

189

**IL BATISTA.** AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXVI.

Apostolo Zeo, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t.viii, p. [209]—238,  
12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist (Caldara) nicht erwähnt.

Allacci 851, vgl. Salvioli 498.

15 881/8

190

Arien und Gesaenge aus dem **Baum der Diana**. Eine komische Oper in zwey Aufzuegen.  
Aus dem Italiaenischen. Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Martin.

Berlin, 1791.

32 p., 10 x 16 cm.

Rollenbesetzung. Der Name des Verfassers Lorenzo da Ponte ist nicht erwähnt.

Musik von Vincenzo Martini (Martin y Soler).

18 927

191

**Die Beiden Savoyarden.** Von Schmieder In einem Aufzug, einzig rechtmaessige Auflage.  
Mannheim, im neuen Kunstverlag 1795.

[2], 84 p., 8,4 x 14 cm.

Ein Akt(15 Szenen).Komponist nicht erwähnt. Übersetzung von Dalayracs „Les deux  
petits Savogards“.

Loewenberg 1789.

20 641

(Wird fortgesetzt)

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Franz Liszt in Pécs (Fünfkirchen)*

VON STEPHAN CSEKEY, PÉCS

„Mein Nordstern zeigt stets, daß Ungarn einmal stolz  
auf mich hindeuten kann.“

(Temesvár, 10. November 1846. *Franz Liszts Briefe an  
Baron Anton Augusz. 1846—1878.* Herausgegeben von  
Wilhelm von Csapó, Budapest, 1911. S. 42.)

Außer Ludwig Kossuth erwarb vielleicht niemand so viel Ruhm und Volkstümlichkeit in der Welt für das Ungarntum, wie Franz Liszt. Welch eine Unterlassung jedoch, daß bisher niemand von Liszt eine seiner Größe würdige ausführliche Lebensbeschreibung in Ungarn verfaßt hat! Wenn man auf das Liszt-Gedenkjahr vor zwanzig Jahren zurückblickt, so muß man feststellen, daß es kaum etwas Neues zu Liszts Lebensgeschichte beigetragen hat<sup>1</sup>. Zweifellos wäre eine der Hauptaufgaben einer monumentalen Monographie die Erschließung und eingehende Analyse der ungarischen musikalischen Quellen für Liszt. Dazu ist

<sup>1</sup> Vgl. Abhandlung, vorgelegt der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: *Liszt Ferenc származása és hazafisága.* [Franz Liszts Abstammung und Patriotismus.] Budapest, 1937, S. 3—4. (Ertekezések a nyelv- és széptudományi osztály köréből. [Abhandlungen aus dem Bereiche der Klasse für Sprach- und Schönwissenschaften.] Bd. 25, Nr. 9.)

aber die wissenschaftliche Erforschung der Musikdenkmäler jenes Zeitalters notwendig<sup>2</sup>. Franz Liszts umfassende ungarische Lebensgeschichte sollte jedoch von einem Verfasser bearbeitet werden, der die weitläufigen, bunten Fäden seines komplizierten Lebens erfassen könnte. Bis das geschehen könnte, ist es eine dankbare Aufgabe der lokalen Geschichtsschreibung, die Beziehungen Liszts zu einer der ungarischen Städte zu erforschen und Angaben über etwaige dort veranstaltete Konzerte zu sammeln<sup>3</sup>.

Die wissenschaftlichste Monographie, die bisher über Liszt erschienen ist, ist das zweibändige Werk von Peter Raabe<sup>4</sup>. Das erste Buch behandelt Liszts Leben, das zweite sein Schaffen. Dieses Werk ist jedoch eklektisch. Der Verfasser erklärt selbst, daß er aus Liszts Lebensgeschichte nur diejenigen Einzelheiten ausgewählt habe, welche in irgendeiner Weise Liszts Entwicklung beeinflusst hätten<sup>5</sup>. Die ungarischen Quellen standen ihm schon wegen der sprachlichen Schwierigkeit nicht genügend zur Verfügung. Somit erwähnt er Liszts Wirken in Pécs 1846 nur nebensächlich in Verbindung mit dem Entstehen seiner „*Graner Messe*“, ferner in der „*Zeittafel*“ zum Schluß des ersten Buches wie folgt: „1846. 13. April: Prag, dann Ungarn. Aug.: Agram. Okt.: Reise nach Siebenbürgen, Bukarest, Debreczen, Temesvar, Arad, Lugoj, Szekszárd, Fünfkirchen.“ Die Reihenfolge ist ganz unrichtig. Richtiggestellt sieht sie folgendermaßen aus: in Szekszárd eingetroffen am 13. Oktober 1846, in Pécs konzertiert am 25. und 26. Oktober, in Temesvár am 2. und 4. November, in Arad am 8. November, in Lugos [Lugosch] am 15. November, in Nagyszeben [Hermannstadt] am 18. November, in Kolozsvár [Klausenburg] am 26. und 29. November sowie am 3. Dezember, in Nagyenyed [Strassburg am Marosch] am 8. Dezember; von dort fuhr er nach Bukarest, dann nach Iaşi und Kiew, wo er den ganzen Februar 1847 verbrachte. Hier machte er die Bekanntschaft der Frau des in der russischen Armee dienenden, aber deutschstämmigen Fürsten Nikolaus Sayn-Wittgenstein, geborene Carolyne Iwanowsky, die polnischer Abstammung war und seine Lebensgefährtin wurde.

\*

Als Liszt 1846 seine zweite große osteuropäische Konzertreise antrat, führte sein Weg auch durch Ungarn. Diesmal besuchte er zum ersten Mal seinen Freund, Baron Anton Augusz, den Vizegespan des Tolnaer Komitats. Am 18. Oktober fand sein Konzert im Festsaal des Komitatshauses in Szekszárd statt, wozu auch aus den benachbarten Komitaten viele Musikfreunde eintrafen.

Auf seiner ungarischen Konzertreise begleitete ihn das korrespondierende Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Lazarus Petrichevich Horváth, der Schriftleiter der Zeitschrift für Literatur und Kunst „*Honderú*“. Aus seinen Berichten ersehen wir, daß zum Konzert in Szekszárd von Pécs eine aus vierzehn Mitgliedern bestehende Deputation eingetroffen war, um den gefeierten Virtuosen nach Pécs einzuladen. Der Leiter der Abordnung war Johann Witt, der hervorragende Violinkünstler der Domkirche in Pécs.

Liszt hat der Einladung der Pécs'er Gesellschaft Folge geleistet. Er fuhr in Begleitung von Baron Augusz und Petrichevich Horváth von Szekszárd nach Nádásd (später Püspöknádásd,

<sup>2</sup> Vgl. Bence Szabolcsi: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. [Die ungarische romantische Musik des XIX. Jahrhunderts.] Budapest, 1951. — Zoltán Gárdonyi: *Die ungarischen Stilleigentümligkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*. Berlin—Leipzig, 1931. (Ungarische Bibliothek, 1. Reihe, 16.) — Erwin Major: *Liszt Ferenc és a magyar zeneiörténet*. Forrástanulmányok Liszt magyar műveihöz. [Franz Liszt und die ungarische Musikgeschichte. (Quellenforschungen zu Liszts ungarischen Werken.)] Budapest, 1940. (Magyar zenei dolgozatok. [Ungarische Musikabhandlungen.] 4—5.)

<sup>3</sup> Vgl. unsere Studie: *Liszt Ferenc Szegedért*. [Franz Liszt für Szeged.] (Napkelet [Osten], Jg. XV, 1936, S. 673—682.) Obwohl Liszt in Szeged nie konzertiert hatte, setzte er das halbe Europa für die Hochwasser-Geschädigten 1879 in Bewegung. Die Originalhandschrift seiner Komposition *Revive Szeged!* konnten wir aus Österreich 1936 für die Somogyi-Bibliothek in Szeged erwerben. — Die Geschichte seiner Konzerte in Kolozsvár in den Jahren 1846 und 1879 wurde von uns nach Originalquellen dargelegt: *Liszt Ferenc Kolozsvárt*. [Franz Liszt in Klausenburg.] (Széphalom, Jg. XII, 1942, S. 63—70.)

<sup>4</sup> Peter Raabe: *Franz Liszt*. Stuttgart—Berlin, 1931.

<sup>5</sup> a. a. O., 1. Buch, S. 80—81.

heute Mecsekánásd), wo er am 24. Oktober abends ankam und im Kastell des Bischofs von Pécs abstieg. Aus Pécs war ihm, wahrscheinlich wiederum auf Witts Antrieb, ein Männerquartett entgegengeereist, um, dem damaligen Zeitbrauche entsprechend, den hohen Gast mit einer deutschen Serenade zu begrüßen. Die Mitglieder des Quartetts waren außer Witt: Peter Schmidt, Organist der Domkirche, außerdem Gesang- und Musiklehrer des Lehrerseminars, Emmerich Radenich, der in der Bach-Epoche (1850–1859) Stadtrat war, und der Cellist August Karlitzky, Musiklehrer des Zisterzienser-Gymnasiums.

Das außerordentliche Interesse für den weltberühmten Klaviervirtuosen in Pécs ist hauptsächlich mit der alten Musikkultur dieser Stadt zu erklären, welche zuerst die Kirchenmusik kultivierte, aus welcher sich dann eine weltliche Musik entwickelte. Nach der Vertreibung der Türken (1686) wurde der größte Teil der Stadt Pécs mit Deutschen besiedelt. Sie gründeten die Gesangsvereine in den westlichen bzw. transdanubischen Städten Ungarns in Pozsony [Preßburg], Sopron [Ödenburg] sowie auch in Pécs.

Als Liszt die etwa fünfzehntausend Einwohner zählende Stadt besuchte, führte man in der Stadt das für die Biedermeierzeit charakteristische Leben. In der Zeit der Industrialisierung besuchte Kossuth im Februar 1846 Pécs, die „zukünftige Fabrikstadt“, um hier die Kohlenbergwerke und die Eisenfabrik zu besichtigen. Die verbesserte wirtschaftliche Lage war auch dem Kulturleben von Nutzen. Frau Déry, die berühmte ungarische Operettensängerin, die sich in den zwanziger Jahren in Pécs aufhielt, schrieb: „Wir fanden dort ein sehr kunstverständiges Publikum, das sehr gerne das Theater besuchte. Es gab viele Musikverständige. Wir fanden hier auch ein Orchester . . . So konnten wir auch größere Singspiele aufführen . . . Überall gab es Klaviere, so daß wir die Zeit mit Gesang ausfüllen konnten“<sup>6</sup>. Nur der hohen Musikkultur war es zu verdanken, daß es gelang, den größten ungarischen Klaviervirtuosen seiner Zeit in die Stadt zu locken.

Die dem Namen nach deutschen, ungarisch fühlenden Sänger, die sich mit der Gründung des Pécs'er Gesangsvereins befaßten, begrüßten Liszt mit deutschen Männerquartetten. Während des Nachtmahles in Nádásd beklagten sich die Sänger, daß sie keine ungarischen Lieder aus Pest bekommen könnten. Darauf spielte sich folgende Szene ab: „Liszt hatte sofort, noch während des Nachtmahles, ein herrliches Quartett komponiert, zu welchem L[azarus] P[etrichевич] H[orváth] den Text des Gedichtes *Am Bach* von Garay wählte. Es wurde sofort einstudiert und noch während des Nachtmahles vorgetragen. Danach entstand ein lustiger Wettstreit um die Partitur, wer ihr glücklicher Besitzer sein sollte. Der herrschaftliche Verwalter wollte sie für das Archiv, die Sänger aber für den Pécs'er Musikverein, am Ende gelang es den letzteren, sie zu stehlen und, so in den Besitz der Komposition gelangend, den anderen Prätendenten auf die Appellation *extra dominii* zu verweisen“<sup>7</sup>.

Leider ist diese erste Komposition Liszts mit ungarischem Text später ganz in Vergessenheit geraten. Zum erstenmal erschien sie im Jahre 1874 in der Musikzeitschrift „*Apollo*“ unter dem Titel *A patakcsa* [Das Bächlein], obwohl immer nur der ursprüngliche Titel des Gedichtes *A pataknál* [Am Bach] von Johann Garay in sämtlichen Ausgaben seiner Gedichte vorkommt. Die Sänger hatten im Kampf um die Urschrift der Komposition wahrscheinlich die ursprüngliche Überschrift des Gedichtes von Garay, ja den Verfasser selbst vergessen. Als Peter Schmidt kurz vor seinem Tode Liszts Originalhandschrift der Schriftleitung von „*Apollo*“ zukommen ließ, gab er dem Stück aus dem Endwort der ersten Zeile den Titel „*A patakcsa*“ [Das Bächlein] und nannte als Verfasser Petrichевич Horváth, der Liszt den Vers zur Vertonung überreicht hatte. Zum zweiten Mal wurde die Komposition in der Zeitschrift „*Apollo*“ (nunmehr nur eine Sammlung von Männerchören) im Januar 1936 von Erwin Major veröffentlicht. In einer anderen Studie, die ebenfalls im Liszt-Gedenkjahr

<sup>6</sup> *Déryné emlékezései*. [Die Erinnerungen von Frau Déry.] Sajtó alá rendezte Réz Pál. [Zum Druck gegeben von Paul Réz.] Budapest, 1955. Bd. 1, S. 356.

<sup>7</sup> Honderű, Jg. IV, 1846, 2. Hälfte, Nr. 20, S. 396.

erschien, machte er darauf aufmerksam, daß es die erste Komposition von Liszt mit ungarischem Text ist.

Die Originalhandschrift ist wahrscheinlich in der Schriftleitung von „Apollo“ verlorengegangen. Es ist jedoch noch mehr zu bedauern, daß die alte Musikliteratur Liszts erste Komposition mit ungarischem Text in Vergessenheit geraten ließ. Die Folgen dieser Unbekümmertheit sind, daß die ausländische Liszt-Literatur diesen interessanten Männerchor von Franz Liszt nicht kennt, und er in den Verzeichnissen seiner Werke nicht vorkommt<sup>8</sup>. Gewiß hat Horváth, der kein guter Kritiker war, nicht das beste Gedicht von Garay gewählt, auch ist die Prosodie nicht einwandfrei, und man sucht vergebens ungarische Motive; trotzdem bleibt es interessant, daß Liszt seine erste Komposition mit ungarischem Text auf Wunsch der Pécs'er und in Verbindung mit seinen Konzerten in Pécs geschrieben hat.

