

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

DREI UNBEKANNTE MOZART-FRÜHDRUCKE<sup>1</sup>

VON RICHARD SCHAAL

Die Bibliographie der Mozart-Drucke hat im letzten Jahrzehnt wiederum mehrere wichtige Frühdrucke zu Tage gefördert. Daß dieser Zweig der Mozart-Forschung trotz mehrerer grundlegender Arbeiten immer wieder unbekannte Drucke nachweisen kann, zeigt, wie notwendig die weitere systematische Bearbeitung dieses Stoffgebietes bleibt. Im folgenden möchte ich drei Frühdrucke der „Zauberflöte“ bekanntgeben, die bisher noch nicht beschrieben worden waren und sowohl von Köchel-Einstein wie von Hirsch (Katalog der Musikbibl. Hirsch, insbesondere Bd. IV) bisher nicht verzeichnet wurden<sup>2</sup>. Bei allen drei Drucken handelt es sich um Klavierauszüge (Kl.A.). Der erste<sup>3</sup> trägt den Titel:

DIE ZAUBERFLÖTE / eine / GROSSE OPER IN ZWEY AUFZÜGEN / fürs / CLAVIER oder PIANOFORTE / von W. A. MOZART. No. 842. Ches J. J. HUMMEL, à Berlin avec Privilège du Roi, à Amsterdam au grand Magazin de Musique et aux Adresses ordinaires.

Titelkupfer signiert mit „C. C. Glaßbach“<sup>4</sup>. Der Umfang des Druckes beträgt 64 paginierte Seiten und eine Seite Inhaltsverzeichnis, das Format 23 × 33 cm. In fortlaufender Nummernfolge finden sich in diesem Kl.A. folgende Stücke:

Ouvertüre; Introduction „Zu Hilfe“; Arie „Der Vogelfänger“; Arie „Dies Bildnis“; Arie „O zittre nicht“; Arie „Du feines Täubchen“; Duett „Bei Männern“; Terzett „Zum Ziele führt dich“; Arie „Wie stark ist nicht“; Glockenspiel „Das klinget“; Duett „Könnte jeder brave Mann“; Marsch; Arie „O Isis und Osiris“; Duett „Bewahret euch für Weibertücken“; Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“; Arie „Der Hölle Rache“; Arie „In diesen heil'gen Hallen“; Terzett „Seid uns zum zweitenmal“; Arie „Ach ichühl's“; Chor der Priester „O Isis und Osiris“; Duett „Tamino mein“; Terzett „Soll ich dich Teurer“; Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“; Marsch „Wir wandelten durch Feuergluten“; Arie „Ich Narr vergaß“; Arie „Papagena, Papagena pfeift“; Duett „Pa, pa, pa, pa“.

<sup>1</sup> Die Drucke wurden dem Verf. freundlicherweise vom Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, zur Verfügung gestellt.

<sup>2</sup> Vgl. außer Köchel-Einstein und Katalog Hirsch: O. E. Deutsch und C. B. Oldman, Mozartdrucke, in *ZfMw* 1931/32, S. 135—150, 337—351; G. de Saint Foix in *Mélanges de Musicologie off. à L. de la Laurencie*, Paris 1933; M. Pincherle, *Quelques éditions anciennes de Mozart*, in *Rev. de musicol.* 1938, Nr. 66—67, S. 103 ff.; P. Hirsch, *Some early Mozart Editions*, in *The Music Review*, 1940, I, S. 54—67.

<sup>3</sup> Dieser Druck befindet sich jetzt, nach Auskunft des Antiquars Schneider, in der Musikbibliothek Paul Hirsch.

<sup>4</sup> Für den Stecher Carl Christian Glaßbach kann ich das im Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, angegebene Lebensdatum „bis gegen 1789 nachweisbar“ zumindest in „bis 1791“ ergänzen, da Glaßbach nicht vor 1791 von der „Zauberflöte“ Kenntnis gehabt haben kann.

Der im Handbuch der musikalischen Literatur von Whistling, Bd. I (1817), S. 544 erwähnte Kl.A. „Amsterd. Hummel 9 Fl. 4 S.“ scheint mit dem vorliegenden identisch zu sein. Die Titel-Illustration von Glasbach bildete Grand-Carteret in seinem Buch „Les titres illustrés... au service de la musique“ (Turin 1904, S. 79) ab<sup>5</sup>. Für die Verlagsnummer 842 läßt sich überzeugend das Jahr 1794 nachweisen, da am 12. Mai dieses Jahres die Berliner Erstaufführung der „Zauberflöte“ stattgefunden hatte. Zweifellos ist dieses Ereignis der Anlaß zur Herausgabe des Druckes gewesen. Da der Kl.A. unvollständig erschienen ist, nehme ich an, daß von dem gleichen Verlag auch ein vollständiger veröffentlicht wurde. Bestärkt werde ich in dieser Ansicht durch die bei Grand-Carteret vorhandene zusätzliche Titel-Aufschrift „Erster Teil“. Wahrscheinlich ist auch ein „zweiter Teil“, sicherlich dem zweiten Akt entsprechend, herausgekommen. In dem vorliegenden Druck sind Nummern des ersten und zweiten Akts vereinigt<sup>5a</sup>.

