

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Sebastian Bach und Johann Gottfried Mühel — zwei unbekannte Kanons

VON WOLFGANG REICH, DRESDEN

Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden besitzt, wie alle historisch gewachsenen Sammlungen, in ihren alten Beständen eine große Anzahl nicht systematisch erschlossener Sammelchriften. Eine Durchsicht der Stammbücher des 18. Jahrhunderts förderte jetzt ein hochinteressantes Objekt zutage: ein Widmungsblatt Johann Gottfried Mühels aus dem Jahre 1778 mit zwei Kanons, deren erster Johann Sebastian Bach zugeschrieben wird.

Das fragliche Stammbuch, das zusammen mit einem chronologisch anschließenden eine Einheit bildet, gelangte 1892 mit einer Stammbuchsammlung in den Besitz der Sächsischen Landesbibliothek und wird unter der Signatur R 291^s in der Handschriftenabteilung aufbewahrt. Über seinen ursprünglichen Eigentümer Johann Conrad Arnold, dessen Initialen in den Buchdeckel geprägt sind, gibt ein Eintrag auf dem Vorsatzblatt Auskunft, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorgenommen worden sein muß:

Erstes Stammbuch Johann Conrad Arnolds, lebte früher in Riga, dann in Leipzig und Dresden. Diese beiden Stammbücher Arnolds fanden sich im Nachlaß Johann Friedrich Hartknocks / Chef der Leipziger Buchhandlung / vor, der mit Arnold verwandt war.

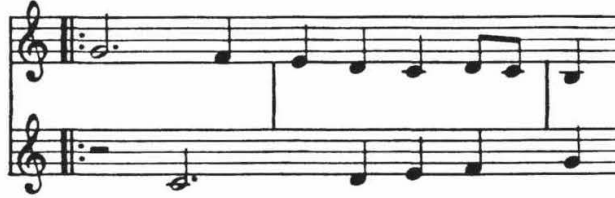
Das Stammbuch umfaßt 167 Seiten im Format 120 x 185 mm und ist mit großer Sorgfalt geführt. Die Einträge stammen im wesentlichen aus den Jahren 1777 bis 1780. Unter vielen Namenszügen, so auch unter demjenigen Mühels, hat der Besitzer das Todesdatum des Schreibers nachgetragen¹. Am Anfang ist ein 12 Seiten langes alphabetisches Register der Schreiber beider Stammbücher eingebunden, das für einen Kenner der Rigaer Verhältnisse aufschlußreich sein dürfte.

Arnold erscheint auf Grund verschiedener Stammbucheintragen als Musikliebhaber von solider Bildung, der mit den führenden Musikern seiner Stadt im freundschaftlichen Austausch gestanden hat. So gedenkt etwa Georg Michael Telemann, damals Rigaer Kantor, der gemeinsam gepflogenen „Klang-Beschäftigungen“; der Domorganist Leberecht Zimmermann empfiehlt sich mit dem Anfang der Orgelfuge e-moll von J. S. Bach (BWV 548). Also darf man auch Mühels Widmungsblatt für den ehemaligen Schüler als beziehungsreiche Gabe an einen Eingeweihten verstehen.

Wie alle Widmungskanons der Zeit sind beide Kanons musikalische Rätsel. Zu erraten sind die Einsätze, die Anzahl der Stimmen, ihr Intervall zur 1. Stimme und die Art der Imitation. Einen, verlausulierten Hinweis für die Auflösung des ersten Kanons gibt die Devise „*Concordia discors*“ — „die uneinige Eintracht“. Damit ist gesagt, daß es sich um irgendeine

¹ Nach einem brieflichen Hinweis von Herrn Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht an den Verfasser ist die Angabe „† 14 Juli 88 im 60ten Jahr“ für die Mühelbiographie insofern wertvoll, als bisher nur der Tag der Beerdigung Mühels, nicht aber das genaue Todesdatum bekannt war.