Für das nächste thematische Verzeichnis der Werke von Liszt wäre also in die weltlichen Chorgesänge folgendes aufzunehmen:

A p a t a k c s a. [Das Bächlein.] Männerchor auf das Gedicht von János [Johann] Garay: A patak nál [Am Bach]. Komponiert am 24. Oktober 1846 in Nádásd (heute Mecseknádasd) im Komitat Baranya (Ungarn). Erschienen erst 1874 in der Musikzeitschrift „Apollo“ (Budapest) Bd. 3, Nr. 13—14, S. 114. Wieder abgedruckt in der Musikzeitschrift „Egri Dalnok“ („Sänger von Erlau“) (Eger [Erlau]) 1880, Teil 2, Heft 5, S. 53, Chornr. 39. — Wieder abgedruckt von Erwin Major in der Männerchorsammlung „Apollo“ im Januar 1936, Nr. 153, S. 2—3, Chornr. 763. Mit Faksimile des ersten Abdruckes vom Jahre 1874 wieder mitgeteilt von Major: A magyar muzsika könyve. [Das Buch der ungarischen Musik.] Hrgs. v. Imre Molnár. Budapest, 1936. S. 136. — Das Faksimile einer Kopie aus der Hand von Karl Wachauer, Kapellmeister des Pécs'er Gesangvereins aus den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts als Beilage abgedruckt von István [Stephan] Csékey: Liszt Ferenc Baranyában. [Franz Liszt in Baranya.] Pécs, 1956. 24 S. 4 T.

\*

Liszt kam mit seiner Begleitung am 25. Oktober (Mittwoch morgens) mit der bischöflichen Equipage in Pécs an. Man stieg beim Bischof ab, der zu Ehren des weltberühmten Gastes ein glänzendes Festmahl gab. Es war allgemein bekannt, daß dieser es nicht liebte, bei einer Gesellschaft zum Klavierspiel aufgefordert zu werden. Der Hausherr hatte aber den guten Einfall, nach Tisch am Klavier einige Akkorde anzuschlagen. Liszt verstand die Anspielung, setzte sich ans Klavier und erklärte, dieser Spur folgen zu wollen. Mit seiner Kunst, seiner hohen Bildung und seinen hervorragenden menschlichen Eigenschaften eroberte er den Bischof Johann von Scitovszky ganz, so daß „er das Klavier, welches Liszt mitbrachte, sich zum Andenken an seinen seltenen Gast erbat“<sup>9</sup>.

Noch am selben Abend (um 7 Uhr) gab er sein erstes Konzert im festlich geschmückten Stadttheater. Es war das erste aus Stein gebaute Theater in Pécs; in ihm spielten seit der Eröffnung im Jahre 1840 zuerst nur deutsche, später abwechselnd deutsche und ungarische Theatergruppen.

Als Liszt der Einladung nach Pécs folgte, schickte er seinen Sekretär Gaetano Belloni voraus, damit er die Vorbereitungen für das Konzert treffe. Er mietete für fünfzehn Gulden für diesen Zweck am besten geeigneten Theatersaal; dann ließ er in der Pécs'er Lyceum-

<sup>8</sup> *Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfaßt.* Leipzig, 1855. 97 S. — *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt.* Neue vervollständigte Ausg. Leipzig [1877? 1883?] IV, 162 S. — Vollständigste Angaben bei Raabe (s. Anm. 4): 2. Buch: *Liszts Schaffen.* — Neueste Ergänzungen durch Humphrey Searle, *The music of Liszt.* London, 1954. VIII, 207 p. — *Grove's Dictionary of music and musicians.* 5th ed. 5. vol. London, 1954. 263—314. p.

<sup>9</sup> Honderü a. a. O.

Druckerei ein kunstvolles Programm drucken, vielleicht das kunstvollste unter allen Liszt-Programmen, die in Ungarn gedruckt worden sind. Das Programm schmückt ein von Joseph Tyroler in Pest verfertigter Stahlstich, der den Meister am Klavier darstellt, doch schaut er in die entgegengesetzte Richtung wie beim Originalbild. Diese Halbfigur entnahm Tyroler einem Gruppenbild, das der Wiener Kunstmaler Joseph Kriehuber in farbigem Steindruck verfertigt hatte. Es stellt den Maler selbst, Berlioz, Czerny und Ernst dar, wie sie Liszt beim Spiel zuhören. Der Titel der Lithographie heißt: *Une matinée chez Liszt*. Aus dieser Komposition schnitt Tyroler das Bildnis Liszts heraus und brachte es noch im selben Jahr als Beilage der Zeitschriften „*Honderü*“ und „*Der Ungar*“.

Von diesem Programm ist heute nur mehr ein Exemplar in der Pécsér Universitätsbibliothek vorhanden. Inhaltlich unterscheidet sich das Szekszárder und Pécsér Repertoire nicht von den damals allgemein üblichen Konzertprogrammen Liszts. Er hat sich vielleicht zu sehr den Wünschen des Publikums angepaßt, was er ja selbst zugab und bereute. Die Fantasie über *Robert der Teufel* bekam das gesamte Publikum während seiner Konzertreisen in den Jahren 1846/47 zu hören. Als Liszt zugunsten des Bonner Beethovendenkmals in Paris ein Konzert gab, in welchem er nur Beethoven-Werke vorgetragen hatte, verlangte das Publikum unter frenetischem Beifall dieses „Kunststück“ des Virtuosen als Zugabe<sup>10</sup>.

Übrigens paßte er sich den musikalischen Eigenheiten jeder Nation an, und noch besonders in Ungarn! Von seiner südungarischen Konzertreise schrieb er am 10. November 1846 aus Temesvár an seinen Freund Anton Augusz: „*Von allen lebenden Künstlern bin ich der Einzige, weldier ein stolzes Vaterland stolz aufzuweisen hat.*“ Als letzte Nummer wies das Pécsér Programm auch ungarische Lieder auf. Den größten Erfolg erzielte Liszt jedoch mit der Zugabe, dem Rákóczi-Marsch, den er in eigener Transskription stürmisch vortrug.

Beim Pécsér Konzert waren nicht nur die Notabeln der Stadt, sondern auch die aus dem Komitat anwesend, ja sogar aus den benachbarten Komitaten und von jenseits der Drau kamen die Musikfreunde herbeigeströmt. Die Zeitschrift „*Honderü*“ zählt die erschienenen Notabeln, darunter die später 1848 im Freiheitskriege tapfer kämpfenden Grafen Batthyány und Perczels. Unter den Großen des geistigen Lebens finden wir die Namen Michael Haas, Max Hölbling (beide Geschichtsforscher von Pécs) und Florian Mátyás (den Sprachforscher), unter den Handel- und Gewerbevertretern Joseph und Nikolaus Zsolnay sowie Lorenz Littke. „*Die Damenwelt erschien in ungewohntem Glanz wie zu einer großen Festlichkeit*“<sup>11</sup>. Das Konzert blieb lange ein glänzendes Andenken an die Vereinigung der adelig-bürgerlichen Kreise der ausgehenden Biedermeierzeit; es wurde auch im Wappen des Pécsér National-Kasinos durch das Bild festgehalten, welches ein sich vereinigendes Händepaar darstellt.

\*

Nach dem Rákóczi-Marsch verkündete Horváth, der Dolmetscher Liszts, der Künstler werde auf allgemeinen Wunsch am Mittag des nächsten Tages im Schwanensaal noch ein Konzert für wohltätigen Zweck geben. Das Gebäude des „Schwan“ steht noch heute, äußerlich unverändert, auf seinem Platz.

Am Abend war Liszt Gast bei Georg Majláth, dem Administrator im Obergespannante des Komitats Baranya, dem späteren Hofrichter und Präsidenten der königlichen Kurie (des obersten Gerichtshofes für Ungarn). Das Haus Majláth besaß die schönste Empire-Fassade in ganz Pécs, seine Mauern stammten aus dem 18. Jahrhundert. Der Künstler hatte nach dem Konzert nur einige Schritte zu diesem Hause und spielte nach aufgehobener Tafel beim Pfeifenrauchen noch ungarische Lieder. Dazwischen gab ihm zu Ehren „*die Kapelle der hiesigen bürgerlichen Schützentruppen*“ ein Ständchen.

<sup>10</sup> Diese Beschreibung von Richard Wagner in der Dresdner Abendzeitung vom 5. Mai 1841 wird von Raabe angeführt, a. a. O. 1. Buch S. 67–68.

<sup>11</sup> So lauter der zeitgenössische Bericht in *Élethépek* [Lebensbilder], Bd. VI, Nr. 19 vom 7. Nov. 1846. Auf den inneren Seiten des Deckblattes.

Beim zweiten Konzert am 26. Oktober gefielen dem Publikum ganz besonders „Norma“ und „Ave Maria“ sowie das „Schwanenlied“. „Norma“ war damals fast ein Jahrzehnt hindurch die beliebteste Oper des Pécser Theaters. Doch blieb die Fantasie über „Robert der Teufel“, die Liszt beim ersten Konzert spielte, an Popularität nicht zurück.

Nach dem zweiten Konzert übergab Liszt während dem Mittagessen dem Bischof 350 Pengögulden Reinertrag. Dieser wurde für den Bau der heute noch bestehenden Gruftkapelle des Budaer-Vorstadt-Friedhofs verwendet. Nach dem Mittagessen besuchte der Künstler die Familie Majthényi und spielte mit der 15jährigen Anna vierhändig. (Baron Stephan Majthényi war 1848 der Verteidiger der Festung Komárom [Komorn].) Am Abend gab die Baronin Prandau „eine glänzende Soiree, an welcher der berühmte Gast — zur größten Verzweiflung der schönen Damenwelt — wegen Übermüdung nicht teilnehmen konnte“<sup>12</sup>.

Am dritten Tag, dem 27. Oktober, vormittags, besichtigte Liszt die Domkirche. Er spielte fast dreiviertel Stunden lang auf der prachtvollen, 48 Register zählenden Orgel, u. a. auch das „Ave Maria“ aus seinen berühmten *Harmonies poétiques et religieuses* und die „*Mardie funèbre de Dom Sebastien*“.

Während der Abendmahlzeit versprach er dem Bischof, zum Weihefest der restaurierten Domkirche eine Messe zu komponieren. Es kam aber nicht dazu, weil die Restaurierung längere Zeit in Anspruch nahm. Unterdessen wurde Bischof Scitovszky zum Fürstprimas von Ungarn ernannt. Gelegentlich der Beendigung des Baus der Basilika in Esztergom [Gran] fiel ihm das Versprechen Liszts ein. Er bat diesen 1855 durch Augusz, die versprochene Messe zur Weihe der Basilika fertigzustellen. So wurde aus der geplanten Pécser Messe die berühmte „*Esztergomer [Graner] Messe*“.

Liszt besuchte, bevor er am 27. Oktober 1846 mit der Equipage des Bischofs nach Mohács weiterfuhr, um dort auf das Donauschiff zu steigen, noch Johann Witt, der sich so sehr um die Konzerte in Pécs bemüht hatte. Damals versprach er, Pécs wieder einmal zu besuchen. Es kam aber nie mehr dazu, obwohl er seinen Freund Augusz im nahegelegenen Szekszárd jedes zweite Jahr, manchmal auch jährlich, besuchte.

Obwohl der „große Meister der Töne“ nie mehr nach Pécs zurückkehrte, suchte er doch am 21. September 1870 das im Mecsek-Gebirge gelegene Dorf Nádás wieder auf, wo er vierundzwanzig Jahre vorher das erste Lied mit ungarischem Text komponiert hatte. Der Bischof von Pécs, Siegmund Kovács, veranstaltete in der Umgebung seines Nádásder Sommerschlusses eine Jagd, zu der auch die Familie Augusz aus Szekszárd eingeladen war. Zur größten Überraschung der Gesellschaft erschien mit Baron Augusz auch dessen Gast Franz Liszt. Unter den Gästen befand sich der Freund des Bischofs, Balthasar Horvát, derzeitiger Justizminister und Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Während des Mittagmahles richtete dieser an Liszt die Frage, ob er der ungarischen Sprache noch mächtig sei. Liszt antwortete, daß er Ungarisch nur am Klavier sprechen könne, er verstehe aber leidlich alles, was gesprochen werde. Darauf hielt der Minister gegen Ende des Festmahls einen Toast auf den berühmten Gast, bei dem er nach einigen einleitenden Worten als schönsten und würdigsten Trinkspruch das Gedicht „*An Franz Liszt*“ von Vörösmarty deklamierte:

„Weltberühmter Tonheld dieser Zeiten,  
Der, wo er auch weilt, uns treuverwand!“<sup>13</sup>

Horvát, der ein ausgezeichnetes Gedächtnis hatte und angeblich mehr als dreihundert Gedichte auswendig kannte, deklamierte die vierzehn Strophen der Ode ohne Fehler und mit so tiefem Gefühl, daß Liszt ganz gerührt war. Er umarmte den Minister leidenschaftlich und

<sup>12</sup> Honderü a. a. O., S. 397.

<sup>13</sup> S. *Gedichte von Michael Vörösmarty*. Aus dem Ungarischen in eigenen und fremden metrischen Übersetzungen herausgegeben durch K[arl] M[aria] Kertbeny. Pest — Leipzig, 1857. S. 74—79.

betruerte mit Tränen in den Augen, daß ihm nichts eine größere Freude hätte bereiten können. Einem Impuls folgend, sah er sich sofort nach einem Klavier um, um diese Aufmerksamkeit mit seinem damals schon selten zu hörenden Spiel zu erwidern. Da jedoch in ganz Nádasd kein Klavier vorhanden war, konnte er sein Vorhaben nicht ausführen, dabei ist es selten vorgekommen, daß er in Privatgesellschaft unaufgefordert spielen wollte. Unter wiederholten Dankesversicherungen gab Liszt dem Minister das Versprechen, ihn nächstens in Pest zu besuchen und ihm dort ein Konzert zu geben. „*Der Tag seines Kommens*“ — so entnimmt dem Bericht der Pester „*Reform*“ die „*Fünfkirchner Zeitung*“ am 5. Oktober 1870 — „*ist unseres Wissens noch nicht bestimmt, doch dürfen wir voraussetzen, daß im Salon Horvát für diese Gelegenheit schon alle Sitze vergriffen sind.*“ Das ehemalige bischöfliche Schloß in Mecseknádasd ist heute allgemeine Schule, an deren Fassade am 21. Oktober 1956 eine Marmortafel angebracht wurde, die an den zweimaligen Besuch des Meisters in Nádasd und die Entstehung des „*Bächleins*“ erinnert. Dasselbe versinnbildlicht das unter dem Türbogen angebrachte Fresko von Ernst Gebauer.

