

In dem groß angelegten theoretischen Werk *Musiikin teorian oppijakso I—V* (Lehrgang der Theorie der Musik) hat Krohn eine Zusammenfassung seiner gesamten theoretischen Gelehrtheit und seiner selbständigen, persönlich geprägten analytischen Methoden gegeben. Diese Arbeit hat eine durchgreifende Bedeutung gehabt, nicht nur für den höheren, sondern auch für den elementaren theoretischen Unterricht in Finnland. Die gesamte neuere musikpädagogische Literatur des Landes gründet sich, mehr oder weniger orthodox, auf sie, und für die gesamte Musikterminologie der finnischen Sprache bilden die von Krohn geschaffenen neuen Fachwörter und -ausdrücke das unerschütterliche Fundament.

In seinen alten Tagen ist Krohn leider dem hermeneutischen Irrtum verfallen, aus persönlichen „poetischen Visionen“ heraus, den Sinfonien von Jean Sibelius systematisch durchgeführte, bis in die kleinsten Motive und Rhythmen eingehende, angeblich „leitmotivisch“ verarbeitete Programme zu unterlegen, die der Komponist weder anerkannt hat, noch nach seiner ausdrücklich gegebenen Versicherung, je als authentisch anerkennen wollte, weil er seine Sinfonien als reine Musik, „ohne jedwede literarische Grundlage erdacht und ausgearbeitet hatte“. Ähnliche hermeneutische Deutungsversuche von Bruckners Sinfonien sind — trotz der durchaus kritischen Aufnahme der Sibelius-Deutungen — neuerdings erschienen.

Ebensowenig wie es jemandem ernstlich einfallen könnte, den unermeßlichen Wert von Arnold Scherings Lebenswerk in Frage zu stellen, nur weil der Wert seiner literarischen Beethoven-Deutungen und seiner musikalischen Symbollehre so fraglich scheint, ebensowenig dürfen wir aus ähnlichen Gründen den Wert und die weittragende Bedeutung des Lebenswerkes des Pioniers der finnischen Musikforschung verringern.

Wir bringen dem Nestor unsere allerbesten Glückwünsche zum Geburtstag, mit der Hoffnung eines hochverdienten otium cum dignitate.

Johann Stamitz als Kirchenkomponist

VON PETER GRADENWITZ, TEL AVIV

Bis vor kurzem war nichts darüber bekannt, daß Johann Stamitz — der Pionier der Sinfonie — auch kirchliche Werke komponiert hat, und der Hinweis auf eine feierliche und bedeutsame Aufführung einer *Messe Solennelle* am 4. August 1755 anläßlich seines Besuches in Paris¹ wurde von der Forschung kaum beachtet. Es ist jedoch gelungen, geistliche Werke früherer und späterer Komposition aufzufinden, die interessantes Licht auf die Entwicklung des Johann Stamitz und auf seine böhmischen Ausgangspunkte werfen. Eine große Messe in D-dur, zweifellos die in Paris aufgeführte, wurde in mehreren Handschriften (bzw. Teilabschriften) in verschiedenen Bibliotheken aufgefunden. Kleinere kirchliche Werke, die Stamitz zugeschrie-

¹ *Annales, affiches et avis divers* (Bibl. Nat., Paris V, 28259, 4^o, 1755, in 59. Feuille périodique du jeudi 3. Juillet 1755, S. 470). Im vollen Wortlaut wiedergegeben bei Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Das Leben*, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1936, S. 45.

ben werden können, befanden sich nur in böhmischen Bibliotheken. Eine Litanei und ein Kyrle und Gloria fanden sich in Melnik bei Prag, je eine Motette in der musikalischen Bibliothek des Prager Veitsdoms und dem Minoritenkonvent bei St. Jacob in Prag. Auch zwei Arien mit allgemein kirchlichen Texten, die sich im Narodni-Museum in Prag befanden, sind Johann Stamitz zuzuschreiben. Diese kleineren kirchlichen Kompositionen sind zweifellos vor der Mannheimer Zeit entstanden, wofür auch das Datum einer Kopie (Melnik) vom 10. 7. 1747 spricht². Es ist von großem Interesse, die aufgefundenen kirchlichen Werke des bisher nur als Sinfoniker bekannten Meisters der frühen Klassik zu studieren, vor allem da sie die Grundlage seines musikalischen Werdeganges aufdecken und in deutlicherem Maße auf die Entwicklung gewisser Stileigenheiten weisen als die frühen Instrumentalwerke — die gleich den kirchlichen Werken noch nicht genügend studiert worden sind. Da von den als früh datierbaren kirchlichen Kompositionen zu der Pariser Messe ein gerader stilistischer Entwicklungsweg führt — wir aber für die Instrumentalwerke weniger charakteristische Anhaltspunkte und Datierungsmöglichkeiten haben —, ist dieses bisher unbekannt gebliebene Feld der kompositorischen Tätigkeit des Meisters von besonderer Wichtigkeit für die Erforschung der Stilwandlungsperiode.

Wir haben heute noch keine umfassende Kenntnis der Instrumentalmusik in Böhmen zur Zeit vor der Übersiedlung Johann Stamitz' nach Mannheim; dagegen sind die geistlichen Werke der böhmischen Schule besser bekannt und gründlicher beschrieben. Da die mannigfachen Einflüsse, unter denen Stamitz' reife kompositorische Entwicklung in Mannheim stand, lediglich auf die große (Pariser) D-dur-Messe gewirkt haben — und diese ein vokales Gegenstück zu den großen späten Sinfonien darstellt —, lassen sich die stilistischen Eigenheiten des Komponisten von seiner Frühzeit an in den frühen kirchlichen Kompositionen erkennen, die wir gegen die böhmische Tradition vor etwa 1740 abgrenzen können.

Die böhmische Tradition

Wenn wir die Tradition des kirchlichen Kompositionsstils der uns interessierenden Zeit betrachten³, so können wir etwa drei Phasen der Entwicklung konstatieren.

1. Phase

Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts kam ein *konzertierender* Stil in die kirchliche Musik, der seine Ursache hauptsächlich in der Virtuosenkunst der Sänger hatte. Der dreistimmige Satz, unter Einwirkung des Geigentrios entstanden, kommt aus Bologna und wird von den meisten Komponisten der ersten Entwicklungsphase über-

² Auf alle diese Werke wurde der Verf. bei der Vorbereitung des (noch unveröffentlichten) Thematischen Kataloges der Werke des Johann Stamitz aufmerksam (im Ms. fertiggestellt). Die Werke in den böhmischen Bibliotheken wurden durch den verstorbenen Forscher und vorzüglichen Kenner Emil Trolde zugänglich gemacht. Die Fundorte wurden vor dem 2. Weltkrieg festgestellt und konnten seitdem nicht neuerlich geprüft werden.