Art gegensinniger Bewegung der Stimmen handeln muß. Tatsächlich ergibt die Lösung einen notengetreuen zweistimmigen Spiegelkanon:



Weitere Lösungen sind anscheinend nicht möglich. Die Bachforschung wird den neuen Kanon vielleicht mit einem lachenden und einem weinenden Auge aufnehmen. Ist er doch der einzige, der so lange Zeit nach des Meisters Tode von fremder Hand aufgezeichnet wurde. Theoretisch wäre es sogar möglich, seine Echtheit zu bezweifeln; welche schwerwiegenden Gründe könnten indes gegen die Glaubwürdigkeit Müthels ins Feld geführt werden? Daß sich die Zuschreibung „von J. S. Bach“ nur auf den ersten Kanon bezieht, darf aus dem Zusammenhang heraus als sicher gelten. Dem Kanon des verehrten Meisters, der wie ein Vermächtnis am Anfang steht, läßt Müthel sein persönliches Wort an den Schüler folgen. Damit neben dem großen Vorbild zu bestehen, war auf jeden Fall Ehrensache. Müthels Kanon erweckt auf den ersten Blick den Eindruck, daß „etwas in ihm steckt“. Zunächst bietet sich freilich nur die zweistimmige Lösung per motum rectum im Quintabstand an, deren „Trick“ darin besteht, daß nicht der Dux, sondern der Comes notiert ist, wodurch der Auflösende in die Irre geführt wird:



Man möchte aber bezweifeln, daß sich der geistige Gehalt der Aufgabe in dieser etwas billigen Mystifikation erschöpft. Bei näherer Untersuchung ergibt sich die überraschende Feststellung, daß man an Müthels Notierung nur einen Ton zu ändern braucht, um einen zweistimmigen Spiegelkrebs zu erhalten, ohne daß die Lösung per motum rectum dadurch gefährdet würde — im Gegenteil, sie klingt „richtiger“:



Um den geforderten Canon perpetuus zu erhalten, müssen die Stimmen bei jeder Wiederholung einen Halbton tiefer einsetzen und führen so den Kanon chromatisch durch alle Tonarten. Ein kombinatorisches Meisterstück, dessen sich auch der Schöpfer der *Kunst der Fuge* nicht hätte zu schämen brauchen. Ist nun Müthel bei der Niederschrift an der fraglichen Stelle ein Gedächtnisfehler unterlaufen? Oder gibt es noch eine andere Lösung, für die Müthels Aufzeichnung stimmt? Eine Frage für ausgepichte Kontrapunktisten!

Zwei neue Haydn-Funde

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Zu den Werken Joseph Haydns, die noch verschollen sind und mit deren zumindest teilweise Verlust gerechnet werden muß, gehörte ein Klavierkonzert in C-Dur, welches Hoboken unter Nr. 5 der Gruppe XVIII (Klavierkonzerte) seines Haydn-Katalogs¹ einordnet. Belegt wird das Werk, das J. P. Larsen zu den „gut überlieferten Werken“ Haydns zählt und dessen Incipit er im Anhang seiner *Drei Haydn-Kataloge* (unter X, C 4) zitiert², durch den Katalog des Breitkopf-Verlags von 1763, in dem es gemeinsam mit XVIII, Nr. 1: „II Concerti di Hayden in Vienna, a Cl. ob. c. 2 Viol. V. B.“ genannt wird. Während im ersten Satz dieses Konzertes laut Autograph³ zusätzlich zwei Oboen und zwei Trompeten Verwendung finden, weisen die kürzlich vom Verfasser aufgefundenen Abschriften der Stimmen des Konzertes XVIII, Nr. 5 für dieses eine Besetzung für zwei Violinen und Baß nach. Die von Hoboken⁴ zitierte, auf den Breitkopf-Katalog verweisende Notiz aus dem handschriftlichen Nachlaß Pohls „Br Slg. mit 2 V. V. B.“ gewinnt damit in ihrer Beziehung auf dieses Konzert an Wahrscheinlichkeit, zumal die Viola nach der zeitüblichen Orchesterpraxis durchweg mit dem Cello läuft. Eine Divergenz in der Besetzung besteht hier weit weniger als bei Hobokens Vermutung, es könne sich bei XVIII, Nr. 5 auch um das von Fétis⁵ genannte „Concerto pour l'orgue, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois, flûte, 2 bassons et 2 trompettes“ handeln, zumal Hoboken hier nicht vollständig, sondern ohne die bei Fétis noch genannten „2 Cors“ zitiert. Ein ähnlicher Unterschied der Besetzung wie zu XVIII, Nr. 1 besteht zu XVIII, Nr. 8. Der erste Satz des Konzertes XVIII, Nr. 1 ist gegenüber der Angabe des Instrumentariums im Verlagskatalog von Breitkopf zusätzlich mit zwei Oboen und zwei Trompeten, XVIII, Nr. 8 mit zwei Hörnern und zwei Trompeten besetzt. Dies spricht für die Annahme Landons⁶, daß mit der Eintragung im Entwurf-Katalog Haydns⁷ „e ancora Due Concerti p. l'organo in C“ auch XVIII, Nr. 8 gemeint sein könne. H. Engel⁸ hält, im Gegensatz zu J. P. Larsen⁹, dieses Konzert nicht für authentisch, jedoch ist zumindest unwahrscheinlich, daß Haydn in die Eintragung auf S. 20 seines Entwurf-Katalogs nochmals das bereits auf S. 19 mit Incipit genannte Konzert einbezogen hat, wie Hoboken angibt¹⁰. Bei dem jetzt vorliegenden Manuskript handelt es sich um eine Abschrift der Stimmen¹¹. Es umfaßt sechs Doppelbogen im Querformat, 622 x 470 mm. Auf jeweils einem Doppelbogen mit neun mit dem Notenrast gezogenen Linien sind „Violino Primo“, „Violino Secondo“ und „Baßo“ notiert. Die Baßstimme dient zugleich als Umschlagmappe und trägt auf der unliniierten Vorderseite den Titel:

1 Joseph Haydn: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Bd. 1, *Instrumentalwerke*, Mainz 1957. Nach Hobokens Anordnung der Werke zitiere ich.

2 J. P. Larsen: *Drei Haydn-Kataloge*, Kopenhagen 1941, S. 127 u. 138.

3 Autograph der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt. Zit. nach Hoboken, a. a. O., S. 814.

4 Hoboken: a. a. O., S. 818.

5 Fr. J. Fétis: *Biographie universelle des Musiciens*, Paris 1883, S. 268, Nr. 117.

6 H. C. R. Landon: *Haydn and Authenticity: Some new Facts*, in: *The Music Review*, 1955, S. 140.

7 Vgl. J. P. Larsen: a. a. O., EK 20.

8 mitgeteilt von Hoboken: a. a. O., S. 820.

9 J. P. Larsen: *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 295.

10 Hoboken: a. a. O., S. 813.

11 Die Abschrift gehört zu einem vom Verf. aufgefundenen Handschriftenbestand, der sich z. Z. im Hessischen Musikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg befindet.

Concerto
per il Clavi Cembalo obligato
Con
Violino Primo
Violino Secondo
e
Baßo
Del Signore Giuseppe Hayden

und in der rechten oberen Ecke „*Ex c dur*“. Drei Doppelbogen des „*Cembalo obligato*“ sind achtfach liniert und, in Lagen gelegt, geheftet. Die Schrift des Kopisten ist sauber und gut lesbar, aber stellenweise flüchtig; so sind im „*Violino Primo*“ die Takte 86–90 am Ende des ersten Satzes nachgetragen und fehlen im „*Violino Secondo*“ des letzten Satzes die Takte 33 und 34. In der Stimme des Soloinstruments ist der Baß der Tutti-Partien nicht ausgesetzt, jedoch beziffert, wenn auch unvollkommen und nicht fehlerfrei. Die Herkunft der Abschrift durch Schreiber- oder Papierbestimmung definitiv festzustellen, war bisher nicht möglich¹². Das Papier enthält keine Wasserzeichen, sondern nur Gitterung mit einem Längsrippenabstand von 26 mm und engem (etwa 1 mm Abstand) Querrippenverlauf.

Die Tempobezeichnung des ersten, nur 106 Takte umfassenden Satzes lautet in den verschiedenen Stimmen nicht einheitlich; für die begleitenden Streicher ist „*Moderato*“, dem Solocembalo das für Haydns erste Konzertsätze üblichere „*Allegro moderato*“ vorgeschrieben¹³. Ursin¹⁴ hat bereits darauf hingewiesen, daß die nur mit einem Streichtrio besetzten Konzerte Haydns gegenüber den mit einem begleitenden Streichquartett und Bläsern ausgestatteten weniger breit angelegt und die Solopartien von geringerer Ausdehnung sind, so daß er geradezu zwischen „*Quartett-Konzerten*“ und „*Trio-Konzerten*“ unterscheidet. Die viel mehr kammermusikalische Anlage dieser für aristokratische Liebhaberkreise bestimmten konzertanten Kleinform tritt im äußeren Umfang deutlich zutage. Drei Soli von 19/26/22 Takten sind in vier Ritornelle von 17/8/6/8 Takten eingebettet, deren erstes in drei Gruppen zerfällt. Durch Halbschlüsse, Pausen, dynamischen Wechsel (*f*–*p*–*f*) sowie Modulation (T–D, D, D–T) scharf gegliedert, bringt nur die erste Gruppe das Thema, dessen Wiederholung ein rhythmisch bewegter zweiter Teil folgt. Die *p*-Mittelgruppe