\*

In der „*Pécsi Napló*„ [Fünfkirchner Tageszeitung] fragt Koloman Rónaky, wohin das Klavier gekommen sei, das Liszt 1846 mit sich gebracht habe. In einem Zentenarartikel teilte die Tageszeitung „*Dunántúl*“ [Transdanubien] von Pécs am 25. Oktober 1911 mit, daß der Bischof Scitovszky das Klavier dem Kloster Notre-Dame geschenkt habe. „*Es befindet sich auch jetzt dort. Natürlich ist es schon alt und abgenützt, schließlich lernten darauf so viele Pécs- und Baranyaer Damen die Grundelemente des Klavierspielens.*“

Diese Mitteilung wurde von Stephan Szentkirályi in seinem Buch *A pécsi Notre-Dame nőzárda és iskolái* [Das Fünfkirchner Notre-Dame-Kloster und seine Schulen] (1908) bestätigt, in dem er sich an vierzehn Klaviere erinnert: „*Ein Klavier davon ist das Geschenk des Fürstprimas Johann von Scitovszky*“ (S. 185). Der Klavierstimmer des Klosters, Albert Mayer, schöpfte auf Grund der Darlegung den Verdacht, es handle sich um den Bösendorfer-Konzertflügel, der bis zur Verstaatlichung in dem zum Institutsblock gehörenden Erreth-Haus (heute Haus der Pädagogen) in dem im Hof befindlichen Speisesaal gestanden habe. Nachdem wir acht Klaviere überprüft hatten, ist es gelungen, das alte Instrument im Turnsaal des Mädchengymnasiums — nach Klara Leöwey benannt — zu finden.

Den Schluß der Beweisführung bildete die Signatur auf dem Resonanzboden: [*gnaz*] *Bösendorfer kaiserl. königl. Hof Forte Piano Macher. Goldene Medaille Ausstellung von dem Jahre 1839 & 1845. 3075.* Auf eine Anfrage an Ludwig Bösendorfer in Wien teilte dieser mit, daß, wiewohl die Geschäftsbücher nur bis zu den sechziger Jahren reichten, die Nummer 3075 denen der im Jahre 1846 in den Verkehr gebrachten Klaviere entspreche. „*Es scheint uns absolut wahrscheinlich, daß dieser Flügel der von Ihnen gesuchte ist.*“ Bösendorfer lieferte Liszt immer die neuesten Erzeugnisse seiner Klaviere. Es ist wohl kaum damals noch ein Konzertflügel nach Pécs gekommen.

Das Instrument soll in der kunstgeschichtlichen Abteilung des Janus Pannonius-Museums von Pécs untergebracht werden, wenn die Renovierung des Gebäudes beendet ist.

(Übersetzt von Hanna Schüler)



## Eine weitere Quelle der „Musica poetica“ von Heinrich Faber

VON BERNHARD MEIER, TÜBINGEN

In der Handschrift Mus. ms. theor. 1175 der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, befindet sich auf fol. 98—134 eine anonym überlieferte „Musica poetica“, deren wichtige Bedeutung nicht nur als eines der relativ wenigen Traktate dieser Art, sondern auch als einer der hauptsächlichlichen Vorlagen für Gallus Dreßlers gleichnamige Schrift bereits vor geraumer Zeit erkannt worden ist<sup>1</sup>. Dessen ungeachtet scheint dieser Traktat in neueren Studien zur Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts — Studien, welche vor allem die Bedeutung der in zwei handschriftlichen Quellen (Hof, Gymnasium, Paed. 3713, und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 13, 3, Tl. 3) überlieferten „Musica poetica“ von Heinrich Faber hervorheben — keine weitere Beachtung gefunden zu haben. Ein Vergleich von Fabers „Musica poetica“ mit dem Traktat der eingangs genannten Berliner Handschrift führt jedoch zu dem Ergebnis, daß dieses bisher als Anonymus zitierte Werk mit Fabers „Musica poetica“ identisch und somit Berlin, Mus. ms. theor. 1175 als dritte Quelle den bisher bekannten hinzuzufügen ist.

In der Form des Textes steht die Berliner Handschrift unverkennbar dem Ms. Hof nahe, indem diese beiden Quellen eine, verglichen mit dem Wortlaut der Zwickauer Handschrift, etwas kürzere Fassung des Traktates überliefern. Einzelheiten bezüglich der sowohl von Ms. Hof als auch von Ms. Zwickau abweichenden Lesarten können, da eine Edition von Fabers „Musica poetica“ noch aussteht, hier nicht besprochen werden; doch dürfte wohl kaum zu bezweifeln sein, daß dieser Traktat durch den Nachweis seiner Einwirkung auf Dreßler noch mehr an Bedeutung gewonnen hat.

## Bemerkungen über einige J. S. Bach zugeschriebene Werke

VON GEORG FEDER, KÖLN

Die Polonaise Des-dur, die G. Hahne<sup>1</sup>, allerdings mit dem Ausdruck des Zweifels an der Glaubwürdigkeit seiner Quelle, nach der das Stück von J. S. Bach stammen würde, abdruckt, steht in dem Konvolut Mus. ms. 30 194 (jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg) mit der Komponistenangabe *Chret. Transchel*, die zweifellos zutreffender ist.

Die in Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) unter den „Zweifelhaften Werken“ als Anh. 44 zitierte Orgelfuge G-dur findet sich auch in Mus. ms. 11 544 (Marburg), einem Konvolut, das unter Johann Peter Kellners Namen läuft. Hier lautet der Titel: *Fuga ex G dur / di Kellner / Poss*: (folgen barock verschnörkelte Namensbuchstaben, die am ehesten als JNF = J. N. Forkel aufzulösen sein werden<sup>2</sup>). Ob der Verfasser Johann Peter Kellner oder vielleicht sein Sohn Johann Christoph ist, bleibt damit quellenmäßig noch offen, aber Bachs Autorschaft dürfte nun ausgeschlossen sein, zumal die Marburger Quelle (wohl aus den 1760er Jahren) älter ist als Schmieders Leipziger, von ihm „um 1800“ datierte<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> s. W. M. Luther, *Gallus Dreßler*, Kassel o. J. (1941), S. 96 ff., besonders S. 107.

<sup>2</sup> *Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 3), Kassel u. Basel 1954, Bärenreiter-Verlag, S. 33 ff.

<sup>3</sup> Im selben Band findet sich auf dem Titel einer der beiden Kopien von BWV Anh. 47 (s. u.) die Angabe *Poss: Joh: Nic: Forkel / 1764*, die die gegebene Auflösung des Signums, zumal sich dieses in Verbindung mit der gleichen Jahreszahl 1764 auch auf dem Titel von J. P. Kellners Choralvorspiel „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ im gleichen Band findet, nahelegt. Für einen entsprechenden Hinweis, der sich durch Augenschein näher auswerten ließ, hat Verf. Herrn Dr. K. H. Köhler von der Deutschen Staatsbibliothek Berlin zu danken.

<sup>4</sup> Poel. Mus. Ms. 355; der Kopftitel lautet hier: *Fuga chromatisch bearbeitet von J. S. Bach.* (darunter nachträglich: *Apokryph*).



Auch das Choralvorspiel BWV Anh. 47 „*Adi Herr, mich armen Sünder*“, im BWV auf Grund seines Vorkommens in einer späten Quelle (1. Hälfte 19. Jahrhundert) nur unter die zweifelhaften Werke gerechnet, stammt von Johann Peter Kellner. In den handschriftlichen Quellen des 18. Jahrhunderts steht es mit seinem Namen bald unter der Überschrift „*Adi Herr, mich armen Sünder*“<sup>4</sup>, bald unter der Überschrift „*Herzlich tut mich verlangen*“<sup>5</sup>, bald unter beiden vereint<sup>6</sup>.

Das Choralvorspiel BWV 759 „*Schmücke dich, o liebe Seele*“, schon in der alten Bach-Ausgabe (BG) als zweifelhaft abgedruckt<sup>7</sup>, ist bestimmt von G. A. Homilius, da es in den vier Hauptquellen für Homilius' Orgelwerke<sup>8</sup> steht, in einer sogar in Homilius' wahrscheinlichem Autograph<sup>9</sup>.

Das von Hermann Keller<sup>10</sup> mit den Worten: „*wenn echt, eine frühe, noch ungelenke Studienarbeit Bachs*“ kommentierte Choralvorspiel BWV 762 „*Vater unser im Himmelreich*“ steht mit etwas sparsameren Verzerrungen in dem Konvolut Mus. ms. 30194 (Marburg) anonym, wodurch ein weiterer Schatten auf seine Echtheit fällt.

Das verschollene vierstimmige „*Tantum ergo*“ mit Orgel, von Rust auf Grund einer Verlagsanzeige als Bach-Werk registriert<sup>11</sup>, das vermutlich die Latinisierung einer Kantate sei (wie es deren ja tatsächlich einige gibt, allerdings nicht als „*Tantum ergo*“), dürfte eher eine der zahlreichen lateinischen Umtextierungen des 19. Jahrhunderts von bekannten Bachschen Choralstücken aus C. Ph. E. Bachs Sammlung sein, unter denen sich auch mehrere „*Tantum ergo*“ befinden<sup>12</sup>.

In dem Sammelband Mus. ms. 30444 (Marburg)<sup>13</sup> steht neben anderen Fugen von Bach<sup>14</sup> als Nr. 27 (dem Titel nach also noch 1805/06 geschrieben) eine es-moll-Fuge von *Sebast. Bach* (aus *E moll transp.*)<sup>15</sup> mit einem Thema, das nach e-moll zurücktransponiert lautet:



und das nicht im BWV steht, aber natürlich nur in der Rubrik „Zweifelhafte Werke“ hätte Platz finden können. Das Thema hat eine gewisse Familienähnlichkeit mit BWV Anh. 180, so daß man an J. P. Kellner denken könnte. — Daß BWV Anh. 180 von J. P. Kellner

<sup>4</sup> so in DStB Berlin Am. B. 515.

<sup>5</sup> so in einer der beiden Abschriften in dem Konvolut Mus. ms. 11544 (Marburg). Unter diesem Titel hat es Straube in seinen Choralvorspielen alter Meister bereits als Werk J. P. Kellners veröffentlicht.

<sup>6</sup> so in Mus. ms. 40037 (früher Ms. Z. 37) und bei der mit *Poss: Joh: Nic: Forckel / 1764* gezeichneten anderen Abschrift in Mus. ms. 11544 (beide Marburg), wo der Titel beidmal lautet: *Choral (I) Herzlich thut mich verlangen (I) od(er) (I) Adi Herr mich armen Sünder (I) Canto fermo (I) in (I) Soprano (I) á (I) 2 Clavier et Pedal / von (I) Johann Peter Kellner. (I) Arnstadt (.) / zu finden bey Johann Jacob Beumelburgen (bzw. Beumelburgen)*. Damit scheint als Quelle die angebliche Druckausgabe (Eitner Q) bezeichnet zu sein, die dem Verf. nicht erreichbar war (das Berliner Exemplar ist Kriegsverlust).

<sup>7</sup> vgl. BG 40, S. LII.

<sup>8</sup> DStB Berlin Mus. ms. autogr. J. L. Krebs 5, ebenda Mus. ms. 30190, Konservatorium Brüssel Ms. 26573 und Landesbibliothek Dresden Mus. 3031/II/1. Keine dieser Quellen scheint für BG vorgelegen zu haben.

<sup>9</sup> Die neuere Signatur Mus. ms. autogr. J. L. Krebs 5 trägt dem Homilius-Faszikel des Konvoluts nicht Rechnung. — Auch K. Anton in *Bach-Jahrbuch* 1955, S. 15 erwähnt ein Homilius-Autograph von BWV 759.

<sup>10</sup> Vorwort zu Band IX der Peters-Ausgabe.

<sup>11</sup> BG 11, 1, S. XVIII; vgl. Schmieder BWV S. XII.

<sup>12</sup> siehe G. Feder: *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen* I, Diss. Kiel 1955, S. 89 ff.

<sup>13</sup> *Orgel-Fugen I in / alle Töne / der beiderlei Tonarten / von / verschiedenen Meistern. I Gesammelt u. geschrieben / von mir Joh. Bubak / im Jahre 1805 u. 1806 / zu Rakonitz. / Überbunden, mit No. 57 bis 60 vermehrt / und mit den Anmerkungen* (es sind wohl die Komponisten-Biographien am Schluß gemeint) *versehen / im Jahre 1830 zu Pilsen, im / Monate Jänner*.

<sup>14</sup> Klavierfugen BWV 860, 2 nach *Ges* transponiert (*Jos. Seger nach S. Bach*), BWV 910, 4 und BWV 857, 2 nach *gis* transponiert, ferner Orgelfuge BWV 552, 2 in verkürzter und klassizistisch simplifizierter Bearbeitung.

<sup>15</sup> Die Transposition geschah wahrscheinlich, um dem Titel entsprechend Fugen „*in alle Töne*“ zu bekommen.

stammt <sup>16</sup>, scheint dadurch bekräftigt zu werden, daß dasselbe Thema mit geringfügiger Abweichung einer Doppelfuge zugrunde liegt, die sich in Ms. 4 der Musikbibliothek Leipzig unter dem Titel *Fuga in D mol con 2 Thema / pedaliter / di / J. P. Kellner. / Scrips: / AG Wedmar.* und (ohne Hinweis auf Pedalmitwirkung) unter dem Titel *Fuga in Db di Kellner* in Mus. ms. 11544 (Marburg) findet.

Im *Neuen deutschen Orgel-Magazin . . . herausgegeben von der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung in Magdeburg* (Bd. I, Lief. II, S. 11, Nr. 8) wird ein achttaktiges (!) Trio als *figurirter Choral: Ach bleib mit deiner Gnade*



J. S. Bach zugeschrieben — eine „Bereicherung“ für den Anhang im BWV.

Reinhard Vollhardt<sup>17</sup> erwähnt unter den Beständen der Kantorei Crimmitschau als von J. S. Bach stammend eine Kantate „*Sei willkommen, mächtiger Herrscher*“. Wenn seine Angabe exakt wäre, würde man bis heute eine möglicherweise echte Kantate J. S. Bachs übersehen haben. Eine Untersuchung des Manuskripts<sup>18</sup> ergab aber, daß der Titel lautet: *Festo Nativ. Christi. / Sey willkömen, du mächtiger Herrscher / a / 2 Corni in F. / 2 Oboi* (ergänzt: *a se piace*) / *2 Violini / Viola / 4 Voci / con / Fondam. / di Bach.* (ferner: *Correct. scr.*<sup>19</sup> und von anderer Hand ein Fragezeichen hinter dem Autornamen). Das Werk ist also gar nicht Johann Sebastian Bach zugeschrieben; man könnte daher auch an einen der anderen Träger des Namens Bach denken, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts oder etwas später Kirchenkantaten schrieben (W. Friedemann, C. Ph. Emanuel, J. Ernst, J. Ch. Friedrich), wenn nicht die Zuschreibung *di Bach* überhaupt ganz falsch ist, denn von den nachgewiesenen Kantaten der Genannten scheint es keine zu sein. Das viersätzige Werk — durchschnittliche Kantorenmusik aus dem Zeitalter des Rationalismus — ist im Sinne jenes Friedberger Kantors gehalten, der 1768 auf höhere Ermahnung zur Verkürzung der Kirchenmusik hin versprach, es „*künftig bei einem Tutti* (hier als Da-Capochorarie), *einem wohlklingenden* (d. h. vermutlich akkompagnierten, wie hier der Fall) *Recitativ, einer Arie* (hier mit Da Capo) *und dem Choral* (hier in *simplici stylo*)“ bewenden zu lassen<sup>20</sup>. Der erste Chöreinsatz lautet



Sei willkommen

<sup>16</sup> Diese Zuweisung nahm Seiffert auf Grund einer damals in seinem Besitz befindlichen Handschrift (Poss: Dröbs) vor, in der das Werk als *di Kellner* bezeichnet war (siehe *Bach-Jahrbuch* 1907, S. 180).