³ Literatur: Guido Adler, *Zur Geschichte der Wiener Maßkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.* in Studien z. Musikwiss. IV — Anton M. Klafsky, *Michael Haydn als Kirchenkomponist* in Stud. z. MW III. — Peter Wagner, *Einführung in die kathol. Kirchenmusik*, Düsseldorf 1919. — Weinmann, *Gesch. d. Kirchenmusik*, Kempten-München, 1913. — Ferner wurden unveröffentlichte Arbeiten Trolde's benutzt. — Eine kurze Vorstudie des Verf. erschien in *Musica divina*, XXIX, Wien, 1936.

nommen. Heinrich Ignaz Franz von Biber, der als Violinvirtuose eine lange Virtuosenreihe einleitet, zeigt die typische Form der Meß-Kompositionen in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts⁴. Zu seiner Zeit war Venedig das Hauptzentrum des Messendrucks, und die Komponisten dieser Stadt übten großen Einfluß auf die böhmischen Meister der Kirchenmusik aus. Hier ein kurzer Abriß der Biberschen Form: Das *Kyrie* hat Da-Capo-Form, das erste *Kyrie* wird nach dem *Christe* wiederholt; das *Gloria* zerfällt in zwei Hauptteile mit Vollkadenz nach dem ersten, im zweiten Hauptteil *Qui tollis* ist das Thema fugiert behandelt. Das *Laudamus te* und *Gratias* sind homophon, mit Teilkadenz auf der Dominante. Das *Credo* ist dreiteilig, der zweite Teil beginnt nach einer Vollkadenz mit *Crucifixus*, der dritte Teil ist *Et in spiritum sanctum*; *Deum de Deo*, *Et incarnatus est*, *Passus*, *Et ascendit*, *Qui ex patre* sind wieder homophon. Dagegen wird die Polyphonie im *Sanctus* gesteigert, je zwei Stimmen beantworten einander in gerader und umgekehrter Bewegung. Das *Osanna* bildet eine selbständige Unterabteilung; nach dem homophonen *Benedictus* wird es wiederholt. Das *Agnus Dei* ist wieder dreiteilig, der erste Teil geht bis *Miserere nobis* und wird wiederholt, den dritten Teil bildet das *Dona nobis pacem*. Mit der Melismatik geht Biber sparsam um. Ein Unterschied zwischen Instrumental- und Vokalmelodie ist kaum zu bemerken, Läufe und Melismen finden sich hauptsächlich auf *Laudamus*, *Glorificamus* etc. und im *Osanna*. Die Themen sind fast immer innerhalb einer Quint oder Quart gehalten, sie dehnen sich selten einmal bis zur kleinen Sext aus. Die Textsilben werden mit Vorliebe auf Ganze und Halbe gesungen, kleinere Notenwerte bleiben den Melismen vorbehalten. In melismatischer Beziehung sind die reichsten Sätze das *Kyrie* und *Christe*, sowie — in etwas geringerem Maße — das *Agnus* und *Sanctus*. Die Fugenthemen werden real oder tonal beantwortet; doch ist eine fugierte Themenbehandlung wenigen Sätzen vorbehalten. Motivische Ähnlichkeiten, bewußte oder unbewußte Anlehnungen an vorhergehende Abschnitte sind ganz selten zu beobachten. Auch für die einzelnen Tempi kann man eine ziemlich feste Norm aufstellen. Die später so oft vorkommende Bezeichnung *Tempo giusto* — die Cartier in seiner Sammlung *L'art du Violon* so hübsch mit „*mesuré, ni trop lent, ni trop vite*“ definiert — ist erst seit der großen Ausbreitung der Werke der neapolitanischen Schule in Gebrauch. Allegro-Sätze sind meist das *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*. Die Einleitung zum ersten *Kyrie* ist oft ein Adagio, das zweite *Kyrie* alla breve. Im *Gloria* tritt bei *Qui tollis* bis *Quoniam* meist Verlangsamung ein, ebenso im *Credo* bei *Et incarnatus est*; *Et resurrexit* ist beschleunigt. Das *Sanctus* ist meist ein Adagio mit folgendem Allegro. Ebenfalls Allegro-Charakter haben das *Benedictus* und *Osanna*, das *Agnus* wird langsamer genommen, bei *Dona* wird das Tempo beschleunigt. Die Ausdehnung der Sätze ist sehr verschieden, so schwankt das *Kyrie* zwischen 33 und 212 und das *Gloria* zwischen 137 und 243 Takten, das *Credo* kann 68 bis 257, das *Sanctus* 35 bis 114 Takte umfassen. Das *Agnus* schwankt zwischen 26 und 72 Takten.

Die Instrumente sind eigentlich nur zum Vokalsatz der Messe getreten, um die Stimmen zu verstärken, selbständig wurden sie erst später. Die Bläser traten nur

⁴ Er starb als Kapellmeister des Erzbischofs in Salzburg.

manchmal, und auch dann nur in manchen Sätzen, hervor und waren zur Aufführung auch nicht unbedingt nötig. Zuerst kamen Flöten und Streicher, dann auch Trompeten (Clarini) und Timpani zu den Gesangsstimmen, später auch die anderen Bläser (anfangs nie alle zusammen). Die Oboe wurde erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts herangezogen, merkwürdigerweise sehr selten in Messen⁵. Von demselben oder einem ähnlichen Typ wie die Messen Heinrich Bibers (der 1640—1704 lebte und selbst aus Böhmen stammte) waren zu der Zeit viele Meßkompositionen⁶. Die instrumentale Betätigung der Komponisten brachte es naturgemäß mit sich, daß instrumentaler Geist auch immer mehr in die kirchliche Komposition eindrang; auch die Formen in der Messe entwickelten sich—bewußt oder unbewußt den Instrumentalformen nachgebildet—weiter.

2. Phase

Der Bibersche Typ wurde später immer weiter abgewandelt, und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts—in einer zweiten Phase der Entwicklung—finden wir schon reiche Instrumentalsoli. Sätze mit konzertierenden Soloinstrumenten wie Violinen, Viola, auch Clarino werden häufig. Wir finden solche solistischen Sätze im *Laudamus* des *Gloria*, im *Quoniam* ebendort, im *Osanna* des *Sanctus*. Ein solistisches *Benedictus* dagegen kommt noch selten vor, später dagegen häufig. Ein typischer Vertreter dieser zweiten Phase ist Pater Gunther Jacob, dessen Messen in zahlreiche, in sich abgeschlossene Sätze zersplittert sind. Er ist der einzige böhmische Komponist, der in seinem Stil Ähnlichkeiten mit Johann Stamitz hat, die wir weiter unten noch kennzeichnen werden.

