

In memoriam Ernst Fritz Schmid

VON JENS PETER LARSEN, KOPENHAGEN

Am 20. Januar 1960 starb in Augsburg nach kurzer Krankheit ganz unerwartet der Leiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Dr. Ernst Fritz Schmid.

Schmid wurde am 7. März 1904 in Tübingen als Sohn des Altphilologen und Universitätsprofessors Dr. Wilhelm Schmid geboren. Nach seinem Abitur im Jahre 1922 widmete er sich bis 1924 zuerst naturwissenschaftlichen Studien (Biologie), ging dann zur praktischen Musik über und studierte in den Jahren bis 1927 an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München (Hauptfach: Viola), daneben privat Komposition und Orchester- und Chordirektion.

Ab 1927 wandte Schmid sich ganz der Musikwissenschaft zu. Nach Studienjahren in Freiburg (Gurlitt), Wien (Fischer, Haas u. a.) und Tübingen (Hasse) promovierte er in seiner Vaterstadt 1929 mit der 1931 erschienenen Arbeit *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*. In den folgenden Jahren bis 1934 lebte Schmid in Wien, wo er die Grundlage zu seiner umfassenden Vertrautheit mit der Wiener klassischen Periode legte. 1934 erschien sein Buch *Joseph Haydn, Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters*, mit dem er sich an der Universität Graz habilitierte. Nach kurzer Dozententätigkeit in Graz wirkte er 1935–1937 als Universitätsmusikdirektor und a. o. Professor für Musikwissenschaft in Tübingen. Ab 1937 führte er, wieder als privater Forscher, seine Studien zur Wiener klassischen Musik weiter. In diesen Jahren nahm er für Anthony van Hoboken die Haydn-Bestände einer ganzen Reihe österreichischer Klöster und anderer alter Pflegestätten Haydnscher Musik auf. In diese Zeit reichen auch die Anfänge einer Arbeit ganz anderer Art zurück, der knapp vor der Veröffentlichung stehenden *Musik an den schwäbischen Zöllernhöfen der Renaissance*.

Nach fünfjährigem Militärdienst ließ Schmid sich 1945 zuerst in Ottobeuren, dann in Gersthofen bei Augsburg, zuletzt in Augsburg selbst nieder. Nachdem er in den Nachkriegsjahren eine recht verschiedenartige Tätigkeit ausgeübt hatte (Leitung der „Schwäbischen Sommerkonzerte“, Journalistik u. a. m.), konnte er sich in den letzten zehn Jahren seines Lebens in wachsendem Maße auf wissenschaftliche Arbeit konzentrieren. Als sein erster bedeutender Beitrag zur Mozart-Forschung erschien 1948 *Ein schwäbisches Mozartbuch*. Weitere Beiträge folgten in den Mozart-Jahrbüchern, und Anfang 1954 bekam Schmid den Auftrag, die Neue Mozart-Ausgabe als Editionsleiter aufzubauen. Als Herausgeber war Schmid längst ein sehr erfahrener Mann. Er hatte seit seiner Jugend zahlreiche Einzelausgaben älterer Musik herausgebracht, die mit größter Sorgfalt ediert waren. In erster Linie sind hier einige Haydn-Ausgaben im Bärenreiter-Verlag und im Musikwissenschaftlichen Verlag zu nennen. Es gelang ihm, im Laufe der fünf Jahre 1955–1959 zwanzig Bände vorzulegen. Wer die Schwierigkeiten gerade der ersten Jahre einer solchen Unternehmung kennt — wo möglichst schnell Editionsrichtlinien aufgestellt, Quellen gesammelt, Material verteilt, Korrekturen erledigt und Bände herausgebracht werden sollen —, der wird gewiß schätzen können, was in diesen Jahren von Schmid geleistet wurde.

Der Fachwelt ist Schmid jetzt wohl vor allem als Mozartforscher bekannt, aber es soll nicht unerwähnt bleiben, daß sein fast enzyklopädisches Wissen in gleichem Maße das Gebiet der Haydnforschung umfaßte. An dem Tag, wo er ins Krankenhaus mußte, hatte er eben die ergänzende Revision seiner ursprünglich für die Ausgabe der Haydn Society vorbereiteten Bearbeitung von Haydns *Tobias* abgeschlossen, die jetzt im Rahmen der Ausgabe des Joseph-Haydn-Instituts erscheinen wird.

Es ist nicht möglich, hier Schmid's viele wertvolle kleinere musikwissenschaftliche Arbeiten anzuführen. „*Hans Leo Haßler und seine Brüder*“, „*Joseph Haydn und die Flötenuhr*“, „*Franz Anton Hoffmeister und die ‚Göttweiger Sonaten‘*“ seien als ein paar charakteristische Beispiele seiner zahlreichen wertvollen Aufsätze erwähnt. Aus diesen, wie aus vielen anderen, leuchten die Grundzüge seiner Forscherbegabung klar hervor: seine außerordentliche Gründlichkeit und sein unermüdlicher Fleiß und Spürsinn, sein umfassendes Wissen und Kombinationsvermögen, alles von einer gediegenen musikalischen Bildung getragen. Für die immer noch recht vernachlässigte Forschung der Wiener klassischen Musik bedeutet sein früher Tod einen schmerzlichen Verlust.

Das sehr offene Wesen Schmid's, dem jedes diplomatische Gebaren fremd war, konnte ihm wohl gelegentlich Schwierigkeiten bereiten, aber wer sein Wissen und Können richtig einzuschätzen wußte, konnte kaum umhin, eben seine unkonventionelle Offenheit zu schätzen. Er war ein Mann von Eigenart. Seine Entwicklung ließ ihn eine nicht ganz ebene Bahn durchlaufen, aber die Musikforschung hat ihm sehr vieles und sehr Wertvolles zu verdanken.

Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux

VON HELLMUT FEDERHOFER, GRAZ

Georg Muffat (getauft 1. Juni 1653 in Mégève/Savoyen, Sohn von Andreas Muffat und dessen Ehefrau Margareta, geb. Orsy) galt bis zu der vor wenigen Jahren durch Fr. A. Goehlinger¹ erfolgten Feststellung der richtigen Geburtsdaten als gebürtiger Elässer. Dieser Irrtum geht auf S. Brossard zurück, der von Georg Muffat behauptet „*il estoit né à Selestadt, en Alsace, d'un père Savoyard, et il fut quelque temps organiste du grand chœur de Strasbourg à Molsheim*“². Das ist insofern auffallend, als Brossard bereits im Mai 1687 Vikar und zwei Jahre später Domkapellmeister des Straßburger Münsters wurde³, daher über die Lebensumstände Muffat's bestens informiert sein konnte. Offenbar gelangte Muffat in so frühen Jahren nach Schlettstadt, daß Brossard aus diesem Grunde das genannte Städtchen fälschlich für den Geburtsort hielt. Schon L. Stollbrock stellte nach alten

¹ Fr. A. Goehlinger, *Georges Muffat*, in *Caecilia*, Année 62, Strasbourg 1954, 177 ff.; dort mehrfach fälschlich Mégère statt Mégève. Dieser Druckfehler wird auch von R. Walter übernommen, vgl. Anm. 8. Goehlinger, *Georg Muffat* in *Zeitschrift für Kirchenmusik*, Jg. 74, Köln 1954, 194 ff. Originalwortlaut der Taufeintragung und des im folgenden erwähnten Dokumentes über die Anstellung Muffat's in Molsheim bei F. Raugel, *Georg Muffat en Alsace* in *Revue de musicologie* XXXVI, 1954, 145.

² M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500—1800*, Straßburg 1911, 530.

³ Artikel S. Brossard in *MGG* II, 333 ff.

Familienaufzeichnungen des Archivrates von Muffat in München fest, daß Georg Muffats Vorfahren aus schottischem Geschlecht stammten, später nach England gelangten, von wo sie wegen ihres katholischen Glaubens unter Königin Elisabeth I. (1558—1603) auswanderten. Ebenfalls wußte Stollbrock bereits zu berichten, daß sich der Vater Georgs unter den Emigranten befand und der Name in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Savoyen auftritt⁴. Väterlicherseits war Muffat daher schottisch-englischer Herkunft, mütterlicherseits jedoch — wie aus dem Mädchenamen seiner Mutter hervorgeht — vermutlich französischer Abstammung. Viele Savoyarden befanden sich damals teils in französischen, teils in kaiserlichen Diensten, z. B. Muffats berühmter Landsmann, der Türkenbesieger Prinz Eugen von Savoyen. So gelangte auch Muffat zu Kaiser Leopold I., dessen Unterstützung er in der Widmung seines *Apparatus musico-organisticus* rühmend hervorhebt. Der Umstand, daß er sich nach seiner Flucht aus dem Elsaß in Wien, Prag, Salzburg und Passau befand, erklärt, weshalb er sich später als Deutscher („*chez nos Allemans*“) bekannte⁵.

Da Goehlinger außerdem nachweisen konnte, daß Muffat am 31. März 1671, als er sich um eine Anstellung als Organist an der Stadtpfarrkirche in Molsheim bewarb, Student der Rhetorik am dortigen Jesuiten-Gymnasium war⁶, erhebt sich die Frage, in welche Zeit seine Studien in Paris fallen, die ihn mit dem Lully-Stil vertraut machten und nach seinen eigenen Angaben sechs Jahre dauerten⁷. Da Muffat selbst von seiner Rückkehr aus Frankreich nach dem Elsaß spricht („*als ich aus Franckreich zuruck kame ins Elsaß*“), so kann als sicher angenommen werden, daß er nach Paris nicht unmittelbar aus Mégève, sondern auf dem Umwege über das Elsaß gelangte. Indessen trifft die Behauptung von R. Walter, Muffat habe sich erst nach 1671 von Molsheim nach Paris begeben, nicht zu⁸, Muffat erhielt nämlich die obige Stelle zugesprochen, bis sich für diese ein nicht näher bekannter Instrumentalmusiker des Präpendarchores, namens Eberhard, hinreichend qualifiziert gemacht habe. Dann sollte Muffat verpflichtet sein, auf dieses Amt zu verzichten. Wann der Wechsel eintrat, läßt sich zwar nicht feststellen. Aber es ist nicht anzunehmen, daß er seinen Dienst sofort wieder aufgegeben habe, um ein mehrjähriges Musikstudium in Paris zu beginnen. Das würde jene Annahme jedoch voraussetzen, da er sich bereits 1678 in seiner Salzburger Stellung als Domorganist befand⁹ und selbst angibt, daß er sich außerdem noch vorher in Wien und Prag aufgehalten habe¹⁰. Ferner erfolgte seine durch Kriegsereignisse bedingte Flucht — wiederum laut eigener Angabe — aus dem Elsaß¹¹, wohin er sich daher von Paris erst wieder zurückbegeben mußte. Aber auch die Flucht zu Kaiser Leopold I. erschiene unter diesen Umständen ganz unmotiviert. Viel näherliegend wäre es dann gewesen, daß

⁴ L. Stollbrock, *Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat*, Rostock 1888, 4 ff.; auch Vogeleis schreibt a. a. O., 530: „*Sein Vater war ein Savoyarde, wahrscheinlich ein Glied, wie Michel Brenet (le lieu de naissance de Georges Muffat, Guide musical, 42, 1896, II, 203) annimmt, jener Familie Muffat, welche im XVII. Jahrhundert zu Mégève, im jetzigen savoyischen Kanton Sallanches, einheimisch war.*“

⁵ *Florilegium I, Préface au lecteur*; DTÖ I/2, 19.

⁶ Goehlinger, a. a. O.

⁷ Vgl. Anm. 5.

⁸ R. Walter, *Georg Muffat und sein Apparatus musico-organisticus* in *Musik und Altar*, Jg. 11, Freiburg/Br. 1959, 117.

⁹ G. Muffat, *Armonico tributo 1682 — Exquisitioris harmoniae instrumentalis gravi — jucundae selectus primus* 1701; DTÖ 89, bearb. von E. Schenk, Wien 1953, VII.

¹⁰ Vgl. Anm. 5.

¹¹ Vgl. Anm. 5.

er sich ein zweites Mal nach Paris gewandt hätte. Alle diese Gründe sprechen eindeutig dafür, daß seine Pariser Lehrjahre vor die Molsheimer Anstellung als Organist fallen. Bereits Goehlinger setzt sie mit Recht und in Übereinstimmung mit Vogeleis, dem das Anstellungsdatum von 1671 noch unbekannt war, in die Zeit von 1663–1669¹². Seine musikalische Ausbildung hat er demnach bereits frühzeitig in Paris erhalten, und französische Musik war sein entscheidendes Bildungserlebnis, was auch sein Werk bestätigt¹³.

Während sich der Erzbischof von Salzburg, Max Gandolph Graf von Kuenberg, der Muffat eine im September 1682 beendigte Studienreise nach Rom ermöglichte und dadurch indirekt die Verpflanzung des Concerto-grosso-Prinzips A. Corellis nach Österreich veranlaßte, als Gönner erwies¹⁴, scheint eine Stelle aus dem *Florilegium I* darauf hinzudeuten, daß Muffat bei dessen Nachfolger, Johann Ernst Graf von Thun, weniger Verständnis fand¹⁵. Doch war er nachweislich auch dessen Organist, wie das Titelblatt des undatierten Textbuches seiner im folgenden angeführten Oper beweist, deren Musik leider verschollen ist:

LE FATALI FELICITA DI/PLUTONE, DRAMMA PER MUSICA/Consacratof/
All' Al.za Reverendiss.^{ma} / Di Monsig./ GIOVANNI / ERNESTO / Arcivescovo, e
Prencipe / di Salisburgho Prencipe, / Del sac. Rom. Imp. Legato Nato della / S.
Sede Apostolica, / Primate della Germania, / e Conte di / THUN, &c. &c. / Posto
in Musica dal Sig. / Giorgio MUFFAT Organista, &/Ajutante di Cammera / Di
detta Altezza Reverendiss. / IN SALISBURGHO, / Apresso MELCHIOR HAAN,
Stampatore¹⁶.

Auch auf dem Titelblatt der Salzburger Ausgabe des *Apparatus musico-organisticus* (1690) erscheint er noch als salzburgischer Hoforganist, jedoch ohne Nennung des Namens seines Erzbischofs, während ihn ein anderer Teil der Ausgabe bereits in seiner neuen Stellung als Passauer Hofkapellmeister ausweist¹⁷. Da Muffat im

¹² Goehlinger, a. a. O.; Vogeleis, a. a. O., 531. Als Zeitpunkt der Flucht Muffats aus dem Elsaß nimmt Vogeleis das Jahr 1674 an, als der österreichisch-französische Krieg neu entbrannte.

¹³ Bemerkenswert ist, daß der französische Text der viersprachigen Vorreden zu seinen gedruckten Werken gelegentlich vollständig ist. So lautet die Stelle, in der Muffat von seinem Aufenthalt in Wien und Prag spricht, in den vier Sprachen: „in Austriam et Bohemiam“, „in Oesterreich und Böhmen“, „a Vienna, poi a Praga“, „a Vienne en Autriche, a Prague“; *Florilegium I*, wie Anm. 5.

¹⁴ Wie Anm. 9, VIII. Ob Muffat mit Mitgliedern der Wiener Hofkapelle bekannt wurde, ist leider unsicher. Deren Werke dürfte er wohl z. T. gekannt haben, sagt er doch selbst in der Vorrede zum *Apparatus*, daß er sich an dem Vorbild deutscher, italienischer und französischer Organisten geschult habe. Insbesondere J. K. Kerlls Werke dürften ihm daher vertraut gewesen sein, obwohl er dessen *Modulatio organica* nicht erwähnt. Vgl. dazu R. Walter, a. a. O., 120. E. Schenk (DTÖ 89, Vorw., XXIII) vermutet, daß „Muffat an der gewichtigsten Pflegestätte der konzertierenden Instrumentalmusik diesseits der Alpen, nämlich der Wiener Hofkapelle Leopolds I., wertvolle Anregungen für seine ‚Concerti grossi‘ gewonnen haben dürfte“, und er weist in diesem Zusammenhang (nach F. Högler, *Die Kirchenensonaten in Kremsier*, Wien, phil. Diss. 1926) auf mannigfache konzertierende Bildungen, besonders in Instrumentalwerken von A. Bertali und H. Schmelzer, hin. Jedoch läßt sich vor dem *Armonico tributo* (1682) kein Konzertwerk Muffats nachweisen, das diesen Einfluß bestätigen könnte. In der Vorrede zur *Instrumental Music* (1701) beruft er sich ausschließlich auf das römische Vorbild Corellis und Pasquinis. Muffat behauptet, daß er „diser der Orten annoch unbekanten Harmonie einige Probstück der Erste in Teutschland gebradt“ habe.

¹⁵ Wie Anm. 9, XX.

¹⁶ Exemplar in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. 407.399—A. Als „*Interlocutori e nomi de Sig. Musici Servitori di S. A. Rev.ma ché hanno recitato la presente opera*“ werden bei den einzelnen Rollen genannt: Giove — Sig. Giovanni Battista Faber; Giunone — Sig. Alberto Hillebrandt; Minerva — Sig. Stefano Derffel; Apollo — Sig. D. Ignatio Mayr; Mercurio — Sig. Gio. Godefredo Hager; Plutone — Sig. Martino Luigi Allegri; Proserpina — Sig. Giuseppe Antonio Nicolo Bruner; Melibee, Pastore, Padre di Tirsi — Sig. Wolfgang Alesandro Felner; Tirsi, Pastore, Figlio di Melibee — Sig. Francesco Xaverio Rell; Menalcha, Servitore di Plutone — D. Ignatio Mayr.

¹⁷ Ein Exemplar letzterer Ausgabe (zwischen 1704 und 1709) in London, British Museum. Ein anderes Exemplar dieser Ausgabe befand sich bis Kriegsende in Berlin. Frdl. Mitteilung von Herrn Dr. F. W. Riedel.

Januar 1690 bei der Krönung Erzherzog Josephs zum römischen König in Augsburg weilte, nimmt E. Schenk auf Grund einer auf die neue Stellung in Passau Bezug nehmenden Eintragung Muffats an, „daß Muffat unmittelbar von Augsburg aus nach Paussau ging, also im ersten Vierteljahr 1690, wo ihm dann am 25. April sein hochbedeutender Sohn Gottfried geboren wurde“¹⁸.

Dieser Lebensabschnitt wird nun durch einige Briefe des Fürstbischofs von Passau, Johann Philipp Graf von Lamberg, an dessen Vetter Johann Friedrich Ignaz Graf von Preysing, Domherr der Domstifte zu Augsburg, Salzburg und später zu Passau, näher beleuchtet¹⁹. Unter den politischen und privaten Mitteilungen, die sie enthalten, wird mehrmals auf die Hofmusik und auf Muffat Bezug genommen. Die betreffenden Stellen lauten:

Passau, 22. Februar 1690; S. 3—4: „Mit Muffat habe zu München selbst gesprochen und auf beschedenes ersuchen, doch mit solchen conditionen, die mir nicht zu beschwehrlich fallen werden, novi enim ho[nor]em, in meine Dienste an und aufgenommen. Was hatt es aber mit dem geistl[ichen] Altisten, von welchen der Herr Vetter erwehnung gethan, vor bewandtnus? Währen die bey neulich alda gehaltenen Opern geblasne Aufzüge von dortigen Trompetern umb Geld nicht zu bekommen? Mir geschäche dadurch ein sonderbahres gefallen, allermaßen ich dann auch die Arieten vor die Hautboys erwarte, und vor alles zu meinen diensten auslegende richtige Bezahlung folgen lassen werde.“

Passau, 7. März 1690, S. 4: „Meine Consecration gedenke ich auf Pfingsten vorgehen zu lassen“ . . .

S. 6: „Wegen des geistl[ichen] Altisten hatt es bis zu meiner consecration gutten Anstand. Wo findet sich aber Mouffat ein; mich verlanget s[eine]r Dienste noch vor Ostern. Die übrige bewuste Symphonien zu denen Arieten erwarte mit gelegenheit und erstatte das ausgelegte vor die albereits eingeg[angenen] neben denen künftigen mit Dank“ . . .

Passau, den 15. März 1690, S. 7—8. „ . . . verlange . . . zu bekommen . . . mit nächstem durch den Bothen dasienige, was von Musicalien der Herr Vetter alda zusammen schreiben lassen. Wegen des Mouffat eigendlicher und zwar ehister disseitiger überkunft erwarte bey morgiger Reichspost umbständliche Nachricht, dann bey längerer Verzögerung dörfte ich zu anderen resolutionen bewogen werden“.

Passau, 22. März 1690, S. 3—4: „Gestern habe durch einen Schüffmann die verlangte Musicalia, von welchen der Herr Vetter selbe nächsthin an mich abzuschüken erwehnung gethan, zu gebührendem Dank . . . heute erhalten, werde das ausgelegte davor cum foenore abstaten.“

Da in Briefen nach dem 15. März der Name Muffat nicht mehr begegnet, so dürfte die energische Vorhaltung des Fürstbischofs die Abreise des neuernannten Kapellmeisters von München nach Passau, die demnach in der zweiten Hälfte des Monats März 1690 vor sich gegangen ist, beschleunigt haben.

*

¹⁸ E. Schenk, *Muffatiana* in Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1954, 203 f. Über die Stellung Muffats in Passau vgl. W. M. Schmid, *Zur Passauer Musikgeschichte* in ZfmW XIII, 299.

¹⁹ Die Briefe befinden sich im Bayerischen Staatsarchiv Landshut, Passauer Blechkastenarchiv, Rep. 112, Fasc. 159, Nr. 47. Auf diese Quelle weist erstmals F. Niedermayer, *Johann Philipp von Lamberg, Fürstbischof von Paussau (1651—1712)*, Paussau 1938, 170, 218 hin. Einen Mikrofilm verdanke ich dem Bayerischen Staatsarchiv Landshut.

Einige Jahre vor der Entdeckung Goehlingers glückte A. Kern²⁰ ein Fund zur Jugendbiographie von Johann Joseph Fux, der neben und nach Georg Muffat die Synthese zwischen italienischem, französischem und deutschem Stil auf österreichischem Boden am entschiedensten vollzog. Bekanntlich weigerte sich Fux, seinem Widersacher J. Mattheson eine Selbstbiographie für dessen *Ehrenpforte* zu übersenden, so daß seit Köchel über die Zeit bis zu seinem 36. Lebensjahr, als er in Wien in der Stellung eines Organisten an der Schottenkirche nachweisbar ist, nur Geburtsort und -jahr (geb. 1660 in Hirtenfeld, Pfarre St. Marein am Pickelbach/Steiermark) nach späteren Aktenhinweisen feststanden. Erst Kern konnte dieses Dunkel erhellen. Er entdeckte in den Matrikeln der Jesuiten-Universität Graz zum Jahre 1680 bei dem Jahrgang „*ex grammatica*“ die Eintragung „*Joannes Fux, Styrius Hirtenfeldensis*“²¹ sowie in den Matrikeln des nach Kaiser Ferdinand II. benannten Ferdinandeums — eines Alumnats, in dem musikbegabte Studenten der Universität Unterkunft und Verpflegung fanden — den Vermerk „*Jos. Fux, eadem die [d. i. der 22. Februar 1681] Grammatista, Musicus, Alumnus Ferdinandeus, habet lectisternia domus*“, während von anderer Hand „*profugit clam*“²² hinzugefügt wurde, ohne daß bisher bekannt geworden wäre, wann und wohin Fux entfloh. Bald nach Kern machte A. Liess auf eine Stelle des *Kritischen Musicus* von J. A. Scheibe aufmerksam, die einen indirekten Hinweis auf die Lebensschicksale von Fux enthält²³. Um dem damaligen Vorurteil, italienische Musik und italienische Musiker verdienten allein kraft ihrer Herkunft den Vorrang, zu begegnen, wird in Form einer in die Antike verlegten Fabel die wunderbare Entdeckung eines musizierenden Schäfers durch einen musikliebenden König geschildert, die zur Berufung an dessen Hof als Komponist und Kapellmeister führt. Scheibe deutet ferner an, daß „*einige Umstände darinnen vorkommen, die mit den ersten Begebenheiten des ehemaligen kayserlichen Obercapellmeisters, eines berühmten Fuxens, einige Ähnlichkeit zu haben scheinen*“. Daraus schließt Liess mit Recht, daß Kaiser Leopold I., der Fux 1698 zu seinem Hofkomponisten ernannte, in ungewöhnlicher Art auf die Begabung des Meisters aufmerksam wurde. Dagegen dürfte kaum zutreffen, daß diese schicksalsschwere Begegnung bereits im Jahre 1673, als Leopold I. mit Claudia Felicitas in Graz Hochzeit hielt, oder überhaupt vor Fux' Eintritt in das Ferdinandeum stattfand. Die Tatsache, daß Fux kaiserlicher Stipendist war, kann nicht als Zeichen besonderer Gnade gewertet werden, da die Zahl der kaiserlichen Stipendisten, bei denen — wie Kern feststellte — zusätzliche Eintragungen in den Ferdinandeums-Matrikeln, z. B. Höhe des Kostgeldes, Name der Persönlichkeit, auf deren Kosten oder Empfehlung hin die Aufnahme erfolgte etc., stets fehlen, verhältnismäßig groß ist. Von den im Jahre 1681 aufgenommenen 29 Alumnen fehlen allein bei sieben (einschließlich Fux) nähere Angaben, wie eine neuerliche Durchsicht der Matrikeln ergeben hat. Es kann angenommen werden, daß es sich bei letzteren durchweg um kaiserliche Stipendisten handelt. Eine besondere Ver-

²⁰ A. Kern, *Ein Rätsel um einen großen Steirer gelöst* in *Kleine Zeitung*, Jg. 46/2, Graz, Nr. 148 vom 29. Juni 1949.

²¹ Graz, Universitäts-Bibliothek, Ms. 58, fol. 160.

²² Graz, Universitäts-Bibliothek, Ms. 486, fol. 130.

²³ A. Liess, *Neues aus der biographischen Johann Joseph Fux-Forschung* in *Die Musikforschung*, Jg. 5, 1952, 194 ff. Dort versehentlich „Hirtenfelsensis“ statt „Hirtenfeldensis“. Ferner ders. Artikel *Johann Joseph Fux* in *MGG IV*, 1159 ff. und *Fuxiana*, Wien 1958.

fügung aus den Zeiten Erzherzogs Karls II. und seines Sohnes, Ferdinands II., betraf nur Stiftung und Widmungszweck des Ferdinandeums (vgl. unten). Die Auswahl der kaiserlichen Stipendisten dagegen nahm der Rektor der Jesuiten-Universität aus eigener Machtvollkommenheit vor. Entscheidend war vor allem musikalische Eignung, denn die Ferdinandisten hatten den Musikchor der Jesuiten regelmäßig zu frequentieren und viele von ihnen werden als Musiker, wie „*altista*“, „*tenorista*“, „*fidicen*“, „*tubista*“, „*cornetista*“, „*organista*“ etc. näher charakterisiert²⁴. So kamen auf Grund guter musikalischer Kenntnisse auch Aufnahmen über eigenes Ansuchen vor. Von dem 1684 aufgenommenen Joannes Permaneder, der zweifellos mit einem seit 1690 nachweisbaren gleichnamigen fürstlich Eggenbergischen Hofmusikus²⁵ identisch ist, heißt es z. B. „*logicus, commendavit se ipsum cantu Tenoris, susceptus Al[umnus] Ferd[inandei], habet lect[isternia] domus*“²⁶. Auch lassen viele heimliche Entweichungen darauf schließen, daß ein Freiplatz ziemlich teuer erkaufte war. Die Aufnahme von Fux in das Ferdinandeum kann daher mit dem Bericht von Scheibe nicht in Zusammenhang gebracht werden.

Ferner ist zu bedenken, daß die Fabel Scheibes in erster Linie die wunderbare Entdeckung eines unbeachteten Komponisten betrifft, der nach kurzem einer Berufung an den Hof folgte. Mit 13 Jahren könnte Fux weder als Komponist gegläntzt haben, noch ließe sich der Zeitraum eines Vierteljahrhunderts seit der angenommenen Entdeckung (1673) bis zur Berufung an den Kaiserhof (1698) von der Fabel her zufriedenstellend deuten.

Bemerkenswert ist, daß Fux zwar bereits 1680 in die Grazer Universität eintrat — nach Kern fand die feierliche Aufnahme der Studenten am 22. Mai statt —, aber erst am 22. Februar des folgenden Jahres in das Ferdinandeum. Er hat daher bereits einige Zeit vorher außerhalb des Alumnats in Graz gewohnt. Die Beziehungen zu dieser Stadt könnte ihm der Grazer Stadtpfarr-Organist, Johann Hartman Peintinger, nachweisbar von 1667 bis 1690 († 1690), vermittelt haben, der seit ungefähr 1675 mit Maria Johanna, der Muhme von Anton Kumarth (Chumor, † 1684), einem Pfarrer von St. Marein am Pickelbach, verheiratet war. Dessen Nachlaß ordneten u. a. „*Thoman Dieber vnd Andree Fux beede zu Sankt Marein wohnhafft*“²⁷. Ob letzterer mit Fuxens Vater, Andreas Fux, identisch ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, kann jedoch zutreffen. Jedenfalls unterhielt Peintinger unmittelbare Beziehungen zu St. Marein, wo er am 4. Mai 1684 den Empfang von 150 Gulden versprochenen Heiratsgutes aus dem Nachlaß Kumarths bestätigte. Möglicherweise brachte er daher Fux als Chorknaben an die Stadtpfarr-Kirche und -Schule²⁸ nach Graz. Daß sich Fux vor seiner Aufnahme bei den Jesuiten bereits Lateinkenntnisse erworben haben mußte, bestätigt deren Studienordnung, die für die Grammatikklasse Caesar und Cicero als Lektüre vorsah. Auch läßt der Vermerk „*Musicus*“ in den Ferdinandeums-Matrikeln erkennen, daß er schon über ent-

²⁴ H. Federhofer, *Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz im 17. Jahrhundert* in *Aus Archiv und Chronik*, Blätter für Seckauer Diözesangeschichte, Jg. II, Graz 1949, 126 ff.

²⁵ H. Federhofer, *Musikleben in der Steiermark* in *Steiermark — Land, Leute, Leistung*, Graz. 1956, 235.

²⁶ Graz, Universitäts-Bibliothek, Ms. 486, 133v.

²⁷ Wie Anm. 25, 234.

²⁸ Über die Schule ist vorläufig nichts Näheres bekannt. Doch ging aus ihr der bekannte Musiktheoretiker und Komponist Joseph Riepel (1709—1782) hervor. Vgl. J. Merkl, *Joseph Riepel als Komponist*, Kallmünz 1937, 8. Über die Musikpflege an der Grazer Stadtpfarr-Kirche vgl. H. Federhofer, *Die Grazer Stadtmusikanten und die privilegierte Stadtmusikantenkompagnie* in *Zeitschrift des historischen Vereins in Steiermark*, Jg. 42, 1951, 91 ff.

sprechende musikalische Kenntnisse, vielleicht durch Vermittlung des genannten Stadtpfarr-Organisten, verfügte. Jedenfalls erscheint die Vermutung, Fux sei auf dem angedeuteten Weg nach Graz gelangt, sehr naheliegend, während die wunderbare Entdeckung, auf die Scheibe anspielt, zweifellos erst nach seiner Flucht aus dem Ferdinandeum stattgefunden hat.

Wie lange Fux seinen Studien bei den Jesuiten oblag, ist unbekannt. Das flüssige Latein des *Gradus ad parnassum* läßt auf keinen allzu kurzen Aufenthalt schließen. Lehrer der Grammatikklasse war im Jahre 1680 ein gewisser Chris. Francesco, der 1681 auch die nächsthöhere Syntaxklasse leitete. In der folgenden Poetenklasse unterrichtete 1682 Joseph Sellenitsch, in der sich anschließenden Klasse für Rhetorik im Jahre 1683 Ferdinand Widmann²⁹. Unter ihnen wird man daher seine Lehrer an der Grazer Jesuiten-Universität zu suchen haben. Da 1642 wegen verschiedener Austritte geübter Musiker aus dem Institut verfügt wurde, „daß der ‚Stiftling‘ einen schriftlichen Revers ausstellen mußte, eine bestimmte Zeit, z. B. drei Jahre, im Hause zu bleiben, insbesondere auch während der Herbstferien seine Dienste für die Kirchenmusik zu leisten“³⁰, nimmt Schenk an, daß die Flucht vor 1684 stattgefunden habe³¹. Im Zusammenhang mit der Tatsache, daß die Ursache für die Flucht und der Ort, wohin sich Fux wandte, unbekannt sind, stellt Liess die Frage: „Ging Fux dann nach Italien als freier Scholar, was wohl mit Sicherheit anzunehmen ist?“³² Ein Aktenstück im Landesarchiv Graz gestattet, diese Frage mit ziemlicher Sicherheit zu verneinen. Es enthält einen amtlichen Bericht über die Beschwerde des Rektors der Grazer Jesuiten-Universität Ladislaus Sennyey über die heimliche Flucht von „*Alumni musici*“ aus dem Ferdinandeum zu angesehenen steirischen Adeligen und Geistlichen, die diese Flucht begünstigten, um sich selbst guter Musiker zu versichern³³. Die Beschwerde stammt allerdings bereits aus dem Jahre 1692, und der Name Fux findet keine Erwähnung. Doch läßt sie einen Rückschluß auf die Motive und die näheren Umstände, die Fux zur Flucht veranlaßten, zu:

„*Gutachten No. 12 aus dem Jahre 1692, betreffend Konfirmierung des sechsten Alumnats-Artikels des Ferdinandeums.*

Es hette sich schon so woll vergangenen als dises lauffenden Jahrs zu mehrmallen zuegetragen, daß ainige Alumni musici des Khayserlichen Ferdinandaei alda zu Grätz ohne seiner oder des vorgesezten P[a]tris Regentis begriess: oder Einwilligung haimblichen auf und darvon gangen und da entgegen zu Cavaglieren oder Geistlichen in die Dienste eingetreten, woselbsten dieselbe gemainiglich so gar guette Manutenenz finden, daß Sye ihme, unerachtet seines guettlichen Requirierens nit wider gestellt werden.

²⁹ R. Peinlich, *Geschichte des Gymnasiums in Graz*, 2. Periode in Jahresbericht des K. K. Ober-Gymnasiums zu Graz für 1869, Graz 1869, 105.

³⁰ *Culturhistorische Bilder aus dem Studentenleben an einer alten Jesuitenschule* in Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, Bd. 96, München 1885, 914; darnach ungenau zitiert von M. Wittwer, *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*. Diss. Greifswald 1934, 46.

³¹ E. Schenk, *Ein wichtiger Fund zur Biographie von Johann Joseph Fux* in Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1949, 482.

³² *Die Musikforschung*, Jg. 5, 1952, 196.

³³ Graz, Steiermärkisches Landesarchiv, Landrecht, Jesuiten Graz, Schubert 310, Heft 10. Die Kenntnis dieses Aktes verdanke ich dem Direktor des Steiermärkischen Landesarchivs, Herrn Dr. Fritz Posch, dem es auch gelungen ist, das leider abgetragene Geburtshaus von Fux zu identifizieren. Vgl. F. Posch, *Heimat und Herkunft des Johann Joseph Fux*, in Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Bd. 63, Graz-Köln 1955, 396 ff.

Also wären in negstverschienenen Merzen die 2 beste Trompeter namens Stadler und Mann, item die 2 beste Pusaunisten und zugleich Trompeter namens Motschek und Gadner, wie auch sein bester Discantist Joseph Koffler aus besagten Khay:Ferdinandaeo haimblichen entwichen, und zwar so hetten die erstere zwey profugi ihr refugium und Subsistenz bey Ihr fürstl. Gn. Fürsten zu Eggenberg umb so vill desto leichter gefunden, weillen er einen so gnädigsten Herrn und Patron sein an ihme ex post erfolgtes begehren nit woll versagen oder abschlagen khönnen. Nit weniger weren die flichtige 2 Pusaunisten /:welche ihme sehr nothwendig zur Music wahren:/ alsbalden von H. Landtmarschalcken Herrn Johan Georg Graffen von Saurau aufgenomben und auf seines P[a]tris Regentis beschehenes mündtliches Ersuechen nit allein nit wider gestölt, sondern dafür in seiner Liberey gekhlaidet undt des mehrern zu ainen Landschafft Trompeter, bey welchen Sye ihrige völlige Lehr Jahr erstrecken sollen, würckhlichen aufgedingt worden.

Belangent den auch flichtigen ihme aber derzeit nothwendigist gewesten Discantisten, hette derselbe seinen alsobaldigen H[errn] an Herrn Thumb-Probsten zu Seccau bekhomben, als welcher den Khnaben unverzüglich in einen Schlitten nach seinem Stüfft verschikht, und so fehr dem sich desthalben beclagenten P[a]tri Regenti nichts bessers zur andtwortt gegeben hette, als daß der Khnab obligationis incapax gewest wehre, und ex hoc capite nit wider erfordert werden khunte, ia wan der Ferdinandaeischen Musicanten noch mehrer zu ihm khumben solten, sye bewillkhumbt und aufgenomben werden, geschweigens daß die verlangende Stöllung seinen Thumb Capitl an Ehr und Reputation nachtheilig sein wurde.

Durch dise und dergleichen mehr vorbegehende schädliche Exemplen wolten ihnen bey einer ohnedem veränderlichen und leicht verführlichen Jugendt die althergebrachte guette Disciplin, Studien, und Music auf eine solche weis geschwächt werden, daß um die allernähdigste zeitliche remedierung zu Ihro Khays.May: aus volgenden erhöblichen Vrsachen allergehorsambst zu recurrieren nothgedrungen werde.

Dann erstlichen wehre die Ferdinandaeische Music . . . zu dem Khay: Mausolaeo und Hoffkhürchen alda gewidmedt und gestüfftet, also daß durch soldie Music nit allein die gstüffte Monath, quatemala und jährliche Exequien und besingnussen in besagt: Khay: Mausolaeo gehalten, sondern auch die Khay: Familia selbsten auf den fall, da die selbe mit aigner Music nit begleitet wehre, gleich wie es zur Zeit Ihro May: der Khönigin aus Pohn alhier beschehen, bedient werden mieste. Zudeme 2^{do} so wehre es ein uhralttes ferdinandaeisches Herkhomben, daß alle angehende Alumni Musici sich in ein zu dem Endte vorhandenes Alumnatbuch aigenhendig einschreiben und unter andern Alumnats Gesazen sich auf gewisse Jahr zu verbleiben verobligieren müesten: formula der Verschreibung wehre dise: Ego N. N. fateor me leges et conditiones Musicis in Ferdinandaeo degentibus praescriptas intellexisse et sponte acceptasse, proindeque ad eos observandas et Choro fideliter inserviendum ad finem Rethoricae, Philosophiae, me obligatum esse. Dan deren Alumnatsgesazen wahr sechste volgenden Inhalts: ad haec fideliter et constanter praestanda usque ad praefixum tempus, quo in Ferdinandaeo degere tenebantur se se scripto obligabunt, quod si quidpiam praestare neglexerint aut fidem fregerint, ius erit eos stipendij privatione, arresto aut aliis paenis ad obedientiam fidemque servandam, aut iustam compensationem compellere.

Drittens streittete ia wider billigkheit, wan von der müesamben Unterricht: und Perfectionierung deren Ferdinandaeischen Alumnen und Musicanten aller Frucht in unverwehrter Aufred: und Abfischung derselben nur andern weltlichen oder geistlichen zu ihrem Überfluß zu theill werden, da in dessen aber die für das Khay: Mausolaeum und Hoffkhürchen alda gestüffte Music an gueten Musicanten mangl leiden solte: gebete es doch die tägliche Erfahrnheit, daß khein Herr, er seye weltlich oder geistlich ihm seine bediente vor Ausgang der bedingten Früsten benemben ließe, quanto igitur magis solten in disen Paß, wo der

Khürchen Ihre May: und auch das bonum publicum guetter disciplin und Studien, darbey versierten, Ihnen die Khay: Ferdinandaeische Alumni Musici nit benomben werden.

Inmassen aber auch viertens per respectum deren obstehenden Exempeln bey ainigen Alumni der alte Gehorsamb und Eyffer so woll zu denen Studien als musicalischen Verrichtungen nit mehr wie vorhin khinfftig erhalten, sondern deren vill sich auf anderwerdige fruezeitige accomodamenten selbst vertrösten, oder dahin bereden ließen, mithin der gebührenden Reverenz gegen ihren vorgesezten Obern vergessen und ohne Vrsach oft aufbochen wurden, also und umb diser einschleichenden yblen Consequenzen und Corruptionen willen, so imediate wider die allergnedigste Khay: Intention und Stüftung streiteteten, erforderte die höchste Noth, daß der Sachen allerheilsambsten remediert, nemblichen der obangeregte althergebrachte 6^{te} Alumnats Articl mit Khay. Autoritet confirmiert und geschüzet und so gestalten der unvorsichtigen Jugendt, die ihro selbstn nur imer zu Schaden rathedt oder rathen ließe, alle Hoffnung und Gelegenheit, sich von denen Alumnatischen nuzbahrsten disciplin, Studien, und Music zu entziehen, genzlichen praeculdiert und abgeschnitten werde.

Hat demnach benenter P. Rector Ihr Röm. Kay. May. allergehors. gebetten, die gerueheten den obmehrberiehrten althergebrachten 6^{ten} Ferdinandaeischen Alumnats Articl nit allein allergnädsten zu confirmieren, sondern auch solche allergnedigste Khay. Special Confirmation an alle nachgesetzte J[inner] Ö[sterreichische] Tribunalien oder istum principalem effectum intimieren zu lassen, damit auf allen Fall eines sine licentia superiorum entwichenen Ferdinandisten Musici ihme derselbe von jemanen nit aufgehalten, sondern auf sein ersters mündt: oder schrüfftliches Erfordern außer aller Ordnung rechtens von iedermeniglichen alsobalden und so gewiß wider die Renitenten mit nambhafter ipso facto verwirkhender Bestraffung verfahrn und noch darzue die Fugitivos zu apprehendieren ihme von allen Gerichtern und Herrschafften unverwaigerliche Assistenz erthailt werden solte.

Wie nun ein so allerheilsambstes Khay: privilegium respective die Gottsdienst Ihre May: und auch das bonum publicum betreffete, also er sich zur allergnedigsten Gewehrung allergehors[am]st empfohlen.

Worüber crafft yberschribenen Rathschlag in tergo von Khay: Hoff u. unter dato Laxenburg den 3^{ten} May 692 von der hochansechl. J. Ö. gehaimben Stöll Bericht und rathliches Guettachten abgefordert worden, welche einer J. Ö. Reg. ein solches umb Bericht und rathliches Guettachten unter dato 12. May 692 zuedecretiert hat.

Worüber ein hochlöbl. J. Ö. Reg. von mir [= Landeshauptmann von Steiermark] auf Vernehmung der interessierten und in specie des Herrn Thumb Probstens zu Seccau auch des H. Graffen Landtmarschalkhen Bericht und rathliches Guettachten unter dato anderten Juni 692 abgefordert.“

Dem Bericht zufolge entwichen fünf musikalisch besonders qualifizierte Ferdinandisten. Die Trompeter Stadler und Mann fanden bei dem Fürsten von Eggenberg, die Posaunisten und Trompeter Motschek und Gadner bei dem steirischen Landmarschall Graf Johann Georg v. Saurau und der Discantist Joseph Koffler im Stift Seckau (Obersteiermark) günstige Anstellungen und wurden trotz Protestes des Rektors diesem nicht zurückgestellt. Eine ähnlich geartete, sogar zweimalige Flucht aus dem Ferdinandeum wird schon von dem 1673 aufgenommenen Trompeter Balthasar Edlmayr gemeldet: „*Styra oblatu et acceptatu a R. P. Rectore, et si prius fuisset in Ferdinandaeo et . . . profugisset, spe iam meliori et emendatione alibi facta ac inde relata bona commendatione. Est musicus Bassista et fidicen et campestris tubae peritus. Sed fefellit exspectationem profugus in absentia Regentis; futurus mechanicus Tubicen apud comitem Ferdinandum a Trautmanstorff et*

inserendus in tribum tubicinorum"³⁴. Aus den Ferdinandeums-Matrikeln läßt sich ersehen, daß von 1650 bis 1684 zwanzig heimliche Entweichungen vermerkt sind. Als Ursache der Flucht wird in einem einzigen Falle Totschlag, einige Male Veruntreuung von Kleidern und schlechtes Gewissen angeführt, sowie gelegentlich der Ausschluß von den Studien ausgesprochen. In den weitaus meisten Fällen finden sich dagegen nur Vermerke, wie „*abivit insalutato hospite*“ (z. B. bei dem 1659 „*titulo musici*“ eingetretenen 22jährigen Andreas Bastianchich aus Stein in Krain, von dem es heißt „*factus sacerdos 1663*“) ferner „*exivit absque licentia*“ (beispielsweise bei dem 1659 im Alter von 20 Jahren ebenfalls „*titulo musici*“ eingetretenen Joannes Ignatus Wenigl aus Langenlois, der nach einer zusätzlichen Bemerkung „*factus Leidenantius [!] in praesidio Viennensi*“) oder „*profugit*“ u. a. Dergleichen Eintragungen, die sogar den späteren Beruf der Entwichenen anführen, beweisen, daß sich Fux nichts zuschulden kommen ließ, was ihn zur Flucht veranlaßt haben könnte. Die oben wiedergegebene Beschwerde des Rektors gestattet vielmehr den Schluß, daß auch er wegen seiner musikalischen Fähigkeiten von einer adeligen oder geistlichen Persönlichkeit dem Ferdinandeum abspenstig gemacht wurde, und — da er 1696 als Organist in Erscheinung tritt — bereits früher in dieser Eigenschaft im Dienste entweder des Fürsten von Eggenberg oder des Stiftes Seckau gestanden ist, die beide einige vorhin namentlich genannte Ferdinandisten nachweisbar als Musiker beschäftigten.

Die Hofkapelle der Fürsten von Eggenberg, nach denen heute ein Außenbezirk von Graz mit einem herrlich gelegenen Schloß benannt ist³⁵, bildete in der Mitte und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Mittelpunkt der höfischen Musikpflege in Graz. Heinrich Schütz widmete dem Fürsten Johann Ulrich von Eggenberg, dem einflußreichen Ratgeber Ferdinands II., die *Cantiones sacrae* (1625), und aus einem Schreiben von Johann Heinrich Schmelzer (Wien, 24. Dezember 1670) an den Fürstbischof Karl von Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz geht hervor, daß der damals abgedankten Eggenberger Hofkapelle wahrscheinlich auch der bedeutendste Geiger des 17. Jahrhunderts, Heinrich Ignaz Franz Biber, unter dem Kapellmeister, Komponisten und Musiktheoretiker Johann Jakob Prinner bis dahin angehört hat³⁶. Etwas später fand Georg Motz, den Mattheson als einen „*der besten Cantorum in Deutschland*“ rühmt, an diesem Hofe Anstellung³⁷. Da der damalige Fürst Johann Seyfried von Eggenberg (1644–1713) als Landeshauptmann von Krain (das neben Steiermark und Kärnten einen Bestandteil von Innerösterreich bildete) während der Wintermonate in Laibach residierte, erhielt Motz, wie seiner Selbstbiographie zu entnehmen ist, im Frühjahr 1679 einen viermonatigen Urlaub, um in mehreren Städten Italiens, z. B. Venedig, Padua, Ferrara, Bologna, Florenz, Siena und Rom, „*das Vornehmste, absonderlich in musicis, zu beobachten*“³⁸. Infolge des für ihn unerträglichen steirischen Klimas gab er nach seiner Rückkehr 1680 die Stellung auf und fand als Organist bei dem Bruder des Fürsten, Johann

³⁴ Graz, Universitäts-Bibliothek, Ms. 486, fol. 124v.

³⁵ Über das Geschlecht der Fürsten von Eggenberg vgl. J. A. Janisch, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, Bd. 1, Graz 1878, 125 ff.

³⁶ P. Nettel, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts* in StMw VIII, 1921, 169. Vgl. auch H. Federhofer, *Eine Musiklehre von Jakob Prinner* in Orel-Festschrift, Wien 1960 (im Ersch.).

³⁷ H. Federhofer, Artikel Georg Motz in MGG IX (im Druck).

³⁸ Selbstbiographie in Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740. Neudr. von M. Schneider, Berlin 1910, 236.

Christian von Eggenberg (1641–1710), der in Krumau/Böhmen residierte, Aufnahme. Dank dieser Beziehungen kamen zweifellos auch umgekehrt Musiker aus Böhmen nach Graz, beispielsweise der in dem obigen Bericht des Rektors genannte Andreas Joseph Motscheck, der 1674 zu Krumau geboren wurde und als steiermärkischer Landschaftstrompeter (von 1697 bis ca. 1756, † 1756) anlässlich seines 50jährigen Dienstjubiläums zum zweiten Male unter Landmarschall Graf Maria Ludwig von Saurau freigesprochen wurde³⁹. 1688 und 1689 werden durch gedruckte Textbücher Aufführungen der Opern *L'Oronta d'Egitto* und *Il vanto d'amore* des ca. 1660 in Rom geborenen Pietro Romolo Pignatta auf Schloß Eggenberg bezeugt⁴⁰. Leider sind aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur drei Rechnungsbücher, nämlich aus den Jahren 1665/66, 1669/70 und 1672/73, erhalten, die für Ausgaben an Hofmusiker und Trompeter in Betracht kommen⁴¹. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Eintragung „den 13. (Juni 1672) empfängt Herr P. Rittler vor einen Studenten oder Organisten, so sich bey dem Installations Panquet und sonst bey der fürstl. Music öftermahlen brauchen lassen 9 fl.“⁴². „Philipp Jacob Rittler“ (Ritler) wird in den Ausgabe-Büchern von 1669/73 als „fürstl[icher] Hoffcaplan“ mit einer jährlichen Besoldung von 150 fl. genannt. Er dürfte mit dem von P. Nettel angeführten Komponisten von Suiten Philipp Jacob Rittler identisch sein, die in Kremsier erhalten sind⁴³. Ferner hat sich das Titelblatt eines skartierten „Offertorium pro festo lanceae et clavorum D. N. J. Christi: Solemni iubilo sonent praeconia a 9, authore D. Jacobo Rittler, Vienna, 4. Julij 1692“ im Musikarchiv des Stiftes Seitenstetten erhalten. Die Rückseite dieses Blattes diente bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Titelblatt für mehrere Messen von J. J. Fux⁴⁴. Die Verbindung „Student oder Organist“ deutet darauf hin, daß es sich um einen Ferdinandisten handelte. Fürst Johann Seyfried von Eggenberg hatte 1670 seine Hofkapelle entlassen⁴⁵ und war bei Festlichkeiten und musikalischen Veranstaltungen zunächst auf fremde Musikanten angewiesen. Daher heißt es zum 16. Juni 1672: „Denen steiermärkischen Landschafts Trompetern wegen in Eggenberg bey den Installations Panquet verrichten Musik bezahlt 9 fl.“⁴⁶, und Michael Arnold, der in dem Ausgabe-Buch von 1669/70 noch als Hofstrompeter seine Besoldung empfängt⁴⁷, wird in jenem von 1672/73 be-

³⁹ H. Federhofer, *Die landschaftlichen Trompeter und Heerpauker in Steiermark* in Adler, Zeitschrift für Genealogie und Heraldik, Bd. 2 (XVI), Wien 1950, 37.

⁴⁰ R. Meeraus, *Zwei Grazer Operntextbücher des 17. Jahrhunderts* in Das Joanneum, Bd. 3 (= Musik im Ostalpenraum), Graz 1940, 66 ff.

⁴¹ Graz, Archiv der Fürsten Eggenberg, Schubert E 14. Den Einblick in dieses Archiv verdanke ich dem Entgegenkommen des Herrn Grafen H. von Herberstein. Nach Erlöschen des Geschlechtes der Eggenberger ging ein Teil des steirischen Besitzes im Jahre 1742 an die Familie Herberstein über.

⁴² Wie Anm. 41; Rechnungsbuch 1672/73, 23.

⁴³ P. Nettel, a. a. O., 161.

⁴⁴ Stift Seitenstetten, Musikarchiv D X 2a. Vgl. H. Federhofer, *Unbekannte Kirchenmusik von Johann Joseph Fux* in Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 43, 1959, Köln 1960 (im Druck).

⁴⁵ Wie Anm. 36.

⁴⁶ Wie Anm. 41; Rechnungsbuch 1672/73, 22. Auf. fol. 14 wird „Benedetto de Carlj Musicus“ genannt. Da er nur 6 fl. empfängt, kann es sich nur um eine einmalige musikalische Dienstleistung gehandelt haben.

⁴⁷ Wie Anm. 41; Rechnungsbuch 1669/70, 14: „Michael Arnold Hoffstrometer ain quartal bis lesten Merzen 670 — 37 fl. 30 Kr.“ fol. 27v: „Michael Arnold Hoffstrometer für Post Unkkosten, als er wegen des Tättenschischen Auflauff Iho fürstl. Gnaden bis nach Zilli entgegen khomben 20 fl.“ Dagegen im Rechnungsbuch 1672/73, 23: „Der Arnoldt Landschafft Trompeter . . . 12 fl.“. Neben ihm wird noch ein Trompeter Matthias Fischer von 1666 bis 1672 genannt. Von ihm heißt es zum 20. April 1666: „vermög Passierung dem Trompeter Matthias Fischer, welcher von hier auf der Post nach Prin (Brünn) geschickt worden, geben 90 fl.“ Erwähnung mögen auch die beiden folgenden Eintragungen finden: 8. Nov. 1665: „dem Lauthenmacher vor Saitten lauth Auszügl zahlt 2 fl.“; 14. Dez. 1665: „Dem Johann Geyer, Burger und Trompetenmacher in Wienn vor 2 Silberne Trompeten zahlt vermög Quittung 151 fl. 30 Kr.“

reits als steiermärkischer Landschaftstrompeter bezeichnet. Tatsächlich läßt er sich in dieser Eigenschaft seit 17. Juli 1671 feststellen⁴⁸. Eine definitive Anstellung als Hofmusiker fand erst Georg Motz, der jedoch schon 1680 seinen Dienst aufgab. Es ist daher nicht von der Hand zu weisen, daß Johann Joseph Fux als dessen Nachfolger zunächst in einem mehr losen Verhältnis gleich jenem ungenannten Organisten von 1672, später aber definitiv in fürstlich-eggenbergische Dienst trat. Die Annahme einer Studienreise nach Italien ließe sich ohne weiteres aufrecht erhalten, allerdings hätte sie Fux nicht als „freier Scholar“, sondern gleich Motz unter fürstlicher Patronanz unternommen, was auch wahrscheinlicher ist und durch zahlreiche Parallelfälle (z. B. Georg Muffat) bestens gestützt würde. Auch könnte Fux auf diese Weise nach Krumau gekommen sein, so daß die irrigen Angaben von Dlabacz, der Fuxens Geburtsort nach Böhmen verlegt, vielleicht auf einen wahren Kern zurückgehen. Diesbezügliche Nachforschungen in dem Eggenbergischen Archiv zu Krumau stehen noch aus. Das Geschlecht der Eggenberger stand bei dem Kaiserhaus in hohem Ansehen. Leopold I. hatte 1673 anlässlich seiner Hochzeit sogar auf Schloß Eggenberg gewohnt, und die engen Beziehungen zu dieser Familie könnte die zufällige Begegnung mit Fux, auf die Scheibes Bericht anspielt, herbeigeführt haben.

Aber auch die zweite angedeutete Möglichkeit, daß Fux nach seiner Flucht aus dem Ferdinandeum Organist des Stiftes Seckau geworden wäre, ist in Betracht zu ziehen. Jener Dompropst von Seckau, der sich 1692 so eifrig für einen Discantisten aus dem Alumnat interessierte, war Maximilian Ernst Freiherr von Gleispach (gewählt am 4. Mai 1657, † 1700), dessen Bruder, Georg Friedrich von Gleispach, Schloß und Herrschaft Pirkwiesen in der Pfarre St. Marein besaß. Daher konnten vielleicht von Fuxens Heimat her bereits Beziehungen bestanden haben. Leider waren jedoch aus der fraglichen Zeit keine Unterlagen im Stiftsarchiv Seckau (Graz, Steiermärkisches Landesarchiv) aufzufinden⁴⁹. Da der Erstgenannte — einer der bedeutendsten Pröpste Seckaus — in Beziehung zu Leopold I. stand, der ihn anlässlich seines Besuches in Seckau, am 21. August 1660, zum „wirklichen Geheimen Rat“ ernannte⁵⁰, wäre die Entdeckung von Fux durch den Kaiser auch auf diesem Wege möglich. Jedenfalls legt das oben wiedergegebene Dokument mit ziemlicher Gewißheit die Annahme nahe, daß Fux zu seiner Flucht aus dem Ferdinandeum durch eine günstige Gelegenheit, als Musiker im Dienste eines steirischen Adligen oder eines Stiftes unterzukommen, veranlaßt wurde.

48 H. Federhofer, *Die landschaftlichen Trompeter und Heerpauker in Steiermark* in Adler, Bd. 2 (XVI), Wien 1950, 34. Als fürstlich-Eggenbergische Hoftrompeter und Musiker in Graz lassen sich außerdem in den Grazer Stadtpfarr-Matrikeln feststellen: die Hoftrompeter Ägydius Seidl (gebürtig aus Voitsberg, verheiratete sich in Graz, 24. Juli 1644 mit Anna Regina Khranz; † Graz, 13. April 1656) und Christoph Naringpauer (verheiratete sich in Graz, 26. Februar 1647 mit Maria Hofstätter, der Witwe des Kaiserlichen Hofheerpaukers Georg Hofstätter, sowie nach deren Tod in Graz, 11. April 1679, mit Barbara Nastron; † Graz, 13. Oktober 1682. In den Eggenbergischen Ausgabebüchern begegnet sein Name, und zwar zum 18. Juni 1666: „Dem Christoph Naringpauer an seinen bis letzten April [1] 665 ausstendtigen und in der fürstl. Vertheilung zu Crumau ausgesetzten Besoldungsrest der 440 fl. vermög Quittung in Abschlag zahlt 240 fl.“. 1670 wird er als Eggenbergischer „Hausmeister zu Graz“ genannt). Als Hofmusiker lassen sich Augustin Vogl (Taufpate seines Sohnes Matthias Ignaz war 1696 der Stadtkantor Matthias Kern) und Johann Bernhard Baumann (1693 bis 1696) sowie als fürstlich Eggenbergischer Amtmann und Orgelmacher Andreas Schwarz (1707 bis 1734, † Graz, 28. Oktober 1734) nachweisen. Vgl. H. Federhofer, *Die Grazer Stadtpfarrmatrikeln als musikgeschichtliche Quelle* in Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark, Jg. 45, Graz 1954, 159 ff.

49 H. Federhofer und R. Federhofer-Königs, *Mehrstimmigkeit in dem Augustiner-Chorherrenstift Seckau* in Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 42, 1958.

50 B. Roth, *Seckau*, München-Zürich (1958), 11; ders. *Seckau, Erbe und Auftrag. Ein Gang durch seine Geschichte, Kunst und Kultur* (Österreich-Reihe), Wien 1960 (im Druck).

Wenn Fux in der Widmung seines *Gradus ad parnassum* an Kaiser Karl VI. schreibt: „*Hoc opusculum . . . tuum est origine, quia Inclytorum Antecessorum Tuorum sub Auspiciis Musica mea initium sumpsit et incrementum traxit*“, so könnte das eine Anspielung auf seine Stellung als kaiserlicher Stipendiat sein, zählte doch Ferdinand II., auf dessen Stiftung die Stipendien im Ferdinandeum zurückgingen, zu den Vorfahren Karls VI. Wahrscheinlich aber bezieht sich Fux mit „*Musica mea*“ auf seine Tätigkeit als Komponist, so daß die schon von Köchel gestellte Frage, seit wann er in dieser Eigenschaft nachweisbar sei⁵¹, auch in diesem Zusammenhang Bedeutung gewinnt.

Schon an anderer Stelle konnten zahlreiche, Köchel und Liess noch unbekannte Werke sowie unbekannt alte Kopien bekannter Werke von Fux nachgewiesen werden, die den Umfang des erhaltenen Bestandes auf über 500 geistliche und weltliche Werke erhöhen⁵². Soweit eine Datierung möglich ist, stammen die ältesten Werke jedoch erst aus der Zeit knapp vor und um 1700. Eine unter „*Auth. Fuchs*“ in dem 1688 vollendeten *Kodex Rost*⁵³ überlieferte Triosonate konnte mit ziemlicher Sicherheit Vincenz Fux, einem Kleinmeister des Mittelbarock, zugewiesen werden⁵⁴. J. J. Fux bezeichnet seinen 1701 in Nürnberg erschienenen und Joseph I. gewidmeten *Concentus musico-instrumentalis* als *opus primum*. Da bereits in diesem Werk eine Synthese zwischen deutschem Suitengeist, französischem Ouvertüren- und Tanzstil sowie italienischer Kantabilität vollzogen ist, so dürften diese Suiten nicht allzu lange vor der Drucklegung komponiert worden sein. Aber auch die Leopold I. gewidmete *Missa S. S. Trinitatis* bezeichnet Fux als „*fructus laboris mei primulos*“ und sich selbst als „*novellum authorem, sacrae musices tyronem*.“ Das Werk weist leider kein Entstehungsdatum auf. Doch zeigen die Schriftzüge der autographen Widmungsvorrede große Ähnlichkeit mit jener des Autographs zum doppelchörigen Tedeum aus dem Jahre 1706 (Nationalbibliothek Széchényi Budapest). Daß auch die genannte Messe gewiß erst in Wien, vermutlich während seiner Anstellung als Hofkomponist oder vielleicht überhaupt als Dank für diese entstanden ist, legt das als Thema verwendete Subjectum nahe, das von dem Wiener Hof Sopranisten und Lautenisten Ad. Franz Ginter (Günther) (1675–1706, † 16. Juni 1706 im Alter von 45 Jahren)⁵⁵ stammt.

Zweifellos zählt Fux, gleich Joseph Haydn und Anton Bruckner, zu den spätereiften Meistern. Sein Bestes hat er erst nach seinem 40. Lebensjahr geschaffen, und alle Anzeichen deuten darauf hin, daß er überhaupt erst nach seinem 30. Jahr als Komponist hervorgetreten ist. Auffallend erscheint auch der verhältnismäßig späte Eintritt im Alter von 20 Jahren in die Grammatikklasse der Grazer Jesuiten-Universität. Pflichtet man der Ansicht bei, daß sich der in der Widmungsvorrede ausgesprochene Dank vor allem auf sein kompositorisches Werk bezieht, so würde das bedeuten, daß die Begegnung mit Leopold I. auch aus diesem Grunde erst nach der Flucht aus dem Ferdinandeum stattgefunden haben kann.

51 L. v. Köchel, *Johann Joseph Fux*, Wien 1872, Beil. X, 5.

52 Wie Anm. 44.

53 H. J. Moser, *Eine Pariser Quelle zur Wiener Triosonate des ausgehenden 17. Jahrhunderts: Der Kodex Rost in Festschrift für Wilhelm Fischer*, Innsbruck 1956, 76 ff.

54 Wie Anm. 44.

55 *Wiener Lautenmusik im 18. Jahrhundert*, bearb. v. A. Koczirz, Wien & Leipzig 1942, Vorwort (= Das Erbe deutscher Musik, Landschaftsdenkmale der Musik, Alpen- und Donau-Reichsgaue Bd. 1). L. v. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, 64 ff. unter Nr. 584 und 693.

Friedrich Chrysanders Briefe an Fritz Volbach

VON WALTHER R. VOLBACH, FORT WORTH (TEXAS)

Im Jahre 1895 begannen die Mainzer Händel-Feste, bei denen die Oratorien des Meisters in der von Friedrich Chrysander¹ besorgten Neuausgabe zur Aufführung gelangten. Fritz Volbach², der seit 1891 die Konzerte der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins dirigierte, hatte die musikalische Leitung. Die Vorbereitung der Konzerte brachte die beiden Musiker zusammen, und die berufliche Zusammenarbeit führte bald zu Freundschaft und einem regen Austausch von Gedanken.

Nicht alle Briefe von Chrysander an meinen Vater waren aufzufinden. Das erste hier veröffentlichte Schreiben stammt vom März 1895, als mein Vater Chrysander bereits persönlich kannte. Die Korrespondenz wurde besonders lebhaft, wenn Vorbereitungen für ein Händel-Konzert im Gange waren. Zwischen den Konzerten wurden auch andere Probleme diskutiert, aber nur wenige Briefe dieser Gruppe blieben erhalten. Die letzte kurze Nachricht erhielt mein Vater am 1. Juli 1901, nur zwei Monate vor Chrysanders Tod.

Die Korrespondenz bezieht sich vor allem auf die Aufführungen von *Debora* und *Herakles* (1895), von *Esther* und *Debora* (1897), *Acis und Galatea* und *Cäcilienode* (1899) und *Judas Makkabäus* (1900).

Mit Ausnahme von zwei Schreiben stammen alle von Friedrich Chrysander; hinzugefügt wurden ein Blatt aus einem Brief meines Vaters an Chrysander mit einer Anmerkung des letzteren und ein Brief von Chrysanders Sohn Rudolf an meinen Vater. Alle Karten und Briefe wurden mit nur geringfügigen Änderungen wörtlich von den Originalen kopiert: offensichtliche Schreibfehler von Namen wurden korrigiert und zahlreiche Abkürzungen ausgefüllt. Im übrigen wurden Chrysanders Rechtschreibung und Satzzeichen beibehalten.

Es war recht kompliziert, von Texas aus zahlreiche Einzelheiten zu eruieren. Für ihre Mitarbeit verdienen daher meinen allerherzlichsten Dank Frau Berta Chrysander (Bergedorf-Hamburg), Reg.-Rat Michel Oppenheim (Mainz am Rhein) und Prof. Dr. Fritz Oberdörfer (Austin, Texas).

Bergedorf bei Hamburg /3. 95.

Werther Herr Kapellmeister.

(Tag nicht angegeben)

Zunächst, wenn auch sehr verspätet, herzlichen Dank für Ihr schönes Geschenk, die goldene Feder; ein passendes Instrument, um Händel's Musik zu schreiben.

Gestern sandte ich an Herrn Dr. Strecker³ das Textbuch und einen Brief, den ich in Abschrift beilege, um mich hier darauf zu beziehen und das dort Gesagte nicht wiederholen

¹ Dr. Friedrich Chrysander, geb. 8. Juli 1826 in Lübtheen, Meckl., gest. 3. September 1901 in Bergedorf bei Hamburg.

² Prof. Dr. Fritz Volbach, geb. 17. Dezember 1861 in Wipperfürth, Westf., gest. 30. November 1940 in Wiesbaden, war 1891–1908 Dirigent der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins. Weitere Einzelheiten über seine Tätigkeit in Verbindung mit den Händelfesten und seine Freundschaft mit Friedrich Chrysander können in den folgenden Quellen nachgesehen werden: a) Fritz Volbach: *Die Praxis der Händelaufführungen*, Dissertation, Bonn 1900. b) *Vier Vorträge*, gehalten anlässlich der ersten Aufführung der Kaiserin-Friedrich-Stiftung, Mainz, 1906. c) Fritz Volbach: *Erlebtes und Erstrebtes*, Mainz, 1956.

³ Geh.-Rat Dr. Ludwig Strecker, geb. 26. März 1853 in Dieburg, gest. 19. Dezember 1943 in Mainz, Inhaber von B. Schott's Söhne, 1888–1913 Präsident der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins.

zu müssen. Ich bitte, die Kopie (sowie auch ähnliche spätere) als vertraulich zu betrachten und gelegentlich Ihrem Briefe wieder beizufügen.

Inliegende 3 Zeitungsberichte zeigen ihnen, daß Frä. Huhn⁴ hier nicht den Erfolg gehabt hat, wie bei Ihnen. Ich konnte sie leider nicht hören, aber ein Freund bestätigt mir, daß die Kritiken mit dem Urteil des Publikums übereinstimmen. Das veranlaßt mich aber keineswegs zur Beistimmung, denn ich möchte die Schuld hauptsächlich der Wahl ungeeigneter Gesänge zuschreiben. Was sie sang, ging nicht über die Alt-Lage hinaus. Die Schwierigkeiten, welche die Partie der Dejeaneira in dieser Hinsicht bietet, sind zu überwinden, falls es gelingt, die Dame zu veranlassen, daß sie unserm ganzen Unternehmen gegenüber die richtige Stellung einnimmt und dasselbe als das ansieht, was es wirklich ist.

Darin liegt die Schwierigkeit mit allen Sängern, und das ist die Hauptschwierigkeit, welche wir musikalisch zu überwinden haben. Setzen Sie nicht voraus, daß bei diesen dieselbe Überzeugung und dasselbe Einverständnis zu finden sein werde, welches unter uns Beiden herrscht, denn außer Dr. Fleischer⁵ ist zur Zeit noch niemand vorhanden, der völlig so denkt wie Sie. Es ist auch nicht anders zu erwarten, da es sich um etwas gänzlich Unbekanntes handelt, welches nun durch Jemand gebracht wird, dessen musikalisches Ansehen in den betreffenden Kreisen durch ein plausibles Lügengewebe seit Jahrzehnten geflissentlich unterwühlt ist. Daher werden Ihre Versicherungen, wenn sie auch noch so sehr im Tone der Überzeugung vorgetragen werden, doch mehr oder weniger taube Ohren finden, und die Sänger werden es von vorne herein als eine Unannehmlichkeit empfinden, daß sie sich von einem vermeintlichen „Gelehrten“, dem überdies von allen Seiten die krasseste Einseitigkeit nachgeredet wird, sollen belehren lassen.

Weil nun aber sämtliche Sänger, männliche sowie weibliche, sobald ich Auge in Auge mit ihnen verhandeln konnte, die Sache als das, was sie wirklich ist, ebenso schnell erkannt haben, wie Sie selber, so ist ein solches Verfahren der einzige zum Ziele führende Weg. Aber unerläßliche Bedingung dabei ist, daß ich sie einführe bevor sie irgendwie für die Aufführung engagiert sind. Über diesen Punkt bin ich mir so klar, daß es sich dabei nur um die Frage handeln kann: Wie leiten wir das am besten ein? Welchen Weg schlagen Sie vor? Und was können und werden Sie in Folge Ihrer persönlichen Bekanntschaft dabei selber thun? — Meine Absicht, schon im April hinüber zu kommen, hat diese Sänger, die ich dort und in Köln treffen würde, zum Hauptzweck, würde aber zu vermeiden sein, wenn dieselben zu mir kommen könnten. Gelänge es, ihnen begreiflich zu machen, worum es sich handelt und welche persönliche Folgen es für sie haben wird, so würden sie zu einer Reise hierher gewiß bereit sein, und diese Bereitwilligkeit wäre mir die beste Gewähr, daß sie für die Rollen wirklich geeignet sind. Die Reise hierher könnte jeden Tag erfolgen. Gesetzt also, einer von ihnen wollte zu Fürst Bismarcks Geburtstag in Friedrichsruh sein, so schicken Sie ihn getrost mir in's Haus.

Den Chorstimmen zu Herakles habe ich absichtlich nirgends Vortragsbezeichnungen beigeschrieben, da die, welche wir gemeinsam festsetzten, vor der Hand genügen. Denn ich halte für rathsam, daß wir uns nirgends unnötig die Hände binden, zunächst die Töne einprägen und feinere Schattierungen uns für später vorbehalten.

Alles, was ich in Briefen an Sie richte, bitte ich als vertraulich zu betrachten. Es ist nur für Sie allein bestimmt. Was Alle erfahren können, schreibe ich auf Postkarten. Dabei sage ich Ihnen ganz offen, daß ich mit Ihrem Comité nichts zu thun habe und in eine Korrespondenz mit demselben, oder mit einem Beauftragten desselben mich nicht einlassen werde, und daß mein eifriges Bestreben sein wird, die Thätigkeit eines solchen Comité's möglichst einzuschränken, und auf lokale Angelegenheiten zu bemessen. Hat das Comité über die

⁴ Charlotte Huhn, geb. 15. September 1865 in Lüneburg, gest. Juni 1925 in Hamburg, war in diesen Jahren (1892—1895) erste Altistin am Kölner Opernhaus.

⁵ Dr. Oskar Fleischer, geb. 2. November 1856 in Zörbig (Sachsen), gest. 8. Februar 1933 in Berlin.

Gelder⁶ zu disponieren, so sehe ich eine Verschwendung voraus, die es mir vielleicht zur Pflicht machen würde, mich von der ganzen Angelegenheit zurück zu ziehen. Den letzten Satz in dem Brief an Dr. Strecker schrieb ich nicht umsonst.

Doch genug für heute. Mit herzlichen Grüßen bleibt Ihnen stets ergeben

Fr. Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg 19/4. 95.

Lieber Herr Kapellmeister.

