

IST UNS MOZARTS OBOENKONZERT FÜR FERLENDI ERHALTEN?

VON FELIX SCHROEDER

Mozart schreibt am 15. Februar 1783 aus Wien an den Vater: „... Schicken Sie mir doch gleich das Büchel, worin dem Ramm sein oboe Concert oder vielmehr des Ferlendi Concert ist: der Oboist vom Fürst Esterhazi giebt mir 3 Dukaten davor; — und er will mir dann 6 geben, wenn ich ihm ein neues mache“. Dieses Oboenkonzert für Ferlendi galt bisher als verloren¹; die erhaltenen Fragmente K. V. 293 (416 f) und 416 g, beide in F, sind vielleicht Entwürfe zu dem geplanten Konzert und können aus mehreren Gründen nicht dem Ferlendi-Konzert angehören. Das Autograph des obengenannten Fragmentes besteht aus fünf Blättern mit sechs beschriebenen Seiten, Großformat zehnzeilig, die schwerlich einem „Büchel“ entnommen sein dürften, zumal die restlichen Seiten leer sind. Ferlendi war um 1775 Oboer in der Salzburger Hofkapelle; das Konzert, das Mozart dort für ihn schrieb, hatte höchstwahrscheinlich dieselbe Orchesterbesetzung wie die Violinkonzerte dieser Zeit, neben Streichern die üblichen Oboen oder Flöten und Hörner; die Bläserbesetzung 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner verwendet Mozart erst viel später; das Konzertfragment K. V. 293 (416 f) ist, wenn Einsteins Datierung, Februar oder März 1783, stimmt, das erste Werk Mozarts mit dieser Bläserkombination, die dann erst wieder in der Tenorarie „Per pietà, non ricercate“, K. V. 420, vom Juni desselben Jahres erscheint. Auch die Tonart F-dur, in der auch das Oboequartett K. V. 370 steht, weist auf eine spätere Zeit hin, in der der Umfang der Oboe bis zum f^3 reichte.

Einstein hat im K. V. 3 erstmalig darauf aufmerksam gemacht, daß sich zu dem Konzert D-dur K. V. 314 (285 d), das als Flötenkonzert in die G.-A. eingegangen ist², zwei Partiturabschriften im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien erhalten haben, und zwar eine in D-dur und eine in C-dur; außerdem befinden sich handschriftliche Stimmen dieses Konzerts im Mozarteum in Salzburg in der Besetzung: Oboe prinzipale, 2 Violinen, 2 Oboi, 2 Corni, Viola und Basso³. Das Autograph ist verschollen. Einstein vermutet auf Grund einer Briefstelle vom 3. Oktober 1778, in der Mozart nur von einem „flauten Concert für den Mr. de Jean“ spricht, daß K. V. 314 eine „Übertragung des Oboenkonzertes für Ferlendi ist, und zwar um 1777 in Salzburg entstanden — einer Meinung, der man auch aus inneren Gründen zuneigen muß“; in seiner Mozart-Biographie⁴ stützt er diese These noch: „Ein nahezu zwingender Beweis für das ursprüngliche C-dur — und damit die Priorität als Oboen-

¹ G. de St. Foix glaubt das verschollene Oboenkonzert Mozarts unter dem Namen Ferlendis in der Bibliothek des Conservatorio di Musica in Mailand gefunden zu haben (Riv. mus. ital. XXVII, 543 f.); aber schon die Zusammensetzung des Orchesters „avec accompagnement de quatuor, cors e basson“, eine Besetzung, die Mozart nie verwendet, spricht dagegen.

² G. A. Serie 12, 14.

³ Erste Veröffentlichung 1948 bei Boosey & Hawkes, London.

⁴ Einstein, W. A. Mozart, Stockholm 1947, S. 378 f.

konzert — ist die Beobachtung, daß die Violinen in der Transposition nach D nie unter das A der tiefsten Saite herunter gehen; das gleiche kann man mutatis mutandis von der Bratsche sagen; sie benutzt nie die Töne C und Cis der C-Saite. Über die „inneren Gründe“ ist es schwer, etwas Überzeugendes auszusagen; dem Stil nach könnte das Konzert K. V. 314 durchaus gleichzeitig mit dem Flötenkonzert K. V. 313 (285 c) entstanden sein.“ Der Beweisführung Einsteins könnte man jedoch einige „äußere Gründe“ hinzufügen. Ein Vergleich der Solostimmen der beiden Konzerte zeigt, daß die Soloflöte in K. V. 313 bis zum g^3 hinaufgeht, während die von K. V. 314 e^3 nie überschreitet; in der Transposition nach C ist dann der höchste Ton d^3 , eine für die deutsche Oboe des 18. Jahrhunderts noch gerade erreichbare Höhe⁵; hinzu kommt noch, daß die Solostimme von K. V. 314 sich im ganzen mehr in der Mittellage bewegt als in K. V. 313. Ein Blick auf die Stimmen der Streichinstrumente des begleitenden Orchesters zeigt, daß die Parte der Streicher in C-dur leichter auszuführen sind, obwohl im allgemeinen D-dur für sie die bequemere Tonart ist; die Doppelgriffe liegen in C-dur besser, weil fast durchweg eine leere Saite benutzt wird⁶. Ob die beiden Holzblasinstrumente des Orchesters, die Oboen der D-dur-Fassung, ursprünglich Flöten waren, könnte man auf Grund der Tatsache annehmen, daß ihre Parte in der C-Fassung an einigen Stellen nicht eine Sekunde tiefer, sondern eine Septime höher notiert sind; das würde auch mit der Gewohnheit Mozarts übereinstimmen, in seinen Konzerten für Holzblasinstrumente auf die Gattung des Soloinstrumentes im Orchester zu verzichten; selbst bei einigen Hornkonzerten⁷ kann man diese Beobachtung machen. Die Tempobezeichnungen des Konzertes sind in der Fassung für Flöte: Allegro aperto — Andante ma non troppo — Allegro, in der Fassung für Oboe: Allegro aperto — Adagio non troppo — Allegretto; diese letzteren sind vermutlich die ursprünglichen; die erstgenannten der Flötenfassung wurden vielleicht wegen des weniger tragfähigen Tones und der größeren Beweglichkeit der Flöte gewählt, gehen aber kaum auf Mozart zurück⁸. Im übrigen weisen auch die beiden Prinzipalstimmen einige Modifikationen auf; bei der Übertragung des Konzertes für Flöte wurde der Solopart dem neuen Instrument angepaßt.