3. Phase

Waren schon in der zweiten Phase neapolitanische Einflüsse in die Kirchenmusik gekommen, so verdrängen sie in der dritten Phase die venezianische Kunst vollständig. Aus Neapel kommen der Ausdruck, die sinnliche Pracht des Wohlklangs, die Subjektivität; die Grenzen zwischen weltlicher und kirchlicher Musik beginnen sich zu verwischen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts ist an allen Höfen die neapolitanische Kirchenmusik die begehrteste, ihre Nachahmer (z. B. Hasse) schreiben eine theatralische Kirchenmusik, und Oper und Oratorium kommen sich immer näher.—Für Böhmen bedeutet der Sieg dieser Kunst Verflachung, Verzierlichung. Die kontrapunktische Arbeit verschwindet oder beschränkt sich nur auf die *Amen*-Fuge im *Gloria* und evtl. das *Osanna* im *Sanctus* und *Benedictus*. In diesen Kompositionen findet sich eine eigentliche Melodie nur in den ariosen Sätzen—die Violinstimme geht immer mit dem Gesange, im Chorsatz wird die Melodie nur als Oberstimme der aneinandergereihten Akkorde gebildet, ist also fast etwas Zufälliges. Die Violinbegleitung beschränkt sich auf Figuren mit gebrochenen Akkorden, Skalen und Tremoli. Der Hauptvertreter dieser Richtung in Böhmen ist Franz Xaver Bixy (1732 bis 1771), Schüler von Seger in Prag.

⁵ Im Gegensatz hierzu haben fast alle kirchlichen Kompositionen von Johann Stamitz Oboen.

⁶ Emil Trolde nannte aus seiner Sammlung u. a. Messen von Adam Michnar, Georg Meltzel und Nikolaus Wentzeli (1699).

Die kirchlichen Jugendwerke von Stamitz — zu denen wir die in Böhmen gefundenen Kompositionen rechnen — lassen sich zwischen die zweite und dritte Phase der oben angegebenen Entwicklung einordnen. Wir finden in ihnen noch viele Züge aus der venezianisch beeinflussten Zeit; trotzdem gehören sie schon einer neueren Entwicklung an, die Stamitz — in der großen, späteren D-dur-Messe — auf eigene Bahnen führt, die sich von der verflachten neapolitanischen Kunst abwenden.

Kleinere böhmische Kirchenwerke

Als kürzestes Stück wollen wir zunächst eine Komposition betrachten, die uns in zwei Exemplaren erhalten ist: als *Offertorium in D / de Venerabili Sacramento, et de Apostolis / del Sigh*. STAMITZ im Musikarchiv des Minoritenkonvents bei St. Jacob in Prag (dort mit zwei verschiedenen Texten: 1. *O Salutaris Hostia . . .* und 2. *Iste est qui vivens in carne plantavit Ecclesiam . . .*), ferner als *Motetto de Venerabili Sacramento . . . Auth. Stamitz* im Inventar des St. Veitsdoms in Prag (*O Salutaris Hostia . . .*). Die Besetzung (4 Stimmen, 2 Violinen, 2 Hörner, 2 Clarini, Viola, Organo und Timpani) ist in beiden Abschriften gleich, in der zweiten sind außerdem noch Oboen vorhanden. Das Stück beginnt mit einer 19taktigen Instrumentaleinleitung, die später die Begleitung zum Gesang bildet, aber auch das Material zu der Thematik des Gesangssatzes enthält. Das Anfangsmotiv der 1. Violine tritt sofort mit einer scharf rhythmisierten Nebenstimme in Oboen, 2. Violine und Viola auf. Die Bläser sind durchweg selbständig von den Streichern abgehoben; nur an wenigen Stellen verstärken sie die Gesamtstimmen oder haben crescendierende Wirkung. Schon in der Einleitung werden zwei kontrastierende Motive einander gegenübergestellt:



allerdings in der gleichen Tonart. Im 20. Takt beginnt der Sopran solo mit einer Melodie, die aus den Anfangsnoten jedes Taktes des ersten Motives der Violine gewonnen ist:



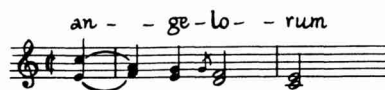
Nach einer Modulation über E-dur nach A-dur folgt in dieser Dominanttonart in den Violinen das zweite Thema aus der Einleitung, mit einer selbständigen Gesangsmelodie. Im 6. Takt dieses Themas (dem 23. Takte des Sopransolos) sind wir wieder in der Haupttonart, in der nun das Tutti, unterstützt von allen Bläsern, ein-

setzt. Es beginnt mit dem Hauptthema, die Gesangsmelodie ist harmonisiert durch Alt, Tenor und Baß. Eine Fortspinnung und ein Ansteigen der Melodie im Crescendo über liegendem Baß (auf der Dominante) führen zu einer Durchführung, die hauptsächlich das zweite Thema des Anfangs benutzt. Dann folgt das erste Thema, in die Dominanttonart versetzt. Nach der Rückführung in die Haupttonart beginnt die Reprise zunächst mit dem zweiten Thema, dem sich das erste anschließt. In der Mitte steht eine kurze, sechstaktige Koloratur des Solo-Soprans. Eines der wesentlichsten Merkmale dieses Werkes — im Gegensatz zu denen der böhmischen Tradition — ist das stete Ineinander-Überführen der einzelnen Teile durch Modulation. In den böhmischen Werken der Zeit wird fast immer nach einem Teil ein Halbschluß herbeigeführt, auf den dann — meist nach kleinem Einschnitt durch kurze Pausen — der neue Gedanke in der Dominanttonart folgt. Kunstvoller Übergang durch Modulation ist nicht üblich. Auch die starke Verselbständigung der Instrumente vom Gesang zeigt Stamitz auf eigenen Wegen. Es macht sich auch schon in diesem Werk eine stärkere Kontrapunktik gegenüber den böhmischen Werken bemerkbar, die zur Zeit der Entstehung dieser Messe viel monodischer waren. Daß in böhmischen Messen nie Corni und Clarini gleichzeitig vorkamen, wurde schon erwähnt.