Als ich Ihren letzten ausführlichen Brief erhielt, stieg ich gerade in den Zug nach Friedrichsruh — es war am 1. April morgens — und erst im Schloß habe ich ihn gelesen. Von dort aus gedachte ich ihn auch zu beantworten, aber obwohl ich von 10 Morgens bis 10 Abends dort war, fand ich doch keine Minute dazu. Sodann überfiel mich eine starke Erkältung, die noch immer nicht weichen will und Reisen unmöglich macht. Daher verzögerte sich auch meine Antwort.

Gestern erhielt ich nun eine Zuschrift Ihres Vorstandes, die ich stehenden Fußes beantwortet habe, um nichts aufzuhalten. Dabei sprach ich die Hoffnung aus, in der nächsten Woche reisen zu können.

Die Sänger anlangend, so sind sämtliche Personen, die Sie nennen, diejenigen, auf welche auch ich in erster Linie reflektiere. Namentlich habe ich nicht das geringste gegen Frl. Huhn. Die Hamburger Aufnahme beweist lediglich, daß sie in der Wahl der Stücke hier nicht glücklich gewesen ist, was ich schon aus dem Programm ersah. Wenn ich Ihnen gestehe, daß ich nur ungern mit der Heink⁷ arbeiten würde, so werden Sie gewiß nicht glauben, daß ich je daran dachte, sie statt Frl. Huhn zu wählen. Dejanaira wird sie (Frl. Huhn) singen müssen, was auch nicht unmöglich sein wird, da sie doch wohl die Fides singt? Ich möchte nun vor allem eine vollere Anschauung ihrer Stimmittel mir verschaffen, was wohl am besten gelänge, wenn ich nach Mainz über Köln reiste und sie dort in einer Oper hörte. Wissen Sie vielleicht auf eine Woche voraus, wann sie auftritt?

Da jetzt die meisten Concerte beendet sind, so werden die Solisten in den nächsten Wochen ziemlich unbeschäftigt sein. Es ist also möglich, mehrere von ihnen, wenn nicht alle, nach Mainz zu bekommen zu einer vorläufigen Durchnahme beider Werke, und auf diese Möglichkeit habe ich bei meiner Reise zu Ihnen hauptsächlich gerechnet, auch sämtliches Material zu diesem Zwecke fertig gestellt. Die Soli sind ausgeschrieben, mit Begleitung, und könnten den Sängern zugesandt werden. Von den Solisten haben Sie drei in der Nähe, nur Messchaert⁸ und Frl. Wedekind⁹ müßten eine große Reise machen. Aber der Nutzen unseres baldigen Zusammenseins wäre unberechenbar und würde die Kosten zehnfach lohnen. Daß ich zu Allen reiste, dürfte nicht passend sein, auch wenn ich jünger wäre.

Lassen Sie bitte hierüber, als über den Hauptpunkt, bald Ihre wenn auch nur vorläufige Meinung hören, damit ich mich einrichten kann.

Hiermit muß ich heute schließen, damit der Brief noch zur Post kommt. Nur einen flüchtigen Glückwunsch für die gut vom Stapel gelassene, neue Sinfonie¹⁰ füge ich noch bei.

Rudolf¹¹ läßt auch grüßen. Wir haben uns beide schrecklich überarbeitet.

Ihr herzlich ergebener

Fr. Chrysander

⁶ Wohl eine Anspielung auf die erhebliche Summe, die ein englischer Mäzen für die Händel-Feste stiftete. Siehe: Fritz Volbach: *Erlebtes und Erstrebtes*, S. 50.

⁷ Ernestine Schumann-Heink, geb. 15. Juli 1861 in Lieben, Böhmen, gest. 16. November 1936 in Hollywood, USA.

⁸ Johannes M. Messchaert, geb. 22. August 1857 in Hoorn, Holland, gest. 9. September 1922 in Zürich.

⁹ Erika Wedekind, geb. 13. November 1869 in Hannover, gest. Oktober 1944 in Zürich, wurde 1894 an die Dresdener Hofoper verpflichtet, der sie bis 1909 angehörte.

¹⁰ Wahrscheinlich *Ostern*, symphonisches Gedicht für Orchester und Orgel. 1895 bei Schott's Söhne.

¹¹ Dr. Rudolf Chrysander, Sohn von Friedrich, geb. 30. März 1865 in Lauenburg a. d. Elbe, gest. 22. November 1950 in Bergedorf bei Hamburg, war 1890 bis 1898 Bismarcks Arzt und Sekretär.

(Bermerkung am Rand der zweiten Briefseite)

Den Schlußchor des 2. Theiles von Herakles „Lieb und Eintracht“ bitte ich einstweilen nicht zu üben. — Die Chorstimmen zu Debora bereite ich jetzt auch vor.

Bergedorf bei Hamburg. 20./4. 95.

Durch einen Brief des Herrn Dr. Strecker, welchen ich sofort beantwortete, ist vorläufig Alles erledigt und damit auch das in meinem Briefe an Sie und den Vorstand Erwähnte. Nur vergaß ich Dr. Strecker zu bemerken, daß ich auf der Reise nach Mainz Frl. Huhn in Köln sehen werde, und ebenfalls bitte ich Sie, ihm mitzuthemen, daß ich auch Messchaert in Amsterdam sehen und persönlich instruieren kann, wenn ich nach London gehe (in der ersten Hälfte Mai), sowohl auf der Hin- wie Rückfahrt, — es sei denn, daß er inzwischen in Deutschland für mich näher zu haben ist. Wann er in den nächsten 3—4 Wochen sicher in Amsterdam zu treffen ist, erfahren Sie wohl leicht.

Herzlichen Gruß

Chr.

Bergedorf bei Hamburg. 25/4. 95.

Heute kommt auch ein Brief von Dr. Oppenheim¹², der mehreres berührt, was auch Ihre Karte berührt, die daher in meiner Antwort an ihn mit erledigt werden kann. — Vorläufig nur, daß ich die Chorstimmen Debora schon sehr bald senden kann — daß die Solo-Partien von beiden Oratorien fertig und geheftet vorliegen, Debora gedruckt, Herakles geschrieben — daß der Chor in Herakles am Schluß des 2. Theils „Lieb und Eintracht“ ganz wegfällt, wenigstens einstweilen nicht geübt werden braucht — daß wir als Instrumentalstück zum Anfang dieses 2. Theils nicht, wie wir meinten, die Musette aus den 12 Concerten nehmen, sondern durch ein neues Arrangement ohne diese auskommen — daß von den Orchesterstimmen bereits eine kleine Partie fertig ist, aber erst nach unserer mündlichen Besprechung und Beziehung zur weiteren Anfertigung aufzugeben praktisch sein wird. Eiligst mit Gruß

Ihr Chr.

Bergedorf bei Hamburg.

27/4. 95

Lieber Herr Kapellmeister. Herzlichen Dank für Ihre ausführlichen Mittheilungen. Es wird alles nach Wunsch geliefert werden, Chorstimmen für Debora noch vor Mitte Mai. Die sämtlichen Solo-Partien beider Werke sind bis auf die letzte Note für die Sänger fertig und kopiert.

Zum Herakles. Chöre sende ich Ihnen in den nächsten Tagen Klavier- und Orgelpart nebst Aufschichtung der Singstimmen in Chor und Soli. Heute nur dieses zur sofortigen Antwort deßhalb, weil Sie schreiben, daß Herr Meschaert schon morgen dort eintrifft. Ich bin heftig erkältet mit Brustschmerzen, daher reiseunfähig, sonst würde ich morgen dort mit ihnen zusammen treffen. Frage nur, ob er es möglich machen könnte, auf der Rückreise nach Hamburg zu kommen? Die Baßpartie in Debora haben Sie in meinem gedruckten Heft, bitte sie Herrn Messchaert vorzuführen.

Gruß Ihr Chr.

Bergedorf bei Hamburg. 1. Mai 95

Lieber Herr Kapellmeister.

Mein Unwohlsein ist schon etwas gewichen und wird hoffentlich bald behoben sein. Anbei: sende ich Ihnen 3 Chöre mit Cembalo- und Orgelpart. Die jetzt erst in völliger Durcharbeitung gereifte Gestalt wird Ihnen eine kleine Überraschung bereiten, aber hof-

¹² Geh.-Rat. Dr. Ludwig Oppenheim, geb. 4. November 1850 in Mainz, gest. 1. März 1916 in Mainz. Vizepräsident der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins 1887—1913, Präsident 1913—1916.

fentlich eine angenehme, trotz einer gewissen Unbequemlichkeit, welche die Umänderung der betreffenden Stellen im Gefolge haben wird. Zu den einzelnen Stücken bemerke ich Folgendes.

1. Der Chor I „Verzage nicht“ verläuft ohne eigentlich solistische Zwischengesänge, ist aber reizend und zugleich für die Darstellung schwierig durch das wellenförmige Auf- und Abwogen der Bewegung (? schwer zu entziffern), welches im Ganzen für Händel ebenso charakteristisch ist, wie die Unregelmäßigkeit der Chor-Komposition, verglichen mit Chören anderer Meister. Die Ausschriften sowohl für Cembalo wie für Orgel sind daher bei ihm stets schwierig trotz (oder eben wegen) der anscheinenden Leichtigkeit und Natürlichkeit, die sie besitzen müssen, wenn sie Händelisch sein sollen. Vieles ist nur scitzenhaft angedeutet, die Zeit fehlt eben zu einer sauberen Ausführung, die einem Orgelspieler von Fach doch auch entbehrlich ist.

2. Mehr noch, als der herrliche erste Chor, wird Sie interessieren, was ich bei diesem Prachtstück angegeben habe. Der neue Text S. 5—6 wird Ihnen zwar schon gefallen, aber zugleich werden Sie Bedenken haben wegen der nöthigen Änderung in den bereits geübten Stimmen. Ich bemerke zunächst, daß bei der früheren Chorstelle, wo diese Worte zuerst vorkommen (S. 88 der Partitur), der in den Stimmen gedruckte alte Text ruhig bleiben kann. Erst diese Soli bringen die neue Version, die ich auf einem besonderen Blättchen zum Einkleben gedruckt mitbringe. Das Übrige spricht für sich selbst.

3. Endlich lege ich Ihnen das Stück bei, welches den Anfang des 2. Theils bilden wird. Das Vorspiel der Arie geht voraus, das klagende Recitativ geht dann durch den Gesang wieder in die Stimmung des Vorspiels zurück — so haben wir ein einheitliches und genügend ausführliches pastorales Bild. Für weiteres Instrumentalspiel bleibt aber kein Raum, wir müssen schnell weiter gehen, sonst kann der 2. Theil die durch den ersten erregte Stimmung leicht wieder dämpfen.

4. Schlußchor. Die Soli S. 3—4 sind natürlich für die 4 Hauptsänger bestimmt. Die Ausbreitung des dramatischen sogt. Accords auf „Fried“ habe ich zunächst geschrieben, um Ihnen ein Vergnügen zu machen; Sie glauben wohl auch mit mir, daß nur durch dieses Solo à 4, sauber ausgeführt, eine schöne und dem Schlußchor sehr erwünschte Wirkung machen werden. — Noch muß ich bemerken, daß das längere Vorspiel wegfällt und nur die 2 Takte unmittelbar vor dem Beginn des Gesanges als Anruf gespielt werden.

Wie schon erwähnt, sind die Chorstimmen zu Debora in der nächsten Woche in Mainz. Ich könnte sie schon heute senden, wenn nicht bei zwei Chören Stellen neu zu stechen und einzukleben wären. Von den Orchesterstimmen Debora sind Probe-Exemplare fertig, die ich mitbringe, damit wir beide vereint sie bezeichnen und sodann die erforderlichen Stimmen darnach schreiben lassen. Von den Orchesterstimmen zu Herakles werde ich nichts bis zu meiner Abreise fertig haben, diese können wir nach der Partitur bezeichnen soweit wir dazu kommen. Die Partituren für den Dirigenten werden jetzt hergestellt, das ist natürlich eine furchtbare Arbeit. Ich hoffe aber, Ihnen von Debora schon etwas mitbringen zu können, wenn nicht das Ganze dann wenigstens den 1. Akt. Jeder Akt oder Theil wird als Band für sich hergestellt. Aus der Probe sehen Sie dann wie das Ganze angelegt ist.

Von Orchestermitgliedern würde ich bitten, jeden besonders brauchbaren Spieler festzuhalten, aber noch nicht die Masse nach unserer vorläufigen Zahl zu engagieren, denn ich glaube, daß wir mit wenigen auskommen werden. Als Organist möchte ich doch bei Franke¹³ bleiben, gegen Reimann¹⁴ liegt zuviel vor, und einen großen Virtuosen brauchen wir nicht, sondern nur einen folgsamen Spieler, der sein Instrument kennt. Ich hätte auch außer der Huhn gern Jemand, der in Köln für uns Propaganda macht, denn Sie müssen

¹³ F. W. Franke, geb. 21. Juni 1861 in Barmen, gest. 7. seit 1891 am Konservatorium in Köln und Organist der Gürzenich-Konzerte.

¹⁴ Dr. Heinrich Reimann, geb. 14. März 1850 in Rengersdorf, Schlesien, gest. 24. Mai 1906 in Berlin.

sich darauf gefaßt machen, daß wir Wüllner¹⁵ wie auch Ihre Frankfurter „Freunde“ zu Gegnern haben.

Wegen der Solisten scheint es Ihr Comité sehr eilig zu haben, aber bei diesen könnte Über-eilung leicht Alles verderben. Messchaert, Haas, auch Naval¹⁶ zu engagieren, ist mir recht. Von weiteren bitte ich für die nächsten 8 Tage noch, bis ich dort bin, abzusehen, als auch die Wedekind noch nicht aufzufordern. Ben Darias¹⁷ kommt nicht, ist in Amerika. Für Sisera sowohl wie für Debora müssen noch Passende gesucht werden; vielleicht bringe ich schon passende Namen für beide mit. Die dem Umfange, freilich nicht der Bedeutung nach kleine Partie der Jael (Sopran) in Debora und des Priesters (Baß) in Herakles werden Frau Zingg und Bassist Hungar¹⁸ zu übernehmen bereit sein. Mündlich über diese und Anderes das Nähere. Etwa heute über 8 Tage hoffe ich reisen zu können.

Herzlich grüßt Ihr

Fr. Chrysander.

Wohl ein Postscriptum zu einem Brief, kein Datum. April oder Mai 1895 ps. Meinen Wunsch, Frl. Huhn in Köln zu hören, welchen ich Ihnen früher äußerte, habe ich aufgegeben; ich reise direkt nach Mainz — vielleicht auf dem Rückweg über Köln, falls es nicht gelingt, sie während meiner Anwesenheit nach Mainz zu bringen. Letzteres wäre das beste und wir müssen es ihr als nothwendig hinstellen, denn wenn ich nicht Gelegenheit, passende Gelegenheit habe, die Solisten wirksam in eine ihnen völlig neue Sache einzuführen, sind unsere übrigen große Mühen vergeblich. Hüten wir uns nur, auf berühmte oder beliebte Namen Gewicht zu legen. Händelsänger sind zur Zeit überhaupt nicht vorhanden, und nur diejenigen können solche werden, die bereitwillig sind. Mir würde selbst ein Zur Mühlen¹⁹ recht sein, wenn ich nicht überzeugt wäre, daß er uns bei der Probe das Gegentheil von Folgsamkeit und Begeisterung zeigen würde.

Im Mainzer Tageblatt soll vor etwa drei Wochen eine Schmähung auf Rudolf gestanden haben. Diese hat der Jude Lindenberg²⁰ in Berlin geschrieben, den Rudolf aus dem Schlosse, wo er unangemeldet und unbefugt bis in die Privaträume eindrang, buchstäblich hinaus geschmissen hat. Haben Sie die Nummer noch, so bitte ich, sie mir aufzuheben. Diese Zeitungsmenschen bildeten im April in Friedrichsruh eine saubere Horde . . . Chr.

Bergedorf bei Hamburg, 19. Mai 95.

Lieber Herr Kapellmeister. Heute früh 10 Uhr war ich wieder in meinem Garten, froh unterwegs rechtschaffen, hatte aber sonst eine gute Reise und wurde in Bergedorf durch eine nur das doppelte höhere Temperatur überrascht, verglichen mit Mainz-Köln.

Alles andere späteren Brief vorbehaltend, erinnere ich heute nur daran, daß wir vergessen haben, uns die Liste derjenigen Musiker und Kritiker aufzusetzen, welche einzuladen sind. Wir sollten Namen und Zahl schon jetzt vereinbaren. Bitte setzen Sie diese Liste auf, damit ich Ihre Ansicht und Wünsche vor mir habe. Die Berliner Hochschule, denke ich, lassen wir in Ruhe. — Hier fand ich Alles im guten Zustande. Herzliche Grüße Ihres Chr.

(am Rand)

Das Textbuch zu Herakles schein ich wirklich im Hotel vergessen zu haben. Aber suchen Sie bitte nicht lange nach demselben.

¹⁵ Franz Wüllner, geb. 28. Januar 1832 in Münster, Westfalen, gest. 7. September 1902 in Braunfels a. d. Lahn. Dirigent der Gürzenich-Konzerte in Köln.

¹⁶ Mathilde Haas (Frau Math. Knauer), geb. 24. Dezember 1863 in Krefeld, gest. 3. Dezember 1930 in Bad Schwalbach im Taunus. Naval nicht zu ermitteln.

¹⁷ Ben Darias nicht zu ermitteln.

¹⁸ Zingg nicht zu ermitteln. Hungar nicht zu ermitteln.

¹⁹ Raimund von Zur Mühlen, geb. 10. November 1854 auf dem Gut seines Vaters in Livland, gest. 9. Dezember 1931 in Steyning (Sussex). Schüler von J. Stockhausen.

²⁰ Lindenberg und Artikel im Mainzer Tageblatt nicht zu ermitteln.

Bergedorf bei Hamburg, 22/5. 95. Lieber Herr Kapellmeister.

Das Textbuch zu Herakles, auf dessen Rückseite Sie die Aufstellung des Orchesters gezeichnet hatten, finde ich nicht, es muß im Hotel vom Tisch gefallen und liegen geblieben sein. Ein von Frieda²¹ nachgesandter Brief mit ? Einlagen, der Sonnabend früh im Pfälzer Hof angekommen sein muß, wird dort noch lagern. Bitte mitzuschicken, sobald Sie etwas an mich zu senden haben.

Die Partituren Debora und Herakles liegen zum Abgang bereit. Soeben klebt der Buchbinder die Solistellen für den 2. Chor ein — das Paket kommt noch heute zur Post.

Denken Sie nur, der Lloyd²² will oder kann bloß englisch singen! Das würde mir lächerlich — er singt ja fast alles im Dialog! Ich schrieb schon nach London und an Dr. Oppenheim.

Gruß Chr.

(am Rand geschrieben)

Dem heutigen Paket wird ein Brief beiliegen, falls ich Zeit dazu finde.

Bergedorf bei Hamburg 27/5. 95

Lieber Herr Kapellmeister.

Die Lloyd-Frage war durch meinen letzten Bogen, der sämtliche 6 Stücke, die er zu singen hat, charakterisierte und sodaß die Entscheidung den Mainzer Herren überließ, bereits erledigt. Diese Vorstellung mußte ich machen, so lange es noch Zeit ist, denn etwas so Ungewöhnliches und im Grunde Widerwärtiges, wie das Zusammensingen in zwei Sprachen, dürfen wir nur unternehmen, wenn sämtliche Beteiligte sich damit einverstanden erklären und damit die Verantwortung auch gemeinsam tragen.

Daß ich bei meiner Anwesenheit in Mainz Lloyd's Vortrag in englischer Sprache als unbedenklich bezeichnete, ist ja richtig, aber das bezog sich nur auf die Arien, welche er einzeln zu singen hat; denn hinsichtlich der kleinen, aber wichtigen Dialogen setzte ich als selbstverständlich voraus, daß ein Sänger, der so viele Jahre hindurch in den Richter-Concerten²³ deutsche Musik gesungen hat, wenigstens soweit unsere Sprache sich angeeignet hat, um seine Recitative deutsch vortragen zu können. Als ich aber von London das Gegenteil erfuhr, war ich gerade beschäftigt, das beiliegende herrliche Schlußduett zwischen Jole und Hyilus auszuarbeiten, welches mir dann hinreichende Gelegenheit gab, die großen Nachteile eines zweisprachigen Singens noch von einer anderen Seite zu beobachten — und darauf erst machte ich in meiner Vorstellung nach Mainz den Versuch, ob wir vielleicht auf andere Weise zum Ziel kommen könnten.

Obiges habe ich wörtlich so an Dr. Oppenheim geschrieben, damit Sie nicht nöthig haben, ihm diesen Brief zu zeigen, denn wie schon früher gesagt, die Briefe an Sie wie Ihre an mich sind unsere Privatsache. Zeigen und erklären Sie ihm bitte das oben erwähnte, hierbei in Abschrift erfolgende, für Ihren Gebrauch bestimmte Duett. An demselben muß Ihnen großen Spaß machen, wenn Sie sehen, daß ich Händel's 208 Takte auf 153 herunter gebracht habe und aus der Vergleichung mit der gedruckten Partitur erfahren, durch welche Flickschneider-Arbeit solches zu Stande kam. Sie sind wohl mit mir der Ansicht, daß das Werk durch dieses Duett eine wahre Bereicherung und solistisch den schönsten Abschluß erhält.

Ein ähnliches und zugleich wirksames Schluß-Duett für Debora und Barak ist auch schon fertig. Daß die Klafsky²⁴ auf Befehl des Arztes Bäder besuchen und bis 1. September

²¹ Frä. Frieda Wenck führte den Haushalt von Dr. F. Chrysanter nach dem Tode seiner Frau.

²² Edward Lloyd, geb. 7. März 1845 in London, gest. 31. März 1927 in Worthing, galt als der beste Konzerttenor seiner Zeit, der keinen ebenbürtigen Nachfolger fand. (siehe *Groves Dictionary of Music and Musicians*. 1954. Band V, S. 348).

²³ Hans Richter, geb. 4. April 1843 in Raab, Ungarn, gest. 22. September 1916 in Bayreuth. Der berühmte Kapellmeister der Wiener Oper dirigierte jahrelang Konzerte in London, Birmingham und Manchester.

²⁴ Katharina Klafsky, geb. 19. September 1855 in St. Johann, Ungarn, gest. 22. September 1896 in Hamburg. Angesehenes Mitglied der Hamburger Oper seit 1886.

gänzlich ruhen muß, ist für uns ein wahrscheinlich unersetzlicher Verlust, für mich zugleich eine neue Belastung. Den 2. und 3. Band der Debora-Partitur erhalten Sie noch im Laufe dieser Woche. In Ihr gedrucktes Heft bitte ich beifolgende Seite 70 einzukleben, wodurch das Gedruckte erweitert und verbessert wird. Darauf kann nach Belieben der Baal-Klagechor oder auch gleich Barak's Recitativ folgen. (Im vorigen Briefe sagte ich, der Herakles währe 1 Stunde 58 Minuten, es sollte aber heißen Debora und zwar sind dabei sämtliche Chöre des 1. Theils eingeschlossen, den vorletzten natürlich ausgenommen. Wir kommen also mit der Zeit gut aus.)

Im ersten Baalschor würde ich die ausgehaltenen Noten so intonieren, wie Sie angeben, überhaupt alle Mittel anwenden, um das wild Jauchzende sowie verführerisch Sinnliche und damit den möglichsten Kontrasten gegen den Chor der Israeliten herzustellen. Die Stimmenvertheilung Partitur 122—25 ist gewiß so wirksam wie Sie dieselbe angeben.

ad 1. Der Kadenzen in den Orchesterstimmen werden wir uns bei der Kürze der Zeit möglichst enthalten suchen, und froh sein können, wenn sie nur die austönenden Ritardandi sowie die Begleitung in den arrangierten Recitativen richtig ausführen.

ad 2. Die Linien für Cembalo und Orgel würde ich rathen unter sämtliche Chöre zu setzen.

ad 3. Um Zeit und Kosten zu sparen, brauchen nur die aufgeführten Nummern in Stimmen ausgeschrieben zu werden, übereinstimmend mit der Directions-Partitur.

Da finde ich noch ein Exemplar von den wenigen Separatabzügen des 1. und 2. Artikels über Zacconi²⁵ (der 3te ist im Druck) und sende sie Ihnen. Auf dem ersten Blatte wird die angestrichene Stelle Ihnen wohl schon sagen, daß z. B. Wüllner wenig freundlich eine derartige Arbeit ansehen kann, die auf einem Gebiet, wo er erster Fachmann zu sein meint, seine Thätigkeit, wie es ihm vorkommen wird, mit den Wurzeln in die Höhe hebt. So schlimm ist es nun nicht, aber es kommt ja alles auf die Vorstellung an, welche er davon hat. (Erfreulich wäre es immerhin, wenn Ihre Stadtbibliothek die „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft“ sich zulegte; entbehren kann sie dieselbe auf die Dauer doch nicht.) Also Stockhausen²⁶ spitzt auch die Ohren? —

Jetzt nur noch die herzlichsten Grüße Ihrer lieben Frau und Ihnen von Ihrem stets ergebenen

Fr. Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg 29/5. 95.

Lieber Herr Kapellmeister.

Das Paket ist seit 24 Stunden unterwegs. Der 2. und 3. Akt Debora geht übermorgen hier ab. Dann folgt Partitur Herakles so bald wie möglich, es wird beständig daran gearbeitet. Lloyd ist auf die Mainzer Bemerkungen hin wieder fest von meinem Schwiegersohn²⁷ angenommen, wir werden nun wohl dabei bleiben müssen, ich schreibe aber noch heute nach London, daß er sein Möglichstes thun soll, die Sache noch in der Schwebe zu erhalten.

Gruß Chr.

(am Rand)

Die Liste der Einzuladenden bitte ich, wie schon gesagt, dort aufzusetzen und mir zuzusenden, die ich dann mit Bemerkungen sofort zurückschicke.

²⁵ Der Artikel (1891) hat den Titel „Ludovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges“. Die VfMw wurde von Chrysander zusammen mit Philipp Spitta und Guido Adler gegründet und herausgegeben (1885—1895).


²⁶ Julius Stockhausen, geb. 22. Juli 1826 in Paris, gest. 22. September 1906 in Frankfurt a. M., naher Freund von Chrysander, lebte und wirkte seit 1878 als Gesanglehrer in Frankfurt.

²⁷ Charles Volkert, geb. 1. März 1855 in Regensburg, gest. 7. Dezember 1929 in London, war mit Chrysanders einziger Tochter verheiratet; der Ehe entsprossen sieben Kinder. Volkert war in England als Verleger und Vertreter des Hauses Schott's Söhne tätig.

Bergedorf bei Hamburg 4/6. 95.

Lieber Herr Kapellmeister.

Habe noch einen Augenblick frei, daher Antwort auf Ihre Fragen.

1. Chor „Holder Gott“ sollten wir machen wie Haendel ihn geschrieben hat, ein durchgeführter $12/8$ Takt glaube ich würde weichlich werden und Kraftstellen wie die markanten  abschwächen

2. Directions-Partitur zu Herakles erhalten Sie morgen im ersten und noch in dieser Woche im zweiten (letzten) Theil, ersehen also daraus die in andern Tonarten versetzten Arien des Lichas für Lloyd. Auch das Vorspiel zum 3. Akt kommt aus A m nach G moll. Bis zum Eintreffen der Partitur wird es wohl Zeit haben mit der Ausschrift der Herakles-Stimmen zu beginnen, da Debora am Werke ist.

3. Zur Durchsicht der Orchester-Aufstellung bin ich bei der beständigen Arbeit für Partitur, Stimmen und Sängerparthien noch nicht gekommen — aber auch deshalb nicht, weil mir Ihre Vorlage fehlt, denn diese schrieben Sie auf die letzte Seite des im Pfälzer Hof vergessenen Herakles-Textbuches, von welchem ich bisher noch nichts gehört habe. Ist sie denn wirklich dort liegen geblieben und nebst dem mir nachgesandten Briefe im Hotel aufbewahrt? Bitte einmal nachfragen zu wollen.

Zu dem Textbuch eine Art musikalischer Analyse aufzusetzen, sowie sie Ihnen zweckmäßig erscheint — diesen Wunsch und Vorschlag drückte ich schon auf meiner letzten Karte aus und wiederhole ihn hier. Also etwas Ähnliches wie die in Frankfurt gedruckten Hefte, die aber vielleicht etwas zu weitschweifig sind. Was ich selber zu sagen hätte, würde dann in einem kurzen Vorwort Platz finden.

Die von Ihnen ferner angeregte Idee, in der Presse schon jetzt rechtschaffen zu wirken, hat nur das Eine gegen sich, daß uns die geeigneten Persönlichkeiten oder vielmehr die Organe fehlen. Fleischer sowohl wie Seiffert²⁸ thun von selber, was sie können und haben es bereits gethan, sind aber durch nothwendigste Arbeiten und durch S... (unleserlich) erie eingeklemmt.

Doch ich muß schließen. Mit herzlichen Grüßen Ihr
Fr. Chrysander

Dr. Oppenheim sandte Liste von c. 100 Einzuladenden — viele Überflüssige, die Meisten werden nicht einmal antworten. Ich schreibe ihm morgen darüber. Bitte agitieren Sie im Einklang mit mir dahin, daß wir uns eine möglichst conforme Gesellschaft laden. Ich schreibe Ihnen noch über die einzelnen Personen. —

Bergedorf bei Hamburg 5/6. 95

Lieber Herr Kapellmeister. Karte aus Bingen erhalten. Ich vergaß Sie zu bitten, bei Übersendung der Partie an Moran O.²⁹ (die wohl Dr. Oppenheim besorgt) der Dame einen Brief zur Einführung zu schreiben oder nachzuschicken. Das können Sie besser sagen als ich — auch von der Klavierbegleitung muß sie wissen (wie alle Solisten), daß es kein Klavier-Auszug ist, sonst halten sie es für dürftig und lüderhaft. Dasselbe gilt für Frau Herzog³⁰, deren Solo Partie Sie morgen erhalten, nebst dem Duett am Schluß der Debora für Frl. Huhn, der bei Übersendung dasselbe über den Cembalo-Part und einiges Andere nützlich zu sagen wäre, nebst Gruß von mir.

²⁸ Dr. Max Seiffert, geb. 9. Februar 1868 in Beeskow a. d. Spree, gest. 13. April 1948 in Schleswig.

²⁹ Fanny Moran-Olden, geb. 28. September 1853 in Oldenburg, gest. 13. Februar 1905 in Berlin. War in diesen Jahren Mitglied der Münchener Hofoper.

³⁰ Emilie Herzog, geb. c. 1860 in Ermatingen, Schweiz, gest. 16. September 1923 in Aarburg, seit 1888 an der kgl. Oper in Berlin, war mit dem Musikschriftsteller Dr. Welti verheiratet.

Soeben sende ich Dr. Oppenheim die vorläufige Liste von etwa 100 Einzuladenden zurück. Ich setze voraus, daß Ihnen Alles was ich darüber schreibe, mitgeteilt wird. Geschieht das? Bitte um Nachricht hierüber. Lassen Sie uns beide zusammen stehend die Sache mit der Wichtigkeit, die sie hat, behandeln. Herzlich grüßt Chr.

Das im Einladungsbriefe Gedruckte „Zum ersten Male werden hierbei die von dem Händelforscher Dr. Chrysander nach den Original-Partituren bearbeitete Ausgabe und die von demselben festgestellte Händelsche Stilform den Aufführungen Händelscher Werke zu Grunde gelegt, sodaß dieselben eine ganz besondere musikalische Bedeutung erhalten.“ — so im Briefe an Dr. Strecker geändert: — „Zum ersten Male in unserer Zeit werden die genannten Händelschen Werke hier nach Dr. Fr. Chrysanders Bearbeitung, namentlich in gesanglicher Beziehung so zur Aufführung kommen, wie es der Praxis der Händelschen Zeit und dem Willen des Komponisten entspricht, — sodaß unsere Aufführungen dadurch eine ganz besondere musikalische Bedeutung erhalten.“ Ihnen brauche ich nicht erst zu sagen, warum letzteres das allein Richtige, das Obige dagegen unmöglich ist. Sprechen Sie, wenn möglich, kräftig in diesem Sinn.

Morgen geht der ganze Herakles ab, alles ist fertig.
Eiligst und herzlich. Chry.
Bergedorf 10/6. 95.

Bergedorf bei Hamburg. 25/6. 95.

Lieber Herr Kapellmeister.

Von den einzufügenden 3 Arien muß ich Ihnen die Stimmen senden (was morgen geschieht), weil die gedruckte Partitur nicht maßgebend ist wegen Kürzungen und Umstellungen.

Die Nachrichten über Frau Herzog sehr willkommen. Aber mit ihrem Arien-Appetit setzt sie mich in Verlegenheit, weil es schwer einzufügen ist und die Scene zerflattert. Brieflich kann ich sie nicht davon überzeugen, also werde ich ihr die Arie geben.

Wie aber steht es mit ihrem Englisch-Singen im Schluß-Duett? Hierüber schreiben Sie nichts, bitte also noch mitzuteilen, was Sie darüber abmachen.

Herzlich grüßt Ihr Chry.

(am Rand)

Den Messchaert wollen wir einstweilen gänzlich in Ruhe bei Seite legen. Später!!

Bergedorf bei Hamburg. 28/6. 95.

Lieber Herr Kapellmeister. Mit einem Cellisten werden wir auszukommen suchen.

Freut mich, daß die Orgel so gut ausgefallen ist.

Heute Vormittag sandte ich an Dr. Oppenheim Paket mit 10 Altstimmen zu Debora, hoffe, daß Sie diesselben bald erhalten. Als ich heute früh das Paket absandte, glaubte ich, es sei Donnerstag, schrieb deßhalb irrtümlich dabei, es werde noch zur Freitags- (also heutigen) Probe eintreffen.

Hierbei erhalten Sie eingeschrieben das Material zu den 2 Arien für Lloyd und Messchaert. Die Fagotte zu letzterer Arie sind bereits vollständig. Dabei desgleichen die Directions-partitur. Arie für Herzog ist noch nicht fertig. Die Titelbilder haben Sie nun wohl gesehen. Herzlichen Gruß

Ihres Chr.

(am Rand)

Morgen Nachmittag reise nach Berlin, bin Montag Mittag zurück. Fleischer hat Spittas³¹ Professur erhalten.

(quer über die Karte)

Berliner Adresse

Fleischer. Massenstraße 22, Berlin.W

Bergedorf bei Hamburg, früh Morgens 12/6. 95

Lieber Herr Kapellmeister.

Die ganze Herakles-Partitur in 2 Bänden ist unterwegs. Ich sandte sie an Dr. Strecker, damit er sie flüchtig durchblättert und dabei wahrnehmen kann, was so ein Thier uns für Arbeit macht.

Darin sind folgende Einlagen

1. Die beiden Textbücher, englisch und deutsch.
2. Partitur der Ouvertüre zum Gelegenheits Oratorium, welche die denkbar beste Musik für die zu Anfang des 3. Aktes Debora angegebene „große kriegerische Musik“ wäre. (Es ist das Stück, welches Sucher³² mir entwendet und als „Siegessymphonie“ in Berlin aufgeführt hat. Die Orchesterstimmen habe ich gestochen und gedruckt — also alles fertig!)
3. Jole-Partie für Frau Herzog.
4. Schlußduett in Debora für Frl. Huhn.

Dieses Duett sofort der Frl. Huhn zu senden, hat jetzt noch eine besondere Ursache. Die Dame singt am 24. Juni in Hamburg mit dem Kölner Männer Gesangverein zusammen und diese Gelegenheit muß benutzt werden, um mit ihr und dem Begleiter Kleinpaul³³ die Partie durchzunehmen. Bitten Sie dieselbe auch in meinem Namen, es so einzurichten, daß sie noch 1—2 Tage hier verweilt, ich halte es für so wichtig, daß ich schon deßhalb zum 24. von London zurück kommen werde, unsere Hauptsängerin muß doch mit dem Begleiter besonders vertraut werden; bei den Andern wird später in den eiligen Proben noch genug Arbeit sich finden.

Geben Sie bitte nach London Nachricht, ob ich auf Frl. Huhn hier rechnen kann. Meine dortige Adresse lege ich bei.

Oboen und Bässe zu Debora lasse ich hier anfertigen, also alles was Sie dort nicht haben. Dagegen sämtliche Orchesterstimmen zu Herakles sind in Mainz zu machen. Wann wird der späteste Termin sein für meine Einlieferung dieser Deborastimmen? Auch das bitte ich mir nach London zu melden nebst Angabe der Zahl der einzelnen Stimmhefte. 5 erste, 5 zweite Oboen? etc.

Das Textbuch suchen Sie nur nicht weiter, es mag in Köln verloren sein.

Dr. Oppenheim hat mich von Anfang an um die Textbücher gedrängt. Hätte ich sie ihm damals gegeben, so würden sie dreimal umgedruckt sein, so oft haben wir unsern Text verändert. (Randbemerkung: Noch jetzt sind einige kleine Stellen unerledigt, z. B. der Anfang des 3. Aktes Debora, die Texte können also wohl gesetzt, aber noch nicht gedruckt werden.) Der Text wird in der ganzen Welt zuletzt gedruckt, wenn alles fest steht; ob er das nicht weiß? Ich theile Ihnen dies privatim mit, damit Sie gelegentlich ein passendes Wort darüber äußern können. Die 6 wöchentliche Störung im Winter sollen wir jetzt wieder einholen, das ist schwer. Für die Textbücher habe ich sogar schöne Zeichnungen in

³¹ Dr. Philipp Spitta, geb. 27. Dezember 1841 in Wechold, Hannover, gest. 13. April 1894 in Berlin.

³² Joseph Sucher, geb. 23. November 1843 in Doeboev, Ungarn, gest. 4. April 1908 in Berlin, seit 1888 Hofkapellmeister in Berlin.

³³ Alfred Kleinpaul, geb. 28. Oktober 1850 in Altona, gest. ? Organist der Nikolaikirche in Hamburg.

Arbeit! Eine davon, Titelbild zu Debora, ist fertig, befindet sich jetzt in Paris, wird nach London gesandt. Ein pompöses Blatt.

Ich lege den Brief des jungen Ehemannes Seiffert bei, der in dem Brief lag, welchen Sie mir aus Mainz zurücksandten, und zugleich einen Aufsatz von ihm in der Holländischen Musikzeitung, weil Sie aus beiden seine Gesinnung und Absicht am besten ansehen können. Alles, was er schreibt, ist anregend und wird gelesen. Ich habe ihm geschrieben, er möge Sie um Auskunft im Einzelnen ersuchen und bin überzeugt, daß Sie sich dauernd verständigen und lieb gewinnen werden. (Bitte mir Seifferts Brief und Zeitung aufzuheben.)

Alle diejenigen flauen, gleichgültigen und innerlich abgeneigten sogenannten Freunde wünsche ich besonders deshalb nicht einzuladen, weil sie dann darüber ungehalten sich stellen, daß ich ihnen nicht schon vorher Mittheilung gemacht habe von dem, was vorgeht, oder wenigstens der Einladung einen Brief jetzt beifüge. Das betrifft nur meine Privatsache, deren Gewicht ich aber kenne. Ein allgemein für uns Alle gültiger Gesichtspunkt ist aber der, daß wir der deutschen musikalischen Öffentlichkeit gegenüber unsere wirklich schwache leicht angreifbare Position nicht unnöthig bloßstellen, sondern möglichst verdecken sollten — das ist das Englisch Singen von Lloyd. Ihr eigentliches Publikum und der Musiker der Nachbarschaft, soweit Ihr Mainzer Bekanntenkreis reicht, denkt darüber harmlos, jede von fernher kommende deutsche musikalische Autorität wird aber Krakehl anfangen und die Kritik beeinflussen. (Auch die Franzosen und Belgier wünsche ich fern gehalten sehen — was sollen sie dort?)

Nun genug für heute, sonst versäume ich das Packen. Morgen 9 Uhr in Arnheim, Nachmittags in Rotterdam, Freitag Victoria London, Mittags Probe mit Lloyd nach einem soeben eingelaufenen Telegramm — mir stehen also wahre Hetzjagden bevor.

Seien Sie und Frau Gemahlin herzlich begrüßt von Ihrem
Fr. Chrysanter

London 21. Juni 95.

Lieber Herr Kapellmeister.

Soeben habe ich die Fagottstimmen beendet, die sofort eingeschrieben an Sie abgehen. Es sind 2 Hefte, Fagott und Ripienofagott. Im Heft der letzteren habe ich Alles ausgeschrieben, was abweicht. Das Übrige ist aus dem Hauptfagott zu kopieren. Es wird zwar nicht alles gebraucht, aber wir wollen es doch lieber zu Buch nehmen und später angeben, was wegbleibt. Das möchte ich nicht vorweg allein bestimmen, auch fehlt die Zeit zur Überlegung; dies ordnen wir beide in Mainz, sei es auch erst bei den Proben.

Die übrigen Bässe zu Debora.

Ich war bis zur Ankunft Ihres Briefes der Meinung, daß ich sämtliche Bässe Ihnen noch in ausgeschriebenen Stimmen zu liefern habe, hatte auch das Violoncello des 1. Aktes gerade fertig, als Ihr Brief eintraf. Das würde also jetzt unnöthig sein. Aber das Violoncello-Buch für den oder die Begleiter der Recitative mit der Angabe des Sängertextes muß ich doch noch liefern? Dieses schreibe ich also in 2 Exemplaren aus sobald ich wieder in Bergedorf bin (übermorgen, Sonntag) und sende es Ihnen.

Oboen zu Debora.

Ebenfalls von diesen Oboen glaubte ich Ihnen die Stimmen liefern zu müssen, ich weiß daß wir es so in Mainz besprachen. Deßhalb habe ich auch bereits die früher ausgezogenen Stimmen Oboe I und II vor meiner Abreise in Bergedorf fertig gemacht und aufgegeben, noch je 2 Kopien davon zu machen. Diese werde ich zu Hause fertig vorfinden. Soll ich sie Ihnen dann senden?

Wenn im Chor „In Schmach laß sie sterben“ nach Ihrer Meinung Oboe 2 gut mit Violine 2 geht, so gewähren Sie ihr das Vergnügen unbedenklich.

Bei der Arie „Rasch enteile ich“ ist nach Ihrer Angabe in meiner Stimme eine Abweichung von der Partitur vorhanden. Habe ich Ihnen denn überhaupt schon eine Oboenstimme gesandt? Hier tappe ich im Dunkeln und sage nur soviel, daß Violine I und Oboe I und II zusammen gehen müssen, wie in der Partitur. Zu Hause werde ich meine Stimme vergleichen.

Fagotte in Herakles

spielen in allen Chören mit. Ich werde die Stimmen in Bergedorf sofort ausziehen und Ihnen senden.

Adresse der Frau Herzog

erbitte ich sobald wie möglich, da Dr. Strecker schreibt, daß sie von Ems bald abreist oder schon fort ist. Ich frage besonders deßhalb, weil ich in der nächsten Woche nach Berlin gehe und sehr wünsche, sie dort zu treffen. Ist sie in Berlin? und haben Sie in Ems persönlich mit ihr etwas einüben können? Auch hierüber bitte ich Nachricht.

Nachträgliche Einlagen in Herakles.

Es kommen noch 2 Arien hinzu, eine für Messchaert vor dem Schlußchor des 1. Aktes, und eine für Lloyd im 2. Theil (Akt 3), beide auf Wunsch der Sänger. Dies wird Ihnen keine Störung machen, denn ich sende Ihnen das vollständige Material in Partitur und Stimmen auf losen Blättern als Einlagen. Die Texte dieser Arien werden im Textbuche an der richtigen Stelle gedruckt.

Hiermit habe ich sämtliche Punkte, die dringlich sind, erledigt und will nun meine Sachen zur Abreise packen. Nur dieses will ich heute noch kurz erwähnen (aber im Vertrauen und ohne daß Sie davon sprechen), daß der Messchaert unser Vertrauen nicht verdient und trotz seiner schönen Stimme ein arger Mißgriff ist. Ich weiß, dies zu hören wird Sie in Erstaunen setzen. Aber es ist positiv, er ist innerlich gegen uns, erklärte es mir sogar und hielt mir eine Vorlesung über Händel's Stil! Dagegen Lloyd gewechselt und geht auf Alles ein wie ein Kind. — Doch ich muß schließen. Seien Sie herzlich begrüßt von Ihrem

Fr Chrysender,

Blatt mit der zweiten Hälfte eines Briefes von Fritz Volbach an Friedrich Chrysender, mit einer Schlußbemerkung des letzteren. Kein Datum.

(Volbach)

Fast hätte ich einen Punkt vergessen. Im Schlußchor zu Herakles kommen Hörner vor. Das erste liegt ziemlich hoch, und der Ton klingt in der Lage schlecht und gepreßt. Können wir nicht die Trompeten den Schlußchor colla parte (also Sopran und Alt) mitblasen lassen, dann kann man an den hohen Stellen die Hörner tiefer legen. Mir scheint, Händel hat deswegen die Trompeten weggelassen, resp. durch Hörner ersetzt, weil er keine F Trompete hatte und dann auch die Lage für alte Trompeten ungeschickt gewesen wäre; viele Töne hätten fehlen müssen. Da das aber bei unsern Ventiltrompeten wegfällt, so könnte man wohl diese mitblasen lassen, zumal der Schlußchor ja das ganze Fest beschließt. Oder wäre es nicht schön, wenn wir zum allerletzten Schluß das große Hallelujah aus dem Messias in Ihrer neuen Übersetzung machen würden?

(Chrysender)

Letzteres würde bei einem griechischen Stück als Schluß oder Appendix zu demselben wohl nicht gut angebracht sein. Der Chor im Herakles dürfte auch völlig seine Dienste thun als wirksamer Abschluß.

Ihren Vorschlag wegen Ersetzung und Hinzufügung der Hörner durch Trompeten bitte ich zur Ausführung zu bringen — unangenehm Klingendes muß unbedingt vermieden werden und dabei müssen wir zu denjenigen Mitteln greifen, die wir besitzen. Das ist durchaus Händelisch.

Bergedorf bei Hamburg 8./7. 95.

Lieber Herr Kapellmeister,

Anbei die Arie für Frau Herzog. Ich sende das Stück an Sie mit der Bitte es ihr zu schicken, weil ich in der Adresse nicht sicher bin; auch ist es Ihnen wohl erwünscht, noch ein Wort beizufügen. Den Brief an ihren Mann halten Sie auch gewiß für nützlich; wir müssen die wirklichen Freunde unserer Sache möglichst fest in der Hand zu halten suchen.

Von dieser effectvollen Arie lege ich auch zugleich Ihnen das Directions Exemplar und eine Vorlage für die auszuschreibenden Orchesterstimmen bei zum Ausschreiben. Die mit [] bezeichnete Stelle im Ritornell könnte wegfallen, ebenso die Wiederholung desselben am Schlusse, wo dann Hyllus nach dem Schluß ihres Gesanges gleich im folgenden Takte fortfährt, wodurch der Fortgang des Gesprächs zwischen den Beiden nicht so lange aufgehalten wird.

2. Orchesterstimmen für die Ouvertüre, 3. Akt Debora

Ich lege Alles in reichlicher Anzahl bei. Sie haben sich noch nicht darüber ausgesprochen, ob Sie die ganze Ouvertüre von 4 Sätzen zu spielen für rathsam halten. Zur Noth könnten wir mit dem Marsch allein auskommen, oder den 1. Satz dazu nehmen. Ich wäre schon mit dem Marsch zufrieden, das Publikum wahrscheinlich auch, aber ich richte mich nach Ihren Wünschen.

3. Die Soli in den Chören.

In Herakles haben wir Soli nur im Schlußchor des 1. Aktes und im letzten Chor.

Im ersten dieser Chöre muß die Haas einen Alt singen und die Huhn den andern (wenn Sie nicht die Altistin Ihres Chores, die bei Stockhausen übt oder nächstens üben will, dazu nehmen, was mir am liebsten wäre und auch gewiß am besten, dann singt die Haas den ersten Alt. — Bei der zweiten Stelle singt Fr. Haas ebenfalls den Alt und Ihr bester Tenor dazu das Solo — sonst müßten wir Dierich³⁴ nehmen. Dieser Chor ist also in Ordnung.

Im Schlußchor singt Hungar den Baß und Dierich den Tenor; beide erhalten heute die Chorstimmen beider Werke und könne sich dann auch wohl noch auf andere Weise gefällig erweisen.

Fehlt also noch die Altstimme dieses Schlußchores für die Huhn und Sopran für Frau Herzog. (Randbemerkung: und Röhr³⁵ beide! Haben Sie keine Chorstimmen übrig, so kann ich vom Schlußchor zur Noth die Partitur abziehen lassen. — Sagen Sie es mir nur.) Könnten Sie nicht eine Chorstimme entbehren und diese ihnen senden mit Einfügung der 2 erweiterten Takte auf „Fried“? Das wäre das Einfachste — so habe ich es ebenfalls gemacht.

Bei Debora, wo ebenfalls die von Ihnen bemerkten zwei Stellen (Anfang von „Der Ruf“ und die ersten Takte im letzten Halleluja) solo zu geben sind, ist es mit Baß und Tenor in Ordnung, also nur noch für Huhn und Moran-Olden zu sorgen. Auch hier könnte man das am besten durch Zusendung der Chorstimmen thun, die schon ohne weitere Zusätze richtig sind. Diese Chorstimmen müßten die Solisten ohnehin besitzen für den Schlußchor. Ob Lloyd diesen mitsingen will, muß ihm überlassen bleiben. Aber für Messchaert haben wir in Hungar Ersatz, er wird daher stricte nur für seine Partie zur Verwendung kommen. Dies wird Sie auch freuen; unser Grundsatz muß sein, ihn seine Pflicht erfüllen zu lassen,

³⁴ Karl Dierich, geb. 31. März 1852 in Heinrichau, Schlesien, gest. ?

³⁵ Sophie Röhr-Brajnin, geb. 1866.

im Übrigen aber ihn möglichst kalt zu stellen. Ich bemerke noch ausdrücklich, daß ich gegen ihn, obwohl er sich wie ein Rüpel benahm, die Höflichkeit bis zuletzt bewahrte und kein unliebsames Wort geäußert ist. Diese kalte Höflichkeit wollen wir ihm gegenüber weiter anwenden, damit, hoffe ich, kommen wir ohne Störung zum Ziel. Den meisten Eindruck wird noch auf ihn machen, wenn er sieht, wie alle Übrigen sich uns warm und willig anschließen. Findet er aber jemand, mit dem er komplottieren kann, so wird er uns schädlich werden.

4. Orgelstimme für Herrn Franke.

Diese steht bei mir für Herakles zu Buch und wird jetzt ausgeschrieben. Für Debora ist sie noch nicht fertig; das ist die Aufgabe dieser Woche. Zugleich lasse ich jetzt den Orgelpart ausschreiben. Aber nach Köln senden werde ich nichts, dagegen ist Herr Franke zu veranlassen, einen Tag nachdem ich in Mainz bin, ebenfalls dorthin zu kommen, also am 16ten, spätestens Mittwoch am 17ten, wo dann in Gemeinschaft mit Kleinpaul alles an der dortigen Orgel ausprobiert werden soll. Der Orgelpart bedingt an sich keiner besonderen Einübung, weil er durchweg leicht gesetzt ist; die ganze Kunst besteht in der Anpassung an das Instrument und die gegebenen Verhältnisse — das aber kann nur an Ort und Stelle geschehen.

Nun muß ich schließen, damit dies fort kommt.

Herzlich der Ihrige

Fr. Chrysander

Die bereits fertigen Oboen zu Debora lege ich auch noch bei — vielleicht können Sie davon Gebrauch machen.

Stockhausen schreibt mir soeben und bittet um Exemplare zu beiden Werken — wollen seine Schüler denn mitsingen? Ich muß seine Worte so verstehen. Wissen Sie darum? Auch auf Grüters³⁶ bezieht er sich, der ihm die Solopartien gezeigt habe — also scheint ihn die Sache weidlich gepackt zu haben. Einstweilen schicke ich ihm nichts, warte Ihre Antwort ab. —

Friedrichsruh, 15. Juli 1895.

Verehrter Herr Kapellmeister.

Für Ihren freundlichen Brief sage ich meinen herzlichsten Dank und hoffe nach Mainz kommen zu können. Mein Vater ist gestern Abend nach dort abgereist und Sie werden ihn vielleicht schon gesehen haben bevor dieser Brief eintrifft, auch die gestern im Eilpaket gesandten Stimmen zum Hallelujah sind inzwischen wohl dort angekommen. — Wenn es mir möglich gewesen wäre, so würde ich meinen Vater schon jetzt begleitet haben um ärztlicher Aufpasser zu sein, denn er hat sich in der letzten Zeit wegen der überstürzten Vorbereitung des Festes zu viel zugemuthet und bedarf körperlich der Schonung. Ihnen gegenüber brauche ich nichts weiter zu bemerken, aber um eines bitte ich Sie herzlich: ihn gegen Ansprüche die etwa von anderer Seite gestellt werden, nach Möglichkeit und Gelegenheit mit zu behüten. Um den folgenden Tagen und Anstrengungen gewachsen zu sein, bedarf er möglichster Ruhe und Concentrierung auf das absolut Nothwendige. Gastereien werden ihm hoffentlich nicht aufgenöthigt, sondern er wird hoffentlich im Gasthofs ungestört und nach seinem Behagen leben können. Er ist nicht gewöhnt, Wein zu trinken, und ich würde es dankbar empfinden, wenn Sie bei Gelegenheit ein Auge darauf haben wollten, daß ihm solcher nicht übermäßig aufgenöthigt wird, wenn er nicht selbst Wein zu trinken wünscht. — Ferner würde es, glaube ich, jetzt von Bedeutung für seine Reise sein, daß in dem Programme der

³⁶ August Grüters, geb. 7. Dezember 1841 in Überdingen a. Rh., gest. 28. Januar 1911 in Frankfurt a. M., wurde 1892 Kapellmeister des Cäcilienvereins in Frankfurt.

Aufführung keine wesentlichen Änderungen, Einschiebungen und dergl. stattfinden, besonders nicht solche, die ihm etwa gar noch Arbeit machen. Ich denke dabei besonders an Wünsche der Künstler und -innen, und bin Ihrer energischen Unterstützung gerade in derartigen Fragen sicher. — Mein Vater ist bei seinen 69 Jahren noch recht kräftig und, wie Sie gesehen haben, sehr arbeitsfreudig und geistig lebendig; ich bin auch der Letzte, der ihn unter eine Glasglocke stellen und vor aller Außenwelt behüten möchte. Aber in so ungewöhnlichen Tagen, bei dem hohen und bedrückenden Gefühl der Verantwortung und Sorge, welche er empfindet, werden sich, denke ich, alle Herren des Comités darüber einig sein, daß es zweckmäßig ist, ihm diejenige Rücksicht und Fürsorge zu erweisen, ohne welche er an den entscheidenden Tagen vielleicht nicht frisch, sondern krank sein wird.

Mit der Bitte, meine eilig geschriebenen Zeilen wohlwollend aufzunehmen, und in der Hoffnung baldiger persönlicher Begrüßung bin ich

Ihr aufrichtig ergebener

Rud. Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg 17/1. 97.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister.

Haben Sie schon die Orchesterstimme etc. zu Debora aus Leipzig vom Riedel Verein erhalten? Ich gedenke, wenn mein Befinden es gestattet, in einigen Tagen nach England zu reisen, möchte aber vorher in's Reine bringen, was möglich ist, ersuche daher um eine Nachricht hierüber wie über Sonstiges was noch fehlen sollte.

Orchesterstimmen zu Esther gehen morgen von hier ab. Von Oboen, Fagotten werden Sie dort noch 2 bis 3 Hefte schreiben lassen müssen, auch lege ich einige gedruckte Hefte des Streichquartettes bei, die aber voller Fehler und zum Theil unbezeichnet sind. Am besten würde das Herr Langheim (?) aus der Laubeschen Kapelle³⁷, jetzt in Ems, machen, der damit Bescheid weiß.

Eiligen Gruß!

Chr.

(Blatt ohne Datum, 1897?)

1 Orgel für Herrn Franke
3 Tromba I
3 Tromba II
3 Tromba III
1 Timpani
2 Flauto I
2 Flauto II
3 Corno I
3 Corno II

4 Oboe I
3 Oboe II
3 Fagotti I und II
7 Violine I und 3 ungebunden
7 Violine II und 3 ungebunden
7 Viola und 1 ungebunden
9 Violoncello und Baß und 3, die hierbei als Kreuzband folgen!

zusammen 60 fertige gebundene Stimmhefte, und 10 Stimmen, die noch zu binden, zu corrigieren und zu bezeichnen sind.

Von den 10 ungebundenen Streichern wurden die 3 Baßhefte beim Packen der Kiste vergessen und erfolgen anbei unter Xband.

Wie Sie sehen, sind zu wenige Hefte da für Oboen und Fagotte; wenn jeder ein Heft haben soll, müßten noch 4 bis 5 Hefte Oboen und 3 für Fagotte geschrieben werden, und ich rathe sehr, das thun zu lassen, denn mit den Bläsern dürfen wir nicht knausern, sondern Alles mindestens so haben wie 1895. — Die Stimmen mit der Partitur in Übereinstimmung zu bringen, wird Ihnen auch noch viele Arbeit machen.

³⁷ Laubesche Kapelle nicht zu ermitteln.

Ich gedachte heute Ihren Brief eingehend zu beantworten, muß mich aber auf dieses Blatt beschränken, wenn Sie dasselbe rechtzeitig erhalten sollen, denn die an Dr. Oppenheim gesandte Kiste wird heute oder morgen schon in Mainz eintreffen und der oben angegebenen Inhalt Ihnen dann sofort eingehändigt werden.

In Eile grüßt
Chr.

Weßhalb hat Fr. Haas denn abgelehnt? Es ist mir sehr mißfallend und ich wüßte gern den Grund.

Bergedorf bei Hamburg, 31/3. 97

Sehr geehrter Herr Kapellmeister.

Mein Befinden hat eine frühere Antwort verhindert und so kann ich jetzt im Wesentlichen mich beschränken auf das vor einigen Tagen an Ihren Vorstand gerichtete Schreiben, in der Voraussetzung, daß Sie dasselbe lesen werden. Daraus ersehen Sie, daß Kretzschmar³⁸ bereits vor 5 Jahren Debora zur Aufführung einübte und zwar als der Einzige, der die Sache in wiederholten Besuchen bei mir (seit 1889) kennen gelernt hatte. Es war also natürlich, daß ich an ihn dachte, als der Plan der Mainzer Aufführungen im Januar 1895 auftauchte, noch bevor ich Sie persönlich kennen lernte. Ich stand davon nur deshalb ab, um bei der Kürze der Zeit den Geschäftsgang nicht zu complizieren, und ich bin heute sehr zufrieden darüber, da ich mich inzwischen überzeugt habe, daß die Direction auch bei der Aufführung mehrerer Händelscher Werke in Einer Hand bleiben muß; — ein Wett-dirigieren von Zweien könnte nur stattfinden unter befreundeten Dirigenten, die in freier Verständigung, ohne mein Dazwischentreten, das Material unter sich theilten. Dieser Fall liegt jetzt in Mainz schon deshalb nicht vor, weil nur ein einziges Werk zur Aufführung kommt, dessen Direction Ihnen verbleibt und welches vielleicht an einem zweiten Tage sofort wiederholt werden kann, was sehr erfreulich wäre.

Hiermit dürfte das Nöthigste erledigt sein, so schließe ich denn und begrüße Sie, geehrter Herr Kollege, als Ihr stets ergebener

Fr. Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg 14/5. 97.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister. Chor- und Orchesterstimmen zu Debora kommen von München, Chorstimmen und Directionspartitur dazu von Köthen (an Schott's gesandt).

Directions Partitur zu Esther ist fertig und könnte abgesandt werden. Weil Sie aber erwähnten, daß Sie zur Besprechung hierher kommen können und ich dieses ebenfalls für sehr wünschenswerth halte, so könnten Sie die Partitur dann mitnehmen. Am 16ten trifft Dr. Kraus³⁹ hier ein und wird wohl 8 Tage bleiben, zur selben Zeit, also im Laufe der nächsten Woche, darf ich Sie wohl ebenfalls erwarten. Nun habe ich mit Herrn Kleinpaul es besprochen und wir finden es allerseits am bequemsten und förderlichsten, wenn Sie nahe bei ihm in Altona (und zwar in Deeske's Hotel, Bahnhofstraße) wohnen und dann mit ihm zusammen zu mir kommen. Auch die Orchesterstimmen zu Esther werden Sie dann erledigen. Besten Gruß ergebenst

Chr.

(Schluß folgt)

³⁸ Dr. August Fr. Hermann Kretzschmar, geb. 19. Januar 1848 in Olbernhau, Sachsen, gest. 10. Mai 1924 in Nikolassee bei Berlin. Dirigent des Riedel-Vereins, 1888—1898. Betreffs weiterer Einzelheiten siehe Fritz Volbach, *Erlebtes und Erstrebtes*, S. 58.

³⁹ Dr. Felix (von) Kraus, geb. 3. Oktober 1870 in Wien, Schüler von Stockhausen. Seine Frau war die Altistin Adrienne (von) Kraus-Osborne, geb. 2. Dezember 1873 in Buffalo, USA.

Beitrag zu einer neuen Systematik der Musikinstrumente

VON KURT REINHARD, BERLIN

Zu der Odyssee, die das Manuskript des nachfolgenden Artikels hinter sich hat, bedarf es einiger erklärender Worte. Ursprünglich bildete der Beitrag — in erweiterter Form — den Anhang zu meiner 1943 an der Münchener Universität angenommenen Habilitationsschrift. Da das damalige Habilitationsverfahren der Kriegsereignisse wegen nicht abgeschlossen werden konnte, war es möglich, die gleiche Arbeit 1950 unter dem Titel „*Musikinstrumente und Musikkulturreise. Versuch einer primär musikwissenschaftlichen Instrumentenkunde*“ zu meiner endgültigen Habilitierung an der Freien Universität Berlin vorzulegen. Zuvor aber war der „Anhang“ in die zum 80. Geburtstag Max Seifferts am 9. Februar 1948 nur handschriftlich überreichte Festschrift aufgenommen worden. Während eine spätere, bereits angekündigte Publikation in der argentinischen „*Revista de Estudios musicales*“ nicht mehr herauskam, da die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellen mußte, wandte ich die „neue Systematik“ inzwischen in zwei Veröffentlichungen praktisch an (*Die Musik exotischer Völker*, Berlin 1950, und *Chinesische Musik*, Kassel 1956). Zumal die Systematik dort zum Teil mißverstanden wurde (vgl. Fritz Boses Besprechung des letztgenannten Buches in „*Musica*“ 1957, S. 116), und ich andererseits bereits mehrmals um das Manuskript gebeten worden bin, lege ich hier einen Auszug aus dem Beitrag in seiner ursprünglichen Form vor, obwohl manche Ausführungen wegen anderer Publikationen, wie H. H. Drägers *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*, jetzt nicht mehr als „neu“ gelten können.

Nach einem einleitenden Überblick über die Geschichte und Methode der Instrumentenkunde wird an die von Hornbostel-Sachs'sche Systematik wie folgt angeknüpft:

Diese Systematik ist so gut durchdacht, so umfassend, daß sie als rein registrierendes Ordnungssystem vollauf genügt. Sie ist auch so sehr in die Praxis aller Museen und Forschungsstätten eingegangen, daß eine Änderung nur Verwirrung stiften könnte.

Wenn wir dennoch eine neue Systematik vorschlagen wollen, so soll diese nur eine Ergänzung dieser Einteilung bilden. Ist das Material einmal geordnet, so gilt es — will man der Musikgeschichte, der Aufführungspraxis und der vergleichbaren Forschung dienen — die rechten Zusammenhänge zu erschließen. Norlind (*Musikinstrumentensystematik*. *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1933) deutet diese Notwendigkeit mit dem allerdings nicht genügend umrissenen Begriff einer „Instrumentenphysiologie“ an. Daß dabei das Prinzip der rein musikalischen Verwendungsart das wesentlichste Kriterium bilden muß, ist selbstverständlich und doch bisher kaum gefordert worden. Die von Hornbostel-Sachs'sche Einteilung beachtet Merkmale der akustischen Eigenart, der äußeren Form und der Spielart. Zwangsläufig rücken dabei Instrumente ganz dicht zusammen, die musikalisch kaum etwas miteinander zu tun haben, wie etwa Rassel und Glockenspiel, Maultrommel und Spieluhr oder Musikbogen und Klavier. Auf der anderen Seite werden, trotz weitgehender Übereinstimmung, zum Beispiel Klavier, Harmonium und Orgel voneinander getrennt.

Von allen Gesichtspunkten für eine ergänzende Systematik ist der der wichtigste, der die Frage nach den rein tonlichen Möglichkeiten der Instrumente stellt. Ihre

Übersicht über die wichtigsten Instrumente der großen Musikkulturkreise

	BEISPIELE zugl. Ausschnitt aus d. Instrumentarium von EUROPA	AS I E N			VORDER- IND I E N	O R I E N T		AFRIKA	A M E R I K A		SÜDSEE
		Zentral- und Nord- Asien	Ost- und Südost- Asien	Indonesien		Altkulturen (Perser, Sumerer, Baby- lonier, Ägypter)	Heutiger Orient (Persien bis Nordwestafrika)		Altkulturen (Besonders Inkakultur)	Heutige Indianer- kulturen	
Geräusch- instrumente (summarisch)	Triangel Becken Trommel	Schwach vertreten	Sehr zahlreich	Normales Verhältnis zu den übrigen Instrumenten	Normales Verhältnis zu den übrigen Instrumenten	Sehr zahlreich	Zahlreich	Sehr zahlreich, besonders reine Rhythmusinstrumente	Normales Verhältnis zu den übrigen Instrumenten	Zahlreich	Sehr zahlreich
Nicht änderbare	Pauke		Pauke Schlitztr., Schlagblock		Pauke			Einfall-Trommel Schlitztrommel	Schlitztrommel	Schlitztrommel	Schlitztr., Schlagholz
	Glocke	Glocke	Gong, Schlagplatte Glocke	Schlagkelle Gong, Schlagplatte Glocke	Gong, Schlagplatte Handglocke, Scheile	Glocke					Naturglocke
	Signalpfeife Nachtwächterhorn Russisches Horn	Gefäßflöte Schnecken trompete	Gefäßflöte, Windpfeife Zungenhorn Schnecken trompete	Schnecken trompete	Schnecken trompete Büffelhorn	Schnecken trompete		Signalpfeife Schnecken trompete	Signalpfeife Schnecken trompete	Signalpfeife Klarinette Schnecken trompete	Schnecken trompete
Beliebig änderbare											
	Sirene Zugposaune										Schwirrholtz, -nuß Brummkreisel Stempelflöte
	„Singende Säge“ Trumscheit, Monochord		Stabzither Röhrengige	Stabzither			Rebab				
	Trautonium										
Stufen- weise änderbare	Okarina Flöten Oboen-Familie Klarinetten-Familie Trompeten Hörner	Tongefäßflöte Flöten Oboe Klarinette Längstuba	Tongefäßflöte Flöten Oboe Klarin. m. Windkapsel Trompete Längstuba	Tongefäßflöte Flöten Oboe Klarinette	Flöten Oboe Klarin. z. T. m. Windkop. Trompete Horn, Tuba	Flöte Oboe	Längsflöte Oboen Klarinetten Trompete	Gefäß- u. Signalflöte Flöten (Oboe) Kürbistrompete Tierhorn, Tuba	Gefäßflöten Flöten (Klarinette ?) Trompete	Gefäßflöten Flöten Klarinette Trompete Schnecken trompete	Gefäßflöten Flöten Klarinette Trompete Tuba
	Maultrommel	Maultrommel	Maultrommel	Maultrommel	Maultrommel			Maultrommel		Maultrommel	Maultrommel
Nicht änderbare			Schlitztrommel Zweif. (Sanduhr-) Tr. Trommelspiel Kesselgong	Zweifellige Trommel	Dopp. u. Sanduhrtrommel			Schlitztrommel	Schlitztrommel	Schlitztrommel	Schlitztr., Reibblock
	Xylophon Stahlspiel Glockenspiel Glasharmonika		Xylophon Steinplattenspiel Metallophon Gongspiel Glockenspiel	Gitterrassel Xylophon Metallophon Gongspiel Schlagkellenpaar	Gongspiel			Xylophon Doppelglocke		Xylophon	Xylophon
	Spieluhr Harmonium Mund- u. Ziehharmonika		Mundorgel	Mundorgel				Zanza			
	Orgel		Gereimte Windpfeifen Panflöte	Panflöte		Panflöte (?)	(Doppelflöte)	Doppelflöte Panflöte	Panflöte	Doppelpaltflöte Panflöte Pantuba	Panflöte Pantuba
Beliebig änderbare	Harfe	Bogenharfe	Bogenharfe	Röhren(Trommel-)Zither		Leier Harfe	Leier Harfe vereinzelt	Bogenlaute, Leier Bogenharfe, Harfenzither Röhrenzither Flatzither Brett- u. Schalenzither		Harfe	Harfe
	Hackbrett Klaviere	Brettzither	Wölbbrettzither Brettzither	Brettzither		Hackbrett	Zither				
Stufen- weise änderbare	Laute (teilweise)		Wölbbrettzither Spießzargenlaute Halslaute selten Röhrengige	Spießschalenlaute Halslaute (Stachelgeige)	Tanbur Röhrengige (?)	(Binnen-) Spießlaute Laute	Halslaute teilweise	Röhrenzither		Röhrenzither	Röhrenzither
	Violin-Familie	Geige Kobys u. ähnliche			Sarinda Saradiya vina Sarangi		Kemange a'guz Halsgeige Rebab Kemange rumi				
Dudelsack				Doppelklarinetten	Doppeloboe Doppelklarinetten Dudelsack	Doppelflöte (?) Doppeloboe Doppelklarinetten	Doppelklarinetten				Doppelflöte
	Laute (teilweise)	Dumbra, Dutar usw. Balalajka	Halslaute Mondgitarre Krokodilzither	Halslaute Bootslaute	Vina Sitar		Spießlaute Halslaute teilweise				
	Gitarre Zither versch. Streichinstr. mit Bündel Gebundenes Clavichord				Dilruba Esrar					Gitarren-Abart	
Von obigen In- strumenten sind teils änderbar, teils nicht änderbar:	Maultrommel Dudelsack Zither Theorbe	Maultrommel	Maultrommel Mundorgel Wölbbrettzither Bundlaute	Maultrommel	Dudelsack	Doppelklarinetten	Doppelklarinetten (Dudelsack)				
Von obigen In- strumenten haben Stufenresonanz:	Maultrommel Viola d'amore	Maultrommel	Maultrommel	Maultrommel	Sarangi Esrar		Kemange rumi	Maultrommel Mundbogen		Maultrommel Mundbogen	Maultrommel Mundbogen

Beantwortung kann Aufschluß über die musikalischen Grundhaltungen einzelner Epochen, noch mehr aber über wesensverschiedene Eigenarten der großen Kulturen geben. Es ist zweifellos entscheidend, ob man Instrumente verwendet, die nur einstimmiges Musizieren, oder solche, die Mehrstimmigkeit ermöglichen. Die am Schluß des Heftes folgende Tabelle gibt Aufschluß über dieses oberste Einteilungssystem. Die angeführten Instrumente sind als Beispiele gedacht, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Unter Einton-Instrumenten verstehen wir solche Tonwerkzeuge, auf denen gleichzeitig nur ein Ton erzeugt werden kann. Unterschieden werden sie danach, ob dieser Ton stets der gleiche bleibt oder ob er während des Spiels geändert werden kann, wobei es wesentlich ist, ob diese Veränderlichkeit eine kontinuierliche oder eine an feste, dem Instrument eigene Tonstufen gebundene ist. Unter Mehrton-Instrumenten sind analog Tonwerkzeuge zu verstehen, auf denen gleichzeitig mehrere Töne erzeugt werden können. Sie werden auch wieder in „nicht änderbare“, in „beliebig änderbare“ und in „stufenweise änderbare“ unterschieden. Die Geräuschinstrumente können nach den hier gewählten Gesichtspunkten nicht unterteilt werden, sie sind nur darum aufgeführt, weil ihr mehr oder weniger häufiges Auftreten doch gewisse Rückschlüsse auf das rhythmische Bedürfnis oder den Mangel an tonlichem Ausdruckswillen der Stilepochen und Kulturen zuläßt. Innerhalb der Untergruppen wurden die als Beispiele angeführten Instrumente teils nach Idiophonen, Membranophonen, Aërophonen und Chordophonen sowie teils nach ihren tonlichen Qualitäten und dem Umfang ihrer Verwendungsmöglichkeiten in dem bezeichneten Sinne geordnet.