Mozart, der nicht gern für Flöte schrieb, kam mit der Lieferung der Flötenkompositionen, namentlich der Konzerte, in Bedrängnis. Leopold schrieb ihm, wahrscheinlich verärgert, weil Mozart eine mit Honorar verbundene Bestellung nicht prompt ausgeführt hatte: „Ich erstaunte, da Du schriebst, Du wolltest nun ganz commod die Musik für den Mr de Jean zu Ende bringen. Und diese hast Du noch nicht geliefert? und dachtest den 15. Februar abzureisen?“ Mozart antwortete, daß er nur „2 Concerti und 3 Quartetti“ fertig gemacht und nur 96 fl statt 200 erhalten habe; offenbar hatte de Jean das Doppelte bestellt. Weil Mozart auch nichts „hinschmieren“ wollte, wie er sich beim Vater ent-

⁵ Mozart verlangt in seinem 1781 entstandenen Oboenquartett K. V. 370, das er für den Mannheimer Oboer Ramm schrieb, das f^3 ; Ramm benutzte offenbar die französische Oboe, die damals bereits den Umfang c^1 — f^3 hatte.

⁶ Denselben Sachverhalt zeigen die Doppelgriffe im Flötenkonzert K. V. 313.

⁷ K. V. 412, K. V. 447.

⁸ Adagio non troppo ist eine Tempobezeichnung, der man zuweilen bei Mozart begegnet, nie aber schreibt Mozart „non troppo“ in Verbindung mit Andante, das sonst bei ihm sehr häufig ist und in allen möglichen Modifikationen erscheint, wie *grazioso*, *con moto*, *cantabile*, *maestoso*.

schuldigt, andererseits Leopold, der ihm den Ernst der finanziellen Lage eindringlichst vor Augen geführt hatte, wenigstens in etwa zufrieden stellen wollte, ist es durchaus denkbar, daß er auf das Oboenkonzert, das er bei sich hatte⁹ und sehr schätzte, zurückgriff und es für Flöte einrichtete.

Auf Grund dieser Argumente dürfte es kaum einen Zweifel geben, daß das Konzert C-dur für Oboe die Urfassung darstellt; Mozart hat es dann später in der Transposition nach D mit geringfügigen Änderungen in der Solostimme zusammen mit dem Flötenkonzert G-dur und den drei Quartetten mit Flöte Herrn de Jean verkauft. Die Konzertliteratur für Flöte ist dadurch, daß es immerhin noch eine eigene Übertragung Mozarts ist, nicht ärmer geworden, die für Oboe wurde um ein alle anderen Oboenkonzerte überragendes Werk bereichert.

Vgl. auch Bernhard Paumgartner: „Zu Mozarts Oboenkonzert C-dur“, K. V. 314 (285d), Mozart-Jahrbuch 1950; der Aufsatz war mir bei der Abfassung meines Beitrages noch unbekannt.

EINE HOCHZEISMOTETTE (1557) VON HERMANN FINCK
VON WALTER HAACKE

Hermann Finck, der Großneffe des berühmten Heinrich Finck, hat mit seinem musiktheoretischen Werk „Practica musica“ von 1556 die Forschung von je interessiert. Von den Kompositionen des im Alter von 31 Jahren 1558 tödlich verunglückten Meisters ist wenig erhalten. Eitner führt einige rare Stücke auf, 4—5stg. geistliche und weltliche Gesänge und drei Hochzeitsmotetten. Letztere sollen um eine weitere vermehrt werden durch folgenden Hinweis:

Die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt bewahrt unter 0,6501/15 ein Heft in 4^o mit 20 Seiten:

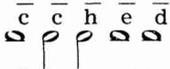
In honorem conivgii ervdione et virtvte clari viri M. Ioachimi Strvppii Gelhvsani, & pudicissimae uirginis Elisabethae, filiae clarissimi uiri D. Doctoris Benedicti Pauli, carmina poetica et mysica a diversis avtoribvs composita. Vitebergae Anno M. D. LVII. Excvdebant Haeredes Georgii Rhavv.

Das Heft enthält drei Kompositionen:

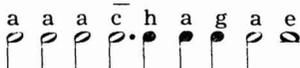
1. Mattheus Le Maistre, Semper honorabile sit coniugium à 5 (DDATB), Secunda pars: Coniugium sponsi ... Tenor: $\bar{d} \bar{d} \ a \ \bar{c} \ g \ a \ b \ \bar{c} \ \bar{d}$.