Sehr nahe im Stil steht diesem Werk eine Komposition, die Emil Troida gefunden und spartiert hat: *Litaniae Lauretanae... Auctore Stametz... a 4 vocibus, 2 violinis, 2 clarinis e Organo...* in D-dur. Es ist ein achtsätziges, frisches Stück, im Vergleich mit den anderen kirchlichen Werken sofort als Komposition von J. Stamitz erkennbar. Sie beginnt *Fresco* mit dem *Kyrie* im C-Takt. Es folgt als *Andante* in A-dur, $\frac{3}{4}$ Takt: *Mater Christi...* Der dritte Satz *Virgo prudentissima...*, fugiert, steht wieder in D, *alla breve*. Sehr typisch ist der vierte Satz: eine Violinkantilene (Violine I. solo) mit beziffertem Baß, die den Melodien der frühen Violinsonaten Stamitz' im Typ vollkommen gleicht. Auch während des Sologesanges des Soprans (*Speculum justitiae*) konzertiert die Violine weiter und tritt erst etwas zurück, wenn die Solostimme reicher ausgeziert in den Vordergrund kommt. Nach einem *Vivace* D-dur $\frac{3}{8}$ (*Rosa mystica*) folgt *Tarde* (*Adagio*) d-moll im C-Takt (*Salus infirmorum*) mit Dur-Schluß. Das folgende *Allegro* $\frac{2}{4}$ D-dur (*Regina angelorum*) ähnelt in der Thematik und Form dem ersten Satz. *Agnus Dei* steht in h-moll $\frac{3}{4}$ und geht in einem D-dur-Schluß in C-Takt über, der dem Schluß des ersten Satzes ähnelt. Im ganzen Werk sind die Violinen auffallend bevorzugt. Die Clarini treten nur in einigen Sätzen auf, mit schmetternder Wirkung, im Fugensatz des *Virgo prudentissima* gehen sie harmoniefüllend mit. Dieses Werk — sicher noch etwas vor dem *Offertorium* entstanden und der venezianisch beeinflussten böhmischen Zeit näherstehend als die anderen Werke — zeigt den typischen Stamitz noch nicht so ausgebildet wie die anderen kirchlichen Werke. In die Nähe dieses Werkes gehören die beiden Arien des Narodni-Museums, Prag, die auf zwei ganz allgemein gehaltene, gereimte, lateinische Texte komponiert sind, wie sie zu allen Gelegenheiten passen und in ähnlicher Art häufig — auch schon im 17. Jahrhundert — zu finden sind.

Kunstvoller als die eben beschriebene Litanei ist die Litanei-Komposition in C-dur, die Melnik aufbewahrt: *Litaniae Lauretanae... a Canto Alto Tenore Basso Vio-*

linis 2 bus con Organo . . . Sigre Stamez. Sie hat ebenfalls acht Sätze. Nach einer siebentaktigen Kyrie-Einleitung im Adagio, C-Takt, folgt ein Allegro $\frac{3}{4}$ mit einem der typischen, synkopierten Themen in den Violinen, die für den späteren Stamitz so charakteristisch werden; das *Pater de coelis* der Gesangsstimmen hat eine neue Melodie, und der frech-lustige Ton der Instrumente steht in eigenartigem Gegensatz zu dem *Miserere* des Textes. Den Mittelteil dieses Satzes bilden — nach einem achttaktigen Instrumentalzwischenspiel (Durchführung und Sequenzierung der in den Violinen gebrachten synkopierten Themen) — Canto und Alto solo mit Ausfüllung der Pausen durch kurze instrumentale Zwischenrufe. Dann folgen vier Takte Instrumentalüberleitung zur Tutti-Reprise in der parallelen Molltonart. Nach kurzer Rückmodulation in die Haupttonart schließt das Tutti. *Sancta Maria* wird als Canto solo vorgetragen und steht in a-moll, C-Takt. Die instrumentale Einleitung beginnt mit einem Thema, dessen Rhythmus und Melodielinie dem synkopierten Thema des *Pater de coelis* entnommen sind. Die Gesangsstimme setzt mit einem anderen Thema ein und wird an einigen Stellen von den Violinen unterstützt. Hier, wie in allen derartigen Solosätzen, wird am Schluß die Instrumentaleinleitung wiederholt. *Virgo prudentissima*, im Allegro, C-Takt, beginnt wieder mit einem sehr stark synkopierten Thema des Basses, in das — imitierend nur im Rhythmus — die anderen Stimmen im zweiten Takt einfallen. Das Ganze steht in Achtelbewegung, und die Violinen treten mit selbständigen Figuren, meist in Sechzehntelbewegung, hervor. In der Mitte dieses Teiles stehen ein Tenor- und Baß-Solo auf *Virgo clemens*, dessen Thematik noch stärker synkopiert ist als der Anfang. In diesem Solo imitiert der Baß das Tenorthema. Der Satz *Speculum justitiae* beginnt als reiner Instrumentalsatz (G-dur, $\frac{3}{4}$, die Violinen unisono, bewegte Baßstimme mit eigener Melodik). Die im achtzehnten Takt einsetzende Tenor-Solostimme nimmt zunächst das Thema auf, von den Violinen wird es dann weiter fortgeführt, während der Tenor selbständig weitersingt. Die Violinen treten zeitweise zurück, bringen nur Zwischenrufe und kommen dann erst, nach beendigter Modulation in die Dominante, mit einer Reprise des Themas; danach folgt in Tenor und Instrumenten eine Durchführung mit den zweitaktigen Zwischenrufen der Violinen (die aus dem Thema gewonnen sind), die schließlich nach G-dur zurückführt. Zum Schluß dieses besonders wertvollen und anmutigen Stückes wird die Instrumentaleinleitung wiederholt. Das zarte *Rosa mystica*, als Canto und Alto solo, in F-dur, $\frac{3}{4}$, *Tarde*, ist in seiner schlichten Melodik auch wieder ein Kabinettstück und könnte der zweite Satz einer Stamitzschen Sinfonie sein. Hier nehmen die beiden Solostimmen die Violinmelodie auf, die mit den vielen Vorhalten stark neapolitanisch beeinflusst ist; die Instrumente treten während des Gesanges zurück. Das *Salus infirmorum* in c-moll, Adagio, $\frac{3}{2}$, ist ein Chorsatz Note gegen Note, die Instrumente verdoppeln nur die Stimmen, mit geringen Varianten. In C-dur steht dann wieder das *Regina Angelorum*, *alla breve*. Auch hier sind die Instrumente nicht selbständig. Eine scharf synkopierte Figur, zuerst auf



kehrt durch das ganze Stück wieder, aber nicht in der Art des 17. Jahrhunderts, wo man solche Figuren verwendete, um wiederkehrende Textstückchen wie *Ora pro nobis* immer wieder auf dieses Motiv zu bringen, sondern ohne bestimmtes Prinzip. Das *Agnus Dei* beginnt $\frac{3}{4}$ und geht in Andante (Basso solo) von a-moll über G-dur nach C-dur. Dann folgt im Allegro ein *Miserere*-Abschluß mit einer aufsteigenden Violin-Raketen-Begleitung, die gewiß im *Miserere* merkwürdig ist



und zeigt, daß Stamitz wohl in der Hauptsache instrumental gedacht hat. Auch an anderen Stellen dieses Werkes kommt das zum Vorschein, wo einem einmal aufgestellten Motiv zuliebe eine ganz unpassende Deklamation der Texte erfolgt. Nach diesem rauschenden *Miserere* von 15 Takten beschließt das Werk ein dreitaktiger Plagalschluß (*Tarde*) auf *Miserere nobis*, den der Chor allein, ohne Instrumente, vorträgt.