Der zweite Klavierauszug setzt sich aus einzelnen selbständigen Drucken zusammen, die jeweils gesondert erschienen waren und zu einem Band zusammengestellt wurden. Ein selbständiges Titelblatt fehlt; dafür ist jede Szene selbständig betitelt. Bei mehreren Titeln findet sich noch der Verlags-hinweis: „Zu finden in Wien in dem musikalischen Magazin in der Unternbreunerstraße N<sup>ro</sup>. 1152“. Der Druck setzt sich aus folgenden Einzelstücken zusammen:

OVERTUR [!] aus der Zauberflöte / beim Clavier / von Herrn Mozart. [6 Seiten.] — ARIA /: Der Vogelfänger bin ich ja /: aus der Opera / die Zauberflöte / beim Clavier / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — ARIA /: Dies Bildnis ist bezaubernd schön /: beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [3 Seiten.] — Terzetto. /: du feines Täubchen nur herein /: Beym Clavier. aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. No. 3. [6 Seiten.] — Duetto. /: Bey Männern welche /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [5 Seiten.] — Terzetto. die 3. Knaben, aus dem ersten Finale /: Zum Ziele führt dich diese Bahn /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. No. 2. [5 Seiten.] — ARIA /: Wie stark ist nicht /: Flauto solo / Beim Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — Glockenspiel und Coro, dann Duetto /: Zwischen Pamina, und Papagena. /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — MARSCH. während dem Zug im Weisheitstempel / aus der Opera / die Zauberflöte / des Herr Mozart / [2 Seiten.] — ARIA /: O Isis und Osiris /: beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [2 Seiten.] — Duetto /: Bewahret euch für Weiber Tücke /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. [2 Seiten.] — ARIA / Die der Mohr singt. /: Alles fühlt der Liebe Freuden /: beim Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — ARIA /: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen /: beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [4 Seiten.] — Aria. /: In diesen Heil'gen /: Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. Von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — Terzetto. die 3 Knaben /: Seyd uns zum zweytenmal willkōmen: / Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart [!]. [5 Seiten.] — ARIA /: Ach

<sup>5</sup> Auf Grand-Carteret verweist bei anderer Gelegenheit bereits Hirsch, IV, S. 92.

<sup>5a</sup> Mr. Hyatt King vom British Museum London, Music-Section, wies mich freundlicherweise darauf hin, daß der englische Verleger Keith Prowse (ca. 1835) die Hummel-Edition für spätere Auflagen kopierte.

ich fühls es ist verschwunden :/ beim Klavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — Terzetto. /: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehen :/ Beym Clavier / aus der Opera / die Zauberflöte. von Herrn Mozart. No. 4. [8 Seiten.] — ARIA /: Ein Mädchen oder Weibchen. :/ beim Klavier / aus der Opera / die Zauberflöte / von Herrn Mozart. [3 Seiten.] — DUETTO /: Tamino mein! O welch ein Glück! :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart. [4 Seiten.] — MARCHE /: Wir wandelten durch Feuergluthen :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [3 Seiten.] — ARIA /: Papagena! Weibchen! Täubchen! meine Schöne :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [6 Seiten.] — ARIA /: Ich Narr vergaß der Zauberdinge :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [3 Seiten.] — Duetto /: Pa, pa, Papagena bist du mir auch ganz ergeben :/ beim Clavier / aus der Zauberflöte / von Herrn Mozart / [7 Seiten.]

Das Format des Druckes beträgt  $32,5 \times 23,5$  cm. Es handelt sich zweifellos um eine dem ersten vollständigen Kl.A. (Musikal. Magazin, Wien 1792) vorangehende Teilsammlung von Einzeldrucken. Beim Vergleich mit dem vollständigen Auszug<sup>6</sup> ergibt sich: die zum Titel mit der Hausnummer 1152 gehörenden Platten-Nummern bewegen sich zwischen 102—118, diejenigen der Hausnummer 1158 zwischen 129—146. Da sich im vorliegenden unvollständigen Auszug jedoch keine Drucke mit der Hausnummer 1158 befinden, sondern nur solche mit der Zahl 1152 bzw. ohne jegliche Verlags- und Plattennummer-Angabe, so ist der Beweis für das frühere Erscheinungsdatum dieses Auszuges gegenüber dem vollständigen erbracht. Die Drucke mit höheren Plattennummern und der Hausnummer 1158 sind zweifellos als die später erschienenen anzusehen. Um eine genaue Zeitbestimmung vornehmen zu können, müßte untersucht werden, ob und wann der Umzug des Musikal. Magazins stattgefunden hat, bzw. wann die Änderung der Hausnummer vorgenommen wurde. Paul Hirsch (Katalog IV, 82) erhebt diese Forderung auch für die Datierung der Einzeldrucke des in seinem Besitz befindlichen vollständigen Auszuges<sup>6a</sup>.

Der dritte Druck trägt den Titel: Die Zauberflöte / Große Oper in zwey Akten / von / W. A. Mozart. Il Flauto magico / Damma per musica / Clavierauszug von C. D. Steegmann / Preis 12 Frs. / Bonn und Cöln bei N. Simrock/4. Inhalt: Ouvertüre; Introduction „Zu Hilfe“; Arie „Der Vogelfänger“; Arie „Dies Bildnis“; Recit. u. Arie „Zum Leiden bin ich auserkoren“; Quintett „Hm, hm“; Terzett „Du feines Täubchen“; Duett „Der Liebe holdes Glück empfinden“; Finale „Zum Ziele führt dich“; „Wie stark ist nicht dein Zauberton“; „Schnelle Füße, rascher Mut“; Marsch; Chor „O Isis und Osiris“; Duett „Bewahret euch vor Weibertücken“; Quintett „Wie? wie? wie? ihr an diesem Schreckensort?“; Arie „Alles fühlt der Liebe Freuden“; Arie „Der Hölle Rache kocht in meinem

<sup>6</sup> Der vollständige Auszug lag mir in der Bayr. Staatsbibliothek München vor. Herrn Dr. Hans Halm, dem Leiter der Musiksammlung, bin ich für manchen Hinweis zu den drei Druckten dankverpflichtet.

<sup>6a</sup> Alexander Weinmann gibt in seinem „Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, 1784—1802 ‚Leopold Koželuch‘“ (Wien 1950), welches dem Verf. inzwischen zu Gesicht gekommen ist, aufgrund der Verlagsanzeigen in der „Wiener Zeitung“ genaue Datierungen der Einzeldrucke der „Zauberflöte“. Da der Verlag am 19. 12. 1792 in der Wiener Zeitung seine Übersiedlung in das Haus Unterbreunerstr. 1158 ankündigt (Weinmann, S. 6), so ist damit für die Datierung unseres Kl. A. ein genauer Anhaltspunkt gegeben. Überdies weist Weinmann für die Plattennummern 102—118 (also mit der Haus-Nr. 1152) das Erscheinungsjahr 1792 nach, für die Plattennummern 129—146 (Haus-Nr. 1158) das Jahr 1793. — (Für den vollständigen Kl.A. läßt sich nach Weinmann jetzt die Erscheinungszeit vom 26. 11. 1791 bis zum 28. 9. 1793 bestimmen.)