Es ist nicht der Sinn dieser Betrachtung, hier noch die für die Stilforschung notwendigen Schlüsse zu ziehen. Sie ergeben sich — den besonderen Belangen des gewählten Stoffes entsprechend — ohne weiteres aus der neuen Systematik. Da diese nur einen, wenn auch den größten Teil der möglichen Fragenkomplexe erleichtert, ist es doch notwendig, ebenso für andere Fragen weitere Einteilungen vorzunehmen, und zwar zunächst solche, die auf das Gesamtinstrumentarium anwendbar sind.

Kontinuierliche und verklingende Tonbildung. Ob die Tonbildung eine kontinuierliche ist, oder ob der einmal erzeugte Ton verklingt, ist einer dieser auf das gesamte Instrumentarium anwendbaren Gesichtspunkte. Der gestrichene Saitenton unterscheidet sich ebenso von dem gezupften wie das Spiel eines Harmoniums von dem des Klaviers. Wichtig wird dieses Einteilungssystem da, wo die rhythmische Prägnanz zur Debatte steht. Die folgende im genannten Sinne zusammengestellte Tabelle (S. 162) ist auch nur als Muster gedacht.

Dynamische Möglichkeiten. Dynamisch gebunden und ungebunden ist ein weiteres, sehr bedeutendes Unterscheidungsmerkmal. Es kann zugleich die Trennungslinie großer Epochen werden, wie beispielsweise zwischen dem Barock und der Klassik: Dort liebt man die Terrassendynamik, wie sie dem Cembalo eigen ist, hier wird das Crescendospiel geboren, das erst auf dem Hammerklavier verwirklicht werden kann. Wo der starre Klang beliebt ist, können die mechanisierten Instrumente (Spieldosen, Glockenspiel mit Walze usw.) aufblühen, ja man schaltet dann sogar die Möglichkeit einer dynamischen Differenzierung künstlich aus, wie bei den mittelalterlichen Kapselinstrumenten (Krummhörner). Aber auch da, wo kein starrer Klang beabsichtigt ist, sind verschiedene Instrumente auf Grund ihrer Kon-

Instrumentengruppe		Verklingender Ton	Kontinuierlicher Ton
Einton-	nicht änderbar	Pauke Gong Musikbogen	Musikbogen Pfeife Tromp./Horn
Instrumente	beliebig änderbar	Schlagtopf Stabzither	Singende Säge Sirene Röhrengel Trumscheit Stempelflöte Zugposaune Trautonium
	stufenweise änderbar	Maultrommel Stabzither	Verschiedene Blasinstrumente
Mehrton-	nicht änderbar	Doppelpauke Schlagspiele Spieluhr Hackbrett Harfe Klavier	Panflöte Glasharmonika Harmonikas Harmonium Orgel (Neo-Bechstein)
	beliebig änderbar	Laute Tjin	Streich- instrumente
	stufenweise änderbar	Gitarre Zither	Doppelboe Dudelsack

struktion dynamisch kaum modulationsfähig, z. B. Schnecken- trompete, Okarina, Pan- und Blockflöte, Maultrommel. Bei der Orgel konnte man zur Erreichung eines Crescendo den Schweller einführen, ähnlich half man sich auch bei anderen Instrumenten. Eine tabellarische Übersicht, die wir uns hier und im folgenden ersparen wollen, müßte also nicht nur dynamisch gebundene und ungebundene Instrumente erfassen, sondern letztere auch noch graduell einstufen.

Lautstärke. Die absolute Lautstärke der Instrumente ist sehr verschieden, ebenso ihre tonliche Tragfähigkeit. Die Verwendungsart (großer oder kleiner Raum, freie

Landschaft) hat darum hierauf Rücksicht zu nehmen. In der Grundsystematik müßten alle Untergruppen die Instrumente von den lautärmsten bis zu den lautstärksten ordnen, also beispielsweise die nicht änderbaren Einton-Instrumente vom Musikbogen bis etwa zur Glocke oder zum Russischen Horn, die nicht änderbaren Mehrtoninstrumente von der Spieluhr bis zur Orgel.

Klangfarbe. Eine weitere Betrachtungsordnung teilt die Klangfarbe der Instrumente nach ihren zunächst nur gefühlsmäßig konstatierbaren Wirkungen ein. Ob eine stark sinnliche oder „stille“ Klangfarbe bevorzugt wird, läßt auch Rückschlüsse auf den Gesamtstil zu. Die elektro-akustischen Untersuchungsmethoden ermöglichen heute eine genaue Festlegung der die Klangfarbe bestimmenden Toneigenschaften jedes Instrumentes. Nach einer systematischen Durcharbeitung des gesamten Instrumentariums wird auch hier eine eindeutige Staffelung durchführbar sein. Extreme wären etwa Blockflöte und Saxophon, Glasharmonika und Kinoorgel.

Stimmbarkeit. Die Frage nach der Stimmbarkeit der Instrumente wird da gestellt werden müssen, wo etwas über die Musikalität der Spielenden und über deren Bedürfnis nach konsonanten Zusammenklängen ausgesagt werden soll. Wie stark dieses Bedürfnis sein kann, zeigt die Verwendung der sogenannten „Stimmpaste“ bei exotischen Trommeln, Gongs, Xylophonen usw.

Die folgenden Ordnungssysteme sind nur auf Ausschnitte des Gesamtinstrumentariums anwendbar und daher nur als ganz spezielle Fragestellungen zu betrachten.

Stufenresonanz. Das Vorhandensein sympathetisch mitklingender Resonanzsaiten bei einstimmig gespielten Instrumenten zeigt das Streben nach klanglicher Füllung, sei es bei den indischen Sarangi und Esrar, sei es bei unserer Viola d'amore. Auch die Verwendung anderer, Töne der Obertonreihe bevorzugender Resonatoren, wird hier zu beachten sein (Maultrommel, Mundbogen).

Ein- oder mehrstimmiges Spiel bei Mehrton-Instrumenten. Bei den Mehrton-Instrumenten ist es von Bedeutung, ob sie tatsächlich zu akkordischem Spiel verwandt werden oder nicht. Das Beispiel der Laute zeigt, daß die natürlichen Gegebenheiten im Orient gar nicht genutzt werden, da man hier auf dem Instrument meist nur einstimmig musiziert. Nicht immer jedoch sind andererseits für einstimmiges Spiel musikstilistische Forderungen maßgebend, so läßt sich beispielsweise die Panflöte — wenn man von den großen tubenartigen Exemplaren Südamerikas absieht — einfach spieltechnisch nicht anders handhaben. Andere Instrumente, wie gewisse Geigen und das Xylophon, können höchstens zweistimmig gespielt werden, sind also nur bedingt Beweismittel einer klanglichen Grundhaltung. Die Unterabteilung der Mehrton-Instrumente müßte also hier nach ihrer Verwendungspraxis gegliedert werden.

Änderbare und nicht änderbare Töne beim gleichen Instrument. In dem großen System sind die Instrumente nicht erfaßt, deren Tonhöhe sich teils verändern, teils nicht verändern läßt, wie zum Beispiel Dudelsack, Bauernleier, Zither, Theorbe, Doppelklarinetten. Diese Instrumente sind typisch für solche Kulturen und Epochen, die Bordun-Wirkungen lieben.

Orchesterbildung. In diesem Zusammenhang ist, obwohl über den Rahmen der engeren Instrumentenkunde hinausgehend, die Erörterung wichtig, wie weit der Mangel an Mehrton-Instrumenten durch Zusammenstellung mehrerer Einton-Instrumente, also durch Orchesterbildung, ausgeglichen wird. Wir erkennen dabei, daß durch eine solche Häufung tatsächlich das Mehrton-Instrument ersetzt, dann sogar verdrängt werden kann. Man denke nur an unser europäisches Orchester, bei dem das Akkord-Instrument heute nur noch vereinzelt einbezogen, häufiger konzerthhaft gegenübergestellt wird.

Es soll nicht behauptet werden, als gäbe es nicht noch andere Betrachtungspunkte, doch glauben wir, die wesentlichsten berücksichtigt zu haben. Hat man neben dem Grundsystem alle Gesichtspunkte tabellarisch erfaßt, läßt sich erst über jedes Instrument Gültiges für die Praxis aussagen. Kennt man das Instrumentarium einer Epoche oder Kultur, so lassen sich detaillierte Rückschlüsse über Stil, geistige Substanz, Bedeutung im Gesamtleben und Grundhaltung der zugehörigen Musik ziehen. Jedes Instrument wird in fast jeder Tabelle irgendwo auftauchen und zugleich mit den in dem gesuchten Sinne verwandten Tonwerkzeugen zusammenrücken.

Fassen wir kurz zusammen: Die von Hornbostel-Sachsche „*Systematik der Musikinstrumente*“ ist eine wohldurchdachte, umfassende Einteilungsmethode. Sie muß als registrierende Ordnungsart unbedingt beibehalten werden. Zur weiteren Erforschung der Wesensart der Musikinstrumente schien es uns nötig, eine ergänzende Systematik auszuarbeiten, die zur weiteren Detaillierung nach wechselnden Gesichtspunkten zu unterteilen ist. Wir hoffen, damit zugleich einen brauchbaren Beitrag zum weiteren Ausbau der instrumentenkundlichen Forschung gegeben zu haben.

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

(11. Fortsetzung)¹⁹

710

PERSÉE, TRAGÉDIE—LYRIQUE REMISE EN TROIS ACTES, REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS, PAR L'ACADEMIE—ROYALE DE MUSIQUE, LE Mardi 24 Octobre 1780. PRIX XXX SOLS.

AUX DÉPENS DE L'ACADEMIE. De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie; rue du Foin Saint—Jacques, à l'Image Sainte Genevieve. On trouvera des Exemplaires du Poème à la Salle de l'Opéra.

M.DCC.LXXX.AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Les Paroles de QUINAULT. La Musique de M. PHILIDOR.

52 p., 17,8 x 23 cm (Sammelband.)

Drei Akte, Rollenbesetzung.

R 360/7

¹⁹ Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und S. 487 ff., Jahrg. XI, S. 54 ff., S. 168 ff., S. 321 ff. und S. 462 ff., Jahrg. XII, S. 60 ff., S. 161 ff., S. 299 ff. und S. 454 ff., sowie Jahrg. XIII, S. 38 ff.

711

LES PETITES MAISONS. PIECE EN UN ACTE. Représentée à la Foire S. Germain. 1732.
Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [433]—488, 1 Kupfer (unsig.),
9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Musik (nach Parfaict) von Travenol. Die Melodien am Schluß des
Bandes.

Vgl. Sonneck 868.

R 408/10

712

**LE PETIT-MAÎTRE EN PROVINCE, COMÉDIE, EN UN ACTE ET EN VERS, AVEC
DES ARIETTES:** Par M. HARNY. Représentée pour la première fois par les Comédiens
Italiens Ordinaires du Roi, le 7 Octobre 1765.

A PARIS, Chez la Veuve DUCHESNE Libraire, rue S. Jacques, audessous de la Fontaine
Saint Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LXV.

56 p., 9 x 15,7 cm. (Sammelband.)

Der Komponist, Charles Guillaume Alexandre, ist nicht erwähnt. Rollenbesetzung.

Vorwort (abgedruckt bei Sonneck).

Sonneck 867.

17 458

Le petit-maitre malgré lui. *Siehe* La répétition interrompue.

Le petit matelot. *Siehe* Der kleine Matrose.

713

PETRINE, PARODIE DE PROSERPINE. Représentée pour la première fois par les Comé-
diens Italiens Ordinaires du Roi, le 13 Janvier 1759.

A PARIS, Chez N. B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine
S. Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. iv, 64 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Melodien im Text. Komponist nicht erwähnt. Bei Sonneck
900 der Hinweis, daß ein Teil der Couplets von Sedaine geschrieben wurde. Das Stück
stellt eine stark veränderte Fassung von Favarts „Farinette“ dar.

Loewenberg 1680, Sonneck 900.

15 433/4

714

**PHAËTON, TRAGÉDIE EN MUSIQUE. REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROYALE DE
MUSIQUE.** Devant Sa Majesté à Versailles. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVI.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. II, 58 p. (incl. Front.),
8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue. Weder Quinault noch Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 869, Loewenberg 1683.

R 407/2

715

L PHARAON. Pièce d'un Acte. Par Monsieur F^{xxx}. Représentée à la Foire de Saint Ger-
main 1717.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [399]—448, 1 Kupfer nach
Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Louis Fuzelier, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des
Bandes.

Sonneck 870.

R 408/2

Phaëton. *Siehe* Arlequin Phaëton, Parodie.

716

PHÉDRE, TRAGÉDIE-LYRIQUE, EN TROIS ACTES; REPRÉSENTÉE DEVANT LEURS DE L'ACADEMIE-ROYALE DE MUSIQUE, Le Mardi 21 Novembre 1786. PRIX XXX MAJESTÉS, A Fontainebleau, le 26 Octobre 1786, ET REMISE A PARIS, SUR LE THÉÂTRE SOLS.

A PARIS, De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin Saint-Jacques, à l'Image de Sainte Genevieve. On trouvera des Exemplaires à la Salle de l'Opéra.

M.DCC.LXXXVI. Avec Approbation, & Privilège du Roi.

Paroles du sieur^{xxx}, Musique du sieur LE MOINE.

64 p., 17,8 x 23 cm. Sammelband.

Text von François Benoit Hoffmann. Drei Akte und Rollenbesetzung.

Loewenberg 1786.

R 360/1

Le philosophe bridé. *Siehe* Aristote amoureux ou Le philosophe bridé.

717

PIERROT ROMULUS. OU LE RAVISSEUR POLI. Représentée par les Marionettes Etrangères à la Foire de S. Germain 1722.

Cette Pièce est une Parodie de la Tragédie de Romulus que l'on jouoit en ce tems-là.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. V, p. [107]—140, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text laut Anmerkung p. 2/t. IV von Le Sage, Fuzelier, D'Orneval, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 821.

R 408/5

718

LA PIETÀ DI SABINA DRAMA MVSICALE

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte seconda, Firenze 1690, Bindi, p. [149]—216, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Argomento mit dem Namen des Komponisten Lorenzo Cattani.

Sonneck 873.

4° R 31/2

719

PIETAS CHRISTIANA, TRAGOEDIA AMPLISSIMIS HONORIBVS CELSISSIMI AC REVERENDISSIMI DOMINI DOMINI SIGISMVNDI CHRISTOPHORI ARCHIEPISCOPI ET S. R. I. PRINCIPIS SALISBVRGENSIS, SACRAE SEDIS APOSTOLICAE LEGATI NATI, GERMANIAE PRIMATIS etc. etc. EX ILLVSTRISSIMA ET ANTIQVISSIMA PROSAPIA S. R. I. COMITVM DE SCHRATTENBACH, DOMINI SVI ET PRINCIPIS CLEMENTISSIMI CONSECRATA A MVSIS BENEDICTINIS IVVAVII Pridie Calendas et IIII Nonas Septembris.

SALISBVRGI, Typis Ioannis Iosephi Mayr, Aulico-academici Typographi et Bibliopolae p. m. Haered.

[10] p., 15,2 x 19,2 cm.

Nur Argumentum, Dedicatio, Szenarium, Personae Agentes des fünftigen Werkes.

Musik von Michael Haydn.

R 478

720

PIRAME ET THISBE. Par le Se RR. xxx Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 13. Novembre 1726.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. iv, Paris 1731—1738 (1. Aufl.), Briasson, p. [191]—238, 9,5 x 16,5 cm.

Ein Akt. Text von Dominique, Romagnesi und Riccoboni. Melodien in t. iii.

Loewenberg 1726.

17 961/4

721

PIRRO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vii, p. [201]—292, 12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Vorwort, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 915, Sonneck 877.

15 881/7

722

IL PITTOR PARIGINO INTERMEZZO IN MUSICA A CINQUE VOCI DA RAPPRESENTARSI DEL TEATRO VALLE DELL'ILLMI Signori Capranica Nel Carnevale dell'Anno 1781. NOBILTA' ROMANA.

IN ROMA MDCCLXXXI. Con Lic. de Superiori. Si vendono da Agostino Palombini Libraro in Piazza Navona all'Insegna di Sant' ANNA.

57 p., 9,2 x 16 cm.

Zwei Akte. Der Verfasser, Giuseppe Petrosellini, ist nicht erwähnt. Name des Komponisten Cimarosa.

Loewenberg 1781.

17 482

723

Pizichi, oder: Fortsetzung, des Fagottisten. Ein Singspiel in drey Aufzuegen, von Joachim Perinet. Die Musik ist vom Hrn. Wenzel Mueller, Kapellmeister dieses Theaters. Aufgefuehrt auf dem k. k. priv. Marinellischen Theater. Zweyte verbesserte Auflage.

Wien, bey Mathias Andreas Schmidt. 1793.

90 p., 9,4 x 15,8 cm.

Widmung, 28. Januar 1793.

Sonneck 880.

18 151

724

LE PLAISIR, COMÉDIE EN UN ACTE EN VERS, AVEC UN DIVERTISSEMENT; Par M. L'ABBÉ MARCHADIER. Représentée pour la premiere fois sur le Théâtre François, le 3. Août 1747.

A PARIS, Chez CAILLEAU Libraire, rue S. Jacques, au-dessus de la rue des Mathurins, à S. André. M.DCC.XLIX.

Choix de différentes pièces nouvelles, t.iii, Paris 1751, Cailleau, 36 p., 9 x 16 cm.

p. 36 enthält die Approbation. Komponist nicht erwähnt.

14 210/3

725

LE POIRIER, OPERA-COMIQUE. Par M. VADÉ. Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent, le 7 Août 1752.

Vadé, Oeuvres, t. i, La Haye 1785, Gosse, p. [35]—80, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Vaudevilles. p. 77—80 Melodien. Rollenbesetzung.

Vgl. Sonneck 884.

19 814/1

726

Poltis, oder das gerrettete Troja, eine komische Oper in drey Aufzuegen. Leipzig, bey Friedrich Gotthold Jacobaeern, 1773.

119, [1] p., 9,5 x 15,1 cm.

Text von Gottfried Samuel Brunner. Musik von Johann Adam Hiller.

Sonneck 886.

18 861

727

IL POMO D'ORO, Festa Teatrale Rappresentata in Vienna PER L'AVGVSTISSIME NOZZE DELLE SACRE CESAREE REALI MAESTÀ DI LEOPOLDO, E MARGHERITA, Componimento DI FRANCESCO SBARRA, Consigliero di S.M.C.

IN VIENNA D'AUSTRIA, Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l'Anno 1668.

[16], 105, [3] p., 23 Tafeln nach Burnacini von Matthaeus Küsel, 18,3 x 29,5 cm. Fünf Akte, Argomento, Prologo. Musik von M. A. Cesti.

Allacci 637, Biach-Schiffmann 99, Loewenberg 1667.

4° R 52

La pompe funèbre ce Crispin. Siehe Le naufrage.

728

I PORTENTOSI EFFETTI DELLA MADRA NATURA, Dramma Giocoso per Musica DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO THEATRO DI BERLINO PER ORDINE DI SUA MAESTA PRUSSIANA.

IN BERLINO, APPRESSO HAUDE E SPENER, 1763.

[1], 121, [2] p., 9,5 x 16 cm. (Sammelband).

Drei Akte. Deutsche Titelseite „Die wunderbare Wuerkung der Natur.“ Deutsch-ital. Text. Name des Komponisten Giuseppe Scarlatti. Der Verfasser, Goldoni, ist nicht erwähnt. Die [2] p. enthalten „Ballets dans l'Opera comique . . .“

Loewenberg 1752.

17 210

729

IL POTESTA DI COLOGNOLE DRAMA MVSICALE Fatto rappresentare DA'SIGNORI ACCADEMICI IMMOBILI NEL TEATRO DI VIA DELLA PERGOLA Sotto la Protezione DEL SERENISS. PRINCIPE CARDINALE GIO: CARLO DI TOSCANA.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze 1689, Stamperia di S.A.S. alla Condotta, 79 p., 18 x 24,9 cm. Anhang: Dichiarazione de i proverbi . . .

Drei Akte, Argomento, Vorwort. Musik von Jacopo Melani.

Loewenberg 1656.

4° R 31/3

730

IL POTESTÀ DI COLOGNOLE DRAMA MUSICALE Fatto Rappresentare DA' SIG. ACCADEMICI IMMOBILI NEL TEATRO DI VIA DELLA PERGOLA Sotto la Protezione DEL SERENISS. PRINCIPE CARD. GIO. CARLO DI TOSCANA.

G. A. Monaglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze, Vincenzo Vangelisti, MDCXCVIII, p. [1]—85, 9 x 16 cm. Anhang: Dichiarazione De Proverbi, e Vocaboli mal proferiti, e stroppiati da i Contadini de i Villaggi intorno Firenze, de' quali nel presente Drama Rusticale ad arte s' è servito l'Autore (p. 86—104).

Drei Akte, Prefazione mit dem Namen des Komponisten Jacopo Melani, Argomento.

Allacci 634, Loewenberg 1656.

R 400

731

LA PRECAUTION INUTILE. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE Par Monsieur D xxx Et représentée pour la premiere fois par les Comediens du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le cinquième jour de Mars 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. i, p. 417—515, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Text von Fatouville. Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/1

732

PRECIPICIO DE FAETONTE, OPERA QUE SE REPRESENTOU no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Janeiro de 1738.

Theatro Comico Portuguez, t. ii, Lisboa 1759, Luiz Ameno, p. 433—567, 9,5 x 14,7 cm.
Drei Akte. Argumento. Szenarium. Verfasser und Komponist (A. José da Silva) nicht erwähnt. 15 775/2

Le préjugé de la sympathie. *Siehe* *Cassandra astrologue.*

733

LA PREMIERE REPRESENTATION, PROLOGUE. Pour précéder la Pièce suivante. Par Mr. LE S^{xx}. Représentée à la Foire St. Laurent. 1734.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. IX, p. [275]—297, 9,5 x 16,4 cm.
Text von Le Sage. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.
Sonneck 891. R 408/9

734

PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE DIVERTIMENTO TEATRALE DA RAPPRESENTARSI NELL' IMPERIAL VILLA DI SCHOENBRUNN NEL CARNOVALE DEL 1786. VIENNA Dalla Stamperia de GAY.

[2], 64 p., 11,3 x 18 cm.
Name des Komponisten Antonio Salieri. Sechs Szenen. 17 703

735

LA PRINCESSE DE CARIZME. Pièce en trois Actes. Par Monsieur le S^{xx}. Représentée à la Foire de Saint Laurent 1718. Et pendant le cours de la même Foire, sur le Théâtre de l'Opéra, par ordre de S. A. Royale MADAME.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. III, p. [95]—199, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.
Text von Alain René Le Sage, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.
Sonneck 894. R 408/3

736

LA PRINCESSE DE LA CHINE. PIECE EN TROIS ACTES Par Mrs. le S^{xx} & D'OR^{xx} Représentée à la Foire Saint Laurent. 1729.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VII, p. [121]—212, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.
Text von Le Sage und D'Orneval, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.
Sonneck 894. R 408/7

737

LE PRINTEMS, DIVERTISSEMENT PASTORAL, EN un Acte et en Vaudevilles; Représenté, pour la premiere fois, à Marly, devant LEURS MAJESTÉS, le Samedi 19 Mai 1781; et à Paris, le Mardi 22 du même mois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t ii, London 1785, 31 p., 7,3 x 11,8 cm.
Text von de Piis und Barré. Der Komponist, Félix Jean Prot (nach Sonneck), ist nicht erwähnt.
Vgl. Sonneck 896. 977/2

738

LE PRIX DE CYTHERE, OPERA-COMIQUE; Par M. le Marquis D. P. & M. FAVART; Représenté pour la première fois sur le Théâtre du Fauxbourg S. Germain, le 12 Février 1742. NOUVELLE EDITION.

A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût. M.D.CC.LXI. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—1777, Duchesne, t. vi, 72 p., 11,3 x 17,8 cm.

Prologue. Ein Akt. Text in Prosa und Vaudevilles. Melodien im Text. Verfaßt von Favart in Zusammenarbeit mit dem Marquis de Paulmy. Komponist nicht erwähnt. Sonneck 897. 15 433/6

739

LE PROCEZ DES THEATRES. Comedie Française en un Acte. Représentée le 20 Novembre 1718.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 98—102, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Vaudeville-Text. Die Verfasser, Riccoboni und Dominique, sind nicht erwähnt. 14 199/1

740

LE PROFEZIE EVANGELICHE D'ISAIA. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXV. E replicata l'Anno 1729.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [147]—176, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Argomento. Komponist (Caldora) nicht erwähnt.

Allacci 918. 15 881/8

741

LE PROJET MANQUÉ, OU ARLEQUIN TAQUIN, PARODIE DE LUCRÈCE, En un Acte en Prose & en Vaudevilles; Par les Auteurs d'Arlequin Afficheur. Représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville, le Vendredi 18 Mai 1792.

A PARIS, Chez BRUNET, Libraire, rue de Marivaux, Place de la Comédie Italienne. Et au Théâtre du Vaudeville, rue de Chartres. 1792.

61 p., 12,2 x 19,3 cm.

Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. Verfaßt von Radet, Desfontaines und Barré. 17 771

742

PROLOGUE Des deux Pièces suivantes. Représenté par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire de Saint Germain. 1721.

AVERTISSEMENT. Quelques personnes de la première distinction s'étant intéressées pour cette Troupe, on la laissa jouer ce Prologue & les deux Pièces qui le suivent en prose, mêlée de Vaudevilles.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. IV, p. [213]—231, 9,5 x 16,4 cm.

Vgl. Arlequin Endymion, La forêt de Dodone.

Sonneck 898. R 408/4

743

PROLOGUE Des deux Pièces suivantes. Représenté à la Foire de S. Laurent 1722. par les Comédiens Italiens de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orleans, Régent.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. V, p. [269]—280, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Vgl. La force de l'amour, La foire des fées. R 408/5

744

LES PROMENADES DE PARIS. COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur Mongin, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le sixième de Juin 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. vi, p. 87—160, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes. 15 596/6

745

LES PROMENADES DE PARIS. COMEDIE EN TROIS ACTES.

Mise au Théâtre par Monsieur Mongin, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le sixième jour de Juin 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. VI, p. [69]—132, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/6

746

PROSERPINE, TRAGEDIE EN MUSIQUE, ORNÉE D'ENTREES DE BALLET, de Machines, & de Changements de Theatre. Représentée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye. Suivant la Copie imprimée, A PARIS.

MDCLXXXVIII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. II, 72 p., (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue, Rollenbesetzung. Weder Quinault noch Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 900, Loewenberg 1680. R 407/2

Proserpine. *Siehe* Petrine, Parodie de Proserpine.

747

PSICHE, COMPONIMENTO MUSICALE CANTATO IN VIENNA adi 19. Novembre 1720. e replicato nel 1721.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vii, p. [359]—390, 12 x 18,5 cm.

Komponist nicht erwähnt (Fux und Caldara sind als Komponisten überliefert).

Sonneck 903. 15 881/7

748

PSYCHÉ, TRAGEDIE. REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXIII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. I, 58 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Widmungs-Gedicht, Prologue. Weder der Verfasser Corneille noch der Komponist Lully ist erwähnt.

Vgl. Sonneck 904, Loewenberg 1678. R 407/1

749

PSYCHÉ ET L'AMOUR, BALLET HEROIQUE. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opera le 14. d'Aout 1770. à l'occasion du Jour de Naissance de S.A.S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse &c. &c. Composé par Mr. LAUCHERY l'aîné, Maître de Danse de la Cour, premier Danceur & Maître des Ballets de S.A.S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse &c. &c. La Musique est de différents Auteurs.

Imprimé chez ESTIENNE.

11 p., 16,8 x 19,8 cm.

Rollenbesetzung. Dekorationen. Argument. Zwölf Szenen. 16 709

750

LES QUATRE COINS, OPÉRA COMIQUE, En un Acte et en Vaudevilles; Représenté devant LEURS MAJESTÉS, à Fontainebleau.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. ii, London 1785, p. [285]—324, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré.

977/2

751

Q.D.B.V. Zu der Teutschen Wiederholung Des Neulich in Lateinischer Sprache auff das verflossene Jubel-Fest gehaltenen ACTUS ORATORIO DRAMATICI invitiret Mit gebuehrenden Respect, schuldigster Observance und aller Ergebenheit Alle und jede Nach Standes Gebuehr und Wuerden Hoch- und Vielzuehrende Herren / Hohe Patronen / Großgeneigte Goenner und werthe Freunde Auff den 29. November frueh um 8. Uhr in das hiesige Rectorat zu St. JOHANNIS Paulus Kraut / gedachter Schulen Rector. DoCtor MartInVs LVtherVs In orbe VIXIt, VIVIt atqVe perpetVo VIVet.

Lueneburg / gedruckt in der Sternischen Druckerey.

[15] p., 17 x 20,4 cm.

Acht Akte. Vor- und Schlußbemerkung. Nur Inhaltsangabe. Komponist nicht erwähnt.

R 283

752

LA QUERELLE DES THEATRES. PROLOGUE. Par Messieurs le S^{xx}. & de la F^x. Représenté à la Foire de Saint Laurent 1718. Et ensuite sur le Théâtre de l'Opéra, par ordre de Son A.R. MADAME.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. III, p. [37]—59, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Alain René Le Sage und Lafont, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 911.

R 408/3

753

LA QUEUË DE VERITÉ. Pièce d'un Acte. Représentée par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire de Saint Germain. 1720.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Gandeau, t. IV, p. [175]—211, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text laut Anmerkung p. 2/t. IV von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval.

Sonneck 377.

R 408/4

754

QUINTO FABIO DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL NOBILISSIMO TEATRO DI TORRE ARGENTINA Il Carnevale dell' Anno 1783. DEDICATO ALLE DAME ROMANE.

IN ROMA 1783. Per il Cannetti all' Arco della Ciambella. Con Licenza de' Superiori. Si vendono nella medesima Stamperia.

36 p., 9,5 x 15,8 cm.

Drei Akte. Argomento. Szenarium. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Luigi Cherubini. Text von Apostolo Zeno. Mit der Oper verbunden waren die Balletts „La Dolce vendetta“ und „Il Rè de' ciarlatani“ von Onorato Viganò, komponiert von Luigi Mareschalchi.

Sonneck 912.

17 504

(Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Wolfgang Franck und die Ahnen seiner Kinder

VON KARL-EGBERT SCHULTZE, HAMBURG

Die Beschäftigung mit Johann Wolfgang Franck und seinem Lebensgang empfängt von daher ihren eigenen Reiz, daß es galt und noch heute gilt, so manches Dunkel zu lichten, das über weite Teile seines Lebens gebreitet liegt, so manche Legende zu zerstören, die sich um den seltsam Leidenschaftlichen und Unsteten rankt.

Im Rahmen der Arbeiten zu einem Hamburger Musikerlexikon wurde seit Jahr und Tag versucht, die Lücken im Leben des Komponisten mit den Mitteln der Genealogie anzugehen, deren hohe Eignung für eine derartige Aufgabe ganz allgemein mehr und mehr Anerkennung findet und vor allem auch mit Fug und Recht zur praktischen Nutzenanwendung führt. In unserem Falle hat zwar auch die Genealogie bis heute noch nicht alle Fragepunkte zu lösen, nicht alle Lücken zu schließen vermocht. Immerhin ist es dem Verfasser gelungen, zur Herkunft, Entwicklung und ersten Ehezeit des Komponisten allerlei Neues ans Licht zu bringen und in einer genealogischen Zeitschrift¹ mitzuteilen. Kurz vor der Drucklegung konnte noch der damals jüngst erschienene Artikel von Schmidt² mit Nutzen zu Rate gezogen werden.

Es soll hier nicht der Aufsatz aus der Zeitschrift der Zentralstelle wiederholt werden, der vielleicht der zünftigen Musikforschung bislang entgangen sein mag, auf den hier aber für Einzelheiten verwiesen werden kann. Es kommt an dieser Stelle vielmehr nur auf zwei Dinge an. Einmal sollen die noch vorhandenen groben Lücken im Leben des Künstlers noch einmal herausgestellt werden, und zum anderen wollen wir seine Ahnenliste zu 16 Ahnen mitteilen, nebst Weiterführung einiger besonders markanter Ahnenlinien.

Johann Wolfgang Franck verlor den Vater, als er noch nicht dem Säuglingsalter entwachsen war. Vielleicht starb auch die Mutter sehr jung. Jedenfalls soll Johann Wolfgang aus ihrer fast zehnjährigen Ehe als einziges Kind hervorgegangen sein. Für ihre andererseits durchaus denkbare Wiederheirat fehlen uns doch jegliche Anhaltspunkte. Ihre verwitwete Mutter war jedenfalls ein halbes Jahr nach ihr eine neue Ehe eingegangen und lebte anscheinend gleich ihr in Ansbach. Über den Tod beider Frauen wissen wir noch nichts, was irgendwelche Vermutungen über den Familienkreis rechtfertigte, in dem der junge Johann Wolfgang aufwuchs. Er tritt vielmehr erst wieder in unser Blickfeld mit seiner Immatrikulation in Wittenberg, 29. Mai 1663. Es fällt nicht schwer, für seine sonst unbekannte Studentenzeit Parallelen zu dem normalen Studienverlauf jener Zeit zu ziehen.

Seit 1666 — also sechs Semester später — wissen wir zumindest um seinen jeweiligen Aufenthalt. Bis 1679 wirkte er in Ansbach als Hofmusiker und Kammerregistrator, Kapellmeister und schließlich Direktor der Hofmusik. Das bekannte Eifersuchtsdrama veranlaßte dann seine überstürzte Flucht nach Hamburg, wo er in zwiefacher Stellung 1679—1686 einmal an der Oper wirkte und in dieser Zeit 14 Opern komponierte, zum anderen 1682—1685 als Musikdirektor am Dom eine ersprießliche Tätigkeit entfaltete.

Über seinen Fortgang aus Hamburg und über seine nächsten Lebensjahre würde man gern Näheres in Erfahrung bringen, denn wir wissen darüber so gut wie nichts. Sicher ist nur, daß er sich bewußt und für Dauer von seiner Familie trennte. Das bössliche Verlassen geht unzweideutig aus der Erklärung seiner Frau hervor, daß „*ihr Mann sie deserirt*“ habe. So zog

¹ Karl-Egbert Schultze, „Zur Genealogie des Kieler Prokanzlers Christoph Franck (1642—1704) und des Opernkomponisten Johann Wolfgang Franck (1644—? 1710)“, in: Zeitschrift (des Vereins: Zentralstelle) für Niedersächsische Familienkunde, 31. Jg. H. 5 (Sept. 1956) S. 126—130, im Text als ZH zitiert. — Einige Ergänzungen konnten dann noch a. a. O. Heft 6 (Nov. 1956) S. 173 gegeben werden.

² Günther Schmidt, „Johann Wolfgang Franck“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Lieferung 32/33 Sp. 658—664.

sie mit ihren Kindern in ihre Heimat Schwäbisch Hall zurück. Es mögen deren 1690 noch acht gewesen sein, da wir mit Sicherheit nur von zwei damals bereits verstorbenen wissen. Ob freilich der Abzug der Familie von Hamburg so bald schon erfolgte, erscheint uns sehr fraglich, denn man ist nach allem geneigt, Francks Frau hinter jener Patin „Sus. Ilse Francken“ zu suchen, die wir am 3. August 1695 bei dem einzigen in Hamburg geborenen Kinde des berühmten Operndirektors und -pächters Johann Sigmund Cousser finden³.

Es spricht manches dafür, daß Franck sich seit seinem Verlassen Hamburgs — vor Sommer 1687 — einige Zeit am spanischen Hofe aufgehalten hat. Die bekannte Legende, er sei da das Opfer eines Giftmordes geworden, könnte insofern einen winzigen wahren Kern haben — nämlich eben seinen Aufenthalt. Ermordet wurde er aber in jenen Jahren bestimmt nicht, denn er ist ja 1690 bis Anfang 1696⁴ als Komponist in London nachgewiesen. Von da ab aber scheint wirklich jede Spur von ihm zu fehlen. Auch Schmidt² muß uns jeden späteren Nachweis schuldig bleiben. Nach ihm wäre der Komponist „† um 1710“. Man wüßte gern, auf Grund welcher Anhaltspunkte es zu dieser etwas vagen und wohl auch kaum sehr fundierten Annahme gekommen ist.

Die zehn Kinder des Komponisten weisen eine höchst interessante Ahnentafel auf, die eine nähere Betrachtung lohnt. Zunächst aber muß festgestellt werden, daß bei keinem der Kinder vorherrschende Musikalität erkennbar wird, wie man das analog anderen Größen im Reiche der Musik hätte erwarten können. Die drei Söhne ergreifen Berufe angemessener sozialer Höhe: sie werden Jurist, Theologe und Offizier. Von den sieben Töchtern sind zwei klein verstorben. Die übrigen fünf können theoretisch zur Ehe gekommen sein. Leider kennen wir ihre Gattenwahl nicht. Es ist kaum zu bezweifeln, daß sie sich in gleicher sozialer Schicht vollzog. Ungleich wichtiger wäre uns noch eine Antwort auf die naheliegende Frage gewesen, ob sich Musikbeflissene unter den Schwiegersöhnen des Komponisten befunden haben.

Über Francks allzu früh verstorbenen Vater wissen wir nur wenig, über dessen Eltern und Ahnen nichts Sicheres. Da der Komponist nach einer — irrigen — Ansbacher Angabe aus Nürnberg stammen sollte, könnte das immerhin für seinen Vater vielleicht zutreffen. Der Vorname Wolfgang wird jedenfalls in Nürnberg mehrfach in Verbindung mit dem Familiennamen Franck angetroffen. So hat der aus Zwickau stammende Johann oder Hans Franck in Nürnberg einen 1601 geborenen Sohn Wolf, späteren Vormundamtsschreiber (ZH, S. 128). Leider war ihm nur dieser einzige Sohn nachzuweisen und nicht auch ein Martin, sowie ferner auch kein verwandtschaftlicher Zusammenhang mit dem ebenfalls aus Zwickau stammenden und in Nürnberg am 1. Juni 1631 verstorbenen Meisterkomponisten Melchior Franck (ZH, S. 127). Man muß sich gerade in der Genealogie vor noch so bestechenden Theorien hüten. Möglichkeiten aufzuzeigen ist indes oft sehr nützlich.

Andererseits entbehrt auch Ansbach selbst keineswegs älterer Namensträger Franck, zu denen allerdings bislang sich ebenso wenig eine Verbindung herstellen ließ. Da hatte beispielsweise ein aus dem oberfränkischen Städtchen Kronach stammender Büchsenmeisterssohn Hans Franck, später Zeugmeister zu Ansbach, bereits 1597 geheiratet und 1599 schon eine zweite Ehe geschlossen, der bis 1604 drei Kinder entsprossen — aber kein Martin, auch später nicht. — Der Ansbacher Schreinerssohn Hans Sindtler heiratete da 1612 die Witwe des Wildmeisters Sebastian Franck im mittelfränkischen Gunzenhausen. Dessen Tochter Anna Franck heiratete in Ansbach 1625 den Bäcker Jacob Kauser. — In Schwäbisch Hall gab es einen Niclaus Franck, dessen Sohn Michel, Bürger und Metzger ebenda, 1629 in Ansbach eines Windsheimer Metzgers Witwe zum Altar führte.

³ Johann Sigmund Cousser (Kusser), * Pressburg (Evang. K.) 1660 Febr. 13., † Dublin 1727 . . . , wirkte 1694—1695 als Pächter und hervorragender Direktor der Hamburger Oper, aber auch als deren Kapellmeister. Er wird als das „Muster eines Dirigenten“ und als „der eigentliche Begründer des Glanzes der Hamburger Oper“ (Riemann, 10. Aufl., S. 694) bezeichnet. Bei der Taufe seines Söhnleins August Gerhard, die in St. Jacobi stattfand, waren die beiden männlichen Paten August Wilhelm Hgz. zu Braunschweig (—Wolfenbüttel) und der Hamburger Ratsherr Gerhard Schott, der Gründer und unermüdlige Förderer der Oper.

⁴ Vgl. Schultze, S. 130.

Bei weitem der wichtigste Fund aber gelang in Heidenheim/Hahnenkamm, wo Martin Franck, „Vogt zu Schwaningen“, am 24. März 1634 — ein Jahr vor seiner Verheiratung — Gevatter stand bei einem Kinde des dortigen Vogts Hans Martin Hagenbucher. Sollte womöglich Heidenheim eine mehr als vorübergehende Bedeutung in seinem Leben gehabt haben? Noch läßt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß er selbst einst — 18 Jahre vor seiner Heirat in Ansbach 1635 — eine frühere Ehe geschlossen hatte. Manches spricht dafür, ihn für personengleich zu halten mit jenem „*Martinus Franck, Hansen Franken seeligen hinterlassener Sohn*“, der in Heidenheim am 11. Mai 1617 Apollonia Sauler ehelichte, Tochter des Bürgers Michel S. und Witwe von Wilhelm Schmidt, mit dem sie, ebenfalls in Heidenheim, am 9. April 1616 die Ehe geschlossen hatte. Nur zwei Kinder Franck sind aus dieser Ehe in Heidenheim getauft auf den Namen Georg (27. April 1618 und 25. Oktober 1619). Wohin mag dieser Martin verzogen sein?

Merkwürdigerweise war auch seine eigene Taufe in Heidenheim nicht aufzufinden, wiewohl seine Eltern da 1584 geheiratet hatten und fünf Kinder 1586—1593 taufen ließen: Barbara, Jacobus, Anna, nochmals Anna, und Franciscus. Es wird noch vieler Arbeit und einer glücklichen Hand bedürfen, um auf dieser Basis zu Sicherungen und Beweisen zu kommen.

Weiter ist von besonderem Interesse ein Gelegenheitsfund aus Dinkelsbühl, wo „*Matthae(us) Franck, Vogt von Schwaningen*“ und seine Frau Margaretha am 11. September 1633 ein gleich wieder verstorbene Kind Maria taufen ließen. Es bleibt völlig offen, ob hier eine — bei dem offenbaren Flüchtling vor Kriegsnot schon leicht denkbare — Verwechslung des Vornamens vorliegt, oder aber ob man es dabei mit dem Amtsvorgänger des Martin zu tun hat. Eingehende Forschungen sollten durchaus noch Licht in diese interessanten Fragen bringen können.

Über alle diese Personen sind zahlreiche weitere Einzelheiten und Verwandtennamen bekannt — keiner von diesen aber kehrt unter den Paten des Komponisten oder seiner Kinder wieder, was sonst natürlich ein wichtiges Indiz gewesen wäre.

Francks mütterlicher Großvater war Pastorensohn aus Schlesien und saß selbst im Ansbacher Rat. Die Großmutter war Pastorentochter aus dem württembergischen Crailsheim. Vielleicht liegen hier die Wurzeln des musikalischen Erbes, das Johann Wolfgang Franck empfangt und zu hoher Blüte brachte. Das deutsche Pfarrhaus war ja von jeher ein Hort der Musik!

Francks Frau war ebenfalls eine Pfarrerstochter, wie auch ihre beiden Großväter und noch viele weitere Ahnen Geistliche im bayerischen, württembergischen und badischen Raum waren. — Viele der Ahnen lebten in Schwäbisch Hall und Augsburg. Bald auch mischen sich bunte Stimmen in das Konzert der Ahnenberufe: manche der Ahnen schufen Geschmeide und Waffen, waren Messerschmied oder Buchbinder, bis sich um 1540 auch ein Bauer unter ihnen findet.

*

Die nun anschließende Ahnenliste verdanke ich den in uneigennützigster Weise angestellten Forschungen des Herrn Pfarrer Georg Kuhr in Ansbach, der meine Fragen äußerst interessiert aufgriff und sich seinerseits für Schwäbisch Hall und die älteren Ahnen auf die ebenso sachkundige wie erfolgreiche Hilfe des Herrn Dr. phil. Gerd Wunder in Gelbingen stützen konnte. Einige einzelne Ergänzungen steuerten schließlich ein paar weitere Forschungsfreunde und nicht zuletzt die Ahnenstammkartei des Deutschen Volkes in Dresden bei. Allen freundlichen Helfern gebührt an dieser Stelle unser Dank.

*

Für das Verständnis der Ahnenliste ist darauf hinzuweisen, daß in ihr die Klammern in verschiedenem Sinne verwandt sind: einmal dienen sie der Ergänzung, beispielsweise für Matrikelangaben oder Kirchspiele; zum anderen aber, häufiger etwa bei Ortsangaben, um die Wahrscheinlichkeit auszudrücken, wo Sicherheit noch nicht zu erlangen war. „* (Rothenburg)“ besagt also, daß Rothenburg als Geburtsort recht wahrscheinlich ist.

Ahnenliste

Die zehn Probanden sind ~ a und c-h Ansbach (Joh.), b Schwäbisch Hall (Mich.); i und k sind angeblich * zu Hamburg, da aber nicht ermittelt.

- 1a Sophia Henrica, ~ 1667 Febr. 17., † ...
 1b Eufrosine Magdalene, ~ 1668 Mai 27., † ...
 1c Anna Margareta, ~ 1670 Juni 27., □ Ansbach (Joh.) 1671 März 21.
 1d Agatha Magdalena, ~ 1672 Mai 6., † ...
 1e Johann Friedrich, ~ 1674 Sept. 17., † Tübingen 1719 Sept. 17., Kanzlei- und Hofgerichtsadvokat sowie Oberauditor ebd., immatr. Rostock 1696 Mai ... als „*Suevo-Hallensis*“;
 ∞ Weilheim am Neckar 1710 März 4. Cleopha Steeb, * (ebd.) ..., † (Tübingen) ...; sie ∞ I (Weilheim) ... Stephan Kemler, * ..., † (Tübingen) vor 1710, Advokat ebd.
 1f Anna Elisabetha, ~ 1676 Mai 7., □ Ansbach (Joh.) 1676 Juli 6.
 1g Johann Immanuel, * 1677 Juli 7. ~ 8., † Schwäb. Hall-Unterlimpurg 1734 Okt. 5., Pfarrer seit 1725 ebd.; Student zu Straßburg, Praeceptor zu Schwäb. Hall 1710; ∞ Schwäb. Hall 1710 Juni 3. Ursula Cordula Bolz, * (ebd.) ..., † (ebd.) ...
 1h Anna Maria, ~ 1678 Dez. 29., † ...
 1i Tochter, * um 1681, † ...
 1k Johann Jacob, * ... 1683 Nov. 15., † Schwäb. Hall 1735 Dez. 17., Leutnant ebd., war 1722 noch Fähnrich im Durlachschen Kreisregiment; (unverehelicht).
- 2 Franck, Johann Wolfgang, ~ Unterschwaningen in Mittelfranken 1644 Juni 17., † ... nach 1695, Opernkomponist 1679—1686 zu Hamburg und seit etwa 1690 bis mindestens Anfang 1696 zu London; Student zu Wittenberg 1663 Mai 29. als „*Onoldo Franc.*“ (= Ansbach, wo er immerhin aufgewachsen sein mag), markgräfl. brandenbg. Prinzessinnen-Erzieher (1666 Jan. 16. gen.), Hofmusiker 1666 ff. und gleichzeitig Kammerregistrator 1666—1673 zu Ansbach, fürstl. Kapellmeister und Direktor der Hofmusik ebd. 1673—1678, erstach aus Eifersucht 1679 Jan. 17. ebd. den 33jährigen Hofmusikus Ulbrecht (□ ebd. 1679 Jan. 26.) und floh daraufhin nach Hamburg; ∞ Schwäb. Hall (Mich.) 1666 Jan. 16.
- 3 Wibel, Anna Susanna, * Schwäb. Hall 1648 Juni 26., † ebd. 1722 April 28. □ Mai 1.
- 4 Franck, Martin, * ... um 1595, † (Unterschwaningen) 1645 März ..., markgräfl. brandenbg. Vogt und Kastner (1635 & 1644 gen.) ebd., vordem dgl. zu Wassertrüdingen (1635 gen.); Pate 1634 März 24. zu Heidenheim/Hahnenkamm (Kr. Gunzenhausen) Mfr., daher denkbar, daß er wie folgt:
 ∞ I Heidenheim 1617 Mai 11. Apollonia Sauler, * (ebd.) um 1595, † ..., T. v. Michel S., Bürger zu Heidenheim;
 sie ∞ I Heidenheim 1616 April 19. Wilhelm Schmidt, * ..., † (Heidenheim 1616) ...;
 ∞ (II) Ansbach (Joh.) 1635 April 13.
- 5 Regius, Maria Margaretha, ~ Ansbach (Joh.) 1614 Aug. 19., † ... (vielleicht sehr jung, da Nr. 2 nach Angabe ihr einziges Kind blieb).
- 6 Wibel, Georg Bernhard, * Durlach 1623 Mai 24., † (Schwäb. Hall) 1707 Nov. 20., Mag. (Tübingen 1644), Hauptprediger und Dekan seit 1676 an St. Michael zu Schwäb. Hall; Student zu Straßburg und 1644 Juli 10. zu Tübingen, Informator zu Nürnberg und 1646—1647 am Spital- und Waisenhaus zu Pforzheim, Pfarrer 1647 an St. Johann zu Schwäb. Hall, dann an St. Michael ebd., Subdiakon 1652, Archidiakon 1658 und

- Pfarrer, Konsistorialrat und Prokurator sowie Scholarch seit 1669; dreimal verehelicht:
 ∞ II (Schwäb. Hall 1669) ... Anna Margaretha N.N. verw. Seitz, * ...
 † (Schwäb. Hall) um 1691 nach 22jähriger Ehe;
 ∞ III (Schwäb. Hall 1692) ... Ursula Cordula N.N. verw. Gronbach, * ...
 † (Schwäb. Hall) nach 1707 Nov. 20., lebte 15 Jahre in der Ehe;
 ∞ I ... um 1648
- 7 Gräter, Susanna Agnes, * (Schwäb. Hall) 1628 Febr. 2., † (ebd.) 1669 März 7.
- 78 Franck, Hans, * ... um 1555, † ... zwischen 1593 Aug. 31. und 1617 Mai 11.,
 lebte mindestens 1586—1593 zu Heidenheim;
 ∞ Heidenheim in Mfr. 1584 Nov. 23.
- 79 Ruck, Barbara, * (Heidenheim) um 1560, † ... nach 1593 Aug. 31.
- 10 Regius, Samuel, * Elbersdorf in Schlesien um 1580, † (Ansbach) vor 1635 April 13.,
 Faßmaler, des Inneren Rats ebd., letztmalig gewählt 1631 Jan. 3., dagegen 1632 nicht
 mehr; zweimal verehelicht:
 ∞ I Ansbach 1606 Sept. 9. Aemilia Beck, * (ebd.) um 1585, † (ebd.) vor 1614,
 T. v. Sebald B., Eisenkrämer ebd.;
 ∞ II Ansbach (Joh.) 1613 Nov. 16.
- 11 Reisenleiter, Sophia, * Crailsheim 1593 Mai 27., † (Ansbach) nach 1635 Juli;
 ∞ II Ansbach 1635 Aug. 10. Martin Hertlein, * (Weiherneidbach bei Wernsbach
 in Mittelfranken?: „Weiherneidbach“) um 1600, † (Ansbach) ... Müller (ebd.),
 S. v. Georg H.
- 12 Wibel, Johann Georg, * Augsburg 1599 Dez. 9., † (Schwäb. Hall) 1651 Okt. 25.,
 Mag. (Tübingen 1620), Hauptprediger, Dekan, Konsistorialrat und Scholarch an St.
 Michael ebd. seit 1647; Student zu Tübingen, Pastor zu Ettlingen in Baden 1621, Hof-
 diakon und Praeceptor am Gymnasium zu Durlach 1622, „Fürstl. Markgräfl. Hof-
 prediger zu Carlsburg in Durlach“ (Karlsburg = das markgräfl. Schloß) 1626, Pfarrer
 am Spital- und Waisenhaus zu Pforzheim 1630, Erster Pfarrer und Superintendent
 ebd. 1635;
 ∞ Augsburg 1622 April (Jan.) 6.
- 13 Albrecht, Barbara, * Pielenhofen in der Oberpfalz 1599 Okt. 24., † Schwäb. Hall
 1678 Nov. 26.
- 14 Gräter, Johann Christoph, * (Schwäb. Hall) 1601 Juli 26., † ebd. 1651 April 2.,
 Mag., Pfarrer an St. Michael ebd. seit 1627, Procurator, Consistorialis und Scholarch
 ebd.; zweimal verehelicht:
 ∞ II (Schwäb. Hall) 1645 Juli (err.) Sibylla Ritter, * (ebd.) ... † (ebd.) nach 1651
 März;
 ∞ I (Michelbach bei Gaildorf in Württemberg) 1627 März 4. (err.)
- 15 Geer, Martha, * Michelbach an der Bilz 1604 Nov. 10., † Schwäb. Hall 1645 Febr. 11.
- 716 Franck, Martin, zu („Weylen“).
- 20 Regius, Franciscus, * ... um 1555, † (Elbersdorf in Schlesien) nach 1605, Pfarrer
 ebd. (1606 gen.).
- 22 Reisenleiter, Hans II, * (Crailsheim) um 1560, † ebd. 1632 Nov. 4., Bürger und
 Bierbrauer ebd. (1613 gen.);
 ∞ Crailsheim 1591 Juni 22.
- 23 Hohenstein, Margaretha, * (Crailsheim) um 1565, † (ebd.) nach 1592.
- 24 Wibel, Georg, * Augsburg 1559 ... † ebd. 1617 oder 1618, Edelsteinschneider ebd.;
 zweimal verehelicht:
 ∞ I Augsburg 1580 Jan. 17. Anna Miller, * (ebd.) um 1560, † (ebd. 1582) ...;
 ∞ II Augsburg 1582 Dez. 30.

- 25 Drechsel, Felicitas, * Augsburg um 1562/65, † (ebd.) . . .
- 26 Albrecht, Bernhard II⁵), * Augsburg 1569 Mai 25., † ebd. 1636 Febr. 14., Mag. (Jena 1591 Aug. 13.) und Lic. (1594), Pfarrer an Heil. Kreuz zu Augsburg 1619—1629 und Senior des geistl. Ministeriums ebd. 1625—1629; Student zu Jena, Pfarrer zu Pielenhofen in der Oberpfalz 1595—1603, Diakonus der Barfüßer-Kirche zu Augsburg 1603—1619; zweimal verehelicht:
 ∞ II (Augsburg) zwischen 1633 und 1636 mit . . . N. N.;
 ∞ I Augsburg 1596 Febr. 11.
- 27 Sauter, Judith, * Böblingen in Württemberg 1573 Juli 9., † Augsburg 1633 Juni 9.
- 28 Gräter, Peter, * (Michelbach an der Bilz) 1556 . . ., † (Schwäb. Hall) 1634 Nov. 6., Buchbinder ebd.;
 ∞ (Schwäb. Hall) vor 1601
- 29 Welz, Apollonia, * . . . 1564 . . ., † (Schwäb. Hall) 1634 Nov. 6. (sic!).
- 30 Geer, Konrad, * Mosbach am Neckar um 1560, † Schwäb. Hall 1634 Nov. 7., Mag. (Heidelberg 1583 Febr. 19.), Pfarrer ebd. seit . . .; Student zu Heidelberg 1580 Jan. 7., sowie dgl. als Hofmeister dreier Schenk von Limpurg zu Marburg 1588 Aug. 7. und Tübingen 1589 Nov. 24., Pfarrer zu Michelbach an der Bilz;
 ∞ . . . vor 1605
- 31 Baumann, Sabina, * Michelbach an der Bilz 1573 . . ., † Schwäb. Hall 1635 Juni 20. auf der Flucht.
- 44 Reisenleiter (Leysenreutter), Hans I, * Schwabach 1538 Dez. 5., † (Crailsheim) nach 1600, Bürger ebd., lebte da seit mindestens 1570, wieder bezeugt 1571, kaufte eine Spitalpfünde ebd. 1601 Aug. 27.
- 48 Wibel, Matthias, * („Hödistedt“) um 1510, † (Augsburg) 1560 . . ., Bürger 1539 und Koch ebd.
- 50 Drechsel, Hans, * . . . um 1535, † (Augsburg) . . ., (Bürger und) Tuchscherer ebd.
- 52 Albrecht, Bernhard I, * (Kreibitz in Böhmen) 1533 . . ., † Augsburg 1599 . . ., Büchsenmacher ebd.;
 ∞ Augsburg 1564 Juni 19. (11.)
- 53 Sprinzinger, Barbara, * Augsburg 1537 . . ., † ebd. 1616 März 16.
- 54 Sauter, Caspar, * Kuppingen bei Herrenberg in Württemberg 1547 Juni 6., † Augsburg 1604 Juli 31., Mag., Pfarrer und Senior an der Barfüßer-Kirche ebd. seit 1593;
 ∞ (Aich in Württemberg) vor 1573
- 55 Ruoff, Juditha, * (Seeburg) um 1550, † Augsburg 1594 . . .
- 56 Gräter, Jacob, * (Schwäb. Hall) 1518 . . ., † ebd. 1571 Nov. 1., Mag. (1542), Pfarrer ebd. seit 1557, vordem dgl. zu St. Johann 1543—1549, Diakonus zu Crailsheim 1549 bis 1550 und zu Michelbach an der Bilz 1550—1557;
 ∞ (Schwäb. Hall) um 1545
- 57 Laidig, Katharina, * . . . um 1525, † (Schwäb. Hall) . . ., lebte 1581 ebd.
- 62 Baumann, Lorenz, * (Rothenburg) um 1535/40, † Michelbach an der Bilz 1577 . . ., Mag., Pfarrer ebd. seit mindestens 1569; Student zu . . . (vielleicht: Wittenberg 1556 Sept. 30. und Jena 1557).
- 106 Sprinzinger, . . ., * . . . um 1505, † (Augsburg) . . ., Messerschmied (und Büchsenmacher) ebd.
- 108 Sauter, Johann, * (Kuppingen) um 1509, † ebd. 1574 Mai 1., Bauer ebd.
- 110 Ruoff, Melchior, * . . . um 1520, † (Aich in Württemberg 1584) . . ., Pfarrer 1552 bis 1584 ebd., vordem dgl. zu Seeburg bei Urach in Württemberg.

⁵ Für ihn und seine Ahnen vgl. a.: Deutsches Geschlechterbuch Bd. 69, S. 675—676, das hier ergänzt und in einigen Punkten richtiggestellt werden konnte.

Miscellanea

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

I

Der Verfasser des *Zodiacus musicus* 1698

Die lullistischen sechs Concerti a 4 mit Bc., die Eitners Quellenlexikon (V 256) unter J. A. S. als in Wolfenbüttel vorhanden verzeichnet, wurden hinsichtlich der Verfasserschaft schon halb aufgedeckt durch A. Göhlers Verzeichnis nach den Meßkatalogen, der 1902 unter III Nr. 405 unter A. Schmierer, Schmicerer, Schmicorer das genannte Werk samt dem 2. Teil (7.—12. Konzert) 1710 aufführt. Kretzschmar hat oft bedauert, daß nichts Näheres außer dem Druckort Augsburg zu erfahren sei. Ernst v. Werra spricht in seinem Neudruck (DDT 10, S. VII) über die Unbekanntheit des J. A. S.: „daß er Augsburger sei, wage ich nicht zu unterschreiben“. Das Rätsel wird jetzt gelöst durch die biographische Beigabe von Adolf Layer zu den Schweizerischen Musikdenkmälern Band 2: Johann Melchior Gletle, *Ausgewählte Kirchenmusik* (Bärenreiter-Verlag Basel, 1959), S. XIV, indem der stud. jur. Johann Abraham Schmierer am 9. September 1683 sich um die Nachfolge seines verstorbenen Lehrers Gletle als Augsburger Domkapellmeister (vergeblich) bewirbt. Layer wieder scheint nicht zu wissen, daß es sich um den gesuchten Komponisten des „Tierkreises“ handelt. Vielleicht bedeuten die Fassungen „Schmicerer“ und „Schmicorer“ keine Druckfehler, sondern noms de guerre, denn es war für Schmierer wohl odios, jenen Namen zu tragen, den Joseph Haydn später auf Sammartini angewandt hat.

II

W. Gurlitt schreibt in seiner Bearbeitung des Riemannsches Lexikons, Artikel *Sebastian Knüpfer*, in allzu enger Anlehnung an die 11. Auflage von 1929, dessen *Lustige Madrigalien und Canzonetten* seien verschollen. In MGG hat W. Serauky zwar 1957 richtig darauf hingewiesen, daß ich 1933 das verlorene Werk in meinem *Corydon* als in Zürich wiedergefunden beschrieben habe, verrät aber auch nur die halbe Wahrheit, indem er sagt, ich hätte daraus „die“ vier erhaltenen Nummern im Partiturband II neu gedruckt. In Wirklichkeit ist das ganze Werk erhalten, ich gab vier Nummern nur als Probe und hoffe, daß das Ganze einmal als Erbeband vollständig erscheinen kann.

Eine Skizze zu Mozarts „Musikalischem Spaß“ KV 522

VON FRANZ GIEGLING, ZÜRICH

Unter den im Mozarteum Salzburg liegenden Fragmenten und Entwürfen Mozarts findet sich ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten im Querformat 31/22 cm. Das zwölfzeilig rastrierte Blatt ist der Schrift nach zu verschiedenen Zeitpunkten beschrieben worden. Auf der recto-Seite stehen zwei Akkoladen mit der vorgesehenen Besetzung von 2 Violinen, Viola, 2 Hörnern und Baß. Notiert sind 24 Takte in drei Teilen zu je 8 Takten, wobei bloß die Stimme der ersten Violine ausgeführt ist (vgl. Notenbeispiel). Das Fragment ist überschrieben mit „*Allegretto. Rondò*“. Mena Blaschitz* setzt das Fragment ins Jahr 1788 oder — wohl mit Rücksicht auf die etwas später geschriebene, flüchtige Skizze auf der verso-Seite — 1789. Einstein konnte dieser Datierung nicht zustimmen, wagte aber auch keine chronologische Entscheidung zu treffen. Er beließ das Fragment unter Anh. 108 in der 3. Auflage des Köchelverzeichnisses (S. 830 f.). Er ist dabei von der richtigen Überlegung ausgegangen, daß das

* *Die Salzburger Mozartfragmente*, Dissertation Bonn 1926, Maschinenschrift.

vorliegende Rondothema nur zu einem Divertimento gehören kann, zu einer Gattung, die Mozart in dieser Besetzung in Wien nicht mehr gepflegt hat, so daß Einstein das Bruchstück lieber in die Salzburger Zeit eingereiht hätte. Doch weisen Papier und Schrift eindeutig in die Wiener Zeit, und die Datierung von Mena Blaschitz ist ziemlich genau. Es gibt nun in der ganzen Wiener Zeit nur ein einziges Werk, zu welchem dieses Rondothema in Tonart, Besetzung und Charakter passen könnte, nämlich den „Musikalischen Spaß“, den Mozart im Juni 1787 geschrieben hat. Die durch den Schleifer betonten Viertelnoten *c*“ (Auftakt, sowie Takte 2, 4, 6) und *a*“ im zweiten Teil (Takte 8, 10, 12, 14), die ganz unvorbereitet eintretenden Triolen des dritten Teils und die in Takt 20 urplötzlich auftauchende Modulation nach C-dur gehören ganz in die Sphäre von Mozarts „Musikalischem Spaß“.

Die Rückseite dieses autographen Blattes enthält eine vierstimmige kanonische Studie in G-dur von 17 Takten und einen Fugenanfang in d-moll von 10 Takten, die noch nicht näher bestimmt werden konnten. Beide Skizzen scheinen etwas später entstanden als die Vorderseite. Das bisher als zweites Autograph (Paris, Bibliothèque du Conservatoire) aufgeführte Blatt hat sich inzwischen als Fälschung herausgestellt.

Allegretto. Rondò

Eine unbekannte Familien-Reminiszenz in Mozarts Serenade KV 522 („Ein musikalischer Spaß“)

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, INNSBRUCK

Das Thema „Reminiszenz, Zitat“, ist u. a. auch an dieser Stelle schon wiederholt aufgegriffen worden¹. So zitiert in diesem Zusammenhang Reinhold Sietz in seiner Studie „*Einige Bemerkungen zur Reminiszenz*“, daß auf diesem Gebiet der musikwissenschaftlichen Forschung neue, „*lehrreiche Lichter auf tiefliegende Gebiete des musikalischen Schaffens*“ zu fallen vermögen. Dies soll an Hand einer Mozartschen Familien-Reminiszenz im ersten Satz der Serenade KV 522 „*Ein musikalischer Spaß*“ im folgenden demonstriert werden.

¹ Paul Mies in: Das Musikleben, Jg. 1952/Heft II — Reinhold Sietz in Mf. Jahrg. VIII/3 — Ludwig Misch ebenda, Jahrg. IX/3.

Das am 14. Juni 1787 — im Sommer des *Don Giovanni*² — komponierte Werk ist mehr als „Ein musikalischer Spaß“ schlechthin; es ist in seiner ausgelassenen, nach außen hin wirkenden Frivolität einerseits und der nach innen gekehrten, bissigen Satire andererseits das klassische Beispiel musikalischen Humors und scheint, wenn auch mit langjähriger Unterbrechung, eine Reihe orchestraler Späße beider Mozarts abzuschließen. So ist das Werk als solches, ohne Bezug auf etwaige melodische, harmonische oder rhythmische Parallelen, eine durch die Genialität W. A. Mozarts geadelte Reminiszenz, die zu näherer Betrachtung ihrer durch Leopold Mozart gegebenen Vorbilder zwingt. Da ist die bemerkenswerte Reihe der um das Geburtsjahr Wolfgang Mozarts in (und für?) Salzburg komponierten Orchester-Divertimenti, die, ihrer Zweckbestimmung nach, zwar eine Art Programmmusik, doch Ausdruck echten Mozart-Humors sind und sich trotz gelegentlicher Anfeindung humorloser Auchmusiker großer Beliebtheit sogar im heimatlichen Augsburg erfreuten. In einem von Max Seiffert vorgelegten Band der DDT (9. Jahrg. Bd. II) sind einige Beispiele dieser Art enthalten und ausführlich kommentiert³.

Der humorvolle Charakter dieser schlicht-schwerelosen Stücke ist aus dem Notenbild allein — mit eventueller Ausnahme der auf Violinen verzichtenden „*Sinfonia burlesca*“ — noch nicht ohne weiteres ersichtlich. Erst die authentischen Aufführungsanweisungen Leopold Mozarts mit Angaben (ad libitum?) einzustreuender Komik geben genauere Auskunft über Sinn und Zweck, aber auch Anknüpfungspunkte zur wissenschaftlichen Deutung dieser Stücke. Zur Jagd-Sinfonie (mit 4 obligaten Hörnern, z. T. in extrem hoher Lage) heißt es auf einem, dem Wiener Stimmenmaterial beigelegten Zettel:

„Bericht über die Jacht Sinfonia.

Erstlich müssen die g horn ganz rauh geploßen werden, wie es nämlich bey der Jacht gewöhnlich und so forte alß immer möglich. item kann auch ein Hifthorn dabey sein. Dann soll man etliche hunde haben die bellen, die übrigen aber schreyen zusam ho ho etl: nur aber 6 Tactt lang.“

Am 6. Oktober 1755 schickt Leopold Mozart an J. Jakob Lotter, den späteren Verleger seiner Violinsschule, die „*Bauern Musique*“ unter Beifügung folgenden Hinweises nach Augsburg:

„Bey dem Marche mag auch nach dem Jauchzen jedesmal ein Pistolenschuß geschehen, wie es bey den Hochzeiten gebräuchlich ist und wer recht auf den Fingern pfeifen kann, mag auch unter den Jauchzen darein pfeifen.“

Diese an sich problemlosen „musikalischen Späße“ Vater Mozarts blieben, wie schon oben erwähnt, nicht ohne Kritik. So erreichte ihn im Januar 1756 der anonyme Brief eines „*Herzensfreundes*“ aus Augsburg:

„Monsieur et tres cher Ami!

Lase sich der Herr gefallen, keine dergleichen Possenstücke als chineser und Türcken Music, Schlittenfahrt, ja gar Bauernhochzeit und mehr zu machen, denn er bringt mehr Schand und Verachtung vor dero Persohn als ehr zuwegen, welches ich als Kenner bedaure, sie hiermit warne und beharre Dero Herzensfreund.

datum in domo

verae amicitatae.“

So weit das „populare“ — hier auch im Sinne von humoristisch zu interpretierende — Element in den entsprechenden Werken Leopold Mozarts, von denen man annehmen kann, daß sie

² In diesem Zusammenhang sei auch auf das *Figaro*-Zitat als Tafelmusik im 2. Finale des *Don Giovanni* verwiesen.

³ „Die Bauernhochzeit“, „*Sinfonia burlesca*“, „Jagd-Sinfonie“, (Die folgenden drei Zitate sind dem Revisionsbericht dess. Bandes entnommen.)

dem ebenso humorbegabten Sohn aus den Tagen frühester Kindheit bekannt und geläufig waren! Diese Annahme erhärtet sich durch ein (erinnerndes?) Zitat im 1. Satz der Serenade KV 522, das, wiewohl auch nicht aus oben angeführten Werken entlehnt oder zitiert, vielleicht die inneren Zusammenhänge der Entstehung zu beleuchten vermag⁴.

Im 3. Satz (Presto $\frac{2}{4}$) des 2. Orchester-Trios der seinem Gönner und späteren Brotherrn, dem Grafen Johann Baptist Thurn, Valsassin und Taxis, gewidmeten *Sonate Sei per chiesa e da camera* lautet das die Schlußgruppe der Exposition (Takt 52—59) bildende Unisono:



KV 522 enthält dieselbe Stelle (wörtlich!) im 1. Satz (Allegro $\frac{4}{4}$) Takt 27—30 ebenfalls als Schlußgruppe. (Allerdings hier unter Hinzufügung des Hörner-Pedals und um zwei Takte coda-ähnlich erweitert.)



(Notenbeispiel aus der Reprise zitiert)

Die Frage „Reminiszenz oder Zitat“ kann man in diesem kuriosen Fall nur ebenso behutsam zu beantworten versuchen, wie sie gestellt werden kann, wenn man dabei das Ableben Leopolds Mozarts am 28. Mai desselben Jahres (zwei Wochen vor Entstehung von KV 522!) und den bisher gültigen Kommentar zu diesem musikalischen „Spaß“ zugrunde legt⁵. Was die Reminiszenz betrifft, so sind die dafür sprechenden Gründe bereits angeführt. Gelänge es jedoch nachzuweisen, daß obengenanntes Beispiel als Zitat zu interpretieren wäre — sei es auch nur, um darin die *grobe, lumpenhafte und liederliche Hof Musique*⁷ seiner Salzburger Jahre auferstehen zu lassen —, so ließen sich neue Aspekte finden, denen die landläufige Bezeichnung dieses köstlich-ironischen Werkes als „Dorfmusikanten-Sextett“ in keinem Falle mehr gerecht wird.

Neue Mozartiana

VON WILLI KAHL, KÖLN

Nochmals kann im Anschluß an frühere Berichte über Neuerscheinungen des Mozart-Schrifttums¹ eine Nachlese geboten werden. Sie sei mit der erfreulichen Feststellung eröffnet, daß das vom Salzburger Zentralinstitut für Mozartforschung betreute Mozart-Jahr-

⁴ Man vergegenwärtige sich den Ursprung einer Reminiszenz aus dem — erinnernden — Unterbewußtsein!

⁵ Vgl. die evtl. von ihm selbst stammende Charakteristik Leopold Mozarts in dem „Bericht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757“ (in Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Berlin, 1757/p. 183):

„Er hat sich in allen Arten der Composition bekanntgemacht, doch aber keine Musik in den Druck gegeben, und nur im Jahre 1740 6 Sonaten a 3 selbst in Kupfer radieret; meistens nur um eine Übung in der Radierkunst zu machen.“

⁶ Vgl. Anm. zu KV 522 im „Köchel-Einstein“. Den Hinweis auf den Todestag Leopold Mozarts verdanke ich Herrn Prof. Dr. Wilhelm Fischer, Innsbruck.

⁷ Siehe Brief vom 9. Juli 1778, Mueller von Asow, Bd. II, p. 485.

¹ Mf. IX, 1956, S. 309—316; X, 1957, S. 526—531; XII, 1959, S. 206—212.

buch mit einem neuen stattlichen Band² vorliegt. Damit scheint nun der Mozartforschung — hoffentlich für recht lange Zeit — endlich jenes Publikationsorgan gesichert zu sein, das sie längst verdient hat, denkt man an jene früheren Mozartjahrbücher, die es nur zu wenigen Jahrgängen gebracht haben.