Außer den bisher beschriebenen Werken haben wir noch ein *Kyrie und Gloria... a Canto Alto Tenore Basso, Violine Duobus Alto Viola Lituus Duobus ex G con Fondamento Authore Del Sigh: Stametz*. Dieses Werk trägt ein für uns wichtiges Datum am Ende der Organostimme: O:A:M:D:Gl:B:V:M: *Boleslaus:descript: die 10. July 1747*. Der Abschreiber ist — neben einem auch in einer Stimme erwähnten Subcantor — der Regens Chori von Melnik (wo noch heute das Werk liegt), Dauscha. (Er war Vorgänger Sebastian Böhms, dem das andere Stamitz-Manuskript in Melnik, die vorher beschriebene Litanei, zuzuschreiben ist.) Wir können durch das Datum der Abschrift wohl festlegen, daß die Komposition — und mit ihr wohl auch die anderen böhmischen Kirchenwerke von Stamitz — vor der Mannheimer Zeit entstanden sind. Die Reise in seine Heimatstadt Deutschbrod — von Mannheim aus — wurde ja erst im Jahre 1749 unternommen⁷, und so wird es sich bei den gefundenen Werken durchweg um Jugendkompositionen handeln, die dann also vor 1741 (vor Stamitz' 24. Lebensjahr) entstanden sein müssen.

Kyrie und Gloria, im ganzen zwölfsätzig, stehen stilistisch zwischen den schon beschriebenen Werken und der großen D-dur-Messe. Mit den älteren Werken verbinden sie die oft verschnörkelten und verzierten Andante-Violinstimmen und die Motivik einiger Sätze. Unterschiedlich gegen die anderen Werke sind hier die stärkere Kontrapunktik und Fugierung einiger Sätze und manche Teile, die schon der späteren Instrumental- und Messen-Motivik sehr nahe stehen, wie aus den thematischen Katalogen ersichtlich ist.

Nach einem Adagio-Kyrie mit imitierenden Stimmen, großem Modulationsreichtum und unselbständigen Instrumenten folgt im Allegro ein langes, fugiertes *Kyrie*, in dem die Instrumente mit den Gesangsstimmen gehen. Im Mittelteil finden wir

⁷ Vgl. Gradenwitz, *J. Stamitz*, a. a. O., S. 40 f.

das für Stamitz typische hoketusartige *Eleison*, auf das noch eingegangen wird. Das *Christe* ist ein Satz für Canto und Alto solo mit 21 Takten Instrumentaleinleitung. Dann folgt nach diesem e-moll-Teil, $\frac{3}{4}$, ein *Kyrie*, alla breve, G-dur, fugiert, die Instrumente gehen mit den Stimmen. Im 5. Satz beginnt das *Gloria* mit Tenor- und Baß-Solo (in Oktaven) und einer umspielenden Violinfigur. Im 12. Takt setzt das Tutti ein, mit Unterstützung der Hörner; bis zum Schluß bleibt der Satz jetzt, abgesehen von einem kleinen Soloeinschub, Tutti. Kunstvoll gebaut ist *Et in terra pax*, in e-moll, C-Takt, Adagio, mit ineinandergehenden Stimmen, die sich gegenseitig ablösen. Die Instrumente sind hier nicht selbständig. Im 7. Satz, dem *Laudamus*, konzertieren die Violinen, und die Canto-solo-Stimme singt eine Melodie, die nur teilweise die Violinmelodie nachzeichnet. Außer dem *Et in terra* sind alle folgenden Sätze ziemlich lang. Das *Gratias* kommt als Tenorsolo in F-dur, Allegro Spiritoso, $\frac{3}{4}$ gegenüber dem C-dur, C-Takt, des *Laudamus*. Auch hier konzertieren die Violinen, aber mit vollständig eigenlebiger Melodie. Das *Domine* wird vom Solo-Alt vorgetragen und steht in a-moll, C-Takt. Es beginnt mit einem ähnlichen Motiv wie das *Sancta Maria* der C-dur-Litanei. Der Satz hat eine überaus reiche Baßstimme. Gesangs- und Instrumentalmelodie ähneln sich. Im *Qui tollis*, Adagio, C-Takt, d-moll, singt das Tutti einen harmonischen Satz, der nur stellenweise etwas durchbrochen ist und über dem die Violinen ohne eigenes melodisches Gesicht figurieren. Das Allegro Fresco in D-dur des *Quoniam* (Baß-Solo, C-Takt) ist wieder rein instrumental gedacht, wie sofort der Anfang zeigt:



Es ist der typische Sinfonie-Anfang — man vergleiche typische Anfänge von D-dur-Sinfonien (z. B. eine Sinfonie, deren Ms. in der Darmstädter Landesbibliothek lag). Den Abschluß bildet in G-dur, 4 Takte Adagio, dann alla breve, das *Cum Sancto Spiritu*, fugiert, von Zweiergruppen gesungen; die Instrumente gehen mit den Gesangsstimmen. Diese musizieren durchaus charakteristischen Gesangssatz, während im vorangehenden *Quoniam* auch die Baßsolostimme die instrumentale Melodie mitsingt und somit keinen vokalen Charakter hat.

Alle bisher beschriebenen Werke haben untereinander gemeinsame Züge und sind stilistisch als Vorstufe zu der großen D-dur-Messe zu werten, die schon im äußeren Notenbild sofort den gleichen Autor verrät und viel Gemeinsames sowohl mit den frühen geistlichen als auch mit den reifen Instrumentalwerken aufweist.