Bsp. 1



erweist sich mit ihren ruhigen Achteln und der fast unisonen Charakter tragenden Terzbewegung als typisch Haydnische „*Gliederungsgruppe*“¹⁵, die jedoch nicht nur für die Gliederung des ersten Tutti Bedeutung hat, sondern auch in den drei Soli, vor den Rückleitungen zum Tutti, wiederkehrt. Damit wirkt sie zugleich kontrastbildend zwischen den bewegten Spielfiguren mit ihrem häufig wiederkehrenden Triolenrhythmus und dem nachfolgenden Thema. Das Tutti schließt mit der zeitüblichen unisonen Schlußformel. Tutti zwei und drei sowie das Schlußritornell, in dem lediglich die ersten acht Takte des Eingangstutis wiederholt werden, beschränken sich auf knappe motivische Einwüfe, die ihr Material ebenfalls dem ersten Tutti entnehmen. Bei deutlicher Gliederung der Großgruppen und klarer Trennung von Tutti und Soli erfolgt durch die nicht nur harmonisch unterstützende motivische

¹² Wie das Joseph-Haydn-Institut Köln bestätigt, gehört der Kopist nicht zu den Schreibern, die für Haydn direkt kopiert haben.

¹³ Von den 17 bei Hoboken genannten Klavierkonzerten Haydns ist für die ersten Sätze bei 9 Konzerten *Allegro moderato*, bei 3 *Moderato*, 2 *Allegro*, 1 *Allegretto* und 1 *Vivace* vorgeschrieben.

¹⁴ Fr. Ursin: *Die Klavierkonzerte Joseph Haydns*, Diss. Wien 1929, S. 149.

¹⁵ Ursin: a. a. O., S. 117.

Begleitung eine enge Verbindung zwischen beiden, die stellenweise zu echtem „Konzertieren“ zwischen Orchester und Soloinstrument führt.

Bsp. 2

1. Viol.
2. Viol.

Klav.

Detailed description: This musical example shows three staves. The top two staves are for the first and second violins, and the bottom two staves are for the piano. The music is in 7/8 time. It features several triplet and sextuplet markings over eighth notes. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Das Cembalo ist während der Tuttiportionen im Generalbaß notiert. Reine Solopartien kommen nicht vor, immer ist das Orchester beteiligt. Jedes der drei Soli beginnt mit dem Thema, welches jedesmal unverändert erscheint und nicht figuriert wird. Damit erfolgt eine Gliederung der Soli in einen thematischen und einen motivisch-bewegten Teil mit dem modulatorischen Verlauf: 1. Solo: T—D (bereitet 2. Tutti auf der D vor)

- 2. Solo (Durchführungs-Solo): D, Tp, D
- 3. Solo (Reprisen-Solo): T, (SD), T.

Der rhythmisch bewegte Teil der ersten beiden Soli wird dabei jeweils mit neuem motivischem Material ausgestattet, 1. Solo: Beispiel 3, 2. Solo: Beispiel 4

Bsp. 3

Klav.

Detailed description: This example shows a piano accompaniment in 7/8 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Bsp. 4

Klav.

Detailed description: This example shows a piano accompaniment in 7/8 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (Bb).

während das des dritten Solos (Reprisen-Solo) dem des ersten entspricht, jedoch zusätzlich mit der SD-Episode ausgestattet wird.

Bsp. 5

Detailed description: This example shows a single melodic line in 7/8 time. It consists of a few eighth notes followed by a rest and then a few more eighth notes. The key signature has one flat (Bb).

Weniger Verarbeitung als sequenzmäßige Dehnung des motivischen Materials bei sich in bescheidenen Grenzen haltender Modulation sind das Signum dieser nur relativ ausgedehnten Solopartien. Steht die architektonische Gestaltung auch im Vordergrund, hinter der der subjektive Ausdruck zurückbleibt, so zeigen sich doch bereits Steigerungen, welche die expressiven Möglichkeiten des späteren Konzerts zumindest ahnen lassen.

In dem spürbaren Streben, von einem durch virtuose Elemente bestimmten Klaviersatz abzurücken, fehlen rein ornamentale Ausschmückungen völlig. Das Thema, ohne den von Engel¹⁶ und Ursin¹⁷ häufig festgestellten Marschcharakter, zeigt, neben der vom Concerto grosso übernommenen dynamischen Gruppengliederung, den Kontrast von *f* und *p* in fast Mozartschem Sinne bereits im Thema.