Dankbar wird jeder auch in Zukunft die wiederum von Rudolf Elvers gewissenhaft besorgte Mozartbibliographie begrüßen. Sie ist für das Gedenkjahr 1956 natürlich reicher als sonst ausgefallen. Ob sie sich auf die Dauer statt der Ordnung der Titel nach dem Verfasseralphabet in eine lockere Systematik aufgliedern lassen kann, wäre noch zu entscheiden. Die Beiträge lassen an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig. Wilhelm Fischer berichtet über eine Innsbrucker, von einem Wiener unbeschulten Augustiner 1775 geschaffene astronomische Uhr, deren Spielwerk ermöglicht, vor jedem vollen Stundenschlag nach Wahl eines von sieben Menuetten erklingen zu lassen. Der Komponist dieser Tanzstücke war freilich nicht zu ermitteln. Otto Erich Deutsch teilt aus dem von O. Jahn seinerzeit nur unvollkommen zitierten Tagebuch Schidenhofens die musikgeschichtlich interessierenden, vor allem die Mozart und seine Familie betreffenden Eintragungen mit, woraus sich ein fesselndes Salzburger Sittenbild ergibt. Karl Gustav Fellerer fügt der Geschichte des Mozartbildes ein Kapitel „Mozart in der Betrachtung H. G. Nägelis“ ein. Hans Joachim Moser (*„Mozart und die mehrerlei Zeitbegriffe der Musik“*) nennt die Musizierzeit gegenüber der objektiven Zeitdauer subjektiv, vermenschlicht, qualifizierter, von ihrer Füllung abhängig. Als dritter Zeitbegriff tritt der *„historische Zeitpunkt“* hinzu. Ernst Fritz Schmid schildert die *„Schicksale einer Mozart-Handschrift“* (unbekanntes Streichquartett-Menuett und zwei unveröffentlichte Kadenzen) mit Hinweis auf die vielfach pietätlose Behandlung Mozartscher Autographen aus dem Nachlaß durch Zerschneiden, wofür z. T. auch die Witwe Konstanze verantwortlich zu machen ist, und gibt zu einem früheren Beitrag (*„Neue Quellen zu Werken Mozarts“*, Mozart-Jahrbuch 1956) einen Nachtrag über *„Mozart und Monsigny“*. Hans Engel sucht Mozarts geschichtlichen Ort zwischen Rokoko und Romantik zu bestimmen, nicht ohne die landläufigen Begriffe des Dämonischen, wie ihn zuerst A. Heuss für Mozart in Anspruch genommen hat, des Klassischen und Romantischen auf ihre Anwendungsmöglichkeit hin zu überprüfen. Aus den Beständen der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde legt Robert Haas eine Selbstbiographie Maximilian Stadlers vor, zu der auch ein Werkverzeichnis (*„Verzeichnis musikalischer Schmierereien“*) gehört, sowie einige Haydn- und Mozartaneddoten. H. C. Robbins Landon untersucht *„Mozart fälschlich zugeschriebene Messen“*. Paul Badura-Skoda stellt die neuerdings für die Editionsgrundsätze der *„Neuen Mozart-Ausgabe“* dringlich gewordene Frage nach dem *„Generalbaß-Spiel in den Klavierkonzerten Mozarts“*. Dem Generalbaß kommt bei dünnen Stellen sicher eine Füllfunktion zu, bei vollklanglichen Harmonien mag er wünschenswert erscheinen, aber keineswegs durchweg. In einer Studie *„Don Giovanni und Casanova“* erinnert Paul Nettel an den eigenartigen Zufall, daß Casanova, *„die Inkarnation von Don Giavannis wahren Leben“*, der Prager Uraufführung der Oper 1787 beigewohnt hat, und begründet den Unterschied zwischen Casanovas Memoiren und Mozarts Musik scharfsinnig damit, daß bei *„Casanova das Geistige versinnlicht und vergeudet ist, während bei Mozart das Sinnliche ins Geistige, ja Metaphysische sublimiert erscheint“*. *„Verse... für die Musik das Unentbehrlichste“*, schreibt Mozart dem Vater am 13. Oktober 1781. Rudolf Steglich bezieht das auf die *„sinnvoll geordnete Verstaktordnung“*, entwickelt daraus eine geistvolle Studie über das Worttonverhältnis bei Mozart und bringt eindrucksvolle Beispiele dafür, wie Verse Mozart musikalisch inspiriert haben. Über *„Frühe Mozartpflege und Mozartiana in Steiermark“* berichtet Hellmut Federhofer in einer ergebnisreichen Untersuchung. Ein sehr verdienstvoller musikbibliographischer Beitrag von

² Mozart-Jahrbuch 1957 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1958. 241 Seiten.

Rudolf Elvers behandelt die bei J. F. K. Rellstab in Berlin bis 1800 erschienenen Mozartdrucke. Bei einer Durchsicht der Bestände in der Erzabtei St. Peter zu Salzburg fand Herbert Klein „Unbekannte Mozartiana von 1766/67“. Mit der „Anbringung von Auszierungen in den Klavierwerken Mozarts“ beschäftigt sich Eva Badura-Skoda mit nachdrücklichem Hinweis auf Mozarts Skepsis gegenüber der Auszierungspraxis bei den zeitgenössischen Interpreten seiner Klaviermusik. In den Soloklavierwerken und der Klavierkammermusik ist an Auszierungen kaum zu denken, eher in den Klavierkonzerten. Horst Heussner beleuchtet das Verhältnis Spohrs zu Mozart. Walter Hummel behandelt die von ihm in einem Faksimiledruck herausgegebenen „Tagebuchblätter von Nannerl und Wolfgang Mozart“. Alfred Orel bietet, an eine frühere Studie (Mozart-Jahrbuch 1955) anknüpfend, Neues über das von der Uraufführung der „Zauberflöte“ her bekannte Ehepaar Franz und Barbara Gerl und zuletzt klärt Ernst Hess die Frage nach der Echtheit des Fagottkonzerts KV Anhang 230a. Er kann das Werk „mit größter Wahrscheinlichkeit“ François Devienne zuweisen.

Im Oktober 1956 veranstaltete das Centre national de la recherche scientifique in der Reihe seiner „Colloques internationaux“, über die in dieser Zeitschrift schon mehrfach berichtet wurde, einen Mozartkongreß, dessen Vorträge nun ein von André Verchaly herausgegebener Sammelband³ zusammenfaßt. Man findet hier außerdem die Ansprachen und auch die Diskussionen und gewinnt so ein recht eindrucksvolles Bild vom Verlauf dieses Kongresses, dessen Themenstellung wohl etwas von jener Richtung in der neueren französischen Mozartforschung inspiriert erscheint, die bei Wyzewa und St. Foix manchmal den Eindruck erwecken könnte, „als ob ein genialer Geist in der Summe verschiedenster Beeinflussungen begriffen werden könnte“ (L. Schiedermaier, *Mozart, sein Leben und seine Werke*, 2/1948, S. 12). Es muß hier genügen, aus der Fülle der Referate einige hervorzuheben. Stig Walin sieht die Voraussetzungen für Mozarts „Internationalisme“ in der hochentwickelten Musikkultur des 18. Jahrhunderts, wobei der schwedische Forscher einige besondere Streiflichter auf Namen seiner Heimat wie Wellman oder Roman fallen läßt. Erich Schenk schildert Mozart als „Incarnation de l'âme autrichienne“ mit besonderem Hinweis auf das, wie er meint, allzu oft übersehene mütterliche Erbe. Zu den wesentlichen Jugendeindrücken gehört zweifellos auch der internationale Einschlag in Salzburgs Kultur- und Musikleben, wie ihn die Namen mancher ausländischer Musiker in den Reihen der Hofkapelle bezeugen. H. C. Robbins Landon erweist sich in seinem Beitrag „La crise romantique dans la musique autrichienne vers 1770. Quelques précurseurs de la symphonie en sol mineur (KV 183) de Mozart“ wieder einmal als einer der besten Kenner der Sinfoniegeschichte des 18. Jahrhunderts. Hier wird die einzigartige Stellung der frühen g-moll-Sinfonie von 1773 vom Hintergrund der Sinfonik des 6. Jahrzehnts aus gewürdigt, insbesondere von den Reformsinfonien Franz Becks aus („les plus profondes, les plus sincères de la soi-disant ère pré-classique“). Auch Vanhall spielt in diesem Zusammenhang eine bisher wenig beachtete Rolle, vor allem aber Haydns Mollsinfonien der Jahre 1768 bis 1772, auf deren Bedeutung für Mozarts frühe g-Moll-Sinfonie bereits J. P. Larsen (*The Mozart-Companion*, 1956, S. 171) hingewiesen hatte. Noch einmal greift Ernst Fritz Schmid sein Lieblingsthema mit „L'héritage souabe de Mozart“ auf, schildert das „ingenium suevicum“ in Mozarts Charakter und Musik und beleuchtet seine Darstellung wirksam mit einer Karte der Sprach- und Stammesgrenzen Schwabens und einer größeren Zahl von Abbildungen. Indem Carl de Nys den Beziehungen Mozarts zu den Söhnen J. S. Bachs nachgeht, rückt erstmals W. Fr. Bach in den Vordergrund, über den der Verf. ein eigenes Buch in Aussicht stellt. In der Hauptsache wäre hier W. Fr. Bachs Schüler, der

³ Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique. Sciences humaines. *Les Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart*. Paris, 10–13 octobre 1956, Etudes réunies et présentées par André Verchaly. Paris: Editions du Centre national (1958). VII, 273 S.

Londoner Bach, der Vermittler, aber nicht der „galante“ J. Chr. Bach. Es gibt noch „*un autre Jean-Christophe*“. Cesare Valabrega erinnert daran, daß die ersten Begegnungen Mozarts mit der Musik Italiens vor seiner ersten italienischen Reise liegen, vor allem während des Londoner Aufenthalts. Luigi Ferdinando Tagliavini weist in seinem Beitrag „*L'opéra italien du jeune Mozart*“ auf das wenig bekannte dramatische Schaffen des Padre Martini und dessen Einfluß auf den jungen Mozart hin. Mit den Beziehungen Mozarts zur ungarischen und tschechischen musikalischen Folklore befassen sich Dénes Bartha, Vaclav Dobias und Antonín Sychra. Zuletzt klärt Ernst Hess die Echtheitsfrage der Ouvertüre KV 311. Ihr Komponist kann allenfalls ein französischer Dilettant des ausgehenden 18. Jahrhunderts sein. Dieser und noch mancher andere Beitrag des vorliegenden Sammelbandes legt allerdings die Frage nahe, ob es sich bei jedem der hier abgedruckten Vorträge um „*influences étrangères*“ bei Mozart im strengsten Sinne handelt. Ganz kurz vor dem denkwürdigen Wiener internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß des Mozartjahres 1956 veranstaltete der Verband tschechoslowakischer Komponisten in Prag eine Mozart gewidmete „internationale Konferenz“, deren Bericht⁴ im internationalen Gepräge der Teilnehmerschaft und der Vielseitigkeit der behandelten Themen sich zum kompendiösen Wiener Kongreßbericht etwa wie ein Bild in verjüngtem Maßstab verhält. Immerhin kamen rund 40 Redner zu Wort, und auch hier muß sich der Referent Beschränkung auferlegen. In seiner Eröffnungsansprache kündigte Antonín Sychra die Verteilung der Vorträge auf „*einige ausgeprägte Themenbereiche*“ an, die gesellschaftlichen Wurzeln von Mozarts Werk, Mozarts Beziehungen zu seinen tschechischen Vorgängern und Zeitgenossen und die Tradition der Volksmusik. Innerhalb dieses gesteckten Rahmens ergibt sich nun eine sehr starke Variationsbreite der Vorträge nach Gehalt und Gestalt, methodisch und stilistisch. Letzteres kommt in der gedruckten Fassung der Vorträge um so mehr zum Ausdruck, als ihre deutsche Übersetzung, soweit sie in anderen Sprachen gehalten wurden, nicht gleichmäßig gelungen ist. Vieles wirkt in der vorliegenden Gestalt terminologisch unscharf und verschwommen, und das kann den Eindruck der bei Behandlung der einzelnen Themen gewonnenen Ergebnisse mitunter bis zur leeren Phrase abschwächen.

Es gehört seit langem zu den Pflichtstücken solcher internationaler Kongresse, die einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit gewidmet sind, daß das Nachleben ihres Vermächtnisses in möglichst vielen Ländern geschildert wird. Diese Gelegenheit wurde in Prag in weitem Umfang wahrgenommen. Es gab Berichte über Mozart in Mähren (B. Štědroň), Rußland (J. Martynov), Rumänien (Z. Vancea), Schweden (M. Stempel) und Ägypten (M. El Hefny), im Vordergrund aber stand natürlich mit einer Reihe von Referaten das Thema „Mozart und Böhmen“, J. Markl: „*Mozart und das tschechische Volkslied*“, R. Smetana: „*Mozart und das tschechische Volk*“, M. Tarantová: „*Das Echo von Mozarts Werk in der Epodie der Wiedergeburt des tschechischen Volkes*“, J. Němeček: „*Das Problem des Mozartismus und die tschechischen Dorflehrer*“, A. Hořejš: „*Die tschechoslowakische Musikwissenschaft und Mozart*“, M. Očádlík: „*Voraussetzungen wissenschaftlicher Mozartforschung in Böhmen*“, dies ein temperamentvoller Angriff gegen die Mozartforschung, die „*die Bedeutung der Entwicklung der Gesellschaft*“ für ihre Arbeitsweise übersehen habe. Eine bedeutende Rolle spielt bei Němeček und etwa auch bei J. Racek („*Beitrag zur Frage des ‚mozartischen‘ Stils in der tschechischen vorklassischen Musik*“) der „Mozartismus“, „*ein gewisser ‚locus communis‘ für die musikalische Melodik und Faktur der vormozartischen Zeit, denn Mozart ist nicht wie ein unerwarteter Meteor aufgetaucht, sondern aus den vorangegangenen Perioden und Generationen hervorgewachsen, die ihm den Boden vorbereiteteten*“ (S. 272). So findet Racek Mozartsche melodische Elemente schon im Übergang vom Spätbarock zur

⁴ Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts. Praha 27.—31. Mai 1956. Bericht, hrsg. vom Verband tschechoslowakischer Komponisten. (Redaktion der deutschen Ausgabe des Konferenzberichts: Pavel Eckstein). (Praha 1956.) 291 S.

Vorklassik bei Fr. V. Miča (1684–1744). Im Umkreis von Mozarts Schaffen oder auch in ihren persönlichen Beziehungen zu ihm werden mehrere tschechische Komponisten des 18. Jahrhunderts, vor allem aus den Reihen der sogenannten „tschechischen Musikemigration“ gewürdigt, so Vaňhal durch O. Loulová. Die deutschen Arbeiten über Vanhal waren ihr allerdings nicht zugänglich, wobei zu bemerken wäre, daß die über den Sinfoniker, eine geplante Kölner Dissertation von G. Wolters, nie erschienen ist. Schlimmer wirkt sich bei M. Stádník („*W. A. Mozart und neue Betrachtungen über A. Rejcha*“) die Tatsache aus, daß ihm offenbar E. Bückens Arbeit über diesen Komponisten von 1912 nicht bekannt war. Er kennt Reichas wichtigste Opern nur aus Beispielen in dessen theoretischem Werk. Bücken konnte ihnen auf Grund seiner Bekanntschaft mit dem Material der Bibliothek des Pariser Conservatoire einen längeren Abschnitt widmen. Stádník muß lebhaft bedauern, mit dieser Bibliothek keine Verbindung bekommen zu haben. Den Einfluß der Melodramen Georg Bendas auf Mozart (*Zaide*, *Idomeneo*, *König Thamos*) behandelt Z. Pilková, die Berührungen Mozarts mit L. Koželuh M. Poštolka, dessen Prager Diplomarbeit von 1956 wesentlich zu einer notwendigen Revision der bisher zumeist abschätzigen Beurteilung dieses Komponisten beiträgt (vgl. auch O. Wessely in MGG, VII, 1066 f.). Eine andere Ehrenrettung erfährt der Begründer der Prager Mozarttradition Fr. X. Dušek durch V. J. Sýkora. Daß er bisher allenfalls als eine Randfigur im Leben Mozarts, kaum aber in seiner Bedeutung als Komponist gewürdigt wurde, begründet Sýkora nicht zuletzt damit, daß er immer wieder mit den bekannteren Mitgliedern der Familie Dusik (u. a. Jan Ladislav) verwechselt wurde, zu denen Fr. X. Dušek in keinerlei verwandtschaftlicher Beziehung steht. Nun noch einige Beiträge, die sich mit Mozarts Schaffen befassen! E. Fr. Schmid bietet eine anschauliche Geschichte von Mozarts Nachlaß, W. Vetter weist nach, daß die Bearbeitungen Bachscher Fugen für Streichinstrumente, wie die überaus zahlreichen Abweichungen vom Notentext der Vorlage erkennen lassen, keine mechanischen Streicherkopien sein können. Hier setzt Mozart vielmehr, „teils bewußt und planvoll, teils wohl auch rein instinktiv“, dem Original gegenüber seine Individualität durch. Für S. Köhler ist Mozarts Instrumentation in der Neuartigkeit ihres Klangbildes eine „*Ausdruckskunst im Opernschaffen*“. Die Beziehungen von Mozarts Vokal- zu seiner Instrumentalmusik untersucht W. Siegmund-Schultze, die Urfassung des Klarinettenkonzerts und -Quintetts J. Kratochvíl, „*Mozarts polyphone Tradition*“ schließlich E. H. Meyer, zurückgehend bis auf die „*konzertantpolyphone Konzeption*“ in der deutschen und österreichischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. „*Mozart, wie ihn niemand kennt*“ nennt sich etwas geheimnisvoll eine Veröffentlichung von Erich Lauer⁵, über deren Inhalt erst der Untertitel mehr verrät: „*Mozart als Lehrer im Kontrapunkt. Mozart als Schüler Bachs in der Fugentechnik. Nach einem fast vergessenen Übungsheft von 1784 dargestellt.*“ Dieses Übungsheft enthält auf 13 Seiten Aufzeichnungen Mozarts für seine Kompositionsschülerin Barbara Ployer (auch Babette von Ployer genannt), also „*Mozarts Unterricht in der Composition*“, wie nach dessen Tod ihr Vetter Maximilian Stadler diese Blätter überschrieben hat. Den Kompositionsübungen sind, vielleicht als Geschenk Mozarts an seine Schülerin, vielleicht aber auch erst später, als Stadler den Mozartschen Nachlaß sichtete, jene Fugenskizzen beigegeben worden, denen neuerdings noch einmal Hans Dennerlein (*Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, 2/1955) bei seinen Untersuchungen über Mozarts späte Wendung zum strengen Stil besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Die erste Veröffentlichung des Übungsheftes zusammen mit diesen Skizzenblättern besorgte Robert Lach in seiner Schrift „*W. A. Mozart als Theoretiker*“, 1918 (Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Klasse, Denkschriften, Bd. 61, Abh. 1) nach dem von der Wiener Nationalbibliothek als Cod. Nr. 17 559 bewahrten Notenheft mit aller philologischen Gründlichkeit. Wer diese Aufzeich-

⁵ Erich Lauer: *Mozart, wie ihn niemand kennt*. Frankfurt a. M.: Hofmeister (1958). 83 S.

nungen für die heutige Musikpraxis und vielleicht auch den Unterricht fruchtbar machen will, muß freilich den engeren Rahmen einer solchen Veröffentlichung streng wissenschaftlichen Charakters nach irgendeiner Seite hin auflockern.

„Soweit es sich“ bei den Beispielen des Übungsheftes *„um Melodiestimmen mit beziffertem Baß handelt, wurde dieser fast durchweg nur dreistimmig skizzenhaft ausgesetzt, um die von Mozart gemeinte Harmonik im Satz anzudeuten. Es soll allen Benutzern dieser Ausgabe, darunter vor allem fortgeschrittenen Schülern im Kontrapunkt, überlassen bleiben, diese Sätze auch vierstimmig auszusetzen und sich hierzu die Melodiestimmen und den dazu gehörenden Baß mit der Bezifferung abzuschreiben.“* Einzelnes wurde natürlich mit kleinen Noten kenntlich gemacht, vom Bearbeiter oder nach früheren Bearbeitungen ergänzt. So konnte, dem Wunsche H. J. Mosers in seinem Geleitwort zu dieser Veröffentlichung entsprechend, an Stelle einer trockenen Urtextausgabe, die nur *„lehrhafte Skizzen“* hätte bieten können, *„musizierbar edelste Hausmusik“* werden, im Klavier-, oft aber auch im Streichquartettsatz ausführbar. Besonders reich sind diese Sätze an harmonischen und chromatischen Überraschungen von einer Kühnheit, wie sie nicht zuletzt aus der Begegnung Mozarts in diesen Jahren mit Bach verstanden werden will. Diese geschichtliche Situation veranschaulicht auf besondere Weise dann der zweite Teil des Heftes, der uns an Hand von Fugenfragmenten *„Mozart als Schüler Bachs in der Fugentechnik“* vorführen soll. Dennerlein (a. a. O. S. 156 ff.) wollte hier Ansätze zu einem weiteren vierstimmigen Fugenzyklus neben den dreistimmigen für Baron van Swieten erkennen. Auch hier bietet Lauer den Benutzern seiner Ausgabe einen pädagogischen Spielraum, indem er ihnen überläßt, *„an Stelle der hier aufgenommenen Ergänzungen durch nachträgliche Bearbeiter andere und vielleicht bessere zu finden“*. Diesen beiden Gruppen von Lehrstücken läßt der Herausgeber als ein *„unbekanntes Stammbuchblatt Mozarts“* noch ein Stück folgen, daß mit ihnen zwar in keinem Zusammenhang steht, aber immerhin unmittelbar mit der Persönlichkeit der Barbara Ployer. Ihr Stammbuch im Besitz des Salzburger Mozarteums bewahrt diese *„Marche funebre del Sigr. Maestro Contrapuncto“*, hinter welchem Pseudonym sich, wie R. Tenschert (Die Musik, XXII, 1929, S. 16 ff.) endgültig nachgewiesen hat, kein anderer als Mozart verbirgt. Aus der rhythmischen Verwandtschaft des Trauermarsches mit dem Anfang des Babette Ployer gewidmeten D-dur-Klavierkonzerts schließen zu wollen, der c-moll-Marsch sei als eine Parodie Mozarts auf jenes Konzert aufzufassen, geht m. E. jedoch zu weit.

Eine echte Bereicherung der Mozartliteratur stellt die von Ernst Roth besorgte deutsche Übertragung der Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829 dar⁶. Als H. Engel an dieser Stelle (Mf. IX, 1956, S. 356—358) deren erste Veröffentlichung in England (1955) besprach, wurde bereits der Wunsch nach einer Übersetzung ins Deutsche laut. Da der damalige Referent ganz ausführlich über den Inhalt der beiden Tagebücher berichtet hat, d. h. über die Reise des Londoner Musikverlegers Vincent Novello mit seiner Frau nach Salzburg und Wien zum Besuch der damals noch lebenden Verwandten und Freunde Mozarts, vor allem also der schwer kranken, erblindeten und verarmten Schwester des Meisters Marianne von Sonnenburg, erübrigt sich hier ein näheres Eingehen auf diese *„Wallfahrt zu Mozart“*. Novello hatte zugunsten der Frau von Sonnenburg in London eine private Sammlung veranstaltet. Seine Absicht, ihr den stattlichen Betrag von 63 Pfund persönlich zu überreichen, gab den äußeren Anlaß zu seiner Reise. Die deutsche Ausgabe weicht in manchem vom englischen Original ab. Sie wählt, wo die beiden Tagebücher denselben Gegenstand behandeln, jeweils die lebendigere Darstellung, sie muß auf den reichen Bildschmuck der englischen Ausgabe, auf das Vorwort mit der Geschichte der Wiederauffindung (die Tage-

⁶ Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829. Hrsg. von Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes. Deutsche Übertragung von Ernst Roth. Bonn: Boosey & Hawkes 1959. 192 S.

bücher waren fast 120 Jahre verschollen), auf einige andere Vorworte, den verbindenden Text zwischen den Tagebucheintragungen, leider auch im Kapitel über die Rückreise auf den Weg von Salzburg über Frankreich und schließlich auf die abschließende Zusammenfassung von Novellos Erfahrungen auf seiner Reise („*The musical Scene in Europe in 1829*“) verzichten. Die Anmerkungen wurden auf das Notwendigste beschränkt. Ein Register über Namen und Orte hätte man sich aber zum mindesten noch wünschen mögen! Gleichwohl wird das über den engeren Gegenstand hinaus auch kulturgeschichtlich überaus fesselnde Buch seine deutschen Leser finden.

Diesen Sammelbericht möge ein kurzer Hinweis auf eine bibliographische Arbeit beschließen⁷, die uns daran erinnern mag, wie manche wertvolle Bibliographie das Musikschritftum aus den letzten Jahrzehnten dem Fleiß des Budapester Bibliothekars Lajos Koch zu verdanken hatte (über Brahms, Schubert und Haydn). Der eigentlichen Titeltzusammenstellung geht ein größerer Abschnitt von E. Major „*Mozart und die ungarische Musikgeschichte*“ voraus, dessen Veröffentlichung bereits für das Mozartjahr 1941 geplant war, durch die Kriegswirren bei Verlust des Manuskripts zunächst aufgehalten wurde und erst 1956, als Budapest die erste ungarische Mozartausstellung veranstaltete, zu einem kleinen Teil erscheinen konnte. Zwei Beiträge gelten Mozarts ungarischen Schülern: J. N. Hummel mit Ergänzungen und Berichtigungen zu K. Benyovskys Hummelbiographie von 1934 und Ludwig Gall, der angeblich 200 (!) Werke Mozarts für zwei Klaviere bearbeitet haben soll. Dann werden Liszts Mozartbearbeitungen zusammengestellt, die Mozartpflege auf den ungarischen Bühnen gewürdigt (erste Aufführung des *König Thamoz* schon Dezember 1773 vor Wien in Preßburg) und in einem „*Mozart-Repertorium ungarischer Musiker*“ deren Beziehungen zur Kunst Mozarts nachgewiesen, u. a. die Mozartpflege bei Bartók. Ein bunter Kranz von „*Mozartiana*“ schließt sich an, unter denen der Hinweis auf ein apokryphes As-dur-Requiem von Mozart von Interesse ist. Das Kernstück des Bändchens, die Bibliographie von Lidia F. Wendelin soll „*die in Ungarn oder von ungarischen Verfassern im Auslande in beliebiger Sprache erschienenen, auf Mozart bezüglichen Schriften, so wie die schriftlichen Dokumente der ungarischen Nachklänge des ausländischen Mozart-Kults enthalten*“, dabei „*auf möglichste Vollständigkeit bedacht*“, wobei auch ein belletristischer Anhang mit Romanen, Erzählungen, Gedichten und Schauspielen nicht fehlt.

*L'Estocart und sein Psalter*¹

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Die insgesamt 720 Seiten umfassende Facsimilierung macht uns mit einer französischen Bearbeitung des Genfer Psalters bekannt, von der bisher sowohl Musikgeschichte wie Chorpraxis so gut wie nichts wußten; sie tritt neben die bekannten Bearbeitungen von Claude Goudimel, Philibert Jambe de Fer und Claude Le Jeune. Was wir über den Autor, Pascal de L'Estocart (1539 bis nach 1584), wissen, hat François Lesure² zusammengetragen. Des Komponisten Hin- und Herwechseln zwischen reformierter und römischer Kirche braucht nicht

⁷ Lidia F. Wendelin: *Mozart in Ungarn*. Bibliographie. Mit einer Einleitung von Ervin Major. (Deutsche Übertragung: F. Brodsky.) Budapest: Nationalbibliothek Széchényi 1958. 203 S. (Ungarisch und deutsch.)

¹ CENT CINQVANTE PSEAUMES DE DAVID, MIS EN RIME FRANCOISE PAR CLEMENT MAROT, ET THEODORE DE BESZE, ET MIS EN MVSIQUE A QVATRE, CINQ, SIX, SEPT, ET HUIT PARTIES, PAR PASCHAL DE L'ESTOCART, DE NOYON EN PICARDIE. / A GENEVE. / On les vend chez Eustace Vignon. / M.D.LXXXII. / Avec PRIVILEGE du ROY. (Facsimile-Nachdruck, herausgegeben von Hans Holliger und Pierre Pidoux. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel MCMLIV. — Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Facsimiles, 5 Stimmbände: Superius, Contratenor, Tenor, Bassus, Quinta pars).

² MGG III 1577.

wunderzunehmen, — es ist typisch für den künstlerischen Menschen der Renaissance und läßt sich in allen Ländern, wo reformatorische und alte Kirche nebeneinanderstanden, beobachten. Auch dürfte Nicolas de Bréban, jener Abt von Valmont, der 1584 L'Estocarts Mäzen wurde, kaum ein fanatischer Katholik gewesen sein; vielmehr haben wir hier wahrscheinlich einen Humanisten vor uns, den das reformierte Bekenntnis seines Musikers so wenig störte wie den Komponisten die unreformatorische Stellung seines Brotgebers. Lokalforschung in Valmont und in der fraglichen Ordensgeschichte könnte hier Klarheit schaffen.

Das sauber gedruckte, mit Kopfleisten und Initialen reich ausgestattete Werk enthält 161 Stücke, wobei freilich die Sätze zu Psalm 30 und 76, zu 31 und 71, zu 36 und 68, zu 51 und 69, zu 62 und 111, sowie zu 74 und 116 einander außerordentlich ähnlich sind, so daß man eigentlich nur von 155 Kompositionen sprechen darf. Von den Psalmereimungen Clément Marots und Theodor Bezas ist jeweils nur die erste Strophe abgedruckt. Die Melodien, die hauptsächlich zwischen 1539 und 1562 in Straßburg und Genf entstanden, hat L'Estocart kaum verändert; gelegentlich hat er eine Pause mehr oder weniger zwischen den Zeilen als die berühmte Bearbeitung Goudimels von 1565, die heute als Standardausgabe der Melodien gilt; oder er verkürzt hier und dort eine Ganze Note zur Halben. Den 150 Psalmen sind noch angefügt:

1. Zehngebotslied (Marot) „*Leue le coeur*“.
2. Simeonslied (Marot) „*Or laisse, Createur*“.
3. Herrngebet (Marot) „*Pere de nous*“.
4. Glaubensbekenntnis (Marot) „*Le croy en Dieu*“.
5. Tischbitte (Marot) „*O Souuerain pasteur*“.
6. Tischdank (Marot) „*Pere eternal*“.
7. *Le pourtrait de la vraye religion* (de Sponde?) „*Mais qui es-tu*“.
8. Lateinisches Anagramm für Henri von Bourbon (de Sponde) „*Exere pacatos*“.
9. Französisches Anagramm für Henri von Bourbon (Constant)
„*TV as, Roy tres-illustre*“.
10. Summe des Gesetzes „*Saincte escriture te propose*“.
11. Doxologie „*A Dieu seul soit honneur et gloire*“.

Für Dekalog und Simeonslied behält L'Estocart die Genfer Melodien bei; alle anderen Stücke des Anhangs komponiert er ohne eigentliche Weise motettisch.

Die Vierstimmigkeit herrscht vor (100 Sätze, darunter zwei Kanons am Schluß des Werkes). Daneben stehen 56 fünfstimmige Psalmen (einschließlich der 2. Strophe des Simeonsliedes und der beiden anagrammatischen Dichtungen). Psalm 80, 100 und 150 sind sechsstimmig gesetzt; der Dialog über die wahre Religion weist einen siebenstimmigen Satz auf, und Psalm 117, dessen Melodie eine der geringwertigsten im Genfer Psalter ist, hat L'Estocart seltsamerweise mit acht Stimmen ausgestattet. Er schreibt (wie vor ihm schon Goudimel) auch einige Sätze für gleiche Stimmen (Psalm 30, 61, 72, 76, 86, 120, 129, 136, 146). Außer bei zwölf Psalmen steht der cantus firmus überall im Tenor; Sopranmelodie finden wir in Psalm 28, 34, 35, 40, 43, 77, 117, 139 und 146; auch Louis Bourgeois und Claude Goudimel hatten in ihren Sätzen bei diesen Psalmen die Weise in den Diskant verlegt —, offenbar eine irgendwie festgelegte Genfer Tradition. Der Alt hat die Melodie in den fast übereinstimmenden Sätzen zu Psalm 30 und 76, und bei Psalm 81 findet sich der cantus firmus in der Quinta pars.

Seltsam ist, daß L'Estocart in der Widmung an Heinrich III. von Navarra meint (allerdings mit einem vorsichtigen „soweit ich weiß“), er habe als erster „in diesem Orte“ motettische Psalmsätze unter strenger Bewahrung der Gemeindemelodien geschrieben. Sollte er wirklich Goudimels leichtmotettische Psalmkompositionen von 1568 nicht gekannt haben, die 1580, also kurz vor dem Erscheinen des L'Estocartschen Werkes, neu aufgelegt worden waren, oder

die weitgehend ebenfalls motettischen Psalmsätze von Philibert Jambe de Fer (1564)? Oder sind die Worte „*en cest endroit*“ streng auf Genf zu beziehen? Dann enthalten sie ein liturgisch-theologisches Problem, das weiter unten zu erörtern ist.

Über die Sätze selbst ist nicht viel zu sagen; sie entsprechen dem französischen Satzstil der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Nebstimmen bewegen sich in kleinen Notenwerten über und unter dem in Ganzen und Halben breit dahinfließenden *cantus firmus*; selbst der Baß wird fast überall zu lebhaften Läufen genötigt. Zeilenanfänge zeigen Scheinimitationen. Zu fragen ist, wie L'Estocart sich den Vortrag dieser Sätze gedacht hat. Im französischen Sprachgebiet sang und singt man die Psalmen viel schneller, als in Deutschland das Kirchenlied je gesungen worden ist. Dieser Praxis widerstehen L'Estocarts Sätze. Sie sind (wie mannigfache Proben ergeben haben) nur ausführbar, wenn der *cantus firmus* sehr ruhig gesungen wird, — anderenfalls verwehen die zierlichen Figuren der Nebstimmen. Oder aber L'Estocart dachte an instrumentalen Vortrag, was zu glauben auch durch das Weglassen der Psalmtexte ab Strophe 2 nahegelegt wird. Weder in der Widmung des Autors noch in den vielfältigen Begleitgedichten³ wird etwas über die Aufführungspraxis gesagt.

Mindestens von 1581 bis 1583 weilte L'Estocart in Genf. Soweit es sich erkennen läßt, hat ihn der Theologe und Diplomat Antoine de la Roche Chandieu (1534—1591), der damals schon in der Nähe Genfs lebte, in den Bereich der reformierten Kirche gezogen. Der Genfer Drucker und Verleger Jean de Laon (1518—1599) brachte mehrere Werke L'Estocarts heraus. In ihnen steht eine Reihe von Widmungsgedichten; unter ihren Verfassern finden wir außer Chandieu die beiden Führer der Genfer und der gesamten reformierten Kirche, Theodor Beza (1519—1605) und Simon Goulart (1543—1628), aber auch den jungen Dichter-Humanisten Jean de Sponde (* 1557), den Dichterssohn Claude des Masures, den Arzt Joseph du Chesne und die Theologen Léonard Constant (um 1550—1610) und Theodor Zwinger. Von allen wird L'Estocarts Kunst freudig begrüßt, ja, geradezu als eine Himmelsgabe gedeutet.

Unsere Frage ist nun (ohne daß bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung eine Antwort gegeben werden könnte): Wie fügen sich diese Züge, die unverkennbar eine Musikfreundlichkeit verraten, in das derzeitige Bild der Stadt Genf, der man in Musikwissenschaft, Hymnologie und Liturgik eine kaum zu überbietende Starrheit und Enge in musikalischen Dingen nachsagt? Untermalt werden diese Züge noch durch die Tatsache, daß Goulart, Pfarrer an Saint-Gervais und Nachfolger Bezas, gerade kurz zuvor, nämlich 1576 bis 1580, Werke von Orlando di Lasso, Goudimel, Arcadelt, Créquillon und Jean Servin, sowie anderen Musikern neu herausgegeben hatte, und zwar eben in Genf (oft freilich mit veränderten Texten)⁴, geistliche Musik natürlich. Aber was machte man mit diesen Kompositionen? Dienten sie nur als Exportartikel, mit dem man Devisen zur Unterstützung der verfolgten Hugenotten in Frankreich erwerben wollte? Und Genf selber hätte von diesen Editionen nichts gesehen und von der Musik darin nichts gehört? Das müßte erst bewiesen werden! Oder: diese Ausgaben wären nur für die Hausmusik der Genfer Familien bestimmt gewesen. Das würde voraussetzen, daß diese Hausmusik in hoher Blüte gestanden hätte, achtstimmige, zum Teil schwierige Werke von L'Estocart und Servin zu bewältigen. Zu solcher Hausmusik gehört eine gewisse musikalische Tradition und Kultur; dürfen wir beides in dem als asketisch verschrieenen Genf voraussetzen? Oder — ist unser Bild von Genf verzeichnet?

Aber wir müssen auch die letzte Frage stellen: Waren diese Kompositionen etwa für den Gottesdienst bestimmt, — den angeblich so kahlen Gottesdienst der reformierten Kirche? Man hätte die Frage freilich schon früher aufwerfen müssen: Warum stellten Stadt und Kirche Genf so exzellente Musiker wie Guillaume Franc, Louis Bourgeois und Pierre Dagues

³ Vgl. E. Droz: *Jean de Sponde et Pascal de L'Estocart*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Genf 1951, Bd. 13, S. 312—326.

⁴ Vgl. Paul-André Gaillard: *Goulart*, MGG V 590.

an? Warum lassen Franc und Bourgeois mehrere vierstimmige Psalter drucken? Warum ist der Genfer Psalter zum Lebenswerk Goudimels geworden? Doch gewiß nicht nur um der Musizierlust willen, die diesen Mann erfüllte! Musik des 16. Jahrhunderts ist selten absichtslos, selten „l'art pour l'art“, und geistliche Kompositionen schreiben heißt damals geistliche Käume vor Augen haben, in denen man diese Musik verwenden kann, und zwar gottesdienstlich verwenden! Das Kirchenkonzert kam ja erst zu Sweelincks Zeit auf. Hat man in Genf, hat man in der frühen reformierten Kirche etwa doch eine Musikausübung gekannt, wenngleich das die reformierten Dogmatiker ebenso wie ihre Gegner (die mit dem Pfunde reformierter Musikfeindlichkeit gegen die Kirche Calvins zu wuchern suchen) bisher nicht wahrhaben wollten. Aus meiner Heimatstadt Königsberg weiß ich, daß der Lautenist Daniel Zöllner, der dort mindestens seit 1597 tätig war, bei Gottesdiensten der reformierten Gemeinde mitwirkte; leider ist nicht überliefert, ob solistisch, konzertant oder als Begleiter des Gemeindegesangs. Aber daß so etwas überhaupt möglich war, scheint alteingefleischte Vorurteile wankend zu machen und kann kaum eine Neueinführung der Königsberger sein; Königsberg, wohin sich schon zu Lobwassers Zeiten (also um 1560) Hugenotten geflüchtet hatten, dürfte eine ältere Tradition der reformierten Kirche wiedergeben. Sollte es dergleichen nicht auch anderswo, nicht auch in Genf gegeben haben?

Der von den Genfer Kirchenhäuptern so freudig begrüßte L'Estocart hat ja auch nicht irgendwelche geistliche Lyrik vertont, sondern das Gesangbuch der Genfer Kirche, eben den Psalter. Zwar wissen wir aus mannigfachen Zeugnissen, daß die Genfer Psalmen keineswegs nur im Gottesdienst, sondern ebenso bei der Tagesarbeit und bei der Erholung gesungen worden sind. Aber sind die großangelegten Sätze L'Estocarts im internen Kreis überhaupt denkbar? Neuaufführungen zeigen, daß die meisten Psalmsätze nur von bestgeschulten Chören bewältigt werden können, und soviel höher stand die Musikalität und Musikübung des 16. Jahrhunderts auch nicht als die unserer Zeit. Der Komponist hat also wohl an ausgebildete Sänger gedacht. Fand er diese in Genf oder sonst irgendwo in der reformierten Kirche? Und, wenn ja, — handelte es sich nur um Schulchöre? Wo haben diese gesungen? Nur bei Schulfeiern? Die Widmungsgedichte in L'Estocarts Werken sprechen öfters vom Hören dieser Kompositionen und von den Hörern. Das setzt öffentliche Aufführungen voraus. Man kann (wieviel man sich wehren mag) dem Schluß kaum noch entgehen, daß die Kirche der Ort war, an dem diese Psalmsätze gesungen und gehört wurden. Für den lutherischen Raum eine Selbstverständlichkeit, — in der reformierten Gemeinde beinahe eine Ketzerei!

Forscher wie Oskar Söhngen mit seiner „*Theologie der Musik*“ sowie Genfer Kirchen-, Musik- und Geisteshistoriker werden erkennen, daß hier noch ein weiter Acker brach liegt. Die Zeichen mehren sich, daß wir hier wahrscheinlich ganz neu werden ansetzen müssen. Den Anstoß hierzu gegeben zu haben, ist eines der wichtigsten Verdienste der neuen L'Estocart-Ausgabe.

Laute und Lautenmusik

Bericht über das Internationale Colloquium des Centre National de la Recherche Scientifique 1957 (Paris 1958)

VON JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, SAARBRÜCKEN

Le Luth et sa Musique lautet der Originaltitel des Berichts über eine Tagung zum Studium älterer Lautenmusik des „Centre National de la Recherche Scientifique“, die vom 10.—14. September 1957 in Paris stattfand. Wolfgang Boetticher hatte damals bereits (Mf. XI, 214) über den anregenden Verlauf berichtet. Über den Sinn und Ertrag dieser Colloquia, die (wie das vorliegende auch) von Jean Jacquot (C. N. R. S.) geleitet werden, vergleiche man das von H. Albrecht in seinen Besprechungen der verschiedenen Kongreßberichte in Mf. X und XI

Mitgeteilte. Nun liegt also der Bericht über die jüngste Tagung in einem schön ausgestatteten Bande vor, auf dessen Vorsatzblatt die bereits erschienenen Bände und die in Vorbereitung befindlichen verzeichnet sind. Der Kreis der Teilnehmer war diesmal kleiner als bisher (20), die Verhandlungsgebiete (vgl. Boetticher) genau umrissen: 1. Editionsprobleme der älteren Lautenmusik, vor allem der sachgemäßen Übertragung der Tabulaturen; 2. stilistische Analyse und Einordnung wichtiger Sammlungen; 3. Erörterungen über die verschiedenen Typen des Instruments und der Spielpraxis, 4. Fragen der Katalogisierung und der Bibliographie der älteren gedruckten oder handschriftlichen Lautensammlungen. Es sei gestattet, die inhaltliche Wiedergabe der Referate, soweit möglich, ebenso aufzugliedern.

Zuvor sei des Vorworts von J. Jacquot gedacht, welcher der Gastgeberin (Mme. Thibault-de Chambure), die zugleich Fachgenossin ist, dankte sowie allen denen, welche die intimen kleinen Konzerte (zum Erweis von Leben und Reichtum des Spielvorrats der älteren Lautenmusik) bestritten hatten. Der kurz berichteten Begrüßungsansprache des Vizedirektors, Prof. Michel Lejeune, folgt das richtungweisende Referat Jacquots, das der Arbeit (wie oben schon vorweggenommen) Plan und Inhalt gab. Halten wir insbesondere fest, daß er in großem Zusammenhang die Katalogisierung als Mittel zum Zweck, die Publikation, die ebenso der Wissenschaft wie der Praxis dienen soll, als Ziel der Arbeit bezeichnete. Aber dabei werden schließlich auch stets die anderen Fragen mitgestellt: Bau des Instruments und Technik des Spiels, Art der Übertragung, geschichtlicher Ort der Werke. Alle Fragen sind unlösbar verbunden. Das zeigte sich auch in den an die Referate anschließenden Diskussionen, die jeweils in Kurzfassung wiedergegeben sind.

Gleich das erste Referat von Benvenuto Disertori (Mailand) gab mit seinen aufschlußreichen Bemerkungen über die Entwicklung der Laute in Italien vom 15. zum 16. Jahrhundert zu reger Diskussion Anlaß, in der der Referent noch wichtige Ergänzungen zu seinem Vortrag hinzufügte. Thomas E. Binkley (University of Illinois) führte das gleiche Thema vom 16. ins 17. Jahrhundert weiter. Seine Schlußworte warfen das im Hinblick auf die vielstrännige geschichtliche Entwicklung aktuelle Problem auf, welchen Lautentypus man heute benutzen solle. Das führte denn auch zu einer sehr farbigen Diskussion, bei der das Schlußwort von Hertz (University of Chicago) wohl das Wesentliche enthielt. Binkley hatte ein standardisiertes Instrument für unsere Gegenwart gefordert, Hertz sprach von der Pflicht der Spieler zu bester und getreuester Ausführung der älteren Lautenmusik, nicht aus Purismus, sondern weil nur so die Wiederbelebung des einst „Lebendigen“ und „Großen“ gelinge. Der gleiche Forscher entwickelte sodann an einer Erörterung der ersten Lautenlehren bis 1550 die grundlegenden Fragen der Saiten-Anordnung, des Legato-Spiels, des Fingersatzes, der improvisierten Verzierungen, und ordnete dann die Quellen (deren Verzeichnis beigegeben ist) in ihren geschichtlichen Standort ein.

Die „Introduction“ von Adrien le Roy beginnt hier in der Diskussion erstmals eine Rolle zu spielen. Um so dankenswerter, daß Karl Scheit (Wien), in seinem Referat die Unterweisungen von G. Waissel¹ (1952), die von Robinson (1603) und die von A. le Roy (nur englisch erhalten, übersetzt 1574) vergleichend abwägt. Man spürt hier wie in der folgenden Darstellung die praktische Erprobung. Diana Poulton, Präsidentin der englischen „Lute Society“, entwickelt aus genauer Kenntnis der Werke und Spielanweisungen des 16. und 17. Jahrhunderts die Technik des Lautenspiels in Frankreich und England. Nur scheinbar eine Verengung bringt das Referat von Thurston Dart (Jesus College, Cambridge); mit der

¹ Es sei gestattet, hier auf die Arbeit von Hans-Peter Kosack: *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preußen* (d. h. Ost- und Westpreußen), erschienen als Band 17 der „Königsberger Studien zur Musikwissenschaft“ (Würzburg 1934), hinzuweisen. Der Anhang I gibt Titel und Inhalt aller in diesem Gebiet erhaltenen, geschriebenen und gedruckten Lautentabulaturen, darunter z. B. B. de Drusina 1556 und 1573, M. Waissel 1573, 1592, Dowland-Sammelband Schlobitten, ein Königsberger und zwei Danziger hs. Lautenbücher, Ms. Sloane 1021 von Stobuus u. a. m. Der Anhang II gibt die Incipits für das Lautenstambuch Dohna 1550 sowie die genannten Drucke von Drusina und Waissel. Anhang III enthält Musikbeispiele und Lautenkompositionen. (Ein Exemplar im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Saarbrücken.)

Lautenschule von Miss Mary Burwell (1665—1670) zieht er eine unbekannte und höchst aufschlußreiche Quelle ans Tageslicht. John Ward (Harvard University) erörtert das bisher kaum beachtete Problem der Tonhöhen in der Musik für Laute (und Vihuela) und überzeugt (gerade in den Beispielen) von seiner Bedeutsamkeit.

Mit dem Sonderbericht von Thurston Dart über die Pandura kommen wir zu den speziell instrumentengeschichtlichen Berichten, die wir hier nur nennen. B. Disertori kennzeichnet Bauart und Spielweise der italienischen Diskantlaute. Das Referat von M. W. Prynne beschäftigt sich mit der Frage, wie man die Mensuren der alten Lauteninstrumente festlegen und erhalten könne; die daran anschließende Diskussion wird durch eine schriftliche Zusammenfassung des Referenten beschlossen, auf Grund deren das Gespräch weitergeführt werden kann.

Der Kreis der Fragen aus der musikgeschichtlichen Stilkunde wurde eröffnet durch Disertori, der über merkwürdige tonale Verhältnisse in der Lautenübertragung eines berühmten Strambotto von Cariteo durch Fr. Bossinensis berichtete. Die im Druck beigegebenen Notenbeispiele lassen verstehen, daß daran sich eine wichtige Diskussion über die Bedeutung der Akzidentien in den Lautentabulaturen entwickelte. Das weitaus umfang- und ertragreichste Referat stammte von der Gastgeberin. G. Thibault berichtete über eine von ihr aufgedeckte, bisher unbekannte handschriftliche italienische Lautentabulatur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (vor 1510). Notenschrift (im Faksimile beigegeben) und Inhalt wurden einsichtig in ihrer geschichtlichen Bedeutung untersucht und durch Übertragungen und das kommentierte Register des Inhalts ergänzt. Eine wichtige Quelle der italienischen Lautenmusik (wahrscheinlich die zweitälteste) ist uns dadurch wiedergewonnen. Inhaltlich schließt daran der Bericht über „*Fantasia und Ricercar in den ersten Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts*“ von Richard M. Murphy (Oberlin College, Ohio) an. Die von außerordentlicher Sachkunde getragenen Ausführungen (fußend auf Murphys Arbeit über *Fantasia und Ricercar* im 16. Jahrhundert, Yale Diss. 1954) decken neue Zuordnungsprinzipien innerhalb der Tänze einerseits und der Fantasien und Ricercari andererseits mit Vokalstücken auf. Der 2. Teil befaßt sich mit dem Übertragungsproblem. Wie aus einem scheinbar eng begrenzten geschichtlichen Thema Ergebnisse von allgemeiner Tragweite gewonnen werden können, zeigte das Referat von Wolfgang Boetticher (Universität Göttingen) über die in Lautentabulatur überlieferten Werke des Orlando, das abgesehen von seiner bibliographischen Bedeutung (s. u.) u. a. auf die wichtigen Unterschiede der Orgel- (Klavier-) und einschlägigen Lautenübertragungen hinwies. Mit André Verchaly (C. N. R. S.) „*Die Tabulatur in den französischen Sammlungen für Singstimme und Laute 1603—43*“ mit dem sehr aufschlußreichen Beispiel einer Boesset-Bearbeitung wurde dann ins Zeitalter der begleitenden Monodie übergeleitet. Hierher gehören auch z. T. die „*Bemerkungen über die niederländischen Lautenisten*“ von Frits Noske (Amsterdam), die aber mit ihrer Fülle neuen Materials bereits den übrigen Forschungsberichten nahestehen, die wir hier anfügen. Der Materialbericht über Lautenmusik-Forschungen in Polen von Krystyna Wilkowska-Chominska, der Sekretärin der Monumenta Musicae in Polonia, enthält außerordentlich wichtige Quellen-Angaben, die von Boetticher noch ergänzt wurden. François Lesure Bibliothèque Nationale Paris), ständiger Sekretär des Répertoire International des Sources Musicales, erstattet einen wichtigen und musterhaften Bericht und übergibt die Erträge seiner „*Untersuchungen über die Pariser Lautenisten im Zeitalter von Ludwig XIII.*“. David Lumsden (Universität Cambridge) berichtet über die englischen Quellen der Lautenmusik und zieht daraus die Folgerungen für einen internationalen Quellenkatalog (s. u.).

Vorab aber muß noch der dritte Bereich in aller Kürze umrissen werden, die Übertragungs- und Editionsfragen. Schon der aufschlußreiche Bericht von Kurt Dorfmueller (München) über die deutsche Lautentabulatur und ihre Editionsprobleme hatte diesen Fragenkomplex berührt. Lawrence H. Moe (University of California, Berkeley) hatte für die Übertragung

der Tanzmusik für Laute im 16. Jahrhundert an vielen Beispielen das Problem der Taktstrichsetzung erörtert. Michel Podolski (Société belge de Musicologie) zeigte sodann einleuchtend an einem Beispiel Vorzüge und Fehler der verschiedenen Methoden und die verzweifelte Lage des Spielers. Auch in André Souris (Conservatoire de Bruxelles) kam ein ausgezeichnete Kenner der Materie zu Wort; auch er gab ein wichtiges Beispiel (Ricerca von Dufault, aus der Tabulatur von P. Ballard 1631).

Alle hier aufgeworfenen Fragen wurden in einer durch eine kleine Kommission vorbereiteten Generaldiskussion über die Editionsprobleme nochmals erörtert, auch im Hinblick auf die in Betracht kommenden Verleger und Käufer. Die Übertragung mit der Tabulatur herauszugeben bleibt das erstrebenswerte Ziel. Für die Ornamentik wurde die Tafel, die M. Podolski (S. 315) vorgelegt hatte, gutgeheißen und weiterhin ergänzt. Endlich wurde der Beschluß gefaßt, einen Gesamtkatalog der gedruckten oder handschriftlichen Tabulaturen für Zupfinstrumente herauszugeben.

Es sei noch hinzugefügt, daß der mit Noten- und Bildbeilagen reich ausgestattete Bericht durch ein Register bereichert ist und daß die Gespräche durch die vom Colloquium gebilligte Initiative von W. Boetticher auf dem VII. Internationalen Kongreß für Musikwissenschaft in Köln (Juni 1958) fortgesetzt wurden. Fünfzehn Monate nach dem Colloquium vom September 1957 erschien nun der gedruckte Bericht. Wie erfreulich und zukunftsverheißend, daß die Herausgeber in einem Anhang (S. 311—392) über das in der Arbeit bisher Erreichte und die Zukunftsperspektiven berichten können! Es werden 1. Empfehlungen für die Übertragungen gegeben, 2. ein Bericht über die Einrichtung des Internationalen Quellenkatalogs und Instruktionen zum Ingangsetzen der Arbeit (der die Bibliographie aus W. Boettichers leider so schwer erreichbaren Habilitationsschrift *Studien zur solistischen Lautenpraxis im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1943, zugrunde gelegt wird), 3. Nachricht über die in Vorbereitung befindlichen eigenen und fremden (erschienenen und in Vorbereitung befindlichen) Ausgaben gegeben. Die Arbeit geht also erfolgreich weiter.

Zur Neuauflage eines Bläsersextetts von Franz Krommer

VON OTHMAR WESSELY, WIEN

Franz Krommer, oder František Kramář, wie er nach Ausweis seiner mangelhaften Kenntnis der deutschen Zunge doch wohl eher heißen sollte¹, gehört zu den erfolgreichsten der in der Diaspora lebenden tschechischen Musiker, die zur Zeit der Klassik in Wien ihr Glück gemacht haben. Daß eine überraschend große Anzahl der Werke dieses von den Zeitgenossen Haydn gleichgestellten Meisters bereits Neudrucke erlebte², ist demnach nicht verwunderlich. Wenn aber VEB Hofmeister in Leipzig im Jahre 1955 eine „Partita für zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte“ in Partitur und Stimmen, für die Praxis bearbeitet von Karl-Heinz Gutte, in einer Reihe von „Studienwerken“ vorlegte, so verdient dieser Umstand doppelte Aufmerksamkeit: einmal, da von Krommers Kompositionen für Blasinstrumente bisher nur eine „Collezione delle dieci armonie in partitura“ für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott und zwei Hörner bei Ricordi in Mailand und eine offensichtlich arrangierte „Polonaise militaire“ bei Costallat in Paris erschienen waren, zum andernmal aber, da die einschlägige Literatur von Bläsersextetten Krommers nichts weiß³.

¹ Vgl. hierzu den bei L. Nohl, *Musiker-Briefe*, 2. Aufl. (Leipzig 1873) S. LIX ff. abgedruckten Brief aus Krommers Feder.

² So liegen z. B. bei den Violinduetten, entgegen anderslautenden Aussagen (F. Krommer, *Violinduett in A-dur*, hrsg. v. K. Nemeth = Hausmusik Nr. 173, Wien 1958, Einleitung), seit 1852 zwei bis sechs Neuauflagen pro Opus vor. Zur Bibliographie der Neudrucke im allgemeinen vgl. MGG Bd. 7, Sp. 1821 f. [O. Wessely].

³ Vgl. den thematischen Katalog bei H. Walter, *Franz Krommer. Sein Leben und Werk mit besonderer Berücksichtigung der Streichquartette* (ungedruckte Dissertation Wien 1932).

Da das Vorwort der Neuauflage, die sich übrigens über Krommers Geburtsjahr nicht im Klaren zu sein scheint⁴, nichts über die ihr zugrunde liegende Vorlage aussagt, sei zunächst festgestellt, daß tatsächlich schon ein altes und gängiges Nachschlagewerk die Originalausgabe im Rahmen einer Aufzählung von Krommers Bläserkompositionen als „*Partita (in Es) p. 2 Clar. 2 Corni e 2 Fag. Leipzig, Peters, 20 Gr.*“⁵ verzeichnet. Ein Exemplar dieses anscheinend sehr selten gewordenen Druckes befand sich im 19. Jahrhundert im Besitz des Tonkünstlervereins zu Dresden⁶ unter der Signatur 97. Es wird heute von der Städtischen Musikbibliothek in Dresden unter der Signatur T 97 verwahrt und zeigt bei der Stimme der ersten Klarinette folgendes Titelblatt:

PARTITA || *in Es* || *per* || *due Clarinetti, due Corni* || *et due Fagotti* || di FR. KROMMER. || Lipsia, || *Presso C. F. Peters.* || *Pr. 20 gr.*

Die Platten-Nummer 1341 läßt unter Bedachtnahme auf numerisch naheliegende und bereits datierte Werke⁷ erkennen, daß der Druck höchstwahrscheinlich im Jahre 1817 erschienen sein muß. Dies bestätigt auch folgende kleine Pressenotiz, die zusätzlich noch einen überraschenden Tatbestand enthüllt⁸:

Erklärung.

Ich finde mich veranlaßt, es zur allgemeinen Kenntniss zu bringen, daß die unter meinem Nahmen unlängst bey C. F. Peters in Leipzig herausgekommenen Harmonie-Stücke in Es für zwey Clarinette, zwey Horn und zwey Fagott nicht von mir, und auch kein Auszug aus meinen Werken sind. Das musikalische Publicum, und vorzüglich die Herren Verleger, dürften demnach nur von mir selbst Originalien von meiner Composition erhalten können.

Franz Krommer.

Die „*Partita in Es*“ stammt also nicht von Krommer, sondern von einem anderen Komponisten, dessen Ermittlung wohl dem Zufall überlassen bleiben muß. Das sagt natürlich nichts gegen die Komposition an sich, die, wie das Vorwort der Neuauflage feststellt, durch den „*Niederschlag Mozartscher Bläsermusiken*“ charakterisiert ist, übrigens aber auch manche Krommer-Anklänge zeigt, so daß eine Täuschung des Original-Verlegers durch den Einreicher des Werkes immerhin einigermaßen erklärlich erscheint. Auch ist nicht zu übersehen, daß Krommer selbst kein Wort gegen den musikalischen Wert des unter seinem Namen erschienenen Werkes vorgebracht hat, wiewohl man gerade damals in ähnlichen Fällen rasch Ausdrücke, wie „*Machwerk*“ u. ä. zur Hand hatte.

Daß trotz dieser Feststellung diese Partita für sechs Bläser weiterhin als Werk Krommers gelten wird, dürfte kaum anzuzweifeln sein, wenn man in Betracht zieht, mit welcher Hartnäckigkeit etwa das „*Wiegenlied*“ von Bernhard Flies nicht nur unter Mozarts Namen zur Aufführung gelangt, sondern sogar von musikwissenschaftlicher Seite für diesen in Anspruch genommen wird⁹. So erübrigt es sich lediglich, in freier Variation eines Wortes von Otto Erich Deutsch¹⁰ zu sagen, daß es noch viele echte Werke Krommers gibt, von denen keine Neuauflagen existieren, daß aber die Anziehungskraft des Unehnten eben faszinierend zu wirken scheint, auf Verleger, wie auch auf Editoren alter Musik.

⁴ Das Vorwort gibt richtig den 27. November 1759 an, im Kopf des Notenteiles liest man jedoch „1760—1831“ als Lebensdaten.

⁵ C. F. Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur*, 2. Aufl. (Leipzig 1828) S. 38.

⁶ *Systematisch geordneter Catalog der Bibliothek des Tonkünstler-Vereines zu Dresden* (Dresden 1879) S. 10.

⁷ O. E. Deutsch, *Music publishers' numbers* (London 1946) S. 13: Pl.-Nr. 1218 = 1817; Pl.-Nr. 1512 = 1819.

⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 1 (Wien 1817) Sp. 435 f.

⁹ Letztmalig von H. Gerigk, *Mozarts Wiegenlied. Berichtigung einer jüdischen Fälschung*, Musik im Kriege, Jg. 2 (Berlin 1944) S. 1 f.

¹⁰ O. E. Deutsch, *Eine merkwürdige Notenhandschrift*, Schweizerische Musikzeitung, Jg. 92 (Zürich 1952) S. 15.

Internationale musikwissenschaftliche Haydn-Konferenz in Budapest (17. bis 21. September 1959)

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

Unmittelbar nach der in Bratislava (Preßburg) stattgefundenen Haydn-Konferenz (12. bis 15. September 1959) veranstaltete die Ungarische Akademie der Wissenschaften im Rahmen der „Haydn Ehrung in Ungarn 1959“ eine internationale musikwissenschaftliche Konferenz, an der etwa 45 Musikwissenschaftler aus Bulgarien, Dänemark, beiden Teilen Deutschlands, Frankreich, Jugoslawien, Österreich, Rumänien, Schweden, Tschechoslowakei, UdSSR, Ungarn und USA teilnahmen — unter ihnen die bekannten Haydn-Forscher D. Bartha (Budapest), K. Geiringer (Boston), H. C. R. Landon (Wien-Boston), J. P. Larsen (Kopenhagen) und E. F. Schmid (†) (Augsburg). Z. Kodály, Vertreter des öffentlichen und kulturellen Lebens sowie Mitglieder der Akademie, in deren Gebäude die Konferenzen abgehalten wurden, begrüßten die in- und ausländischen Gäste. Probleme der Haydn-Forschung, wie Quellenkunde (Bartha, Geiringer, Landon), Echtheit (C. de Nys, Épinal; M. Postolka, Prag), Biographik und frühe Haydn-Pflege (J. Kremlew, Leningrad; F. Lesure, Paris; T. Livanova, Moskau; H. Seeger, Berlin; Z. Vancea, Bukarest) sowie Haydns Werke und Stil (H. Bessler, Leipzig; K. G. Fellerer, Köln; A. Hořejš, Prag; P. Mies, Köln; A. Molnár, Budapest; B. Szabolcsi, Budapest; Schmid) wurden in fünf Arbeitssitzungen erörtert. Außerdem referierten W. Siegmund-Schultze (Halle) und A. Sychra (Prag) über Themen, die in weiterem Zusammenhang mit Haydn stehen. Da die Herausgabe eines Kongreßberichtes nicht geplant ist, rechtfertigt sich ein kurzer Überblick über die einzelnen Referate.

Den größten Beifall fanden die Ausführungen von Bartha „Haydn-Quellen in Ungarn“. Sie erstreckten sich auf jene Haydn-Bestände der ehemaligen Esterházy'schen Sammlung, die sich seit 1949 in der Nationalbibliothek Széchényi (Budapest) befinden. Diese auf Haydns handschriftlichen Nachlaß zurückgehende Sammlung umfaßt rund 50 Autographe des Meisters und zahlreiche ältere Kopien. Bartha und sein Mitarbeiter L. Somfai (Budapest) haben in jahrelanger Arbeit das Aufführungsmaterial von ca. 104 italienischen Opern (ein weiterer Teil des Materials fiel dem dortigen Theaterbrand von 1797 zum Opfer), die in Esterháza unter Haydns Leitung bis 1790 gespielt wurden, katalogisiert und untersucht. Das Aufführungsmaterial — es handelt sich u. a. um Opern von P. Anfossi, F. Bianchi, D. Cimarosa, N. Piccini, V. Righini, G. Sarti u. a. — gestattet Einblick in den damaligen Opernbetrieb, beispielsweise in die von Haydn eigenhändig vorgenommenen Kürzungen, indem er Partiturseiten zunähte oder den Vermerk „kann wegbleiben“ eintrug. In einer Oper von Dittersdorf findet sich Haydns Eintragung „statt dieses etwas Lustiges im französischen Stil“. Aus aufführungstechnischen Gründen mußte Haydn Uminstrumentierungen vornehmen, und mit Rücksicht auf Sänger schrieb er Partien um oder ließ Koloraturen wegfällen, z. B. für L. Polzelli, die als Mezzosopran nur sekundäre Partien spielte. Andererseits schmückte Haydn durch von ihm eigens komponierte Einlage-Arien unbedeutende Rollen aus. Diese Eingriffe gingen wohl nicht auf den ausdrücklichen Wunsch des Fürsten, vielmehr auf Haydns eigene Initiative zurück. Um 1790 wurden diese Einlage-Arien vermutlich von Haydn selbst aus den betreffenden Opern entfernt, da er für seine Reise nach England Kompositionen benötigte. Von den bei Pohl (*J. Haydn*, Bd. 2, Anh. S. 12) angeführten Einlage-Arien konnten bisher nur drei richtig eingeordnet werden. Bartha und Somfai gelang es, nun auch von weiteren fünf Einlage-Arien die entsprechenden Opern, für die sie bestimmt waren, festzustellen¹. Hinzu treten vier weitere autographe Arien des Meisters in Opern von Anfossi, Salieri, Righini und in einer Oper *La Circe* von 1789 sowie fünf Umarbeitungen von Arien aus Opern von

Anfossi, Cimarosa, Gazzaniga, Piccini und Salieri, die z. T. in autographischer Partitur erhalten sind, und darüber hinaus sieben Arien mit zumeist eigenhändig ergänzten Bläserstimmen. Im Zuge dieser Arbeiten gelang es den beiden Haydn-Forschern auch, insgesamt achtzehn authentische Kopisten festzustellen. Die zeitliche Entstehung der Opern-Abschriften in Eszterháza kann an Hand des venezianischen oder italienischen Papiers, über dessen Wasserzeichen sie auch eingehende Untersuchungen anstellten, bestimmt werden. Das in Kürze erscheinende Werk von D. Bartha und L. Somfai, „*Haydn als Opernkapellmeister, die Geschichte der Esterházschen Oper*“, wird eingehend über alle diese Probleme berichten. Die gesamte Haydn-Forschung ist dank jener jahrelangen Studien mit ihren umfassenden Ergebnissen in ein neues Licht gerückt.

Geiringer, „*Unbekannte Haydn-Werke in Eisenstadt*“ behandelte dortige Quellen kleinerer Kirchenmusikwerke, die auf den *Applausus* (1768) zurückgehen; ferner die Aria de Venerabilis „*Lauda Sion Salvatorem*“, ein „*Salve Regina*“, datiert in Form eines Chronogrammes mit 1771, sowie ein in den 1770er Jahren entstandenes Offertorium in *stylo a cappella* für 4 Singstimmen und Baß. Mit wohl gelungenen Tonbandaufnahmen — bei den Ausführenden handelte es sich ausschließlich um Studenten der Bostoner Universität unter Leitung des Referenten — und einigen Diapositiv-Vorführungen umrahmte Geiringer seine Darlegungen. Landon „*Die Haydn-Quellen in der Tschechoslowakei*“ gab einen zusammenfassenden Überblick über die Archiv-Bestände, die sich ehemals in klösterlichem und aristokratischem Besitz befanden und jetzt von staatlicher Seite verwaltet werden. Die Sammlung Kloster Osek/Böhmen enthält z. B. eine Kopie zur Symphonie Nr. 41, datiert mit 1771, das Divertimento in C „*Der Geburtstag*“ als Abschrift von 1765; ferner finden sich dort bisher unbekanntes Menuette für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen und Baß in einer Kopie von 1770. Diese Kompositionen sind nach Ansicht des Referenten als Frühwerke Haydns anzusehen. In der Sammlung Chotek zu Kačina/Böhmen begegnen auf Esterházy-Papier Joseph Elblers Abschrift zum „*Sturm*“. Zur Sammlung Clam-Gallas/Böhmen zählen neben einem Marsch in G (1772), eine Cassatio in D für 4 Solohörner, Violinen und Basso (die demnächst bei der Universal-Edition in Wien erscheinen wird), bisher unbekanntes, doch zweifellos echte Divertimenti, die weder Haydn-Verzeichnis noch Hoboken-Katalog anführen. Wichtig für Haydns Schaffensperiode ab 1765 zeigt sich die fürstbischöfliche Sammlung Kremsier/Mähren, wo sich in Kopien von 1765 zahlreiche Divertimenti — darunter das verlorene HV Nr. 3 in G-dur — finden lassen. In Brünn wird die früheste Kopie (1762) von Haydns 1. Symphonie aufbewahrt. Von 1779 stammt die älteste Abschrift der lange Zeit fälschlich datierten *Missa Sanctae Caeciliae*. Besondere Wichtigkeit besitzt die Sammlung Schloß Naméšt, die neben einigen Opern, u. a. zwei vollständige Szenen aus *Il mondo della luna*, auch das 3. Orgelkonzert in C enthält, das nur durch eine Eintragung im Breitkopf-Katalog von 1763 bekannt ist. In Preßburg, Akademie der Wissenschaften, liegt eine Joseph-Elbler-Abschrift zur Symphonie Nr. 38. Die tschechoslowakischen Archiv-Bestände — an Wichtigkeit und Qualität denjenigen in Deutschland und Österreich ebenbürtig — können als willkommene Bereicherung für die gesamte Arbeit an Haydns Werk angesehen werden, zumal sie im Hoboken-Verzeichnis nur vereinzelt Berücksichtigung fanden.

De Nys sprach über das im Haydn-Katalog von 1805 als letztes angeführte „*Concerto für zwei Hörner und Orchester in Es-dur*“ von J. Haydn. Nun zeigt das Incipit in einer Kopie der reichhaltigen Bestände aus der Sammlung Oettingen-Wallerstein mit dem Titel „*Con-*

¹ *Un cor si tenero* = *Il disertore*, Bianchi, 1787. *Se tu mi sprezz ingrata* = *I finiti eredi*, Sarti, 1788. *Infelice venturata*, 1798 = *Li due supposti conti*, Cimarosa, 1784. Lediglich die Arie „*D'una sposa maschinella*“ harnt noch der Einordnung. *Signor voi sapete* = *Il matrimonio per inganno*, Anfossi, 1775; (nicht wie bei Pohl, op. cit., Bd. II, S. 228 und Anh. S. 12 irrtümlich angegeben zu *Una cosa rara* von Martin y Soler; diese Oper wurde in Esterháza überhaupt nicht aufgeführt. *La moglie quando e buona* = *Giannina e Bernardone*, Cimarosa, 1790 vorbereitet.

certo per due corni principali in Dis“ zwar nicht vollkommene Übereinstimmung, aber große Ähnlichkeit mit jenem des verschollenen Haydn-Konzerts. Allerdings trägt der zeitgenössische Umschlagtitel von einer anderen Hand als der des Kopisten den Namen „Heiden“, und eine dritte Hand ergänzte den Vornamen „Michael“. Doch scheidet Michael Haydn aus stilistischen Gründen als Komponist aus, während Joseph Haydn, der mit der fürstlichen Kapelle Beziehungen unterhielt, als Autor in Erwägung zu ziehen ist. Nach der Schallplattenwiedergabe dieses Konzerts wurden aber kritische Stimmen laut, die das Werk eher Rosetti (Franz Anton Rößler), dem Kapellmeister der fürstlichen Kapelle zu Haydns Lebzeiten, zuschreiben oder in die Nähe Mozarts verweisen möchten. Postolka gelang es in seinen Betrachtungen „J. Haydn und Leopold Koželuch“, zwei Werke, die zu den zweifelhaften Kompositionen des Meisters zählen (HoV I:C 3 und I:C 18), auf Grund der Drucke, Prag, National-Museum, Sign. V B 205, und Prag, Universitäts-Bibl., Sign. 59 A 5757, einwandfrei als Kompositionen Koželuchs zu identifizieren.

Kremlew befaßte sich speziell mit der Haydn-Pflege in Petersburg, besonders im Spiegel der dortigen Presse. Lesure „*La musique d'Haydn en France*“ berichtete an Hand interessanter Dokumente und Zeitungsberichte über die Aufführungen in den Jahren 1800—1820. Livanova, „*Frühzeitige Haydn-Dokumente in Rußland*“ bot einen aufschlußreichen Einblick in die schnelle Verbreitung von Haydns Werken; so erklangen bereits 1801 in Rußland *Die Schöpfung* und 1803 *Die Jahreszeiten*. Seeger, „*Die musikgeschichtliche Bedeutung der Haydn-Biographie von A. C. Dies*“ wies darauf hin, daß die 1805—1808 durch den namhaften Landschaftsmaler Dies (1775—1822) gesammelten 30 Unterredungen mit dem Meister, die als „*Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*“ 1810 in Wien erschienen und inzwischen von Seeger in einer kritischen Neuausgabe vorgelegt worden sind, ebenbürtig jenen G. A. Griesingers (Leipzig 1810) zur Seite stehen. Die Schrift von Dies trägt nicht — wie fälschlich behauptet — romantischen Charakter. Vancea, „*Über den Einfluß Wiener Komponisten in Rumänien*“ bot einen umfassenden Bericht über die Musikentwicklung dieses Landes.