2. Iohannes de Keitzenhofen, Immisit Dominus Deus profundum in Adam, à 6 (DDATTB), Sec. pars: Dixitque Adam... Primus Tenor: g g g



3. Hermann Finck, Coniugium sponsi sit foelix, à 4 (DATB) Canon (Tenor):



Außer diesen musikalischen Beiträgen sind poetische vorhanden. Eine kurze

⁹ Am 14. Februar schreibt er aus Mannheim: „dann hat der h. Ramm fürs fünfte mahl mein oboe Concert für den Ferlendi gespielt“.

Zusammenstellung der Verfasser läßt einen Blick in den Freundeskreis der Reformatoren werfen, in dem sich Finck in seiner Wittenberger Zeit (1554 bis 1558) befand¹.

Der Hochzeiter selbst ist Joachim Strupp v. Gelnhausen, Arzt und Polyhistor, Sohn des hochverdienten hessischen Reformators Peter Strupp v. G., studierte in Marburg und ab 1548 in Wittenberg, wurde 1551 Magister und von Melanchthon nach Dresden als Präzeptor der Kurfürstin Agnes empfohlen. Später war er in Kassel, Heidelberg und Darmstadt als Erzieher, Leibarzt und Bibliothekar tätig, erblindete 1587 und starb 1606 in Darmstadt. So gelangte das erwähnte Heft in die dortige Bibliothek zusammen mit einem weiteren (0,6501/12), gleichfalls 1557 in Wittenberg gedruckten, das Hochzeitsgedichte enthält.

Die Hochzeiterin ist die Tochter des Lutherfreundes und Wittenberger Bürgermeisters, Professors und Rektors der Universität, Rates der Kurfürsten von Brandenburg und Sachsen, Dr. B. Pauli.

Die Gratulanten, die sich lang und breit in lateinischen und griechischen Distichen vernehmen lassen, sind: Melanchthon; Joh. Bocerus, später Historiker und Poet zu Rostock; Joh. Schosser, später Professor in Frankfurt/Oder und Mitglied des Wittenberger Dichterkreises; Joh. Keßler aus St. Gallen, bekannt durch sein Treffen 1522 im Schwarzen Bären zu Jena mit Luther als Junker Jörg, später „das gute Gewissen der Reformation“ genannt; der Thüringer Hieron. Osius, als Professor in Wittenberg, Verfasser der witzigen „pugna ranarum et murium“, sowie doppelbändiger Fehdeschrift gegen die Trunksucht; der sonst unbekannte Joseph Wurtzler; Johannes Truchseß à Weczhausen und endlich Iohannes à Keitzenhofen, Komponist der zweiten Motette.

Keitzenhofen ist Eitner bekannt unter dem Namen Johannes Keutzenhoff als Komponist einiger Stücke im Ms. Proske A. R. 940. Dies die bekannte umfangreiche Sammlung aus den Jahren 1557—1559 des Wittenberger Studenten Wolfgang Küffner².

Die vier dort befindlichen kürzeren geistlichen und weltlichen Liedsätze erfahren durch die große Hochzeitsmotette (180 Großtakte) einen wesentlichen Zuwachs. Über den Meister sind mir keinerlei Lebensdaten bekannt geworden. Dem wohlberühmten, seit 1554 in Dresden als Nachfolger Johann Walters wirkenden Hofkapellmeister Le Maistre wird in unserm Druck der Vortritt gelassen. Ob seine „Melodia epithalamii . . .“ einer persönlichen Bindung entsprungen oder auf Bestellung des Freundeskreises hin entstanden ist, läßt sich nicht erkennen. Das Stück ist mit beiden Teilen halb so lang wie das von Keitzenhofen.

Die Motette des Privatdozenten für Musik Hermann Finck ist mit 35 Großtakte das geringste Stück von allen dreien. Mit dem Liede „Sauff aus und machs nit lang“ ist Finck unter Nr. 69 in dem erwähnten Ms. Proske vertreten. Nr. 71 „Frisch und fröhlich wollen wir leben, der birnbaum will keine fygen mer geben“ ist von Keitzenhofen, woraus zu vermuten, daß die beiden Tonsetzer über die Dedikation der honorigen Hochzeitsmotetten hinaus auch für den Frohsinn beim Beilager des Joachim Strupp gesorgt haben.

¹ Vgl. u. a. M. van Crevel, *Adrianus Petit Coclico*, 1940, p. 145.

² Frdl. Mitteilung von cand. phil. Wilfried Brennecke, Kiel, von dem eine Arbeit über das Ms. zu erwarten steht.