<sup>17</sup> *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, S. 53.

<sup>18</sup> Für freundliche Ermöglichung der Prüfung dankt Verf. Herrn Kirchenmusikdirektor Edgar Thomaschke in Crimmitschau.

<sup>19</sup> Vermutlich geschah die Abschrift nach einem Stimmensatz, wofür die schlechte vertikale Anordnung und die Aufnahme von Kammerton-Violone und Chorton-Organostimme in die Partitur spricht.

<sup>20</sup> zitiert nach Karl Schmidt: *Beiträge zur Kenntnis des musikalischen Lebens in der ehemaligen Reichsstadt*

und der Beginn der Singstimme in der Arie



## Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs\*

Schlußwort

VON FRITZ OBERDOERFFER, AUSTIN (TEXAS)

Auf Seite 144 des Jahrgangs X wendet sich Rudolf Steglich gegen meine Ausführungen im selben Jahrgang (S. 61 ff.) und wehrt sich ganz besonders gegen den Ausdruck „*neutral*“ Begleitung. Gleichzeitig wirft er mir einige Ungenauigkeiten oder absichtliche Unterbewertung geschichtlicher Zeugnisse vor.

Da mein Artikel keine vollständige Generalbaßlehre sein sollte und natürlich auch nicht sein konnte, so wurde nur das Problem des prinzipiellen Verhältnisses zwischen den komponierten Stimmen und der Generalbaßbegleitung, besonders der Führung ihrer Oberstimme, herausgegriffen. Das vielleicht nicht ganz glücklich gewählte Wort „*neutral*“ sollte in diesem Zusammenhang auf eine Begleitung hindeuten, die den harmonischen Gehalt einer Komposition in fließendem vierstimmigem Satz zur Darstellung bringt. Das heißt, die rechte Hand des Begleiters hat die Akkordlagen so zu wählen, daß eine natürlich fließende Oberstimme ohne zu viele Tonwiederholungen resultiert, die möglichst *f*“ oder *g*“ nicht übersteigt. Insoweit ist die Oberstimme „singend“. (Wir werden weiter unten noch einmal auf diesen Begriff zurückkommen.) „*Neutral*“ ist sie aber insofern, als sie kein thematischer Bestandteil der Komposition ist und auch nicht sein darf, da sie sonst der von allen Theoretikern betonten Grundregel der Generalbaßbegleitung widerspricht, die Aufmerksamkeit des Hörers von den Hauptstimmen nicht abzulenken. Wenn aber die Oberstimme der Begleitung sich in irgendeiner Form thematisch zu beteiligen beginnt, so lenkt sie dadurch den Hörer von den komponierten Stimmen ab, die ja so angelegt sind, daß sie die thematische Entwicklung eines Satzes allein bestreiten, ganz besonders bei Bach. Es könnte sich bei ihrer Beteiligung dann entweder nur um kleine thematische Floskeln handeln, die aufgegriffen und dann wieder fallen gelassen werden, oder aber (wie bei der von Eta Harich-Schneider vorgeschlagenen Begleitung für den letzten Satz von Bachs Sonate für Flöte und Generalbaß in E-dur) um den Versuch, mit der vom Baß übernommenen zweiten Hälfte des Anfangsthemas Motive aus der ersten Hälfte des Themas zu kombinieren. In beiden Fällen handelt es sich um eine Ablenkung des Hörers von thematisch Wichtigem zu thematisch Unwichtigem. Im ersten Fall wird er auf den Beginn einer weiteren thematischen Stimme aufmerksam gemacht, die dann naturgemäß so plötzlich, wie sie auftaucht, wieder verschwindet, also nur geeignet ist, die klar gezeichneten Linien der Hauptstimme zu verunklären. Im zweiten Falle soll der Hörer sich von der ersten, von der Flöte vorgebrachten Hälfte des Themas dessen Fortsetzung im Baß zuwenden. Wenn nun die Oberstimme der Begleitung versucht, das Motiv der Flöte weiterzuentwickeln, wird der Hörer naturgemäß dieser Entwicklung folgen und mittlerweile die eigentliche Fortsetzung des

Friedberg i. d. W., Leipzig 1918, S. 52. — Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß G. Tischer und K. Burckhard in ihrem *Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau N./L.* (Beilage zu den *MFM* 1902, S. 14) eine Kantate „*Deiner Güte, deiner Macht*“ von Sigl. Bache namhaft machen und daß im Nachlaßverzeichnis des hallischen Organisten Adam Meissner von 1718 (bei W. Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zum 2. Band, 1. Halbband, Halle-Berlin 1940, S. 72 ff.) unter Nr. 25 (das gleiche Werk unter Nr. 147) steht: *Dow: Invoc. et 21. p. Trin: Wir haben nicht mit Fleisch und Blut à 9. Bach.*

\* Hiermit schließen wir die Debatte. Die Schriftleitung.

Themas im Baß verpassen. Gerade heute, wo die Hörer nicht mehr gewohnt sind, einen Baß als Hauptstimme zu verstehen, muß eine solche Ablenkung vermieden werden. Es handelt sich in diesen Fällen natürlich nicht um ein dynamisches Übergewicht der Begleitung, sondern einfach um eine Ablenkung des Hörers von der jeweiligen Hauptsache.

Der Part der rechten Hand des Begleiters braucht deshalb noch lange keine tote, eintönige Folge gleichmäßiger Akkordschläge zu sein. Erstens ist er ja vom Rhythmus des Basses weitgehend abhängig, und außerdem kann gelegentlich eine seiner Stimmen in Terzen oder Sexten mit dem Baß geführt werden, auch wenn dieser einmal schnellere Figurationen ausführen sollte. Zweitens kann der Spieler, je nach der musikalischen Situation, von mehr oder weniger Bindungen Gebrauch machen oder seine Akkorde einmal voller und dann wieder durchsichtiger nehmen und sich so dem wechselnden Vortrag der Hauptstimme schmiegsam anpassen. Bei schwächer bezifferten Bässen mag er auch Durchgangsnoten spielen, wo sie nicht vorgezeichnet sind. Dies trifft allerdings nicht auf Bachs Musik zu, denn er pflegte seine Bässe sehr genau zu beziffern. Daß auch hier und da in einer der Stimmen eine Verzierung angebracht werden möge, lehrt Heinichen 1728, wenn er auch 1711 (Kap. 5 § 24—28) den Gebrauch von Trillern und verziertes Spiel im allgemeinen auf dem Cembalo nicht für günstig hält, „denn im Generalbaß und überdies auf dem Clavicimbel ist es, zumal bei voller Musik, ohnedies fast überflüssig“.

Das augenscheinlich mißverständene Wort „neutral“ ist in einem ganz bestimmten, technischen Sinne verwandt und darf nicht so gedeutet werden, als ob der Spieler, unbekümmert um die Musik, die er begleitet, gleichgültig seine Akkorde herunterspielen sollte. Schließlich ist doch ein ganz wesentlicher Teil einer Komposition ihre bewegte, harmonische Ordnung, ganz besonders im Falle Bach, und bei solistisch besetzter Musik ist deren möglichst klare Darstellung ganz in die Hände des Generalbassisten gelegt. Wenn er seiner Aufgabe gewachsen ist, wird seine Begleitung „touchant“ sein, wie ja auch Gerber die von seinem Vater ohne Beteiligung einer Solostimme gespielten Begleitungen, die noch aus dessen Lehrzeit bei Bach stammten, augenscheinlich für „touchant“ hielt. Daß eine nichtthematische Begleitung sehr wohl möglich ist, hat ja Bach selbst in der ausgeschriebenen Begleitung des 2. Satzes seiner Flötensonate in h-moll gezeigt, die in mancher Hinsicht einer Generalbaßbegleitung nahekommt und die er durchaus werkgemäß „touchant“ zu schreiben wußte, ohne daß ihm gelegentlich Motive der Solostimme in die Finger kamen, was hier mit Leichtigkeit hätte geschehen können. Dieser thematischen Zurückhaltung der Begleitung liegt doch offenkundig das von allen Generalbaßlehren betonte Prinzip zugrunde, daß die Begleitung nicht von der Melodie des Solisten ablenken dürfe.

Die von Steglich herangezogene, bekannte Briefstelle Philipp Emanuel Bachs, in der dieser erwähnt, daß sein Vater sehr stark auf das Aussetzen der Stimmen im Generalbaß drang, handelt nicht vom Akkompagnement, sondern vom Generalbaß als Teil des Theorieunterrichts, nämlich der Harmonielehre. Die Briefstelle sei hier vollständig zitiert:<sup>1</sup> „In der Komposition ging er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglassung aller der trockenen Arten (im Original unterstrichen) von Kontrapunkten, wie sie in Fuxen u. anderen stehen. Den Anfang mußten seine Schüler mit der Erlernung des reinen vierstimmigen Generalbasses machen. Hiernach ging er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, und den Alt und den Tenor mußten sie selbst erfinden. Alsdann erst lehrte er sie selbst Bässe machen. Besonders drang er sehr stark auf das Aussetzen der Stimmen im Generalbass. Bei der Lehrart in Fugen fing er mit ihnen die Zweistimmige an, usw. (sic!). Das Aussetzen des Generalbaßes und die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Komposition, quoad Harmoniam.“

<sup>1</sup> *Bach-Urkunden*, hrsg. Max Schneider. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jg. XVII, Heft 3, Brief von C. Ph. E. Bach an Forkel vom 13. Januar 1775, in dem er einige Fragen Forkels beantwortet. Obiges Zitat aus der Antwort auf Frage 9, in der sich Forkel augenscheinlich nach Bachs Lehrmethode erkundigt hatte.

Diese Briefstelle sagt über die eigentliche Generalbaßbegleitung nichts aus, sondern stellt nur fest, daß Bach in der Harmonielehre auf einen reinen vierstimmigen Satz drang. Wir können natürlich mit Sicherheit annehmen, daß Bach auch von einer Generalbaßbegleitung verlangte, daß der ihr zugrunde liegende vierstimmige Satz rein sei und, wie oben betont, die günstigsten melodischen Fortschreitungen in der Oberstimme bringe. Das bedeutet aber keineswegs ein im polyphonen Sinne „stimmiges“ Accompagnement und hat auch mit einer thematischen Gestaltung der Oberstimme des Begleitparts nichts zu tun, sondern führt vielmehr zu dem, was Gerber an den Begleitungen seines Vaters so bewunderte, „dem Gesang der Stimmen untereinander“.

Die von mir am Schluß meines Artikels kurz angezogene Briefstelle Philipp Emanuels ist übrigens nicht von mir, sondern schon von ihm selbst „entwertet“ worden, indem er von seinem Vater schreibt: „Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmal Trios accompagniert, und, weil er aufgeräumt war, und wußte, daß der Komponist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegreif und aus einer elend bezifferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Komponist dieses Trios staunte“<sup>2</sup>. Daraus muß doch jeder unvoreingenommene Leser schließen, daß diese Art der Begleitung einen Ausnahmefall darstellte, aus dem man nur lernen kann, wie in normalen Fällen nicht begleitet werden darf.

Dem steht die von Steglich zitierte Äußerung Mizlers nicht entgegen, wenn man nur nicht zuviel in sie hineinlesen will. Nicht um Mizlers Lob zu entwerten, sondern um es ins richtige Licht zu setzen, war es notwendig, auf die Stilwandlung um 1750 hinzuweisen. Mizler gibt ja nur seinen Eindruck von Bachs Begleitung wieder, und dieser konnte nicht unabhängig sein von den allgemeinen musikalischen Bestrebungen seiner Zeit. Man darf nicht vergessen, daß Mizler einer jüngeren Generation als Bach angehörte und nur um wenige Jahre älter war als C. Ph. E. Bach. Es ist nun allgemein üblich, Bachs Todesjahr 1750 als Stichdatum für die Wendung zum galanten Stil zu setzen, wobei als bekannt vorausgesetzt werden durfte, daß diese Stilwandlung schon geraume Zeit früher begann und selbst vor Bachs eigener Familie nicht Halt machte, wie viele Kompositionen Philipp Emanuels aus den 1730er Jahren zeigen. Von „nachbachischer Stilwandlung“ darf man also nur in ganz allgemeinem Zusammenhang reden, wobei man sich aber bewußt sein muß, daß dieser allmähliche stilistische Umschwung schon zu Bachs Lebzeiten weitere Kreise zu ziehen begonnen hatte.

Doch zurück zu Mizler! Schon Spitta hat versucht, dessen von Steglich zitierten Ausspruch ins rechte Licht zu setzen<sup>3</sup>, indem er auf eine Besprechung von Werckmeisters Generalbaßlehre eingeht, die Mizler im zweiten Teil seiner *Musikalischen Bibliothek* bringt. Anschließend an Werckmeisters Satz, daß zu einer angenehmen Fortschreitung der Harmonie im Accompagnement mehr gehöre, als Quinten und Oktaven zu vermeiden, meint Mizler, dieses „mehr“ sei die Melodie, und Melodie sei eine solche Veränderung der Töne, die man bequem singen könne und die dem Gehöre angenehm sei. Da man aber in den besten Melodien die wenigsten Sprünge bemerke, so folge, daß ein Generalbassist keine auffälligen Sprünge machen dürfe, wenn er das Wesen der Melodie nicht verderben wolle.

Die Fähigkeit, in der Improvisation einer vierstimmigen Generalbaßbegleitung der Oberstimme nur günstige melodische Fortschreitungen zu geben, konnte damals augenscheinlich nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden, da die Lehrbücher immer wieder vor Umherspringen der rechten Hand warnen. Viele Autoren, unter ihnen Mattheson, auf den auch Mizler sich bezieht, empfehlen deshalb, dem Lernenden vor dem Studium des Generalbasses Handstücke, das heißt originale Klavierkompositionen in die Hand zu geben, um ihn so an eine melodisch zusammenhängende Führung der rechten Hand zu gewöhnen. Man darf sich

<sup>2</sup> a. a. O. Aus undatiertem Brief an Forkel.

<sup>3</sup> Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Bd. II, S. 126 f.

aber unter diesem „singenden“ Wesen, wie Mattheson es in seiner *Kleinen Generalbaßschule*, 1735, nennt, nicht zuviel vorstellen, denn Mattheson lehrt noch den alten Fingersatz, der bei weniger als vierstimmigen Akkorden der rechten Hand keinen Gebrauch vom Daumen macht. Daraus darf man wohl schließen, daß er hier vom Spieler nur verlangt, die Lage seiner Akkorde so zu wählen, daß die Oberstimme melodisch günstige Fortschreitungen bekommt, wie es so gut wie alle Generalbaßlehren fordern.

