

gedehnt werden, wodurch das von Jammers erdachte System der Neumendeutung durchbrochen wird: Ist die Silbe „vi“ lang, dann würden über ihr zwei normale Kürzen stehen, obgleich das entsprechende Podatuszeichen in dieser Hs. nicht mit einem Verlängerungszeichen versehen ist. Zudem: Die Deutung der Zusatzzeichen durch Jammers zwingt anzunehmen, daß nach der Neumenschrift normalerweise keine Verbindung von zwei oder mehr „gewöhnlichen Kürzen“ vorgesehen ist. Diese kommen nämlich nach Jammers erst durch ein hinzugefügtes Längenzeichen zustande, im Gegensatz zu den Einzelnoten, die schon ohne Verlängerungszeichen einen gewöhnlichen Kurzton darstellen. Dieses entscheidende Bedenken trifft übrigens auch die von Jammers in seiner Studie „Der gregorianische Rhythmus“⁸ vorgetragene(n) Ideen.

Demgegenüber verweisen wir auf unsere indirekt metrische Deutung der „Choralübung“ Pseudo-Hucbalds im dritten Heft der Sammlung „Aus der Formenwelt der gregorianischen Chorals“⁹. Die Deutung des „reliquae breves“ durch Jammers hat sie nicht entkräftet. Damit scheinen aber zugleich alle Möglichkeiten erschöpft zu sein, um Pseudo-Hucbald als frühmittelalterlichen Mensuralisten zu erweisen. Die aequalistische Zählung der Melodietöne des gregorianischen Chorals kann von dieser Seite aus nicht abgelehnt werden.

JOHANN KASPAR FERDINAND FISCHER DER JÜNGERE

VON LOTHAR HOFFMANN, ERBRECHT

Johann Kaspar Ferdinand Fischers Lebensdaten, gewöhnlich mit 1650 bis 1746 angegeben, sind schon seit langem problematisch. So vermutet Richard Münnich in der 3. Auflage des „Musiklexikons“ von Hans Joachim Moser (1951) hinter einem Namen zwei verschiedene Generationen. Es fehlte aber bisher an konkretem Material, dieser Annahme größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Unglücklicherweise kennen wir von Fischer nur wenige biographische Angaben, die trotz eifriger Nachforschungen Ernst von Werras kaum wesentlich vermehrt wurden¹. Um so bedauerlicher ist es, daß ein kurzer, aber inhaltsreicher Aufsatz von Franz Ludwig über Fischers 24jährige Tätigkeit in Schlackenwerth/Böhmen (1692—1716) infolge seiner lokalen Veröffentlichung so gut wie unbeachtet blieb². Gerade sein Material kann zur Klärung der oben aufgeworfenen Frage beitragen.

⁸ Straßburg 1937. Dort war übrigens die Antiphon „Ego sum via“ (vgl.: Notenbeispiele, S. 55) noch in das Viervierteltakt-System eingefast.

⁹ Heft 3, Münster 1949, S. 13 ff.

¹ Vorwort zur GA der Klavier- und Orgelwerke J. K. F. Fischers, Leipzig 1901.

² Neue Forschungen über den Markgräflisch-Badischen Hofkapellmeister J. K. F. Fischer, Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Jg. 49, Prag 1911, S. 71 ff. — Den freundlichen Hinweis auf diese Publikation verdanke ich Herrn Prof. Dr. H. Besseler.

Ludwig weist auf Grund der Kirchenbücher Schlackenwerths im Zeitraum von 1692 bis 1704 die Geburt von 6 Kindern Fischers nach, von denen das letzte am 1. 4. 1704 auf den Namen *J o a n n e s C a s p a r u s* getauft wurde. Bei sämtlichen sechs Taufmatrikeln fehlt der dritte Vorname des Vaters (Ferdinand); es wäre durchaus denkbar, daß sein Sohn ebenfalls denselben, nicht mit eingetragenen Vornamen erhielt. Damit ist zunächst einmal das Geburtsjahr eines gleichnamigen Sohnes mit Sicherheit festgestellt. Von Werra konnte bisher nur aus den Pfarrbüchern von Rastatt entnehmen, daß am 11. 2. 1738 ein Sohn *K a s p a r*, „des Herrn Kaspar Fischer Hofkapellmeisters ehelicher Sohn“, heiratete³.