AUCH EIN BACH-BUCH VON REINHOLD SIETZ

Das Jahr 1950 hat das Bachschrifttum um eine Reihe wertvoller Veröffentlichungen bereichert, von denen ein Teil von „Nichtfachleuten“ stammt, die von ihrem Interessenkreise aus Wesentliches zum Thema Bach vorzubringen hatten. Auf Bücher, die ante festum erschienen, konnte man mit Recht gespannt sein, weil ihnen der manchmal fatale Adhoc-Charakter fehlte, besonders wenn ihr Verfasser ein bewährter und einwandfreier Vertreter seines Gebietes war. So ließ sich von dem bekannten Literarhistoriker Adolf v. Grolman Wertvolles erwarten, dessen „J. S. Bach“ 1948 in Heidelberg bei L. Schneider erschienen ist. „Einer sogenannten Musikwissenschaft noch ein weiteres Bachbuch anzuhängen“, ist nicht die Absicht des Verfassers. Das geht schon daraus hervor, daß sein fast einziger Gewährsmann Schweitzer ist, während Spitta nicht erwähnt wird. Das Buch soll das Ergebnis einer Beschäftigung mit Bachs Werk als Spieler, Sänger und Hörer sein. Sehr anschaulich und geschichtlich aufschlußreich schildert Grolman seinen musikalischen Werdegang und die Umwelt im heimatlichen Karlsruhe, die ihn geradeswegs zu Bach führen mußten. Mit der Darstellung des „Verlaufs von Bachs irdischen Tagen (Essay)“ kann man sich im ganzen einverstanden erklären, besonders wenn man im Auge behält, daß für den Verfasser der Lebenslauf des Meisters „nur ein Gleichnis“ seines unwandelbaren Wesens ist, das aus dem Widerpart der absichtlich etwas summarisch gesehenen Umwelt deutlich gemacht wird. Wie hier bewußt Vollständigkeit vermieden wird, so wollen die „24 Betrachtungen zu Bach“, deren lockerer Zusammenhang einen zielgerechten Aufbau vermissen läßt, den Leser zu eigenem Forschen und Einfühlen anleiten; sie deuten die Probleme meist nur an und bemühen sich, charakteristische Proben zu geben, halten sich aber an anderen Stellen an Einzelheiten zu sehr auf. Da Grolman nach eigenem Geständnis seine umfangreiche Bachbibliothek durch Fliegereinwirkung verloren hat und sein Buch fast ohne Hilfsmittel in der Abgeschlossenheit niederschrieb, blieb manches Versehen stehen, über das hier nicht gerechnet sei, weil die schöne und kindlich reine Begeisterung solche Schwächen bisweilen vergessen läßt. In diesen „Betrachtungen“ wird nicht viel „Neues“ gesagt, wenn auch die Feinfühligkeit des Verfassers auf manchen verschwiegenen dogmatischen und exegetischen Zug hinweisen kann. Die Auswahl der Betrachtungen legt das Hauptgewicht auf die Vokalwerke, vorzüglich die Kantaten und die Hohe Messe, und dies erklärt sich daraus, daß Bachs „Christentum“ der eine „Brennpunkt“ der Darstellung sein soll, der andere ist der „Fleiß“, will sagen Meisterschaft, „Erziehung seines lebhaften, ja stürmischen Charakters und große Demut vor der Geduld Gottes“ (S. 145). Bach ist der Christ in der Musik, unvergleichlich, wie alles Reinentsprungene ein Rätsel, im Grunde ohne Vorgänger, wenigstens erfährt man kaum etwas von ihnen, weder Palestrina noch Schütz werden erwähnt. Man hat es also hier mit einer, von der „sogen. Musikwissenschaft“ schon für überwunden gehaltenen Monumentalisierung zu tun, für die der Verfasser aber weder das darstellerische noch geistige Format mitbringt, das den Gundolf, Bertram usw. wenigstens bisweilen zu geglückten Leistungen verhalf. Diese waren Grolman gegenüber insofern im Vorteil, als sie von einer einflußreichen weitverzweigten Bewegung (dem Georgekreis) getragen wurden, während Grolman, der sein

Buch in bewußter Opposition zum Geist der Hitlerzeit 1945 abschloß, sich völlig vereinzelt fühlt und mit (meist nur) Menschenzungen auf seine Zeitgenossen einredet, die noch einsehen würden, auf welchem menschlichen und künstlerischen Irrwege sie sich seit 1750 befinden. Dieser lauten, eiligen, vergeßlichen und gottfernen Welt soll Bach als Muster dienen. Dieser Leitgedanke ist nicht mehr neu genug, um fruchtbar werden zu können. Um ihm Resonanz zu verleihen, werden in einer „Auseinandersetzung“ die „wiener Klassiker“ als die Vertreter jenes „totalen künstlerischen Zusammenbruchs aller nach-bachschen. deutschen Musik, der sich noch offenbaren wird“ einer Darstellung unterzogen, die ihresgleichen, wenigstens in Deutschland, nicht hat, obwohl der Verf. mehrfach verspricht, sachlich und behutsam vorzugehen, und vielfach hervorhebt, es seien „keine Schimpfreden sondern klar bezogene sittliche Positionen“. Während Gluck noch einigermaßen Glück hat, ist Haydn ein „liebenswürdiger Kleinmeister“, der „problemlose Spielmusik“ hervorsprudelt. „Der fruchtbare Kapellmeister“ Mozart „trällert und trillert, klagt, jammert und betet, wie es gerade kommt“, trotzdem — „möchte er ein denkender Musiker sein“. Am schlimmsten steht es um Beethoven, den „Schicksalsdynamiker“, „den Kämpfer gegen alles was da ist“. Da wird vom „Baßgerumpel“ der Klaviersonaten, von „Brunst und Schrei“ geredet, da fällt das Wort, auch Beethoven habe sich „am Messtext musikalisch zu schaffen gemacht“, ja es fehlt nicht das Requisit aus der romantischen Dunkelkammer, Beethoven habe „im Sterben die geballte Faust gegen den Gott, der ihn so erschaffen, erhoben“. Wer auf Weiteres begierig ist, findet genug Material im Register. Daß alles, was nachher kommt, „einseitige Nachfolge Beethovens“ ist, wird manchem neu, wenn auch nicht richtig erscheinen. Daß ein paar Spritzerchen Wohlwollen auf Schumann, Brahms und Reger fallen, macht nicht viel mehr aus. Überschaut man die Walstatt, so bleibt eigentlich nur Bach übrig, denn auch Händel, der ein „Komponist wie andere auch“ ist, muß sich — bei einiger Anerkennung „ganz herrlicher Einzelheiten“ — erhebliche Zurücksetzungen gefallen lassen. Dem gegenüber fällt die wahllose, zum mindesten nicht recht begründete Vorliebe für Couperin auf, auch Vivaldi und J. A. Hasse werden vernehmlicher gepriesen, als man es nach dem Tenor des Ganzen erwarten sollte.