Es ist eigentümlich, daß den ausgesetzten Generalbässen, die wir, wenn auch nur in geringer Anzahl, aus Bachs Kreise haben, in der Zeit nach Spitta nur ein ganz untergeordneter Zeugniswert beigemessen wurde. Die paar von Helmuth Schultz 1932 veröffentlichten autographen Takte Bachs zu einem Baßthema kamen zu spät, um noch irgendeinen Einfluß auf einmal geformte Ansichten ausüben zu können, oder blieben überhaupt unbeachtet. Gerbers Ausarbeitung des Basses zu einer Violinsonate Albinonis wurde als Schülerarbeit nicht für beweiskräftig gehalten, und Kirnbergers Aussetzung des Mittelsatzes der c-moll-Triosonate Bachs wurde für ein Elaborat eines trockenen Theoretikers gehalten. Wie man auch über Gerbers und Kirnbergers Fähigkeiten denken mag: beide waren große Verehrer Bachs und hielten hoch, was sie bei ihm gelernt hatten. Beider Beispiele zeigen aber ebenso deutlich wie die von Bach selbst überlieferten Takte, daß eine selbständige Gestaltung einer Oberstimmemelodie in der Generalbaßbegleitung nicht erwartet wurde. Auch C. Ph. E. Bach lehrt keine Generalbaßbegleitung mit melodisch erfundener Oberstimme. In seinem Lehrbuch weist er zwar mehrfach auf die Unterschiede der Generalbaßpraxis seiner Zeit und der der älteren Generation hin. Ein prinzipieller Unterschied in der Behandlung der Oberstimme scheint aber nicht bestanden zu haben, da er ihn, trotz großer Ausführlichkeit in vielen Punkten, nicht erwähnt. — Schließlich darf auch nicht übersehen werden, daß eine freie melodische und besonders eine thematische Führung der Oberstimme mit einer immer wieder betonten Regel in Widerspruch geraten muß, nämlich mit der rechten Hand nicht zu springen, sondern notwendige Lagenwechsel nur an bestimmten, festgesetzten Stellen vorzunehmen.

Wenn man nun den gesicherten geschichtlichen Zeugnissen, die in überwiegender Anzahl vorliegen, zu folgen versucht, so bedeutet das wohl kaum ein Ausschütten des Kindes mit dem Bade, sondern eher, daß man bei vorsichtigem Ausschütten des Bades zu seinem Erstaunen feststellen mußte, daß gar kein Kind darin gewesen war.

### *Zur Frage J. S. Bach – Marcello*

VON ALBERT VAN DER LINDEN, BRÜSSEL

Seit den Ausführungen von R. Eitner<sup>1</sup>, M. Seiffert<sup>2</sup> und A. Schering<sup>3</sup> wird das Klavierkonzert BWV 974 von J. S. Bach gewöhnlich als die Bearbeitung eines Oboenkonzertes von Benedetto Marcello betrachtet.

Eitner gründet seine Mitteilung auf die Erwähnung eines Ms. der ehemaligen Hofbibliothek in Darmstadt, dessen Titel lautet: *Concerto di B. Marcello accommodé au Clavessin de J. S. Bach*. Schering fügt hinzu, er habe dasselbe Konzert in der ehemaligen Großherzoglichen Bibliothek zu Schwerin gefunden, mit dem Titel: *Concerto à 5: Hautbois, Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Basso Continuo di Marcello*.

Zweifellos muß man darauf aufmerksam machen, daß diese zweite Titelangabe nicht den Vornamen von Marcello bringt. Die Darmstädter Titelangabe soll nach Seiffert<sup>4</sup> von späterer Hand stammen.

<sup>1</sup> MfM 1891, S. 193.

<sup>2</sup> *Geschichte der Klaviermusik I*, 1899, S. 378.

<sup>3</sup> SIMG IV, 1902/03, S. 236 ff.

<sup>4</sup> a. a. O.

Es kann nun kein Zweifel darüber bestehen, daß hier eine Verwechslung Benedetto Marcellos mit seinem Bruder Alessandro vorliegt. Dieser veröffentlichte in Amsterdam bei Jeanne Rogier ein Oboenkonzert in einer Sammlung *Concerti a Cinque (Libro Primo)*. Diese mit der Verlagsnummer 432 veröffentlichte Sammlung enthält außerdem Konzerte von G. Sammartini (Nr. 1), G. Valentini (Nr. 3 und 4), G. Rampin (Nr. 5) und A. Vivaldi (Nr. 6)<sup>5</sup>. Das zweite Konzert, also das von Alessandro Marcello, ist das von J. S. Bach für Klavier bearbeitete.

Angesichts dieser Tatsache ist demnach Alessandro Marcello als Komponist des seinem Bruder irrtümlich zugeschriebenen Konzerts anzuerkennen.

## *Johann Zach in Dillingen und Wallerstein*

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN

Die musikgeschichtliche Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten mehrmals mit der Persönlichkeit und dem Werk des kurmainzischen Hofkapellmeisters Johann Zach beschäftigt<sup>1</sup>. Eine abschließende Biographie über diesen bedeutenden Wegbereiter der klassischen Sinfonie steht jedoch noch aus. Es liegen nur spärliche Nachrichten über die Lebensschicksale des Meisters in den Jahren nach seiner Entlassung in Mainz vor. Der vorliegende Beitrag bringt dazu einige unbekanntes Belege.

Im Jahre 1745 hatte Zach die kurmainzische Hofkapellmeisterstelle angetreten. Bereits fünf Jahre später war er dann wegen „Geisteskrankheit“ von seinem Amte suspendiert worden. 1756 schließlich mußte er seine Stelle einem böhmischen Landsmann, dem fürstbischöflich augsburgischen Hofmusikdirektor Johann Michael Schmidt, überlassen. Fortan scheint er ein unstetes Wanderleben geführt zu haben.

Erstmals finden wir ihn dann im Herbst 1759 am Hofe des Augsburger Fürstbischofs Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt, eines großen Musikenthusiasten, in dessen Residenz zu Dillingen an der Donau. Die Hofzahlamsrechnung des Hochstiftes Augsburg 1759/60 enthält darüber folgende Einträge:

„Den. 5. Octobris, umb gemachte Zöhrungen des gewesten Chur Maintz: Capellmeisters Zach an den Traubenwirth in Dillingen 5 fl 51 kr. Und wurden ihme Zach selbst zu einer Reiß zöhrung gnädigst angeschafft an. 2. Carlius . . . 22 fl.“<sup>2</sup>

Demnach weilte Zach Anfang Oktober 1759 in Dillingen, wo er in der noch heute bestehenden Gastwirtschaft „Zur Traube“ Quartier bezog. Der Zweck des Aufenthalts geht aus den beiden Rechnungsposten nicht hervor. Auffallend ist, daß der musikliebende Fürst den früheren kurmainzischen Kapellmeister, der ihm vielleicht neue Kompositionen überbrachte, mit einem ansehnlichen Gastgeschenk entließ.

Zach lebte damals vermutlich längere Zeit in Süddeutschland. Acht Jahre nach dem Besuch in der Dillinger Residenz, 1767, hielt er sich im Zisterzienserkloster Stams im tirolischen Oberinntal auf und hinterließ dort eine Reihe kirchlicher und weltlicher Kompositionen. Wie Walter Senn nachweist, war er wiederum 1769 bis Mitte Juni und 1771 vom 21. Januar bis zum 12. März in Stams, von wo er sich nach Italien begab. Auf der Rückreise wurde ihm in Brixen nach zweimonatigem Aufenthalt am 12. Juni 1772 ein Paß ins „römische Reich“ ausgestellt<sup>3</sup>.

<sup>5</sup> Das einzige, Eitner bekannte Exemplar (s. Quellenlexikon VIII, 278) gehörte zur Bibliothek Wagener. Es befindet sich heute in der Sammlung Scheurleer der Musikbibliothek des Gemeentemuseum in Den Haag.

<sup>1</sup> Vgl. die Zach-Monographie von Karl Michael Komma (Bärenreiter-Verlag Kassel 1938) und den Aufsatz über Johann Zach von Adam Gottron und Walter Senn in Mainzer Zeitschrift 50, 1955, S. 81–94.

<sup>2</sup> Bayerisches Staatsarchiv Neuburg, Augsburger Pflegeämter Nr. 2064, S. 191.

<sup>3</sup> Gottron–Senn, a. a. O., S. 81.



Ein halbes Jahr später, Mitte Januar 1773, taucht Zachs Name in den Hofhaltungsrechnungen von Wallerstein im Ries auf<sup>4</sup>. Der Eintrag lautet: *Auf Verehrung . . . „Dem Musico Zach. Douceur auf gnädigsten Befehl, w. R. de 16: Jan: 22f.“*. Dieser Aufenthalt in der Wallersteiner Residenz fällt in die Monate vor dem Regierungsantritt des jungen Grafen und späteren Fürsten Kraft Ernst, dessen Hoforchester bald nach dem Besuch Zachs zu den besten Deutschlands zählte. Möglicherweise war Zachs Anwesenheit nicht ohne Bedeutung für die spätere Zusammensetzung dieser Kapelle; auffallend bleibt jedenfalls, wie stark in ihr das böhmische Element vertreten war<sup>5</sup>. Die Nachricht über Zachs Aufenthalt in Wallerstein ist bisher eines der letzten archivalischen Zeugnisse über den bedeutenden böhmischen Komponisten. Die Angaben über seinen Tod im Irrenhaus zu Bruchsal im selben Jahre scheinen nicht erwiesen zu sein.

### Neuausgaben von Buxtehude-Kantaten

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

In letzter Zeit ist eine Anzahl von Kantaten Buxtehudes in praktischen Neuausgaben erschienen<sup>1</sup>, die im folgenden zusammenfassend betrachtet werden sollen:

1. Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Choralkantate für vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Violone und Basso continuo. Herausgegeben von Dietrich Kilian (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin. Herausgegeben von Adam Adrio. Band I, Heft 4). Berlin o. J. (1956), Merseburger. 20 S.
2. Herren vår Gud / Der Herr erhöh dich. Choralkantate. Die übrigen Angaben wie zu 1. (Veröffentlichungen . . . , Bd. I, H. 5). 12 S.
3. All solch dein Güt wir preisen. Choralkantate für fünfstimmigen Chor, 2 Violinen, 2 Violon, Violone und Basso continuo. Herausgegeben von Dietrich Kilian (Veröffentlichungen . . . , Bd. I, H. 6). Berlin o. J. (1956), Merseburger. 12 S.
4. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. Kantate für fünfstimmigen Chor, 2 Violinen, Violoncell und Basso continuo. Herausgegeben von Søren Sørensen. København o. J. (1956), Engstrøm & Sødning. 16 S.
5. Titel und Besetzung wie 1. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 16 S.
6. Titel und Besetzung wie 3. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 12 S.
7. Der Herr ist mit mir. Kantate für vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Violone (Violoncello) und Basso continuo. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 24 S.
8. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. Choralkantate für fünfstimmigen Chor, Streicher, zwei Trompeten und Basso continuo. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 43 S.
9. Wachtet auf, ruft uns die Stimme (Chorale Concertato). Kantate für 3 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von Traugott Fedtke. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 50 S.
10. Mit Fried und Freud ich fahr dahin (Trauermusik auf den Tod seines Vaters). Choral-kantate für Alt und Baß (Soli oder Chor), Instrumente und Basso continuo. Herausgegeben von Traugott Fedtke. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 15 S.

<sup>4</sup> Fürstliches Archiv Wallerstein, Hofhaltungsrechnung 1773, S. 5.

<sup>5</sup> Vgl. L. Schiedermaier, *Die Blütezeit der Oettingen Wallersteinschen Hofkapelle* in SIMG IX, 1907, S. 83–130.

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch den Bericht des Verf. über *Grundsätzliches und Spezielles zu Neuausgaben barocker Kirchenmusik* in Jahrgang IX, S. 213 ff. dieser Zeitschrift.

Ähnlich wie in den a. a. O. besprochenen Publikationen steht auch diesmal wieder der Blick auf die praktische Verwendbarkeit bei der Auswahl der Kompositionen im Vordergrund: Die kirchenmusikalische Eignung, Bindung an einen Cantus firmus, eine leichte Realisierbarkeit der Besetzung — überwiegend Chor und Streicher — waren offensichtlich für die Auswahl mitbestimmend.

In den Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin — Nr. 1 bis 3 — ist freilich außerdem die Tendenz zu systematischer Vervollständigung des bisher Publizierten bemerkenswert, die dieser Reihe eine erhöhte wissenschaftliche Bedeutung zukommen läßt; auch Nr. 4 will insofern eine Lücke füllen, als sie mit einer von Pirro und Blume übersehenen Choralkantate aus der Sammlung Düben bekannt macht. Demgegenüber sind die Kasseler Neuausgaben 5 bis 10 in erster Linie der Praxis zugeordnet; wiewohl sie auch kritisch ediert sind, waren ihre Herausgeber doch der Notwendigkeit enthoben, der Systematik zuliebe auch qualitativ belanglose Werke in ihre Edition aufzunehmen — kein Wunder, daß man gerade hier auf die interessantesten Neuigkeiten stößt! Bedauerlich bleibt freilich die Planlosigkeit, die die Publikation des Buxtehudeschen Kantatenwerks kennzeichnet und die Frage nach einer zentralen Steuerung aufwerfen läßt: Es liegt doch gewiß kein besonderes Interesse vor, gleich je zwei Kantaten (1 und 5 sowie 3 und 6) innerhalb eines und desselben Jahres doppelt erscheinen zu lassen!