In dem auf das Vorbild Wagenseils zurückgehenden Streichertrio vollzieht sich die Entwicklung in den Außenstimmen. Die zweite Violine bewegt sich in Einklang, Terz oder Sext zur ersten Violine oder auch zum Baß, während dieser in Cembalo und Cello fast durchweg gleich ist. Über weite Strecken in klopfendem γ \square γ \square -Rhythmus geführt, erfüllt er vorwiegend schreitende Generalbaßfunktion. Namentlich in den Werken ohne Bläser kommt dem b. c. als „Füllstimme“ im Tutti besondere Bedeutung zu und löst sich das Cello kaum einmal vom Baß des Soloinstruments, um motivisch in Erscheinung zu treten.



Zeitüblich steht der Andante-Mittelsatz, 60 Takte, zwischen den tonartlich gleichen Eck-sätzen in der Unterdominante. Über pochenden Achteln setzt das Solo-Cembalo mit dem von den Streichern akzentuierten Thema ein,

Bsp. 8

1. Viol.
2. Viol.

Klav.

¹⁶ H. Engel: *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzerts*, Leipzig 1927, S. 43.

¹⁷ Ursin: a. a. O., S. 95.

das viel mehr von inniger Empfindung als von expressiver Sturm- und Drang-Melodik getragen wird. Die Streicher werden nicht nur begleitend, den harmonischen Hintergrund bildend, eingesetzt, sondern treten im weiteren Verlauf des Themas und zu dem in der Dominante eingeführten zweiten Gedanken in vielfältiges motivisches Wechselspiel mit dem Soloinstrument. Eine Tutti-Schlußgruppe leitet zur Durchführung, in der das thematische Material der Exposition umgestellt und durch Ausweichen von der Dominante zur Doppeldominante harmonisch neu beleuchtet wird. Der Satz schließt mit der vollständigen Reprise des ersten Teils.

Im dritten Satz, Allegro, 120 Takte, im gewohnten 3/8-Takt gehalten, tritt die Takt- oder Gruppenwiederholung als vorherrschendes Gestaltungsmittel in Erscheinung. Auch hier findet sich ausgeprägtes motivisches Wechselspiel zwischen den begleitenden Streichern und dem Cembalo, jedoch liegt das Charakteristische des Themas in seiner knappen Diktion.



Nicht nur das Eingangstutti dieses Satzes steht im Gegensatz zu dem mehrteiligen Tutti des ersten Satzes, sondern die Gesamtanlage des Satzes mit nur drei Soli und drei Tutti unterscheidet sich von den gewöhnlich vier Soli und vier oder fünf Tutti umfassenden Schlußsätzen. Der Doppelstrich steht hier nicht erst nach dem zweiten, sondern bereits nach dem ersten Solo, während das zweite Tutti ganz wegfällt und sogleich das zweite Solo folgt.

Die spieltechnische Behandlung des Soloinstruments ist in einfachem Rahmen gehalten. Die linke Hand beschränkt sich fast durchweg auf Klopfbewegung, und der Spielumfang des Soloinstruments bleibt auf dreieinhalb Oktaven — nur vereinzelt vier (C—c^{'''}) erreichend — beschränkt.

In einem weiteren, vom Verfasser aufgefundenen Manuskript befindet sich ein bisher unbekannter, langsamer Satz Haydns. Es handelt sich um eine Abschrift des auch als Klavierkonzert (XVIII, Nr. 7) bekannten Klaviertrios F-dur (XV, Nr. 40). Das vorliegende Adagio ist jedoch nicht mit dem des Klavierkonzerts identisch. Es umfaßt 20 Takte und steht in der Haupttonart. Das melodische Geschehen liegt ausschließlich im von bordunartigen Spielfiguren der Violine begleiteten Klavier.

Bsp. 10



Unter Weiterführung des Themas schließt der erste Teil in der Dominante, die bis zur Rückkehr zur Tonika auch im zweiten Teil beibehalten wird. Beide Teile werden wiederholt.

Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Mozart

VON WILHELM MOHR, FALKENSTEIN (TAUNUS)

Wenn Don Giovanni, zu Beginn des zweiten Aktes, Leporello auffordert, bei ihm zu bleiben, wissen wir schon, daß er bleiben wird, sobald er den Mund auftut, obwohl er sich anscheinend ganz entschieden weigert, genau so entschieden, wie sein Herr in ihn dringt, nicht zu gehen. In dem „genau so“ liegt es: Leporello singt nämlich seinem Herrn genau die Töne nach, er ist in Wirklichkeit nur das Echo, der Schatten, der Willenlose, und obwohl seine Worte sich wehren, wissen wir, daß er am Schluß die Zechinen nimmt und bei seinem amouösen Herrn bleibt. Dieses unser Wissen beziehen wir zunächst ausschließlich aus der Musik, genauer: aus dem Verhältnis von Wort und Ton. (Bei anderen Gelegenheiten, wenn z. B. Leporello von Zerline gefesselt wird und sich — vorerst vergeblich — abstrampelt, um loszukommen, also grundsätzlich anderer Meinung ist als sie, hat er durchaus eigene Töne, und Zerline ihrerseits zitiert ihn ironisch, als sie ihm die erbetene „*pietà*“ verweigert.)

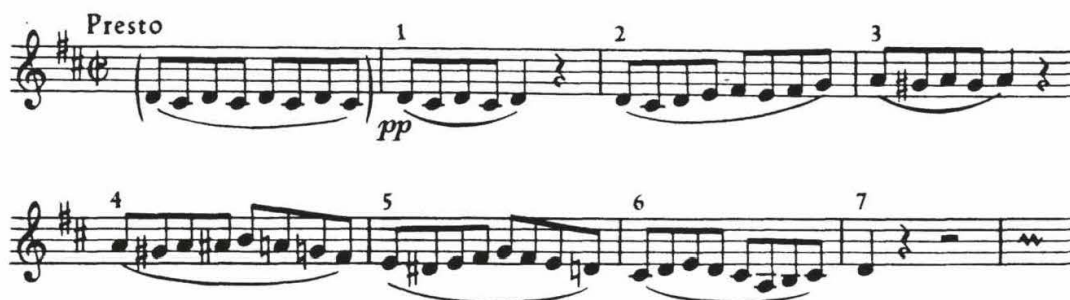
Die Oper bietet noch eine Fülle von Beispielen dafür, wie Ironie, Humor, Komik allein durch das besondere Verhältnis von Wort und Ton entstehen: Als der Steinerne Gast anklopft, geht Don Giovanni, weil Leporello zuviel Angst hat, selbst, um zu öffnen. Leporello zitiert seinen Herrn, zunächst ganz notengetreu, aber in völlig anderer Gemütsverfassung, und das begleitende Orchester, das bei Don Giovanni's „*io steno andrò*“ forte und im Tutti schloß, hält zu Leporellos „*pian pianin m'asconderò*“ im dünnen Streicher-Piano gerade noch die Umrisse, während Leporello selber vor Angst in die tiefere Oktave versinkt und damit auch musikalisch „unter den Tisch kriecht“, wie die Regieanweisung lautet. Wiederum erleben wir, und zwar nur durch Mozarts überwältigend ironische Wort-Ton-Behandlung, eine doppelte Komik, die dann den Auftritt des Comturs, den Einbruch des Jenseitigen, mit der Posaunenwucht des vollen Orchesters doppelt erschütternd gestaltet.

In seinem berühmten „*Notte e giorno faticar*“ monologisiert der unzufriedene Leporello und bestärkt sich wiederholt in dem Vorsatz: „*non voglio più servir*“. Sobald er nächtliche Geräusche hört, verzieht er sich in die Dunkelheit: „*non mi voglio far sentir*“. Das umwerfend Komische hieran ist nun, daß er diese Rückzugsgedanken zu genau den gleichen Tönen singt, mit denen er sich gerade vorher Mut zum eigenen Herrendasein gemacht hatte, eine Komik, die nur durch die besondere Verbindung der Musik mit dem Wort möglich war.

In dem Duett zwischen Don Giovanni und Zerline „*Là ci darem la mano*“ sträubt sich Zerline zunächst — mit Worten. Daß sie aber Don Giovanni in Wirklichkeit verfallen ist, macht Mozart von Anfang an dadurch deutlich, daß er Zerline ihr äußerliches Widerstreben auf die gleiche Melodie singen läßt, mit der Don Giovanni sie umworben hat. Diese Verstrickung geht später (ab Takt 19) noch weiter, indem Zerline sogar die zweite Halbphrase zu Don Giovanni's Anfangstakten aufnimmt und weiterführt, ebenfalls auf äußerlich widerstrebende Worte. Drei Takte vor dem $\frac{3}{8}$ -Takt übernimmt Zerline vollends Don Giovanni's „*andiam!*“ mit der zweiten Kadenzhälfte und läßt, möchte man fast sagen, damit endlich die Zugbrücke herunter, auf der beide nun in engster Dezimen-Gemeinschaft ihrem — von Donna Elvira freilich verhinderten — Liebesabenteuer zustreben.