Obwohl zuzugeben ist, daß eine radikale, ja monomanische Grundeinstellung zu so absonderlichen Urteilen kommen kann, müßte man doch erwarten, daß die geistesgeschichtliche Basis breit und stark genug angelegt werde, um derartige „Komplexe“ zu tragen. Das ist sie aber keineswegs, denn die Belehrungen über Rationalismus und Aufklärung, Orthodoxie und Pietismus gehen über Bekanntes kaum hinaus und sind der komplizierten Situation seit 1750 nicht gewachsen, zumal, wo Begriffe fehlen, sich oft ein (Bibel-)Wort zur rechten Zeit einstellt. Um so befremdender wirkt es, wenn zweimal allen Ernstes darauf hingewiesen wird, wie sehr Bach, lebte er heute, „am Jazz, an der Kinoorgel und an atonaler Musik sich gefreut hätte“ (31 und 199). Man könnte am „wahren Christentum“ dieses Geistes irre werden, auch wenn man den oft zelotischen, jedes Wohlwollens baren Ton vieler Ausführungen bedenkt; hier hätte Grolman von Schweitzer lernen können. Der Autor hat, obwohl er mithelfen wollte, „das erschütterte Gleichgewicht dieser irdischen Welt wieder herzustellen“, dem Christentum keinen Gefallen mit seinem Buch getan. Hinzu kommt, daß sein hie und da origineller Stil vor Wiederholungen, Widersprüchen, Tautologien, mißglückten Wortspielen und Geschmacklosigkeiten keineswegs sicher ist und sich einer eigenwilligen Zeichensetzung und nicht

immer folgerichtigen Orthographie bedient. So kann die Schicksalsfrage jedes Buches „Cui bono?“ nur mit einem Achselzucken beantwortet werden. Dies mußte ausgesprochen werden, zumal die gefällige Ausstattung, der niedrige Preis und viele aner kennenswerte Einzelheiten über die heute erst recht unzeitgemäße, ja schädliche Wirkung des Buches nicht hinwegtäuschen können.

ERSTER INTERNATIONALER SPONTINI-KONGRESS IN ITALIEN VON HELMUTH OSTHOFF

In der Zeit vom 5. bis 9. September 1951 wurde in Italien aus Anlaß der 100. Wiederkehr des Todestages von Gasparo Spontini ein internationaler Kongreß veranstaltet. Seine Vorbereitung lag in den Händen eines Komitees, dessen Spitze der italienische Staatspräsident bildete und das schon zu Anfang des Jahres zahlreiche Gedenkfeiern für Spontini durchgeführt hatte. Unter der Leitung des Fürsten Caffarelli, der vor allem durch seine Pergolesi-Ausgabe weiteren Kreisen als Musikforscher bekannt geworden ist, tagte der hervorragend organisierte Kongreß an vier Orten, die mit der Lebensgeschichte Spontinis besonders eng verknüpft sind: Jesi, Majolati, Fabriano und Ancona (Provinz Marche). Name und Werk Spontinis sind in Italien noch heute lebendig; die starke Anteilnahme aller Schichten der Bevölkerung an dieser Tagung erbrachte dafür einen eindrucksvollen Beweis. Den Gedanken, die Spontini-Forschung auf internationale Ebene zu stellen, beflügelte auf italienischer Seite die gewiß nicht unbegründete Anschauung, daß Spontini im Rahmen der damaligen europäischen Verhältnisse, die sich noch wesentlich von der späteren nationalen Zerklüftung unterschieden, eine späte Mittlerrolle im Sinne seines großen Vorbildes Gluck erfüllte: ein italienischer Komponist, der nach bescheidenen Anfängen in der Heimat mit seinen großen französischen Opern (*La Vestale*, *Cortez*, *Olympie*) in Paris Weltruf erwarb und seine Laufbahn als preußischer Generalmusikdirektor in Berlin beschloß, wo er mit seiner letzten Oper „*Agnes von Hohenstaufen*“ dem deutsch-romantischen genius loci eine zu wenig gekannte, musikalisch wertvolle Huldigung erwie. (Vgl. dazu Philipp Spittas Aufsatz „Spontini in Berlin“.)