Die Kantaten 1 bis 3 führen den ersten Band der Berliner Publikationsreihe zu Ende; 1 und 2 halten sich mit Ausnahme einer figurativen Auflockerung des Schluß-„Amen“ im Stil der anfangs veröffentlichten drei Kantaten<sup>2</sup>. Demgegenüber gibt sich Nr. 3 durch stärkere Besetzung, freiere Behandlung des Cantus firmus und polyphone Auflockerung anspruchsvoller, was Grusnick zu dem Votum veranlaßt, man solle „*diesen Kantatensatz nicht in die schlichten Choräle ‚figuraliter‘ einreihen*“ (in Nr. 6). Er sieht in der Komposition, mit F. Blume, ein Fragment, „*den Tutti-Schlußstein einer großen Neujahrsmusik*“, und begründet seine Vermutung vornehmlich mit der Angabe des Titels „*a. 10. vel 20.*“, die sich auf den vorhandenen Teil nicht anwenden lasse, „*da dessen Anlage weder im Chor noch besonders im Orchester eine Aufgliederung in Solo- und Tuttigruppen aufweist*“. Dann würde der originale Titel freilich einen Widerspruch in sich enthalten; denn er nennt als Überschrift ausdrücklich nur die erhaltene Schlußstrophe des Eberschen Neujahrliedes, könnte also nur den auf die Besetzung bezüglichen Teil der Überschrift einer früheren, vollständigeren Fassung entlehnt haben. Kilian (in 3) verzichtet demgegenüber auf die Bruchstücktheorie und weist auf verschiedene „Tutti“-Vorschriften in der Violone-Stimme hin, die Grusnick (vielleicht absichtlich, weil unergiebig) unerwähnt läßt und die nun doch wieder den von Grusnick verworfenen Gedanken an eine Ripieno-Verdoppelung des überlieferten Werkes zu rechtfertigen scheinen. Allein, auch Kilian resigniert: „*Auch durch diese ergibt sich kein klares Bild, wie der Komponist von der Möglichkeit der einfachen und der doppelten Besetzung der Stimmen . . . Gebrauch gemacht hat.*“ Kilian verzichtet daher auch in seiner Neuausgabe auf eine verbindliche Interpretation der Tutti-Angaben, womit wiederum der wissenschaftliche Charakter der Ausgabe betont wird; denn in einer praktischen Ausgabe (und das will diese Edition freilich gleichzeitig auch sein!) ist das Weiterreichen unverdauter Quellenprobleme an den Benutzer von zweifelhaftem Wert. — Die Kritischen Berichte, die den Ausgaben 1 bis 3 beigefügt sind, bieten alles Wissenswerte in übersichtlicher Anordnung, höchstens sollte man, wenn das Wort Basso in der Quelle mit Lang-s und Rund-s geschrieben ist, dies in Antiqua nicht zu „*Bahso*“ verfälschen, sondern, wenn nicht durch „*Basso*“, dann etwa durch „*Baßo*“ wiedergeben. Problematisch scheinen mir ferner auch immer wieder Behauptungen über eigenmächtige Veränderungen der Liedmelodie durch Buxtehude zu sein; sie sind nur da berechtigt, wo der Herausgeber

<sup>2</sup> Vgl. deren Besprechung a. a. O.

nachweisen kann, daß diese Veränderungen nicht etwa in der lokalen Tradition vorgebildet sind. Wenn also Kilian z. B. in 1 behauptet, Buxtehude habe die erste und zweite Zeile des *Da pacem* noch auf die Klugsche Melodie („*Erhalt uns Herr*“) gesetzt, „*um beide Textteile in eine enge Verbindung zu bringen*“, so bleibt er uns den Beweis dafür schuldig, daß der Komponist hier tatsächlich von der in Lübeck gebräuchlichen Melodiefassung abgewichen ist. Hinweise auf die Wittenberger und Nürnberger Quellen des 16. Jahrhunderts reichen dazu nicht aus.

Auch die Ausgabe 4 bezeichnet sich ausdrücklich als Urtextpublikation. Das schlichte Werk bietet wenig Probleme, wirkt aber durch seine vokale Fünfstimmigkeit klangvoll und durch Taktwechsel und „Amen“-Figuration abwechslungsreich. Ein Kritischer Bericht von minutiöser Genauigkeit befriedigt verwöhnteste Ansprüche, doch sollte es erlaubt sein, das Umschreiben der Akzidenzien nach den heute geltenden Regeln und des Textes in moderne Orthographie generell zu vermerken und ohne Aufzählung jedes einzelnen Falles; sonst wird der Bericht überladen und unübersichtlich.

Die Parallelausgaben 1/5 und 3/6 bieten Gelegenheit zu Textvergleichen; die geringe Zahl der Abweichungen stellt beiden Editoren ein gutes Zeugnis aus. Grusnick als Praktiker bietet bisweilen willkommene Konjekturen, wo Kilian Problematisches beibehält (als Beispiel sei die unbedingt notwendige Korrektur des Tenors in Takt 78 von Nr. 3/6 genannt, die Kilian offenbar im Vertrauen auf den autographen Charakter der Quelle vorzunehmen unterläßt), doch sind die Differenzen, auf's Ganze gesehen, unbedeutend.

Wesentlich anspruchsvoller in Gehalt und Kompositionstechnik sind die Kantaten 7 bis 9. Wie in den bisher genannten, so fehlen auch hier ausgesprochene Solopartien, es handelt sich also — unbeschadet der etwaigen Anbringung von Solo-Tutti-Kontrasten — um reine Chorkantaten, deren Text in Nr. 7 durch zwei Psalmverse, in Nr. 8 und 9 durch einen „per omnes versus“ durchkomponierten Choral gebildet wird. Dem Chor werden dabei z. T. beachtliche Leistungen abverlangt (z. B. in der eindrucksvollen „Amen“-Chaconne von 7), und wenn Grusnick im Vorwort Nr. 8 als „*eine der größten und reifsten vokalen Choral-schöpfungen Dietrich Buxtehudes*“ bezeichnet, so wird man ihm darin beipflichten müssen. Nicht uninteressant ist auch Kantate 9, die bereits in Publikationen der DDT und der Ugrino-Gesamtausgabe vorliegt. Ihr besonderer Reiz besteht in einer Beschränkung der Singstimmen auf Alt, Tenor und Baß, also auf „Männerstimmen“, die in der heute üblichen Besetzung des Alt mit Frauenstimmen nur unzulänglich realisierbar ist: Der Herausgeber hätte an Stelle seines Vorschlags einer Verstärkung des Alt durch tiefe Soprane besser zu einer Verstärkung durch hohe Tenöre geraten! — Die Kritischen Berichte zu diesen drei Kantaten sind — der praktischen Bestimmung entsprechend — kürzer gefaßt. Bei Nr. 9, wo ein Vergleich mit dem Bericht der Ugrino-Ausgabe möglich war, ergeben sich einige Auslassungen, deren Grund (wenigstens ohne Heranziehung der Quelle) angesichts der sonst recht ausführlichen Anmerkungen nicht ganz erklärlich wird.

Gegenüber allen bisher geschilderten Veröffentlichungen nimmt Nr. 10 eine gewisse Sonderstellung ein. Schon die Bezeichnung „*Choralkantate*“ durch den Hrsg. ist mißverständlich; denn über die verlangte Besetzung ist uns im Originaldruck nichts überliefert (die Bemerkung des Originaldrucks: „... *abgesungen von Dieterico Buxtehuden / Organisten*...“ läßt ebenso an eine vokale wie auch an eine Wiedergabe auf der Orgel denken); offenbar lag der Schwerpunkt der Druckveröffentlichung mehr auf einer Darlegung der Kunstfertigkeit des Sohnes, die er gleichsam in einem »Musikalischen Opfer« dem Gedächtnis des Vaters widmete, und nicht so sehr in einer Bereitstellung von Aufführungsmaterial für gleichartige Fälle. Es ist daher nur verständlich, daß bereits zeitgenössische Kopisten das Werk für die Praxis „bearbeiteten“, indem sie einen bezifferten Baß hinzufügten — so im Berliner Codex, den Fedtke als Vorlage für seine Neuausgabe verwendet. Fedtke tut dazu noch ein Übriges und gibt Vorschläge für eine vokal-instrumentale Besetzung. Hier fragt es sich frei-

lich, ob man nicht sinnvoller den von Buxtehude autorisierten Originaldruck als Vorlage gewählt hätte statt einer Abschrift, die, wie ihr Titel zu erkennen gibt, nur sehr mittelbar auf Buxtehude zurückgeht. Wenn der Hrsg. sein Vorgehen damit begründet, daß die Berliner Handschrift „vollständiger“ sei (gemeint ist damit offenbar der zugefügte Generalbaß), so bleibt es doch fraglich, ob diese „Vervollständigung“ wirklich im Sinne des Komponisten ist. Welchen Grund hätte Buxtehude gehabt, seinen Druck „unvollständig“ hinausgehen zu lassen? Muß man nicht wenigstens mit der Möglichkeit einer Bestimmung des Werkes für die Orgel rechnen? Und dann natürlich ohne Continuo? — Zudem scheint die Berliner Hs. auch noch eine Anzahl zweifelhafter Lesarten zu enthalten; jedenfalls finden sich in der Ugrino-Ausgabe mehrfach genauere Entsprechungen zwischen Contrapunctus und zugehöriger Evolutio, wo Fedtke ohne Zwang Abweichungen bietet, so im Satz I (Contrapunctus/Evolutio); Takt 3 (Tenor/Alt); Takt 12—13 (Alt/Tenor); Takt 19 (Tenor/Alt) und in Satz II, Takt 6—7 (Baß/Sopran); Takt 18 (Alt/Tenor).

Die vorgelegten Neuausgaben vermitteln einen starken Eindruck von der Spannweite im Chorkantatenschaffen dieses bedeutsamen Meisters. Hätte sich nicht das Buxtehude-Jahr zum Anlaß nehmen lassen, sein Gesamtschaffen auf vokalem Gebiet planmäßiger als bisher in Neuausgaben zugänglich zu machen?

## Bemerkungen über „Psychoanatomie“ und Tonpsychologie

(Erwiderung an Heinrich Husmann)\*

VON ALBERT WELLEK, MAINZ

Ein Autor, der mit so extrem exponierten Thesen auftritt wie der, daß es eine „Psychoanatomie“ nicht nur überhaupt gebe, sondern daß diese sogar die notwendige und unausweichliche „Grundlage und Voraussetzung“ der Psychophysiologie darstelle, wird sich nicht wundern dürfen, wenn er in Fachkreisen unverbindlicher Ablehnung begegnet (zumal bei der gebotenen Kürze einer lexikalischen Darstellung). Husmann ist im Irrtum, wenn er meint, daß solche Ablehnung lediglich einer bestimmten einseitigen Orientierung in der Psychologie zur Last zu legen sei. Es gibt keinen einzigen Psychologen, selbst nicht unter den extremsten Vertretern einer Physiologischen Psychologie (welch letztere in ihrem, allerdings begrenzten, Fragenumkreis durchaus ihren rechtmäßigen Ort hat), der so etwas wie eine „Psychoanatomie“ für möglich hielte oder auch nur in Betracht zöge. Schon das Wort ist widersinnig; ich habe noch keinen Kenner gefunden, der diese Meinung nicht geteilt hätte. Aber auch kein Physiologe würde den Satz unterschreiben, daß die Anatomie „das Grundlegende“ sei und deshalb „noch entscheidendere Ergebnisse liefert“ als die Physiologie. Hier ist der Begriff der „Grundlage“ und des „Grundlegenden“ nicht durchdacht. Er besagt im gegebenen Zusammenhang nur so viel, daß man in der Anatomie Bescheid wissen muß, ehe man an physiologische Fragestellungen herangehen kann, nicht aber, daß von der Anatomie her die letzteren beantwortet werden könnten. Man könnte ebensogut etwa sagen, daß die Architektur eines Hauses die „Grundlage“ für das Leben sei, das sich in ihm abspielt, und daß folglich die Architektur das Entscheidendere über das Leben in dem Hause auszusagen habe als die Beobachtung dieses Lebens selbst. Besonders z. B., daß Bau und Entwicklungsgeschichte von Auge und Ohr je nach ihrer Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit irgendetwas über die Vergleichbarkeit oder Nichtvergleichbarkeit optischer und akustischer Erlebnisse aussage, ist eine völlig willkürliche *petitio principii*. Die Frage der sog. intermodalen Qualitäten (v. Hornbostel) betrifft aber nicht allein Auge und Ohr, sondern

\* Vgl. H. Husmann, *Kritisches zu einigen Problemen der mittelalterlichen Musik und der Tonpsychologie* in Jahrgang X, S. 291 ff. dieser Zeitschrift.

auch Geruch und Geschmack und sogar den Temperatursinn. Daß phänomenologisch feststellbare Ähnlichkeiten „*keineswegs rein phänomenologisch*“ seien, sondern „*die versteckte genetische Behauptung*“ enthielten, daß das Vergleichene „*in ähnlicher Weise im Physikalischen angelegt*“ sei, ist schon deshalb eine willkürliche Unterstellung und in der Theorie der intermodalen Qualitäten von allen Autoren, besonders auch von mir, ausdrücklich bestritten. Gleichwohl wird mir eine „*Beschränkung der Psychologie auf das rein Phänomenale*“ ganz mißverständlich unterstellt; ganz im Gegenteil ist die Überwindung des „Phänomenalismus“ das Grundanliegen der von Felix Krueger und mir vertretenen „Strukturpsychologie“. Auch ist Phänomenologie keine Wissenschaft, sondern eine Methode. Eine „*strenge Scheidung*“ nicht der Wissenschaften, aber der Methoden ist eine unabdingbare Voraussetzung jeder sauberen Theorienbildung. Das Nähere hierzu, wie überhaupt zur Begründung meiner a limine-Ablehnung von Husmanns „*Psychoanatomie*“ konnte in einem durch Raumnot beengten Artikel wie in MGG nicht dargelegt werden, doch ist im Literaturverzeichnis auf meinen Sammelband *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie* (Bern, Francke, 1955) verwiesen, wo solche Grundsatzfragen der Psychologie abgehandelt sind und weitere Literatur nachgewiesen ist. Ganz besonders habe ich in einer Broschüre über *Die Genetische Ganzheitspsychologie* in einem Abschnitt über „*Physiologismus*“ dazu Stellung genommen (= Neue Psychologische Studien XV/3, München 1954).

Es ist nun nicht wohl einzusehen, was in diesen Zusammenhängen der Umstand ausmachen soll, daß der Kritiker, der solche Feststellungen trifft, „*von der Systematischen Musikwissenschaft kommt*“ (weshalb Rufzeichen?). Es wäre lächerlich, darauf hinweisen zu müssen, daß ich als Psychologe sozusagen amtlich ausgewiesen bin, was von Husmann nicht gilt. Beides ist an sich vollkommen gleichgültig, wenn nur die von mir vertretene Auffassung sachlich richtig ist. Weder wird meine Zuständigkeit auf dem Gebiete der Psychologie dadurch geschmälert, daß ich Musikwissenschaftler war (und bin), noch folgt daraus, daß ich von der Musikwissenschaft ausgegangen bin, für Husmann, der dies gleichfalls ist, daß er zu einem wirklichen Verständnis der Psychologie gelangt sein müßte. (Die Charakterisierung als Musikwissenschaftler, die auch dann nichts Abträgliches bedeuten könnte, wenn sie nicht gerade aus meiner Feder geflossen wäre, war übrigens an der zitierten Stelle unvermeidbar, da es sich um einen kurzen Abschnitt zur „*Geschichte*“ der Tonpsychologie handelte, in welchem zuvor von amerikanischen Psychologen die Rede war.) Noch weniger ist einzusehen, was im gegebenen Zusammenhang die Erinnerung an eine sehr alte Kontroverse besagen soll, in welcher wieder einmal ein von mir kritizierter Autor in seiner Replik der Meinung Ausdruck gegeben hat, ich hätte „*psychologische Grundfehler*“ begangen. Der inzwischen verstorbene Autor, dessen Andenken mir wert ist und dem ich seither einen kurzen Nachruf gewidmet habe, entstammte zudem einer älteren Psychologengeneration, und zwar jener der Avantgardisten einer heute (und schon 1942) als völlig veraltet geltenden assoziationalistischen „*Psychophysik*“, von der er sich zeitlebens nicht wegentwickelt hatte. Die „*psychologischen Grundfehler*“, die er mir vorwarf, bestanden denn auch darin, daß ich die „*Assoziationsgesetze*“ nicht anerkannte, deren Widerlegung und Überwindung das gemeinsame Werk aller „*modernen*“ Psychologen etwa seit dem 1. Weltkrieg gewesen ist.