Ein interessantes Gegenbeispiel ist in „*Figaros Hochzeit*“ das Duett zwischen dem Grafen und Susanne. Susanne heuchelt lediglich ihr Einverständnis, und das ergibt dann ein genial verlogenes Liebesduett: Sie singt zwar ja, aber die Musik sagt nein; Tonart (a-moll beim Grafen, C-dur bei Susanne), Charakter (Susanne singt stets „Kontrapunkte“, hier in besonderem Sinn verstanden, bis auf den ironischen, Terzen-Einverständnis heuchelnden Schluß) und Wort (verdächtiges Verwecheln von „*si*“ und „*no*“).

Ein bezauberndes Beispiel von „Wort-Ton-Beziehung“ bildet der Beginn der *Figaro*-Ouvertüre: Das Pianissimo des Anfangs ist so leise, daß der erste Takt noch vom letzten Publikumsgemurmel verschluckt wird und daher gar nicht zu hören ist. Die Partitur fängt offensichtlich, vielmehr offen hörbar, erst mit dem zweiten Takt (selber noch ein Raunen) an, denn die erste Periode hat statt der normalen acht Takte nur sieben:



Von besonderer psychologischer Feinheit ist das Schreibduett zwischen der Gräfin und Susanne, ebenfalls dank der subtilen Behandlung des Verhältnisses von Wort und Ton. Die Gräfin diktiert, Susanne schreibt und wiederholt jeweils die letzten Worte. Ein anderer hätte Susanne vermutlich die gleichen Worte auf die gleichen Töne wiederholen lassen. Aber es ist ja jemand anderes, der diese Worte aufschreibt; Susanne hat eine andere Handschrift als die Gräfin, und deshalb gibt ihr Mozart auch andere Töne zum gleichen Text. Auch das Orchester wiederholt in seinen kleinen Zwischenspielen, während derer Susanne das gerade Diktierte niederschreibt, keineswegs die Melodie, auf die das Diktat gesungen war. Nur bei der Wiederholung, als beide das Geschriebene noch einmal durchlesen, vereinigen sie sich zu einer fortlaufenden Melodie, die sich aus den Elementen des Diktats aufbaut, und am Schluß werden dann beide doch in liebenswürdig-boshafte Terzen-Einverständnis eins in der Überzeugung: „certo il capirà“.

Musik, auf sich selbst gestellt, kann nur sich selber aussagen, nur sich selber meinen. Darum ist ihr, als reiner, absoluter Musik, die Ironie, der Humor versagt, die Ironie, weil ihr Wesen darin liegt, etwas anderes zu sagen, als gemeint ist, und der Humor, weil er den Widerspruch zwischen Sein und Schein aufzeigt. In der Verbindung mit dem Wort aber sind der Musik in dieser Hinsicht Möglichkeiten von einer Subtilität und Prägnanz eröffnet, wie sie auch dem Wort als solchem nicht zur Verfügung stehen. Möchten unsere Beispiele eine Andeutung gegeben haben, mit welcher Meisterschaft Mozart sie im Griff hatte!

Eine handschriftliche Miniatur-Orgeltabulatur in Cieszyn (Teschen) / Polen

VON KAROL HLAWICZKA, TESCHEN (POLEN)

Im städtischen Museum in Cieszyn befindet sich aus der Scherschnickschen Bibliothek („C. R. Bibliotheka Scherschnickiana / Teschini“) eine kleine handschriftliche Orgeltabulatur mit Kompositionen zu deutschen Texten. Dieses Heftchen (16 cm x 9,5 cm) besteht aus 28 Seiten, davon 15 mit Noten. Auf der dritten Seite steht die Bemerkung „Die große Saite

auf der *Vaol d'gamb* [Viola di gamba] *nach dem a zu stimmen*“. Von der vierten Seite an folgen 29 Musikstücke in deutscher Tabulaturschrift. Gemäß dem Brauch der Orgeltabaturen sind hier zuerst kirchliche, dann aber meist weltliche Lieder und Tänze aufgezeichnet. Von den religiösen Liedern ist die variierte Melodie des protestantischen Chorals „*Alle Menschen müssen sterben*“ zu erkennen. Diese Tatsache — der Choral erschien zum ersten Male im Jahre 1651 — sowie die paläographischen Merkmale lassen die Entstehung dieser Tabulatur in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegen.