Die Arbeiten des Kongresses verfolgten einerseits das Ziel, das bisher gültige Bild des Meisters und seiner Kunst zu überprüfen; zum anderen sollte die Spontini-Forschung durch Vorstöße in ungeklärte Teilgebiete einen neuen Auftrieb erhalten. Während etwa ein Vortrag Fausto Torrefrancas allgemeine musikdramatisch-aesthetische Fragen behandelte oder Matteo Glinki den Dirigententypus Spontini zu präzisieren suchte, bezog sich ein Referat Filippo Caffarellis auf die kirchlichen Werke, ein Vortrag Alberto Ghislanzonis auf die italienischen Jugendopern Spontinis. Neue biographische Forschungsergebnisse boten Alessandro Belardinelli und Gustavo Traglia. Ulderico Rolandi zog Parodien auf die „*Vestalin*“ ans Licht. Paolo Fragapane stellte „*Agnes von Hohenstaufen*“ in den Mittelpunkt seines Vortrags. Dasselbe Werk besprach von den deutschen Teilnehmern Hans Engel, der seine Ausführungen durch eindrucksvolle Musikbeispiele illustrierte. Karl Gustav Fellerer — der zum Vizepräsidenten des Kongresses gewählt wurde — umriß die Bedeutung der „*Vestalin*“ im Opernschaffen Spontinis, während Helmuth Osthoff das Verhältnis von dramatischer Idee und musikalischem Stil bei Spontini behandelte.

Erwähnt sei noch, daß auf dem Kongreß die Gründung eines Spontini-Institutes beschlossen wurde, dessen Komitee als deutscher Vertreter Professor Dr. Fellerer angehört. Der Kongreß bereitete den deutschen Vertretern eine sehr herzliche Aufnahme, und die nun auf das Institut übergehenden Aufgaben werden sicherlich zu weiterer Förderung und Vertiefung der musikwissenschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien beitragen.

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE TAGUNG DER INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM IN SALZBURG

VON HANS ENGEL

Vom 11. bis 14. August fand in Salzburg eine von der Internationalen Stiftung Mozarteum einberufene Tagung von Mozartforschern statt. Damit wurde nach dem Zusammenbruch erneut an die erste Tagung des Jahres 1931 angeknüpft. Von den damaligen Teilnehmern wurde besonders Prof. Wilhelm Fischer, jetzt Innsbruck, herzlich begrüßt, dem der Vorsitz übertragen wurde, welcher Aufgabe er sich mit ebenso großer diplomatischer Geschicklichkeit wie hoher wissenschaftlicher Sicherheit entledigte. In seinem Referat bot Fischer eine neue Lösung des *Lacrimosa* aus Mozarts Requiem. Diese Fassung brachte ein kleiner Chor des Ferienkurses unter Hofrat Schmeidel zur Aufführung. Über Mozarts dritten Wiener Aufenthalt sprach Alfred Orel-Wien. Robert Haas, dessen 65. Geburtstag die Teilnehmer in einer Schlußveranstaltung geselliger Art feiern konnten, bot neue biographische Daten über den Mozart-Schüler Anton Eberl. E. Fritz Schmid konnte die sog. Haydnsche Kindersinfonie Leopold Mozart zuweisen. Über Mozarts Bildung allgemein geistiger Art brachte Erich Valentin, jetzt in Detmold, weitere neue Ergänzungen. A. E. Cherbuliez suchte den grundsätzlichen Unterschied zwischen *Ricercar* und *Fuge* zu klären und wies viele Mozartsche Kontrapunktik diesem *Ricercar*-Typ zu. Interessante Beobachtungen zur Rhythmik bei Mozart und den Klassikern überhaupt brachte Thrasybulos Georgiades, Heidelberg, wenn auch nicht in völlig überzeugender Formulierung. Er beschwor zur Verdeutlichung die antiken griechischen Tragöden herauf. Widerspruch fand Rudolf Steglich, Erlangen, mit an sich wertvollen Bemerkungen zu Mozarts *Adagio*-Takt. Nur brachte der Vortragende leider, wie so oft bereits, wieder Angriffe gegen die heutige Musikpraxis, die auf einer Verwechslung zwischen der modernen Dirigiertechnik und ihrer Zeichengebung mit rhythmischen Schlägen beruht. Roland Tenschert-Wien untersuchte die Bedeutung der Tonart *g-moll* bei Mozart, ein dankenswerter Beitrag zum Ausdrucksproblem. W. Gerstenberg stellte die Seltenheit dynamischer Bezeichnungen bei Mozart fest, womit das schwierige Problem der Ausführung aufgeworfen wurde. Die einzige bisher ungedruckte Symphonie von Mozart brachte der Berichterstatter anlässlich eines Referates über Mozarts Jugendsymphonien mit dem Orchester der Hochschule zur Erstaufführung. — Es versteht sich, daß die herrliche Stadt Mozarts den Teilnehmern auch musikalische Genüsse zu bieten hatte. Dr. G. Rech machte sich um die Organisation verdient. Zum Ehrenvorsitzenden des Forschungsrates wurde L. Schiedermaier gewählt. 1952 soll ein Kongreß in größerem Rahmen stattfinden.