Wichtiger im gegebenen Zusammenhang wäre die Tatsache, daß ich in der von Wirth mit begreiflicherweise so wenig Beifall erwiderten Kritik im selben Bande auf denselben Seiten, die auch Husmann zitiert (S. 119 f.), ausdrücklichst das Folgende formuliert und in verkürzter Verdichtung auch in den zitierten Artikel in MGG (Sp. 1579) übernommen habe: „*Der Name ‚Zwei-Komponenten-Theorie‘ ist klangvoll, aber unzutreffend... Strengegenommen sind in dem Schlagwort von der ‚Zwei-Komponenten-Theorie der Tonhöhe‘ alle vier Begriffswörter falsch, d. h. fehl am Platze. Denn es handelt sich 1. nicht bloß um zwei sondern mehr*“ — usw. (Auszeichnung im Original.)

Ich darf es hiernach dem Leser überlassen, darüber zu urteilen, ob ich tatsächlich der „bald letzte“ Mohikaner der „Zweikomponententheorie“ bin (im Gegensatz zu einer allgemein und auch von Husmann akzeptierten „Mehrkomponententheorie“), wer von uns beiden zu sog. persönlichen, „in wissenschaftlicher Atmosphäre nicht restlos erfreulichen“ Argumenten bzw. „Gesten“ „gegriffen“ hat, und ob gerade Husmann dazu berufen erscheint, in dieser Hinsicht Zensuren auszuteilen.

### Zur Reproduktion der französischen Musikdrucker-Kataloge des 18. Jahrhunderts

VON CARI JOHANSSON, STOCKHOLM

W. Schmieder wendet sich in seiner Besprechung meiner Arbeit *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*<sup>1</sup> dagegen, daß ich die Verlagskataloge im Faksimile statt in Buchdruck wiedergegeben habe. Bevor ich mich zu diesem Verfahren entschlossen habe, habe ich sorgfältig verschiedene Möglichkeiten erwogen, fand aber die Faksimilierung am zweckmäßigsten. Einer der Gründe ist, daß bei einer Wiedergabe in Buchdruck die Benutzer eventuelle Fehldeutungen des Herausgebers hätten in Kauf nehmen müssen, während ihnen nun die Quellen unmittelbar vorliegen.

Ein weiterer Vorteil des photomechanischen Reproduktionsverfahrens ist, daß aus dem Faksimile deutlich hervorgeht, wie verschiedene Stecher auf der gleichen Platte gearbeitet haben. Ferner geben die Faksimiles durch verschiedene Druckschärfe und Typengröße zu erkennen, welche Werke später in die Kataloge eingefügt worden sind (vgl. z. B. Faks. 2, Sp. 1 Trio: Lidarti 4, Haydn 6, Milinger 1, Filts œuvre postume und Toeschi 7). Solche Feinheiten wären im Buchdruck völlig verschwunden. — In diesem Zusammenhang darf ich noch bemerken, daß die Faksimiles den Originalen an Lesbarkeit in keiner Weise nachstehen.

Schmieder führt an, daß die Kataloge bei ihrer Veröffentlichung im Buchdruck in den Textband hätten mit hineingenommen werden können. Dagegen muß ich einwenden, daß es in diesem Falle für die Benutzer weitaus schwieriger geworden wäre, die verschiedenen Kataloge untereinander zu vergleichen; die Arbeit soll ja aber vor allem als Hilfsmittel zur Datierung benutzt werden.

Was schließlich den Preis betrifft, so dürfte sich die von Schmieder empfohlene Publikationsform kaum billiger gestellt haben, wenn man u. a. die Schwierigkeiten in Betracht zieht, die der Satz verursacht hätte.

Unabhängig von den verschiedenen Auffassungen über die Form der Veröffentlichung, bin ich Schmieder für die ausführliche und anerkennende Besprechung, die er meiner Arbeit gewidmet hat, aufrichtig dankbar.

### In eigener Sache: Zu meinem Artikel „Harmonielehre“ in MGG V (Sp. 1614–1665)

VON JENS ROHWER, NEUMÜNSTER

Unter 1 erlaube ich mir einige Bemerkungen zu Kurt v. Fischers Besprechung in der „Musikforschung“, X, 3, S. 426 ff., unter 2 die kritische Stellungnahme zu Carl Dahlhaus' Beitrag *Was Zarlino Dualist?* in der „Musikforschung“ X, 2, S. 286–290. Man möge mir, bitte, abnehmen, daß ich die unter 1 gebrachten Ausführungen schrieb, bevor ich noch — was wegen des früheren Erscheinungstermins allerdings seltsam klingt — den Dahlhaus-Beitrag gelesen hatte.

<sup>1</sup> Jahrgang X, S. 180 ff. dieser Zeitschrift.

1. Bezüglich einiger kritischer Anmerkungen v. Fischers zu Gesichtspunkten meiner Darstellung möchte ich auf eine die Behandlung des Themas erschwerende Situation hinweisen: Es gibt keine auch nur einigermaßen gültige moderne Monographie über die Geschichte der neuzeitlichen Musiktheorie. Außerdem liegt der sonderbare Fall vor, daß ein wissenschaftliches Gebäude (die theoretische Harmonielehre oder „Harmonik“), dessen Verursachung oder Stoff (die neuere dur-moll-tonale Musik) in historischer Abrundung vor uns liegt, durchaus unvollendet liegen geblieben ist: Die Riemann-Kurthsche Antithetik wurde niemals überzeugend zur Synthese gebracht, vielleicht, weil ein fundamentaler Wandel des Hauptstroms der kompositorischen Entwicklung einerseits, ein ebensolcher Wandel wissenschaftlicher Methodik andererseits (nämlich zur Gestaltlehre der Phänomenologie) das Interesse der Forschung hinsichtlich der Hereinnahme früherer Ergebnisse in gegenwärtige Fragestellungen erlahmen ließ. Hinzu kommt die Tatsache, daß sogar in der Epoche lebhaftester Auseinandersetzungen über harmonische Probleme ein oft bemerkenswertes wissenschaftliches (und halbwissenschaftliches) Einzelgängertum festzustellen ist, in dessen Kräftespiel durchaus nicht immer die seriöseren Exponenten am erfolgreichsten waren, ganz abgesehen davon, daß die Natur der Sache es mit sich brachte, daß immer wieder praktisch-didaktische Gesichtspunkte die vertiefende wissenschaftliche Schau simplifizierend gefährdeten (auch und gerade bei dem erfolgreichsten Harmoniker, Hugo Riemann). So schien es mir meine erste Aufgabe sein zu müssen, den Blick für die stilleren, aber eigentlich-fruchtbaren Kräfte freizumachen, die uns vor allem durch Riemann, aber auch durch Kurth verdeckt werden (dessen Kenntnis der historischen Quellen wissenschaftlicher Harmonik ohne Zweifel unausreichend gewesen ist im Verhältnis zu dem Anspruch, mit welchem er seine Thesen wider die harmonische Logistik proklamierte). Das v. Oettingensche Analysesystem mag formal komplizierter als das Riemannsche sein. Es ist aber seiner ganzen Anlage nach objektbezogener, weniger belastet von spekulativen Prämissen einerseits, praktischen Kompromissen andererseits. Es ist auch bescheidener, mit Selbstkritik und Vorsicht errichtet und macht vor einer abstrahierenden Funktionssymbolik bewußt halt. Vor allem aber: es enthält Errungenschaften, die, ganz im Gegensatz zu dem geradezu „musikweltanschaulich“ eingeeengten dur-moll-harmonischen Absolutismus Riemanns, überzeitlichen Wertes sind (so die Verwandtschaftssystematik und entsprechende Chiffrierung, die ihre Gültigkeit auch dann behält, wenn der polaritätstheoretische Überbau als bedenklich oder wenigstens unnötig fallen gelassen wird). Im übrigen „verwerfe“ ich keineswegs, wie der Rezensent stellt, die Riemannsche Funktionsanalytik sowie die Stufenbezeichnung. Ich habe die Leistung der verschiedenen Methoden nüchtern verglichen und lasse zumal darüber keinen Zweifel, daß die Erfordernisse der praktischen Harmonielehre ganz andere als die der theoretischen sind. — Ebenso vorsichtig bin ich hinsichtlich der Frage einer Erweiterungsmöglichkeit der Harmonielehre auf die Musik der Gegenwart im einzelnen und im ganzen. Die Darstellung des Rezensenten erweckt hier den Eindruck, als ob ich die Abwendung der Gegenwart von den tonalen harmonischen Grundlagen (in einem erweiterten Sinne) für ausgemacht hielte, was ungefähr das genaue Gegenteil von dem ist, was ich auszudrücken versuchte und wofür ich seit vielen Jahren eintrete. — Was endlich die vom Rezensenten betonte Bedeutung Kurths für ein Herausstellen des zusammenhangbildenden Einflusses der melodischen Schritte (neben den harmonischen) betrifft, so wird man mir wohl zustimmen, daß es sich hier um eine andere Seite des Schritt-Wesens handelt als diejenige, auf die Hindemith und Pepping hinweisen, jedenfalls um eine allgemeinere. Denn worauf ich in dem fraglichen Abschnitt den Finger lege (Sp. 1636 ff.), das sind ganz spezifische, mit dem Konsonanz-Dissonanz-Aspekt zusammenhängende Wirkungen der zusammenklanglichen sowie sukzessiven (unmittelbar und unterbrochen aufeinanderfolgenden) Sekund-, Sept- und Non-Intervalle und chromatischen Intervalle, nämlich Querstand- und Sekundgang-Wirkungen, die Kurth m. W. niemals ausdrücklich behandelt hat und die ihn vermutlich auch



gar nicht interessierten. — Für die genannten Literaturergänzungen (ich bin fast erstaunt, daß es bei einem so verzweigten Thema nicht mehr sind) bin ich dankbar.

2. *War Zarlino Dualist?* (C. Dahlhaus) — In einer Anmerkung zu Anfang seines scharfsinnigen Beitrags (S. 286, Anm. 3) unterstellt mir Dahlhaus — in merkwürdigem, wenigstens äußerem Widerspruch zum Vorwurf v. Fischers, daß ich Riemanns Funktionsanalytik „verwerfe“ — in Bausch und Bogen und ohne jede differenzierende Einschränkung, ich hätte, nachdem dies seit 50 Jahren oft geschehen sei, Riemanns Zarlino-These in meinem Artikel „wiederholt“. Die nachfolgenden Ausführungen sollen diesen Irrtum Dahlhaus' zusammen mit anderen Mißdeutungen richtigstellen.

D.s Ausführungen unterminieren mit Recht das bekannte, seit langem wankende Gebäude der Riemannschen Theoriegeschichte und bringen es in puncto Zarlino überzeugend zum Einsturz: Von einer „*rationellen Harmonielehre im dualen Sinne*“ (Riemann-Lexikon, Art. *Zarlino*) könne bei Zarlino keinesfalls die Rede sein, weil — wie D. am Originaltext Zarlinos (*Ist. harm.*, Venedig 1/1558) zeigt — *erstens* der Gedanke der Umkehrbarkeit der Akkorde (bei gleichbleibender harmonischer Bedeutung) bei Zarlino durchaus noch nicht zu konstatieren sei (vgl. S. 288, Anm. 7), *zweitens* — wie im gesamten Mittelalter und bis weit ins 16. Jahrhundert hinein — auch bei Zarlino Dreiklangsbildungen noch als Zusammensetzungen von Konsonanzen, also nicht als Primär- oder Elementarerscheinungen, entwickelt würden, *drittens* schon gar keine eigentliche Dualität der Dur- und Mollharmonie von Zarlino erfaßt, geschweige denn behauptet oder dargestellt sei und *viertens* dementsprechend auch von einer symmetrischen Entwicklung und Darstellung der Durintervalle (aufwärts, in harmonischer Saitenteilung) und Mollintervalle (abwärts, in arithmetischer Saitenteilung) bei Zarlino nicht die Rede sein könne.

So sehr nun Riemann mit seiner Zarlino-These übertrieben hatte, so sehr wirkt auch D.s Darstellung, und zwar nach der entgegengesetzten Seite hin, übertrieben. Es bedürfte nun merkwürdigerweise nur einer leichten Akzentverschiebung in der Formulierung, um D.s eigene Darstellung dahingehend zusammenzufassen, daß Zarlino in der Tat die wichtigsten Anstöße zur Entwicklung der späteren Harmonielehre gegeben habe. Denn — nach D.s eigenen Feststellungen: — er entwickelte (offenbar ohne Vorbild) eine mathematisch-rationale Dreiklangslehre (Dahlhaus, S. 287); er legte den Keim zur Umkehrungslehre, indem er die Oktaverweiterungsfähigkeit der Akkorde beschrieb (Dezime statt Terz usw., vgl. Dahlhaus, S. 288 f.); er unterschied den harmonischen Charakter der großen und kleinen Terz im Sinne von „lebhaft, heiter und klangvoll“ und „lieblich und sanft, aber zugleich ein wenig traurig und matt“ (Dahlhaus' Übersetzung, S. 290).

Hinsichtlich der Umkehrungslehre gibt D. selbst zu (Anm. 7, S. 288), daß „*eine Lehre von den Akkordumkehrungen durch Oktavversetzung der Akkordtöne . . . Musiktheoretiker der deutschen Zarlino-Tradition (Sperrung von mir) des 17. Jahrhunderts*“ entwickelten. Richtiger sagte man übrigens wohl: Sie entwickelten den von Zarlino überkommenen Keim der Oktavversetzungslehre zur Akkordumkehrungslehre.