Die große D-dur-Messe

Die große D-dur-Messe ist bisher noch gar nicht beachtet worden, obwohl sie in mehreren Handschriften vorliegt. Die vollständige Messe war vor dem 2. Weltkrieg in der Schloßbibliothek Berlin (frühere kgl. Hausbibliothek); schon Thouret vermutete in ihr ein Autograph, und wir sind der gleichen Ansicht; die außerordentlich saubere, genaue und schöne Schrift gleicht nicht nur der eines Flötenkonzerts in Karlsruhe, sondern vor allem den Schriftzügen des Briefes, den Stamitz an den

Stuttgarter Hof richtete⁸. Die Handschrift ist breit und deutlich, jede Seite umfaßt ein System von 16 Linien. Die Phrasierung, Vortragszeichen und dynamischen Angaben sind außerordentlich exakt eingetragen. Die volle Besetzung umfaßt vier Stimmen, zwei Flauti traversi, abwechselnd mit 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Clarini, 2 Corni, Timpano, Braccia, Violoncello, Organo (mit beziffertem Baß). Eine Überschrift trägt diese Handschrift nicht, auf der Anfangsseite steht lediglich *Stamitz*. Die zweite uns bekannte Handschrift befindet sich in Modena in der Reale Biblioteca Estense als *Messa a quattro voci con istrumenti* (M. Musicale F. 1096). Auch dieses Manuskript ist undatiert, eine Partitur im Querformat, über der steht: „*Par Mr. Stamitz*“. Die Clarini heißen hier Trombe und sind — wie auch die Hörner — auf einem System notiert. Für Braccia steht Viola. Die Besetzung ist die gleiche, die Bezifferung ist vorhanden, und die Bezeichnung ist gleichfalls sehr gründlich, aber nicht ganz so ausführlich wie die der Berliner Handschrift. Beide Manuskripte — Berlin und Modena — haben neben der Partitur auch die Stimmen. Die Stimmen in der Berliner Schloßbibliothek sind von anderer Hand geschrieben als die Partitur (was vielleicht auch darauf schließen läßt, daß sie autograph ist); auf einem Stimmblatt stand sogar mit Bleistift *Johann Stamitz*, ist dann wieder radiert — oder auch nur durch Abgreifen unleserlich geworden. Die Modena-Handschrift gibt die Messe gekürzt wieder. — Eine dritte Handschrift (früher Staatsbibliothek Berlin) ist eine Teilabschrift, auf deren erster Seite vermerkt ist: *Kyrie a 2 Clarini, Timbali, 2 Corni, 2 Violini, Viola, 4 voci, und Fondam; Steinmez*. Ein Buchstabe scheint noch vor Steinmez gestanden zu haben; er ist aber nicht erkennbar, da nur noch eine Schleife zu sehen ist. Der obere Rand war abgeschnitten. Die Handschrift enthält das *Kyrie* mit *Christe* und die Teile *Et in terra pax*, *Laudamus*, *Cum Sancto spiritu* aus dem *Gloria*. Das Manuskript ist sehr flüchtig geschrieben, die zwei Oboen bzw. Flöten fehlen, die zwei Corni und Clarini sind je auf ein System zusammengeschrieben. Die Bezifferung des Basses fehlt, ebenso jedes Vortragszeichen; dem Schreiber sind auch in den Noten mannigfache Flüchtigkeitsfehler unterlaufen. Das Manuskript der Berliner Staatsbibliothek war einem *Beatus vir* von Fux angeheftet, das in schöner Abschrift von Agricola vorangeht. Die Steinmez-Sätze sind auch auf ganz anderem Papier geschrieben und vielleicht auch erst vom Besitzer der Manuskripte, Pölchau, angeheftet worden (Ms. Mus. 6810). Stimmen lagen dieser Partitur nicht bei.

Die Messe, zweifellos die 1755 in Paris aufgeführte, steht in D-dur. Der Chor beginnt nach dreitaktiger Instrumentaleinleitung, die sogleich typische Violinpassagen zeigt, die harmonisch von den Hörnern gestützt werden; die Oboen treten erst mit Beginn des Gesanges ein, während die Clarini später zu starken Akzentuierungen und schmetternden Zwischenrufen verwendet werden. Das *Kyrie* ist dreiteilig, dem Adagiobeginn folgt ein Tempo giusto: das *Christe*, durchweg mit imitatorischen Einsätzen. Das zweite *Kyrie*, Vivace im C-Takt, ist fugiert. Das *Gloria* beginnt Allegro, alla breve, mit fugierten Einsätzen; es folgt ein schönes Larghetto *Et in terra pax* mit typisch Stamitzscher Violinbegleitung, die nach synkopischen Figuren crescendo-artig aufsteigt, woran die Hörner mit getragenen, aufsteigenden Noten mitarbeiten.

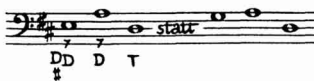
⁸ Vgl. Gradenwitz, *The Stamitz Family*, in „Notes of the Music Library Association“, Washington, Series II, Vol. VII, 1, Dez. 1949.

Mit starker Gegensätzlichkeit und selbständigen, sehr instrumental gedachten Violinen schließt im $\frac{2}{4}$ -Takt das *Laudamus* an, ein frisches Allegretto, heiter und jubelnd. Sopran, Alt und Tenor haben darin nacheinander Solostellen, der Baß erst bei *Quoniam*. Den Abschluß bildet die große *Cum-sancto-spiritu*-Fuge. — Das *Credo* beginnt *Fresco*, mit starker Bläserbeteiligung, fugiert. *Et incarnatus est* ist ein herrlicher, echt kantabler Satz, *Lento*, h-moll, mit singenden Violinen und Tenor solo. Im *Crucifixus* konzertieren je zwei Solostimmen (Sopran und Alt gegen Tenor und Baß) gegeneinander. *Et resurrexit* zeichnet sich durch große Bewegtheit aus (*Presto* mit imitatorischen Einsätzen); den Abschluß bildet *Et vitam venturi* im alla-breve-Takt mit wirksamem a-cappella-Beginn. Das *Sanctus* beginnt mit einem nur vierzehntaktigen, machtvollen Largo im C-Takt, bei dem über lang ausgehaltenen dreistimmigen Akkorden mit absteigenden Bässen (in Viertelnoten) die Violinen Achtelumspielungen bringen, während die Bläser die mächtig schreitenden Gesangsstimmen unterstützen. Es ist hier eine ähnliche Ineinander-Technik angewandt wie etwa im *Et in terra pax* des *Kyrie* und *Gloria* G-dur (Melnik). *Pleni sunt coeli* ist stark gegensätzlich als Allegro, $\frac{3}{4}$ -Takt. *Osanna in excelsis* wird alla breve gesungen, der zweistimmige Satz von Sopran und Tenor wird von Alt und Baß fugiert wiedergegeben. Auch dies ist eine Technik, die Stamitz bereits in den Jugendwerken anwendet. Das *Agnus Dei* beginnt alla breve Moderato, mit synkopierter Violinbegleitung, die selbständig ist; *Dona nobis pacem* schließt im Allegro, $\frac{3}{4}$ -Takt, mit einer breiten Tutti-Kadenz.