**DRITTER WELTKONGRESS
DER MUSIKBIBLIOTHEKEN IN PARIS (22. - 25. 7. 1951)**

VON WILLI KAHL

Was den beiden vorangehenden internationalen Tagungen der Musikbibliotheken in Florenz 1949 und in Lüneburg 1950 noch fehlte, wurde auf der dritten, bei der sich zu Paris im Hause der UNESCO die Vertreter von 24 Nationen zusammenfanden, gleich zu Beginn der Verhandlungen verwirklicht, die Schaffung einer festen organisatorischen Form als Grundlage für jede weitere Zusammenarbeit. Daß die Generalversammlung die vorgelegten Statuten der „Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken“ einstimmig und fast mühelos annehmen konnte, war der überaus sorgfältigen und gründlichen Vorbereitung dieser Angelegenheit durch die vorbereitende Kommission zu danken; daß der Kongreß auch weiterhin in schönster Harmonie, im Zeichen einer bei solchen Gelegenheiten keineswegs selbstverständlichen allgemeinen Arbeitsfreudigkeit und geradezu vorbildlichen Verhandlungsdisziplin verlaufen konnte, war das besondere Verdienst des Vorsitzenden V. Denis (Löwen). Die Geschäftsführung und offizielle Vertretung der nunmehr gegründeten Vereinigung (AIBM) liegt bei ihrem „Büro“, in das als Präsident R. S. Hill (Library of Congress, Washington), als Vizepräsidenten W. M. Luther (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen), A. Hyatt King (Britisches Museum, London), N. Pirrotta (Libreria de Santa Cecilia, Rom) und als Generalsekretär V. Fedorov (Bibliothèque nationale, Paris) gewählt wurden. Zu Ehrenmitgliedern wurden von der Generalversammlung auf Vorschlag der vorläufigen Kommission Fr. Blume (Kiel), V. Denis (Löwen), L. M. Michon (Paris) und F. Torrefranca (Rom) ernannt.

Im Vordergrund des Interesses stand die Frage nach einem neuen Quellenlexikon an Stelle des alten Eitner, der ja schon kurze Zeit nach dem Erscheinen seines letzten Bandes (1904) fragwürdig geworden war. Bereits 1906 sah man die Aufgabe einer „Neubearbeitung des Eitnerschen Quellenlexikons“ als Verhandlungsgegenstand auf dem zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Es sei daran erinnert, daß H. Albrecht auf dem Baseler Kongreß der IGMW 1949 das Problem erstmalig wieder unter den Aspekten der gegenwärtigen Forschungslage aufrollte und auch schon konkrete Vorschläge zu einem entsprechenden neuen Unternehmen zu machen wußte, in gleicher Weise auf dem Florentiner Weltkongreß der Musikbibliotheken im selben Jahre. So wurde nun auch in Paris über in solches neues Quellenlexikon verhandelt, wobei man sich von vornherein darüber klar war, daß dieses „Répertoire international des sources musicales“ entgegen Eitners von Anfang an verfehlter Methode nur mit einer sinnvollen Arbeitsteilung in Angriff genommen werden kann. Dieses „Répertoire“ wird die alphabetische Ordnung zugunsten einer systematischen (15 Gruppen) und chronologischen aufgeben, wird manche bisher unberücksichtigte Länder für die Erfassung der Quellen heranziehen müssen, so besonders die USA, darf künftig an der antiken und orientalischen Musik nicht vorbeigehen und kann auch wohl Eitners vordere Grenze (die Generation von 1780) nicht mehr aufrechterhalten, und was es der Probleme noch mehr gibt. Entscheidend ist nun, daß man über alle notwendigen Problemerkörterungen hinaus in Paris bereits zu konkreten Beschlüssen gelangt ist, auf Grund deren die Arbeiten am neuen Quellenlexikon

baldigst in Angriff genommen werden sollen. Es wird davon ausgegangen werden, daß 6 große Bibliotheken, und zwar die Library of Congress, Washington, das British Museum, London, die Bibliothèque nationale, Paris, die Österreichische Nationalbibliothek, Wien, die Libreria de Santa Cecilia, Rom, und die Bayerische Staatsbibliothek, München, zunächst einmal ihre Bestände von geeigneten Fachkräften katalogisieren lassen. Kumulierend kann dann im weiteren Verlauf der Arbeit der Mehrbesitz kleinerer Bibliotheken den aufgenommenen Beständen angeschlossen werden. Dabei wird das Büro der Vereinigung ständig Fühlung mit der SIM halten, von der vor allem Unterstützung der Bemühungen zu erwarten ist, bei den Regierungen der beteiligten Länder Bereitstellung von Mitteln zur Durchführung der Arbeiten zu erwirken.

Im Anschluß an Erörterungen schon des ersten Kongresses in Florenz griff W. M. Luther (Göttingen) noch einmal das Problem der Mikrokopie als Maßnahme zur Erhaltung und Sicherung von Autographen und sonstigen Unica auf. Auch hier rückte sogleich die Frage internationaler Zusammenarbeit in den Vordergrund. Es zeigte sich aber auch der Wunsch nach einem Einheitsfilm und einem Einheitslesegerät. Jedoch ist die technische Entwicklung der Dinge hier noch so im Fluß, daß voreilige Entscheidungen bedenklich wären. Gleichwohl kam die Generalversammlung schon jetzt zu Entschlüssen, die die Lösung der schwebenden Fragen auf dem Wege einer Zusammenarbeit mit der UNESCO und einer entsprechenden Einwirkung auf die Länderregierungen wirksam anzubahnen versprechen.