Bessler behandelte „*Einflüsse der Kontertanzmusik auf J. Haydn*“. Sie bieten objektive Kriterien zur Festlegung der Tempi in den Schlußsätzen von Haydns Symphonien, die z. T. viel zu schnell wiedergegeben werden, wodurch der tanzartige Charakter verloren geht. Mit einer Gegenüberstellung: höfisches Menuett einerseits und bürgerlicher Kontertanz andererseits, den Haydn in England kennen lernte, erklärte der Referent diese beiden Tanztypen. Der Einfluß des Kontertanzes, dessen Blütezeit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt, findet sich ab 1780 bei Mozart, besonders deutlich in seinen drei großen Symphonien KV 543, 550 und 551 von 1788. Ebenso zeugen die sogenannten 12 Londoner Symphonien (GA 93—104) von Haydn aus den Jahren 1791—1795 für diese Typenbildung, die im Zusammenhang mit Mozart gesehen werden muß.

Fellerer besprach „*Haydns Messen*“ in Verbindung mit der von Papst Benedikt XIV. (1740—1758) erlassenen Enzyklika „*Annus qui 1749*“ (19. Februar). Hořejš, „*Haydn mit heutigen Augen gesehen*“ gab seiner Überzeugung Ausdruck, daß die Musikwissenschaft in einen größeren Rahmen gestellt werden müsse. Durch J. G. Herders „*Stimmen der Völker*“ von 1770 erhielt die Musik und somit auch Haydns Schaffen einen Fürsprecher; die Musik stand nicht mehr isoliert neben anderen Künsten. So kann Haydn als musikalischer Sprecher einer Gesinnung angesehen werden, die Herder vertrat, wie Bessler als Sitzungsleiter betonte. Mit „*Haydns Singkanons und ihre Grundidee*“ befaßte sich Mies. Diese kleinen späten Vokalstücke, insbesondere *Die zehn Gebote Gottes*, denen das lehrhafte Element nicht fehlt, verkörpern gewissermaßen absolute Musik. Textliche Veränderungen können der musikalischen Gestalt nicht gerecht werden. Molnár „*Haydn und Mozart — eine psychologische Untersuchung*“ versuchte, bekannte Charakterzüge beider Meister zu vertiefen. Mozart wurde ein „*Überfluß an lukullischen Liebesgefühlen*“ zugesprochen, während

„Haydns Menschentum vor Nächstenliebe strotzte“ und ihm eine „familiäre, patriarchalische Sanftmut“ zu eigen war. Auf die Beziehungen Haydns zu L. Polzelli und dessen bekannte Aussprüche über seine eigene Frau ging der Referent allerdings nicht ein. Der Bauernsohn Haydn stellte stets eine „Endrechnung mit rationalen Zahlen auf“, der Städter Mozart dagegen eine solche mit „irrationalen Zahlen“. Haydn glaube „an die Güter der wirklichen Welt, Mozart dagegen schwebte in einer irrationalen Welt“.

Einen wertvollen Beitrag zum Thema „Haydn und die ungarische Musik“ bot Szabolcsi. „Ungarisch“ ist mit „osteuropäisch“ gleichzusetzen, denn die von Haydn verwendeten „Hungarismen“ weisen gleichzeitig auch ein „exotisches“ Kolorit — kroatische, serbische, polnische und türkische Grundelemente — auf. Diese Themenbearbeitungen und Entlehnungen aus der ungarischen Welt können als Vorboten eines europäischen Musikbewußtseins angesehen werden. Mit ausgezeichneten eigenen pianistischen Darbietungen veranschaulichte Szabolcsi in Form eines chronologischen Abrisses an Haydns Kompositionen die türkischen und ungarischen Elemente.

In dem Referat „Mozarts Haydn-Quartette“ (KV 387, 421/447b, 428/421b, 458, 464, 465) machte Siegmund-Schultze auf die eigenartige Prägung der Themen aufmerksam, die entgegen Haydn bei Mozart dramatischen Charakter gewinnen. Sychra behandelte schließlich in seinen Ausführungen „Skizzen als Schlüssel zur inhaltlichen Analyse von Beethovens IX. Symphonie“.

Im Namen der ausländischen Gäste bedankte sich mit herzlichen Worten Larsen. Er bezeichnete diese erste internationale musikwissenschaftliche Tagung, die nach dem 2. Weltkrieg auf ungarischem Boden stattfinden konnte, als einen vollen Erfolg, dessen Auswirkungen durch die erneuerten und neugewonnenen menschlichen Kontakte ein dauerhafter Fortbestand beschieden sein möge. Diese Budapester Konferenz trage darüber hinaus dazu bei, Gegensätze zu überbrücken und ein beiderseitiges Vertrauen aufzubauen, um gemeinsam der Erforschung von Haydns Werken zu dienen. Die Schlußrede hielt im Namen der Akademie Z. Gardonyi (Budapest), indem er gleichzeitig eine Zusammenfassung über die Ergebnisse der einzelnen Referate gab.

Als Umrahmung und Ergänzung zum musikwissenschaftlichen Teil der „Haydn-Ehrung“ fanden allabendlich musikalische Darbietungen statt, die überwiegend im Zeichen des Jubiläums standen. Im großen Konzertsaal der Hochschule für Musik erklangen drei Kammermusikwerke, u. a. das Barytontrio op. 76, Nr. 5 — auf dem Originalinstrument Haydns gespielt — sowie die beiden Lieder „The Spirit's Song“ und „Das Leben ist ein Traum“ neben einigen Volksliedern. J. Sándor (Sopran, Klavierbegleitung M. Bächer), D. Kovács (Violine), V. Dénes (Violoncello), das Liebner-Bariton-Trio und das Tátrai-Streichquartett musizierten bei ausgezeichneter technischer und klanglicher Wiedergabe mit großem Stilverständnis. Als Eröffnungskonzert zu den gleichzeitig beginnenden „Budapester Musikwochen“ brachte das ungarische staatliche Orchester unter Leitung von J. Ferencsik im Erkel-Theater zwei Symphonien (Nr. 49 „La passione“ und Nr. 103 „Mit dem Paukenwirbel“) und ferner das Klavierkonzert in D-dur (HoV XVIII:11) mit A. Fischer als Solistin zur Aufführung. Die Staatsoper lud u. a. zu Bühnenwerken von B. Bartók ein: *Der holzgeschnittene Prinz*, op. 13, und *Der wunderbare Mandarin*, op. 19, die in den Jahren 1911—1919 entstanden sind. Mit Haydns komischer Oper in 2 Akten *L'infedeltà delusa*, in einer musikalischen Rekonstruktion nach dem Manuskript von J. Vécsey, präsentierte sich die Staatsoper mit einer Erstaufführung. Sowohl geschmackvolle als auch stilgemäße Inszenierung und nicht zuletzt die herrlichen Stimmen aller Ausführenden sowie die wohlgelungene musikalische Einstudierung unter E. Lukács führten zu einer erfolgreichen Darbietung. Den Höhepunkt bildete zweifellos das Oratoriumskonzert mit den *Jahreszeiten*, die im Schloß Eszterháza (Fertöd) erklangen. Bei strahlendem Herbstwetter und unter akustisch selten günstigen Verhältnissen gelangte vor ca. 3000 Zuhörern der näheren und

weiteren Umgebung — aus Wien kamen zu diesem Anlaß zahlreiche Gäste — das Werk unter Mitwirkung ausgezeichneter Solisten sowie des stimmlich wohlgeschulten Pädagogenchors (Sopron-Oedenburg) zur Aufführung, zu deren Gelingen das Orchester des Musikvereins Sopron und besonders die sorgsame Leitung von J. Horvath nicht unerheblich beitrugen. Im Festsaal des restaurierten Schlosses Eszterháza brachte das Liebner-Baryton-Trio zur Begrüßung der Gäste op. 71 zur Aufführung. Die Nationalbibliothek Széchényi, Musikabteilung, zeigte schließlich zwei Ausstellungen, von denen eine in den Schloßräumen Eszterháza aufgezogen war. Diese mit viel Geschmack und Geschick dargebotene Schau zeigte in reicher Auswahl Dokumente zum Theater- und Musikleben von Eszterháza und Eisenstadt sowie zu Haydns Beziehungen zu Ungarn und darüber hinaus zu Europa. In Budapest selbst bot sich im Musikarchiv der Széchényi-Bibliothek eine „Haydn-Gedenkausstellung“, bei der 22 autographe Kompositionen und außerdem eine Anzahl autographischer Briefe sowie zahlreiche zeitgenössische Haydn-Dokumente (Diplome, Auszeichnungen etc.) zur Schau lagen. Ferner gewährte diese Ausstellung an Hand des reichen Materials Einblick in Haydns Beziehungen zu ungarischen Dichtern und Schülern. Die wissenschaftliche Betreuung beider Schauen besorgte E. Major (Budapest). Nicht unerwähnt bleibe, daß die Kongreßteilnehmer die Beethoven-Gedenkstätte Schloß Korompa bei Martonvásár besuchten, wo Beethoven im Kreis der Familie Brunsvik den Sommer 1806 verbrachte. Auch gab es dort einige Beethovendokumente zu sehen. Die Nationalbibliothek Széchényi (Musikabteilung) überraschte ferner die Gäste mit dem soeben erschienenen Katalog „Haydns Werke“. Diese reich mit Facsimilia aller Art ausgeschmückte Publikation enthält eine Aufstellung aller dort im Besitz befindlichen Autographe, zeitgenössischen Kopien und Drucke mit den heute gültigen Signaturen.

An dieser Stelle sei es gestattet, allen denjenigen aufrichtig zu danken, die keine Mühe und Kosten scheuten, den Gästen die Konferenztage in jeder Hinsicht angenehm zu gestalten.

Internationale Tagung für Hymnologie in Lüdenscheid

9. bis 11. September 1959

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

Konrad Ameln hatte im Auftrag der Herausgeber des *Jahrbuches für Liturgik und Hymnologie* zu dieser Tagung eingeladen, an der 26 Wissenschaftler aus Dänemark, England, Finnland, Frankreich, Holland, Irland, Norwegen, Polen, Schweden, Schweiz und Deutschland teilnahmen. Die Teilnehmer selbst vertraten die Disziplinen Liturgiewissenschaft, Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und Theologie, für welche die hymnologische Forschung unter den verschiedensten Aspekten von Bedeutung ist. Die Organisation und Leitung lag bei K. Ameln in bewährten Händen. Dessen Eröffnungsvortrag „*Der gegenwärtige Stand und die vordringlichen Aufgaben der hymnologischen Forschung*“ umriß Sinn und Ziel der Tagung. Soweit bis heute hymnologische Forschung betrieben wurde, geschah dies als eine Art zusätzlicher Problemstellung innerhalb der genannten Disziplinen. Eine derartige Beschränkung kann aber dem vielschichtigen Komplex „Hymne“ (als jegliche Art des Lobgesangs Gottes) nicht gerecht werden. Hymnologie muß daher als eigenständiger Forschungszweig, wiewohl die Beziehungen zu den anderen Disziplinen nicht übersehen werden dürfen, mit einer ihr gemäßen und neu zu entwickelnden Methode betrieben werden. Das Korreferat von Karl F. Müller „*Hymnologische Forschung in ihrem Verhältnis zur Liturgiewissenschaft*“ machte die Grenzen der bisherigen Bemühungen — so wertvoll man-

ches bisherige Forschungsergebnis auch sein mag — deutlich und gab zugleich neue methodische Ansatzpunkte. Die Teilnehmer selbst referierten in drei thematischen Gruppen: Hieronim Feicht (*Der gegenwärtige Stand der hymnologischen Forschung in Polen*), Jaroslav Vanický (*Hymnologische Forschung in der Tschechoslowakei während der letzten zwei Jahrzehnte*; verlesen von C. Schoenbaum), Per-Erik Styf (*Über Hymnologie und Gemeindegesang im heutigen Schweden*), Helge Nyman (*Grundlinien der hymnologischen Entwicklung in Finnland: Das finnische Kirchenlied*) und Armin Haeussler (*Spezielle Probleme der hymnologischen Forschung in den USA*). Spezielle Fragen erörterten u. a. Pierre Pidoux (*Über die Autoren der Genfer Melodien*), Samuel J. Lenselink (*Die niederländischen Psalmberemungen des 16. Jahrhunderts und ihr Zusammenhang mit den deutschen und französischen*), Ernest Muller (*Kirchengesang in Straßburg im Reformationszeitalter*), Günther Birkner (*Zur Frühgeschichte der Sequenz*), Harald Kümmerling (*Ein Choralbuch aus Joh. Seb. Bachs Zeit und Umgebung*) und Marc Honegger (*Zur Erneuerung der religiösen und liturgischen Musik in Frankreich: Georges Migot [geb. 1891]*).

Aus der Fülle des hier gebotenen Forschungsmaterials sind zwei Ergebnisse besonders hervorzuheben: S. Lenselink stellte die begründete These auf, Luther sei als Erfinder der Psalmberemungen anzusehen (im Zusammenhang mit seinem Brief an Spalatin, 1524); dagegen zeige sich im französischen Bereich Marot in keiner Weise von Calvin beeinflusst. G. Birkner wies nach, daß alle bisherigen Ansichten über die Entstehung der Sequenz nicht mehr haltbar seien; es handle sich nicht um eine Textinterpolation präexistenter Alleluja-Melismen, sondern vielmehr um eine Neuschaffung von Melodien, die bereits ein spezifisches Wort-Tonverhältnis aufweisen. Nur bezüglich des Initiums sei bisweilen eine Beziehung zum Alleluja festzustellen.

Ansatzpunkte für eine neue Methode boten Camillo Schoenbaum (Vorschlag einer Gesamtedition der Weisen der Böhmisches Brüder), Markus Jenny (*Die Bedeutung der Gesangbuchgeschichte innerhalb der Hymnologie*), Eberhard Schmidt (*Erwägungen zur Anwendung einer traditionsgeschichtlichen Methode in der Hymnologie*) und Ulrich Teuber (*Angewandte Hymnologie — Zur Lage des Gemeindegesanges in Dänemark*).

Als sehr nützlich erwies sich die Durchführung einer Generalaussprache über die gehaltenen Vorträge und Verhandlungen am Schluß der Tagung. Da sich die weiträumigen Arbeitsgebiete der Hymnologie nicht von einzelnen allein, sondern nur in Gemeinschaft und gegenseitiger Verbindung bewältigen lassen, wurde von den Teilnehmern die Gründung eines in der Organisation möglichst lockeren und einfachen Zusammenschlusses als „Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (International Fellowship for Research in Hymnology/Cercle International d'Etudes Hymnologiques)“ beschlossen. Konrad Ameln-Lüdenscheid wurde zum Vorsitzenden (chairman) und Markus Jenny-Weinfeld/Schweiz zum Sekretär gewählt.

Ferner wurden zur Bearbeitung der von K. Ameln in seinem programmatischen Eröffnungsvortrag als vordringlich bezeichneten Aufgaben vier ständige Kommissionen gebildet; diese nahmen ihre Sitzungen bereits während der Tagung auf:

- I. Theologie des Kirchenliedes und das der jungen Kirchen (Vorsitz: K. F. Müller)
- II. Quellenerfassung und Geschichte des Gesangbuches (Vorsitz: C. Schoenbaum)
- III. Melodiegeschichte und Herkunft des geistlichen Volksesanges (Vorsitz: G. Birkner)
- IV. Das Psalm-Lied (Vorsitz: P. Pidoux).

Ein Tagungsbericht soll nach Möglichkeit veröffentlicht werden. Der offizielle Teil wurde durch eine Geistliche Abendmusik mit Werken von Tunder, Pepping, J. S. Bach, Schein, Micheelsen und J. Chr. Bach, vorgetragen von der evangelischen Kantorei Lüdenscheid (Leitung: Oswald Schrader), einen Omnibus-Ausflug in die Umgebung von Lüdenscheid und durch Empfänge von Rat, Kirchenverwaltung und im Hause Eduard Hueck reizvoll ergänzt.

Außerdem hatte der Bärenreiter-Verlag eine Ausstellung der wichtigsten neueren Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Kirchenmusik, Liturgik und Hymnologie (auch aus fremden Verlagen) veranstaltet. Man darf wohl sagen, daß diese Tagung, als erste ihrer Art, der künftigen hymnologischen Forschung wesentliche Impulse vermittelt haben wird.

Im Jahre 1959 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Nachtrag 1958

Leipzig. Rudolf Eras, Über das Verhältnis zwischen Stimmung und Spieltechnik bei Streichinstrumenten in Da-gamba-Haltung.

Tübingen. Herta Jurisch, Prinzipien der Dynamik im Klavierwerk Philipp Emanuel Bachs. — Wolfgang Plath, Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach.

1959

Berlin. *Humboldt-Universität.* Harry Goldschmidt, Franz Schubert — Ein Lebensbild. — *Freie Universität.* Joachim Kramarz, Das Rezitativ im Liedschaffen Franz Schuberts.

Bonn. Renate Beling, Der Marsch bei Beethoven. — Rudolf Pohl, Die Messen des Johannes Mangon und seine Chorbücher. — Adalbert Wellnitz, Die Alleluia-Melodien in der Handschrift St. Gallen 359.

Erlangen. Theodor Wohnhaas, Studien zur musikalischen Interpretationsfrage (an Hand von Schallplattenaufnahmen der Coriolan-Ouvertüre Beethovens).

Frankfurt a. M. Georg Rebscher, Lambert de Sayve als Motettenkomponist.

Halle. Werner Bachmann, Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. — Günter Fleischhauer, Die Musikergenossenschaften im hellenisch-römischen Altertum. Beiträge zum Musikleben der Römer.

Hamburg. Dagmar Droysen, Die Saiteninstrumente des frühen Mittelalters (Halsinstrumente). — Bernhard Hansen, Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts. — Norbert Linke, Die Orchesterfuge in Spätromantik und Moderne. — Martin Rauhe, Dichtung und Musik im weltlichen Vokalwerk Johann Hermann Scheins. — Martin Rulffs, Die moderne Instrumentation, untersucht an Orchesterwerken von Schönberg, Strawinsky, Bartók und Hindemith.

Heidelberg. Joseph Rau, Tropus und Sequenz im „Mainzer Cantatorium“ (Cod. London Add. 19768).

Köln. Jobst Fricke, Über subjektive Differenzttöne höchster hörbarer Töne und des angrenzenden Ultraschalls im musikalischen Hören. — Gottfried Göller, Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194—1264) und sein Musiktraktat im *Speculum doctrinale*. — Joachim Roth, Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts. — Gerhard Steffen, Johann Hugo von Wilderer (1670—1724), Kapellmeister am pfälzischen Hofe zu Düsseldorf und Mannheim. — Gerd Zöllner, Franz Hüntens. Sein Leben und sein Werk.

Leipzig. Fred Lohse, Probleme des zweistimmigen vokalen Satzes. — Georg Pügner, Johann Bernhard Logier „Leben und Werk“. — Helmut Seidl, Das Rackett.

Münster. Renate Brockpähler, Zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Untersuchungen zum Repertoire der mittleren und kleinen Opernpflegestätten. — Hannelore Hölzen, Die methodisch-pädagogischen Grundsätze deutscher Gesangskultur im 19. Jahrhundert. — Hans-Martin Sachse, Franz Schuberts Streichquartette.

Tübingen. Erhard Karkoschka, Zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Nachtrag Wintersemester 1959/60

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Epochen der Musikgeschichte (1) — Geschichte der Suite und Sinfonie (1) — Einführung in die Musikethnologie (2) — S: Die Melodie im Mittelalter und in der Renaissance (2) — Notationskunde: Tabulaturen (2) — CM voc.: Heinrich Schütz (1).
Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Schuberts und Schumanns Symphonien (1) — Die Streichquartette Beethovens (1) — Schuberts As-dur-Messe und Bruckners f-moll-Messe (1) — Repetitorium der Musikgeschichte (1) — S: Studien zu Glarean und Zarlino (2) — CM instr. (1).
Prof. K. W. Senn: Die Geschichte des Orgelchorals (1) — Praktikum kirchlichen Orgelspiels (2).

Bonn. Dr. E. Platen: Einführung in die Formenlehre (1) — Generalbaß-Ü (1).

Sommersemester 1960

Aachen. Technische Hochschule. N. N.: Musiklehre (Lehrauftrag zur Zeit unbesetzt).

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Die Musik der Renaissance (3) — Musikalische Revolutionen in der Moderne: Vom Impressionismus zur elektronischen Musik II (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Paläographie der Musik IV (2) —

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre I (1) — Sonate und Rondo II (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Bach-Händel-Epoche (2) — Ü: Die Bach-Händel-Epoche (2) — Ü zur marxistischen Methodik der Musikwissenschaft (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Goethe und die Musik (2) — Die metastasianische Oper (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick (2) — Musik der Wiener Klassik (2) — Ü: Musik der Wiener Klassik (1).

Oberassistent A. Brockhaus: Zeitgenössische Musik (2) — Ü: Repetitorium der Musikwissenschaft (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Pros: (2) — Heinrich Schütz (1).

Lehrbeauftragter Dr. L. Richter: Das deutsche Volkslied (2).

Lehrbeauftragter Dr. J. Mainka: Ü: Notationskunde (2).

Lehrbeauftragter Dr. E. Stockmann: Europäische Volksmusikinstrumente (2).

- Lehrbeauftragt. J. Kyritz: Musikalische Akustik (1) — Ü: Musikalische Akustik (2).
 Lehrbeauftragt. H. Wegener: Ü: CM voc. (2).
 — *Freie Universität*. Prof. Dr. A. Adrio: Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz (2)
 — S: Probleme der musikalischen Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in die evangelische Kirchenmusik (mit Assistenten) (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chor (2) — Instrumentalkreis (durch Dr. A. Forchert) (2).
 Prof. Dr. H. H. Dräger: Musikästhetik des 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Probleme des musikalischen Hörens II (2).
 Prof. Dr. K. Reinhard: Leoš Janáček (2) — Ü: Der europäische Volkstanz (2) — Musikethnologische Bestimmungs-Ü (Abhörpraktikum mit Anleitung zur Analyse) (2).
 Prof. J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Harmonielehre II, Kontrapunkt II, Formenlehre (je 2).
 — *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Dimitri Schostakowitsch (2) — Geschichte der Musikkritik (2).
 Prof. Dr. K. Forster: Haydn und Mozart in ihren Chorwerken (1).
 Dr. Th. M. Langner: Die Klaviersonate von Joseph Haydn bis zur Gegenwart (2).
 Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Musik und Sprache in naturwissenschaftlich-ästhetischer Betrachtung (2).
- Bern.** Prof. Dr. A. Geering: Johann Sebastian Bachs Vokalwerke (1) — Geschichte des begleiteten Liedes (1) — Anfänge der Mensuralnotation (1) — S: Zur Geschichte der Passionskomposition (2) — Ü zur Volksmusikkunde (2) — CM voc. (1).
 Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Haydn und Mozart (1) — J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ und „Musikalisches Opfer“ (1) — Das Persönliche und das Überzeitliche in der Musik (1) — Musikgeschichtliches Repetitorium (1) — S: Konsonanz und Dissonanz (2) — CM instr. (1).
 Prof. K. W. Senn: Das Orgelschaffen Johann Sebastian Bachs (1) — Praktikum kirchlichen Orgelspiels (2).
- Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte des deutschen Liedes (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Haupt-S (2) — CM voc. et instr.
 Prof. Dr. K. Stephenson: Romantik in der Tonkunst I (2) — Colloquium über Schuberts Klavierlieder (1) — Ü zur früh- und neuromantischen Klaviermusik (2) — Akad. Streichquartett: Schubert (3).
 Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt: Der dreistimmige Satz (1).
 Dr. E. Platen: Formenlehre II (1) — Instrumentenkunde und Instrumentation (1).
- Braunschweig.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte der Klaviermusik (Clavichord- und Clavicembalomusik) 2. Teil: Von Haydn bis zur Gegenwart (1) — S: Ü zum Vorlesungsthema (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).
- Darmstadt.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. H. Huckle: Einführung in das musikalische Hören (1) — Igor Strawinsky (1).
 Prof. Dr.-Ing. K. Marguerre: Hochschulchor (2) — Hochschulorchester (2).
- Erlangen.** Prof. Dr. B. Stäblein: Einführung in die Meisterwerke der Musik (1) — Geschichte des Liedes von Schumann bis zur Jetztzeit (2) — Gesamtvorführung der Lieder (von Schumann bis zur Jetztzeit) (mit Assistent Dr. Th. Wohnhaas) (1) — S: Colloquium (2).
 Prof. Dr. R. Steglich: Besprechung musikalischer Meisterwerke (1).
 Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Geschichte der mehrstimmigen Musik des Mittelalters II (13. und 14. Jahrhundert) (2) — Geschichte der Suite (1) — S: Dufay (2) — Colloquium für

Fortgeschrittene (2) — CM voc. (2).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten (2) — S: Wolfgang Amadeus Mozart (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Landwehr: Ü: Einführung in den mittelalterlichen Choral (3).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis Bach und Händel (2) — Ü über Bachs Kantaten (2) — Pros: Ü zur Mensuralnotation — CM instr. (durch Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) — CM voc. (durch Dr. H. Hücke).

Prof. Dr. F. Gennrich: Die Rhythmik der Ars Antiqua (2) — Lateinische Liedkontrafakta und ihre volkssprachigen Vorbilder (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Musikinstrumente (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Ü zur Geschichte der Sinfonie (2).

Freiburg i. Br. Dozent Dr. R. Hammerstein: Die Musik in der Romantik (2) — S: Ü zum musikalischen Historismus (2) — CM voc. (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Klaviermusik Johann Sebastian Bachs (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Gastprof. Dr. G. Cooper: Geschichte der Stilwende um 1900 (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Ü zur Modalnotation (2).

Freiburg/Schweiz. Prof. Dr. F. Brenn: Beethoven (Fortsetzung) (2) — Methoden des Schulgesangunterrichts (1) — St. Gallen in der Geschichte des gregorianischen Chorals (1) — Ü: Liedanalysen (1) — Ü: Beethovens Sinfonik (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Die Epochen der Musikgeschichte (3) — Haupt-S: Ludwig van Beethovens „Missa solemnis“ (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Romantik und Impressionismus in der Musik (2) — Pros: Stilkritische Ü an den Brandenburgischen Konzerten J. S. Bachs (2).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Geschichte des Gesangbuchs in der evangelischen Kirche bis zum evangelischen Kirchengesangbuch 1950 (1).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Liturgische Ü (1) — Harmonielehre I (1) — Harmonielehre II (2) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (Die Gattungen des drei- und vierstimmigen Satzes) (2) — Kontrapunkt III (Die Nachahmungsformen) (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Aufführungspraxis (4) — Die Musik des 16. Jahrhunderts (1) — Musikwissenschaftliche Ü (2) — CM instr. (2).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Geschichte der Kantate (2).

Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Einführung in die Musikästhetik (1) — Musikgeschichte ab 1900 (2) — Musikgeschichte des Mittelalters (1) — Wagner und Verdi (1) — Ü zur Musikgeschichte des Mittelalters (1) — Ü zu Wagner und Verdi (1) — Ober-S (2).

Dr. W. Braun: Musikgeschichte ab 1600 (2) — Ü zur Notationskunde (1) — Ü zur Quellenkunde (1).

Hamburg. Prof. Dr. F. Feldmann: Die Hauptströmungen der Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Musik und Bewegung (1) — Musik und Sprache (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Arabische Musik (2) — Die Volksinstrumente Europas (1) — Ü zur außereuropäischen Musik (2).

Dr. H. Becker: Pros: Ausgewählte Probleme der musikalischen Aufführungspraxis (2).

Dr. H. Reinecke: Akustische und tonpsychologische Grundbegriffe (1) — Praktikum: Akustik und Tonpsychologie (2).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Sievers: Wolfgang Amadeus Mozart (1) — Das Erklären musikalischer Kunstwerke (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Heidelberg. Prof. Dr. E. Jammers: Der gregorianische Choral (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Bachs Instrumentalwerk (3), davon eine mit Vorführungen — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Thomas: Musikalisches Theater von Richard Strauss bis zur Gegenwart (2).

N. N.: Das kritische Musikschrifttum der Romantik (1) — Ü zur Praxis der Musikkritik I (Analyse, Urteilsbildung, Maßstäbe) (1).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Geschichte der Instrumentalmusik II (4).

Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VI (Wiener Klassik) (4) — Mensuralnotation (Fortsetzung) (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. W. Senn: Geschichte der Kirchenmusik seit 1600 (1).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre I/II, Kontrapunkt I/II (je 1).

Jena. Prof. Dr. Grosch: Musikgeschichte I (1) — Instrumentenkunde (1) — Geschichte der Schulmusik (1) — Instrumentation (1).

C. Schmidt: Musikgeschichte II (1) — S (2) — Musikästhetik (2) — Volksliedkunde (1) — Musiktheorie (1).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: J. S. Bach: Die Kunst der Fuge (2) — Der „Klang“ in der Musik der Gegenwart (1) — Musikstunden (Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik) — Akad. Orchester — Akad. Chor

Kiel. Prof. Dr. Wiora: Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker (2) — Komponist und Mitwelt (1) — S zur Vorlesung Komponist und Mitwelt (2) — Pros: Einführung in Methoden musikwissenschaftlicher Forschung (gemeinsam mit Prof. Dr. H. Albrecht). Prof. Dr. A. A. Abert: Grundprobleme der Operngeschichte (2) — Ü zum Oratorium Händels (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Deutsche Sinfonik zwischen Brahms und der Neuen Musik (mit Schallplatten) (3).

Prof. Dr. K. Gudewill: Johannes Brahms (2) — Ü zum evangelischen Kirchenlied (2) — Ü: Musikalische Satzlehre (3) — Ü: Gehörbildung (1) — CM voc. (2) — CM instr. (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musikgeschichte des 14./15. Jahrhunderts (3) — Musik der Gegenwart (1) — Mittel-S: a) Händel, Oratorien (2) — Offene Abende des CM (2) (mit Dr. H. Druх).

Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Sinfonie II (2) — Unter-S: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft mit Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Die Musik im Brauchtum unter besonderer Berücksichtigung Spaniens (1) — Natur und Kunst in der Musik (2) — Mittel-S: b) Rhythmusanalysen (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musik und Musikanschauung der Griechen und Römer (2) — Ober-S: Grundprobleme des musikalischen Hörens (2) — Mensuralnotation II (2).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).

N. N.: Harmonielehre I (für Anfänger) (1) — Kontrapunkt II (1) — Analysen (1).

Lektor Prof. Dr. H. Schroeder: Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) (1) — Kontrapunkt I (der zweistimmige Satz) (1).

Lektor Dr. H. Druх: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: L. v. Beethoven, Symphonien (1) — CM voc., Instr. (je 2) — Kammermusikzirkel (2).

- Leipzig.** Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik im Zeitalter Bachs und Händels (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium von Dozenten und Institutsmitgliedern (2).
 Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musikalische Völkerkunde (2) — Ü zur modernen Musik (2) — Ü zur Geschichte der Oper (2) — Beteiligung an einem Colloquium mit Prof. Bessler (2).
 Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (1) — Ü zur Vorlesung (1) — Quellen- und Literaturkunde (1) — Allgemeine Musikgeschichte (2).
 Dr. H. Grüß: CM voc. (2) — CM instr. (2).
 Dr. P. Rubardt: Geschichte und Wesen der Orgelinstrumente (2).
 Dr. P. Schmiedel: Tonsysteme (2).
 E. Klemm: Geschichte der Musikästhetik (2) — Notationskunde (4).
- Mainz.** Prof. Dr. A. Schmitz: Die Musik der deutschen Klassik (2) — Das Streichquartett Haydns, Mozarts und Beethovens (Ü) (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Colloquium für Schulmusiker (2).
 Prof. Dr. E. Laaff: Die Fugen J. S. Bachs (1) — Ü zur Mensuralnotation (1) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM voc. (Madrigalchor) (2) — CM instr. (Orchester) (2).
 Prof. Dr. A. Gottron: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelrheinischen Musikgeschichte (2).
- Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: Musik der Nationen (1) — Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) — Franz Schubert (1) — Ü: Zur Geschichte der Ouvertüre (2) — CM voc. (1).
- Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Die Symphonie der Klassik (1) — Vorführung und Erläuterung ausgewählter Werke der Barockmusik (2) — Ü: Die Tabulaturen (1) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).
- München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Die mehrstimmige Musik im Mittelalter (2) — Ü für Anfänger (2) — Ü zur Musik des 15. Jahrhunderts (2) — Instrumentales Ensemble (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Typen der lateinischen Neumenschrift (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Mittel-S: Notationskunde II (Tabulaturen) (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. R. Schötterer: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Generalbaß (2) — Vokales Ensemble (16. Jahrhundert) (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Besprechung einzelner musikalischer Werke (2) — Einführung in den musikalischen Satz II (2).
 Dr. Th. Göllner: Aufführungsversuche: Frühe Mehrstimmigkeit bis zum Beginn der Motette (2) — Motetten und Messensätze des 13. und 14. Jahrhunderts (2) — Weltliche Musik des 14. Jahrhunderts (2) — Ausgewählte Stücke aus der Zeit Dufays (2).
 Dr. W. Osthoff: Ü zu Monteverdis Orfeo (2).
 ——— *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Die Oper des Barock (2).
- Münster.** Prof. Dr. W. F. Korte: Musik der Romantik I (1) — Pros: Einführung in die Analyse und Interpretation (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2).
 Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Ausgewählte Kapitel zur Geschichte der Messe und Motette (2) — Ü zur Vorlesung (2).
 Lektor Dr. R. Reuter: Europäische Orgellandschaften (2) — Harmonisations-Ü, Harmonielehre für Anfänger, Einführung in den zweistimmigen Satz, Modulations-Ü, Bestimmungs-Ü I, Bestimmungs-Ü II, Einführung in den dreistimmigen Satz (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen.
- Rostock.** Dozent Dr. R. Eller: Musikgeschichte des Barock (2) — Ü: Hauptwerke des 20. Jahrhunderts (2).
- Saarbrücken.** Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik im 16. und 17. Jahrhundert (2) — S: Ü zur Orgel- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur musikgeschicht-

- lichen Quellenkunde (gemeinsam mit Dr. W. Salmen) (2) — Colloquium für Doktoranden (gemeinsam mit Dr. W. Salmen) (1).
- Privatdozent Dr. W. Salmen: Einführung in die musikalische Völkerkunde (1) — Pros: Die Quellen der ältesten Orgelmusik (2).
- Univ. Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — CM voc. et instr. (je 2) — Akad. Orchester (2) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blasinstrumente (1).
- Stuttgart.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Die Musik des 20. Jahrhunderts (2).
- Prof. Dr. H. Matzke: Einführung in die Musikinstrumentenkunde (historisch — technisch — musikalisch, mit Demonstrationen und Beispielen auf Schallplatten) (2).
- Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Musik und Musikanschauung im Mittelalter (3) — Ober-S: Ü zur zeitgenössischen Theorie der Sonate (2) — CM: Chor (2).
- Prof. Dr. G. Reichert: Die Musikinstrumente — ihr System und ihre Geschichte (2) — Ü in der Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate (2).
- Dozent Dr. G. von Dadelen: Parodie und Kontrafaktur in der Musik (1) — Pros: Einführung in die Mensuralnotation (2) — CM: Orchester (2).
- Lektor Dr. B. Meier: Kirchenmusikalische Liturgik (2) — Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (Besprechung ausgewählter Werke des 16. Jahrhunderts) (2) — Kontrapunkt II, Harmonielehre I (je 2).
- Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Ludwig van Beethoven II (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).
- Prof. Dr. L. Nowak: Entwicklungsgeschichte der Meßkomposition bis 1600 II (2).
- Dozent Dr. F. Zagiba: Fr. Chopin II (2).
- Dozent Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen IV (2) — Grundlagen der Musikethnologie (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Vergleichenden Musikwissenschaft (2).
- Dozent Dr. O. Wessely: Der junge Bruckner (4) — Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik (2) — Notationskunde IV (2).
- Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre IV, Kontrapunkt IV (je 3) — Theoretische Formenlehre II, Instrumentenkunde II (je 1).
- Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2).
- Lektor K. Lerperger: Praktikum des Generalbaßspiels (1) — Formale Analysen (1).
- Würzburg.** Dozent Dr. H. Beck: Musik und Sprache (1) — J. S. Bach (1) — S: Ü zur Geschichte der Musikinstrumente (2) — Pros: Kontrapunkt (1) — CM voc. (Akad. Chor), CM instr. (Akad. Orchester) (je 2).
- Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer: Geschichte der Passionskomposition (1) — Die Musik im Zeitalter der Reformation (1) — Schweizerische Musik im 20. Jahrhundert (1) — Pros: Generalbaßkunde (2) — S: Ü zur Musik im Zeitalter der Reformation (2) — CM voc. (deutsche und italienische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts) (1).
- Privatdozent Dr. H. Conradin: Die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts (2).
- Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik der Naturvölker (Musikalische Völkerkunde I (1) — Pros: Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate (1).
- Lehrbeauftragt. P. Müller: Pros: Musiktheorie: Kontrapunkt II (1).
- E. Hess: Mozart als Instrumentalkomponist (1).

Besprechungen

A. M. Jones: *Studies in African Music*. Oxford University Press. 2 Bde. London 1959.

Zum ersten Male hat ein Verlag es einem Forscher ermöglicht, eine Reihe von westafrikanischen Liedern und Tänzen in Partitur erscheinen zu lassen. In diesem Werk hat Jones sechs Ewe- und Lala-Kompositionen aufgezeichnet, die mit gewissen Reserven ein Standardwerk für die künftige Forschung bilden könnten. Die eingehenden Analysen des Textbandes enthalten gute Angaben über bislang wenig beobachtete technische Einzelheiten, ausgezeichnete Photos und sehr wichtige Beobachtungen musikoziologischer Art. Wenngleich die Erkenntnis der 12/8-Struktur und ihrer asymmetrischen Unterteilung nicht so neu und so überraschend ist, wie der Verf. sie darstellt, so ist doch ihre grundsätzliche Formulierung in einem Werk dieser Art von großem Wert.

Um so seltsamer ist es, daß Jones diese theoretisch völlig klare Tatsache in der Partitur oft gar nicht zum Ausdruck bringt. Dies gilt ganz besonders für die Metrisierung der Gesangspartie. Hier stoßen wir auf den problematischsten Punkt seines Buches, nämlich auf die Auffassung, daß der Gesangspart völlig unabhängig vom Rhythmus des Schlagzeugs wäre. Entscheidend ist (S. 37) *"the independence of the melody rhythm from any sort of accent induced by the claps. They just go on regularly in the background to keep the music in time and all the accents are produced by the melody and words which mutually interact just as in plain-song, though one is inclined to feel that the rhythmic accentuation of the melody has the upper hand"*. Ferner ist J. der Ansicht, daß die claps nur den Wert eines metronomischen Zeitteilers hätten. *"We shall meet with this feature again and again. It is part and parcel of the African musical system. The claps carry no accent whatever in the African mind. They serve as a yard-stick, a kind of metronome which exists behind the music. Once the clap has started you can never, on any pretext whatever, stretch or diminish the clap-values. They remain constant and they do not impart any rhythm to the melody itself. The rhythm of the melody is derived partly from the rhythm of the words as they would normally be*

spoken, and partly from the rhythm naturally produced by imitative sequences and, as in the West, by the whole build of the tune." (S. 21) *"African melodies are additive: their time-background is divisive."* (S. 49). Diese Behauptung scheint uns außerordentlich kategorisch. Wenn die claps wirklich nur eine metronomische Funktion ausüben sollten, so ist es unverstänlich, warum sie auch in festen rhythmischen Gestalten auftreten, die durch Pausen klar voneinander getrennt sind, und sogar mehr als alle anderen Instrumente im Laufe eines Stückes mit Vorliebe die Dauer ihrer Zählheiten streckenweise verlängern oder verkürzen. Im Widerspruch zu seiner Auffassung sagt J. auch S. 69: *"The hand-clap is the rhythmic link between the song and the other instruments. It takes its time from the Gankogui. In the case of complicated clap-patterns these may not be coterminous with the Gankogui (Glocke) phrases, they may overlap, but in no case will their total length be greater than that of one Gankogui phrase so that however many times they are repeated, the clap-phrases and the Gankogui phrases are always in the same phase one with the other"*. Dieser Widerspruch ist nur so zu erklären, daß J. den Begriff *pattern* so neutralisiert, daß er ihn offenbar auch nur noch als eine qualitätslose (metronomische) Zeitteilung ansieht. Die Transkriptionen werden aber geradezu unwahrscheinlich, wenn der Gesang tatsächlich völlig unabhängig vom Schlagzeug metrisiert wird. Hier weicht J. von dem „typisch afrikanischen“ Grundmetrum (12/8 mit seinen charakteristischen Unterteilungen 3 + 4 + 5) ab und bestimmt die Gliederung der Melodie durch folgendes Verfahren: *"To capture the rhythm—and in spite of its irregular baring it is strongly rhythmical—it is a good plan to tap continuously on the table at quaver speed and then to sing the tune. As it is a tune for dancing it has to be strictly a tempo. In spite of this it has an apparently easy freedom which exactly fits the swing of the words."* (S. 78). Die Melodiegliederung, die er aus diesem Verfahren erzielt, führt ihn zu einer völlig amorphen Folge von 3, 3, 3, 6, 3, 7, 4, 6, 4, 3, 6 / 6, 6, 3, 4, 4, 4, 3, 4 / 8 / 4, 3, 3, 6, 6, 3 / 2 / 3, 4, 3, 4 / 4, 3, 6, 3, 3, 3 / Achteln. Daß dieses „gute Beispiel eines additiven Rhythmus“ völlig unafrikanisch ist, liegt auf der Hand. Eine Umschrift dieses Beispiels werde ich im Zusammenhang

einer eingehenden Diskussion der von J. entwickelten Tonsprachentheorie veröffentlichten. Es sei hier nur gesagt, daß (abgesehen von der einseitigen und zum Teil falschen Darstellung der älteren Theorie, die er bekämpft) J. in die größten Schwierigkeiten gerät, nur weil er die Unterbrechung des prinzipiellen Parallelismus von Sprachton und Melodieton um jeden Preis unter Ausschluß des hier entscheidend mitsprechenden rhythmischen Phänomens vorwiegend als einen verkappten Parallelismus auffassen möchte. Obwohl sich die Unterbrechung des Parallelismus auf relativ einfache Weise erklären läßt, stellt J. sieben Regeln auf, die zwar längst nicht alle seine Erklärungen enthalten, von denen die erste und wichtigste der Theorien von M. Schneider, den er bekämpft hat, übernommen ist.

- “1. *There may be a change of centre in the melody.*
2. *At the beginning of each song-line there is melodic liberty: the melody may jump to a new position.*
3. *At the end of a song-line, the melody moves to a note of repose, around which the speech-tones may fluctuate.*
4. *The melody flattens out big tonal leaps in speech.*
5. *The melody takes average course. This occurs especially:*
 - (a) *when two syllables are sung to the same note in semiquavers, i. e. when they share a normal unit of time;*
 - (b) *where there are slides in speech.*
6. *Melodic anticipation. The melody tends to look forward to its next move in following the speech, and this modifies the position of the previous note.*
7. *The use of harmonic alternatives. The speech-tones are followed mentally by the singer, but he may express his thoughts by using a harmony-note derived from the note which actually follows the speech.”*

Dazu kommt aber noch eine Reihe von Sonderfällen. Anyako ist ein Ortsname und benötigt besondere Regeln. “A further point is that the rise in melody may be a mirror reflection of the fall in the downslide. This is not as naive as might be thought. A slide like that on ‘dza’ has an open expanding feeling in the chest: it is possible that the rise in melody is a symbol of this feeling” (S. 240). Ein anderer Wi-

derspruch zum Parallelismus wird dadurch erklärt, daß der Sänger zwar ein *a* singt, aber in Wirklichkeit ein *d* denkt (S. 243). Ferner singt Mme Kpemie “a typical African reprise, which consists of singing the first note higher than it should strictly be” (S. 242). In Wirklichkeit ist aber dieser hohe Ton schon von Anfang an da. Alle diese Regeln und Zusätze erklären aber in keiner Weise, wieso die Sprachtöne trotz ihrer Veränderung durch den Melodieton noch verständlich bleiben. Auch das Konsonanzprinzip schaltet die Tatsache nicht aus, daß der Sprachton ohne wirkliche musikalische Motivierung „falsch“ gesungen wird, denn es wird an den betreffenden Stellen überhaupt nicht mehrstimmig gesungen. Der Begriff der „melodischen Antizipation“ stellt nur fest, daß genau das Gegenteil von dem geschieht, was nach J.s Grundauffassung geschehen sollte, aber er erklärt nichts. Auch der äußerst fragwürdige Begriff der freien Melodiebildung bringt uns keinen Schritt weiter.

Im Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit ist wieder vom „Organum“ die Rede. Es wäre gut, wenn auch in der Musikethnologie der Begriff Organum einmal etwas mehr der Realität als der Theorie entsprechen würde. Die viermalige Wiederholung der gleichen Quarten (*f-c*, als Coda einer einstimmigen Melodie, Partitur S. 12) ist noch kein Organum; selbst dann nicht, wenn es sich um 3 oder 4 parallele Schlußquarten handelte.

Der Verbreitungskarte der Mehrstimmigkeit fehlen leider die erforderlichen Qualitäten. Es ist zwecklos, reine Oktavparallelen mit einzubeziehen, und allzu dürftig, eine Klassifikation nur nach Intervallen vorzunehmen, statt auf die spezifischen Formen (Parallelismus, Bordun, Heterophonie, Kanon, Ostinato, freie Polyphonie) einzugehen. Man kann auch nicht von „Terz- oder Quartvölkern“ sprechen, zumal eine der typischsten Verbindungen in dem aus Terzen und Quarten bestehenden tonalgebundenen Parallelismus besteht.

Diese Karte aber ist das einzige Element, das sich auf das ganze, südlich der Sahara gelegene Gebiet Afrikas bezieht. Im übrigen ist nur die Rede von den Ewe und ganz gelegentlich von Rhodesien. Trotzdem erklärt J. seine lokalen Beobachtungen für gemeinafrikanisch. Daß dies methodisch unzulässig ist, braucht kaum erwähnt zu werden. Wichtiger aber ist, festzustellen,

daß gerade die „typisch afrikanische“ asymmetrische Teilung der Zeit nirgendwo stärker entwickelt ist als in Kleinasien, Afghanistan und Indien (wo sie sogar ausdrücklich theoretisch kodifiziert ist), und es dürfte wohl mehr als wahrscheinlich sein, daß diese Technik erst mit dem großen indischen Kulturstrom, der einmal Afrika überflutete, in die Musik der Neger übergegangen ist. Zur Methode wäre noch folgendes zu bemerken: J. weist mit größtem Nachdruck auf die Unentbehrlichkeit und die Unfehlbarkeit seines Transkriptionsapparates hin, ohne den man keine ernste wissenschaftliche Arbeit leisten könnte. Wir leugnen die Bedeutung eines Präzisionsapparates in keiner Weise ab. Aber der Apparat allein genügt nicht. Wie viele Arbeiten sind schon erschienen mit Tabellen und Zahlen ohne Ende, ohne damit ein greifbares Ergebnis zu zeitigen! Das soll nicht heißen, daß solche Arbeiten zwecklos sind. Das Gegenteil ist erwiesen. Aber der Apparat darf nicht zum Selbstzweck werden. Ganz abgesehen von der materialistischen Überschätzung des Apparates hat das tote Gerät immer den Nachteil, daß es die lebendige Erfassung der geistigen Struktur eines Phänomens sehr leicht gefährden kann. Die Tafel auf S. 250 zeigt, wie verführerisch solche Aufzeichnungen werden können. In dieser schematischen Darstellung der Melodie- und der Sprachtöne durch zwei Linien erscheint auf den ersten Blick der Parallelismus viel häufiger als in Wirklichkeit der Fall ist, weil die beiden Linien nicht nur horizontal (Parallelismus), sondern oft auch auf der schiefen Ebene parallel laufen (z. B. Ziffer 19/20, 37/46). Da der räumliche Abstand in der schiefen Ebene aber in Wirklichkeit einen zeitlichen Abstand darstellt, tritt sehr leicht eine optische Täuschung ein. Es wäre daher denkbar, daß der Begriff der „melodischen Antizipation“ durch eine solche Täuschung entstanden ist. De facto kann aber da, wo Melodieton und Sprachton zeitlich gleichgerichtet sein müssen, die Musik nicht einen Sprachton antizipieren und damit das Gegenteil tun von dem, was sie auf Grund ihrer Verbindung zum Sprachton tun müßte. Überdies wird durch die tonometrischen Zahlen bei all ihrer Genauigkeit (S. 235) für das gesteckte Ziel nicht mehr erreicht als das, was das Ohr auch ohne diesen Aufwand vernimmt, nämlich, daß bestimmte Sprachtöne fallen, andere steigen oder mehr oder weniger auf gleicher Höhe bleiben. Zu einer

besseren Klärung des Verhältnisses zwischen Sprachton und Melodieton ist es jedenfalls trotz der Präzisionsmessungen auch damit nicht gekommen.

Bildet aber der Apparat die Grundlage für jede brauchbare Arbeit, so muß man sich doch die Frage stellen, warum in der ganzen Partitur nicht ein einziger Melodieton tonometrisch bestimmt worden ist. Es ist für jeden Kenner afrikanischer Musik erstaunlich, daß in allen diesen Melodien nur die diatonischen Töne der europäischen Skala vorkommen. Auch das Tempo der Singstimme ist von einer unglaublichen Regelmäßigkeit. Man kann diesen Punkt durchaus übergehen (das tun wir auch in unserer europäischen Musik), obgleich in der Praxis dauernd leise Temposchwankungen zwischen der Stimme und der metronomisch genauen Bewegung des Schlagzeugs entstehen. Wenn man aber so restlos auf den Apparat baut, dann müßte auch die Singstimme entsprechend aufgezeichnet werden. Ist das gegebene Tonmaterial aber wirklich so streng diatonisch, so ist es vielleicht dadurch zu erklären, daß sich der Sänger, Mr. Tay in London, inzwischen schon völlig an die europäische Tonskala gewöhnt hat. Die Starrheit der Singbewegung kann natürlich auch durch die Synchronisierung entstanden sein; denn, da die in der Partitur dargebotenen Stimmen nicht von einem Ensemble von Musikern, sondern ausschließlich von Herrn Tay stammen (der alle Partien einzeln hintereinander sang), so mußten diese verschiedenen Partien nachträglich synchronisiert werden. Diese mechanische Ersetzung mehrerer Musiker durch ein einziges Individuum führte wahrscheinlich zu einer Überpräzision, die sich im Fluß der Komposition notwendigerweise auswirken mußte. Marius Schneider, Köln

Hellmuth Christian Wolff: Die Barockoper in Hamburg (1678—1738), 2 Bde., 416 S., einschließlich 38 Abbildungen, 212 S. Notentext, Wolfenbüttel 1957, Möselers.

Als F. G. Schmidt 1933 sein zweibändiges Werk über Georg Caspar Schürmann veröffentlichte, glaubte er, „das grundlegende Forschungswerk über die frühdeutsche Oper geschrieben zu haben“. Abgesehen davon, daß derartige Selbstbewertungen stets etwas Fragwürdiges an sich haben, beweist das nunmehr im Druck zugängliche, in seiner Stofffülle imponierende und in seinen neuartigen Gedankengängen reichhaltige Werk Wolffs nur zu deutlich, daß die Probleme der

frühdeutschen Oper noch längst nicht ausgeschöpft waren. Die Arbeit, in den Jahren 1938—1941 entstanden, wurde 1942 von der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel als Habilitationsschrift angenommen. Durch die Ereignisse der Zeit verzögerte sich die Drucklegung um volle 15 Jahre, in denen ein Teil der benutzten Quellen in Verlust geriet. Wie erst vor kurzem bekannt wurde, sollen jedoch die während des Krieges ausgelagerten Musikbestände der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg jetzt an die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin gelangt und in der dortigen Handschriftenabteilung aufgestellt worden sein. Darunter befinden sich Matthesons *Henrico IV*, *Cleopatra*, *Boris Godunow* und Telemanns *Emma und Eginhard*.

Bibliographisch stützt sich der Verf. auf die verdienstvolle Dissertation des im zweiten Weltkrieg gebliebenen Walter Schulze, „*Die Quellen der Hamburger Oper*“, auf dessen Arbeit stets bei Quellenhinweisen verwiesen wird. Das wird mancher bedauern, dem Schulzes Dissertation nicht zur Verfügung steht. Eine Überprüfung des heutigen Erhaltungszustandes der benutzten Textbücher, Partituren, Arienabschriften und Abbildungen war dem Verf. nicht möglich, so daß das Buch den Stand von 1942 spiegelt. Dennoch hat der Verf. gelegentlich neue Quellenhinweise gegeben, so z. B. (S. 338) auf das bisher unbekannte, im Chrysandernachlaß der Hamburger Staatsbibliothek befindliche Exemplar von Händels *Cleofida* (Poro) mit den vollständigen deutschen Rezitativen Telemanns aufmerksam gemacht. Glücklicherweise sind die Partituren R. Keisers in der Westdeutschen Bibliothek Marburg und der Universitätsbibliothek Tübingen erhalten geblieben; die früher in Rostock befindliche *Lucretia* ist verschollen.

Mehr als das bisher in der Opernforschung üblich war, beschäftigt sich der Verf. mit den Textbüchern, also dem stofflichen Element der Oper, und darüber hinaus auch mit den dramaturgischen und szenischen Problemen. Hier werden auf breiter Grundlage theaterwissenschaftliche Forschungsergebnisse sowie literaturwissenschaftliche Erkenntnisse herangezogen und ausgewertet. Das ist um so dankenswerter, als die ältere Opernforschung daran krankte, die Opernentwicklung allzu sehr aus rein musikalischer Sicht zu beurteilen. Das Zusammenwirken von Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft ist eines der dringendsten Postulate für die künftige

Opernforschung. Hier bedeutet W.s Arbeit einen beachtlichen Schritt nach vorn. Aus dieser Gesamtsicht heraus vermag der Verf. überzeugend die eigenständigen Werte der Hamburger Oper herauszuarbeiten und damit die Revision der z. T. völlig verfehlten und abschätzigen Urteile Chrysanders und auch Kretzschmars zu vollziehen. Besonders instruktiv sind hier die Vergleiche identischer Stoffe in den Vertonungen von Hamburger und venezianischen Komponisten, wie etwa *Diocletian* von Franck und Pallavicino oder *Croesus* von Keiser und Draghi. Mit Recht weist der Verf. darauf hin, daß die Barockoper mehr war als ein nur durch Rezitativfäden zusammengehaltenes Arienbündel, sondern daß die Großformanlage durch thematische Beziehungen betont wurde. Hier hätte man sich gewünscht, daß an Hand dieser gewonnenen Erkenntnisse—gleichfalls unter Berücksichtigung der weiträumigen Tonartendispositionen, z. B. bei Keiser—im zweiten Teil des Buchs auch die Großanlage der Partituren stärker nach vorne gerückt worden wäre, gegebenenfalls mit Hilfe schematischer Darstellungen.

Die neue Beurteilung führt folgerichtig auch zu neuen Bewertungen und Einstufungen der Textdichter, die somit z. T. in völlig neuem Licht erscheinen (Feind, Hinsch u. a.). Die berüchtigten Zweideutigkeiten der Hamburger Textbücher, von denen der Verf. ergötzliche Textproben bietet, bildeten nach W.s Untersuchungen in Wahrheit nur einen kleinen Teil der komischen Szenen, keineswegs waren sie Symptom. Der Verf. hätte dabei darauf verweisen können, daß sie nicht einmal ein Kennzeichen nur der Bürgeroper waren, sondern auch in den höfischen Opern (Dresden, Bayreuth) begegneten. Ebenso werden die blutrünstigen Szenen richtig als Rudimente der englischen, von Shakespeare ausgehenden Bühnennaturalistik gesehen.

Zu bedauern ist, daß der Verf. die systematische Gliederung des 1. Teils nicht auch im zweiten Abschnitt „*Die Musik*“, der nach Komponisten geordnet und auch mit z. T. ausgedehnten inhaltlichen und die Texte bezüglichen Angaben durchflochten ist, beibehalten hat. Dadurch wird die Einheit der Gesamtanlage etwas durchbrochen. In diesem zweiten Abschnitt werden erstmals die in Cithrinchen-Tabulatur überlieferten und heute z. T. in Verlust geratenen Arien der Frühzeit eingehender behandelt, ferner auch die in Ariensammlungen enthaltenen Einzelstücke untersucht. Daß bei der Bedeutung,

die die Hamburger Oper während ihrer Blütezeit gehabt hat, ein verhältnismäßig so geringes, vor allem so unvollständiges Material überliefert worden ist, wird wohl ewig unbegreiflich bleiben.

Die ersten vollständigen Partituren stammen erst aus der Zeit Reinhard Keisers, von dessen erhalten gebliebenen 19 Partituren der Verf. sieben untersucht. Sehr aufschluß- und ergebnisreich sind die Vergleiche mit den entsprechenden Vertonungen Händels, sehr gründlich auch das Kapitel über Keisers *Fredegunda* und den *Croesus*. Keisers Opern werden erst von der *Octavia*, also erst ab 1705, herangezogen, die Oper *Almira* (1706) ist nur durch einen Teildruck erhalten. Weshalb die viel früher liegenden, vollständigen Partituren von *Adonis* (1697) und *Janus* (1698) übergangen wurden — von *Adonis* ist lediglich ein Couplet im Beispielband abgedruckt, *Janus* bleibt unberücksichtigt —, ist nicht einzusehen. Die autographen Partituren *Arsinoe* und *Circe* sind nicht einmal dem Titel nach erwähnt. Das so geübte Auswahlverfahren kann aber leicht Mißverständnisse heraufbeschwören, so etwa, wenn bei der Besprechung der *Octavia* das Pizzicato der Violinen, das Unisono der Violette und die Verwendung des Recitativo accompagnato besonders herausgehoben werden (S. 257), beim Leser also der Eindruck entsteht, als würden diese Techniken hier erstmals angewandt, während sie sich doch bereits sieben Jahre früher in der Partitur des *Janus* (heute Westdeutsche Bibliothek Marburg Mus. ms. 11481) nachweisen lassen. Ein kurzer Hinweis hätte hier allen möglichen Irrtümern vorgebeugt.

In den eingehend behandelten Opern, wie Strungks *Esther*, Francks *Die drei Töchter Cecrops* u. a., Kussers *Erindo*, Keisers *Octavia*, *Almira*, Carneval von *Venedig*, *Fredegunda*, *Croesus*, Matthesons *Cleopatra*, *Boris Godunow*, *Henrico IV*, Graupners *Dido*, *Antiochus* und *Stratonica*, schließlich Telemanns *Socrates*, *Sieg der Schönheit* und *Emma* und *Eginhardt*, gibt der Verf. eine Fülle von guten Beobachtungen, wertvollen Bemerkungen und Hinweisen. Der Vergleich zwischen Keiser und Händel gehört zu den eindrucksvollsten Ergebnissen des Buches.

Wesentlich ist auch das Kapitel „*Bühne und Darstellung*“ (351—375), in dem der Verf. erstmals eine Rekonstruktion der Hamburger Opernbühne versucht und einen Überblick über die damals zur Verfügung stehenden Mittel der Bühnentechnik gibt. In einem

eigenen Abschnitt setzt er sich mit den Gründen auseinander, die zum Niedergang und Ende der Hamburger Oper geführt haben. Nicht das Nachlassen der schöpferischen Kräfte sei die Ursache gewesen (341), sondern die neue rationalistische Geistesrichtung, die alles Unnatürliche und damit die Oper überhaupt ablehnte (Gottsched!). Weshalb hat dann aber, so muß man hier fragen, die Oper in der Hochburg rationalistischer Geisteshaltung, Paris, einen so ungeahnten Aufschwung nehmen können? Der deutsche Exponent des Rationalismus, Friedrich der Große, hat erst um die Jahrhundertmitte die Preußische Oper, die eine italienische Oper war, aufgebaut! Plausibler erscheinen die anderen Gründe, die der Verf. anführt: „*Der Kaufmannsgeist begann damals in Hamburg alles andere zu überwiegen*“ (342). Wahrscheinlich fehlten also die finanziellen Mittel, um gediegene Komponisten, wie etwa den Bergedorfer Hasse, an die Hansestadt zu binden. Die gut dotierten Hofstellungen in Paris, Dresden, Berlin usw. waren zugkräftiger geworden, die dortigen Opernhäuser moderner und besser inventarisiert. Um dieser auswärtigen Konkurrenz gewachsen zu sein, hätte es erheblicher finanzieller Anstrengungen seitens der Hamburger Behörde bedurft; statt dessen wollte man an dem Unternehmen noch verdienen.

Das Fehlen eines vollständigen Verzeichnisses der in Hamburg aufgeführten Opern wird mancher Leser sehr bedauern. Das S. 385 f. gebotene „*Verzeichnis der behandelten Opern*“ — gemeint sind die „erwähnten“ Opern — gibt die Titel nur in Kurzfassung, so daß man die genauen und vollständigen Titel der meisten Opern in diesem Buche nicht nachschlagen kann. Die im Beispielband erwähnte Oper *Venus und Adonis* (S. 106) existiert nicht; gemeint ist *Der geliebte Adonis*. Bei den S. 338 aufgezählten Händeloperen in Telemanns Bearbeitung ist noch die Partitur des *Riccardo* zu ergänzen, die der Australier McCredie unlängst in Stockholm entdecken konnte (freundliche Mitteilung an den Rez.). In Ergänzung zu dem Abschnitt über Christoph Graupner (S. 306 ff.) sei mitgeteilt, daß Wilhelm Kleefeld in seiner Schrift „*Landgraf Ernst Ludwig von Hessen Darmstadt und die Deutsche Oper*“ (Berlin 1904), S. 26 ff. eine sehr interessante zeitgenössische Schilderung der Aufführung des Graupnerschen Festspiels *Apollo ermunterte seine Museen . . .*, Prolog zur Oper *Orpheus*

anläßlich eines Besuchs des Landgrafen wiedergibt.

Daß schließlich dem armen Francesco Conti nochmals Matthesons diffamierender Irrtum angehängt wird (S. 305), obwohl sich seit Quantz über Ritter v. Köchel bis Paumgartner die Wissenschaft um seine Rehabilitation bemüht, sei nur am Rande vermerkt. Wer in Zukunft über die frühdeutsche Oper im allgemeinen und die Hamburger Oper im besonderen arbeiten will, wird an dem wichtigen und weitgespannten Werk nicht vorübergehen können, das einen bedeutenden Schritt vorwärts in Richtung auf eine umfassende Geschichte der Hamburger Oper bedeutet, einer Epoche, die der Verf. mit vollem Recht zu den glanzvollsten des deutschen Theaters zählt (375).

Heinz Becker, Hamburg

Dieter Lehmann: Rußlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit 23 Notenbeispielen. VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1958. 143 S.

Das Buch des Leipziger Slawisten und Musikwissenschaftlers Dieter Lehmann, dem wir auch die Übersetzung des I. Bandes (1. Lieferung) der *Geschichte der russischen Musik* von Juri Keldysch (VEB Breitkopf & Härtel 1956) verdanken, füllt eine seit langem spürbare Lücke im nichtrussischen Schrifttum aus. Obwohl in den letzten Jahrzehnten, vor allem dank dem unermüdlichen Schweizer Forscher Robert Aloys Mooser, vieles über Rußlands Opernleben im 18. Jahrhundert bekannt wurde, fehlte eine Darstellung der Anfänge des russischen Opernschaffens als eines Zweiges der europäischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts. Dieses Thema bearbeitet L. in seinem Buch.

Er geht dabei vor allem von den Ergebnissen der neueren sowjetischen Forschung aus, die im Ausland wenig bekannt sind. Als wichtigste Vorarbeit benutzt er die Studien des im Jahre 1943 gestorbenen Leningrader Professors Alexander S. Rabinowič, die 1948 aus seinem Nachlaß unter dem Titel *Russkaja opera do Glinki* (Russische Oper bis Glinka) veröffentlicht wurden. Dort ist auch ein Teil der von Rabinowič ausgefertigten Klavierauszüge russischer Singspiele aus den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts herausgegeben (von Rabinowič stammen auch die Bearbeitungen der meisten Opernbeispiele im I. Band der von S. L. Ginsburg veröffentlichten Sammlung *Istorija russkoj muzyki w notnych obrazach* [Geschichte der

russischen Musik in Notenbeispielen, Moskau 1940]). Außerdem benutzte L. ein umfangreiches russisches Schrifttum nicht nur musikgeschichtlichen, sondern auch literarhistorischen, ästhetischen, folkloristischen usw. Charakters. Daran knüpfen seine eigenen Untersuchungen an, die das Thema sehr vielseitig beleuchten.

L. beginnt mit der Abgrenzung des Untersuchungsobjektes und -ziels, wobei er die Notwendigkeit einer stilkritischen Untersuchung besonders unterstreicht. Im weiteren behandelt er die gesellschaftlichen und musikgeschichtlichen Voraussetzungen für die Bildung der russischen komischen Oper in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, indem er auch auf das Schaffen der in Rußland wirkenden italienischen Komponisten — allerdings zu kurz — eingeht. Wesentlich sind die Ausführungen über die Ausdeutung des Begriffs komische Oper in Rußland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, über die Zusammenhänge des russischen Singspiels mit der zeitgenössischen ausländischen komischen Oper und dem Singspiel, die bisher nicht genügend berücksichtigt wurden, sowie über den ideellen Inhalt der russischen Opern bzw. Singspiele. Diese Fragen werden ausgiebig in den Kapiteln über die literarischen und musikalischen Formen der russischen komischen Oper behandelt. Wertvoll sind dabei besonders die Partien über den Sentimentalismus als literarische Grundlage der russischen komischen Oper. Im Zusammenhang mit den musikalischen Formen bespricht L. ziemlich ausführlich die charakteristischen Merkmale des russischen Volksliedes und dessen mehrstimmige Formen, die er als musikalisches Vorbild und Quelle für die Opernkompositionen ansieht.

Abschließend analysiert er je eine oder zwei wichtige Opern der fünf Komponisten Sokolowski, Matinski, Paškewič, Fomin und Bortnjanski. Am höchsten schätzt er dabei Fomin. „Fomin war es, der mit geschichtlicher Austoßkraft die Symbiose der westeuropäischen Musikklassik und ihrer spezifischen Ausdrucksmittel mit den Strukturprinzipien der russischen Volksmusik für den europäischen Ostraum und seine Opernkultur fruchtbar zu machen vermochte“ (S. 125).

Bei der musikhistorischen und soziologischen Wertung der russischen komischen Oper der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vertieft und erweitert L. die Ansichten der sowjetischen Forscher, deren Forschungsergebnisse (sowie die der anderen betreffenden Forscher) er

zusammen mit den eigenen neuen Feststellungen zu dem systematischen Werk über die Anfänge der russischen Oper zusammenfaßt. Darin besteht die Bedeutung seines Buches. Andererseits ist zu bedauern, daß sich seine Analysen nur auf die unvollständig herausgegebenen Klavierauszüge beziehen, so daß einige wichtige Probleme nicht behandelt werden konnten. Es wäre ebenfalls gut gewesen, die Opern russischer Komponisten mit denen der italienischen Meister, die u. a. auch russische Texte vertonten, eingehender zu vergleichen. Einige Aufmerksamkeit hätte auch den russischen Musikkomödien des Simeon Polozki aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gewidmet werden können (vgl. *Istorija russkoj muzyki* I., red. von M. S. Pekelis, Moskau 1940, S. 94 sowie W. Vsjewolodowski-Gerngroß, *Russkij teatr ot istočnikov do serediny XVIII w.*, Moskau 1957). Nebenbei sei bemerkt, daß L.s Angaben über die eben erwähnte *Istorija russkoj muzyki* (Geschichte der russischen Musik) (L. S. 9) nicht genau sind, da es sich nicht um ein Werk von M. S. Pekelis (bei L. wegen eines Druckfehlers als Pelekis geschrieben) handelt, sondern um ein von ihm redigiertes Lehrbuch, wo das Kapitel über die Oper des 18. Jahrhunderts Prof. Liwanowa schrieb. Meiner Ansicht nach sollten auch die Originaltitel der russischen Werke im Literaturverzeichnis transliteriert angegeben werden.

Ladislav Mokry, Bratislava

Jean Vigué und Jean Gergely: *La Musique hongroise*. (Sammlung Que sais-je? No. 816) Paris 1959, Presses Universitaires de France. 127 S.

Diese allgemeinverständlich geschriebene, mit 15 Notenbeispielen versehene Darstellung bemüht sich, unter Heranziehung vorwiegend ungarischen Schrifttums und ständiger Bezugnahme auf die zerklüftete und z. T. nicht voll erforschte Geschichte des Landes, ein Bild der Kräfte zu geben, die der ungarischen Musik, die eigentlich erst um 1800 am europäischen Konzert teilnimmt, ihr Gesicht geben. So wird am Anfang ausführlich das als Grundlage so besonders wichtige Volkslied behandelt und der Leser mit den Ergebnissen der Forschungen Bartóks und Kodálys sowie mit einer Übersicht über die drei bisherigen Bände des *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (1951—1957) bekannt gemacht.

Das Mittelalter, das für diese Darstellung von der Krönung Stephans I. (1001) — vor diesem Datum ist wenig Gesichertes zu sagen — bis zur Schlacht von Mohács (1526) reicht, findet seinen Höhepunkt in der knappen, aber ausreichenden Schilderung der Blüte unter Mathias Corvinus. Im 16. Jahrhundert, in dem Ungarn durch die türkische Eroberung, die Drittelung des Landes und durch die Religionskämpfe aufs empfindlichste betroffen wird, treten als beherrschende Persönlichkeiten der Dichtermusiker Tinodi und der Lautenist Bakfark in den Vordergrund, über dessen Schaffen man gern Näheres, an Hand der leicht erreichbaren Forschungen Gombosis, erfahren hätte.

Für das 17. und 18. Jahrhundert scheint die Darstellung (wohl mangels kontinuierlicher Quellen) ein wenig von ihrer Sicherheit zu verlieren; gekennzeichnet wird die Epoche ja durch die Aristokratenmusik an den Höfen der Magnaten, von denen Pál Esterházy charakterisiert wird. Daß die nationale Überlieferung nicht abriß, zeigt das Kapitel über die Kuruzengesänge und die Bildung eines neuen, offenbar auch von ausländischen Einflüssen gespeisten Stils, dessen Eigentümlichkeiten (S. 67—69) festzuhalten versucht wird.

Das Hauptkapitel heißt mit Recht „*Naissance d'un style national hongrois vers 1800*“ (S. 73—107). Hier tritt bestimmend der Verbunkos (nach Adlers Handbuch: Musik bei der Militärwerbung) in Erscheinung und erfährt seine Charakterisierung. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgen weitgehende Reformen. Die drei Novatoren Erkel, Mosonyi (eigentlich Brand) und Liszt werden herausgestellt. Alle Züge, die Liszt als „*compositeur hongrois*“ (auch beeinflusst von Mosonyi) erscheinen lassen, werden geschickt zusammengestellt; befremden muß jedoch die Behauptung, daß der alternde Meister in seiner dritten Periode (seit 1867), 25 Jahre vor Schönberg, „*écrivait des oeuvres atonales*“ (S. 101). (Das eben erschienene Buch von Szabolcsi *Liszt an seinem Lebensabend* wird darüber wohl Klarheit bringen!) Ab 1867 tritt dann ein Wechsel ein: „*La musique hongroise qui avait résisté héroïquement aux influences et pressions de l'étranger, ne peut plus survivre au compromis... Le siècle se termine sous le signe de l'hégémonie de la musique allemande*“

(S. 84). Bei der im guten Sinne nationalen Einstellung der Verf. ist es begreiflich, daß dieser Einfluß vielleicht nicht in seiner vollen Bedeutung dargestellt wird, so hätte man gern mehr über H. Köbler gefunden, doch mag stellvertretend dafür die gerechte Würdigung seines Vorgängers R. Volkmann genommen werden. Vielleicht hängt mit dieser Zielsetzung auch zusammen, daß Dohnányi, immerhin ein international anerkannter Meister, nur kurz gestreift wird. Daß im Schlußkapitel eingehend über Bartók und Kodály, ihre Schüler und Nachfolger, sowie über die Bedeutung der neuen ungarischen Schule gehandelt wird, ist selbstverständlich. Das ohne Ressentiment geschriebene Buch, das gewiß nicht alle Ansprüche befriedigen kann und wohl auch nicht will, erregt den Wunsch nach einer eigenen, deutschen Behandlung der schwierigen Materie, die ebenfalls das (wie die *Bibliographie sommaire* zeigt) reichhaltige ungarische Schrifttum eingehend berücksichtigen müßte. Reinhold Sietz, Köln

Dag Norberg: Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm: Almqvist & Wiksell (1958) 218 S. 8° (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockh. V.)