Wie verhält es sich nun mit den Werken selbst? Lassen sich hier stilistische Merkmale aufzeigen, die von dem Schaffen zweier Musikergenerationen überzeugen können? In der Tat ist ein Vergleich der beiden Klaviersuitensammlungen aufschlußreich. Überblicken wir zunächst die Drucke Fischers, die von Werra in der Gesamtausgabe seiner Klavier- und Orgelwerke vorlegt:

- 1696 „Pièces de clavessin“, in der 2. Auflage 1698 mit dem deutschen Titel „Blumenbüschlein“
- 1702 (nach Walther) „Ariadne musica“, 2. Auflage 1715*
- 1732 oder kurz danach „Blumenstrauß“. Im Lotterschen Verzeichnis von 1732 noch nicht vorhanden
- 1738 (nach Gerber) „Musikalischer Parnassus“.

Zeitlich gesehen fallen also sofort zwei Werkgruppen ins Auge, die von einer längeren Publikationspause getrennt werden. Stellen wir den 8 Suiten der „Pièces de clavessin“ die 9 Partien des „Musikalischen Parnassus“ gegenüber:

Die Suiten des ersten Zyklus lehnen sich stark an die Vorbilder der großen französischen Klaviermeister an. Ihre zwei *A l l e m a n d e n* bedienen sich der freistimmigen, durch Füllstimmen beschwerten Satztechnik mit typisch französischer komplementärer Rhythmik (S. 6, 23)⁴. Fischer verdeutscht sie durch mäßigen Gebrauch der Ornamentik und feinsinnige harmonische Ausdeutung. Das Thema erscheint in seiner Flächenausdehnung sehr gedrängt und durchaus linear konzipiert. Nur drei der acht Stücke im „Parnassus“ schließen sich diesem Typus an (S. 36, 42, 57). Bei den übrigen fünf läßt sich eine flächenhafte Ausweitung über Dreiklangsberechnungen wahrnehmen (S. 46, 49, 52, 62, 65). Ein mehr homophones Denken, in Anlehnung an die galante neitalienische Schreibweise, setzt ein; die Scheinpolyphonie verliert sich zusehends und gibt bei weitgehender harmonischer Vereinfachung einem dünnen, locker gefügten zweistimmigen Satz Raum. Zwei *Allemanden*anfänge beider Werke mögen diese Wandlung veranschaulichen.

³ Vorwort S. XIV, Anm. 1.

* Eine Neuausgabe bereitet der Bärenreiter-Verlag vor.

⁴ Seitenzahlen stets nach der GA von Werras.

Bei den Couranten sind ähnliche Erscheinungen zu bemerken. Herrscht in den drei Stücken der „Pièces de clavessin“ bei konsequenter Linienführung eine ständige motivische Verarbeitung vor (S. 7, 16, 24), so werden später im „Parnassus“ die beiden Sätze zu einer mehr oder weniger geschickten Aussetzung eines Generalbasses abgewertet (S. 36, 66). Besonders homophon angelegt erscheint die zweite Courante.

Nicht so klar wirkt ein satztechnischer Vergleich der *Sarabanden* beider Werke, dagegen werden hier in der Melodik augenfällige Unterschiede deutlich. In den zwei Nummern des ersten Zyklus besteht die führende Oberstimme überwiegend aus vokal erfundenen Sekundschrittfolgen (S. 8, 24). In den zwei Sätzen des zweiten dagegen zeichnet sie sich durch unruhig-sprunghafte, ausgreifende Melodik mit Intervallen bis zu Oktavenspannweite aus und besitzt mehr instrumentalen Charakter (S. 37, 66).

Besonders eindringlich zeigt die Gegenüberstellung der *Giguen* verschiedene stilistische Merkmale. Beide Stücke der „Pièces de clavessin“ sind durchgehend streng fugiert und gehören dem Canaries- und Menuettgigentypus an (S. 11, 25). Von den sieben Stücken des „Parnassus“ weisen zwei ganz italienische Faktur auf: während die erste nach bescheidenem stimmigem Anfang bald gänzlich homophon weiterläuft, verzichtet die andere auf jede Imitation (S. 38, 44). Die Oberstimme wird lediglich von harmoniefüllenden Generalbaßtönen und -akkorden gestützt.