Da die Tabulatur für die deutschen Forscher von Interesse sein kann, lasse ich die Titel der Lieder und Tänze folgen:

- [1.] Wenn Ich In / Angst und Noth
- [2.] Liebstes Hertz Ich / Bin Betrübet
- [3.] Aller Tugend / Meisterstücke [Melodie des Chorals „*Alle Menschen müssen sterben*“]
- [4.] Es ist Lang genug / geklaget
- [5.] Soll denn Mein / Behertzter Muth
- [6.] Junges Hertz / walte dein Leben
- [7.] O Eitelkeit / du rechte Pest / der Jugend
- [8.] Olinde wie was Bil/dest du dir ein
- [9.] Laß Seuftzen, Laß / Klagen wer Jau/chtzen nicht kan
- [10.] Nechst als Mopsus / freyen wolte
- [11.] Ich singe Tauben / Ohren
- [12.] Florabella meine / Freude
- [13.] Die Nacht ist / kommen darin: / wir ruhen / sollen
- [14.] Sarabanda
- [15.] Doris Meine Wonne / Meiner augen Sonne
- [16.] Valet Lied. O du / Meiner Sinnen / Sonne
- [17.] Saraban/da
- [18.] Sarabanda
- [19.] Gassenhawer
- [20.] Toller Neid / vermeinestu / weil mich / Tugend etc.
- [21.] Proportio
- [22.] Balle/ten daß ? Ikar / tis
- [23.] Vulca / nus
- [24.] Venus d / Adonis
- [25.] Mercurius Monsieur / le Prince
- [26.] Mars d / Venus
- [27.] Actaon
- [28.] Diana cum / Nymphis
- [29.] Diana Tier / Jäger

Der Hauptbestand der Tabulatur ist zweistimmig notiert (Discantus und Baß) mit einigen Orientierungsziffern zur Harmonisation (4, 5, 6). Nur vier Tänze sind mehrstimmig notiert (3—4stimmig), und zwar die Sarabanden 14, 17, 18 und die Proportio, welche hier selbstständig ohne den Haupttanz (Vortanz) im geraden Takt erscheint.

Nochmals: Die Handschrift KN 144 der Ratsbücherei zu Lüneburg

VON KARL GÜNTHER HARTMANN, BERLIN

Die Ratsbücherei der Stadt Lüneburg machte mich auf einen Irrtum aufmerksam, der mir auf Grund einer Fehlinformation unterlaufen war: S. 3, Zeile 13 ist „(Kreis Soltau)“ zu streichen. Das Gut Kaltenmoor liegt vor den Toren der Stadt Lüneburg.

Bei dieser Gelegenheit seien drei Druckfehler berichtigt und ein paar Konkordanzen nachgetragen:

S. 8, Zeile 14: „1604“ statt „1460“.

S. 11, Zeile 17: „p. 31“ statt „P. 31“.

S. 20, Zeile 6: „Christoph“ statt „Christus“.

Zu Nr. 4 der II. pars: Der Satz ist anonym überliefert in: Georg Buchanan, Psalmorum Davidis paraphrasis poetica . . . , Herborn 1585 und spätere Auflagen, Carminum genus V. Vgl. VfMw. V (1889), S. 290 (Neudr. S. 298).

Zu Nr. 26 und 37 der VI. pars: Beide Sätze (der erstere J. Bertram zugeschrieben, der zweite anonym) handschriftlich im Zwickauer Exemplar von: L. Stiphelius, Ein Geistlich Gesangbuch, Jena 1612. Vgl. den Katalog der Zwickauer Musikalien von R. Vollhard in: Beilage zu MfM., Leipzig 1896, S. 94, Nr. 142.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum
Ü = Übungen. Angabe der Stundenzahl in Klammern.

Wintersemester 1960/61

Aachen. *Technische Hochschule.* Keine Vorlesungen über Musik.

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Die Musik im Zeitalter des Barock I (3) — W. A. Mozart (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Paläographie der Musik V (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre II (1) — Die kontrapunktischen Formen I (1).

Lektor Dr. W. Nef: Die Systematik der Musikinstrumente (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Musik des 18. Jahrhunderts (2) — Ü zur marxistischen Methodik der Musikwissenschaft (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Die deutsche mehrstimmige Musik im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges (3) — Die Anfänge des begleiteten deutschen Sololiedes (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Die Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Colloquium: Probleme der Musikkultur in der DDR (2).

Oberassistent A. Brockhaus: Einführung in die Musikästhetik (1) — Ü zur Einführung in die Musikästhetik (1) — Die Musik in der Periode des Impressionismus und Expressionismus (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Geschichte der Musiktheorie (2).

Assistent J. Elsner: Instrumentenkunde (1).