Herzen“; Arie „In diesen heil'gen Hallen“; Terzett „Seid uns zum zweitenmal willkommen“; Arie „Ach ich fühl's, es ist verschwunden“; Chor „O Isis und Osiris“; Terzett „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n?“ Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“; Finale „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“.

Der ganze Text ist in deutscher und italienischer Sprache abgefaßt. Umfang des Druckes: 123 Seiten. Format: 335 × 27 cm. Die Verlagsnummer 4 des Hauses Simrock ist mit dem Erscheinungsjahr 1793 belegt<sup>7</sup>. Auch dieser Klavierauszug ist unvollständig erschienen. Der Auszug ist nicht mit den übrigen Zaubrerflöten-Drucken des Hauses Simrock im Jahre 1793 zu verwechseln.

### ZUR FRAGE

#### „EIN FEHLER IN BEETHOVENS LETZTER VIOLINSONATE?“<sup>1</sup>

VON LUDWIG MISCH

Günter Henles Beitrag „Ein Fehler in Beethovens letzter Violin-Sonate?“ ist besonders dankenswert, weil er wieder einmal die Aufmerksamkeit auf die zahlreichen Fehler lenkt, die sich immer noch in den Ausgaben der Werke Beethovens finden. In diesem Zusammenhang ist an die verdienstvollen Ermittlungen Max Ungers zu erinnern, die in der Praxis wohl größtenteils noch ungenutzt geblieben sind.

Hinsichtlich des Sonderfalls der fraglichen Stelle in der Sonate op. 96 hat Henle selbst schon fast alles in Betracht gezogen, was zu erwägen ist, und eine definitive Antwort auf seine Frage wäre nur möglich, wenn sich durch Zufall oder — wie er anregt — systematisches Suchen etwa ein von Beethoven korrigiertes Exemplar der Erstausgabe fände. (An brieflichen Hinweisen ist kaum noch etwas zu erwarten, da die von Steiner und Haslinger aufbewahrten Schreiben Beethovens in einem Sonderband von Max Unger veröffentlicht vorliegen<sup>2</sup>. Und noch weniger Hoffnung besteht auf Entdeckung eines beweiskräftigen Zeugnisses in den Skizzen.)

Aber ein Wahrscheinlichkeitsbeweis läßt sich führen. Die Voraussetzung ist darin gegeben, daß auf jeden Fall ein Versehen Beethovens vorliegt, gleichviel ob die betreffende Note als „As“ oder „A“ zu gelten hätte. Nun ist es ohne Weiteres verständlich, daß Beethoven in einem 22 Takte langen Es-dur-Zusammenhang — also im Augenblick trotz der G-dur-Vorzeichnung in Es-dur denkend — vergessen haben könnte, einen in Es-dur „leitereigenen“ Ton mit dem nötigen Vorzeichen zu versehen, zumal dieses Vorzeichen in der Violinstimme, in der es fehlt, einen Takt zuvor und in der Klavierstimme im selben Takt drei Achtel früher erscheint. Es wäre aber schwer zu begreifen und ganz unwahrscheinlich, daß Beethoven eine beabsichtigte Alteration, zumal wenn sie eine Abweichung von der Parallelstelle darstellte, eigens zu bezeichnen vergessen haben sollte. Er hätte sich gewiß nicht darauf verlassen, daß die Vorzeichnung G-dur ist, sondern im gegebenen

<sup>7</sup> Vgl. O. E. Deutsch, Music Publishers' Numbers, London 1946 (Journal of Documentation Vol. I, Nr. 4 und Vol. II, Nr. 2. Außerdem separat ersch.).

<sup>1</sup> Aus der Fülle der Äußerungen, die dem Verf. des genannten Beitrages (Mf. V, S. 53) zugegangen sind, wird diese auf seinen Wunsch hier veröffentlicht.

<sup>2</sup> Unter mehreren nachträglich aufgefundenen Briefen aus dieser Korrespondenz sind zwei aus dem in Betracht kommenden Jahre 1816 (Neues Beethoven-Jahrbuch 1933 u. Schweiz. Musik-Zeitung 1925), die noch einzusehen wären. Sie waren mir vor meiner Antwort entgangen, und ich hatte inzwischen noch keine Gelegenheit, selbst Einblick zu nehmen.

Zusammenhang das Auflösungszeichen gesetzt (was er ja im folgenden Takt selbstverständlich tut).

Es wäre also in einer Revisions-Ausgabe auf das Versehen hinzuweisen, aber als richtige Lesart „As“ anzunehmen.

## ZUR FRAGE DER INDIVIDUELLEN THEMATIK BEI MOZART

VON ANNA AMALIE ABERT

Das G-dur-Quartett für Flöte, Violine, Bratsche und Cello op. 20, 1 von Ignaz Pleyel<sup>1</sup> beginnt mit einem Thema, dessen zweite Hälfte fast notengetreu mit dem zweiten Teil des ersten Themas von Mozarts Kleiner Nachtmusik übereinstimmt. Sie ist nur ausharmonisiert, während sie bei Mozart auf einem Orgelpunkt ruht, und ist zu einem selbständigen Thema ausgesponnen. Aber auch die ersten Hälften der beiden Themen muten, wenn auch nicht in ihrem melodischen Duktus, so doch in ihrer Haltung — dem Auftreten im Unisono — verwandt an. Die Oberstimme des Pleyelschen Themas lautet folgendermaßen:

Das Thema der Kleinen Nachtmusik darf als bekannt vorausgesetzt werden. Wohl stimmen die Bestandteile beider Themen weitgehend miteinander überein, wohl werden beide in gleicher Weise durch den Kontrast zwischen lärmendem Unisono und lieblicher Kantabilität bestimmt, aber gerade diese in die Augen fallenden Gemeinsamkeiten lassen schon bei der Aufstellung die Unterschiede besonders deutlich hervortreten: Bei Pleyel bildet jeder der beiden Thementeile eine vollständige achttaktige Periode, die erste auf die zweite hinleitend, die zweite völlig abgeschlossen, bei Mozart umfaßt der erste Teil nur vier Takte, aus deren nicht geringerer Spannung der zweite erwächst. Dieser aber führt nach sechs Takt zu einem Einschnitt; einem dem Pleyelschen an Schwere entsprechenden Abschluß bringt Mozart erst 25 Takte später beim Eintritt des zweiten Themas. Gerade die Art und Weise aber, wie die beiden Meister bis hierher verfahren, ist charakteristisch: Pleyel, der ein Quartett, eine große Form, schreiben wollte, wiederholt zunächst das ganze Thema notengetreu, nur mit Verlegung der Melodie von der Flöte in die Violine, und bringt dann eine zehntaktige spielerische Überleitung, Mozart hingegen reiht serenadenhaft-unbekümmert einen neuen motivischen Bestandteil an den andern, wobei er jede Weitschweifigkeit vermeidet.

<sup>1</sup> Hrsg. von Hans Albrecht als Heft III, 39 des „Organum“, Verlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.

Auch die zweiten Themen beider Werke zeigen eine gewisse Verwandtschaft. Pleyel bringt hier, zunächst im Cello, folgende Melodie:



Für Mozart vgl. die Takte 35—43. Abgesehen von dem beiden Themen eigenen Achtellauf des Anfangs stimmen sie auch in ihrer Einteilung in 2+2 +1+1 +2 Takte und deren Motivgliederung a a' b b'c überein. Sodann werden sie beide wiederholt, bei Mozart notengetreu, bei Pleyel mit veränderter Besetzung. Während aber Mozart dann die Exposition mit einer knappen, nur fünf Takte umfassenden Coda beschließt, deren beide letzte Takte meisterhaft den Gehalt des ganzen zweiten Themas in sich zusammendrängen, folgen bei Pleyel 45 Takte, die nichts anderes enthalten als einen spielerischen Ausklang und die es bewirken, daß seine Exposition fast die doppelte Ausdehnung von der der Kleinen Nachtmusik erreicht.

Das Gleiche trifft für die Durchführungen beider Werke zu. Hier macht Pleyels größere Weitschweifigkeit jedoch nicht, wie am Ende der Exposition, den Eindruck des etwas disziplin- und einfalllosen Zerfließens, sondern sie beruht auf dem Streben nach gründlicher Verarbeitung aller thematischer Bestandteile, wie es im Quartettsatz Ehrensache war; Mozart konnte sich dagegen, dem Serenadencharakter seines Werkes entsprechend, auf eine ganz knappe, fast ausschließlich mit dem zweiten Thema operierende Durchführung beschränken. Daß diese gleichsam nur vorüberhuschende Durchführung mit ihrer Wendung nach Es-dur trotzdem spannungsgeladener wirkt als die durchgearbeitete Pleyels, darf man wohl dem Unterschied zwischen dem Genie und dem Talent zur Last legen!

Ob die auffallende motivische Übereinstimmung in den ersten Themen der beiden Werke und die übrigen Entsprechungen auf eine direkte Beeinflussung des einen Meisters durch den anderen zurückzuführen sind, wird sich niemals eindeutig nachweisen lassen. Vielleicht entstammt der deutliche Anklang einer gemeinsamen Quelle; im übrigen war ja der Wiener Serenadenton weit genug verbreitet. Mozarts Kleine Nachtmusik entstand im Jahre 1787, Pleyels op. 20, sofern die Opuszahlen die Chronologie wiedergeben, auf keinen Fall früher (seine Quartette op. 11 können frühestens 1787 erschienen sein<sup>2</sup>, die op. 14 und 15 aber sind erst im Oktober 1788 angekündigt<sup>3</sup>). Da aber Pleyel in jenen Jahren gar nicht mehr in Wien weilte und der Erstdruck der Kleinen Nachtmusik erst etwa von 1827 stammt<sup>4</sup>, ist nicht anzunehmen, daß er Mozarts Werk gekannt hat. Somit wäre die vermeintliche Reminiszenz nichts anderes als ein Beweis dafür, daß auch zu Mozarts Zeit speziell auf dem Gebiet der mehr volkstümlichen Divertimento- und Serenadenmusik der Einfall noch gleichsam als Gemeingut in der Luft lag und erst die Verarbeitung über seinen Wert entschied.

<sup>2</sup> Nach O. E. Deutsch, Music Publishers' Numbers, London 1946.

<sup>3</sup> J. Klingenberg, Ignaz Pleyel und seine Kompositionen für Streichquartett. Diss. München 1926.

<sup>4</sup> Nach Köchel-Einstein.