Auch in den anderen fünf Giguen vereinfachter französischer Prägung machen sich zunehmend akkordlich-flächenhafte Elemente bemerkbar, und der gebrochene Dreiklang wird als bequemes Fortführungsmittel reichlich verwandt (S. 40, 48, 51, 59, 67).

Fast in allen übrigen Einschüben und den vier Variationsstücken beider Werke stößt man beim Vergleich auf ähnliche Satzvereinfachungen, homophone Partien und harmonisch ausgeweitete Melodien im „Parnassus“. Einige Stücke sind bereits im galanten Geschmack simpelster Prägung geschrieben, z. B. ein mit „Combattement“ betitelt Stück, das fast ausschließlich von der Substanz des gebrochenen D-Dur-Dreiklanges und seiner nächstverwandten Tonarten bestritten wird (S. 63). Derart primitive Erfindungen bemerkt man an keiner Stelle auch nur abschnittsweise im ersten Zyklus.



Eine Ausnahmestellung nehmen die Vorspiele beider Werke ein, die stets eine Satzfolge einleiten. In den „Pièces de clavessin“ treten drei verschiedene Typen auf:

- I 5 Präludien in freistimmiger, den Allemanden ähnlicher Satztechnik, häufig mit langen Orgelpunkten zu Beginn (S. 6, 12, 18, 26, 30).
- II 2 toccatenhafte Gebilde mit Wechsel von arpeggierten Abschnitten und dichterem Satzgefüge (S. 14, 22).
- III 1 Präludium mit ständig aneinandergereihten ungebrochenen Akkordfolgen (S. 9).

Wesentliche Unterschiede von diesen Typen lassen sich bei den Einleitungssätzen des „Parnassus“ nicht bemerken. Neben einer französischen Ouverture (S. 39) entsprechen drei Präludien den unter I beschriebenen

Sätzen (S. 42, 49, 52), während drei andere, jetzt unter dem Namen *Toccatina*, *Toccata* und *Tastata*, ihr Vorbild im Typus III haben (S. 46, 57, 65). Neu erscheinen lediglich zwei Präludien mit einer arpeggierten Spielfigur, die konsequent von Anfang bis Ende beibehalten wird (S. 35, 61).

Wir können also feststellen: Auf der einen Seite ein an französischem Geschmack geschultes, gediegenes handwerkliches Können mit großer Sicherheit in der kontrapunktischen Linienführung, auf der anderen Leichtigkeit der Handschrift, mehr homophones Denken, vereinzelt sogar Konzessionen an die Mode und den galanten Stil. Dabei muß aber mit Nachdruck betont werden, daß, von verschwindend wenigen Ausnahmen abgesehen, der größte Teil des „Parnassus“ musikalisch den Stücken der ersten Sammlung ebenbürtig und gleichwertig gegenübersteht. Viele Sätze des zweiten Zyklus fesseln gerade durch die wechselnde Anwendung polyphoner und homophoner Abschnitte; diese beleben das Ganze, gestalten es bunter und farbiger.

Trotzdem wird man in der Annahme nicht fehlgehen, daß hier zwei verschiedene Generationen gewirkt haben, die derselben Familie angehörten und den gleichen Namen trugen. Eine stilistische Wandlung von dieser Tragweite — sie stünde in der Musikgeschichte einzig da — dürfte einem Greis von 88 Jahren kaum zuzutrauen sein. Weit eher möchte man hinter vielen Sätzen des „Parnassus“ einen Komponisten der Generation Gottlieb Muffat, Joh. Adolf Hasse oder Giovanni Platti, alle um 1700 geboren, vermuten⁵. Die zahlreichen Einflüsse des neuen italienischen Klavierstils weisen deutlich darauf hin.