Im ganzen Werke ist der Gesangssatz äußerst einfach und unschwer zu bewältigen; die Instrumente sind selbständig behandelt, wenn auch keine Sätze mit konzertierendem Soloinstrument mehr vorkommen wie in den früheren Werken. Ein weiterer auffallender Unterschied gegenüber den früheren Werken ist die tonartliche Anlage der Messe. Der tonartliche Ablauf im ganzen Werk war in den Jugendwerken sehr abwechslungsreich. Die Sätze der C-dur-Litanei (Melnik) etwa standen nacheinander in folgenden Tonarten: C-dur — a-moll — C-dur — G-dur — F-dur — c-moll — C-dur — a-moll — C-dur. Die Sätze des *Kyrie* und *Gloria* (Melnik) stehen in: G-dur — e-moll — G-dur — e-moll — C-dur — F-dur — a-moll — d-moll — D-dur — G-dur. Man sieht, Stamitz achtet auf einen reich kontrastierenden Ablauf eines Werkes, dessen Modulationsreichtum auch innerhalb der Sätze gegenüber den böhmischen Messen fortschrittlich ist. In der D-dur-Messe läßt er diesen Tonarten-Kontrastreichtum fallen. Die ganze Messe steht durchweg in D-dur, und nur wenige Teile stehen in der parallelen Molltonart h-moll. Der kontrastreiche Ablauf wird in dieser Messe durch andere Mittel erzielt; er entsteht hier vor allem durch die scharfe melodische, rhythmische und dynamische Differenzierung jedes Satzes. Stamitz hat zu der Prägnanz der Themen gefunden, die auch seine Sinfonien auszeichnet. Da jeder Satz der Messe durch die neuen Ausdrucksmittel charakteristisch für sich wird, da Stamitz hier Dynamik und dramatische Entwicklung stärker betont als bisher, wird das Fehlen tonartlicher Kontrastierung nicht als Mangel empfunden. Die differenzierte Instrumentation, die Frische der Erfindung, die sehr geigerischen Violinstimmen und die crescendoartig verwandten Hörner lassen uns in diesem Werk schon auf den ersten Blick einen typischen Stamitz erkennen; es steht eben-

bürtig neben dessen sinfonischen Werken und den kirchlichen Werken Michael und Joseph Haydns und kommt Stamitz' instrumentalen Werken an Klang, Farbe, Rhythmus, Schwung und Innigkeit und Prägnanz der Themen gleich.

Wenn wir zusammenfassend die gemeinsamen Züge der kirchlichen Werke von Stamitz betrachten und sie gegen die geschilderte böhmische Tradition abgrenzen, so ergeben sich folgende Merkmale: Schon in der Besetzung geht Stamitz — wohl schon unter neapolitanischem Einfluß — weit über das in Böhmen Übliche hinaus. Dort werden niemals Corni und Clarini zusammen in einer Messe verwandt. In der Stamitz-Arie *Omni die . . .* stehen Flöten und Clarini zusammen, in *O salutaris Hostia* kommen sogar Clarini, Corni und Oboen gleichzeitig vor; die Messe schließlich — allerdings schon etwas später als die kleineren Werke anzusetzen — hat Flöten, Fagotte, Oboen, Clarini und Corni. Die Litanei in D-dur hat nur Clarini, das *Kyrie* und *Gloria* in Melnik sowie die Arie *De omni tempore* verwenden nur Hörner, während die Litanei in C-dur überhaupt keine Bläser vorschreibt. Die Steigerung der Besetzung kann uns sicherlich auch ein Beitrag zur Chronologisierung sein. — Ein weiteres Merkmal der besprochenen Werke ist, daß sie viel stärker kontrapunktisch sind als die böhmische Meßkomposition, die um diese Zeit nur an wenigen Stellen kontrapunktisch, sonst aber fast ganz auf Monodie gestellt ist. Die Fugenarbeit Stamitz' zeigt, daß er Kontrapunkt und Fuge gründlich studiert hat und in dieser Kunst weit über die böhmischen Komponisten seiner Zeit hinausging. Er ist zweifellos anfangs in der Kirchenkomposition von der böhmischen Tradition hergekommen; denn seine Jugendwerke — noch venezianisch beeinflusst — heben sich als Weiterentwicklung von der zweiten Entwicklungsphase — wie wir sie weiter oben geschildert haben — ab. Zu den bereits genannten Kennzeichen kommen noch hinzu die stark verselbständigten Instrumente, deren Thematik sich von der Gesangsthematik löst, und später — echt neapolitanisch — bei größeren Besetzungen die Melodieverdoppelungen mit großem Apparat. — Auf die Fortschrittlichkeit der Modulation hatten wir schon hingewiesen, ebenso auf die kunstvollen Überleitungen von einem Teil in den anderen, wie sie in den böhmischen Messen ungebrauchlich waren und lediglich durch Halbschlüsse markiert wurden. — Außer diesen allgemeineren Zügen lassen sich bei Stamitz noch besondere Eigenheiten nachweisen, für die wir nur eine einzige Parallele in der böhmischen Komposition finden. Es sind dies erstens die Vorliebe für stark synkopische Themen, die wir in den meisten Werken fanden, zweitens starke Chromatik, teils in den Modulationen, teils an Crescendostellen, drittens die Eigenart, das zweite *Kyrie* als Fuge zu komponieren, die sich sogar bei Stamitz im Thema bis zur Sext erheben kann, und viertens ein damals noch nicht gebräuchliches Mittel: das hoketusartige *Eleison* im ersten *Kyrie*, das wir im Anfang der Melnik-Litanei und dann an mehreren Stellen der Messe finden. Fünftens und letztens ist es seine Vorliebe, die harmonische Kadenz:



zu verwenden.

Für diese fünf Eigenheiten finden wir Ähnliches bei P. Gunther Jacob, z. B. in dessen *Acratismus*, Prag 1725, wo solche Dinge für Böhmen erstmals vorkommen (für das hoketusartige *Eleison* haben wir noch eine ältere Parallele in einem Caldara-Werk, Melnik A 57). Johann Stamitz kann P. Gunther Jacob selbst oder jedenfalls seine Werke gut gekannt haben; dieser hat 1726–1732 nachweislich viele Oratorien in Prag (vielleicht auch in der Umgebung?) aufgeführt. Er war an der Benediktinerkirche St. Niklas in Prag tätig, an der Franz Benda eine Zeitlang Sopranist war⁹. — Die Feststellung dieser Eigenheiten im kirchlichen Schaffen Johann Stamitz' führt zur Erkenntnis, daß der Stil in manchem Sinne über die böhmische Tradition hinausgeht. Es muß also angenommen werden, daß Stamitz entweder bei Jacob, bei einem Italiener, der in Böhmen war, oder gar in Italien selbst, oder endlich bei einem uns nicht bekannten fortschrittlichen Meister in die Lehre gegangen ist, oder — und auch das ist bei der bedeutenden weiteren Entwicklung seines Stiles, die wir in seinem sinfonischen Schaffen sehen, möglich — er muß wirklich ein genialer musikalischer Kopf gewesen sein, der schon in seiner Jugend alle in der Luft liegenden neuen musikalischen Ausdrucksmittel sich zu eigen machen und sie zu einem einheitlichen Ganzen, völlig Neuen zusammenschweißen konnte. — Es scheint nach der Kenntnis der Jugend-Kirchenwerke und der großen Messe jedenfalls völlig ungerechtfertigt, Stamitz' Kompositionen auf diesem Gebiet völlig außer acht zu lassen; diese Werke haben nicht nur viele geniale Züge, die sie hörens- und aufführungswert machen, sondern sie sind auch ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten. Man kann das sagen, wenn man auch durchaus den Eindruck hat, daß Stamitz ursprünglicher als instrumentaler denn als vokaler Komponist ist; vieles in den Vokalwerken ist instrumental erfunden und wirkt instrumental, wie wir sehen konnten.