Geradezu falsch ist es, daß D. Riemann in seinen diesbezüglichen Ausführungen (vgl. *Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig, 1898, S. 369 ff.) als entscheidenden Fehler ausgerechnet vorwirft, er habe Zarlinos mathematisch-harmonische Theorie zu einer „*Theorie des aus Akkorden gebildeten ‚harmonischen‘ Tonsatzes*“, also zu einer praktischen Harmonielehre umgedeutet (Dahlhaus, 287). Nichts lag Riemann ferner als dieses, betont er doch selbst, daß Zarlino, der sich praktisch fast ausschließlich mit dem Kontrapunkt beschäftigte, als Theoretiker „*die spekulative (!) Theorie der Harmonie*“ entwickelt habe (a. a. O., S. 405). Riemanns Fehler besteht tatsächlich darin, den (von D. zugegebenen) mathematisch-theoretischen Aspekt Zarlinos zu einem mathematisch-spekulativen, nämlich dualistischen, mißdeutet zu haben. (Wie weit der Dualismus später, besonders bei v. Oettingen, von einer spekulativen zu einer praktisch-tonsetzerischen und

-analytischen Arbeitsmethode rationalisiert wurde, steht hier nicht zur Diskussion; vgl. darüber meinen Art. *Harmonielehre*, Sp. 1631 ff., insbesondere 1638 ff.)

Hier bin ich bei dem Punkt, wo ich (ohne indessen Riemanns Gedanken nachgeschrieben oder auch nur „wiederholt“ zu haben) einen eigenen Fehler in der Beurteilung des Zarlino'schen Originaltextes zugeben muß. Zwar darf — in Übereinstimmung mit dem richtigen Kern der Dahlhaus'schen Darstellung — an folgenden Sätzen festgehalten werden: „Die theoretische Harmonielehre beginnt mit Gioseffo Zarlino, dessen *Ist. harm.* (1558) bedeutende und zukunftsweisende Sätze über das Harmonieprinzip und den Dur- und Molldreiklang enthalten“ (vgl. Dahlhaus, S. 287, 2. Abs.) „(und zwar besonders im III. Tl., Kap. 31 . . .). Zarlino beschäftigt sich nicht mehr wie seine Vorgänger allein (!) mit dem Konsonanzprinzip und den Intervallen<sup>1</sup>, sondern mit dem ‚corpo pieno di consonanze e di harmonia‘.“ Aber in den Folgesätzen lasse ich nun, im Verkennen der Bemerkungen Zarlino's über den Gegensatz des harmonischen und arithmetischen Saitenteilungsprinzips und einer die symmetrische Deutung nahelegenden Intervalldarstellung (*Ist. harm.*, I, Kap. 30, sowie *Harmonielehre*, Sp. 1625 f.), Ausführungen folgen, die Zarlino das volle Bewußtsein des Dur-Moll-Gegensatzes unterstellen — ohne daß ich indessen den Begriff des „Dualismus“, der „Dualität“ usw. brächte oder gar Zarlino als Dualist oder ähnlich bezeichnet hätte; ebensowenig habe ich Zarlino für die Umkehrungslehre in Anspruch genommen; im Gegenteil, ich habe bei A. Werckmeister die entscheidende vollständige Formulierung der Umkehrbarkeit gefunden und sie auch zitiert (Sp. 1630)<sup>2</sup> und im übrigen Erstaunen darüber geäußert, daß Zarlino seine Dreiklangserkenntnisse nicht oder kaum satztechnisch verwertete (Sp. 1627 f.). Tatsächlich tritt in meinem Harmonielehreartikel das Gedankengut Riemanns, weil es größtenteils irreführend ist (vgl. hier unter 1 sowie *Harmonielehre* u. a. Sp. 1632) oder aus zweiter Hand schöpft, hinter der Darstellung der historischen Quellen und jedenfalls der bedeutendsten harmonischen Theoretiker vor Riemann zurück — wohingegen ich abschließend auch wiederum davor warnen möchte, das Kind mit dem Bade auszuschütten: Hugo Riemann bleibt immer einer der bedeutendsten Theoretiker der harmonischen Logik.

## Ergänzung zur Rezension von Kurt Hubers „Musikästhetik“

VON OTTO URSPRUNG, MÜNCHEN

Im Jahrgang X dieser Zeitschrift (S. 329 ff.) ist ein Referat über Kurt Hubers *Musikästhetik* erschienen, das einen reichlich abträglichen Eindruck macht. Der Leser erfährt kein Wort darüber, daß hier zum ersten Male ein einheitlich aufgebautes System einer Musikästhetik vorliegt, das aus der Beherrschung von Musik und Psychologie, Ästhetik und Wissenschaftslehre geschöpft ist. So sei denn im folgenden die Würdigung der Bedeutung von Hubers Werk kurz nachgetragen.

In einem geistvollen einleitenden Kapitel wird in Gegenüberstellung der an Beethoven und Kant exemplifizierten „Künstler-“ und „Philosophenästhetik“ der wissenschaftliche Begriff „Musikästhetik“ bestimmt und seine Stellung im Kreise der Musikwissenschaft gekenn-

<sup>1</sup> Dahlhaus weist richtig darauf hin, daß Riemann gerade diesen Punkt, offenbar unter dem ihm vielleicht sogar selbst unbewußten Zwang seiner fixen Idee eines plötzlichen fundamentalen Wandels der harmonischen Anschauung seit Zarlino, in seiner Übersetzung der fraglichen Zarlino'stenstelle verfälscht habe, indem er Zarlino die Abkehr vom Konsonanz- und die Hinwendung zum Dreiklangs-Harmonie-Prinzip unterstellt habe — was Riemann allerdings entscheidend belastet, wohingegen ich darauf hinweisen darf, daß ich gerade in diesem entscheidenden Punkt Riemann durchaus nicht folge.

<sup>2</sup> vgl. Dahlhaus, Anm. 7, S. 288. Wichtig erscheint mir der Hinweis auf den relativ unbekanntem H. Baryphonus (*Pleïades musicae*, 1630) als einen der frühesten Vertreter des Umkehrungsgedankens, weniger berechtigt derjenige auf den oft zitierten Johannes Lippius, dessen Bedeutung für die nicht nur spekulative, sondern realistische frühe Harmonielehre häufig — und vielleicht auch von Dahlhaus? — überschätzt wird.

zeichnet. Dann werden die Hauptrichtungen der Musikästhetik in historischem Überblick gezeigt; während sonst in der ästhetischen Literatur die Autoren in der Regel den historischen Abriss mit Ausführungen über Kant abschließen, arbeitet Huber in Gegenüberstellung von Kant und dem sehr verkannten Herder einen entwicklungsgeschichtlichen Höhepunkt heraus und führt die Darstellung bis ins 20. Jahrhundert weiter. Im systematischen Teil werden die grundlegenden Begriffe „Musikalisches Kunstwerk“ und „Genießen“ erklärt. Das Kapitel „Musik als Eindruck“ behandelt sinnliches Wohlgefallen, Einzelton und Klangkomplexe, Konsonanz und Dissonanz, inhaltliche Stimmung aus elementaren Klingeindrücken, die melodische Gestaltung, Formprinzipien. Das Kapitel „Musik als Ausdruck“ spricht von seelischem Erleben, von Zustands- und Geschehniseinfühlung; hier hat die Darstellung vom Wesen der absoluten Musik und von Programmmusik ihren Platz. Im Kapitel „Stil“ wird das Kunstwerk in seiner Totalität erfaßt; Stil wird als Ausdruck einer gewissen Geistigkeit usw. bestimmt. Neuere naturalistische Auffassungen: Volkets letzte Stilgegensätzlichkeiten, Nietzsches gleichnishaft ausgedrückte Unterscheidung von apollinisch und dionysisch. Hubers Schaffentypen: Naiver bzw. Elementarer, Konstruktiver, Inspiratorischer Typus. Einfühlen dieser Schaffentypen in das Kunstwerk selbst, individuelle Stilentwicklung, Stilbeweis über Echtheit oder Unechtheit eines Kunstwerks. Huber hat auch eine *Allgemeine Ästhetik* verfaßt. Zum ersten Male in der ästhetischen Literatur sind die beiden Stoffgebiete einheitlich aufgebaut und reich mit genialen Zügen ausgestattet.

### Jahrestagung 1957 der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte in Solingen

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

„Musik im Bergischen Land“ — unter diesem Motto hielt die Arbeitsgemeinschaft unter Vorsitz von K. G. Fellerer, Köln, ihre Jahrestagung in Solingen ab. — R. Haase, Solingen, referierte über das Thema „Zwei Jahrhunderte Solinger Musikgeschichte“. Das früheste Dokument für die Musikgeschichte dieser Stadt, ein lutherisches Gesangbuch „Singende Berge“, stammt aus dem Jahre 1697. Um 1757 läßt sich in Solingen der wohl älteste deutsche Männerchor, die „Bergische Nachtigall“, nachweisen. Insgesamt hat es in den beiden Jahrhunderten in der Klingenstadt, die als namhafte Pflegestätte des Männerchorwesens und Laienmusizierens bekannt ist, nachweisbar 331 Chöre gegeben. Die „Meigener Singgemeinschaft“, um 1801 ins Leben gerufen, gilt als der älteste deutsche Chor. Die Vielzahl der Chöre erklärt sich aus der Tatsache, daß Solingen im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kein geschlossenes Stadtbild zeigte, sondern in viele kleine Hofschaften zerfiel. In Kotten und Werkstätten singen Meister und Gesellen während der Arbeit, treten mit ihrem Liedgut allmählich an die Öffentlichkeit und schließen sich zu Chören zusammen, deren jeder kaum mehr als 10 bis 15 Mitglieder umfaßt. Haydns *Schöpfung* und Rombergs *Glocke* werden erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufgeführt. Das Bürgertum beginnt etwa seit 1830 an der musikalischen Entwicklung in zunehmendem Maße Anteil zu nehmen. Es kommt zur Gründung von Laienorchestern und Operntheatern. Mit einer Schilderung des Musiklebens nach den beiden Weltkriegen und mit einem eigenen Hinweis auf die „Solinger Chortage“ (1949, 1956) schloß der Referent. — H. Paffrath, Opladen, berichtete über „Jacob Salentin Zuccalmaglio (1775—1838)“, der 1812 Musikakademien in Burscheid und Schlebusch gründet und damit den Grundstein für die Musikkultur des Bergischen Landes legt. Im vorwiegend lutherischen Gebiet gelingt es ihm, trotz heftigen Widerstandes der Kirche ein Laienorchester zu gründen. Die Jahre

1812—1820 dürfen als die „*musikalischen Sternstunden*“ des Bergischen Landes angesehen werden, das durch den unermüdlchen Eifer von Zuccalmaglio mit dem Kölner Musikleben in Verbindung tritt. — Über „*Franz Wilhelm Sonreck (1820—1900)*“, einen aus Neviges/Elberfeld gebürtigen Orgelbaumeister, sprach K. Dreimüller, München. Sonreck, der in Düsseldorf das Orgelbauerhandwerk erlernt hatte, baute später Orgeln u. a. in Münster, Amsterdam und Köln, wo er um 1850 die Orgelbauerfirma Maaß & König (nachweisbar bis 1890) übernahm. Neben dem Bau von neuen Instrumenten erwarb sich Sonreck namentlich durch Umbau und Erweiterung alter Orgeln im rheinisch-westfälischen Raum einen Namen. Die Bedeutung Sonrecks für den Orgelbau liegt darin, daß er Stimmen aus dem Hauptmanual mit Hilfe von zwei Ventilen in ein Nebenmanual ableitet. Diese Register bezeichnet er als „*Verbindungsregister*“, da sie nur in Verbindung mit dem Hauptregister im Manual und Pedal gebraucht werden können. Ferner schafft er eine Synthese von Tradition und Fortschritt, indem er Schleif- und Kegellade miteinander verbindet. Noch weitere Neuerungen im Orgelbau z. B. Zylindergebläse, Kolbenlade und Zungenregister unter Nachahmung des Orchesterklangs gehen auf Sonreck zurück, der als Orgelbauer, Techniker, Akustiker und Erfinder in weiten Kreisen in Vergessenheit geraten ist. — In einem scharf durchdachten und überaus straff gefaßten Vortrag behandelte J. Sch w e r m e r, Köln, das „*Leben und Wirken Ewald Strässers (1867—1933)*“. Als Höhepunkte in Strässers künstlerischem Schaffen dürfen die Jahre 1910—1914 angesehen werden, nachdem — wie der Referent ausführte — im Jahre 1910 die Uraufführung seiner 1. Sinfonie den ersten Erfolg gebracht hat. — Abschließend befaßte sich H. L e m a c h e r, Köln, mit der Entstehung und Geschichte des Solinger Künstlerbundes, dem die Klingensteinadt auf allen Gebieten der Kunst zahlreiche Anregungen verdankt. Die Verbindung dieser Künstlergruppe zum Kölner Konservatorium, nicht zuletzt durch die Persönlichkeit des Solingers H. Lemacher, erwies sich als sehr förderlich, und in den 20er Jahren wurden Werke von Reger, Unger, Pfitzner und Lemacher aufgeführt. Noch heute besteht der Künstlerbund, doch nicht mehr in der streng organisierten Form wie damals. — Die Vorträge wurden eingeleitet durch Kammermusik von H. Lemacher und E. Strässer. Die Tagung schloß mit einem Sinfoniekonzert in der Festhalle in Solingen-Ohligs, in dem das Städtische Orchester unter Leitung von W. S a a m, Solingen, Werke von Lemacher, Schroeder, v. Schillings und Bruch zu Gehör brachte. — Referate und musikalische Darbietungen zeigten, daß Solingen und seine Umgebung mit Recht als Gebiet der „*singenden, klingenden Berge*“ bezeichnet werden dürfen.

### Besprechungen

The Hymns of the Hirmologium, Part I, Transcribed by Aglaia Ayoutanti and Maria Stöhr, revised and annotated by C. Höeg. (Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta, Vol. VI) Kopenhagen, Ejnar Munksgaard 1952.

Die Übertragung des byzantinischen Heirmologion (Codex H, Athoum) durch zwei Schülerinnen von Egon Wellesz war bis auf die letzte Durchsicht fertig, als die Vorkommnisse am Ende der 1930er Jahre und der zweite Weltkrieg die Arbeit unterbrachen. Jetzt hat C. Höeg die Kanons des ersten Tons (Echos) revidiert und mit einem Kommentar versehen. Dazu hat er andere Handschriften mit verschiedenen Notatio-

nen kollationiert und eine Menge von neuem, teils strittigem Material zum Studium der älteren Formen beigebracht. Für letzteres bieten Jorgen Raadstedts Kopien der ursprünglichen Neumen des ersten Kanons im authentischen und plagalen Ton aus einer großen Auswahl von Handschriften eine solide Grundlage.

Die älteren Stadien der Notenschrift gaben nicht jede einzelne Note einer Melodie, sondern sie waren nur als Hilfe gedacht für Sänger, welche die Melodie schon auswendig wußten. Diese Unbestimmtheit verursacht dem Paläographen große Schwierigkeit. Höeg, der das Problem kühn anpackt, ergreift sich in einer Auseinandersetzung darüber, die dem uneingeweihten Leser kaum etwas sagen wird. Dagegen werden ihm die