**EIN VORLÄUFER VON BARTOKS „ALLEGRO BARBARO“  
VON REINHOLD SIETZ**

Habent sua fata tituli. Bartóks 1911 entstandenes Allegro in fis hätte wohl nicht den großen Erfolg gehabt, wenn ihm der Komponist nicht den Titel „Allegro barbaro“ gegeben hätte. Dabei trägt das Stück, näher betrachtet, gar nicht viel Revolutionäres in sich: Von den 222 Takten enthalten 90 reine Dreiklänge; keine der Dissonanzen ist neu, Mahler, Reger und besonders R. Strauß hatten schon viel Kühneres gewagt; sie lösen sich fast alle, wenn auch nicht im Sinne von B. F. Richters Harmonielehre; der Bau des Stückes ist übersichtlich; die Melodie womöglich sangbar — was also brachte manche Gemüter so in Harnisch? Die Dynamik konnte es nicht sein, denn 170 Takte liegen unter der *ff*-Grenze, es gibt einmal ein *pppp* und danach sogar ein *dolce*, und das poco sostenuto begegnet ziemlich häufig. Schuld an der Bestürzung trug allein der Rhythmus, den man als Csardas eigentlich kennen mußte, den aber Liszt und J. Strauß und besonders ihre Epigonen durch virtuose Rationalisierung und rhythmische Verniedlichung zu einem vermeintlich gesicherten Besitz der musikliebenden Welt gemacht hatten. Der bei Bartók schrankenlos ausbrechende Urrhythmus hatte dabei nichts Maschinenhaftes, er war Natur, wieder entdeckt von einem, der aus dieser Welt kam und ihr immer verbunden blieb. Wohl kaum einer der Hörer und Spieler, wahrscheinlich der Komponist selbst nicht, wußte, daß es schon einmal ein Klavierstück gleichen Namens gegeben hatte, das indes, obwohl gedruckt, nahezu unbekannt geblieben war. Auch den Namen kannten die wenigsten. Es handelt sich um den Franzosen Ch. V. Alkan (1813—1888), der, vom Wunderkind zu einem der gesuchten Klavierlehrer rasch aufgestiegen, selbst in seiner Heimatstadt Paris nie recht zur Geltung gekommen ist. Obwohl als großzügiger, technisch sehr überlegener Klavierspieler von Liszt, Rubinstein und Bülow bewundert, konnte er sich, ein menschen scheuer Sonderling, zu öffentlichem Auftreten nur schwer entschließen, für seine über 70 Klavierwerke wenig tun, verlor so den Kontakt mit der Welt und verfiel immer mehr der Verbitterung und Eigenbrötelei. Alkan komponierte nach eigener Angabe nur für sich selbst, daher die teilweise unerträgliche Länge und wertliche Ungleichheit seiner Werke; daher die ausgeklügelten Erschwerungen, denen nur ein d'Albert und Busoni gewachsen waren, der sich um 1900 vergeblich um eine Art Alkanrenaissance bemühte und ihn zeitlebens sehr hoch einschätzte; daher die gesuchten Titel, die nach des Komponisten Worten nichts mit Programmmusik gemein haben wollen, sondern nur „einer besonderen Richtung des Geistes, der Phantasie die Wege weisen möchten“. Da gibt es ein „Scherzo diabolico“, ein „Festin d'Esopo“ (übrigens eines der bedeutendsten französischen Klaviervariationswerke), ein „Chemin de fer“, eine Symphonie und mehrere Konzerte für Piano solo — alles kolossalisch, oft bombastisch, aber immer voll origineller Züge, in manchem verwandt den Intentionen Meyerbeers, dann wieder an Berlioz erinnernd.

Ein stilkritischer Vergleich zwischen Bartók und Alkan ist ausgeschlossen, angesichts der Verschiedenwertigkeit der Talente und Temperamente, der Verschiedenartigkeit ihres Volkstums und der Kluft von 60 Jahren. Immerhin, Alkans Allegro barbaro zeigt für die Zeit um 1850 beachtliche Eigentümlichkeiten. Obwohl *F* vorgeschrieben ist, ist *b* stets aufgelöst, es handelt sich also um das (vielleicht früheste) Weißetastenstück. Entspricht der *rondoartig*



variierte Hauptteil der lydischen Tonart, so sind die Zwischenstücke äolisch bzw. dorisch gestaltet. Die im Gegensatz zu Bartók deutlich voneinander abgehobenen Teile sind durch Vorschriften wie *Furiosissimo* und *Sostenutissimo* scharf gekennzeichnet. Viel stärker als bei Bartók wird der jeweilige dynamische Wert beibehalten, *cresc.* und *decresc.* sind sehr sparsam eingesetzt, von den 120 Takten des mathematisch regelmäßig gebauten Stücks verlaufen 80 in der Region des *ff.* Schon der Anfang zeigt die volle Eigenart, den nahezu in jedem Takt des Hauptteils energisch nachschlagenden, primitiven Rhythmus, den Hang zu eigensinnigen Wiederholungen und zur Pentatonik:

*Allegro barbaro*

The image shows a musical score for 'Allegro barbaro' by Franz Liszt. It consists of three systems of music. The first system is marked 'ten.' and includes a piano part (left hand) and a tenor part (right hand). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many repeated notes and rests. The tenor part has a more melodic line with some chromaticism. The second system continues the piano and tenor parts. The third system shows the piano part continuing, with the tenor part ending in a final chord. The score is written in a style characteristic of Liszt's early works, with a focus on rhythmic complexity and dynamic contrast.

Derartiges war damals vielleicht nur tragbar und entwicklungsfähig in der Form, in der Tarnung der Etüde, die eben durch Liszt, Chopin und Henselt einen ungeahnten Aufschwung erlebt hatte. Unser Stück steht nämlich als wichtigste Gabe in dem Hauptwerk der „12 Etüden in allen Durtonarten“ op. 35. Sein umfangreicheres Mollgegenstück op. 39 schließt ein „Allegretto alla barbaresca“ in sich, das seinem Vorgänger keineswegs gleichwertig ist. Töne von solch folgerichtiger Härte und gewollter Trockenheit finden sich bei den eben genannten Meistern nicht. Sie waren wohl auch nur in Frankreich möglich, dessen gesamte Kunst den Geist der revolutionär suchenden Zeit am fortschrittlichsten ausprägte. Es ist das Paris *Enfantins* und *Lamennais'*, Gérard de *Nervals* und *Barbey d'Aurevillys*, Gautiers und *Mussets*, Hugos und *Daumiers*, aber auch das Paris *Berlioz'*, *F. Davids* und — des jungen *Wagner*.

Und doch: Wie die meisten dieser Künstler sich bald irgendwie dem bürgerlichen Zug ihrer Epoche anpaßten, wollten sie nicht als exklusive Abseiter einer wirkungslosen Existenz anheimfallen, so konnte sich auch Alkan dem



virtuosen Anprall der Zeit nicht entziehen: Sein Allegro barbaro klingt in brillanten Umspielungen aus, die der großartigen Kraft dieser Oktavenetüde ein wirkungsvolles, aber sinngefährdendes Ende bereiten. Ähnlich ergeht es dem gewaltigen Ausbruch des klirrenden „Rythme molossique“ in op. 39. Überall verheißungsvolle Ansätze, aber keine Erfüllung — für die die Zeit nicht reif war. Die Neubelebung des rhythmischen Elements, das von jeher die schwache Seite der Romantik gewesen war, kam denn auch nicht aus Frankreich, sondern aus naturnäheren Ländern wie Rußland und Ungarn. Immerhin: Auch Alkan war in manchem ein Wegbereiter, seine Bedeutung für die Entwicklung der Klaviermusik ist größer, als man gemeinhin weiß, seine Musik ist keineswegs „geistlos und nicht einmal spieltechnisch fesselnd“, wie ein Urteil von kompetenter Seite lautet, die vielleicht durch R. Schumanns, vom damaligen deutschen Standpunkt aus verständliche, aber ungerechte, vernichtende Kritik beeinflußt ist. Alkans Kunst, das sei zugegeben, ist höchstens in einer ganz knappen Auswahl zu retten, aber ihr Urheber hat als ehrlicher, unentwegter und oft ursprünglicher Sucher nach neuen Zielen, vielleicht nicht nur im Schlepptau eines Genies, noch heute ein Anrecht auf Beachtung.

**CONGRESO Y CERTAMEN INTERNACIONAL DE FOLKLORE  
VOM 22. BIS 29. JUNI 1952 IN PALMA DE MALLORCA  
VON WALTER SALMEN**

Die wissenschaftliche Erforschung des Volkstanzes ist bisher weniger in Erscheinung getreten, als es angesichts der hohen Bedeutung des Tanzes, besonders im Mittelalter und in Süd- und Osteuropa, wünschenswert wäre. Um so höher ist es zu bewerten, daß auf eine generöse Einladung hin vom 22. bis 29. Juni 1952 in Palma de Mallorca im Zusammenhang mit einem Certamen Internacional de Folklore ein Kongreß stattfinden konnte, auf dem ausschließlich Fragen der Tanzforschung behandelt wurden. Zur Begrenzung des Arbeitsthemas standen Schwert- und Stocktänze im Mittelpunkt der Erörterung. Experten aus mehreren europäischen Ländern waren erschienen und trugen in über 20 Referaten zur ersten Tagung dieser Art auf spanischem Boden bei. Marius Schneider (Barcelona) hatte wesentlichen und dankenswerten Anteil an der Gestaltung des Kongresses; er referierte über die „Erklärung der verschiedenen Phasen des Schwerttanzen auf Grund mythologischer Vorstellungen“.

Mehrere deutsche Forscher waren geladen worden. Der durch sein Buch „Schwerttanz und Männerbund“ bekannt gewordene Volkskundler R. Wolfram (Salzburg) gab in einem Vortrag mit vielen Illustrationen einen Überblick über die Schwerttänze Europas, H. v. d. Au (Darmstadt) über den Stocktanz im deutschen Sprachraum, F. Hoerburger (Regensburg) sprach über „Schwert und Trommel als Tanzgeräte“. W. Wiora und W. Salmen (Freiburg) behandelten in einem längeren Vortrag den „Sinn des Tanzes in den verschiedenen Gesellschaftsschichten des Mittelalters“. W. Wiora referierte außerdem in einer scharfsinnigen Untersuchung über die älteste Aufzeichnung eines mittelalterlichen Tanzliedes von Kölbigke aus dem Jahre 1020, W. Salmen gab „Hinweise zur ostdeutschen Überlieferung des Schwerttanzen“.

Gleichzeitig mit dieser wissenschaftlichen Tagung lief ein internationales Treffen von Volkstanzgruppen Europas und Südamerikas. Der Anteil der spanischen Provinzen war hier zahlenmäßig und qualitativ besonders hoch. Deutlich unterschieden waren Gruppen, welche entweder noch in Reigen- wie Paartänzen ohne merkliche Unterbrechung ein altes Erbe unbeschadet fortsetzten oder auf altem Grunde mit neuen Mitteln das Eigentümliche des Männlichen und Weiblichen im Tanz mobilisierten, und solche, die traditionslos Gelerntes und Übernommenes zur Schau stellten. Spanien erwies sich in diesem Wettkampf als eines der tanzreichsten Länder Europas mit geschichtstiefen Wurzeln. Fesselnd waren die mit männlichem Ernst und hohem tänzerischem Können vorgeführten Schwert- und Stocktänze baskischer Gruppen, deren Spielleute mit Einhandflöte und Päcklein wegen ihrer gesunden Musikalität auffielen, daneben aber auch engbewegte Werbetänze, wie sie eindruckskräftig Paare von der Insel Ibiza zeigten. Die Beispiele bewiesen, daß in traditionsreichen Ländern auch heute noch, abseits vom Jazz und seinen Abarten, ansprechende und vollgültige Volkstänze in teils neuer Gewandung sinnvoll geübt werden können.

### ZUR FRAGE DER KLIMPERNMESSUNG

VON KURT REINHARD

Obwohl die sogenannte „Blasquintentheorie“ und die aus ihr abgeleiteten zahlenspekulativen Erklärungen exotischer Tonsysteme durch die Arbeiten Manfred F. Bukofzers (zuletzt in MGG I) und anderer hinreichend widerlegt sind, mag in einer Erwiderung auf die in Heft 2/3 (1952) dieser Zeitschrift versuchten Angriffe Heinrich Husmanns gegen meine Deutung ostafrikanischer Klimpernstimmungen in Heft 4 (1951) die Möglichkeit einer Temperatur erörtert werden. Husmann glaubt bei den vorliegenden fünf Zanzu Salendro nachweisen zu können. Er nimmt dabei aber Abweichungen in Kauf, die erheblich größer sind als die Differenzen gegenüber den von mir als Gerüstintervalle bezeichneten Tönen der natürlichen Konsonanzen, und macht damit den gleichen Fehler wie von Hornbostel, durch dessen Theorie bei entsprechenden Zugeständnissen an eine „Verstimmung“ letzten Endes jedes Tonsystem erklärt werden kann. Die folgende Tabelle mag die geforderte, aber unhaltbare Großzügigkeit bezüglich der Unregelmäßigkeiten demonstrieren. Dabei bleibt zu bedenken, daß eine nach oben gehende Abweichung (+) von 32 % gegenüber dem Salendro-Intervall (240 C) bereits die kleine Terz der reinen Stimmung erreicht, eine 17prozentige Abweichung dieser Terz also schon nähersteht als dem temperierten Intervall, und daß eine Verstimmung nach unten (—) bei 15 % bereits den Ganzton erreicht, bzw. schon bei 8 % diesem näherkommt.

#### Klimper 1

Gemessenes Intervall	361	201	245	268	244	248
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 50 %	— 16 %	+ 2 %	+ 11 %	+ 2 %	+ 3 %

**Klimper 2**

Gemessenes Intervall	247	210	188	302	240	251
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 3 %	— 12 %	— 22 %	+ 26 %	0 %	+ 4 %

**Klimper 3**

Gemessenes Intervall	328	288	150	338	137	336
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 37 %	+ 20 %	— 37 %	+ 41 %	— 43 %	+ 40 %

**Klimper 4**

Gemessenes Intervall	309	212	242	177	266	195
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 29 %	— 11 %	+ 1 %	— 26 %	+ 11 %	— 19 %

**Klimper 5**

Gemessenes Intervall	285	236	251	201	190	189
Abweichung gegenüber 240 C.	+ 19 %	— 2 %	+ 4 %	— 16 %	— 21 %	— 21 %

Insgesamt sind also 17 durchschnittlich 17,8prozentige Abweichungen nach oben festzustellen, von denen 8 über 17% und folglich näher an der kleinen Terz liegen und 4 sogar diese Terz erreichen oder überschreiten. Der Durchschnitt der 12 nach unten gehenden Abweichungen beträgt 20,5%; 11 dieser Intervalle (Abweichung über 8%) nähern sich dem großen Ganzton und 9 erreichen ihn sogar bzw. sind noch kleiner. Danach, selbst von der scheinbar am ehesten temperierten Klimper 2, zu behaupten, man sähe leicht, „daß nicht nur die Intervalle 247 (in der oberen Oktave 251), 210 und 240 dasselbe Intervall beabsichtigen, sondern 188 und 302 ebenso“, setzt sehr viel Phantasie voraus und wird sachlich auch gar nicht begründet.

Demgegenüber sind die Abweichungen in den von mir genannten Strukturintervallen gegenüber den offenbar intendierten reinen Konsonanzen wesentlich geringer, wie aus folgender Übersicht hervorgeht.

**Klimper 1**

Strukturintervall gemessen	Okt.	Q	q	q	q
	1206	714	513	492	512
Abweichung gegenüber reinem Intervall	+ 0,5 %	+ 2 %	+ 3 %	— 1 %	+ 3 %

**Klimper 2**

Strukturintervall gemessen	Okt.	Q	q
	1191	700	490
Abweichung gegenüber reinem Intervall	— 1 %	— 0,03 %	— 2 %

**Klimper 3**

Strukturintervall gemessen	Okt.	q	q	q
	1249	473	488	475
Abweichung gegenüber reinem Intervall	+ 4 %	— 5 %	— 2 %	— 5 %

**Klimper 4**

Strukturintervall	Okt.	q	q	G
gemessen	1206	521	443	242
Abweichung				
gegenüber reinem Intervall	+ 0,5 %	+ 5 %	- 11 %	+ 19 %

Mehr als die hier genannten Intervalle wurden als Gerüsttöne der Stimmung nicht angenommen. Es ist unrichtig, wenn Husmann behauptet, ich interpretierte die Intervalle der Klimper 2 beispielsweise als 200, 200, 200, 300 und 200 C. Die vielleicht zu diesem Irrtum führenden Angaben G, G, g, t und G sollten — das dürfte deutlich geworden sein — lediglich der Orientierung über die absolute Größe dienen. Wie die Stufenfolge der Klimpern aus Gruppe A zu deuten ist, wurde sogar ausdrücklich (S. 367 oben) vermerkt, nämlich pentatonisch als klein — klein — groß — klein — groß, d. h. theoretisch als G — G — t — G — t. Die Konsonanz wurde als Bauprinzip nur da angenommen, wo dies auf Grund der geringen Abweichung vertretbar ist. Im übrigen wurden melodische Stimmungsprinzipien keineswegs abgelehnt, ohne damit irgend eine These der Blasquintentheorie stützen zu wollen. So wurden beispielsweise einzelne Quartan der Klimpern 1 und 2 als halbiert, wurde der Unterton in Klimper 1 als leiterfremder, melodischen Forderungen folgender Kadenzunterton bezeichnet. Ja, bei den Klimpern 4 und 5 wurden sogar noch mehr melodische Stimmungsprinzipie anerkannt. Das alles ändert aber nichts an der auffallenden Vorherrschaft von Quartan und Quintan als den Eckpfeilern der Skalen der vorliegenden Klimpern. Auch bei dem Vergleich der absoluten Tonhöhen, den Husmann anstellt, muß man sehr weitgehende Abweichungen in Kauf nehmen. Daß bei den vorliegenden Instrumenten, die von der gleichen Volksgruppe, möglicherweise sogar von dem gleichen Verfertiger stammen, gewisse Übereinstimmungen vorhanden sind, beweist überhaupt nichts.