Aufführung kirchlicher Werke

Über die Aufführung seiner kirchlichen Werke wissen wir wenig. Da es sich bei den erhaltenen böhmischen Manuskripten durchweg um Kopien handelt, die meist die in Frage kommenden Chorregenten selbst anfertigten (wie die Unterschriften zeigen), so scheint es selbstverständlich, daß in den betreffenden Kirchen (St. Veitsdom in Prag, Schloßkirche in Melnik, St. Jacob in Prag) auch Aufführungen der Werke stattgefunden haben. Von der Messe kennen wir die öfters erwähnte Notiz über ihre Aufführung in Paris am 4. August 1755. Auch ihre Aufführung in Berlin scheint sicher; denn die Schloßbibliothek besaß nur solche Werke, die auch zur Aufführung gekommen waren. Weder für eine Berliner Kirche konnte aber eine Aufführung festgestellt werden, noch ein Anhaltspunkt dafür, warum sich eine Abschrift in Modena erhalten hat. — Wie stand es nun in Mannheim? Es wäre merkwürdig, wenn die Stadt, in der Stamitz die einflußreichste Stellung innehatte, ein solches Werk nicht auch kennen gelernt hätte. Wir können leider diese Frage nicht beantworten, da wir über Mannheimer kirchliche Aufführungen nur durch einige erhaltene Oratorientexte unterrichtet sind¹⁰. Die kirchlichen Aufführungen Mannheims

⁹ s. Dlabacz' *Lexikon* . . . Artikel: Gunther, Bixi, Benda.

¹⁰ s. Walther, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hof*, Leipzig 1898, S. 101.

aber waren fast so berühmt wie die Opern- und Konzert-Darbietungen und machten einen wichtigen Teil des musikalischen Lebens aus¹¹. Die Mitglieder der Hofmusik hatten selbstverständlich bei den kirchlichen Aufführungen mitzuwirken, und die Haupttage solcher Aufführungen waren genau festgelegt. Sie fanden in der Schloßkirche, dann aber auch in der größeren und prächtigeren Jesuitenkirche statt. Viele einheimische Komponisten und Organisten komponierten eigens für diese Veranstaltungen; aber auch die Namen Wagenseil, Hasse u. v. a. sind in den vorhandenen Textbüchern zu konstatieren. So wird wahrscheinlich auch die Stamitz-Messe dort zu hören gewesen sein; öffentliche Notizen — wie in Paris — gab es in Mannheim für die Aufführungen nicht. In der D-dur-Messe findet sich auch ein Charakteristikum, das eine Komposition für Mannheim nicht unwahrscheinlich macht: die Auslassung des *Benedictus*. In Mannheim war es üblich, das *Benedictus* nicht zu komponieren, da an dieser Stelle der Organist solo zu spielen hatte¹².

Über die Pariser Aufführung und ihre Umstände ist bereits in der Stamitz-Biographie des Verfassers alles Belegbare gesagt¹³; auch dort kann noch eine weitere Aufführung in der Schloßkapelle von Passy (bei La Pouplinière) stattgefunden haben¹⁴. Es ist merkwürdig, daß weder die Zeitgenossen noch die späteren Historiker Notiz von diesen Kompositionen genommen haben; trotzdem rechtfertigt auch die Zahl der Kompositionen (7), der erhaltenen Exemplare (11) und der danach zu errechnenden Aufführungen (mit der Pariser) die genauere Betrachtung dieser Seite des Stamitzschen Schaffens.

Zur Frage der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

Ein spezielles Gebiet der Brahmsforschung hat immer wieder die Wissenschaftler angezogen: seine Volksliedbearbeitungen und sein Verhältnis zum Volkslied. Von Hohenemser¹ (1903) geht ihre Reihe über von Graevenitz² (1906) und Max Friedlaender³, Decsey⁴, Wetzel⁵, Döhrn⁶ bis zu neueren Arbeiten von Gerber⁷ und Morik⁸. Im weiteren Umkreis gehören auch Arbeiten zur Zuccalmaglio-Forschung, namentlich Wioras Buch⁹, dazu. Bei aller Beschäftigung mit diesen Volksliedbear-

¹¹ *ibid.* S. 185 f.

¹² Vgl. Mozarts Berichte, zit. b. Abert I, 562 f.

¹³ a. a. O., S. 45 ff.

¹⁴ Vgl. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*, Paris 1913, S. 315.

¹ Richard Hohenemser: *Brahms und die Volksmusik* in „Die Musik“, Berlin, Mai 1903.

(gekürzt in: Johannes Brahms-Festschrift Berlin 1933).

² George von Graevenitz: *Brahms und das deutsche Volkslied* in Deutsche Rundschau Jg. 33, S. 229. Berlin 1906.

³ Max Friedlaender: *Brahms' Volkslieder* in Jahrbuch Peters, Leipzig 1902.

Max Friedlaender: *Brahms' Deutsche Volkslieder* in Deutsche Rundschau S. 17, Berlin 1922.

⁴ Erwin Decsey: *Brahms und das Steirerlied* in Deutsches Volkslied XXXII, S. 85.

⁵ Julius Hermann Wetzel: *Eine neue Volksliedersammlung aus Brahms' Jugendzeit* in ZfMw X, S. 38.

⁶ Gisela Döhrn: *Die Volkslied-Bearbeitungen von Johannes Brahms*. Diss. Wien 1936.

⁷ Rudolf Gerber: *Brahms und das Volkslied* in Die Sammlung III, S. 652, Göttingen 1948.

⁸ Werner Morik: *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*. Diss. Göttingen 1953.

⁹ Walter Wiora: *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung*. Bad Godesberg 1953.