Eine Verslehre, eine Lehre vom lateinischen mittelalterlichen Vers ist natürlich eine Angelegenheit des Philologen; als solcher hat sich der Verf. bereits wiederholt mit diesem Thema befaßt. (Vgl. besonders: *La poésie latine rythmique du haut moyen âge*. Stockholm 1954; dazu die Rezension von W. Bulst in Zeitschrift für deutsches Altertum 86, S. 63.) Sie ist aber auch für die Musikwissenschaft von grundlegender Bedeutung. Das gilt vor allem von dieser Arbeit, die mit äußerster Sorgfalt einen umfassenden Überblick über die Möglichkeiten der mittelalterlichen lateinischen Dichtung bringt, dem Musikhistoriker also einen gediegenen Ausgangspunkt für das Verständnis der Musik verschafft, die mit dieser Dichtung zu einer Einheit verschmolzen ist.

Zunächst eine Übersicht über den Inhalt des Buches: In einem 1. Kapitel werden die Fragen der Prosodie erörtert: Länge und Kürze der Silben und also auch Betonungen, die bisweilen von der Antike abweichen; — ohne Kenntnis dieser mittelalterlichen Gewohnheiten muß notwendig manche Vertonung mißverstanden werden. Ich greife heraus die Akzentuation zweisilbiger Wörter nach einem einsilbigen: *ést-locùs* möglich

statt *est locus*. (Der Rezensent hatte abweichende Behandlung solcher abschließender Zweisilbler aus der Musik erschlossen: *Acta musicologica* XXIII/1951, S. 8.)

Dann (2. Kap.) die Möglichkeiten der Elision, der Synkope, der Synerese oder der Prothese und der Diërese, die nebeneinander angewendet werden können — die in einer einwandfreien Textausgabe natürlich geklärt sein müssen — aber wie oft muß der Musikhistoriker selber sich um den Text bemühen! Die Frage der Reime oder Assonanzen (3. Kap.), die — vor allem bei der Erforschung der frühen Sequenzen und Tropen — wichtig sind. Die Akrosticha und dergleichen (4. Kap.) mögen weniger wichtig sein — um so mehr dann die eigentliche Verslehre. Norberg geht aus von der Verwendung der antiken Versmaße und Strophen während des ganzen Mittelalters (5. Kap.) und erörtert die Änderungen, die durch die Zäsur entstehen. Er versucht vor allem (6. Kap.) den „rhythmischen Vers“, d. h. den Vers, der die Silbenlänge nicht beachtet, in seiner Abhängigkeit vom echt-metrischen Vers vorzuführen, mit seinen vielen Möglichkeiten: Der Iktus wird durch den Wortakzent imitiert und die „Struktur“ des metrischen Verses also vom rhythmischen übernommen; sie wird nur am Ende des Verses und, soweit eine Zäsur vorhanden ist, auch des Halbverses nachgeahmt; sie wird überhaupt nicht übernommen: dann wird die Zahl der Silben beibehalten (silbenzählender Vers), in seltenen Fällen die Zahl der Iktus (so daß etwa Hexameter aus je 6 Wörtern entstehen). Er stellt fest, wie alte Regeln über die Verwendung von Wortarten (einsilbigen am Versschluß, dreisilbigen Proparoxytona an gewissen Versstellen) bei der Bildung der rhythmischen Verse nachwirken, beachtet — oder aber auch, je nach dem Autor, mißachtet werden.

Das 7. Kapitel „*La versification rythmique et la musique*“ enttäuscht zunächst, da von Musik wenig die Rede ist. Doch ist der Titel in gewisser Hinsicht gerechtfertigt. Es handelt sich darum, daß andere „rhythmische“ Verse, die nicht vom antiken Vers abgeleitet werden können und die er dann in einer Übersicht vorführt, „vorhandenen Melodien syllabischer Art“ ihre Existenz verdanken. Ein weiterer Abschnitt befaßt sich dann mit den völlig freien Versen der Sequenzen und Tropen, die er aus der Textierung von Melismen entstehen läßt und sich mit diesen Melismen zusammen vorgetragen denkt.

Daß dieses Buch eine vorzügliche Einführung ist, war bereits eingangs angedeutet worden. Es ist vor allem nicht einseitig: die verschiedenen Arten der Verse und der Entstehungsmöglichkeiten werden aufgeführt. Natürlich bleibt manches strittig, wie auch der Verf. selber einzelnes als ungelöste Frage bezeichnet. Vor allem dürfte die Rolle der Antike überbetont sein. Es bleiben einige Wünsche übrig: So wird nicht klar, wie so verschiedenartige Versarten wie quantitierender, akzentuierender, silbenzählender Vers nebeneinander möglich waren und vertont wurden, und es scheint, als ob der Verf. dieses Problem gar nicht gesehen hat. Natürlich bleibt die Tatsache der verschiedenen Möglichkeiten, und es ist gut, daß der Verf. sie nochmals sichergestellt hat.

Schade ist auch, daß die Musik — mit wenigen Ausnahmen (S. 137 und anderswo) — nicht zu Rate gezogen wird. Die „syllabische Musik“ ist dabei ein von der Theorie her gewonnener, äußerst unklarer Begriff. Anscheinend versteht N. darunter eine Musik, bei der die „einzelnen Töne gegen die einzelnen Silben“ gesetzt werden. Eine solche Musik gibt es bei den Sequenzen und sequenzähnlichen Tropen; sie ist für die Hymnen nicht überliefert. Man mag sie dort bei den metrischen Ambrosiani als Ausgangspunkt der Entwicklung vermuten, aber man kann sie nicht ohne weiteres bei den „rhythmischen Versen“ voraussetzen; auch die frühesten neumierten Aufzeichnungen bringen immer wieder Melismen, mögen sie auch klein sein. Auch der von N. zitierte, stellenweise neumierte „*Hymnus: Te Christe patris filium*“, des Codex Augiensis Karlsruhe CLVI ist offensichtlich von ihm gar nicht eingesehen worden. Er bringt in alternierendem Rhythmus fast regelmäßig abwechselnd einen und zwei Töne auf den Silben. Die schwankende Silbenzahl wird aber — nebenbei bemerkt und entgegen N.s Annahme von der Freiheit des Auftaktes — lieber im Versinnern reguliert.

Man kommt dem, was N. mit „vorhandenen Melodien syllabischer Art“ meint, wohl näher, wenn man von präexistenten rhythmisch-musikalischen Schemata, etwa von modalen Versen oder dem Modus ähnlichen Schemata reden würde. Es gibt aber auch antiphonale oder responsoriale „rhythmische“ Verse mit ausgedehnten Melismen; vielleicht sind sie sekundärer Art, erst entstanden, nachdem die Verse mit einfacheren Melodien entstanden waren — aber das

müßte wenigstens angedeutet werden. Aber auch die kleinsten Melismen können für den Charakter der Verse wichtig sein. Wenn beispielsweise die Melodie des berühmten „*O admirabile Veneris idolum*“ bei den Versschlüssen wie „*non sentias dolum*“ vor „*dolum*“ ein Melisma bringt (und sonst nicht innerhalb der Halbverse), so bedeutet dies oder kann dies bedeuten, daß das zweitönige Melisma der Silbe „*as*“ eine doppelte Länge gibt — daß also die Musik den Vers umgestaltet und die Nachahmung des asklepiadischen Verses (S. 99) im Äußerlichen hängen bleibt — d. h. daß keine Metrik mehr vorliegt.

Andererseits ist sehr schön, wie N. in dem ausgeführten Beispiel des „*Audi tellus*“ (S. 160) die verschiedenen Gestalten der Melodik mit der verschiedenen Art der Verse in Verbindung bringt: die rezitierende Melodie mit dem Vers beliebiger Länge — die geformte Melodie mit dem Vers fester Form. Nicht erörtert wird auch, warum bei der „Nachahmung“ der antiken Verse eine Auslese stattfindet; schade darum, weil diese Erörterung zweifellos die Art der Nachahmung geklärt und damit auch zur Frage des Nebeneinander der verschiedenen Versarten beigetragen hätte.

Daß bei der Nachahmung die Zäsur eine große Rolle spielt, wird aber ersichtlich — und auch, daß ihre Beachtung den sapphischen Vers also in seiner Struktur (ebenso wie letzthin den Hexameter) zerstört. Wird er „*rhythmic*“ (S. 96) nachgeahmt und werden dabei, wie N. feststellt, die Regeln des Sapphicus über die Verwendung von ein- oder dreisilbigen Wörtern beachtet, so nennt das N. eine Nachahmung der Struktur. Man muß aber diese Nachahmung bei einem metrischen Vers, dessen Ikten preisgegeben werden, unterscheiden von einer Nachahmung der Ikten durch die Wortakzente. N. vollzieht diese Scheidung nicht.

N. kennt auch keinen 3., 4. oder 6. Modus beim lateinischen rhythmischen Vers. Er kann ihn natürlich nicht kennen: Er unterscheidet die Verse nach den Arten der Schlußwörter, die entweder paroxytona sind (p): $\acute{\times}$, \times , proparoxytona (pp) $\acute{\times}$, \times , $\grave{\times}$ oder auch nur $\acute{\times}$, \times , \times (S. 90). Wenn er der letzten Silbe keinen Hauptakzent zugesteht — im musikalischen Schema natürlich —, sondern sich nur an die Prosodie hält, kann es rhythmisch keinen 3., 4. oder 6. Modus mit lateinischem Texte geben. Anders, wenn

man Proparoxytona auch am Ende scharf betont: $\tilde{\times}$, \times , $\acute{\times}$; dann fällt der 1. Akzent auf eine gute Nebensilbe, der 2. Akzent auf die letzte Hauptsilbe. Vgl. etwa: *Ó Mária virgo dávidicá*: Triplum im 6. Ton. (Beispiel entnommen aus Bessler: *Musik des Abendlandes* S. 115).

Neben diesen mehr grundsätzlichen Anmerkungen bleiben Meinungsverschiedenheiten bei dem einen oder anderen einzelnen Beispiel belanglos. Sie ändern auch nichts an dem Urteil über das Buch, das für den Erforscher der mittelalterlichen Musik eine unentbehrliche Hilfe ist.

Ewald Jammers, Heidelberg

Walther Krüger: *Die authentische Klangform des primitiven Organum*. Kassel, Bärenreiter-Verlag 1958, 76 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 13)

Den Lesern dieser Zeitschrift braucht man das Arbeitsgebiet des Verf. nicht besonders vorzustellen, hat er doch in den letzten drei Jahrgängen der *Mf* in einer Auseinandersetzung mit Heinrich Husmann „*Aufführungspraktische Fragen der Mehrstimmigkeit*“ bearbeitet. Zur vorliegenden Arbeit möge das beachtet werden, was Husmann in *Mf* 10, 1957, S. 291 schrieb: „*Polemik ist die Schattenseite der Geisteswissenschaften, die allzu häufig so komplizierte Tatbestände zu untersuchen haben, daß der sie behandelnde Wissenschaftler sich mit Hypothesen begnügen muß, ohne den Sachverhalt klären zu können. Dann sind aber immer die entgegengesetzten Thesen möglich, und die Entscheidung, welche der Vermutungen die wahrscheinlichere ist, wird durch jede neue Überlegung wieder umgestürzt.*“

Nun kann Krüger in dieser Arbeit die Diskrepanz zwischen Notationsbild und authentischer Klangform des primitiven Organum nicht beseitigen, er will sie auch nur verkleinern (S. 10). Seinen Ansatzpunkt gewinnt er aus einigen sich widersprechenden Ansichten über die von Handschin als „*primitive Epoche*“ apostrophierte Zeit des 9.—11. Jahrhunderts, um den Fortschrittsgedanken einer „*Entwicklung*“ aus unvollkommenen Anfängen, den die Musikforschung vertrete, in Frage zu stellen; Grundlagenforschung soll das Werturteil ersetzen. Des Verf. Absicht ist, auf breiter Fläche theoretische, bildnerische und literarische Quellen anzuführen, die der Forschung eine „*Summa*“ dessen bieten, was Generationen musikali-

scher Mittelalter-Forscher dazu meinten. Vertreten sind die Gebiete der Aufführungspraxis, der kirchenmusikalischen Funktion von Orgel und Glockenspiel, der Oktavierungspraxis, die Frage der solistischen oder chorischen Stimmenbesetzung, die auch von der Gregorianikforschung künftig berücksichtigt werden sollte, schließlich das unermessliche Problem der Instrumentenmitwirkung, ja sogar ein Ausblick auf das Nachleben des primitiven Organum vornehmlich in der modernen Musik wird angefügt. Die Tendenz K.s. aus diesen Aussagen heraus nicht wieder neue Hypothesen zu schmieden, sondern behutsam auf ungelöste Fragen hinzuweisen, steht der gebotenen Fülle seines Materials gut an. Wenn er in acht Punkten seine eigene Ansicht bietet und sie thesenartig der seiner Widersacher entgegenstellt, so erblickt man darin einen sachlichen Ausgangspunkt für neue Überlegungen in dieser so unendlich diffizilen Materie, wobei nur zu hoffen ist, daß durchweg jenes hohe Niveau K.s nicht durch polemische Ausflüge unterboten werden möge.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Festschrift. Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag. Gemeinsam mit seinen Kollegen, Schülern und Freunden im Auftrag des Beethovenhauses Bonn herausgegeben von Dagmar Weise. Bonn, Beethovenhaus 1957. XXIV, 408 S.

Der Jubilar, der mit der vorliegenden, in Inhalt und Ausstattung gleich reichen Festschrift geehrt wurde, ist ein Wissenschaftler von nicht eben üblicher Vielseitigkeit, wie das Verzeichnis seiner Veröffentlichungen (S. XIX ff. der Festschrift) zeigt. Neben Publikationen zur Musik der Renaissance (Gombert) stehen solche über Beethoven, den Orgelbau, phonotechnische und akustische Probleme. Diese Vielfalt forschenden Bemühens spiegelt auch die Vielzahl der hier zusammengefaßten Aufsätze seiner Kollegen, Freunde und Schüler wider. Sie umfaßt — alphabetisch nach Verfasseramen geordnet — Beiträge zur Musikbibliographie und zur Editionstechnik, umgreift die Musikgeschichte von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, bringt — das ist nur zu natürlich bei einem im Bonner Beethovenhaus zusammengestellten und dessen Leiter gewidmeten Band — mehrere Aufsätze zur Beethovenforschung und schließt auch die naturwissenschaftliche Seite der Musikwissenschaft mit ein.

Martin Vogel gibt dem pythagoreischen Spruch „Der Anfang ist die Hälfte des Ganzen“, dessen Interpretation im Sinne von „Aller Anfang ist schwer“ nur seinen exoterischen Sinn treffe, eine neue harmonikale Deutung. Dabei setzt er „Anfang“ (ἀρχή) gleich der Mese (= 6) der 12-geteilten pythagoreischen Saite als deren erste Stufe, was mehrfach belegt ist. Diese Deutung erfährt eine Stütze in einer bisher unerklärten Stelle bei Nikomachos, in der es heißt, daß die Zahl 6 ἀρχή und ἡμισυ (Hälfte) des Ganzen sei.

Eine ausgedehnte Studie widmet Hans Schmidt dem Tractus des zweiten Tones, der er die Gegenüberstellung der Codices St. Gallen 359 (für die gregorianische) und Vat. lat. 5319 (für die römische Version) zugrunde legt. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, daß die in St. Gallen niedergelegte Fassung ein älteres Stadium wiedergibt, womit er sich ausdrücklich zu der von J. Smits van Waesberghe in Oxford vorgetragenen These in Widerspruch setzt, der eine gemeinsame ältere Quelle vermutet.

Joseph Smits van Waesberghe beschreibt ein Nürnberger Osterspiel nach einer Handschrift des 17. Jahrhunderts, die aber eine Kopie einer Quelle des 15. Jahrhunderts zu sein scheint und offenbar aus der Nürnberger Lorenzkirche stammt. Die Handschrift des Spiels, das bisher in der Literatur nicht behandelt wurde, enthält Hufnagel-Noten und Hinweise für die Aufführung. Sie ist ein Beweis dafür, daß sich die Tradition des mittelalterlichen liturgischen Dramas stellenweise bis ins 17. Jahrhundert erhalten hat.

In einer gemeinsamen Arbeit berichten Hanna Harder und Bruno Stäblein über neue Funde mehrstimmiger Musik des späten 14. Jahrhunderts in den spanischen Bibliotheken Gerona (Kathedralarchiv) und Barcelona (Zentralbibliothek). Es handelt sich dabei um Fragmente mit vorwiegend Ordinariumssätzen, die dem Repertoire des Ms. Apt nahestehen. Die Studie, die über die zehn überlieferten Kompositionen detailliert berichtet, wird durch deren photographische Wiedergabe besonders wertvoll.

Die engen politischen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Spanien im 15. und 16. Jahrhundert haben ihren Niederschlag auch in den Musikschätzen der spanischen Bibliotheken gefunden. R. B. Lenaerts berichtet über die systematische Durchforschung und Inventarisierung dieser nieder-

ländischen Quellen auf spanischem Boden, die besonders in Toledo und Montserrat reiche Früchte trugen. Lenaerts beschreibt die Quellen aus Montserrat — Chorbücher des 16. Jahrhunderts — in denen Namen wie Benedictus, P. de La Rue, J. Barbireau, Clemens non Papa, J. Mouton, P. Manchicourt und Lupus Hellinck auftauchen.

Eine eingehende Beschreibung der Messe „En espoir“ von Clemens non Papa und ihrer vom Jubilar dieser Festschrift kürzlich in der Handschrift Cambrai 125—128 entdeckten Chanson-Vorlage (*Gombert fec.*) liefert K. Ph. Bernet-Kempers.

Eine fruchtbare Hypothese über den Geburtsort Josquins steuert Charles van den Borren bei. Er führt gute Gründe dafür an, daß entweder ein Cantaing bei Cambrai oder ein Cantin zwischen Cambrai und Douai in Frage kommen könnten.

Es würde den Rahmen dieses Berichtes weit überschreiten, würde man versuchen, die Ergebnisse der außerordentlich reichhaltigen Studie von Suzanne Clercx „*Jean de Macque et l'évolution du madrigalisme à la fin du XVI^e siècle*“ auch nur in komprimierter Form wiederzugeben. Inzwischen sind sie ja auch durch den Artikel Macque in MGG leicht allgemein zugänglich geworden.

In seinem Aufsatz „*Zur Frage der Kürzungen in den Dacapoformen J. S. Bachs*“ geht Emil Platen davon aus, „daß zumindest die Vokalwerke Bachs in unserem heutigen Musikleben im Grunde heimatlos sind... vor allem seine Großchorwerke gehen über das Maß unserer restaurierten bürgerlichen Musikkultur hinaus; sie werden in diese... fremde Umwelt nur unter Aufopferung wesentlicher Teile einzugliedern sein.“ Bei seinen Vorschlägen, wie dabei vorzugehen sei, geht der Verf. von Bachs eigenen kürzenden Bearbeitungen aus.

Einen kleinen Einblick in die Gründlichkeit, mit der die Neue Haydn-Ausgabe vorbereitet wird, gestattet Jens Peter Larsens Studie über „*Eine bisher unbeachtete Quelle zu Haydns frühen Klavierwerken*“, eine Handschrift aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die nach Larsens kompetentem Urteil „eine wertvolle, authentischen Vorlagen nahestehende Quelle“ ist, deren Versionen z. T. erheblich von den bisher bekannten abweichen.

Kurt von Fischers Arbeit „*Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*“ untersucht die wichtigsten Musiklehren von F. E. Niedt (1706) bis

Anton Reicha (1824—1826) auf diesen Gegenstand hin. Es ist bekannt, welches besondere Interesse dieses Thema neuerdings in der Musikforschung beansprucht, dem der Kölner Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft eine besondere Arbeitsgemeinschaft widmete. (Vgl. den Kongreßbericht, Kassel, Basel, London, New York 1960, S. 363 ff.)

An Thrasybulos Georgiades bekannten Studien zur Rhythmik der Wiener Klassik entzündet sich Rudolf Steglichs Widerspruch, der das „*Adagio der Eleonorensone Beethovens*“ einer einfühlsamen Analyse unterzieht. Er mißt es an dem Beispiel eines in den Einzelheiten verblüffend ähnlichen Andantino von Beethovens Lehrer Neefe, dem er alle Qualitäten, oder — wie er es auffaßt — Mängel zuerkennt, die Georgiades als typisch für die Musik der Wiener Klassik feststellt: die des „Diskontinuierlichen“. Nun beruht die bekannte Frontstellung Steglichs gegen Georgiades, wie es scheinen will, auf einem fundamentalen Mißverständnis, das darin besteht, daß Steglich das „Diskontinuierliche“ als ein „mehr oder minder serielles Zusammenstückeln“ (so Steglich) versteht. Richtig verstanden aber, enthüllt die Georgiadessche Interpretation des Rhythmus der Wiener Klassik Qualitäten, die zu den von Steglich festgestellten („*Werden der Form in stetigem rhythmisch-melodischem Weitergehen*“ u. ä.) in gar keinem Gegensatz stehen.

„*Kleine Beethoveniana*“ nennt Wilhelm Virneisel vier Studien, in denen er neues Material aus Beethovens Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek mitteilt. Besonders wichtig sein Hinweis darauf, daß die von Kalischer beschriebenen Skizzen zum B-dur-Quartett op. 130 in Wirklichkeit Skizzen zu op. 18 Nr. 6, in derselben Tonart sind.

Mit der heiklen interpretatorischen Frage nach der „*Teilwiederholung in Beethovens Symphoniesätzen*“ setzt sich Willy Hess eingehend auseinander. Die an sich so selbstverständliche Forderung, sich an die Angaben des Komponisten zu halten, wird durch präzise Formanalysen gestützt.

Die hervorragende Kennerin von Musikerbriefen, Emely Anderson, veröffentlicht und kommentiert zwei Beethoven-Briefe an den Prinzen Nikolaus Galitzin, die 1953 zuerst als Faksimile in einer polnischen Publikation über die Sammlung der Pianistin und Komponistin Maria Szymanowska

(1790—1831) abgedruckt wurden. Der erste der beiden Briefe ist in französischer Sprache verfaßt, von der Hand des Neffen Karl geschrieben, aber von Beethoven am 25. Januar 1823 unterzeichnet; der zweite ist von Beethovens Hand am 26. Mai 1824 geschrieben.

Hellmut Federhofer gibt eine eingehende Schilderung eines thematischen Katalogs der Musikalien, die Dorothea Graumann, Freiin von Ertmann, besessen hatte, jene ausgezeichnete Pianistin, der Beethoven seine Klaviersonate op. 101 gewidmet hatte. Die aufgeführten Werke — in erster Linie Klavierstücke — umfassen Kompositionen zwischen J. Haydn als ältestem und J. N. Hummel als jüngstem Komponisten.

Erich Schenk untersucht die Begegnung Robert Schumanns mit Peter Lindpaintner 1839 in Wien und liefert damit einen musikgeschichtlichen Beitrag zur romantischen Bewegung, die — gegen die zeitgenössische italienische Musik etwa Rossinis, Bellinis oder Donizettis gerichtet — in Wien wenig später als in Berlin aufbrach.

Dagmar Weise beschreibt „*Ein bisher verschollenes Manuskript zu Schumanns Album für die Jugend*“, das sich in der Sammlung Bodmer befindet. Es handelt sich um eine autographe Niederschrift, die neben einigen noch ungedruckten Klavierstücken allein sechs Stücke aus op. 68 aufweist, davon zwei mit anderen Überschriften; auch im Notentext finden sich kleinere oder größere Abweichungen.

Kurt Stephenson's Untersuchung über die Studentenliedersammlung „*Deutsche Lieder nebst ihren Melodien*“ von 1843 ist mit 45 Seiten die umfangreichste der Festschrift. Sie geht auf Textfragen ebenso gründlich ein wie auf die Untersuchung der Melodien und schließt mit einem Appell an die Musikwissenschaftlichen Seminare der Universitäten, sich des seither verfallenen Studentengesanges anzunehmen.

Willi Kahl lenkt die Aufmerksamkeit auf die musikalische Renaissancebewegung der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, die im wesentlichen an die Namen A. Choron, F. J. Fétis und L. Niedermeyer geknüpft ist und als Grundlage der Pariser Schola Cantorum der Ch. Bordes, A. Guilmant und V. d'Indy bis in die Gegenwart hinein mittelbar wirksam wurde.

„*Brahms und der Kanon*“ ist das Thema einer Abhandlung von Siegfried Kross, der man entnimmt, daß Brahms zur Be-

schäftigung mit dieser Form wohl auf Anregung Schumanns gekommen war und daß er sich dabei vom Josquin-Bild seiner Zeit leiten ließ, die in diesem Meister den eigentlichen „Hexenmeister des Kanons“ sah.

Die Beschäftigung mit den Werken der Meister der altklassischen Polyphonie hat Max Bruch angeregt, Messensätze zu schreiben, denen Karl Gustav Fellerer eine materialreiche Studie widmet.

Trina Roy macht uns mit einem Überblick über die Musik Rabindranath Tagores bekannt, der — was hierzulande wohl so gut wie unbekannt war — an die 4000 musikalische Werke verfaßt hat, die sich zwischen den Polen indischer Klassik und der Volksmusik der entlegensten Dörfer bewegen. Die Arbeit ist mit zahlreichen Notenbeispielen versehen.

Paul Mies behandelt editorische Probleme an einigen Werken Mozarts, Schuberts und Brahms' und stellt dabei die Frage, ob dem Autograph oder dem Erstdruck das Prädikat der Authentizität zuerkannt werden soll. Daß man sich keineswegs prinzipiell für eine von den beiden Fassungen entscheiden kann, erläutern die von Mies sehr instruktiv ausgewählten und erläuterten Beispiele ganz schlagend.

Ewald Zimmermann schreibt eine Art Nachwort zu dem Preisausschreiben über die Keile, Striche und Punkte in den Mozart-Quellen, das die Gesellschaft für Musikforschung vor einigen Jahren veranstaltet hatte. Er wiederholt darin das Ergebnis seiner eigenen eingereichten Arbeit, wonach Mozart keinen bewußten Unterschied in der Anwendung der Stakkatozeichen gemacht habe. Er fordert, in neuen Ausgaben nur ein Zeichen zu verwenden.

Eine dankenswerte archivalische Arbeit legt Theo Clasen mit einem Verzeichnis der musikalischen Autographen der Universitätsbibliothek Bonn vor, in dem die Briefe weit überwiegen.

Werner Meyer-Eppler weist in seiner Studie über die dreifache Tonhöhenqualität nach, daß die Kennzeichnung einer musikalischen Tonhöhe durch nur zwei Bestimmungsstücke, nämlich Chroma und Oktavlage, nicht ausreicht. Der Verf. möge es dem Rezensenten verzeihen, daß dieser nicht mehr über seine Arbeit berichtet; aber seine mangelhafte physikalische Vorbildung reicht dazu nicht aus.

Über die für die moderne Rundfunktechnik außerordentlich brennende Frage, wie man

die räumliche Struktur ausgedehnter Klangkörper (beispielsweise größerer Orchester oder Chöre) bei der üblichen monauralen Rundfunkübertragung darstellen könne, schreibt Fritz Enkel. Er hält die Möglichkeit durchaus für gegeben, auch mit einem Kanal die Illusion der Darbietung räumlicher Schallereignisse zu vermitteln.

Harald Heckmann, Kassel

Maurice Barthélemy: André Campra, sa vie et son œuvre (1660—1744), La vie musicale en France sous les rois bourbons, Paris 1957, Picard, 197 S.

Die Literatur über André Campra ist bis jetzt, wenn man die einschlägigen Enzyklopädien und Lexika vergleicht, nicht eben zahlreich, so daß diese erste geschlossene Monographie mehr als notwendig erscheint. Ob sie allerdings vom Standpunkt der augenblicklichen Forschung aus schon zufriedenstellend verfaßt werden konnte, dagegen erheben sich bei Lesung und Sichtung dieser mit viel Liebe, Enthusiasmus und Sorgfalt geschriebenen Arbeit begründete Zweifel.

Schon ein Blick auf das Literatur- und Werkverzeichnis rufen sie herauf. Das Werkverzeichnis Campras hat nur die Titel der Werke aufgenommen, die vom Autor behandelt wurden — man wird ergänzen müssen, die ihm erreichbar waren —, ist also unvollständig, und der Katalog der modernen wie älteren Literatur verzeichnet mit ganz geringen Ausnahmen, die innerhalb der modernen Literatur nur allgemeine musikgeschichtliche Übersichten betreffen, nur französische Titel. Diese fühlbare Enge des Raums, auf der sich die ganze Studie bewegt, muß einer Gesamtdarstellung ihres Helden, der wie immer und überall das Ergebnis einer weiten Stilperiode sein wird, häufig abträglich sein — eine Arbeitsweise, die bei manchen französischen Arbeiten auch sonst auffällt. Es wäre eine Fülle von Einzeldarstellungen notwendig gewesen, die vor allem das italienische Schrifttum hätten einbeziehen müssen, so vor allem Untersuchungen der Motette und Kantate, die auf französischem Raum zu ganz eigenen und eigenartigen Spezialformen gekommen sind, aber auch der Ariette, des Pastorale usw., ehe an eine Einordnung des Gesamtwerks von Campra auch nur zu denken war. All dies wird kaum hinter Lully zurückverfolgt. (Merkwürdigerweise wird gelegentlich der Kantate auch Tiersots grundlegenden Aufsatzes im *Ménestrel* nicht

gedacht, auf dem Malherbe doch zugegebenermaßen fußt.) So erfährt auch der italienische Einfluß auf Campra, der notwendig mit der Zeit selbst proklamiert wird, die ja seit Ende des 17. Jahrhunderts von der Kontroverse französisch-italienisch buchstäblich lebt, nirgends Demonstrierung an Parallelwerken. Nur eben einmal den Namen A. Scarlattis und Bononcini oder Vivaldis (besser der italienischen Triosonate und des Concerto grosso!) ins Spiel zu werfen oder bedauernd festzustellen, daß die Erkundung einzelner Gebiete noch große Lücken aufweise, genügt da keinesfalls. Zweifellos hätten solche Untersuchungen, in Verbindung mit einer umfanglichen Monographie, das Arbeitsvermögen eines einzelnen Autors überspannt — für die Erfassung der Gestalt Campras aber waren sie unerläßlich. Besonders das letzte Kapitel, das ein Porträt des Meisters zeichnen und das Wesen seines Werks ergründen will, macht das spürbar. Der Autor muß denn auch immer wieder auf zukünftige Klarlegungen verweisen.

Das gilt besonders auch für die biographischen Teile und innerhalb dieser wiederum für die Frühzeit Campras, wo die Darstellung über La Laurencies und Pougins Ergebnisse kaum hinausgekommen ist, trotz zweifellos gründlicher Überprüfung der vorhandenen Quellen und Dokumente. Der Wert der Arbeit beruht hier mehr in der Zusammenstellung von Vorhandenem.

Ohne Nutzen wird dennoch niemand diese Studie aus der Hand legen. Im engeren französischen Raum kennt der Autor sich gut aus, und vor allem ist die ältere Literatur seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts ausgezeichnet gekannt und verwertet. Sie bietet, abgesehen von dem Material, das sie für Campras Werk und Persönlichkeit darstellt, eine Fülle des Interessanten, Neuen und Anregenden, speziell für Ästhetik, Soziologie und Aufführungspraxis der Zeit — ein Schatz, der auch nach Auffassung des Verf. noch nicht annähernd gehoben ist. Registrieren wir nur den interessanten Tatbestand, wie früh die Ideen von Rousseau bei Schriftstellern wie Batteux vorbereitet sind, ja wie vieles, das wir geneigt sind, erst der deutschen Romantik zuzuweisen, z. B. die ausschließliche Einsetzung der Empfindung als Kunstinstanz, schon um 1725 in Frankreich ausgesprochen ist.

Nicht zuletzt glückt es dem Autor, an Hand von Analysen und Beschreibungen von Campras Werken — hier ist die Arbeit am

selbständigsten — unser Interesse auf diesen zu Unrecht so wenig gekannten Meister hinzulenken. Angesichts so prachtvoller Proben wie des Beispiels aus der vierten Motette des fünften Buches (S. 156) und aus dem *De profundis* (S. 163) kann man nur auf baldige praktische Ausgaben hoffen. Den Eindruck, daß hier die Stärke Campras, vor den Bühnenwerken, liegt, eine Frage, die der Verf. selbst aufwirft, gewinnen allerdings auch wir. Margarete Reimann, Berlin

Cecil Hopkinson: Handel and France: editions published there during his lifetime. Edinburgh bibliographical Society transactions vol. III, part 4 (223—248). Edinburgh, printed for the Society by R. & R. Clark Ltd 1957.

Die in diesem Aufsatz niedergelegten Ergebnisse der Forschungen des Verf. in französischen, belgischen, niederländischen und englischen Bibliotheken über Händel-Drucke, die in Frankreich zu Händels Lebzeiten erschienen, erweitern in überraschender Weise die Kenntnis der Bibliographie Händelscher Werke. Sie bringen somit wertvolle Ergänzungen zu den bibliographischen Angaben in William C. Smith's Werkverzeichnis (in Gerald Abrahams *Handel, a Symposium*, London 1954, erweiterte deutsche Fassung im Händel-Jahrbuch 1956). H. weist nach, daß schon damals, seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als in Deutschland und Italien noch nichts von Händel gedruckt wurde, französische Verleger sich Händelscher Werke nachdrücklich annahmen. Außer einzelnen in Sammelwerken erschienenen Opernarien und Tanzsätzen konnte H. zwölf unter Händels Namen in Frankreich erschienene Drucke feststellen. Als Verleger sind stets Mme. Boivin und der ältere Le Clerc genannt, viermal auch der jüngere, dreimal Vincent, zweimal der Lyoner de Brotonne, je einmal der Londoner What und die Pariserinnen Hue und Castagnery. 1736 erschienen die beiden ersten Klaviersammlungen und sechs Triosonaten aus Op. 2, etwa zur selben Zeit auch zwölf Solosonaten aus Op. 1, 1738 die sechs Klavierfugen, 1739 die auch in Eitners Quellenlexikon S. 456 genannten „*Pièces pour le Clavecin*“ mit gemischtem Inhalt (zwei Opernouvertüren, zwei Klavierkonzerte, eine Opernarie und ein Menuett), wobei jener mysteriöse Londoner What an erster Stelle, vor Le Clerc, Boivin und de Brotonne, als Verleger genannt ist. 1744

kamen sechs Concerti grossi aus Op. 6 heraus, 1751 alle zwölf dieses Opus — ein Beweis für guten Absatz, 1743 und 1749 — wiederum ein Beweis für das besondere Interesse der Musikwelt — je sechs Opernouvertüren. 1744 erschienen abermals „Pièces de Clavecin de Mr. Handel“, betreut von einer um jene beiden letztgenannten Pariserinnen erweiterten Verlegerschar: das ist ein auch um die Opuszahl „Oeuvre VIIIe.“ bereicherter Nachdruck der 1717 von Walsh verlegten Bearbeitungen von Opernsätzen durch Babell, die aber nicht nur Händelsche Arien betreffen — daß Chryсандers Ausgabe Babells Händelbearbeitungen in Bd. 48 bringt, hat H. übersehen. Nichts von Händel als seinen zugkräftigen Namen enthält schließlich ein schon von Eitner angeführter „Händel-Druck“ (vor 1742) mit sechs Sonaten für zwei Querflöten, die, wie E. H. Meyer 1935 in *Music & Letters* nachwies, G. C. Schultze geschrieben hat.

Beigegeben sind dem Aufsatz dankenswerterweise zwei gute Bildtafeln: eine des interessanten Titelblattes jener „Pièces“ von 1739 und eines des in der letzten Zeile dieses Titelblatts genannten, etwa gleichzeitig in Paris veröffentlichten Händel-Porträtstichs von Georg Friedrich Schmidt. Das ist ein (viel mehr als der ihm sonst nahestehende, aber kontaktschwächere Stich von Houbraken) durch jovial-lebendigen Ausdruck gekennzeichnetes Händel-Bild, was auch die ihm unterlegten Verse bezeugen: „*Ici graces aux doctes veilles / D'un Artiste Laborieux, / Ce lui qui fait par tout le Charme des Oreilles / Fait aussi le plaisir des yeux.*“ Welch liebenswürdiges Zeugnis französischer Händelverehrung! Daß Händel auf seinen Reisen sich auch selber einmal in Frankreich sehen ließ, kann allerdings auch H. nicht nachweisen.

Eine weitere Aufgabe könnte es nun sein, zu untersuchen, wie die Bemühungen französischer Verleger um Händel etwa auf die von H. nicht berücksichtigten Länder ausgestrahlt haben.

Rudolf Steglich, Erlangen

Winton Dean: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London 1959, Oxford-University Press. 694 S., 10 Bildtafeln, 136 Notenbeispiele.

Neben und nach Larsens *Messiah* verdient dieses Werk eines englischen Händelforschers allgemeine Beachtung und höchste Anerkennung. Die herbe Kritik der vorhandenen

Ausgaben der Oratorien und der bisherigen Forschung ist wohlverdient, ebenso die Hervorhebung der Tatsache, daß nur ein Werk bisher sich ausschließlich mit den Oratorien (außer dem *Messias*) befaßte; aber auch sein Verf., Pery M. Young, ließ die „Masques“ beiseite. Dean begann im Grunde von vorn. Seine Quellen waren Händels Autographe (Royal Music Library), seine Skizzen und Fragmente (Fitzwilliam Museum) und die zu Händels Lebzeiten gedruckten Libretti, deren Bedeutung nach Schoelcher niemand mehr erkannt hatte (mit Ausnahme von W. C. Smith für *Acis and Galatea* in seinem *Concerning Handel*). D. unterstreicht mit Recht ihre Bedeutung für Händels Aufführungspraxis und für das Verhältnis von Text und Musik bei den Oratorien.

Eine nahezu zehnjährige Forschungsarbeit hat der Verf. darauf verwandt, für die „dramatischen“ Oratorien des Meisters, die sich ihm als verschiedene Verwirklichungsformen der Idee eines „musikalischen Dramas“ darstellen, nicht nur die Entstehungsgeschichte, den textlichen und musikalischen Aufbau und die Orchestration, sondern auch die Aufführungen (in London und anderswo), die Ausgaben, die Libretti, die Autographen mit aller erdenklichen Gründlichkeit und Sorgfalt zu behandeln. Dabei treten die drei bedeutsamen Erstlinge *Esther*, *Deborah* und *Athalia* in ein ganz neues Licht, die ersten beiden als mit Fehlern behaftete Vorstufen, *Athalia* als „das erste große englische Oratorium“. Die nun folgende Zwischenzeit (1733—1738) enthält die Neubelebung der englischsprachigen Oper, Aaron Hills berühmten Brief an Händel und das für Händels Entwicklung entscheidende *Alexanderfest* (dessen Neuausgabe in der Halleschen Händelausgabe D.s Forderungen weitgehend entspricht).

Dann folgt als viertes der behandelten Oratorien *Saul*. D. läßt der dramatischen Konzeption von Jennens' Dichtung endlich Gerechtigkeit widerfahren. Auch für den Ref. (wie für D.) hat sie sich bei einer szenischen Aufführung unserer Tage voll bewährt. Das gleiche gilt (D.s Hinweis S. 277 durchaus entsprechend) für *Belsazar*, dessen echt dramatischer Dichtung Händel höchstes Lob zollte; er fühlte, daß er hier seine besten Kräfte entfalten konnte. D. betont mit Recht (S. 439), daß Jennens und Händel „eine dramatische Aufführung mit Szenerie und Aktion“ im Geiste vor sich hatten. Den Beweis erbrachten die vorjährigen Auffüh-

rungen in Hamburg, Berlin und Göttingen. Auf *Saul* folgt wiederum eine Pause bis 1742, in der *Israel in Ägypten*, die „kleine“ *Cäcilienode*, der *Messias* entstehen. Dann setzt *Samson* die Reihe der dramatischen Oratorien fort. Hier ist die Problematik des Textes (Milton-Hamilton) schonungslos enthüllt, aber auch betont, daß die Nähe der antiken Tragödie Händel zu den gewaltigen Chören antrieb.

Im Folgenden werden *Semele* und *Joseph* behandelt, *Herakles* wird in seiner vollen Bedeutung herausgestellt. Mit *Judas Makkabäus* kommt sowohl durch die Zeitereignisse als auch durch den Textdichter Morell (D. S. 463) ein neuer Einschlag in Händels dramatische Oratorien. Er will wirken auf sein neues Publikum der „middle class“; dahinter treten dramatische und künstlerische Probleme etwas zurück. Gerade Morells Dichtungen sind zu diesem Zweck wohlgeeignet. Das führt zu dem schwächeren *Alexander Balus*, dem *Josua*, der das Schema des *Judas Makkabäus* nochmals aufnimmt, zu *Salomon* und *Susanna*. Bleiben schließlich die beiden abschließenden dramatischen Meisterwerke: *Theodora*, die D. in ihren Vorzügen und Schwächen einleuchtend charakterisiert, und *Jephttha*. Die Zeitgebundenheit des Morellschen Textes wird durch Händels überzeitlich reife musikalische und dramatische Gestaltungskraft überwunden.

Nun erst wenden wir uns dem ersten, allgemeinen Teil des Buches (S. 3—148) zu. Hier sind, dem Leser sehr zu Dank, allgemeine Fragen der Geschichte (z. B. des Oratoriums vor und nach Händel), des Stils und der Aufführungspraxis Händels in knapper Zusammenfassung vorweg behandelt. Es ist gewissermaßen die Quintessenz der Einzeluntersuchungen, grundlegend für die Erkenntnis der geistigen und künstlerischen Eigenart des englischen Oratoriums und für die richtige Einschätzung der einzigartigen Leistung Händels.

Das Buch ist ein gewichtiger Beitrag zur Händelforschung (auch hier bestätigt sich wieder der Vorrang Englands); in vielen Einzeluntersuchungen wird es weiterhin fruchtbar gemacht werden können. Nur an der Grundvoraussetzung der Aussonderung der „dramatischen“ Oratorien sei uns zu zweifeln erlaubt. Bilden sie nicht, etwa mit *Alexanderfest* und *Messias*, in weiterem Sinne sogar mit den kirchlichen Chorwerken in englischer Sprache eine *einzigartige Einheit*? Das mindert nicht das Verdienst, daß hier

grundlegende Forschungsarbeit geleistet und die Bedeutung der „Masques“ zum ersten Male klar herausgestellt worden ist.

Ergänzend sei noch erwähnt, daß 12 Anhänge die Brauchbarkeit des mit Bildern und Noten wohlausgestatteten Buches erhöhen. Der erste gibt ein Schema der Form, der zweite ein solches der Instrumentalbesetzung der behandelten achtzehn Oratorien, der dritte und vierte nennen die Daten und Orte der Aufführungen zu Händels Lebzeiten. Weiter folgen Verzeichnisse der englischen und italienischen Gesänge, der Sänger Händels und der szenischen Aufführungen nach Zeit und Ort (wichtig!). Eine kurze Bibliographie, ein Werk- und ein Generalindex bilden den Schluß. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

G. F. Händel. Sein Leben in Bildern von Richard Petzoldt, Leipzig 1955. VEB Bibliographisches Institut (40 S. Text, 70 Abb.)

Inmitten der Händel-Literatur des Feierjahres hat dies Büchlein ein eigenes Gesicht. Über Händel als Musiker und Mensch ist schlicht und sachgemäß berichtet. Zwar ist die Wiedergabe der Bilder nicht vollkommen, um so besser aber sind die Auswahl und die ausführlichen Bilderläuterungen (von E. Crass). Neben vielem Bekannten entdeckt man erfreut auch einiges Unbekannte (z. B. 35, 42, 44, 61).

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Geiringer: Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten. Unter Mitarbeit von Irene Geiringer. München 1958. C. H. Beck. XIV u. 571 S.

Das Buch ist eine erweiterte Neufassung der 1954 in englischer Sprache unter dem Titel „*The Bach Family*“ erschienenen Veröffentlichung. Der Plan, die gesamte Familie Bach in ihren Schicksalen und ihrem Schaffen viele Generationen hindurch zu verfolgen, ist so verlockend, daß man sich wundert, warum er nicht schon früher verwirklicht wurde und warum sich die oft sehr interessanten familiengeschichtlichen Veröffentlichungen des Bach-Jahres 1950 immer nur in Einzeldarstellungen erschöpften. G. hat nun freilich, wie er im Vorwort mitteilt, bereits seit der unmittelbaren Nachkriegszeit Material gesammelt, und wenn dies auch von den USA aus in mancher Beziehung erschwert gewesen sein mag, so entschädigt uns dafür doch wieder manch wertvoller Fund in amerikani-

schem Besitz, der dem Blick des europäischen Forschers verborgen geblieben wäre. So ist ein umfangreiches Werk entstanden, das an Gründlichkeit schwer zu überbieten sein dürfte.

Der Vorteil der gewählten Betrachtungsweise liegt naturgemäß vorzüglich in der Verfolgung der Familienschicksale, des künstlerischen und sozialen Aufstiegs und des nachfolgenden Verfalls, während die Kompositionen selbst immer nur einen Ausschnitt aus der jeweiligen Epoche bieten und den Entwicklungszusammenhang häufig verborgen lassen. Gerade G.s Betrachtungsweise macht deutlich, wie wenig das Werk vieler Familienglieder, so etwa Johann Sebastians, Johann Christians, aber auch Philipp Emanuels vom elterlichen Erbteil her allein zu erklären ist und wie begierig sie fremde Einflüsse aufgenommen und eingeschmolzen haben. Läßt sich somit in der Werkbeschreibung eine gewisse Diskontinuität nicht vermeiden, so sind doch die ausführlichen Werkbesprechungen des Buches von besonderer Bedeutung, da sie für verschiedene Kleinmeister der Familie überhaupt die einzige übersichtliche und auf den neuesten Stand gebrachte Orientierungsquelle darstellen, aber auch bei den bedeutenderen Familienmitgliedern mancherlei ergänzen und korrigieren.

Die Darstellungsweise ist fesselnd, bisweilen nicht frei von essayistischen Ausschmückungen, so z. B., wenn über J. S. Bachs Schulbildung berichtet wird: „*Seinem regen Geist gewährte es Befriedigung, sich in den intellektuellen Übungen theologischer Dialektik zu ergehen*“ (S. 136 — mehr als daß Bach ein guter Schüler war, ist eigentlich nicht überliefert), oder wenn wir zu seiner Reise von Ohrdruf nach Lüneburg erfahren: „*Er war durchaus bereit, seinen Fußmuskeln das Äußerste an Anspannung zuzumuten und sich mit einem Mindestmaß an Verköstigung abzufinden, wenn es galt, in eine Schule Eingang zu finden, die . . . großes Ansehen genoß*“ (S. 138), oder über den Arnstädter Vorwurf wegen der „*fremden Jungfer*“: „*Das gemeinsame Musizieren mag beiden [J. S. Bach und Maria Barbara] viel bedeutet und das Bündnis zwischen ihnen noch verstärkt haben*“ (S. 150). Die Quellen verraten uns nicht einmal mit Sicherheit, ob es sich bei der fremden Jungfer wirklich um Maria Barbara gehandelt hat, und man kann daher diesen Vorfall auch nur mit großem Vor-

behalt als Beleg für Maria Barbaras Musikalität verwenden (S. 153).

Angesichts der Fülle des beigebrachten Materials verschlägt es wenig, wenn verschiedene Einzelheiten einer Korrektur bedürfen. So ist z. B. auf S. 238 Kantate 56 mit 82 verwechselt, ferner ist Kantate BWV 80 a nicht 1716 (S. 240), sondern schon 1715 entstanden, und Scherings These über das Weihnachtsoratorium besagt nicht, daß es ein Jahr früher (S. 252, Anm. 1), sondern daß es ein Jahr später erklang, als die Daten auf Partitur und Textbuch ausweisen. Hier liegt offenbar eine Konfusion mit Terrys andersartiger These (das Parodieverhältnis betreffend) vor. J. A. Frohne war Superintendent, nicht Pastor (S. 155) an Divi Blasii, nicht St. Blasius (S. 103, 150, 155) zu Mühlhausen; und wenn mit der auf S. 104, Anm. 2, genannten Abschrift der Messe von Johann Nicolaus (?) Bach, BWV Anh. 166 die Berliner Handschrift P 189 gemeint ist, so trägt sie nicht das Datum 1734, sondern „33“, was ganz unzweifelhaft in „1833“ zu ergänzen ist. Der S. 313 zitierte Artikel H. Besslers findet sich im Bach-Jahrbuch 1956 (nicht 1957), und auch auf S. 444 scheint irgendein Irrtum vorzuliegen, da die Kantate BWV 83 in Zusammenhang mit einem nicht darin enthaltenen Text zitiert wird.

Auch die Überarbeitung der deutschen Fassung hat, wie das bei einem Werk von derartigem Umfang wohl kaum anders zu erwarten ist, nicht sämtliche Partien des Buches in gleicher Weise erfaßt. So würde man z. B. auf S. 202 gern eine Stellungnahme zu F. Smends Darstellung zur Entstehung der h-Moll-Messe finden; auf S. 206 und an einigen weiteren Stellen wäre die neuere chronologische Einordnung der Choralkantaten, insbesondere BWV 116, zu berichtigen, die andernorts bereits berücksichtigt ist; zu S. 269 wären die Ausführungen R. Ellers im Kongreßbericht Hamburg 1956 (S. 80 ff.) heranzuziehen.

Bisweilen steht zu befürchten, daß den oft recht spärlichen Quellen eine schwer tragbare Last an Hypothesen aufgebürdet wurde. So braucht z. B. das Vorliegen von drei verschiedenen Orgelbearbeitungen des Liedes „Wir glauben all an einen Gott“ innerhalb der wenigen erhaltenen Werke von Johann Bernhard Bach nicht unbedingt für die Wertschätzung dieses Liedes durch den Komponisten bedeutsam zu sein (S. 111), es kann ebenso gut auch das Interesse des Abschrei-

bers kennzeichnen oder einfach auf Zufall beruhen. Auch scheint mir nicht so sicher zu sein, ob man aus der Tatsache, daß J. S. Bach 18 Kantaten seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach abgeschrieben hat, auch auf eine besondere Wertschätzung seiner Kompositionen schließen darf. Ist es endlich nicht zu kühn, das dreistimmige Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“ nur deshalb als ein Stück zu bezeichnen, das „von Bach für das moderne Hammerklavier geschrieben wurde“ (S. 320), weil es in Berlin (wenn je überhaupt) vermutlich auf einem Silbermann-Flügel erklungen ist, und dann gar noch einen Gegensatz zu dem Hamburger Sohn festzustellen, den im Unterschied zu seinem fortschrittlichen Vater das Hammerklavier mit Mißtrauen erfüllt habe (S. 403)? Doch freilich, was bedeuten solche Einzelheiten angesichts der Fülle des ausgebreiteten Materials? Entscheidend ist vielmehr die farbig und phantasievoll angelegte Gesamtdarstellung, die den Charakter eines „Hausbuchs für den Musikfreund“ nicht verleugnet und wohl auch nicht verleugnen will.

Alfred Dürr, Göttingen

Andreas Liess: Fuxiana, Wien, Bergland Verlag 1958, 95 S., Österreich-Reihe, Bd. 53. Das gefällige Büchlein besteht aus einer losen Folge ansprechender Studien zu Leben, Werk und wechselnder Wertung des größten österreichischen Komponisten der Barockzeit, J. J. Fux. Es wendet sich sowohl an den Liebhaber als auch an den Fachmann, der zahlreiche, z. T. bisher unbekannte Zitate aus literarischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts übersichtlich zusammengestellt findet, in denen Fux als Komponist, Lehrer und Kapellmeister erwähnt wird. Ein wertvoller Baustein für eine künftige Fux-Biographie und zugleich ein willkommener Vorbote zur 300jährigen Wiederkehr des Geburtstages im Jahre 1960 und zur Gesamtausgabe seiner Werke, von der die beiden ersten Bände (das Oratorium *La fede sacrilega*, Wien, 1714, und die *Missa corporis Christi*, 1713) soeben erschienen sind (Graz, Akademische Druck- und Verlags-Anstalt/Kassel, Bärenreiter-Verlag 1959).

Eine Würdigung seines Schaffens ist weder angestrebt noch nach dem derzeitigen Stande der Forschung möglich, wohl aber ist Fuxens Lebenslauf nach den neuesten Zeugnissen kurz dargestellt, und das kulturelle Milieu, in dem sich sein Wirken entfaltete, trefflich

beleuchtet. Einige Formulierungen, wie „bäurische Traditionalistenhaltung“ (S. 35. Gibt es auch eine bäurische Avantgardistenhaltung?), „Weltmannsposition“ (S. 37) u. a. sind wohl nicht sehr glücklich gewählt. Ergänzend wäre zu bemerken, daß Fux vor seinem Eintritt in das Grazer Jesuitengymnasium vielleicht Chorknabe an der Grazer Stadtpfarrkirche war, deren Organist J. Hartmann Peintinger (1667–1690, † 1690) in verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Pfarrer in St. Marein am Pickelbach stand (*Die Steiermark, Land, Leute, Leistung*, Graz 1956, 234). Die Gicht plagte Fux nicht erst seit 1723 (S. 33), sondern schon seit 1713 als Vizekapellmeister (wie aus dem Autograph der oben erwähnten Messe hervorgeht), was jedoch seinen Aufstieg zur höchsten Würde des Hofkapellmeisters nicht verhinderte. Der *Gradus ad parnassum* ist nicht ausschließlich ein Lehrbuch des strengen Satzes, wie die Kapitel „De stylo mixto“, „De stylo rezitativo“, „De figura Variationis & Anticipationis“ u. a. beweisen (vgl. *Mf.* XI, 1958, 277 f.).

Daß „Fuxens kompositorisches Schaffen, voll der Welt des Barock verhaftet, mit dieser unterging“ (S. 79), trifft für die Kirchenmusik nicht zu, die insbesondere im klösterlichen Bereich (z. B. Göttweig, Herzogenburg) bis in das 19. Jahrhundert Pflege fand (auch Instrumentalmessen), wie Aufführungsdaten beweisen. Unter den aufgezählten Komponisten, die sich am Werke Fuxens heranbildeten, fehlt G. Pasterwiz (vgl. A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956, 350). Für die Verbreitung der Werke von Fux im Norden (S. 81) gibt es ein von der Fux-Forschung bisher übersehenes Zeugnis. Der musikliebende Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763) brachte aus Wien Kopien von Opern und Oratorien mit, die bereits in *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica*, Jahrgang 1, Leipzig 1913, 86 f. verzeichnet sind und wie Ref. feststellen konnte, sich heute im Max-Reger-Archiv Meiningen befinden. Dieser wertvolle Bestand enthält auch zwei sonst unbekannte Oratorien (*Santa Gertrude*, 1719; *Ismaele*, 1721). Das Altersbild (vor S. 91), Wien, Nationalbibliothek, Portraitsammlung Signatur Pg 1.707: I(2) müßte noch auf seine Echtheit hin untersucht werden, da es mit dem bekannten Ölgemälde von N. Buck (1717) keine Ähnlichkeit zeigt.

Hellmut Federhofer, Graz

Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern. Textteil Richard Petzoldt, Bildteil Eduard Crass. Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1959 (71.—80. Tausend). 36 S. Text und 48 Abb. auf 45 S.

Johann Sebastian Bach. Eine Einführung in sein Leben und seine Musik von Eberhard von Cranach-Sichart. Dritte, unter Mitwirkung von Joseph Müller-Blattau neu bearbeitete Auflage. Langewiesche-Bücherei. Karl Robert Langewiesche Nachf. Hans Köster, Königstein i. Taunus [1959]. 64 S. (davon 17 S. Abb.).

Bei beiden Bändchen handelt es sich um Neuaufgaben mit bearbeitetem Text- und erneuertem Bildteil. In der Leipziger Neuaufgabe sind gegenüber ihrem 26.—35. Tausend (1951) die Reproduktionen jetzt meist besser und durchweg mit instruktivem Begleittext versehen. Einige entbehrliche Abbildungen der früheren Auflagen wurden durch wichtigere ersetzt. Der Textteil selbst ist unter Berücksichtigung der neueren wissenschaftlichen Erkenntnisse überarbeitet worden und wie vordem knapp und gut formuliert (abgesehen von dem schon bekannten „*späßigen*“ Schnitzer auf S. 17!), der Zusammenhang mit dem Bildteil hergestellt. Die Langewiesche-Bücherei kann sich fraglos zugute halten, daß ihre Ausstattung (insbesondere hinsichtlich der Abbildungen) „*höheren Ansprüchen*“ genügt, ihr (etwas zu werbekräftiger) Klappentext dürfte jedoch die mögliche Bedeutung „*Für Alle*“ („*den Gelehrten und den Ungelehrten*“) überschätzen. Denn beide Bändchen sollen wohl in erster Linie eine anschauliche Einführung in das Leben und Schaffen (weniger in die Musik) Bachs bezwecken. Wobei sich fragen ließe, ob das bei Langewiesche durch die wortreicheren Formulierungen besser erreicht wird (z. B. S. 8: „*Frühlingsanfang stand am Geburtstage des jungen Johann Sebastian im Kalender: das Erwachen der Natur, die zunehmende und wärmende Kraft des großen Himmelsgestirns waren die glückbedeutende Begleitung des Neugeborenen.*“). Der allzu augenfällige Irrtum auf S. 28 (von Bachs Kantaten seien nur „*etwa 100 erhalten*“) sollte jedenfalls so bald wie möglich richtiggestellt werden.

Dietrich Kilian, Göttingen

Cecil Hopkinson: A bibliography of the works of C. W. von Gluck, 1714—1787. London, printed for the author, 1959. XV, 79 S.

In Erkenntnis der Tatsache, daß Alfred Wotquennes *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck* heutigen Anforderungen nicht mehr genügt — einer Erkenntnis übrigens, die sich durchaus mit gebührender Hochachtung vor der unbestreitbaren Leistung Wotquennes vereinbaren läßt —, begibt sich der Verf. daran, den zweiten, bibliographischen Teil des Verzeichnisses, soweit er sich auf Musikdrucke bezieht, durch eine neue Gluck-Bibliographie zu ersetzen (S. IX). Der Verf. verzichtet also auf die Verzeichnung von Manuskripten und Textbüchern; diesen ist lediglich eine knappe tabellarische Übersicht ohne Fundortangaben gewidmet (Appendix A, S. 71 f.). In der Hauptsache geht es um die Verzeichnung der gedruckten vollständigen Partituren und Klavierauszüge (mit Gesang), der letzteren, soweit sie bis Anfang dieses Jahrhunderts erschienen sind. Teildrucke werden nur dann angeführt, wenn von dem betreffenden Werk vollständige Partituren oder Klavierauszüge nicht vorliegen; bei besonders frühen und wichtigen Teildrucken wird eine Ausnahme gemacht. Arrangements und Transkriptionen bleiben im übrigen unerwähnt (S. XIII). Bei den wichtigeren Drucken sind Fundorte in Frankreich, Belgien, Holland und besonders Großbritannien angegeben (etwa 25 Bibliotheken, die der Verf. besucht hat, werden immer wieder genannt); auf Fundorte in anderen Ländern wird nur ausnahmsweise verwiesen (S. XIV).

In der Anlage entspricht des Verf. Gluck-Bibliographie seiner 1951 erschienenen, inzwischen unentbehrlich gewordenen Berlioz-Bibliographie (vgl. *Die Musikforschung* V, 1952, S. 396 f.). Ihre Übersichtlichkeit ist lobenswert, in der Regel auch die Zuverlässigkeit ihrer Angaben. Hinsichtlich der Vollständigkeit (innerhalb der Grenzen, die sich der Verf. gesetzt hat) bleibt dagegen mancher Wunsch offen. Im folgenden sollen — unter ausdrücklichem Verzicht auf Vollständigkeit — einige Berichtigungen und vor allem Ergänzungen vorgenommen werden.

Zum Vorwort: Die große Zeit der französischen Gluck-Drucke begann 1764 mit *Orfeo ed Euridice*, nicht 1762 (S. IX f.), die italienische *Alceste* erschien 1769, nicht 1768 (S. X). — Zum Hauptteil: Aus *Artaserse* (1 — nach der Numerierung Wotquennes, die der Verf. beibehält und fortführt) gab M. Arend die Arie „*Mi scacci sdegnato*“ heraus (*Neue Zeitschrift für Mu-*

sik, 1915, Klavierauszug), aus *Demetrio (Cleonice)* (2) die Arie „*Io sò qual pena sia*“ (Selbstverlag, 1914, Partitur) — auf die Erwähnung der in H. Aberts Einleitung zu DTB XIV 2 abgedruckten Bruchstücke aus derselben sowie aus anderen Gluckschen Frühopern sei hier verzichtet —; aus *Arsace* (fehlt bei Wotquenne; Liebeskind S. 15) veröffentlichte E. Kurth im Anhang seiner Dissertation eine Arie „*Quando ruina con le sue spume*“ (Studien zur Musikwissenschaft I, S. 248 ff., Partitur, unter dem Titel *Artamene*). Nachdem schon Arend den Andante-Mittelsatz der Overtüre zu *Ipermestra* (7) herausgegeben hatte (Callwey, München 1914, Klavierauszug), legte H. Gál die ganze Overtüre als Sinfonie G-dur vor (Universaledition, Wien 1934, Partitur); aus derselben Oper teilte Kurth die Arie „*Ah! non parlar d'amore*“ mit (a. a. O., S. 258 ff., Partitur). Aus *Poro* sind von R. Haas die beiden erhaltenen Arien „*Senza procella*“ und „*Se viver non poss'io*“ veröffentlicht (Mozart-Jahrbuch III, 1929, S. 317 ff. und 323 ff., Partitur). Die Arie „*Non sò placar*“ aus *Ippolito* (9) findet sich in höchstwahrscheinlich Gluckscher Komposition im Gluck-Jahrbuch I, S. 48 ff., von H. Abert in Singstimme und Baß (die übrigen Orchesterstimmen sind nicht überliefert) mitgeteilt. Von *Artamene* (11) gibt es keine „*second version*“ (S. 3), sondern nur eine einzige; die bei Wotquenne sogenannte „*erste Fassung*“ ist *Tigrane* (das ist auch S. 71 zu berichtigen). Aus *La Semiramide riconosciuta* (13) druckte A. B. Marx den Andante-Mittelsatz der Sinfonia sowie die Arie „*Tradita, sprezzata*“ ab (*Gluck und die Oper*, 1863, T. II, Anhang S. 26 ff. und 29 ff., Klavierauszug), aus *La contesa de' Numi* (14) den Chor „*Accompagni della cuna*“ (ebenda, S. 48 ff., Klavierauszug, unter dem Titel einer dänischen *Tetide*). Aus *Ezio* erschienen die Arie „*Ecco alle mie catene*“ bei Damköhler (Berlin um 1850, Klavierauszug), die Arie „*Ah, non son io*“ bei Marx (a. a. O., S. 55 ff., Klavierauszug), beide Arien dann in der Sammlung „*Orion*“ (Gesänge berühmter Meister älterer und neuerer Zeit, Nr. 7a und 25, Leuckart, Leipzig um 1870, Klavierauszug) und der Andante-Mittelsatz der Overtüre, herausgegeben von W. Rust, bei Schlesinger (Berlin um 1870, Klavierauszug). Ein Exemplar der Zeitschrift „*L'Echo*“ in welcher sich Erstdrucke aus *La danza* (19), *Il re pastore* (22) und *La fausse esclave*

(24) befinden, liegt in Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek. Aus *Antigono* (21) veröffentlichte Kurth die Arien „*Basta così; ti cedo*“ und „*Meglio rifletti al dono*“ (a. a. O., S. 264 ff. und 271 ff., Partitur), aus *Il re pastore* (22) Marx die Arie „*Intendo, amico rio*“ (a. a. O., S. 42 ff., Klavierauszug); aus derselben Oper erschienen etwa gleichzeitig in Leipzig die Arien „*Ogn' altro affetto ormai*“, „*Se tu di me fai dono*“, „*Io rimaner divisa*“ und „*Per me rispondete*“ bei Gumprecht sowie „*Al mio fedel dirai*“ bei Breitkopf & Härtel (Klavierauszüge). (Zu *L'île de Merlin* [23] und *La fausse esclave* [24] hätte vielleicht noch der S. 62 andeutungsweise erwähnte Druck der *Maienkönigin* mit den einschlägigen Nummern angeführt werden können.) Aus *Tetide* (27) gab G. Rhau eine dreisätzigige Orchester-„*Serenade*“ (Sinfonia) heraus (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1948, Leihmaterial). Als Beeinträchtigung der Übersichtlichkeit empfindet man, daß die Klavierauszüge von *Orfeo ed Euridice* (30) zwischen denen von *Orphée et Eurydice* (41) chronologisch eingereiht sind, und zwar teilweise ohne Hinweis, ob es sich um die italienische, französische oder um eine Mischfassung handelt. S. 18, unter „*publication date*“, müssen die Jahresangaben zu Lemarchand natürlich 1768 und 1774 statt 1868 und 1874 lauten (vgl. des Verf. *Dictionary of Parisian music publishers*, S. 79). Aus *Il Parnaso confuso* (33) gab F.-A. Gevaert die Arie „*Di questa cetra in seno*“ heraus (Répertoire classique du chant français, Lemoine, Paris, Klavierauszug). Aus *Telemacco* (34) erschienen die Arien „*Dall' orrido soggiorno*“, „*Ah non turbi il mio riposo*“, „*Se per entro alla nera foresta*“, „*Perdo, oh Dio, l'amato bene*“ und das „*Dimmi che un misero*“ aus dem Terzett des zweiten Aktes, im Klavierauszug herausgegeben von C. Bank (Kistner, Leipzig um 1870), sowie — nach A. A. Abert, Artikel „*Gluck*“ in MGG, Sp. 377 — eine Arie, herausgegeben von Gevaert (*Les gloires de l'Italie*, Breitkopf & Härtel, Leipzig). *Prologo* (36) wurde nicht im Frühjahr 1765, sondern am 22. Februar 1767 erstmals aufgeführt. Die erste Aufführung der italienischen *Alceste* (37) fand am 26. Dezember 1767, nicht 1768, statt. Von dem Wiener Druck existiert eine zweite Ausgabe mit neu gesetztem Titelblatt, das die Jahreszahl 1777 trägt, in der Kgl. Bibliothek Kopenhagen. Zu der genannten Ausgabe

der Kantate *I lamenti d'amore* kam auch ein Klavierauszug heraus. Obgleich erst im dritten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts erschienen, sollte der Klavierauszug der italienischen *Alceste* von H. Viencenz, Textübersetzung von H. Abert, (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925) seiner Wichtigkeit wegen wohl genannt werden; dasselbe gilt, um das vorwegzunehmen, von dem Klavierauszug von *La Cythère assiégée* (43), bearbeitet von K. L. Mayer (F. Bloch Erben, Berlin 1928). Nachzutragen sind Klavierauszüge von *Iphigénie en Aulide* (40) bei Holle (Wolfenbüttel um 1865), von *Orpheus* (welche Fassung?) bei Schott (Mainz um 1870) und in der Universaledition (Wien 1904) sowie von *Alceste* (französische Fassung?) nach der Mottlischen Bearbeitung ebenda und bei Ahn & Simrock (Berlin 1911/12). Partituren von *Iphigénie en Tauride* (46) gaben auch A. Dörffel (Peters, Leipzig vor 1886) und H. Abert (Eulenburg, Leipzig 1927) heraus. Rezitativ und Arie „*Berenice, ove sei? — Ombra che pallida*“ (48 — nach der Numerierung des Verf., die Wotquennes Zählung fortsetzt) — nicht zu verwechseln mit „*Berenice, che sai? — Perchè se tanti siete*“ aus *Antigono* (21), wie das in folgendem Druck geschehen ist — wurden von C. Reinecke in neuer Instrumentation ediert (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1889, Partitur). Die S. 53 erwähnte „Musikaliskt Tidsfördrif“ ist in Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek vorhanden. Die Klopstock-Oden (49) stehen auch in M. Friedländers Gluck-Lieder- und Arienausgabe (Peters, Leipzig seit 1886). *Don Juan* (52) wurde am 17. Oktober 1761, nicht 1751, erstmals aufgeführt. Die sechs Triosonaten (53) wurden von G. Beckmann neu herausgegeben (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955), nachdem die zweite Sonate g-moll 1909 in Paris (ed. Ch. Bouvet), 1942 und 1951 in Celle bei Nagel (ed. G. Möbius, Musikarchiv Nr. 158) und die sechste Sonate F-dur 1910 in Berlin (Simrock, ed. A. Moffat), 1937 ebenda (Vieweg, ed. H. Fischer) und 1953 in Hamburg (Neudruck der Moffatschen Ausgabe, Simrock) erschienen waren. Die siebente Sonate E-dur (54) kam 1948 und 1954 in neuer Ausgabe von Beckmann heraus (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Von den Sinfonien (die der Verf. völlig übergeht) gaben H. Scherchen die siebente F-dur (Schott, Mainz) und A. Hoffmann die neunte in G-dur (Kallmeyer, Mösel 1950, Wolfenbüttel) heraus. Zwei

neu aufgefundene Werke, eine Sinfonie F-dur und eine Ouvertüre D-dur, publizierte R. Gerber (Bärenreiter, Kassel 1953). Zu *Le diable à quatre* und *Isabelle et Gertrude* (Wotquenne, Anhang, 4 und 5) sowie zu dem von Scherchen edierten Flötenkonzert hätte man den Verf. gern Stellung nehmen sehen. H. Schmidt-Isserstedts Klavierauszug gibt das *Semiramis-Ballett* (56) nicht unverändert wieder; von Umstellungen abgesehen, sind einige Nummern ausgelassen, andere aus *Orfeo ed Euridice* und dem Ballett *Allessandro* (das beim Verf. daher wohl nicht fehlen sollte) eingefügt. Das einzige bekannte Exemplar vom „Musikalischen Blumenstrauß“ für 1792, der Quelle für Glucks *Ode an den Tod* (58), befindet sich meines Wissens in der Schweizerischen Landesbibliothek Bern (Sammlung Liebeskind). Die Ode wurde auch von Arend herausgegeben (Callwey, München 1914).

Viele der hier genannten Ausgaben sind in A. A. Aberts Artikel „Gluck“ in MGG oder im „Hofmeister“ verzeichnet. Man kann sich nicht vorstellen, daß dem Verf. diese Angaben entgangen sein sollten. Aber warum hat er sie dann nicht aufgenommen? Wenn beispielsweise Rusts Ausgabe von *Semiramide-Arien* bei Breitkopf & Härtel genannt wird (S. 5), warum dann nicht die um dieselbe Zeit bei Gumprecht erschienenen Arien aus *Il re pastore?* Die Veröffentlichungen in Marx' Buch und Kurths Dissertation haben wohl den gleichen Anspruch auf Erwähnung wie beispielsweise diejenigen in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ (S. 63). (An dieser Stelle sei vermerkt, daß sich beim Lesen der Korrekturen die Hinzuziehung eines deutschsprachigen Fachmanns empfohlen hätte.)

Bei seiner Arbeit legte der Verf. das Hauptgewicht offenbar — und sicherlich mit Recht — auf die Bibliographie der frühen Drucke. Hier hat er Vorzügliches geleistet. Dem Leser wird nicht entgangen sein, daß oben bezüglich der Frühdrucke Berichtigungen und Ergänzungen kaum vorzunehmen waren. Die Ordnung und minutiöse Beschreibung etwa der Varianten der französischen *Orphée-, Alceste- und Armide-*Originaldrucke ist recht eindrucksvoll. Und welche Fülle von Arbeit und Spezialkenntnissen steckt hinter so mancher Datierung! Am Ende seiner Bibliographie führt der Verf. noch fünf kleine Vokalkompositio-

nen Glucks — zwei „Motets“ (59), zwei „Ariettes“ (60, 61) und ein „Duet“ (63) — mit den musikalischen Incipits an; diese Werke, um 1780 bzw. 1795 gedruckt, waren in der Gluck-Literatur bisher unbekannt. (Zu den Incipits: 60 steht offenbar im $\frac{4}{4}$ -, nicht $\frac{2}{4}$ -Takt; anstelle der ersten Achtelpause der Singstimme müssen eine halbe oder zwei Viertelpausen stehen; die Quintenparallelen am Schluß sind offenbar falsch: sollte die Singstimme oder wenigstens ihre drei letzten Noten im Diskantschlüssel zu lesen sein? 61, T. 2 muß die zweite Note der Singstimme ein Sechzehntel, kein Achtel sein. 63, T. 1 fehlt in der zweiten Singstimme der Augmentationspunkt; T. 3 muß die zweite Note beider Singstimmen — den Vorschlag nicht mitgerechnet — ein Achtel, kein Viertel sein.)

Hopkinsons Gluck-Bibliographie wird sich trotz ihrer Mängel als nützliches Hilfsmittel der Gluckforschung und als wichtiger Baustein zu einer völligen Neubearbeitung von Wotquennes „Thematischem Verzeichnis“ erweisen, die hoffentlich bald in Angriff genommen werden kann. Ihr Ausgangspunkt sollte Rudolf Gerbers Quellenkartei zur Gluck-Gesamtausgabe sein (aus der die oben gemachten Fundortangaben stammen); als Vorbild könnte ihr A. van Hobokens Haydn-Verzeichnis dienen.