Weitere Verhandlungsgegenstände waren mit einem Vortrag des amerikanischen Delegierten R. S. Hill die Musikalienkatalogisierung, die Frage der Behandlung nicht inventarisierter Musikalien, die N. Pirrotta anschnitt, großzügige Entleiher und weitreichender Austausch der Musikalien und der Musikkritik (Referat von V. Denis) und die von A. Hyatt King besprochene laufende Erfassung von Aufsätzen aus Musikzeitschriften, endlich auch Rundfunkbibliotheken und Schallplattensammlungen. Mehrfach wurden Kommissionen vorgesehen, um auch hier die jeweilig notwendig werdende praktische Arbeit vorzubereiten. So wurde der Kongreß ein echter Arbeitskongreß für alle Fragengebiete voll verheißungsvoller Aspekte für die Zukunft. Am Rande gab es einen Ballettabend in der Oper, ein Konzert des Pariser Rundfunkorchesters mit zeitgenössischer französischer Musik, anregende Empfänge, von denen jedem, der dabei war, ein Abend bei der Gräfin Chambure unvergessen bleiben wird, und zuletzt ein lohnender Besuch der Abtei Royaumont.

**ZU KURT REINHARDS
„TONMESSUNGEN AN FÜNF OSTAFRIKANISCHEN KLIMPERN“
VON HEINRICH HUSMANN**

In Heft 4/1951 dieser Zeitschrift hat Kurt Reinhard S. 366 ff. dankenswerte Tonmessungen an fünf ostafrikanischen Sassen mitgeteilt. Leider ist seine Interpretation der Zahlen mißlungen. Sein Ergebnis, daß die Mwera ihre Tonleitern auf dem Konsonanzprinzip aufbauen, ist falsch und gerade das Gegenteil richtig: es handelt sich um temperierte Skalen. Da Ostafrika ganz besonders interessant ist — im Gebiet der Mwera stößt von Norden das reine Tonsystem mit dem von Süden heranreichenden siebenstufig temperierten

zusammen —, sei die Auswertung der Messungen hier kurz angedeutet. Um die Güte der Stimmung der Instrumente zu kontrollieren, wird man die Oktaven vergleichen, — die beiden oberen der sieben Töne jeder Sansa sind die Oktaven der beiden unteren. Diese Oktaven sind an Stelle von 1200 C bei den einzelnen Instrumenten jeweils 1319 bzw. 1206, 1187 bzw. 1191, 1241 bzw. 1249, 1206 bzw. 1091 und endlich 1163 bzw. 1066 groß. Die Oktaven schwanken also von 1066 bis 1319 C, also um $\pm 10\%$, von der großen Sept bis zur kleinen None. Das ist absolut unerfreulich, und die Stimmung dieser Sansen ist keineswegs besser als die der bisher gemessenen, teilweise wesentlich besseren. Das macht die komplizierten Deutungen Reinhardts schon von vornherein unwahrscheinlich. Am besten schneidet das zweite Instrument mit 1187 bzw. 1191 C ab, Reinhard interpretiert dessen Intervalle 247, 210, 188, 302 und 240 C als 200, 200, 200, 300 und 200 C (abgerundete Werte), was ganz unmöglich ist, da das zusammen nur die Sept 1100 C, aber nicht die sogar sehr gute Oktave 1187 C (1200 — 1%) ergibt. Man sieht aber leicht, daß nicht nur die Intervalle 247 (in der oberen Oktave 251), 210 und 240 dasselbe Intervall beabsichtigen, sondern 188 und 302 ebenso — nur ist durch zu tiefe Stimmung des Mitteltons das untere Intervall zu klein, das obere zu groß geraten. Alle Intervalle sind also 240 C groß und es handelt sich um temperierte Fünfstufigkeit, d. h. Slendro. In derselben Art erhält man bei den anderen vier Instrumenten dasselbe. Auch statistische Berechnungen — die untereinander identischen Skalen 2 und 3, andererseits 1, 4 und 5 stehen jeweils auf derselben absoluten Tonhöhe — führen, wie hier nicht näher auseinandergesetzt werden kann, zum selben Ergebnis. Dieses Resultat ist verblüffend: die Mwera haben ein von den beiden sie umgebenden Tonsystemen verschiedenes drittes. In Afrika ist Slendro bisher nur aus dem großen Verbreitungsgebiet bekannt, das etwa von Nigeria bis zum Nordwestkongo reicht. Wie kommt diese Leiter als abgesprengte Enklave nach Ostafrika? Die Ethnologie löst dieses Rätsel: Die Betrachtung des übrigen Kulturbesitzes der Mwera und der ihnen benachbarten Völker hat dort bereits zu der Feststellung geführt, daß dieses ostafrikanische Gebiet in näherem Zusammenhang mit Westafrika stehen muß, und etwa H. Baumann nennt mit Bezug auf die Kunst die verwandten Makonde „die am weitesten nach Nordosten vorgeschobenen Propagandisten des westafrikanischen Stils der Menschenplastik und der Masken“. Die vergleichende Musikwissenschaft vermag dieses Bild jetzt mit einem wesentlichen Einzelzug zu bereichern und zu festigen.

IM JAHRE 1951 ANGENOMMENE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN

Berlin (Humboldt-Universität). Margarete Treisch, Goethes Singspiele in Kompositionen seiner Zeitgenossen.

Bonn. Franz Schulte, Das musikalische Element in der Mystik Richard Rolles von Hampole. — Johannes Stulle, Die mehrstimmigen Sequenzen des Cod. Wolfenbüttel 677. — Erna Szabo, Ein Skizzenbuch Beethovens aus den Jahren 1798—99, Übertragung und Untersuchung.

Erlangen. Walter Hamm, Studien über Ernst Peppings drei Klavieronaten 1937. — Heinrich Kätzel, Musikpflege und Musikerziehung in der Stadt Hof im 16. Jahrhundert. — Wolfgang Roscher, Studien zum Gregorianischen Choral in der praemonstratensischen Ordenstradition.