Zu den Werken und Daten ist folgendes zu bemerken: Von Fischer d. Ä. stammen die beiden Orgelwerke „*Ariadne musica*“ und der „*Blumenstrauß*“. Völlig einheitlich im Stil, können sie nur von einem Komponisten herrühren. Fraglich bleibt das Erscheinungsjahr des „*Blumenstraußes*“, das von Werra „nach 1732“ angibt. Wahrscheinlich hat Fischer die einzelnen Stücke für den Gebrauch im katholischen Gottesdienst etwa zur Entstehungszeit seiner „*Ariadne*“ komponiert, konnte sie jedoch als Zyklus erst spät veröffentlichen. Die Vorrede, vermutlich vom Verleger, scheint darauf hinzudeuten:

„Es blühen endlich mit der Frühlings-Zeit diejenige Blumen hervor, welche schon lange fast verwelcket gelegen. Man hat es der Mühe werth zu seyn erachtet, diese vormals zerstreute und nun in einen Strauß zusammen gelesene und zu Vermehrung des Ruhms des hochberühmten Authoris aus der Finsternüß der Vergessenheit errettete Blumen zum gemeinen Nutzen an das Licht hervor zubringen.“

⁵ Der Verfasser bespricht u. a. die Klavierwerke dieser Komponisten ausführlich in seiner Dissertation „*Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*“, Jena 1951 (Maschinenschrift). Die Arbeit erscheint demnächst in erweiterter Form im Druck.

Auf jeden Fall war der Vater Fischer 1733 noch am Leben, denn nach Angabe von Werras wurde er in diesem Jahr als Trauzeuge eingetragen. Auch bei der Hochzeit seines Sohnes 1738 findet sich nicht der Vermerk „p(iae) m(emoriae)“, der bei Verstorbenen sonst nie fehlt⁶. Offen bleibt freilich die Frage, wer von den beiden gleichnamigen Musikern im Jahre 1746 starb. Ferner kann nicht nachgewiesen werden, ob Fischer d. J. die Stelle seines Vaters am markgräfllich-badischen Hofe übernahm. Der Usus der damaligen Zeit, Generationen lang ein Amt auf Mitglieder derselben Familie zu übertragen, läßt immerhin die Möglichkeit zu. Fischer d. Ä. schrieb weiterhin die „Pièces de clavessin“, dagegen dürfte nach dem oben Ausgeführten eine große Anzahl der Sätze des „Parnassus“ seinem Sohne zuzuweisen sein. Die Vorspiele dieser Sammlung scheinen jedoch vom Vater herzurühren. Es muß in dieser Sammlung der seltene Fall einer „Familienarbeit“ vorliegen, zu der Vater und Sohn jeder einen Teil beisteuerten.

Vielleicht könnte zur letzten Klärung dieser Frage eine Handschrift beitragen, auf die Franz Ludwig in seinem anfangs erwähnten Aufsatz hinweist. Sie lag bisher völlig unbekannt, ohne Namensangabe, in der Stadtbibliothek Schlackenwerth, ist im Orgelquerformat 164 Seiten stark und enthält außer vielen bekannten Stücken Fischers d. Ä. zahlreiche bedeutende, heute noch nicht veröffentlichte Sätze. Nach Ludwigs Vermutung stammen sie mit großer Wahrscheinlichkeit alle von einem Komponisten. Fischer d. J. war in Schlackenwerth noch ein Kind und dürfte für die Urheberschaft dieser Sammlung nicht in Frage kommen. Die Universitätsbibliothek Prag teilte mir mit, daß diese Quelle z. Z. verschollen ist⁷. Sie wurde vermutlich schon vor einiger Zeit nach Österreich verkauft. Die Auswertung der Handschrift wird sicher noch manche wertvolle Komposition ans Tageslicht befördern⁸.

VIVALDIS PÄDAGOGISCHE TÄTIGKEIT IN VENEDIG

VON WALTER KOLNEDER

Von den vielen Irrtümern, die sich bald nach dem Tode Vivaldis in seiner Biographie festsetzten, haben einige ein zähes Leben bis in unsere Tage bewahrt. Die Angabe, daß Vivaldi „Konservatoriumsdirektor in Venedig“ war, findet sich in vielen Lexica, und noch 1949 steht im Vorwort zur verdienstvollen Neuausgabe des op. 1 durch Walter Upmeyer (BA 351) der Satz: „... einem der vier Musikinstitute, dessen musikalische Leitung er bis zu seinem Tode mit geringen Unterbrechungen innehatte.“

⁶ von Werra, S. XIV, Anm. 1.

⁷ Brief vom 12. 3. 1951.

⁸ Etwaige Angaben über den Verbleib der Handschrift usw. erbittet der Verf. an das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Jena.