Friedrich-Heinrich Neumann †, Münster i. W.

Leopold Nowak: Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk. Mit 121 Textbildern, Abbildungen, Notenbeispielen, Faksimiles und 11 Vignetten. (2. rev. Ausg.) Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verl. (1959), 575 S.

In der älteren Haydn-Literatur hatte die Biographie von Alfred Schnierich, die durch Nowaks neuere Darstellung ersetzt werden soll, einen guten Namen, insofern der Verf. als verdienstvoller Haydnforscher, insbesondere als guter Kenner von Haydns Kirchenmusik bekannt war. Der Würdigung von Nowaks Buch in seiner ersten Auflage von 1951 an dieser Stelle (Mf. V. 1952, 267 f.) durch A. Liess ist nur wenig hinzuzufügen. Die „ausgesprochen populäre“ Grundtendenz ist im Rahmen der beibehaltenen äußeren Anlage erhalten geblieben, die Darstellung erscheint durchweg gestraffter als vorher, wobei der Wegfall der Anekdote vom Halstuch der Gräfin Morzin (S. 151 der 1. Aufl.) gewiß kein Verlust ist, eher

die Ausführungen über das Marionettentheater im Rokoko S. 268.

Beträchtlichen Raumgewinn ergab die Einsparung der vielen Vignetten und mancher mehr am Rande bedeutsamer Bilder, während man die der ersten Auflage beigegebenen Karten nicht gerne vermissen mag. Natürlich haben sich da und dort die Fortschritte der Haydnforschung seit 1951 bemerkbar gemacht, wenn auch der Verf. van Hobokens *Thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis* in der Frage der Echtheit der 6 Feldpartien etwas zu vertrauensselig folgt (S. 161 und 472, vgl. meine Besprechung des Katalogs in Mf. XI, 1958, S. 527). Zu *Il ritorno di Tobia* (S. 224 f.) wäre vielleicht ein Hinweis auf die für die Überlieferungsgeschichte des Werkes wichtig gewordene Neukommsche Bearbeitung angebracht gewesen. Erfreulicherweise ist das wertvolle Kernstück der ersten Auflage, eine Musik- und Zeitgeschichte umfassende Zeittafel, wohl der erste Versuch dieser Art in der Haydnliteratur, erhalten geblieben.

Willi Kahl, Köln

Albert Christoph Dies: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, mit Anmerkungen und einem Nachwort neu hrsg. von Horst Seeger, Geleitwort von Arnold Zweig, Berlin o. J., Henschelverlag, 233 S. Nach Griesinger, dessen „*Biographische Notizen über J. Haydn*“ zuerst 1809 in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von Rochlitz abgedruckt wurden, ist das Buch von Dies das wichtigste Zeugnis aus Haydns letzten Lebensjahren. Der aus Hannover gebürtige, durchaus begabte Landschaftsmaler hat seine Ausführungen gewissermaßen in Form einer Reportage angelegt. Dreißig Besuche hat er dem Meister in der Zeit vom 15. April 1805 bis zum 8. August 1808 abgestattet, und in jedem Bericht ist von Haydns Befinden die Rede. Mancher Besuch ist infolge des leidenden Gesundheitszustandes Haydns ergebnislos verlaufen, nicht ohne daß D. eine entsprechende Bemerkung darüber gemacht hätte.

Der 1755 geborene Maler, der auch mit Goethe bekannt war, hat als Augenmensch viele Einzelheiten porträtiert, die seine Nachrichten außerordentlich fesselnd machen. Oft genug läßt er ästhetische Betrachtungen einfließen, die von seinem rationalistischen Wesen zeugen. So schreibt er: „Selbst die treueste Nachahmung hat doch irgendwo ihre Grenzen, und diese zu finden,

dazu wird freilich viel erfordert!“ Seine Biographie betrifft „meist nur Haydn, den Menschen“. Über dessen „musikalisches Genie“ will er nicht urteilen, denn „dazu werden Kenntnisse erfordert, die oft meine Kräfte übersteigen dürften“. D. „benutzte ohne Scheu mehrere in der Leipziger Musikalischen Zeitung erschienene Aufsätze“, womit zweifellos die Arbeiten von Griesinger gemeint waren.

„Das Ganze entwerfe sich . . . jeder Leser nach seinen Kräften.“ Dem heutigen Leser dürfte z. B. die Schilderung des Verhältnisses zu Mozart viel bedeuten. Auf S. 27 heißt es: „Haydn und Mozart sind außerordentliche Erscheinungen; es wird immer schwer sein, den Wert dieser außerordentlichen Männer durch gewöhnliche Benennungen auszudrücken“, und später (S. 78): „... nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge hätten zwei Künstler wie H. und M. (in Abkürzung gedruckt!) einander hassen und verfolgen müssen. Ohne Zweifel hätten auch beide der Furie gehuldigt, wenn sie gewöhnliche Menschen gewesen wären.“

Seine Schilderungen haben, wie die Griesingers, die später erschienenen Biographien sicher stark beeinflusst. Ihr Wert liegt in dem direkten persönlichen Umgang mit dem Komponisten und in der reizvollen Erzählungsweise, die sich bemüht, Haydns eigene Aussprüche möglichst wortgetreu wiederzugeben. Haydn selbst mag sich zuweilen etwas ad usum infantis ausgedrückt haben, denn er soll gesagt haben (S. 61): „Ich schrieb, was mich gut dünkte und berichtigte es nachher nach den Gesetzen der Harmonie. Andere Kunstgriffe habe ich nie gebraucht.“ Quasi ergänzend sagt D. (S. 198): „Soviel ich Haydns Werke kenne, weiß ich aus denselben kein Beispiel anzuführen, daß er je gesucht hätte, Nachahmer eines fremden Stils zu werden. Er wurde immer von außerordentlichen Geniekräften getrieben, überall neue Bahnen zu brechen. Vorzüglich ist das in seinen Instrumentalsätzen sichtbar.“ Manche musiktechnischen Dinge sind ungenau, etwa (S. 47) die „Form von Quartetten“ der Tageszeiten-Sinfonien oder (S. 48) die Sinfonie fis-moll als „Sextett neuer Art“. Die frühe Opera seria „Acide“ erhält hier (wie übrigens auch in den sonst sehr sorgfältigen Anmerkungen) den Zusatz „e Galatea“; der Geiger Johann Peter Salomon ist übrigens in Bonn geboren, nicht in Köln. Nach neuesten Forschungen ist es auch nicht die Sinfonie D-dur Nr. 96 gewesen, die den

Beinamen „*Le miracle*“ erhielt, sondern die Sinfonie Nr. 102 B-dur (vgl. Landon: *The Symphonies of J. Haydn*, London 1955, S. 534). In den Anmerkungen ist auch die Entstehungszeit der Pariser Sinfonien nicht ganz zutreffend angegeben. Sie sind erst 1785/86 entstanden und in der Saison 1787 in Paris uraufgeführt worden.

Über das allgemein Biographische hinaus enthält das Werk neben der Schilderung von Haydns Charakter und Lebensgewohnheiten sowie der Wiedergabe zahlreicher Schreiben, Lobgedichte und Anekdoten eine freilich recht lückenhafte Werkaufstellung von D.s Hand. Ein Vorwort von A. Zweig sowie Anmerkungen und Nachwort von H. Seeger umschließen das auch heute noch wichtige Büchlein. Ausgezeichnet reproduzierte Bilder und ein vorzüglicher Einband machen das Ganze zu einer bibliophilen Kostbarkeit.

Helmut Wirth, Hamburg

Otto Erich Deutsch: Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und hrsg. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1957. VI, 452 S.

„Das ist der dritte und letzte Band der neuen und endgültigen Fassung des 1912 begonnenen Werkes ‚Franz Schubert — Die Dokumente seines Lebens und Schaffens‘.“ Mit solchen schlichten und doch so inhaltsreichen Worten zieht Deutsch im Vorwort dieses Erinnerungsbandes — er erschien gleichzeitig in englischer Ausgabe bei A. & C. Black in London — den Schlußstrich unter eine Lebensarbeit. Was er hier vorlegt, war schon für die zweite Hälfte des 1914 erschienenen zweiten Bandes seines Dokumentenwerks vorgesehen, dessen erste Hälfte die Dokumente bis Schuberts Tod enthielt. Die zunächst daran anschließenden, bis 1830 reichenden Dokumente, als „Nachklang“ bezeichnet, waren nach dem ersten Weltkrieg schon ausgedruckt, als die deutsche Ausgabe des ganzen Unternehmens ins Stocken geriet. Somit setzt also, wenn auch die ursprüngliche äußere Organisation des Dokumentenwerks nicht aufrecht erhalten werden konnte, der nunmehr erschienene Band mit den Erinnerungen der Freunde das kurz vor dem ersten Weltkrieg Begonnene inhaltlich fort.

In einer Einleitung zum Ganzen werden dem Leser die „wichtigsten Zeugen“ von Schuberts Lebenslauf, die in den folgenden Dokumenten zu Wort kommen, mit einer jeweils knappen Charakteristik bekanntge-

macht. Dann folgen im ersten Kapitel jene Nekrologe, die für das spätere Schubert-Schrifttum ein unschätzbare Quellenmaterial darstellen (vgl. meinen Aufsatz *Wege des Schubertschrifttums*, ZfMw, XI, 1928, S. 80 ff.), als letzter des Bruders Ferdinand Beitrag *Aus Franz Schuberts Leben* in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ 1839, wozu man im Kommentar erfährt, daß dieser Aufsatz schon 1828 als eine Art Nachruf entstanden war und nun im Zusammenhang mit Schumanns Wiener Besuch im Winter 1838/39 offenbar umgearbeitet wurde. Diese den einzelnen Dokumenten angeschlossenen Kommentare von oft beträchtlichem Umfang sind eine wahre Fundgrube für unsere Kenntnis zahlloser Einzelheiten aus Schuberts Leben und Schaffen, und das um so mehr, als fast ein Viertel der in diesem Band gesammelten Stücke Erstveröffentlichungen sind.

Das zweite Kapitel nennt sich „*Biographisches Material gesammelt von Ferdinand Luib*“. Hier stehen wir vor einer für die Geschichte der Schubertforschung typischen Situation. Mehr als einmal sind ihre Wege „*durch lange zurückgehaltene und inzwischen nicht selten verlorene Dokumente gehemmt worden*“, wie D. schon an anderer Stelle beklagen mußte (*Franz Schubert*, II, 1, S. II). In den 1840er und 1850er Jahren tauchten eine Reihe von biographischen Plänen auf (Schindler, L. G. Neumann, auch Liszt), keiner aber sammelte damals so eifrig und vor allem so planvoll Material zu einer Biographie Franz Schuberts wie der damalige Direktions-Adjunkt im Wiener Ministerium für Handel Ferdinand Luib, aber auch seine Bemühungen fanden keinen Abschluß. Immerhin hat Heinrich Kreissle von Hellborn die Antworten auf Luibs Umfragen bei Schuberts Freunden und Bekannten in seiner Schubertbiographie von 1865 zum großen Teil, wie zu vermuten ist, verwerten können. Nachdem schon früher einiges, aber wenig genug, aus diesem Material veröffentlicht werden konnte, gewinnen wir nun umfassenden Einblick in die an Luib ergangenen Briefe und Berichte, in der Hauptsache aus dem Besitz der Wiener Stadtbibliothek. Da lernen wir auch Luibs Sammelmethode aus einem von Josef Hüttenbrenner beantworteten Fragebogen, der sich in nicht weniger als 19 Einzelfragen von minutiöser Genauigkeit aufgliedert, anschaulich kennen (S. 59 ff.). Es war eine glückliche Fügung, daß Luib auch von man-

chen damals noch lebenden Jugendfreunden Schuberts, vor allem also Konviktsgegnossen, Material erlangen konnte. Da fällt namentlich der Bericht von Georg Franz Eckel auf (S. 38 ff.), der sich nach 45 Jahren auf Grund einer scharf ausgeprägten Beobachtungsgabe — er wurde später Mediziner — ein besonders eindringliches Bild von Schuberts äußerer Erscheinung in der Erinnerung bewahrt hat.

Außerhalb der unmittelbar für Luibs biographischen Plan bestimmten gibt es noch eine größere Zahl weiterer Erinnerungen in Briefform, die Liszt, Kreissle, Wurzbach und anderen zugeordnet waren (3. Kapitel) sowie in einem vierten Kapitel „*Persönliche Aufzeichnungen und Erinnerungen, die nicht in die ersten drei Kapitel eingereiht werden konnten*“. Gelegentliche Wiederholungen innerhalb dieser vier Gruppen von Dokumenten waren natürlich unvermeidlich. Das liegt im Wesen der Sache. Wer aber trotz ihrer wechselnden Erscheinungsform als Nekrologe, Briefe oder persönliche Aufzeichnungen aus allen hier gesammelten Quellen ein synoptisches Schubertbild gewinnen will, findet in einem reichhaltigen Register am Schluß des Bandes die erwünschte Hilfe.

Dem vierten Kapitel ist noch eine „*Zusätzliche Liste von gedruckten Erinnerungen*“ angeschossen, deren Quellenwert dem Verf. fragwürdig erschien. Von hohem Wert ist dagegen ein Supplement mit Briefen und Aufzeichnungen über Schuberts hinterlassene Werke. Hier lernt man die Nachlaßverwalter und die Autographensammler kennen, die sich um Schuberts Vermächtnis bemüht haben. Es ist eine in vielen Einzelheiten fesselnde Geschichte seines Nachlasses aus den Dokumenten. Unter stillschweigender Duldung der Eltern und der drei anderen leiblichen Geschwister konnte sich Ferdinand Schubert beim Tode des Bruders, der kein Testament hinterlassen hatte, als der alleinige Erbe seines Nachlasses betrachten, er tat dies den Verlegern gegenüber noch bis zu seinem Hinscheiden 1859. Von Anfang an scheint bei dieser Begünstigung nicht zuletzt die Tatsache den Ausschlag gegeben zu haben, daß er mehr Kinder hatte als die drei Geschwister zusammen. Darauf spielte dann auch Schumann an, als er nach seinem Wiener Besuch 1839 sich bei Breitkopf & Härtel für den bei Ferdinand Schubert vorgefundenen Reichtum an ungedruckten Werken des Bruders verwenden wollte: „*Ganz auf Honorar ver-*

zichten kann aber Schuberts Bruder nicht, da er gänzlich unbemittelt, Vater von acht Kindern, und der Nachlaß seine ganze Habe ist“ (Brief vom 6. Januar 1839). Zuletzt soll dann der immer noch sehr beträchtliche Nachlaß von Ferdinand Schuberts Gläubigern bei seinem Tod 1859 zur Deckung einer Schuld von 1000 fl. beschlagnahmt worden sein. Gern hätte man neben dem Schicksal des Nachlasses auch etwas über die Geschichte der Gesamtausgabe von Schuberts Werken erfahren, nachdem Verf. darüber bereits Juli 1951 in „Music & Letters“ berichtet hatte. Das Material dieses Supplements gehört übrigens zu einem guten Teil im Original dem Konsul Otto Taussig in Malmö, dessen Schubertsammlung sich heute wohl die schönste in Privatbesitz nennen darf.

Zuletzt noch ein Hinweis zu L. von Sonnleithners *Biographischer Skizze* vom Februar 1829 (S. 8 f.). Joseph d'Ortigue hat sie, in der Hauptsache wörtlich übersetzt für seinen Artikel *Schubert* in der „Revue de Paris“, T. 30, Juni 1836, S. 271 ff., übernommen, einem der ersten literarischen Zeugnisse für die Aufnahme Schubertscher Musik in Frankreich (vgl. meinen Beitrag *Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840*, in „Die Musik“, XXI, 1928, S. 29). Willi Kahl, Köln

Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, und Lebensbild von Peter Sutermeister. Mit Aquarellen und Zeichnungen aus Mendelssohns Reiseskizzenbüchern. Zürich 1958, Niehans. 383 S.

Schon kurz nach Mendelssohns Tode wurde der Ruf nach einer Herausgabe seiner Briefe laut. 14 Jahre später, 1861, erfüllte sein Bruder Paul diesen Wunsch durch Vorlage der Reisebriefe von 1830–1832, denen zwei Jahre später die Briefe aus den Jahren 1833–1847 sich anschlossen. Der buchhändlerische Erfolg war groß. Nun folgten seit den 80er Jahren immer mehr Veröffentlichungen aus dem nahezu unübersehbaren Schatz der mindestens 1500 Schreiben des Meisters. Schon 1889 hatte Ph. Spitta in der *VfMw* (S. 221/22) auf die vielfachen Unstimmigkeiten in dieser Sammlung aufmerksam gemacht, ohne daß irgendeine ernsthafte Reaktion erfolgt wäre. Jetzt hat Sutermeister die an die Eltern gerichteten Briefe aus den Jahren 1830/31 in genauem Wortlaut veröffentlicht. Er verdankt den Text „der Güte von Frl. Marie Wachs und Herrn Dr. Adolf

Wachs, den Nachfahren von Felix Mendelssohn Bartholdy“, auch die Notenbeispiele, Aquarelle und Zeichnungen sind originalgetreu reproduziert. Es handelt sich um eine Auswahl. Es fehlen also nicht nur die (wichtigen) Briefe an Zelter, es fehlt auch der eine oder andere Brief, z. B. vom 25. Oktober und 2. November 1830, wobei dahingestellt sei, ob die Originale dem Hrsg. vielleicht nicht mehr vorlagen.

Beim Vergleich der Texte ergeben sich erstaunlich viele Abweichungen. Manchmal möchte man fast annehmen, Paul Mendelssohn hätten nur Abschriften vorgelegen, so wenn man Verlesungen feststellt wie Webers E- (statt C-)Polonäse S. 20; oder Umstellungen, die den feinen inneren Rhythmus entwerten, wie „dazu kühle Luft und Himmelfahrtstag“ statt „kühle Luft, u. Himmelfahrtstag dazu“ S. 12; oder Auslassungen wie die beiden „item“ S. 20. Es fehlen Anreden oder sind beliebig ersetzt; ebenso werden Absätze, die der Meister ohnehin seltener macht, nicht beachtet, doch sei zugegeben, daß Paul M. hier und da übersichtlicher gliedert als sein Bruder.

Doch das ist unwesentlich gegenüber den Komplexen, die in der alten Ausgabe fehlen, und den willkürlichen Zusammenziehungen von Briefen, meist ohne irgendwelche Andeutung. Bei seinem Familiensinn, seiner Pietät, Diskretion und Vorsicht blieb Paul M. 1861, wenigstens was die Auslassungen betrifft, wohl nicht viel anderes übrig, zumal er, dem jede Herausgebererfahrung fehlte, mehr einen familiären Zweck beabsichtigte, bildeten doch in den 60er Jahren die Mendelssohnfreunde und -verehrer eine Familie. Da es sich um Reisebriefe handelte, ist es zu verstehen, daß das meiste, auf die Familie Bezügliche ohnehin wegblieb, wie es andererseits Paul M. hoch anzurechnen ist, daß er Kritisches und Tadelndes nicht immer ausschloß (Brief vom 22. November 1830). Alles das ist nun wiederhergestellt, unter dem Hinzugekommenen steht auch manches auf Mendelssohns Schaffen Bezügliche, was man nicht missen möchte. So entbehrten wir bisher die reizende Stelle über Frl. v. Pappenheim mit einer Äußerung Goethes über sie (S. 22), die hübschen Verse Mendelssohns (S. 19), die negativen, ganz gerecht gemeinten Ausführungen über Berlioz (S. 119) und Mickiewicz (S. 116 f.), der übrigens schon 1855 gestorben war.

Man kann sagen: Sutermeister hat uns nicht nur diese kostbaren Briefe neu geschenkt.

er hat auch neue Züge kenntlich gemacht im Bilde eines Meisters, der nicht nur einer der größten Briefschreiber der Romantik war. Wertvoll sind auch die Anmerkungen und das „Lebensbild Mendelssohns und seiner Familie“ (115 Seiten), auf deren Bedeutung für seine Entwicklung deutlich hingewiesen wird.

Einige Wünsche für eine hoffentlich baldige Neuauflage: ein ausführliches Namen- und Ortsregister; Mitteilung der Stellen über „reisetchnische Fragen, die für die Nachwelt“ vielleicht doch nicht „ohne Bedeutung sind“; endlich Nennung der „Mitglieder des Mendelssohn'schen Bekanntenkreises“, die für die Forschung womöglich noch „Interesse beanspruchen“ können.

Reinhold Sietz, Köln

A. T. Hatto & R. J. Taylor: *The Songs of Neidhart von Reuenthal*. Manchester University Press, Manchester. 1958. XI u. 112 S. 1 Facs.

Seit der Veröffentlichung Schmieders 1930 in den DTÖ (Jg. XXXVII, I. Teil, Bd. 71) sind die Melodien zu den Liedern Neidharts von Reuenthal von der Musikwissenschaft vernachlässigt worden. Die Literaturhistoriker haben dagegen seine Lyrik eingehend behandelt und sind durch E. Wiessner zu abschließenden Ergebnissen gekommen.

Aus England erreicht uns nun eine Publikation, die ihr Entstehen der glücklichen Zusammenarbeit von Musikwissenschaftler und Germanist verdankt. Sie bietet „mit einem bescheidenen Maß an Sicherheit“ (S. XI) die erste kritische Ausgabe der Lieder von Neidhart, die von Haupt und Wiessner als echt bezeichnet werden und mit Melodien überliefert sind, und enthält jeweils die erste Strophe mit der Melodie. Studenten der Musik und der mittelalterlichen Literatur sollen hier die notwendigen Informationen finden.

Die Einleitung enthält eine ausführliche Beschreibung von Neidharts Leben und Persönlichkeit, seiner Umgebung, der Art und Weise der Entstehung und der Ausführung seiner Lieder. Weitere Kapitel enthalten Erörterungen über die Melodien, die Metrik und den Strophenbau, Beschreibungen der Manuskripte, und schließlich erhält jedes Lied einen eingehenden Kommentar.

Die charakteristischen Kennzeichen der Melodiebildung Neidharts sind eindeutig: Syllabik, regelmäßiger Wechsel von arsis und thesis, Beziehung zum Tanz. Für eine

Klassifizierung nach Tonarten ergeben sich aber schon Schwierigkeiten. Der Verf. macht dazu Gebrauch von sogen. „*over-simplifications*“, die den Studierenden, welche sich zum ersten Mal mit der Materie beschäftigen, sehr willkommen sein mögen. Sie bergen in sich aber die Gefahr, daß der Zugang zu den komplizierten Problemen mittelalterlicher Melodiebildung verschüttet wird. In jedem Fall werden aber Definitionen wie die folgende viel Verwirrung stiften:

„Die Tonalität von Nr. 7, 13 und 17 zeigt ein Schwanken zwischen dem Lydischen Modus mit b, d. i. die dur-Skala von F, und dem Dorischen Modus, d. i. die moll-Skala von D mit einer erniedrigten Septime“ (S. 52).

Vorsicht erheischt auch die Notierung des Rhythmus. Es ist die Frage, ob Neidhart und die anderen Minnesänger den musikalischen Takt als eine rhythmische Realität empfunden haben (S. 51). Die Hss. geben jedenfalls keinen Hinweis auf den Rhythmus, nur die Metrik der Verse kann herangezogen werden. Danach könnte eine akzenttragende Silbe einer langen Note, eine akzentfreie Silbe einer kurzen Note entsprechen, mehr nicht. „Alle Notation ist mehr Gedächtnishilfe als vollständige oder genaue Aufzeichnung“ heißt es S. 55. Damit ist deutlich gesagt, daß eine Übertragung in moderne Takt-Schemata dem Wesen dieser Musik widerspricht. Am meisten leiden die Kadenzformeln unter einer taktweisen Notierung, Schlüsse wie

be - no - men
er - ko - men
er - zo - gen
ge - vlo - gen

in Nr. 3



oder

a - be
ha - be



in Nr. 6 sind rein rechnerisch konstruiert.

Die Ausgabe selbst ist mit großer Sorgfalt gemacht. Zwei kleine Schönheitsfehler dürfen angemerkt werden:

1. Es fehlt ein Hinweis darauf, daß die Melodien in den Hss. eine Oktave tiefer notiert sind.
2. Legatobögen als Zeichen für den Zeilenzusammenhang modernisieren das Notenbild mehr, als sie zum Verständnis helfen.

Bei der Übertragung sind ein paar kleine Versehen unterlaufen: Nr. 9 (Seite 28): Die 5. bis 7. Noten heißen $d' d' d'$, nicht $c' c' c'$, wie schon Schmieder übertragen hat.

Nr. 10 (Seite 30): Die vierte Note heißt g' , nicht a' .

Nr. 13: Im Kommentar (Seite 98) muß es heißen „*A superfluous h' has been deleted*“ (nicht a').

Ligaturzeichen fehlen: Nr. 3 am Stollenende ($f' e'$); Nr. 14 Zeile 4 und 14 ($d' c'$, $e' d'$); Nr. 16 zwischen 6. und 7. Note ($c h$); Nr. 17 zwischen 9. und 10. Note ($d' h'$).

In Nr. 9 wird die Stollenmelodie wörtlich wiederholt und als Synthese der beiden — in der Hs. ausgeschrieben — Stollenmelodien bezeichnet. In Wirklichkeit handelt es sich aber um die zu Stollen I aufgezeichnete Melodie.

Da in den meisten Neidhart-Hss. die Noten getrennt vom Text sind, gibt die Textunterlegung manches Rätsel auf. Im allgemeinen stimmen Taylors Ergebnisse mit anderen Übertragungsversuchen überein (Ameln, Schmieder, Gennrich); einige Lösungen bleiben zweifelhaft: Für das Lied Nr. 1 („*Ine gesach die heide*“) gibt es mit Taylors Übertragung jetzt drei verschiedene Deutungen; die 6. Zeile schließt hier auf e'' , bei Schmieder auf f'' und bei Gennrich auf d'' . In Nr. 9 („*Nû klage ich die bluomen*“) unterscheidet sich der kritische Text Wiessners so sehr von dem in Hs. O, daß die Melodie aus Hs. O nicht mehr zu ihm paßt. Für die erste Zeile des Abgesanges in Nr. 12 schlage ich folgende Lösung vor, die Änderungen an der Melodie vermeidet: Stollenschluß auf d , dann

sît	si	wol	ge-ringen	mac
f	e	g	f e e	fe
al-le	die	meine	swaere	
d g	f	g f	e dc	

Für jede einzelne Melodie gibt der Verf. im Kommentar ein Schema der „*musical form*“. Manchmal werden hier Entsprechungen gesucht, für die keine Notwendigkeit besteht. So in den Liedern Nr. 5 ($d^1=d^2$), Nr. 6, Nr. 7 ($d=d^1$) und Nr. 10 (6. Zeile=1. Zeile), wo die Zeilen innerhalb der Melodie ganz verschiedene Funktionen haben und sich nur zufällig ähnlich sind. Elf Zeilen einer Melodie, die als Baumaterial nur sieben Töne benutzt, können nicht völlig verschieden voneinander sein.

Zur Herstellung einer kritischen Melodie-

fassung nimmt Taylor in Nr. 13 („*Winder, diniu meil*“) für die letzte Zeile Terzverlagerung an, sie stimmt dann mit dem Stollenende überein. Die Hs. ist aber so eindeutig, daß ein Versehen oder ein vergessener Schlüsselwechsel ausgeschlossen scheinen. Auch ist in einer F -Melodie eine Schlußformel wie $b a g ba$ ohne weiteres möglich (vgl. Nr. 9: $a f g ba$).

Die ungelösten Probleme der Ausgabe machen deutlich, daß man das Buch Studenten nicht ohne Vorbereitung in die Hand geben kann. Damit soll aber das Verdienst der Verf. nicht geschmälert werden, die mit ihrer Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Erforschung von Neidharts Liedern und der mittelalterlichen Liedkunst im allgemeinen geleistet haben. Der kurze Ausblick am Ende des Werkes auf die Melodien der „*unechten*“ Lieder zeigt, daß noch viel zu tun bleibt.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Heinz von Beckerath: Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Krefelder Freunde. Separatdruck aus „*Die Heimat-Zeitschrift für niederrheinische Heimatpflege*“. Jahrg. 29, 1958. 12 S.

Die Erinnerungen, bei denen sich der Verf. auf schriftliche und mündliche Überlieferungen seines Vaters, Alwin von Beckerath, und auf eigene Erlebnisse stützt, führen uns in jenen Freundeskreis, dem Brahms 1885 sein „*Tafellied*“ (op. 93 b) gewidmet hat. Alljährlich kam Brahms seit 1880 — von der Konzertgesellschaft eingeladen — nach Krefeld, das damals ein Zentrum regen Musiklebens bildete, um dort mit dem vorzüglich geschulten Chor- und Orchester-Verein neben Kompositionen anderer Meister vor allem eigene Werke aufzuführen. Außerdem erklangen bei privaten Musikfesten der Familien von Beckerath, von der Leyen und Weyermann gemeinsam mit Musikern von Rang Brahms'sche Lieder und Kammermusikwerke — zum Teil aus dem Manuskript — mit dem Komponisten am Flügel. Mit diesen warmherzigen Verehrern seines künstlerischen Schaffens verband ihn im Laufe der Jahre ein so freundschaftliches Verhältnis, daß er 1896 sogar die der Beerdigung von Clara Schumann folgenden Pfingsttage in ihrem Kreise verbracht hat.

Neben vertrauten Zügen des Menschen Brahms und unbekanntem Proben seines köstlichen Humors werden Aussprüche des Meisters überliefert, die Einblick in seine kompositorischen Absichten gewähren. Von

neuem wird deutlich, welchen besonderen Wert Brahms auf die Art des Vortrags seiner Musik gelegt hat. Sehr beklagt hat er die willkürliche Auswahl seiner Lieder bei Konzerten, da die Sänger nicht beachtet hätten, wie sehr er sich bemühe, innerhalb einer Opus-Zahl „seine Liedkompositionen wie zu einem Bouquet zusammenzustellen“. Aus dieser Einstellung resultierte — wie von Beckerath mitteilt — seine Kritik an der Ausgabe der „Brahms-Texte“ von Gustav Ophüls, Berlin 1898, die er noch im Manuskript kennen gelernt hat. Diese auf seine Anregung entstandene Sammlung entsprach, da sie nach Verfassern geordnet ist, nicht seiner Vorstellung. Brahms wollte die durch seine Vertonung festgelegte Reihenfolge der Texte gewahrt wissen, um sich beim Lesen „an die Musik zu erinnern“. Ergänzend sei noch bemerkt, daß die im Auftrag von Brahms verfaßte Karte Richard Mühlfelds an Alwin von Beckerath (September 1894), S. 8, die „2 Sonaten für Bratsche und Klavier“ ankündigt — gemeint sind die beiden „Sonaten für Clarinette und Piano-forte“, op. 120 —, als persönliche Huldigung in scherzhafter Form für das ausgezeichnete Bratschenspiel des Adressaten zu verstehen ist.

Von Beckeraths Schrift, die mit fünf schönen, aus dem Jahre 1896 stammenden Momentaufnahmen ausgestattet ist — das Gruppenbild S. 12 ist erstmals veröffentlicht —, stellt eine wertvolle Bereicherung im Rahmen persönlicher Erinnerungen an Johannes Brahms dar. Imogen Fellinger, München

Smetana in Briefen und Erinnerungen. Hrsg. und eingeleitet von František Bartoš. Deutsch von Alfred Schebek. Verlag Artia, Prag 1954. 352 S.

Sammlungen von Briefen und Erinnerungen sind zur Mode geworden — weil die Geduld zum Erzählen fehlt und die Kunst der Biographie abstirbt? B.s Auswahl von 263 Smetana-Dokumenten aber ist mit einer Publizistik, die in der bloßen Wiederholung Verdienst sucht, nicht zu vergleichen, denn sie enthält Neues. Das Buch, das in tschechischer Sprache schon 1939 erschienen ist, stützt sich auf die reiche Sammlung des Prager Smetana-Museums.

Die Quellen sind Smetanas Tagebücher und Kalendereintragungen, seine Briefe und die Gegenbriefe (die er sorgfältig aufbewahrte), außerdem die gedruckten oder ungedruckten Erinnerungen von Freunden und Anhängern.

(Warum werden in Dokumenten-Sammlungen die Gegner fast immer ausgeschlossen?) Erwähnt seien die Programme zu *Aus meinem Leben* (228) und zu *Mein Vaterland* (315), die überraschenden Zeugnisse über Smetanas Chopin-Spiel (140, 143, 153, 156, 262) und eine Nachricht über unbekannt Kompositionen (28).

Die Dokumente sind durch biographische Notizen kommentiert. Die Quellen der Zitate aus Memoiren sind manchmal genannt, oft aber verschwiegen, ohne daß in dem Mangel an Sorgfalt ein Prinzip erkennbar wäre. Scheinen die Erzählungen des Dieners Jan Rys (66), aufgezeichnet von einem Ungenannten, aus einer Handschrift zu stammen, so sind die Erinnerungen J. B. Foerstlers (206 u. ö.) Zitate aus seiner Autobiographie, die auch in deutscher Sprache erschienen ist.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Richard Petzoldt: Giuseppe Verdi 1813—1901. Sein Leben in Bildern. Bildteil: Eduard Crass. Leipzig 1956, VEB Bibliographisches Institut. 33 S., 65 Abbildungen.

Das begrüßenswerte Unternehmen der kleinen, schon seit über zwei Jahrzehnten bewährten Leipziger Musiker-Bildbiographien ist auch nach 1945 bald wieder in Gang gekommen und sogar um einige neue Titel (z. B. Glinka) vermehrt worden. Das Verdi-Jubiläumsjahr 1951 brachte, erstmals in dieser Reihe, ein dem Meister von Sant'Agata gewidmetes Bändchen, das fünf Jahre später bereits im 31.—40. Tausend nachgedruckt werden konnte: sichtbares Zeichen für den Erfolg und die Notwendigkeit einer solchen im besten Sinne popularisierenden Edition. Petzoldts Text geht nur den großen Linien in Verdis Leben und Schaffen nach, ohne sich in (die hier wirklich entbehrlichen) Einzelheiten oder etwa in subjektiv wertende Betrachtungen zu verlieren. In dieser notwendigerweise gebotenen Verknappung des Stoffes auf ein Mindestmaß gelingt dem Verf. doch ein eindringliches Gesamtbild des Musikers und Menschen Verdi sowie seiner Epoche, in der das heutige Italien sich erst zum Staate zu formen anschickte. Mit besonderem Lobe bedacht sei der — wie jetzt für diese Serie stets — von Eduard Crass unter genauer Quellenangabe besorgte Bildteil; nicht nur der Komponist selbst, sondern zugleich seine ganze künstlerische Umwelt ist in Porträts, Gebäuden und Dokumenten (im Rahmen des hier Möglichen) bleibend eingefangen. Werner Bollert, Berlin

Claudio Sartori: Puccini. Mailand Nuova Accademia Editrice. o. J. (1958). 404 S.

Der Verf., der bisher mit ausgezeichneten bibliographischen Arbeiten hervorgetreten ist, legt hier eine umfangreiche historisch-ästhetische Studie über einen umstrittenen Meister vor, umstritten zwar nicht vom großen Publikum in aller Welt, wohl aber von den Intellektuellen (besonders bei uns in Deutschland), denen seine Musik als „Operette“ gilt. Zu den Gegnern gehörte der Musikhistoriker Torrefranca, der 1912 Puccini als unitalienisch scharf ablehnte. Mit dieser Ansicht setzt sich der Verf. auseinander, wie auch mit anderen Kritiken. Der Komponist sei als Mensch ein Schwächling gewesen, der unglaublich rasch in seinen Urteilen schwankte, überempfindlich, nervös, reizbar, mißtrauisch, leicht bewegt und zornig.

Turandot sollte Puccinis Testament werden. Verf. glaubt nicht an die Legende, daß Adami den Komponisten 1920 auf Gozzi gewiesen habe, denn Puccinis verehrter Lehrer Bazzini hatte schon eine Oper des Namens geschrieben (1867) und sein Textdichter Giacosa einen *Trionfo d'amore* (1875), der auf dem Stoff beruht. Auch hat Busoni eine *Turandot* komponiert (aufgeführt 1917 in Zürich). Daß *Turandot* von Puccini nicht vollendet wurde, sei darauf zurückzuführen, daß schon der Text keinen dichterischen Schluß gefunden habe. *Turandot* sei eine Oper, die nicht habe vollendet werden können. Puccinis Stil sei kein Verismo, eher dekadente Romantik.

Puccinis Persönlichkeit war eigenartig. Sein Inneres enthüllte er nie, er hat auch niemandem volles Vertrauen geschenkt. „Die Kunst über allem und sie betreibe ich. Für andere interessiere ich mich nicht, auch gefallen sie mir nicht“, schrieb er einmal. In selbstloser Weise hat Giulio Ricordi ihn nicht nur väterlich betreut, sondern geradezu umworben. Seine Briefe an Puccini sind rührend. Er beschwört ihn einmal, von einer niedrigen Frau zu lassen, die ihn gefangen hielt. Puccini brachte es fertig, diesen freundschaftlichen Bemühungen gegenüber einfach zu schweigen. Mit Luigi Illica gelang eine Zusammenarbeit nicht. „Nicht um alles Gold der Welt“ wollte Puccini d'Annunzio als Librettisten, schreibt er in einem Brief.

Giuseppe Giacosa konnte Puccini in seiner Dichtung *Bohème* eine ausschließlich weibliche Welt bieten, inspiriert von der wirk-

lichen Umgebung, feinsinnig analysiert, aber idealisiert. Das war auch die geistige Welt Puccinis. Der Verf. nennt *Bohème* ein besseres Buch als die zwei gepriesenen Libretti Verdis von Boito, *Otello* und *Falstaff*. Der Vergleich des Textbuches mit Murgers Roman läßt den Verf. feststellen, daß zu Murgers eigenen Zeiten das Leben nach Bohèmeart kein unverschämter Spaß mehr war, wie in der vorhergehenden Generation, mit dem sich die Gautier, Nerval u. a. gegen die Vätergeneration empörten. Murgers Figuren bleiben braves Volk. Dem Librettisten und Puccini fehlte die Kenntnis der modernen französischen Literatur und das Verständnis für die moderne Welt. Puccini selbst fand in Paris nicht mehr die Bohème, noch Rudolf oder Mimi. Er verzieh diese Enttäuschung der Stadt Paris nie, der er London vorzog, weil dort die romantische Vorstellung einer Bohème noch möglich war.

In Torre del Lago schuf sich Puccini im Leben eine eigene bürgerliche und ländliche Bohème. Und Mailand bot Puccini nach des Verf. Meinung das ideale Vorbild in seiner lebendigen und leiblichen Wirklichkeit, für das Paris geboren, das Murger geschaffen hat.

Nach der Besprechung der *Bohème* holt der Verf. eine Schilderung des Werdeganges des Komponisten nach, seine Studien in Mailand, seine traurigen Erlebnisse mit der eifersüchtigen Gattin, die ihn des Ehebruchs mit einem Dienstmädchen beschuldigte. Die falsch Beschuldigte suchte den Tod, die Gattin wurde zu fünf Monaten Gefängnis verurteilt. Doch wurde die Ehe wieder geflickt. Der Weg des Komponisten wird weiterhin nach seinen großen Erfolgen beschrieben, auch *La Fanciulla del West* wird hoch bewertet, da die Partitur — von Debussy beeinflusst — die am besten gearbeitete und reichste des Meisters sei. Von Debussy habe er gelernt, eine Umgebung, ein Klima zu schildern. Puccini beschreibe allerdings dieses Klima als etwas außerhalb Bestehendes, er habe nicht gelernt, wie Debussy auf dem Theater dieses geistige Klima zur einzigen Person macht, die alles durchdringt.

Seine Oper *La Rondine*, ursprünglich für Wien in Aussicht genommen, brachte ihm von chauvinistischen Franzosen nach der Aufführung in Monte Carlo Angriffe ein, derer er sich in einem klärenden Brief erwehren mußte. Das Triptychon *Tabarro*, *Suor Angelica* und *Gianni Schicchi* fand nicht den Beifall Toscaninis. Der Verf. stellt die

Werke nicht neben *Bohème*, nicht neben *Turandot*, schätzt das zweite Werk am höchsten, findet *Schicchi* ohne Atmosphäre, wenn auch die musikalische Selbstverspottung zuweilen ergötzt; dieses Stück stehe Debussy am nächsten. Ein unveröffentlichtes Lied und Gedichte Puccinis sind dem allerdings mehr allgemein-ästhetischen als musikalisch-kritischen, aber gedankenvollen Werk beigelegt.

Hans Engel, Marburg

Roswitha Traimer: Béla Bartóks Kompositionstechnik — dargestellt an seinen sechs Streichquartetten (III. Band der Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft) Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1956.

Die Studie ist die unveränderte Wiedergabe der Münchener Dissertation der Verfasserin. Wie der Untertitel besagt, stützt sich die Arbeit auf die Bartókschen Streichquartette. Diese Begrenzung ist durch die zentrale Stellung, die diese Kompositionen in entwicklungsgeschichtlicher wie in ästhetischer Hinsicht innerhalb des Schaffens Bartóks einnehmen, nicht nur gerechtfertigt, sondern besonders sinnvoll. Allerdings sollte man sich durch den Titel nicht verleiten lassen, eine umfassende Darstellung der Kompositionstechnik Bartóks zu erwarten. Für eine derartige Zusammenfassung fehlen nahezu alle wichtigen Vorarbeiten, auch würde der Raum dieser Schrift (87 Seiten) dafür kaum ausreichen. Hier geht es um den Versuch, einige Grundprinzipien der Bartókschen Technik induktiv aus den Werken herzuleiten.

Die Fülle der Beobachtungen faßt die Autorin in einer übersichtlichen Disposition zusammen. Daß sie dabei gelegentlich nicht der Gefahr einer Übersystematisierung entgegen gehen kann, ist bei einem Versuch, musikalisches Neuland wissenschaftlich zu erschließen, nicht verwunderlich. Allerdings ist die Ursache dieser Gefahr häufig in den nicht prägnant definierten Begriffen oder ihrer inkonsequenten Anwendung zu sehen. So wird z. B. auf Seite 6 dargelegt, daß „ein Motiv verschiedene Erscheinungsformen aufweisen kann“, daß diese Erscheinungsformen Varianten einer „Idee“ sind und „keine als eigentliche Urform anzusprechen ist“, daß „diese Urform nur in der Abstraktion“ existiere. Fünf Zeilen darunter aber wird das erste Beispiel überschrieben: „Die einfachste Urform ist die Umkehrung“. (Oder soll es statt „Urform“ „Umformung“ heißen?)

Abgesehen von Fragen der systematischen Ordnung, ob „Motiv“ oder „konstruktives Intervall“ als „Grundmaterial“ anzusehen sind, wie es im ersten Kapitel geschieht, fehlt Begriffen wie „Tonraum“ die nötige Prägnanz, wie andererseits von einer „Ein- und Ausfädelungstechnik“ zu sprechen, wohl als sehr abseitig zu bezeichnen ist. Natürlich bereitet der terminologische Apparat bei diesem Thema besondere Schwierigkeiten, doch ist er wesentliche Voraussetzung. Die durch unglückliche Formulierungen bedingten Unklarheiten und Widersprüche erschweren ein intensives Studium der Schrift ebenso wie die zahllosen Druckfehler und Flüchtigkeiten in den Notenbeispielen.

Das positive Ergebnis der Arbeit ist in dem Nachweis der zwingenden Organik der Werke Bartóks zu sehen. Es gelingt der Verf. aufzuzeigen, wie Bartók das gesamte musikalische Material im Sinne einer dem Werk zugrunde liegenden Idee konstruktiv durchgestaltet. Thomas-Martin Langner, Berlin

Hans Joachim Moser: Das deutsche Sololied und die Ballade. (Heft 14/15 der Sammlung „Das Musikwerk“ hrsg. von K. G. Fellerer) Arno-Volk Verlag Köln 1959.

Daß die Beispielsammlung „Das Musikwerk“ sich immer mehr als unentbehrlich erweist, zeigt auch der vorliegende, neueste Band. Der beste Kenner des Liedes hat die Auswahl besorgt, eine vortreffliche „Geschichtliche Einführung“ geschrieben und ein Literaturverzeichnis hinzugefügt. Da es nun das Schicksal einer jeden Auswahl ist, daß sie es nicht allen recht machen kann, so möchte auch der Referent mit Vorschlägen nicht zurückhalten. Warum, so wäre zuerst zu fragen, Sololied und Ballade? Das ist m. E. zuviel für einen Band; beide Gattungen kommen zu kurz. Die Entwicklung der Ballade ist durch je ein Werk von Zumsteeg, Schumann, Löwe, Wolf nicht ausreichend vertreten; man wird etwa Zelter, Schubert, Plüddemann, Martienssen vermissen. Für das Lied aber ist dadurch Raum verloren. Zu kurz erscheinen mir H. Albert und A. Krieger angesichts der Vielfalt ihrer Lieder weggekommen. Wäre bei Voigtländer nicht „Schweiget mir vom Weibernehmen“ vorzuziehen gewesen? Die gewählte Klopstock-Ode von Neefe gehört nicht zu seinen besten. An Stelle der *Johanna Sebus* von Reichardt, die hinter der Zelterschen Komposition so weit zurücksteht, wäre Platz gewesen für zwei kleinere Goethe-Lieder

desselben Meisters. Haydn ist mit dem *Lob der Faulheit* bescheiden genug vertreten, ebenso vorher J. A. P. Schulz. Von Mozart ab ist die Auswahl geradezu musterhaft; nach Brahms und Hugo Wolf sind noch Pfitzner, Strauss, Schoeck, Knab durch je ein bezeichnendes Lied vertreten. Im „modernen“ Lied hätte man neben Fortner und Hindemith unbedingt Hermann Reutter mit einem Hölderlin-Lied erwartet. Läßt sich das bei einer Neuauflage, die sicher bald nötig werden wird, ausgleichen?

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh. Atlantis-Verlag Zürich und Freiburg i. Br. 2/1957, 261 S.

Die erste Auflage dieser „*Betrachtungen und Erinnerungen*“ erschien 1949 kurz vor dem Tod des Komponisten (8. September 1949), ebenfalls herausgegeben von Willi Schuh, dem eminenten Sachkenner des Strauss'schen Lebenswerkes. Die vorliegende „*Zweite, erweiterte Auflage 1957*“ wurde vom Hrsg. durch einige wesentliche Aufzeichnungen bereichert, darunter auch bisher nicht veröffentlichte, wie etwa die „*Bemerkungen zu Richard Wagners ‚Oper und Drama‘*“, in denen Strauss die Bedeutung dieser Schrift mit der Forderung unterstreicht, „*Oper und Drama‘ müßte auf jeder Universität, in jedem Konservatorium als Jahreskollegium gelesen und erläutert werden*“, auf der anderen Seite aber auch die teilweise falsche Beurteilung der Opern Mozarts durch Wagner hervorhebt, ein unveröffentlichtes Vorwort zu „*Intermezzo*“ oder das lebenswerte „*Gedächtnisdenkmal*“ für seine Frau, überschrieben „*Pauline Strauss-de Ahna*“.

Schuh hat es sich natürlich nicht entgehen lassen, des Komponisten „*Künstlerisches Vermächtnis. An Dr. Karl Böhm*“ (1945), das kurz nach seinem Tod in englischer Sprache zum erstenmal in *Musical Quarterly* XXXVI, 1, Januar 1950, abgedruckt worden ist, auch in dieses vom Verlag geschmackvoll ausgestattete Bändchen aufzunehmen, ohne Zweifel mit Recht, denn den „*Betrachtungen und Erinnerungen*“ würde ohne dieses höchst aufschlußreiche Vermächtnis die letzte Geschlossenheit fehlen. Strauss fordert hier, in Großstädten wie Wien, Berlin, Hamburg in je zwei Opernhäusern „*die Werke der verschiedenen Gattungen zu spielen, und zwar im großen Haus eine Permanente Ausstellung der größten Werke der*

Literatur in erstklassigen Aufführungen . . .“; in der folgenden Aufzählung der zu spielenden Werke (von Gluck bis Wagner) fehlt Händel vollkommen, dagegen verlangt Strauss interessanterweise Berlioz' „*Benvenuto Cellini*“ und „*Die Trojaner*“, bei Wagner auch den ungestrichenen „*Rienzi*“. In der zweiten, „*der großen Oper angegliederten Bühne (ich nenne sie kurz Spieloper: opéra comique) . . .*“ tauchen neben den bekannten Namen auch Auber, Charpentier, Boieldieu, Bellini mit „*Norma*“ und „*Nachtwandlerin*“ (in der Tat sind heute diese beiden Opern wieder sehr aktuell geworden) auf, daneben liest man ein merkwürdiges Fehltrail: „*Othello verurteile ich im Ganzen, wie alle zu Operntexten verunstalteten Libretti nach klassischen Dramen, wie z. B. Gounods Margarete (hier allerdings hat Strauss ohne Zweifel recht!), Rossinis Tell, Verdis Don Carlos! Sie gehören nicht auf die deutsche Bühne.*“ Die moderne Oper fehlt, für Strauss verständlich, bis auf seine eigenen Werke natürlich, vollkommen.

Die Sprache der Essays, die für den Strauss-Forscher und -Kenner von großer Bedeutung sind, da sie seine künstlerische Auffassung dokumentieren — glänzend z. B. seine Bemerkungen zum Dirigieren in „*Zehn goldene Regeln. Einem jungen Kapellmeister ins Stammbuch geschrieben*“ (1925) —, ist die aus den vorliegenden Briefwechseln bekannte: bajuwarisch, ohne großen Schliff, aber in ihrer apodiktischen Form sehr eindringlich und überzeugend. Ein gehöriges Maß von durchaus berechtigter Selbsteinschätzung spricht aus jeder Zeile, die jedoch teilweise auch zur Selbsterkenntnis führt, wie etwa in den „*Betrachtungen zu Joseph Gregors ‚Weltgeschichte des Theaters‘*“ (1945), wenn er in herzlichen und anhänglichen Worten seines zu früh entrissenen „*Dichters*“ Hofmannsthal gedenkt und schreibt: „*Der noch nicht veröffentlichte Teil unseres Briefwechsels wird zur weiteren Aufklärung dienen, in wie weit schöpferisch, anregend, meinen oft nicht ganz einwandfreien Geschmack bildend, er (Hofmannsthal) an den Werken beteiligt ist.*“ Wolfgang Rehm, Kassel

Gotthold Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 2. Auflage, 2 Bände, Verlag Merseburger Berlin 1959; Bd. 1: IV, S. 1—664, Bd. 2: IV, S. 665—1338.

Nicht oft hat ein Spezialgebiet der Musikgeschichte eine so umfassend und stilistisch

hervorragend gestaltete Darstellung gefunden, wie sie in diesem Werk vorliegt, das — aus einer Neubearbeitung von A. G. Ritters Studie *Zur Geschichte des Orgelspiels* entstanden — 1935/36 erstmals veröffentlicht wurde, seit langer Zeit vergriffen war und jetzt in 2. Auflage erschienen ist. Verf. und Verlag begründen den unveränderten Nachdruck damit, daß „weder eine neue Epoche des Schaffens noch eine andersartige Problematik der Forschung“ sich erkennen ließe. Nun endet allerdings die Darstellung des Buches mit einer summarischen Übersicht der Komponisten aus den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts (M. Reger und S. Karg-Elert sind die letzten ausführlicher besprochenen) und mit einem Hinweis auf die ersten Bestrebungen der „Orgelbewegung“. Hier hätte sich wohl mancher Leser ein zusätzliches Kapitel gewünscht.

Überdies glaubt der Rez., daß sich die Problematik der Forschung in den letzten Jahren doch erheblich gewandelt hat: Hier wie auf anderen Gebieten haben schriftkundliche Untersuchungen sowie die Erkenntnis der Parodie- und Bearbeitungspraxis früherer Zeiten (vgl. vor allem die Arbeiten von W. Apel und M. Reimann) das Echtheitsproblem in den Vordergrund gerückt und die Meisteranalysen gegenüber den Repertoireuntersuchungen in den Hintergrund treten lassen. Zudem ist in den dreißig Jahren seit dem Erscheinen der ersten Lieferungen des vorliegenden Werkes nicht nur eine erhebliche Zahl von Quellen und Quellengruppen neu in den Gesichtskreis getreten, sondern auch die Fülle der Neuausgaben (man denke nur an das *Erbe deutscher Musik*, das Frotscher noch nicht erwähnt) und der Literatur schwer überschaubar geworden, so daß eine Gesamtübersicht im vorliegenden Werk dem Leser von großem Nutzen gewesen wäre.

Allerdings hätte eine Verarbeitung der vielen neuen Detailergebnisse, zumal es sich in manchen Fällen erst um Ansätze handelt, den Gesamtcharakter des Buches nur gestört. Hierzu würde eine völlige Neufassung notwendig sein. Bis diese einmal in Angriff genommen werden kann, hat es noch eine gute Weile Zeit. Bis dahin bleibt F.s Werk das unentbehrliche und gern gelesene Repertorium für die Geschichte der Orgelmusik. Es ist nur zu hoffen, daß der angekündigte Beispielband auch ein ausführliches Literatur- und Ausgabenverzeichnis enthält, wodurch der Wert des Buches noch beträchtlich erhöht würde. Friedr. Wilhelm Riedel, Wien

Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte. Hrsg. von Heinrich Husmann. Hamburg 1956, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg. 69 S.

Die als Festgabe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg an die Teilnehmer des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Hamburg 1956 erschienene kleine Publikation enthält zwar nur einige wenige, dafür aber um so solider gearbeitete Studien.

K. Stephenson weist sich mit einem Aufsatz *Musikalisches Biedermeier in Hamburg* erneut nicht nur als Kenner der hamburgischen Musikgeschichte, sondern ebenso sehr als feinsinniger Stilist aus.

L. Krüger steuert als Ergänzung zu ihrem wichtigen Buch über die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert (Straßburg 1933) ihren Beitrag *Verzeichnis der Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage höchst von nöthen hat* eine knappe, aber willkommene Studie über die Bemühungen des Kantors Thomas Selle bei, Sänger für seine Aufführungen in den Hamburger Kirchen zu gewinnen. Mehrere archivalische Quellen werden sorgfältig interpretiert.

Methodisch überzeugend setzt sich H. Becker mit einer Arbeit über *Die frühe hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle* für die Erschließung der ersten Tageszeitungen ein und weist auf die bereits von H. Riemann gemachte diesbezügliche Bemerkung (Musiklexikon, 1916) hin. Unter dem neuen Material, welches Becker bei seiner Durchforschung alter Zeitungsbestände gefunden hat, seien neben allgemeinen Musiknachrichten aus Oper und Konzert Hamburgs die Mitteilungen aus dem Musikgeschehen des übrigen Deutschlands hervorgehoben (u. a. über Bach und Händel).

G. Fock lenkt mit seinem Beitrag *Brahms und die Musikforschung* die Aufmerksamkeit auf die enge Freundschaft des Komponisten mit Friedrich Chrysander. An Hand bisher unveröffentlichter Briefe lassen sich nicht nur enge persönliche Beziehungen, sondern auch fachliche Diskussionen, so z. B. über Brahms' Mitarbeit an der Herausgabe der italienischen Duette und Terzette von Händel sowie über die Generalbaaussetzung für nicht näher zu bestimmende Arien nachweisen. Chrysanders Begründung der Instrumentensammlung im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe ist ebenfalls dokumentarisch belegt.

Richard Schaal, Schliersee

Norbert Dufourcq: Jean de Joyeuse et la pénétration de la facture d'orgues parisienne dans le Midi de la France au XVII^{me} siècle. (Extrait du Bulletin Archéologique du Gers.) Paris 1958. Editions A. & J. Picard & Cie 82, rue Bonaparte. 76 S, 9 Bildtafeln.

Weil der Orgelbauer und Organist Jean de Joyeuse die Pariser Orgelkunst auf einem fremden Boden heimisch machen muß, erläutert er in seinen Denkschriften und Verträgen deren Merkmale weit eingehender, als dies in Paris selbst der Fall zu sein pflegt. Da die damalige Pariser Orgelkunst noch heute vorbildlich ist, besitzt Norbert Dufourcqs Schrift aktuelle Bedeutung.

Die Brüder unseres Jean de Joyeuse leben in Chémery-sur-Bar bzw. Semuy (Ardenen) und üben Berufe aus wie den des Kaufmanns, des Chirurgen. Wer sind die Vorfahren? Wo hat Jean die Orgelkunst erlernt? Warum nennt er sich „de Joyeuse“? Wie kam er nach Paris? Wir wissen nichts darüber.

Seit 1661 ist Jean de Joyeuse in Paris nachweisbar, dort verkehrt er mit den hervorragenden Organisten (Gigault, Nivers, Thomelin, Lebègue) und Orgelbauern (Énocq, Enclos, Thierry), ist als Gutachter geschätzt (1669 St. Jacques de la Boucherie, 1670 St. Séverin) und betätigt sich auch selbst im Orgelbau (1666 Cathédrale du Mans, 1672 St. Maclou de Pontoise). Es gelingt ihm aber nicht, die Nachfolge Énocqs anzutreten; Thierry und Clicquot kommen ihm darin zuvor. Jean de Joyeuse geht nach dem Süden des Königreichs; dort wuchert er mit dem Pfund, ein „Pariser Orgelbauer“ zu sein, und dort schafft er es auch, den Wirkungskreis der bis dahin den Süden — Marseille, Narbonne, Perpignan, Carcassone, Rodez, Gap, Draguignan — beherrschenden Orgelbauerfamilie Eustache zu erobern. 1674 treffen wir ihn in Lyon; 1676—1679 baut er — noch als „Bürger von Paris“ — die Domorgel von Rodez; 1677 läßt er sich in Carcassonne nieder, wo er zum Organisten von St. Nazaire en la Cité berufen wird; weitere bedeutende Arbeiten sind 1679/80 Béziers/Dom St. Nazaire, 1684 bis 1687 Carcassonne/St. Michel, 1688/89 Perpignan/Dom St. Jean, 1688—1694 Auch/Dom.

Die Instrumente von Jean de Joyeuse umfassen im Hauptwerk einen großen Prinzipalchor 16' 8' 4' 2' Mixtur Scharf, einen großen Weitchor vom 16' bis zum 1' mit

zwei Terzen ($3^{1/5}$, $1^{3/5}$) und einer Quinte ($2^{2/3}$) sowie dem Kornett und die Zungen-Gruppe mit den beiden Trompeten 8' 4' und der Vox humana 8', im Rückpositiv einen kleinen Prinzipalchor 4' 2' Mixtur Scharf, einen kleinen Weitchor vom 8' bis zum $1^{1/3}$ mit zwei Quinten ($2^{2/5}$, $1^{1/3}$) und einer Terz ($1^{3/5}$) und ein Zungenregister, das Krummhorn 8' sowie im Pedal den weiten Offenbaß 8' und die durchdringende Trompete 8'. Seine Spezialität ist die Erweiterung des sonst nur zwei Oktaven mit einem Kornett enthaltenden „Echo“ zu einem Brustpositiv von drei Oktaven mit 8' 4' $2^{2/3}$ 2' $1^{3/5}$ Mixtur Scharf Vox humana 8', wie es sonst nur von wenigen Orgeln in Paris und Rouen bekannt ist (1657, 1667 und 1679 Thierrey, 1685 und 1688 Lefèbvre) und auch da vor 1676 nur mit fünf und erst nach 1676 mit sieben Registern wie bei Jean de Joyeuse.

Bekannt ist übrigens, daß der Dispositionsentwurf des jungen Sebastian Bach für das Brustpositiv seiner Mühlhäuser Orgel gerade diesem von Joyeuse praktizierten Dispositionsdessin auffallend ähnelt. Auch in diesem Zusammenhang stellen sich wieder Fragen, auf die noch keine endgültige Antwort gegeben werden kann: einmal, wer ist der geistige Urheber der Idee vom Brustpositiv, das — nach ausdrücklicher Angabe Jean de Joyeuses — nicht nur den „Corney“ zu realisieren erlaubt, sondern auch — neben der Vox humana — das „Plein Jeu“? Wenn unser Jean in Paris auch von Thierry manches gelernt haben mag, so ist es doch keineswegs von vornherein unmöglich, daß auch umgekehrt Thierry von de Joyeuse Anregungen empfing. Daß Jeans orgelbauliches Urteil schon in seiner Pariser Zeit geschätzt war, zeigt der Auftrag Lebègues, eine gerade von Thierry erbaute Orgel zu begutachten. Es ist also wohl möglich, daß der Ausbau des Echokornetts zu einem Brustpositiv eine geistige Schöpfung unseres Jean de Joyeuse ist. Die zweite Frage geht auf Johann Sebastian Bach. Hat er sein Mühlhäuser Brustpositiv 8' 4' $2^{2/3}$ 2' $1^{3/5}$ Mixtur Zunge selbst erfunden, oder kannte er die Lösung Thierry / de Joyeuse? Daß Bach die französische Orgelkunst eingehend studiert hat, ist bekannt. Die von ihm disponierte Mixtur hat nur dann Sinn, wenn er an ein „Plein Jeu“ denkt. Die Terz disponiert er ausdrücklich, um „durch Zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommen schöne Sesquialteram zuwege bringen“ zu können. Daß

„Sesquialtera“ im älteren Orgelbau nicht selten mit „Nachthorn“ und „Kornett“ synonym gebraucht wird, sei hier erwähnt. Die Analogien sind zu auffällig. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Bachs Entwurf auf die Kenntnis der von de Joyeuse gehandhabten Disposition von Brustpositiven zurückgeht.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Erläuterungen zum Klang und Gebrauch der einzelnen Register, wie sie de Joyeuse in seinen Entwürfen, die uns Dufourcq in dankenswerter Weise in extenso mitteilt, bietet. Im Orgelbau des Südens findet de Joyeuse eine verwaschene Einheitsmensur vor, ein Mittelding zwischen Prinzipal- und weiter Mensur; die Prinzipale, Oktaven und Mixturen klingen darum zu glanzlos und zu stumpf, die Gedackten hingegen zu quintig. Hier wirkt nun Jean de Joyeuse — das sagen seine Memoranda mit aller Deutlichkeit und Ausführlichkeit — im Sinne einer klaren und konsequenten Charakterisierung: die Register des Prinzipalchores sollen „Harmonie“ (innere Obertöne) besitzen und demgemäß verhältnismäßig eng mensuriert sowie aus Zinn gefertigt sein; die Register des Weitchores dagegen sollen ihren eigenen Klang haben, um sich miteinander gut zu mischen, und darum weit mensuriert und aus Blei gemacht werden. Genau dies aber ist ein wichtiges Spezifikum des Pariser Orgelbaues, das dieser seinerseits von der Kunst der alten flämischen und brabantischen Meister übernommen und so folgerichtig und künstlerisch vollwertig ausgebaut hat wie dies sonst nirgends geschehen ist, ausgenommen die Kunst der Silbermann und Riepp, die jedoch selbst auf eben jener Pariser Orgelbaukunst fußen.

Diese entscheidenden Verdienste von Jean de Joyeuse werden von Dufourcq eindrucklich dargestellt; dabei werden die Hergänge nicht nur wissenschaftlich gründlich berichtet, sondern auch fesselnd und anschaulich erzählt. Die im Anhang mitgeteilten Quellen und Urkunden sowie die beigegebenen Bildtafeln bereichern die Schrift, aus der der Orgelbau der Gegenwart Wesentliches lernen kann. Hans Klotz, Köln

Alfred Mann: *The Study of Fugue*. Rutgers University Press, New Brunswick / New Jersey 1958. X und 342 S.

Mag der Hauptteil der *Study of Fugue* von Alfred Mann — eine Übersetzung ausgewählter Kapitel aus den Traktaten von Fux,

Marpurg, Albrechtsberger und Padre Martini — nur für ein englisch sprechendes Publikum bestimmt sein, so ist doch die Einleitung des Buches (3—52), eine auf gründliches Quellenstudium gestützte Untersuchung über die Theorie und Terminologie der Imitationstechnik im 16. und 17. Jahrhundert, von allgemeinem Interesse. Das von M. gesammelte Material ist fast lückenlos; manche Fehldeutungen aber entstehen, weil M. nicht unterscheidet zwischen der Fuge als Imitation in Engführung und der Fuge als Wiederholung in einer anderen Stimme. Als Wiederholung in einer anderen Stimme wurde die Fuge — d. h. immer: die Technik der Nachahmung — von den Theoretikern des 16. und 17. Jahrhunderts auf die einfache Wiederholung bezogen, als Imitation in Engführung dagegen auf den Kanon. Die Wiederholung einer Phrase bedeutete einen Verstoß gegen das Redicta-Verbot, das Tinctoris 1477 im *Liber de arte contrapunctus* formuliert hatte: „*Super cantum planum canentes in quantum possumus redictas evitare debemus*“ (Coussemaker, *Scriptores* IV, 147). Im Gegenzug zu Tinctoris exponiert Zarlino den Ausdruck „Thema“ als Bezeichnung einer kurzen melodischen Phrase, die in einer Kontrapunktstimme auf verschiedenen Stufen wiederholt wird (21). Von manchen deutschen Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts wurde dann die Wiederholung, der Verstoß gegen das Redicta-Verbot, wie andere Lizenzen von den Regeln des strengen Satzes, als „Figur“ verstanden. Und so konnte auch die Fuge, sofern sie Wiederholung in einer anderen Stimme war, neben der Palillogia (Wiederholung auf derselben Tonstufe) und der Epizeuxis (Wiederholung auf einer anderen Stufe) zu den Figuren gezählt werden. Noch Mattheson definiert 1722 in der *Critica Musica* (I, 265) die Fuge als „*Haupt-Figur*“, d. h. als „*Wiederholung und künstliche Vertheilung einer eintzigen fest-für-gesetzten Clausul*“.

Die Imitation in Engführung galt als fragmentarischer Kanon. Den Kanon nannte Zarlino „*Fuga legata*“, oder „*Imitatione legata*“, die kürzere Imitation in Engführung „*Fuga sciolta*“ oder „*Imitatione sciolta*“ (23). Der „*Soggetto*“ einer Fuge ist ein Analogon zu einem Cantus firmus: „*Et tal Soggetto si può ritrovare di più sorte: per cioche può essere un Tenore, ovvero altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, ovvero di Canto figurato; ovvero potranno*

esser due o più parti, che l'una seguiti l'altra in Fuga o Conseguenza, ovvero a qualunque altro modo" (*Istitutioni harmoniche*, lib. III, cap. 26). Soggetto einer Fuga sciolta ist in Zarlinos Notenbeispielen, die M. zitiert (24), die ganze Stimme des Dux (als Analogon eines Cantus firmus), nicht nur der Teil, den der Comes imitiert; der vom Comes nachgeahmte Melodieabschnitt ist kein geschlossenes „Thema“, sondern die Imitation bricht ohne Rücksicht auf die melodische Artikulation ab, wo sie in satztechnischen Widerspruch zum Soggetto des Dux gerät. Vollends sinnlos ist es, in einer Engführungsfuge die Töne des Dux vor dem Einsatz des Comes als „Thema“ von der Fortsetzung zu trennen: „He (Vicentino) comments, however, on the length of the theme, which may vary from the equivalent of one half note to that of four whole notes" (16); Vicentino spricht vom Abstand der Einsätze, aber nicht von der Länge des „Themas“.

Allerdings sind Zarlinos Termini „Thema“ und „Soggetto“ schon um 1600 vertauscht oder einander gleichgesetzt worden. Nucius gebraucht den Ausdruck „Thema“, wo Zarlino von einem „Soggetto“ gesprochen hätte: „Thenor velut thematis filium, et primum vocum inventum, quem fere aliae respiciunt voces, et ad cuius nutum formantur, a tenendo dictus videtur. Thema heißt bey den Musicis, wann ihm einer fürnimpt, wie der Gesang soll klingen“ (*Musica poetica*, 1613, cap. 7). Dennoch muß die Wiederholung in einer anderen Stimme von der Imitation in Engführung unterschieden werden — wenn etwa Thomas Morley 1597 „long points“ in einer Fuge fordert, so sind die „langen Themen“ nicht als entwickeltere Form der kurzen Phrasen zu interpretieren, die Zarlino „Thema“ nannte, sondern Morley denkt an die Engführungsimitationen der Motette „These maintaining of long points, either foreright or revert, are very good in Motets and all other kind of grave music“ (29).

Unklar ist M.s Interpretation der tonalen Beantwortung, die nur dann ein „harmonically orientated fugal treatment of a theme“ bedeutet (31), wenn man den Ausdruck „Harmonie“ im Sinne des 16. und 17. Jahrhunderts versteht. M. aber scheint an tonale Akkordharmonik zu denken: Daß Vicentino die tonale Beantwortung an der Imitation in Gegenbewegung demonstriert, soll an den „process of inversion“ erinnern, durch den Zarlino „the system of dual harmony“ be-

gründet habe (18); doch ist Zarlinos duales System ein bloßes Phantom, das von H. Riemann auf der Suche nach Kronzeugen beschworen wurde. Chr. Bernhards Erklärung der tonalen Beantwortung als „*Consociatio Modorum*“ — als Vertauschung der authentischen Oktave (*d-a-d'*) mit der plagalen (*A-d-a*) oder umgekehrt — ist also keine spekulative Hypothese, keine „ingenious interpretation of the tonal answer“ (39), sondern eine angemessene Beschreibung der Praxis. Vom „harmonischen“ Charakter der tonalen Beantwortung im Sinne der „*Consociatio Modorum*“, des „Zusammenpassens“ der authentischen Oktave mit der plagalen, muß der „harmonische“ Charakter im modernen Sinne — Modulation des Dux und Rückmodulation des Comes — scharf getrennt werden. (Übrigens sind in Chr. Bernhards korruptiert überliefertem Augmentationskanon, S. 119 in J. Müller-Blattaus Ausgabe, die Schlußtöne als *fis* und *g* und die halben Noten in T. 6–7 als Viertel zu lesen.)

Daß Bononcinis Beschreibung der „*Fuga propria o regolare*“ eine Verkehrung der Terminologie Zarlinos bedeute (43), ist zutreffend; doch überspringt M. eine Zwischenstufe in der Entwicklung der Theorie. 1. „*Fuga o Conseguenza*“ ist nach Zarlino (lib. III, cap. 51 und 52) die intervallgetreue Nachahmung; dagegen können in der „*Imitatione*“ große und kleine Intervalle gleichen Grades vertauscht werden. (Die Darstellung in J. Müller-Blattaus *Grundzügen einer Geschichte der Fuge* S. 51 ist nach M. 23 zu korrigieren: „*Imitatione*“ ist keine „freie Nachahmung“ im Sinne einer „kontrapunktischen Manier“, sondern kann auch ein Kanon sein.) Zarlinos „*Fuga o Conseguenza*“ bezeichnet Zacconi als „*Fuga propria o naturale*“, Zarlinos „*Imitatione*“ als „*Fuga accidentale*“ (37). 2. Nach Chr. Bernhard soll im Comes die Quinte mit der Quarte vertauscht werden oder umgekehrt, aber „die Semitonia erhalten werden“; die Töne des Comes (außer der Quinte oder Quarte) sollen die gleichen Hexachordstufen repräsentieren wie die Töne des Dux. Der Dux *d-a-f-d* (Hexachordum naturale) muß also in der Skala ohne Vorzeichen (Cantus durus) mit *a-d'-c'-a* (Hexachordum durum) beantwortet werden, in der Skala mit *b*-Vorzeichen (Cantus mollis) aber mit *a-d'-b-g* (Hexachord molle). 3. Bononcini fordert von einer „*Fuga propria o regolare*“ nur noch die tonale Beantwortung, aber nicht mehr die

„Erhaltung der Semitonia“; dem Dux *a-h-c'-d'* entspricht in einem Notenbeispiel (44) der Comes *d-f-g-a* (und nicht *d-e-f-a*).

Der Terminus „*Fantasia*“, den M. als Bezeichnung „*of a purely improvisational concept of fugal construction*“ erklärt (35), ist umstritten (E. Ferand, *Die Improvisation in der Musik*; M. Reimann, AfMw X). Aufschlußreich ist der Wortgebrauch in Claudio Sebastianis *Bellum musicale* (1563; cap. 33). Die Ausdrücke „*Fuga*“ und „*Fantasia*“ werden auf dieselbe Sache, die Imitation eines Melodieabschnitts, bezogen („*Fantasia sive Fuga*“). Mit „*Fuga*“ aber ist die Technik des Imitierens, mit „*Fantasia*“ der imitierte Melodieabschnitt gemeint: „*Item si inter tangendum Fantasiam aliquam, sit aliquis qui eandem Fantasiam cantet, cui Instrumentistae correspondeant.*“ Der scheinbare Widerspruch zwischen der Verknüpfung des Begriffs „*Fantasia*“ mit der „strengen“ Imitationstechnik einerseits und der „freien“ Improvisation und „*Erfindungsgabe des Autors*“ andererseits (M. Reimann, 254) verschwindet, wenn man bedenkt, daß sowohl die Improvisation als auch die Imitation in Einführung an ein begrenztes Repertoire melodischer und satztechnischer Formeln gebunden war und daß „*Erfindung*“ (Invention) nichts anderes als das Verfügen über solche Topoi bedeutete. So verbindet denn auch Sebastiani den Begriff der „*Fuga*“ oder „*Fantasia*“ mit dem des „*Locus communis*“: „*Item illud maxime praecipuum est, ut quantum potuerint memoriae commendent, ad minus locos sive Fugas aut Fantasias magis idoneas: sic tandem efficiunt ut in viros evadant.*“ Carl Dahlhaus, Göttingen

Kurt Stephenson: Bonner Burschenlieder 1819. Das erste Studentenliederbuch an der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität. In den Beiträgen zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 20, Köln 1956 bei Arno Volk.