Zum Schluß sei noch vermerkt, daß Husmann bei seiner Kritik über der nachzuweisenden theoretischen Leiter ganz die praktisch musikalische Anordnung der Klimpernzungen außer acht läßt, obwohl diese ganz eindeutig auf einen klanglich konsonanten Gebrauch der Instrumente schließen läßt: die Gruppierung nach Quartan, die zumindest bei den drei ersten Klimpern nicht zufällig sein kann. Im übrigen sollen die von Husmann angedeuteten ethnologischen Zusammenhänge nicht angezweifelt werden, nur lassen sie sich musikalisch zumindest mit dem Salendro bzw. mit der Blasquintentheorie nicht nachweisen.

**EIN UNBEMERKTER THEMATISCHER ZUSAMMENHANG  
IN BEETHOVENS IV. SYMPHONIE  
VON LUDWIG MISCH**

In der Durchführung des I. Satzes der B-dur-Symphonie von Beethoven erscheint, mit der Wirkung eines neuen Gedankens, ein Thema, das gleichzeitig die Fortsetzung und den Kontrapunkt des aus der Oberstimme (Flöte) in eine Unterstimme (Fagott) übergewandenen Bruchstücks des Hauptthemas bildet:

Fl.

Viol. I und Vc. in Okt.

*fz*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Violin I and Viola in Octave (Viol. I und Vc. in Okt.). The key signature is B-flat major (two flats). The Flute part begins with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to C5, then down to B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Violin/ Viola part begins with a sustained note on G3, followed by a melodic line starting on G3, moving up stepwise to C4, then down to B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The Flute part has a dynamic marking of *fz* (forzando) at the beginning.

Karl Nef („Die neun Sinfonien Beethovens“) nimmt, in Übereinstimmung mit Chantavoine („Les sinfonies de Beethoven“) die Einführung dieses Themas für eine „Parallel-Erscheinung“ zu der berühmten e-moll-„Episode“ in der Durchführung des I. Satzes der Eroica, obwohl schon Lenz („Beethoven, eine Kunststudie“) einer solchen Auffassung entgegengehalten hat, daß „dieser Gesang ein zum Motiv selbst erfundenes Thema, keine vom Motiv unabhängige Episode“ ist.

Nach Stichproben bei Marx, Lenz, Grove, Prodhomme, Chantavoine, Bekker, Nef und Evans („Beethovens Nine Symphonies fully described and analysed“, 1923) scheint aber in der ganzen Spezialliteratur die Meinung zu herrschen, daß die betreffende Melodie ein neues Thema darstellt.

Die Melodie als solche ist wirklich neu, aber nur in dem Sinne, wie eine Variation neu im Verhältnis zu ihrem Thema ist. Sie hat nämlich ihre thematische Grundlage schon in der Exposition, und zwar in Gestalt des in langen Noten auftretenden Motivs, das in der Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz dem gleichen Fragment des Hauptthemas als Kontrapunkt, zuerst in der Oberstimme, dann im Baß, beigefügt ist. Mit gutem Grund ist das Kontrastmotiv durch Sforzati unter jedem seiner Töne hervorgehoben:

Viol. u. Holzbl.

*sf*

*sf*

5

Cb., Vc., Br.

Violin in Okt.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violin and Woodwinds (Viol. u. Holzbl.) and the bottom staff is for Cello, Viola, and Bass (Cb., Vc., Br.). The key signature is B-flat major (two flats). The Violin/Woodwinds part begins with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to C5, then down to B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Cello/ Viola/ Bass part begins with a sustained note on G3, followed by a melodic line starting on G3, moving up stepwise to C4, then down to B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The Violin/Woodwinds part has a dynamic marking of *sf* (sforzato) at the beginning. The Cello/ Viola/ Bass part has a dynamic marking of *sf* at the beginning and *sf* under each note of the melodic line.

Vergleicht man diese Stelle mit dem in Frage stehenden Abschnitt der Durchführung (nach B-dur transponiert), so wird man ohne weiteres erkennen, daß das wundervolle „neue Thema“ nichts anderes ist, als die melismatische und

ins Lyrische gewandelte Ausfüllung eines Melodie-Grundrisses, der durch die sforzato-Noten der bezeichneten „Gegenstimme“ in der Exposition gegeben ist und in der Reprise wieder in der ursprünglichen Gestalt und Motiv-Bedeutung zurückkehrt und weiterwirkt. Beim Übergang in die Solostimme der 1. Klarinette übernimmt die Melodie auch den Schluß auf der Terz, den das zugrundeliegende Motiv beim ersten Auftritt als Oberstimme hat (siehe Beispiel 2), während sie in ihrer ersten Gestalt auf dem Grundton endet, gleich der im „enggeführten“ Baß vorgebildeten Prägung des Urmotivs.

(Exposition)

(Durchführung) 1. Fassung (transpon.)

Fassung im Klarin.-Solo (transpon.)

Bei einem formanalytischen Nachweis der vielbewunderten Einheit der B-dur-Symphonie darf eine solche thematische Beziehung nicht übersehen werden, darum scheint sie einer Einzelerwähnung wert, die als ergänzende Anmerkung zur vorhandenen Spezialliteratur genommen werden möge.

MISZELLE  
VON HANS KULLA

Ulenberg-Psalter, Cöln 1582, s. 641

Got vat-ter, Herr all-mech-tig, gros hier-o-ben, Ein Kö-nig  
al-ler eh-ren hoch er-ho-ben, Weil dir ge-felt, Und  
se-lig ist der mann, Der sich ent-hält, Von der got-lo-sen ban.

Es dürfte wenig bekannt sein, daß obenstehende Weise aus dem Ulenberg-Psalter die Quelle ist für J. S. Bachs Lied: „Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder“ aus dem Schemellischen Gesangbuch.

Man findet sie nach dem 150. Psalm der Ulenbergschen Sammlung vor dem Register dieser Psalmen, in welchem obenstehendes Lied nicht aufgeführt ist. Es hat die Überschrift:

„Des heiligen Aurelij Psalterlein / welches er aus den Psalmen Davids gezogen / und der MONICA seiner Mutter zugerichtet hat.“