Die Deutschen Lieder von 1843. In der Festschrift für Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1957, Beethovenhaus.

Zur Soziologie des Studentenliedes. Im Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956, Graz und Köln 1958 bei Hermann Böhlau Nachf.

Das Lied der studentischen Erneuerungsbewegung 1814–1819, Frankfurt am Main 1958, Versand durch Ludwig Wagner-Verlag Bad Nauheim.

Der Bonner Extraordinarius unseres Fachs hat sich aus der Schau seiner Deutschen Burschenschaft intensiv mit einem wichtigen Kapitel der Liedgeschichte beschäftigt: den Kommersbüchern besonders Westdeutschlands von den Freiheitskriegen bis zum Ende des Vormärz, also nach dem so fesselnden Hallenser Studentengesangbuch des Magisters Kindleben von 1781, für dessen treffliche Reformarbeit gegenüber dem verwilderten Gesangsbetrieb der Rokokobursen der Alte Fritz so wenig Verständnis und Humor aufgebracht, und vor der Lahrer „*Bierbibel*“ seit 1857, bei der keine Geringeren als Erk, Silcher und Ernst Moritz Arndt Pate gestanden haben und die (nach einer Epoche unter E. Heycks und meiner Betreuung) jetzt wieder von W. Haas und Erdmann Böhme im alten Verlag von Hermann Schauenburg herausgegeben wird und ihr *Vivat, crescat, floreat* bewahrheitet.

Stephenson folgt den Fußstapfen des Studentenlied-Erforschers Friedrich Harzmann (1865 bis 1945) und beschäftigt sich mit einer Zeit, die nicht nur zahlreiche Texte und Weisen von beträchtlicher Lebensdauer, sondern auch von hoher Qualität hervorgebracht hat, jünger und kräftiger als die mit Empfindsamkeitsseufzern schmachtenden und altbacken-anakreontischen Lieder zuvor, zugleich geschmackvoller als die Altheidelberg- und Hipphipp-Hurrah-Spätproduktion der Zeit Otto Lobs danach, bestes Gut derer, die sich in den Freiheitskriegen bewährt hatten und dann durch die Karlsbader Beschlüsse so schwer enttäuscht worden waren — man könnte auch sagen: das begeisterte Parkett der Körner-Weberschen Chöre von *Leyer und Schwert* und der Berliner Uraufführung des *Freischütz*. Melodisten wie Methfessel, Binzer, Adolf Ludwig, Bernhard Klein usw. werden nach Universitäten gemustert und ausgezeichnet weitsichtig in die Geistesgeschichte der Zeit eingeordnet. 1843 sind es dann die drei Berliner Studenten Hermann Schauenburg, Justus Wilhelm Lyra und Rudolf Löwenstein, denen Franz Kugler und Hoffmann von Fallersleben als dichterische Wegweiser zur Verfügung gestanden haben. Verf. beherrscht mustergültig ein breites literarisches Schrifttum, aber auch das Volkslied der Zeit und hat so eine Fülle überzeugender Querverbindungen anklingen lassen. Es wäre zu wünschen, daß er diese zerstreuten Beiträge zu einem runden Buch über die Gesamtgeschichte des studentischen Singens und Musizierens ausbaute. H. J. Moser, Berlin

Hans Hickmann: *La castagnette égyptienne*—Bulletin de la Société d'Archéologie copte, Bd. XIV, Kairo 1958, S. 37—49.

Die Kastagnetten sind im Mittelmeerraum seit der griechisch-römischen Antike bekannt. Vor allem iberische Tänzerinnen galten im römischen Imperium als Meisterinnen der *χοούματα*. Sachs hält die spanischen Kastagnetten für phönizischen Ursprungs. Auch in Ägypten tauchen sie in Schalen- und Muschelform erst in spätantiker Zeit auf. Hickmann sieht aber in gewissen Gegenschlaghölzern mit ausgehöhlten Aufschlagflächen des Alten Reichs bereits Vorläuferformen der späteren Kastagnetten und kann aus diesen einige interessante Zwischenformen zwischen Gegenschlagholz und Kastagnette im Mittleren Reich organologisch ableiten. Völlig richtig erkennt er die entscheidenden Merkmale in der Aushöhlung der Aufschlagseiten und in der Verknüpfung der spiegelbildlich gleichen Hälften zu Paaren mittels einer Verschnürung sowie in dem einhändigen Gebrauch der Kastagnettenpaare im Gegensatz zum beidhändigen Gebrauch der Gegenschlaghölzer, die bekanntlich organologisch vom Händeklatschen herzuleiten sind. Die äußere Form ist dabei nicht maßgebend. H. erkennt daher als Kastagnetten auch Gegenstände, die in den Museumskatalogen bisher meist als Schmink- und Toilettenfläschchen oder als Puppen beschrieben sind, die jedoch unzweifelhaft die Merkmale der Kastagnetten haben. Die heutige, spanische Form findet sich erst in einem koptischen Instrument aus dem Kairoer Museum angedeutet, bei dem die Muschelschalen mit flaschenhalsähnlichem Griff in der Form eines Pinienzapfens verziert sind. Da der Pinienzapfen in den kleinasiatischen Fruchtbarkeitskulten eine große Rolle spielte, dürften diese Kastagnettenformen und damit auch ihre heutige Endform von dort ihren Ursprung haben. In dieser Form sind sie dann in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung aus Kleinasien nach Ägypten wie auch nach der iberischen Halbinsel gelangt, wo die Phönizier damals Kolonien unterhielten. Fritz Bose, Berlin

Hans Hickmann: *La chironomie dans l'Égypte pharaonique* (Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 83, Berlin 1958, S. 96—127).

Hickmann hat schon in einer früheren Veröffentlichung über die Handzeichen im heutigen koptisch-ägyptischen liturgischen Ge-

sang darauf hingewiesen, daß diese mit den Darstellungen der Cheironomie im alten Ägypten frappante Ähnlichkeit haben (*Miscellanea musicologica* III, Kairo 1949). Nun hat er in einer größeren Untersuchung alles Material zusammengestellt, das über das Vorkommen und den Gebrauch der Handzeichen in den Musikszenen der Pharaonenzeit Auskunft geben kann. Die verschiedenen dargestellten Gesten der Hände und Finger deutet H. als rhythmische und melodische Zeichen, wobei er einerseits die Praxis der koptischen Kirchensänger in Ägypten und Äthiopien und andererseits die des klassischen indischen Kunstgesanges in seiner heutigen Überlieferungsgestalt zum Vergleich heranzieht.

Er geht zunächst von der Annahme aus, daß die in den Gräbern des Alten Reichs dargestellten Musikszenen in allen Einzelheiten getreue Abbildungen musikalischer Vorgänge und nicht nur stilisierte und symbolhafte Skizzen des Musizierens an sich sind. Die Sorgfalt, mit der die Künstler alle Details der Kleidung und Gerätschaften darzustellen pflegten, scheint für eine solche Annahme zu sprechen.

Wenn H. nun versucht, den Sinn dieser cheironomischen Gesten musikalisch zu deuten und jeder Hand- und Fingerstellung eine bestimmte rhythmische oder melodische bzw. tonale Deutung zu geben, so ist er sich freilich wohl darüber klar, daß ein solcher Versuch hypothetisch bleiben muß. Es gelingt ihm, für eine stattliche Zahl solcher Gesten plausible Erklärungen zu finden, die sie als Zählzeichen oder Markierungen der Tonhöhe ausweisen, zumal da, wo er Übereinstimmungen mit der heutigen Praxis finden kann. Die gleichzeitige Wiedergabe meist zweier verschiedener Gesten in einer und derselben Musikszene wird als Darstellung eines Zweiklangs gedeutet. Schließlich stellt er alle Gesten zu einer hypothetischen Folge zusammen, die jeweils einer Stufe in einer intendierten Skala entsprechen, die mit elf Stufen zwei Oktaven pentatonisch füllt. Einige Gesten, die nicht in das Schema passen wollen, werden als Ergebnisgesten oder als choreographische Merkzeichen erklärt.

Die Handstellungen und Haltungen der den Instrumentalisten gegenüberstehenden Figuren sind bekanntlich seit langem als cheironomische Zeichen erkannt worden, wie auch die der Sänger, die stets eine Hand ans Ohr legen, eine auch heute noch im Orient und

nördlichen Afrika typische Sangerhaltung, die sich auch auf dem Balkan und in Finnland findet. Soweit bewegt sich H. auf dem Boden gesicherter Erkenntnisse. Alles Weitere ist dann mehr oder weniger Hypothese, die allerdings einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit hat, der erst da schwindet, wo es sich um die Zuordnung bestimmter Gesten zu festen Tonvorstellungen oder Leiterstufen handelt. Das ist trotz allen aufgebotenen Scharfsinns hypothetisch und wird es bleiben müssen, da uns keinerlei Zeugnisse über die Musik des Alten Reichs erhalten sind, die solche Annahmen stützen könnten.

Auch die gefundenen oder dargestellten Klangwerkzeuge geben keinen sicheren Aufschluß über die melodischen, tonalen, rhythmischen und metrischen Eigenschaften dieser verschollenen Klangwelt, deren Größe und Bedeutung in den Felsbildern der alten Königsgräber so eindrucksvoll in Erscheinung tritt. H.s geistreicher Versuch, die Cheironomie des alten Ägyptens so weit wie möglich zu erforschen, bestätigt diesen Eindruck aufs neue. Man ist immer wieder überrascht von der Reife und Vollkommenheit, mit der uns die Musik in ihren frühesten Zeugnissen in der Antike des Orients entgegentritt, eine Vollkommenheit, die den Fortschrittsgedanken und unseren Stolz auf die Errungenschaften der abendländischen Musikkultur recht fragwürdig werden läßt.

Fritz Bose, Berlin

Franz Grasberger: Der Autoren-Katalog der Musikdrucke. The Author Catalog of Published Music. Translation by Virginia Cunningham. (Code International de Catalogage de la Musique. Vol. I.) Frankfurt, London, New York 1957, C. F. Peters. 47 S. Mit einer grundlegenden vergleichenden Studie über die Katalogisierungsmethoden in den Autoren-Katalogen der Musikdrucke legt die Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken den ersten Band ihres langersehnten *Code International de Catalogage de la Musique* vor. Die Wichtigkeit solcher Studien nicht nur für das Bibliothekswesen, sondern darüber hinaus auch für den Musikforscher, liegt auf der Hand. Viele falsche Wege der Quellenerschlieung durch den bibliothekarisch ungeschulten Forscher ließen sich bei gründlicher Kenntnis der Katalogisierungsmethoden vermeiden. Die vorliegende Arbeit bietet hierzu nunmehr die besten Voraussetzungen. Erfreulicherweise

bezieht der Verf. in die Katalogisierungsprobleme der Bibliotheken auch Schallplatte und Tonband, Bildzeugnis, Dokument, Fotokopie und Mikrofilm mit ein. Kurz, jedoch erschöpfend, werden die Gattungen der Bibliotheksbestände charakterisiert. Der zweite Teil der Studie bietet nach einer geschichtlichen Einleitung reiches Vergleichsmaterial von Titelaufnahmen aus mehr als 30 Bibliotheken der ganzen Welt. Aus diesem Material geht, wie nicht anders zu erwarten, eine außerordentliche Vielgestaltigkeit der Katalogisierungsmethoden in den Einzelheiten der Titelaufnahme deutlich hervor, ebenso aber auch eine weitgehende Übereinstimmung in grundsätzlichen formalen Punkten. Der Verf. hat es mustergültig verstanden, die komplizierten Einzelheiten der trockenen Materie augenfällig aufzuzeigen und durch übersichtliche schematische Aufgliederung dem Benutzer zugänglich zu machen. Sehr nützlich sind die am Ende des Buches eingelegten ausführlichen originalgetreuen Katalogisierungsbeispiele der verschiedenen Bibliotheken. Mit ihrer Hilfe läßt sich die Praxis in den verschiedenen Ländern bis in Einzelheiten untersuchen.

Ein eigenes Kapitel ist der Einordnung der Werktitel in die Ordnungsfolge der Kataloge gewidmet. Diesem Abschnitt der Studie kommt m. E. die größte Bedeutung zu. Mit Recht sagt der Verf., daß es keine Einordnungsrichtlinie gibt, die allen Anforderungen gerecht wird. Sehr viel spricht für den Vorschlag, die Titel nach der Besetzung einzuordnen, sofern die Systematik methodisch einwandfrei durchgearbeitet ist. Nach dieser Methode arbeiten die Bibliotheken in Frankreich, Holland, Österreich und in der Schweiz (außerdem die Landesbibliothek in Dresden). In Amerika, Deutschland, England, Italien und Rußland herrscht die Einordnung nach Titeln vor. Die nordischen Bibliotheken berücksichtigen bei der Einordnung entscheidend die Opuszahl. Eine ausführliche Bibliographie der Literatur über Musikalienkatalogisierung beschließt die aufschlußreiche, allen Bibliotheken und musikgeschichtlich Arbeitenden wärmstens empfohlene Studie.

Es wäre nicht nur wünschenswert, sondern ausgesprochen notwendig, daß die Internationale Vereinigung in ihren Veröffentlichungen auch die asiatischen Bibliotheken berücksichtigt, für deren Bearbeitung Spezialkräfte herangezogen werden können.

Richard Schaal, Schliersee

Gesellschaft der Orgelfreunde: Orgelbewegung und Historismus zugleich die Berichte über das zweite Orgeltreffen der GDO in Stade vom 12. bis 15. Juli 1954, das dritte Orgeltreffen der GDO in Malmö vom 12. bis 14. April 1955 und die internationale Orgeltagung in Hannover vom 5. bis 12. Mai 1955. Hrsg. von Walter Supper unter Mitarbeit von Wolfgang Adelung, Walter Schindler, Günter Seggermann, Henry Weman. Berlin, Merseburger 1958, 120 S. „Orgelbewegung und Historismus“ — unter diesem Motto hielt die Gesellschaft der Orgelfreunde drei Tagungen ab: 1954 in Stade, 1955 in Malmö und Hannover. Alle drei Tagungsberichte sind in einem Buche vereinigt, um ein möglichst klares Bild von diesem umfassenden Thema zu geben. Ziel dieser Tagungen war vor allem, die Orgelbewegung unserer Zeit vor einseitigem Historismus zu bewahren und sie zu selbständiger Neuformung anzuregen. Es galt ferner zu beweisen, daß eine Orgel nie allen Stilrichtungen gerecht werden kann. In zahlreichen Vorträgen wurden diese Probleme eingehend behandelt.

So bringt W. Supper in seinem Referat über die nord- und süddeutsche Barockorgel einen kunstkritischen Vergleich beider Orgeltypen. Jeder von ihnen weist einen ganz besonderen Klangcharakter auf. Jedoch würde eine Synthese zwischen beiden niemals eine vollkommene Orgel ergeben.

Ergänzend hierzu stellt H. Klotz in seinem Vortrag über „Orgel und Historismus“ die These auf: „Handeln nicht aus bloßer Versenkung in die Historie, sondern Handeln aus Erkenntnis und Dienst am Leben.“ Gewiß muß die Orgelbewegung den Anschluß an die Vergangenheit suchen, jedoch nicht um zu kopieren, sondern um selbst schöpferisch zu sein.

G. Fock gibt an Hand seiner umfangreichen Forschungen einen Überblick über das Schaffen berühmter norddeutscher Orgelbauer aus der Zeit von 1550 bis 1750. Im Küstenraum von Hamburg bis zur holländischen Grenze besitzen wir heute noch schöne alte Orgeln, von denen einige während der Tagung vorgeführt werden konnten.

Wertvolle Anregungen für den heutigen Orgelbau geben ferner die Referate von H. Böhringer über die Orgel als geistliche Aufgabe und von A. Hoppe über die Klassizität des norddeutschen Orgelbaus.

Bei dem dritten Orgeltreffen in Malmö-Kopenhagen wurden hauptsächlich neue Orgeln zur Diskussion gestellt. Gerade der Wechsel im Betrachten von Altem und Neuem ist fruchtbar für die Entwicklung des heutigen Orgelbaus. Daß auch die Pflege von Orgeln mit Denkmalswert ein wichtiger Faktor für die Orgelbewegung ist, konnte W. Supper eingehend nachweisen. Orgelinneres und Orgeläußeres bildeten von jeher eine unlösliche Einheit, was Architekt G. P. Andersen an Hand von wertvollem Bildmaterial darlegte. Vorbildlich für den heutigen Orgelbau sind die skandinavischen Länder durch die Neuformung von wirklichen Orgelgehäusen geworden. Soll die heutige Orgel wahre Vollkommenheit erreichen, so muß sie losgelöst werden von der Knechtschaft der industriellen und technischen Entwicklung und zur technischen Einfachheit, d. h. zur mechanischen Traktur, zurückkehren. Darüber berichtet R. Quokka in seinem feinsinnigen Referat „Warum bauen wir Orgeln mit mechanischer Traktur?“

Auch die internationalen Orgeltage in Hannover vom 5. bis 12. Mai 1955 brachten wertvolle Anregungen für den neuzeitlichen Orgelbau. Mit den Vorträgen von R. Utermöhlen, W. Supper und E. K. Rößler wurde das Problem von der räumlichen, akustischen, kompositorischen und architektonischen Seite aufs Neue beleuchtet. Die Forderung des Orgelgehäuses hat, wie Utermöhlen erklärte, nichts mit Historismus zu tun, sondern ergibt sich vom Instrument und vom Klang her. Das Thema „Historismus und Orgelbewegung“ wurde von W. Supper noch einmal behandelt und die Tatsache herausgestellt, daß die alte Orgel uns Vorbild werden konnte, um daran zu lernen, doch sind auch die Forderungen der Gegenwart zu berücksichtigen.

Die Tagungen wurden von zahlreichen Konzerten umrahmt. Die Orgelwoche in Hannover gab einen Überblick über die Orgelliteratur Europas, wobei Werke alter und neuer Meister von bedeutenden Organisten auf den beiden neuen großen Orgeln in der Markt- und Gartenkirche vorgeführt wurden. Diese Instrumente zeigen deutlich die Erkenntnisse, die uns die Orgelbewegung gebracht hat.

Aus den umfangreichen Tagungsberichten geht hervor, daß die GDO sich sehr um das wahre Wesen der Orgel unserer Zeit bemüht. Mögen diese wertvollen Anregungen sich fruchtbar auf die Orgelbewegung auswirken!
Thekla Schneider, Berlin

René Vannes: Dictionnaire Universel des Luthiers. Tome II (Tome additif et correctif). Brüssel 1959, Les Amis de la Musique. 198, LVIII S.

Die Publikation stellt den Ergänzungsband zu dem 1951 in zweiter Auflage erschienenen Dictionnaire dar. Das Unternehmen verdient größte Beachtung, da nunmehr ein Nachschlagewerk vorliegt, welches umfassende biographische und fachliche Angaben über Instrumentenbau in Geschichte und Gegenwart enthält. Bleibt auch Lütgendorffs grundlegendes Werk über die Geigen- und Lautenmacher weiterhin unentbehrlich, so stellt die Publikation von Vannes doch sehr viel neues umfangreiches Material bereit. Bemerkenswert ist die Fülle von Nachrichten über Lautenmacher Rußlands, Polens und anderer Oststaaten, von den uns vertrauten Ländern ganz zu schweigen. Sind die Artikel von anderen Mitarbeitern verfaßt, so wird deren Name angegeben. Vielseitig sind die biographischen und fachlichen Nachweise in den einzelnen Artikeln. Hinweise auf Instrumenten-Signierung fehlen ebensowenig wie auf Schriften der betreffenden Hersteller. Auch Originalquellen älteren Datums werden in die Nachweise mit einbezogen. Einen ausgezeichneten Beitrag zur musikalischen Lokalforschung stellt der im zweiten Teil des Bandes vorhandene Index nach Städten dar. Gelungene Faksimiliewiedergaben von Etiketten, Schildern und Stempeln zusammen mit einer Übersicht über die Firmeninitialen beschließen den nützlichen Band. Richard Schaal, Schliersee

Johan Helmich Roman: Assaggi a violino solo, hrsg. von Ingmar Bengtsson und Lars Frydén (Bd. 1 der Monumenta Musicae Svecicae), Stockholm 1958, bei Almqvist und Wiksell. XXVI, 39 S.

Die Svenska Samfundet för Musikforskning (Schwedische Gesellschaft für Musikforschung) hat eine Publikationsreihe von musikalischen Denkmälern begonnen (*Monumenta Musicae Svecicae*). Schutz und Förderung gewährt die Kgl. Musikalische Akademie. Der erste Band mit Werken des schwedischen Barockmeisters J. H. Roman, den sein Biograph Patrik Vretblad als „*Svenska Musikens Fader*“ bezeichnet hat, wiegt schwer, für den Forscher wie für den Praktiker. Eine Auswahl von sechs suitenartigen Zyklen (aus einem umfangreichen, nur zum Teil erhaltenen Sammelwerk), für die Geige allein, führt mitten hinein in den

immer noch erhellungsbedürftigen Fragenkreis der Violintechnik im Spätbarock. Es trifft sich gut, daß der Komponist selber sowohl ein guter Violinist als auch ein pädagogisch erfahrener Theoretiker war. Seine Gattungsbezeichnung „*Assaggio*“ darf man wohl mit „*Probierstück*“ übersetzen. An ihnen soll der Geiger die Möglichkeiten seines Instruments ebenso wie seine eigene Spielfertigkeit erproben, immer in jener Freiheit des Abwandeln und Auszierens, die zur Musizierpraxis der Epoche gehörte. Der berühmte, vielgereiste Schwede, der bei den musikalisch führenden Köpfen seiner Zeit unermüdlich Austausch und Belehrung gesucht hat, zeigt sich hier als Geistverwandter Geminianis und Leopold Mozarts, zu deren Lehrwerken die *Assaggi* als reiche Beispielsammlung betrachtet werden dürfen.

Es ist das Verdienst der Hrsg., daß sie den Notentext einleitend (englisch und deutsch) in aller Gründlichkeit auf typische Fälle ausdeutungsoffener („verkürzter“) Notierung untersucht haben: bezüglich des Akkordspiels, einschließlich des Vortrags „scheinbarer Mehrstimmigkeit“; für mögliche rhythmische Varianten; für die Ausführung der „Manieren“; für die Kadenzzen; für Vortrags- und Stricharten einschließlich des Vibrato; für die dynamischen Wirkungen, soweit die Barockgeige ihnen willfährig sein konnte. Somit wendet sich die Neuauflage unter Verzicht auf bequeme Festlegungen an den mitdenkenden, Nachschöpfer zum Mitschöpfer bereichernden Spieler, der gleichwohl für vorsichtig gebotene Hilfen dankbar sein wird. Er kann sich genüßreich hineinstudieren. Für die Entscheidung in textlichen Lesarten ist ihm ein genauer Revisionsbericht mitgegeben, Faksimile-Proben aus Druck und Hs. führen — wenigstens beismäßig — an die Quelle heran.

Die künstlerische Substanz der „Probierstücke“ ruht noch auf dem reichen Boden barocker Formungen, ist aber „galantem“ Zierwerk und Empfinden offen; zwischen den Charakteren der Suite finden sich Vorformen des Sonatensatzes. Es versteht sich, daß diese Solostücke hinter den einschlägigen Bachschen Werken (die Roman auch nicht gekannt hat) zurückbleiben, sie weisen eher auf italienische Vorbilder. Dennoch darf man ihnen heute noch (oder heute wieder) eine kräftige Wirksamkeit zutrauen, als Übungsmaterial wie als Darbietungsmusik, nicht nur für den Kenner und nicht nur wegen ihres Seltenheitswertes als Gattung. Kurt Stephenson, Bonn

Orgeln, 48 Bilder, Text von Walter Haacke. Langewiesche-Bücherei. Verlag Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, 2. Auflage, Königstein im Taunus 1959. 48 S.

Dieses Büchlein, das in der von der Langewiesche-Bücherei herausgegebenen Reihe „Das Gute für Alle“ erschienen ist, bringt mit seinen sorgfältig ausgewählten Abbildungen eine Entwicklung der Kirchenorgel in ihrer äußeren Gestalt und zwar für den Zeitabschnitt von 1450—1800. Das hier zusammengetragene Bildmaterial läßt deutlich erkennen, daß auf die Gestaltung des Orgelprospektes nicht nur der Stilwandel in Architektur und bildender Kunst einwirkte, sondern auch die Erfindung neuer Register und die Wandlung des Klangideals. Dem Bilderteil ist eine Einleitung vorangestellt, die einen guten Einblick in die geschichtliche und stilkundliche Entwicklung des Orgelprospektes gibt, die chronologische Anordnung der recht guten Abbildungen läßt diesen Entwicklungsvorgang deutlich erkennen. Die zweite Auflage dieses Büchleins bringt noch einige für den historischen Ablauf besonders wertvolle und markante Beispiele, die gegen weniger bedeutende ausgetauscht wurden, so wird z. B. die Zeit zwischen 1522 und 1545 durch den Prospekt von St. Georg in Nördlingen überbrückt. Der mit Engeln und herrlichen Schnitzereien versehene dreiteilige Prospekt der Stiftskirche zu Göttzweig sowie der zierliche Rokokoprospekt der Pfarrkirche zu Oberammergau aus dem Jahre 1734 bereichern die Sammlung auf das beste.

So ist es dem Verf. gelungen, wertvolles Bildmaterial für den Orgelfreund, Orgelbauer und Orgelforscher zusammenzustellen. Die Bilder sind so ausgewählt, daß sie eine Vorstellung von der Mannigfalt der Prospektgestaltung geben und Zeugnis von der großartigen Kunstleistung der alten Meister ablegen. Dank sei auch dem Verlag gesagt, der es ermöglichte, für einen erschwinglichen Preis ein so gut ausgestattetes Buch herauszugeben.

Thekla Schneider, Berlin

Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Breitkopf & Härtel, Leipzig—Wiesbaden 1957. 360 S.

Eine neue, vollständige und wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Ausgabe von C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* war längst ein dringendes Desiderat. Die seit 1906 in mehreren Auflagen erschienene Ausgabe von Walter Niemann, die auf der zweiten Auflage des ersten Teils und der ersten Auflage des zweiten Teils (und nicht, wie Niemann angibt, auf der zweiten Auflage beider Teile) beruht, beschränkt sich dort, wo Bach „Nebensächliches“ abhandelt, auf „auszugsweise Mitteilung“ — dem ist vor allem die gesamte Generalabtlehre zum Opfer gefallen — und sie verzichtet auf die Ergänzungen des Autors in der dritten Auflage. Wesentliche Teile des Werks waren also bisher nicht im Neudruck zugänglich.

Die nun vorliegende Neuausgabe vereinigt in sehr glücklicher Weise alle Auflagen des Werkes in einem Band. Sie enthält zunächst eine saubere Faksimilewiedergabe der ersten Auflage des ersten Teils von 1753 und des zweiten Teils von 1762. Sodann werden sämtliche Zusätze der dritten Auflage abgedruckt, von denen insbesondere die Auslassungen über das Tempo rubato (S. 355) und über die Phantasie (S. 357) von Wichtigkeit sind. In einem kurzen Nachwort hat Hoffmann-Erbrecht die Bibliographie der verschiedenen Auflagen des Werkes geklärt. Ein kurzes Namen- und Sachregister erleichtert die Benutzung der Ausgabe. Ein Druckfehler sei hier angemerkt: Bei den Verweisen vom Stichwort „Galante Schreibart“ ist zu Beginn statt „I 51“ zu lesen „II 51“. Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

Hans-Peter Schmitz: Singen und Spielen, Versuch einer allgemeinen Musizierkunde, 63 S., Bärenreiter-Verlag, 1958.

Der Titel dieser kleinen, aber wertvollen Schrift ist nicht glücklich gewählt. Man erwartet unter dem Titel „Singen und Spielen“ etwas anderes, etwa eine Anweisung, wie ältere Sätze vocaliter et instrumentaliter zu musizieren seien. — der Verf. behandelt aber ein ganz anderes Thema: er spricht von den fünf Komponenten jeder musikalischen Wiedergabe — Tonbewegung, Tonstärke, Tonlänge, Tonhöhe, Tonfarbe —, die sowohl für das Singen wie für das Spielen Geltung haben (daher der Titel der Schrift). Er teilt sie in zwei Hälften: auf die linke Seite stellt er die langsamen Tempi, die weich schwingenden Rhythmen, die geringe, bzw. abnehmende Tonstärke, das legato,

die tiefe oder fallende Tonlage, die weichen und dunklen Tonfarben; auf der rechten Seite stehen schnelle oder sich beschleunigende Tempi, harte Rhythmen, forte und crescendo, staccato bzw. harter Tonansatz, hohe oder steigende Tonlage, helle und harte Klangfarben. Beide Hälften sind durch fließende Übergänge miteinander verbunden. Der Musizierende soll nun darauf achten, nicht alle Ausdrucks-Komponenten der einen Hälfte zu entnehmen, sondern „gegenzukoppeln“, d. h. einen oder mehrere Faktoren der einen Seite mit solchen der anderen Seite zu verbinden, um den harmonischen Ausgleich herzustellen, der in einer uns befriedigenden Wiedergabe erreicht sein muß.

Diese sehr fruchtbaren Gedanken, die Schmitz hier in einer wohltuenden Klarheit und Einfachheit vorbringt, sind für den Praktiker gedacht, interessieren aber auch den Musikforscher und könnten mit Glück zu einer praktischen Ästhetik der Musik ausgebaut werden. Wenn Sch. z. B. darauf hinweist, daß die Anfangstöne einer Passage eines Trillers, überhaupt jeder Anfang unmerklich langsamer genommen werden sollen, so wäre darauf hinzuweisen, daß schon Frescobaldi in seiner Vorrede zu den *Fiori musicali* das fordert. Besonders wünschenswert wäre es, wenn Sch. sich mit Handschins Buch *Der Toncharakter* auseinandersetzen würde, in dem eine Menge noch nicht verarbeiteter Rohstoffe enthalten ist. Vielleicht ist diese Schrift (der man dringend einen andern Titel wünschen möchte) nur eine Vorstudie zu einer größeren Arbeit, die sich sicherlich lohnen würde? Hermann Keller, Stuttgart

J. S. Bach: Prelude, Trio and Fugue in B-flat for Organ [BWV 545] ed. by Walter Emery from the Benjamin Cooke manuscript. Early Organ Music No. 12. Novello, London 1959. 17 S.

Im Rahmen der durch bemerkenswerte kritische Revision ausgezeichneten Novello-Ausgaben von „Early Organ Music“ veröffentlichte W. Emery nach einer im Besitz des British Museum befindlichen Hs. die bisher unbekannte, bei Schmieder nicht erwähnte Fassung von Präludium und Fuge BWV 545. Von diesem Orgelwerk Bachs waren vordem nur die in Peters II, S. 2, und BG 15, S. 212, sowie die als Variante in Peters II, S. 88, mitgeteilten C-dur-Fassungen im Druck zugänglich. Emery hat sich

nicht darauf beschränkt, die aus Präludium, Adagio, Trio, Tutti und Fuge zusammengesetzte weitere Fassung in B-dur auf Grund der singulären englischen Quelle zu edieren, sondern er geht in seinem Revisionsbericht der Überlieferung des Werkes erstmals Punkt für Punkt nach — nicht zuletzt wegen der Frage, ob das Cooke-Ms. eine authentische Fassung oder ein abschriftliches Konglomerat darstellt. Der in Vorbereitung befindliche betreffende Band der Neuen Bach-Ausgabe wird sich damit noch einmal eingehend befassen müssen.

Dietrich Kilian, Göttingen

Missa Anonyma II aus dem Codex Breslau Ms. 2016, hrsg. von Fritz Feldmann. Das Chorwerk, Heft 56, Wolfenbüttel 1956. VI, 34 S., Beiheft 16 S.

Um die Eigenart vorliegender Ausgabe gebührend würdigen zu können, ist es notwendig, zunächst auf Feldmanns verdienstvolle Untersuchungen zum Verhältnis von Wort und Ton in Gloria- und Credosätzen von Dufay bis Josquin hinzuweisen (s. *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 141 ff): führten sie doch zu dem Ergebnis, daß bereits in diesen Werken eine stattliche Anzahl der später so genannten musikalisch-rhetorischen „Figuren“ nicht nur vorhanden ist, sondern auch oft schon einer Darstellung bestimmter Worte dient. Zugleich schienen sich verborgene Beziehungen zahlensymbolischer Art zu eröffnen, deren Erforschung das Interesse des Gelehrten seit jener Zeit mehr und mehr in Anspruch genommen hat. Fragestellungen und Ergebnisse dieser Art bewogen ihn auch zu einer, verglichen mit seiner Studie von 1932 (*Der Codex Ms. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*), neuen Bewertung vorliegender Messe, deren vokaler Charakter — abgesehen vom Tenor — nunmehr ausdrücklich betont wird.

Um das in jener Studie originalgetreu veröffentlichte Werk für die Praxis zugänglich zu machen, bedurfte es freilich ausgedehnter Ergänzungen des in der Quelle jeweils nur spärlich angedeuteten Textes. Diese „vom Herausgeber untergelegte Textierung als sinnvoll, ja zwangsläufig (!) aus der Analyse sich ergebend“ zu erweisen, ist die Absicht, welche in einem besonderen Beiheft verfolgt wird. Es handelt sich also um die Begründung einer Konjektur, die vielfach das Richtige treffen mag (s. etwa die „*elison*“-Rufe in Takt 13—15 und 19—23 des

Christe, übrigens „Redictae“-Figuren, wie sie in Obrechts Motette „*Factor orbis*“ zum Wort „*clamantes*“ erscheinen), in anderen Fällen aber auch Bedenken erregen könnte (so etwa bei der mehrfach vorgenommenen syllabischen Textierung von Semiminimen, einer Art von Deklamation, die noch in geistlichen Werken Lassos häufig als Darstellung von „Schnelligkeit“, also mit einem durch den Text des Meßordinariums nirgends nahegelegten „Figuren“-charakter, erscheint).

Wie weit man die Grundsätze der Konjekturen insgesamt akzeptiert, dürfte vornehmlich von der Stellung abhängen, welche der Leser vorliegenden Werkes zu F.s zahlen-symbolischen Interpretationen einnimmt. Ein Widerspruch wäre hier jedoch fehl am Platze, denn es hieße nur, eine Hypothese durch eine andere ersetzen zu wollen, die sich — mindestens bis zur Auffindung einer weiteren, besser textierten Quelle der anonymen Messe — gleichfalls nicht zu echter Beweiskraft erhärten ließe. Unter diesen Umständen hätte es der Ausgabe wohl kaum zum Nachteil gereicht, wäre in ihr — den Grundsätzen philologischer Akribie ebenso wie den für das „Chorwerk“ sonst üblichen Richtlinien entsprechend — zwischen originalem und ergänztem Text im Druck unterschieden und auch jede eventuell vorhandene Ligatur in der üblichen Weise angezeigt worden. Seien wir indes dankbar dafür, daß durch vorliegende Ausgabe ein Werk wiederum zur Diskussion gestellt wird, welches durch seine Behandlung der Dissonanz und „*musica ficta*“ noch mancherlei Probleme aufzugeben vermag.

Bernhard Meier, Tübingen

Leonhard Lechner: *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen 1577*. Mit Unterstützung des Landes Württemberg-Hohenzollern hrsg. von Uwe Martin. Bärenreiter-Ausgabe 2933. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954 (= Leonhard Lechner, Werke. Im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Konrad Ameln, Bd. 3). 79 S. Notentext und 14 S. Titel, Vorworte, Facsimilia und Kritischer Bericht.

Eine vor mehr als zwei Jahrzehnten von E. F. Schmid vorbereitete Lechner-Gesamtausgabe kam leider nicht zustande; nun ist es endlich 1954 Konrad Ameln gelungen, das Unternehmen im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft in Gang zu bringen. Die Auspizien sind günstig: kaum sonst ein süddeut-

scher Komponist der Zeit um 1600 kommt Heinrich Schütz so nahe als Lechner, andererseits ist gerade Ameln seit langem — auch als Editor — mit dem Meister vertraut. Die hier veröffentlichten Lieder sind einer Gruppe von Nürnberger Patriziern, Mitgliedern der „*Musicalischen Gesellschaft*“, gewidmet und vielleicht gar für deren Sitzungen zusammengestellt, was die freizügige, Geistliches und Weltliches mischende Art der Sammlung gut verstehen ließe. Ein solcher Zug ist zwar nicht völlig neu, scheint uns jedoch bei Lechner bemerkenswert als Zeichen fortschreitender Emanzipation der Musik von fremden Funktionsbindungen. Unter diesem Gesichtspunkt mag man es billigen, daß gegen die grundsätzliche Anlage der neuen GA das letzte Stück des vorliegenden Originaldrucks, ein lateinischer Festgesang zur Einweihung der Altdorfer Universität 1575, als klar funktionsbestimmtes Gelegenheitswerk hier weggelassen und in einen späteren Band der NA verwiesen ist — nur dürfte dann im Vorwort nicht von einer „*vollständigen Neuauflage*“ der Sammlung gesprochen werden! Von dem fehlenden Stück abgesehen, ist die originale Anordnung gewahrt: den zehn vierstimmigen Nummern folgen die sechs fünfstimmigen Werke, beide in sich primär nicht nach den Kategorien Geistlich-Weltlich, sondern nach Tonarten geordnet. Sieben Stücke sind mehrteilig und folgen bezüglich der Teilschlüsse dem bekannten Gebrauch; ungewöhnlich ist die Disposition des dreiteiligen phrygischen Stückes Nr. 13 (*a/e/e* statt des mehr üblichen *e/a/e*) und die Beschränkung des siebenteiligen dorischen Werks Nr. 4 auf die Schlüsse *g* und *d*.

Stilistisch besitzt die Sammlung mit ihrer dichten, oft „trugschlüssigen“ Harmonik, dem rhythmisch eigenwilligen Stimmgefüge und der Neigung zu knappen Formulierungen Züge, die auf den grüblerischen Geist von Lechners späten Werken vorausdeuten; doch begegnen auch hellere, gelöster klingende Töne, und man sollte nicht vergessen, daß Gegensätze wie etwa zwischen Nr. 12 und Nr. 14 auch textbestimmt sein mögen, somit Zurückhaltung gegenüber voreiligen personalstilistischen Folgerungen geboten ist. Überraschend deutlich zeigt sich schon hier Lechners eigenartige, dem monodischen Geist noch fernstehende, im Aussagebereich der Polyphonie verharrende Expressivität. Insgesamt ist der künstlerische Entwicklungsstand der Sammlung so hoch,

daß die Nürnberger Beurteilung des jungen Meisters von 1577 als eines „gewaltigen *Componisten*“ wohlbegründet erscheint. Ähnliches besagt die vom Band-Herausgeber Uwe Martin im inhaltsreichen und klugen Vorwort hervorgehobene und generell gewiß richtige Beobachtung, daß diese Lieder die ersten Zeugen der fast vollendeten Befreiung vom Einfluß des Lehrers Lasso seien; freilich scheint mir gerade das am meisten gelobte Stück (Nr. 16) in diesem Punkt etwas überschätzt, zumal darin weniger ein origineller Rückgriff auf „mittelalterliche *Tropusgedanken und niederländische Tenor-motette*“ als viel eher eine unmittelbare Anlehnung an Lasso vorliegen dürfte, nämlich an dessen zahlreiche Motetten mit symbolhaften, Fremdtext tragenden, gelegentlich ostinaten Cantus firmi (vgl. GA Band III Nr. 173, 182, 195; V, 234/35; VII, 291, 310/11; IX, 401; XI, 453; XIII, 538; XV, 553/554, 567, 577, 585; XIX, 694).

Die Edition als solche verdient Lob, ein Gesamteindruck, den auch die folgenden geringfügigen Einwände keineswegs beeinträchtigen möchten. In den Stücken mit C -Mensur sind die originalen Notenwerte auf die Hälfte verkürzt, dagegen unverkürzt belassen, wo sich C-Mensur vorfand: die Gefahr solcher schematischen Regelungen zeigt Nr. 7, wo der konkreten rhythmischen Situation bestimmt besser das Zeichen C entspräche bzw. man hätte bei den originalen Werten verbleiben sollen. (Übrigens: warum sind die zur Kennzeichnung der Übertragungsverhältnisse mitgeteilten Schlüssel, Mensurzeichen und Anfangsnoten in den Anhang verwiesen, statt zweckmäßiger dem einzelnen Stück als „Vorsatz“ vorangestellt? Den „nur“ praktischen Benutzer würde letztere Lösung nicht stören, für den an der originalen Aufzeichnung Interessierten aber ist sie zweifellos vorteilhafter als die hier gewählte.) Von den im Kritischen Bericht merkten Korrekturen des originalen Notentextes erweist sich als unbegründet der Eingriff in Nr. V, Prima pars, Mensur 31, Alt (: das korrigierte *d* war als Vorhalt satztechnisch einwandfrei und besitzt überdies, wie Mensur 28 der Baßstimme zeigt, thematische Bedeutung) und gar als Verschlechterung die veränderte Altstimme in Mensur 5 von Nr. VIII, Secunda pars (: die „Korrektur“ führte hier zu einer Oktavenparallele!); in Nr. VI, Tertia pars, Mensur 29 des Tenors dürfte man ebenfalls die Originalfassung vorziehen, da das beanstandete *h* durch die

Parallelstelle in Mensur 25 bestätigt erscheint. Von Druckfehlern ist nur eine Achtelfigur (statt Sechzehntel) in Nr. II, Mensur 22 des Alts, die Viertelnote *d*“ statt *c*“ im Diskant von Nr. II, Mensur 25, sowie der an falsche Stelle geratene Titel von Nr. VI zu erwähnen. — Facsimilewiedergaben von Werktitel, Vorwort, Register und zwei Notenseiten sowie sachdienliche Angaben über Textherkunft, Vergleichstexte, Parallelvertönungen und frühere Ausgaben ergänzen den schönen Band, der für Praxis und Forschung gleicherweise eine wertvolle Gabe bildet.
Georg Reichert, Tübingen

Spanisches Hymnar um 1500 zu vier Stimmen, hrsg. von Rudolf Gerber. Das Chorwerk, Heft 60, Wolfenbüttel o. J. VI, 47 S. Mit dem „*Spanischen Hymnar*“ legt Rudolf Gerber, als berufener Kenner dieses Gebietes älterer mehrstimmiger Musik, ein „*per totum annum*“ geordnetes Repertoire vor, das in seiner Quelle (Tarazona, Kathedralbibliothek, Ms. 2) zusammen mit anderen Gattungen liturgischer Musik (wie z. B. Magnificat-Sätzen, Messen und Lamentationen) überliefert wird, durch seine Stellung zu Anfang der Handschrift jedoch besonders ausgezeichnet erscheint.

Auf eine Besprechung der einzelnen Sätze kann hier, im Hinblick auf die Ausführungen des Hrsg. in AfMw X, 1953, S. 165 ff., verzichtet und die historische Bedeutung des Hymnars von Tarazona füglich mit wenigen Worten charakterisiert werden. Sie liegt einmal darin, daß, mit Ausnahme von Nr. 7, sämtliche in ihm enthaltenen Werke bisher als Unica überliefert sind; aber auch die zur Vorlage dienenden einstimmigen Melodien sind oft singulär, liturgisch (bisher wenigstens) nicht nachweisbar oder anderwärts nur in abweichender Form bzw. zu anderen Texten bekannt; der Umfang des Repertoires einstimmiger liturgischer Melodien des Mittelalters wie auch die dringende Notwendigkeit einer Erforschung desselben wird also wieder einmal nachdrücklich dargetan. Endlich lassen sich aus den fast nur von spanischen Meistern stammenden Hymnensätzen gewisse Eigentümlichkeiten erkennen, die man, mit dem Hrsg. „*vielleicht im Sinne des national-spanischen Kolorits*“, zuweilen auch als Auseinandersetzung mit der seit ca. 1500 besonders stark auf Spanien sich auswirkenden niederländischen Musik interpretieren darf.

In der Ausgabe erscheinen die Notenwerte für *Tempus perfectum* (Nr. 9 und 10) auf die Hälfte, im übrigen auf ein Viertel verkürzt; originale Schlüssel und Ligaturen sind in der üblichen Weise vermerkt. Auf textliche Ergänzungen wurde verzichtet, doch wird es sich für die Praxis wenigstens empfehlen, an Stellen wie Nr. 8, Takt 8 und 10 (Sopran bzw. Tenor), Nr. 9, Takt 9 (Sopran) und anderen dieser Art eine Ergänzung gelegentlich vorzunehmen; ebenso dürften einige weitere Klausel-Subsemitonen der (auf tieferen Fundamenten beruhenden) Kirchentonart keinen Abbruch tun (vgl. *Mf. X*, 1957, S. 197). Insgesamt wird es der Musikhistoriker jedoch ohne Einschränkung begrüßen, daß ihm mit dieser Ausgabe spanischer *Officiumshymnen* ein bisher „noch unerschlossenes Gebiet“ erstmals zugänglich gemacht worden ist.

Bernhard Meier, Tübingen

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett G-Dur KV 80, hrsg. v. Paul Angerer. Stimmen. Verlag Doblinger, Wien und Wiesbaden (1958).

Während seiner ersten italienischen Reise komponierte der gerade vierzehnjährige Mozart zwischen Mailand und Parma „à Lodi, 1770. Le 15 di Marzo alle 7. di sera“ sein erstes Streichquartett mit den Sätzen *Adagio-Allegro-Menuetto*, das er dann 1773/74 durch Hinzufügung eines *Rondofinales* vervollständigt hat. In den ersten drei Sätzen dominieren nach Art *Sammartinis* die beiden Violinen, das Cello ist noch völlig *continuumäßig*, die Bratsche stellenweise jedoch bereits selbständiger behandelt. Das Werk ist, zumindest in den ersten drei Sätzen, mehr eine Quartettsinfonie als ein Streichquartett, weshalb es vermutlich auch bis heute (von der längst nicht mehr greifbaren Ausgabe bei Breitkopf & Härtel abgesehen) in keine der verbreiteten Ausgaben Mozartscher Quartette Eingang gefunden hat; bekanntlich beginnen für den Quartettspieler die Streichquartette Mozarts allerfrühestens mit KV 155 ff. Verlag und Hrsg. haben sich das Verdienst erworben, diesen nicht ganz unwichtigen Quartett-Erstling Mozarts neuerdings breiteren Kreisen zugänglich gemacht zu haben.

Der Druck der Stimmen ist klar und übersichtlich. Das Verfahren, alle Vorschläge usw. sogleich aufzulösen, ist — besonders, wenn sich Vorschläge wie im 4. Satz, häufen — recht vernünftig, doch fragt man sich, ob es

angesichts der verschiedenen Schreibweisen Mozarts für einen und denselben Vorschlag und seiner häufigen Inkonsequenzen oder auch Nachlässigkeiten hinsichtlich der Bogensetzung usw. nicht doch besser gewesen wäre, Auflösungen von Vorschlägen in Kleinstich über die Zeilen zu setzen und hinzugefügte Bögen durch Strichelung oder (eckige) Klammern (wie in der alten Mozart-Gesamtausgabe) kenntlich zu machen; gleiches gilt für die dynamischen Bezeichnungen. Durch solche kleinen Schönheitsfehler, die jeder einigermaßen sachkundige Benutzer, was Vorschläge und Bogensetzung angeht, großenteils selbst erkennen und verbessern kann, wird jedoch der Wert dieser Stimmenausgabe nicht vermindert. Da das Werk sich als „Quartettsinfonie“ auch sehr für kammerorchestrals Ausführung eignet, wird die Veröffentlichung sicherlich nicht nur von Quartettvereinigungen dankbar begrüßt werden.

Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Musikhistorische Dokumente, Bd. V, *Musica polyphonica Bohemiae*, hrsg. von Jitka Snížková, Prag 1958, 110 + 4 S. (Abb.).

Als fünfter Band dieser Editionsreihe (vgl. *Mf. XI*, 543 f.), die u. a. die gesammelten Werke von Jan Traján Turnovský, Jiří Rychnovský und B. Černohorský vorbereitet, liegt eine Auswahl von 33 Werken vor, von denen 20 anonym und 13 mit den Namen Jiří Rychnovský (?), Václav Kolářovic, Traján von Turnau (4), Jan Facilis von Boleslau (?), Daniel Karolides von Karlsperk (?) und Magister Jan Campanus von Vodňan (3) überliefert sind. Von einigen anonymen Sätzen abgesehen, die sicher noch dem 15. Jahrhundert angehören, repräsentiert die Auswahl einen Querschnitt der polyphonen böhmischen Produktion des 16. Jahrhunderts. Es ist hier, wie die Hrsg. betont, vor allem eine Veranschaulichung der verschiedenen Kompositionstechniken angestrebt worden, während der „Wert“ der Werke erst in zweiter Reihe eine Rolle spielte. In diesem Sinne ist die Edition wohl gelungen und, da die wenigen, anderweitig neu hrsg. Werke unberücksichtigt blieben, als Erstausgabe von großer Wichtigkeit.

Einige Sätze erscheinen uns besonders bemerkenswert, vor allem die anonyme Liedbearbeitung „*Stala se jest věc divná*“ (S. 37/38) im Wechsel von vierstimmigen (instrumentalen?) Abschnitten und dem jeweils von einer Stimme kontrapunktierten Unisono-c. f. der restlichen. In der folgenden

(S. 39/40) Weihnachtsmotette „*Pán Ježíš narozený*“ begegnen wir einer ungewöhnlichen Vertonung zweier paralleler Texte: Alt und Baß bringen den gleichen Text, der erste vom ergänzenden Text des Tenor unterbrochen, der letztere kontinuierlich, wodurch der Eindruck eines Krippenspiels mit zwei sich antwortenden Chören über einem fortlaufenden Baß entsteht. Neben einem einfachen, in kurzatmiger Technik primitiven Kanon „*Fuga duarum, V zármutku mém*“ (S. 43/44) steht als kontrapunktische Spitzenleistung der achtstimmige Satz „*Svět se točí rovně jako kolo*“ („Die Welt dreht sich wie ein Rad“, S. 73–77) ein Rätsel-Krebskanon zu vier Stimmen, der in einen durchkomponierten vierstimmigen Satz „eingebaut“ ist. (Eine Abbildung des auch typographisch bemerkenswerten Einblattdruckes von 1589 ist vorhanden.) In einer Initiale der Eibenschitzer Ausgabe des Brüdergesangbuchs (1564) hat die Hrsg. an der Tafel des dargestellten Schulraumes eine „*Fuga quatuor vocum*“ entziffert. Somit ist ein neuer Beweis für die Pflege des mehrstimmigen Gesanges in den Brüdergemeinden erbracht. Das Sätzchen ist allerdings recht unbeholfen (Oktavparallelen). Während die ältesten, anonymen Motetten den Trienter Codices nahestehen, zeigt sich in den kurzen Beispielen des Schaffens von Rychnovský und Traján eine den Bedürfnissen der böhmischen Literatenchöre angepaßte Annäherung an die Werke der besten Meister der Zeit.

Da die z. T. schwer zugänglichen, hs. Quellen der Edition einen Vergleich mit den Partituren nicht erlauben, ist der Rez. auf Vermutungen angewiesen, ob hie und da die Vorlagen nicht fehlerhaft notiert oder falsch gelesen worden sind.

Im anonymen „*De sancto Procopio*“ (S. 26) ist im Contratenor, T. 4, Note 2 wohl *e* statt *f* zu lesen, im Tenor, T. 8, 1. N. *g* statt *a*. Im „*Patrem mostské*“, Baß, T. 7, sind die eingeklammerten zwei Achtelnoten *F* wohl irrtümlich ins System geraten, da sie nur die textbedingte Teilung des einzig möglichen *c* andeuten wollen. T. 11, Baß, 3. N. muß wohl *A* heißen. Der Satz ist übrigens in keiner Hinsicht bedeutend.

Die Transkription des Tenor im „*Vzdajmež chválu*“ (S. 32) sollte, da die Stimme bis *d* herabgeht und nur einmal *e'* erreicht, im *F*- statt *G*-Schlüssel stehen. Dasselbe gilt für den 1. Teil der folgenden Motette.

In J. Rychnovskýs „*Decantabat populus*“ (S. 50), Tenor, T. 2, soll die 2. Note sicher

g heißen. In desselben „*Carcerati*“ (S. 53), T. 4, Tenor, sind die Noten 5–6, will man die unwahrscheinlichen Parallelen mit dem Alt nicht akzeptieren, eine Terz zu hoch notiert. Im drittletzten T., Baß, ist wohl *A* statt *c* zu lesen.

Die Oktavparallelen zwischen Alt und Baß im anonymen „*Moudrost Boha a pravda*“ (S. 67, T. 4) sind in Anbetracht des ungekonnten Satzes wohl authentisch.

In Rychnovskýs „*Quatuor vocibus*“ (S. 70, T. 4 des $\frac{3}{4}$ -Teils) muß der Altus hingegen sicherlich *d'* statt *c'* heißen.

Etwas problematisch erscheint uns die Wertung des „*Vzhůru, vzhůru Čechové*“ („Auf, auf, ihr Tschechen“, S. 103, Revisionsbericht): „Ich . . . nehme an . . ., daß es sich um ein durchdachtes, ausgezeichnet klingendes Werk eines theoretisch gebildeten, tschechischen Komponisten handelt, dessen Technik auf europäischem Niveau steht . . .“ Dem widersprechen die unschönen Quint- und Oktavparallelen (T. 6–8, durchgehend zwischen Alt und Baß, T. 9, Alt-Tenor, T. 73, Alt-Baß) wie auch die recht unbeholfene Stimmführung. Hingegen dürfte das zehnmal wiederholte *A* im Baß, T. 67, ein Lesefehler für *c* sein. Bemerkenswert ist der Text dieses umfangreichen „Türkenliedes“!

Einen nicht konsequenten Eindruck macht die Hinzufügung der Akzidentien, die wir in „*Na den narození*“, T. 10, Alt (S. 41), in Traján's „*Patrem*“ T. 3 und 4, Alt (S. 57), in Rychnovskýs „*Quatuor vocibus de Resurrectione*“, T. 5, Alt, in Psalm XCVI, letzte Zeile, Discant (hingegen soll am Anfang des Abschnitts (\sharp) statt (\natural) stehen), in Psalm CXLVII, 1. Zeile, Tenor, 2. Zeile Discant (zweimal) und mehrmals vermissen.

Die Ausgabe ist, wie bei dieser Editionsreihe üblich, sorgfältig kommentiert und mit einem umfangreichen Literaturverzeichnis versehen. Die breite, mit zahlreichen Abbildungen illustrierte Einleitung hätte eine Übersetzung in eine Weltsprache verdient. Man bedauert auch, daß die Bibliographie der Komponisten und Werke des 16. Jahrhunderts, eine entscheidende Bereicherung der bibliographischen Literatur, nicht sorgfältiger ausgearbeitet wurde. Besonders hätten konsequentere Angaben über Erhaltungszustand und Fundorte interessiert. Zwei Druckfehler: S. 14 Prassinus, „*O solis ortus*“ statt „*A solis . . .*“ Romanides, auf gleicher Seite, „1954“ statt „1554“.

Camillo Schoenbaum, Dragö

Muzio Clementi: Sonate g-moll für Klavier, op. 7, Nr. 3. Hrsg. von Hans Albrecht. Organum. Fünfte Reihe: Klaviermusik Nr. 15. Lippstadt (1953), Kistner & Siegel & Co. 11 S.

—: Sonate f-moll für Klavier, op. 14, Nr. 3. Hrsg. von Hans Albrecht. Desgl. Nr. 16. Ebda. 23 S.

—: Sonate B-dur für Klavier, op. 14, Nr. 1. Hrsg. von Hans Albrecht. Desgl. Nr. 18. Ebda. (1954). 18 S.

—: Sonate h-moll für Klavier, op. 40, Nr. 2. Hrsg. von Hans Albrecht. Desgl. Nr. 20. Ebda. 26 S.

Clementis Klaviersonaten erfreuen sich in den letzten Jahrzehnten mit Recht steigender Wertschätzung. Schon 1941 hatte W. Georgii in der 1. Auflage seiner *Klaviermusik* für die Werke dieses bedeutenden Klassikers der Sonate eine Lanze gebrochen, später H. Engel in seinem MGG-Artikel, und in jüngster Zeit R. Allorto in der soeben ausgelieferten kritischen Studie *Le Sonate per Pianoforte di Muzio Clementi* (Florenz 1959, Olschki), die zugleich den lang entbehrten thematischen Katalog enthält. Auch die vier von H. Albrecht mustergültig veröffentlichten Sonaten vermögen uns die Bedeutung dieses Meisters vor Augen zu führen und das leider weit verbreitete Zerrbild des „Sonatinen- und Etüden-Komponisten“ zu revidieren.

Clementis Sonaten zeichnen sich in gleicher Weise durch ihre prägnante Thematik und deren phantasievolle, technisch gekonnte Verarbeitung wie durch höchste formale Geschlossenheit und pianistische Brillanz aus. Freilich gibt es unter den über 60 Sonaten erhebliche Qualitätsunterschiede. Schon der Komponist bekannte sich im Alter nicht mehr zu seinen Erstlingen, und keineswegs alles, was in die von ihm selbst redigierte Gesamtausgabe Eingang fand, dürfte für die Gegenwart zu retten sein. Trotzdem bleiben genügend „Perlen“ übrig, die neu zu entdecken sich wahrhaft lohnt.

Der Hrsg. hat nach den zwei in dieser Reihe schon früher edierten Werken (vgl. die Besprechung von W. Kahl in *Mf.* V, 1952, S. 94) weitere vier Sonaten aus verschiedenen Schaffensperioden und mit abweichender Grundhaltung ausgewählt. Die kühne g-moll-Sonate stammt aus der Frühzeit (1782) und zeigt Clementi als Neuerer im Ausdruck wie in der Technik. Noch stärker überrascht die wenige Jahre später ent-

standene (nach Allorto: 1784?) f-moll-Sonate, deren erstes Allegro agitato von hinreißendem Schwung und Beethovenscher Glut erfüllt ist. Allein bei dieser Komposition wird man viele Vorurteile Clementi gegenüber vergessen. Aus dem gleichen Opus stammt auch die weniger problematische, heitere B-Dur-Sonate. Ihr anmutiger erster Satz, das ausdrucksstarke Es-Dur-Adagio wie das beschwingte Finale in Rondoform strömen Grazie, Wärme und Gelöstheit aus, wie sie nur in wenigen Werken der größten Meister dieser Zeit wiederzufinden sind. Schließlich begrüßt man dankbar die Neuveröffentlichung der gewichtigen h-moll-Sonate (nach Allorto: 1801–1802), die inhaltlich und formal dem Typus von Beethovens Fantasie-Sonate besonders nahe steht — ein Werk, das (um die Anregung Georgiis zu wiederholen) „das öde Einerlei der üblichen Klavierabend-Programme wohlthätig zu durchbrechen“ instande ist.

Die vom Hrsg. auf Grund einer späteren Pariser Ausgabe mit op. 14 bezeichneten zwei Sonaten wird man jetzt nach Allorto, S. 97 ff., nach dem Londoner Erstdruck des Komponisten mit op. 13, Nr. 4 (B-Dur) und op. 13, Nr. 6 (f-moll) zu numerieren haben. Aber offensichtlich hat es Clementi selbst mit seinen Opuszahlen nicht sehr genau genommen, wie einige fast zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten gedruckte Sonaten mit abweichender Bezeichnung beweisen.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt/M.

Hans Küry: Tönendes Schweigen. Erinnerungen an Carl Futterer. Basel, Stuttgart (1960), B. Schwabe & Co. 172 S. Schon der originelle Titel des Büchleins verrät, daß dessen Inhalt Reminiszenzen eines Nichtfachmannes, in diesem Falle eines Verwandten des Künstlers umfaßt. Carl Futterer (1873–1927) ist damit ein schlechter Dienst erwiesen worden, was um so mehr zu bedauern bleibt, als der Komponist mehrere gehaltvolle Beiträge zur Buffooper geliefert hat, deren Untersuchung und geschichtliche Einordnung somit noch aussteht. Trotz vieler Details der Memoiren und trotz der Inhaltsangaben der Opern bleibt die Darstellung in jeder (auch in essayistischer) Hinsicht unbefriedigend. Sogar ein Werkverzeichnis, welches man sehr begrüßt hätte, fehlt. Einige wenige Presseurteile sind der einzige objektive „Ertrag“ der geschmackvoll ausgestatteten Publikation.

Richard Schaal, Schliersee

Mitteilungen

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zu der diesjährigen Mitgliederversammlung, die am Sonntag, dem 11. September 1960, in Fulda stattfinden wird, einzuladen. Ort, Zeit und Tagesordnung sowie die mit der Mitgliederversammlung verbundenen Veranstaltungen, die vom 10. bis 12. September vorgesehen sind, werden den Mitgliedern noch durch besondere Drucksachen mitgeteilt.

Blume

Am 24. Dezember 1959 starb infolge schwerer Krankheit, doch unerwartet, in Jena Dr. Johannes Krey im Alter von 28 Jahren. Der Verstorbene war Oberassistent und Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Jena und verwaltete dieses Institut seit mehreren Jahren. Die Musikwissenschaft betrauert den allzu frühen Tod des jungen Kollegen aufrichtig.

Am 1. Dezember 1959 verstarb Dr. Max Unger im Alter von 76 Jahren. Der Verstorbene ist der Musikwissenschaft vor allem durch seine intensive Arbeit an Beethovens Briefwechsel verbunden gewesen. Sein Andenken wird in Ehren gehalten werden.

Professor Dr. Heinrich Husmann, Hamburg, hat einen Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen als Nachfolger Rudolf Gerbers angenommen.

Der bisherige Leiter der Bibliothek der Technischen Hochschule Graz, Staatsbibliothekar Dr. Hellmut Federhofer, wurde mit Entschliebung vom 30. September 1959 des Bundespräsidenten der Republik Österreich zum ao. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Graz ernannt. Die Reaktivierung der im Jahre 1945 aus Ersparnisgründen eingezogenen Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Universität Graz ist mit dieser Ernennung nicht verbunden.

Dr. Arnold Feil, Tübingen, ist von der Technischen Hochschule Stuttgart vom Sommersemester 1959 an ein Lehrauftrag für Musikwissenschaft erteilt worden.

Als Nachfolger des am 1. Januar 1960 verstorbenen Dr. Kaspar Roeseling wurde der Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik, Walter Hammerschlag, zum Lektor für Musiktheorie an der Universität Köln ernannt.

Die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg ist im Begriff, eine Gesamtausgabe sämtlicher Briefe der Familie Mozart herauszugeben. Die Arbeiten an dieser von Dr. W. A. Bauer und Professor O. E. Deutsch, Wien, besorgten ersten vollständigen Briefsammlung sind soweit fortgeschritten, daß der erste der vier Textbände (ein Kommentar-Band soll später erscheinen) in Kürze zum Druck geht. Die Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Schwarzstraße 26, bittet hiermit nochmals alle Bibliotheken und Privatsammler, in ihrem Besitz befindliche Originale oder Abschriften von Briefen der Familie Mozart für diese für die Mozart-Forschung so bedeutende Ausgabe in Photokopien oder Mikrofilmen gegen Erstattung der Kosten zur Verfügung zu stellen. Die Namen der Besitzer werden, wenn nicht anders gewünscht, in der von ihnen verlangten Form genannt.

Das Musikhistorische Museum in Stockholm konnte unlängst ein Exemplar des *Hodegus musicus* von Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer erwerben, das bisher als verschollen galt. Es handelt sich um die zweite Auflage des Werkes, die ebenso wie diejenige des *Museum musicum* des gleichen Verfassers im Jahre 1741 erschien und als Lehrbuch für das Gymnasium in Schwäbisch Hall bestimmt war. Das Titelblatt weist nachstehenden Text auf: *Hodegus Musicus Oder getreu-musicalischer Wegweiser, darinnen gezeiget wird das rechte Fundament der Sing-Kunst, wie solche mit allen darzu gehörigen Stücken aufs allerleichteste und gewisseste / nach heutiger Art fähigen Subjectis in kurzer Zeit herzubringen sey. Auf Grgst. Obrigkeitl. Befehl / zum nutzlichen Gebrauch des Löbl. Hällischen Gymnasii verfaßt, zum Zweyten mahl aufgelegt und vermehrt von Joseph Friedr. Bernh. Casp. Majern / Ober-Schreib. u. Organist. bey St. Catharein. Schw. Hall, verlegts Georg M. Majer. Buchdr. 1741.*

Günther Schmidt: Internationale Tagung für Hymnologie in Lüdenscheid 9. bis 11. September 1959	200
Im Jahre 1959 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	202
Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen	203

Besprechungen

A. M. Jones: *Studies in African Music* (M. Schneider; 209) / H. Chr. Wolff: *Die Barockoper in Hamburg* (Becker; 211) / D. Lehmann: *Rußlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Mokry; 214) / J. Vigué – J. Gergely: *La Musique hongroise* (Sietz; 215) / D. Norberg: *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (Jammers; 216) / W. Krüger: *Die authentische Klangform des primitiven Organum* (Irtenkauf; 218) / Festschrift, Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag (Heckmann; 218) / M. Barthélemy; *André Campra, sa vie et son œuvre (1660 – 1744). La vie musicale en France sous les rois bourbons* (Reimann; 221) / C. Hopkinson: *Handel and France* (Steglich; 222) / W. Dean: *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (J. Müller-Blattau; 223) / G. F. Händel. *Sein Leben in Bildern* (J. Müller-Blattau; 224) / K. Geiringer: *Die Musikerfamilie Bach* (A. Dürr; 224) / A. Liess: *Fuxiana* (Federhofer; 226) / J. S. Bach. *Sein Leben in Bildern* (Kilian; 227) / C. Hopkinson: *A bibliography of the works of C. W. von Gluck* (F.-H. Neumann; 227) / L. Nowak: *Joseph Haydn* (Kahl; 230) / A. Chr. Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (Wirth; 230) / O. E. Deutsch: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (Kahl; 231) / F. Mendelssohn Bartholdy: *Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz* (Sietz; 233) / A. T. Hatto – R. J. Taylor: *The Songs of Neidhart von Reuenthal* (W. Müller-Blattau; 234) / H. von Beckerath: *Erinnerungen an Johannes Brahms* (Fellinger; 235) / Smetana in Briefen und Erinnerungen (Dahlhaus; 236) / R. Petzoldt: *Giuseppe Verdi* (Bollert; 236) / Cl. Sartori: *Puccini* (Engel; 237) / R. Traimer: *Béla Bartóks Kompositionstechnik – dargestellt an seinen sechs Streichquartetten* (Langner; 238) / H. J. Moser: *Das deutsche Sololied und die Ballade* (J. Müller-Blattau; 238) / R. Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen* (Rehm; 239) / G. Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* (Riedel; 239) / *Beiträge zur hamburgischen Musikgeschichte* (Schaal; 240) / N. Dufourcq: *Jean de Joyeuse et la pénétration de la facture d'orgues parisienne dans le Midi de la France au XVII^e siècle* (Klotz; 241) / A. Mann: *The Study of Fugue* (Dahlhaus; 242) / K. Stephenson: *Bonner Burschenlieder 1819* (Moser; 244) / K. Stephenson: *Die Deutschen Lieder von 1843* (Moser; 244) / K. Stephenson: *Zur Soziologie des Studentenliedes* (Moser; 244) / K. Stephenson: *Das Lied der studentischen Erneuerungsbewegung 1814 – 1819* (Moser; 244) / H. Hickmann: *La castagnette égyptienne* (Bose; 245) / H. Hickmann: *La chironomie dans l'Égypte pharaonique* (Bose; 245) / Fr. Grasberger: *Der Autoren-Katalog der Musikdrucke* (Schaal; 246) / *Gesellschaft der Orgelfreunde: Orgelbewegung und Historismus* (Th. Schneider; 247) / R. Vannes: *Dictionnaire Universel des Luthiers* (Schaal; 248) / J. H. Roman: *Assagi a violino solo* (Stephenson; 248) / *Orgeln* (Th. Schneider; 249) / C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Hucke; 249) / H.-P. Schmitz: *Singen und Spielen* (Keller; 249) / J. S. Bach: *Prelude, Trio and Fugue in b flat for Organ* (Kilian; 250) / *Missa Anonyma II aus dem Codes Breslau Mf 2016* (Meier; 250) / L. Lechner: *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen 1577* (Reichert; 251) / *Spanisches Hymnar um 1500* (Meier; 252) / W. A. Mozart: *Streichquartett C-dur KV 80* (Pfannkuch; 253) / *Musikhistorische Dokumente Bd. V, Musica polyphonica Bohemiae* (Schoenbaum; 253) / M. Clementi: *Sonaten für Klavier* (Hoffmann-Erbrecht; 255) / H. Küry: *Tönendes Schweigen* (Schaal; 255).

Mitteilungen	256
------------------------	-----

NEUE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN

Briefwechsel zwischen Johann Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voß

Herausgegeben von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Band IX) 304 S. mit 4 Bildtafeln. Kart. DM 32.—.
Subskriptionspreis bei Vorbestellung bis zum 1. 7. 1960 DM 27.20.

Die in diesem lebhaften und warmherzigen Freundesbriefwechsel auftauchenden Namen wie Lavater, Klopstock, Goethe, Schiller, Humboldt und die lebhaft diskutierten Begriffe Humanismus, Rationalismus, Liberalismus, Klassik, Romantik zeigen schon allein, wie mannigfaltig die geistigen Strömungen der Zeit waren.

Friedrich Wilhelm Riedel:

Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente

in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Band X) 224 S. mit Tabellen. DM 40.—.

Es kam dem Verfasser darauf an, eine Methode zur kritischen Betrachtung und Verwertung musikalischer Quellen an dem gewählten Gegenstand zu entwickeln. Das Thema wurde vor allem aus der nach längeren Untersuchungen gewonnenen Erkenntnis gewählt, daß hier ein günstiger Ausgangspunkt für die Behandlung der gesamten Instrumentalmusik liege. Damit ist dieser sorgfältig und gründlich gearbeitete Band ein wesentlicher Beitrag zur musikalischen Quellenkunde.

Hermann Zenck: Numerus und Affectus

Herausgegeben von Walter Gerstenberg. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 16) 90 S. Engl. brosch. DM 6.60.

Numerus und Affectus ist eine Sammlung von Aufsätzen, Studien und Vorträgen des 1950 verstorbenen Musikwissenschaftlers Hermann Zenck. Die hier veröffentlichten Einzelstudien und Bruchstücke fügen sich zu einem Ganzen zusammen, wie es der beigefügten Bibliographie zu entnehmen ist.

Bericht über den siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958

Herausgegeben von Gerald Abraham, Suzanne Clercx-Lejeune, Hellmut Federhofer, Wilhelm Pfannkuch. 366 S. Kart. DM 28.—.

Kongreßberichte sind Spiegel einer wissenschaftlichen Disziplin. Der vorliegende Band gibt einen Überblick über die musikwissenschaftlichen Probleme, wie sie sich 1958 auf der Tagung in Köln darboten. Der Bericht gibt diesen Kongreßverlauf (3 öffentliche Referate, 112 Referate und die Protokolle der Arbeitsgemeinschaften) genau wieder. Er enthält eine Fülle neuer wichtiger Forschungsergebnisse auf allen Gebieten der Musikwissenschaft.

Bianca Becherini:

Catalogo dei Manoscritti Musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze

XII, 180 S., Großoktav, Ganzleinen DM 36.—.

Der Katalog enthält eine Beschreibung aller 144 Handschriften der Nationalbibliothek Florenz, mit kurzer Zusammenfassung des Inhaltes, Datierung und bibliographischen Angaben. Sämtliche Textanfänge werden wiedergegeben, die verschiedenen musikalischen Formen angeführt und die Namen von Besitzern der Manuskripte, von Komponisten und auch von Tänzern erwähnt und so alle Angaben vermittelt, die dem Forscher nützlich sein könnten. Besonders wertvoll sind die angefügten fünf Register der Versanfänge, der Komponisten und Theoretiker, der Dichter, sämtlicher erwähnter Namen und der Handschriften nach Gattungen. Das Werk ist in italienischer Sprache erschienen.

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK