

Harmonische Gesetzmäßigkeiten im atonalen Bereich

VON PETER POHLMANN, HAMBURG

Wenn der Verfasser noch einmal zu dieser umstrittenen Frage Stellung nehmen zu müssen glaubt, so aus dem Grunde, daß seiner Meinung nach die bisher entwickelten Theorien immer noch am Kern des Problems vorbeistoßen. Wie sich in der musikalischen Praxis bedauerlicherweise Parteien herausgebildet haben und sich tonale, Zwölfton- und serielle Komponisten beinahe feindlich gegenüberstehen, so sind auch die Theoretiker bald in dieser, bald in jener Richtung orientiert. Eine Überschätzung der „Grundtöne“ oder der Enharmonik auf der einen Seite steht einer Überschätzung der Prinzipien der Reihentechnik entgegen. Demgegenüber muß es Aufgabe einer wahren Theorie sein, die verschiedenen Stile zu vereinigen. Eine überstilistische Betrachtungsweise, vor der Tonale wie Zwölftonmusiker, Impressionisten und serielle Musik gleich sind, kann und muß von der Theorie verlangt werden, wenn sie wirklich den Anspruch auf Objektivität und Allgemeingültigkeit erheben will.

Auf der Suche nach überstilistischen Prinzipien der Harmonik stößt man auf das Phänomen der „Konsonanz“¹. Die Konsonanz hat zwar auch ihren Widerpart, die Dissonanz, kann aber nicht durch Dissonanz ersetzt werden ohne einen gewissen Schaden für Körper und Seele, wenn vielleicht auch nicht für den „Geist“. Dieser Schaden ist bei Preisgabe bloß der tonalen Elemente möglicherweise weit geringer. Die Konsonanz ist kein eigentlich tonales Element, aber auch kein rein mechanisches. Man könnte versucht sein, Statistik oder Wahrscheinlichkeitsrechnung zu treiben nach der Formel

$$\frac{\text{Zahl der wirklichen Konsonanzen}}{\text{Zahl der möglichen Konsonanzen.}}$$

Aber dann dürfte der Nenner nicht unendlich groß werden, und die Zahl der Intervalle und damit der Musikwerke müßte endlich groß sein. (Daß die Statistik innerhalb eines Werkes ihr Recht behält, sei schon im voraus vermerkt.) Auch ohne diese Voraussetzung kann die Bedeutung der Konsonanz dargetan werden, die in erster Linie eine physiologische ist.

Das Verdienst, darauf zuerst hingewiesen zu haben, gebührt Carl Stumpf.

Die Stumpfsche Konsonanztheorie ist gegenüber anderen Konsonanztheorien in mehrfacher Hinsicht im Vorteil. Eine Gruppe von Theoretikern, zu denen Lipps und Hornbostel gehören, ging von der alten Leibnizschen Erklärung der Konsonanz durch „unbewußtes Zählen“ aus und übersetzte sie in die Sprache der modernen Psychologie. Lipps² spricht von einem „unbewußten Zusammenordnen“ der „Tonstöße“, denen objektiv die Schwingungsmaxima entsprechen. Je klarer also die „Schwingungsrhythmen“ (richtiger: Schwingungsmetren) zusammenfallen, desto leichter werden sie von der unbewußt zählenden Seele zusammengeordnet, desto

¹ Peter Pohlmann; *Die harmonischen Ordnungsprinzipien der Neuen Musik, dargestellt an ihren Hauptvertretern*. Dissertation Hamburg 1956.

² Theodor Lipps: *Psychologische Studien*. Heidelberg 1885. Und: *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn 1883.

eher entsteht eine Lust- und damit Konsonanzempfindung. Lipps spricht auch von einer „*unbewußten Ähnlichkeit*“ der Konsonanztöne.

Diese Auffassung krankt vor allem am Begriff des „Unbewußten“ selbst, da nicht sicher ist, was und wodurch wir vom Unbewußten etwas wissen können. Hornbostel³ vermeidet zwar diesen Begriff, aber auch seine „*Gliederungen*“ finden nicht im Bewußtsein statt. Es fehlt der Hinweis, daß Konsonanz und Dissonanz engstens mit der Gleichzeitigkeit der Töne zusammenhängen — man denke an die große Sekunde, die im Nacheinander ihren dissonanten Charakter verliert. Ein weiterer Nachteil dieser Theorien ist der, daß sie zu sehr an den mathematischen Zahlenverhältnissen der Intervalle haften. Einer Oktave entspricht zwar das Schwingungszahlverhältnis 2:1, aber nur ungefähr. Es kann gezeigt werden, daß leicht „verstimmt“ Konsonanzen, etwa die Oktave 100 : 201, als die idealsten erscheinen, während sie nach Lipps und Hornbostel die schärfsten Dissonanzen sein müßten. Diese kleinen Abweichungen betreffen vor allem die Intervalle, die in der Praxis gebraucht werden, nämlich die temperierten Intervalle. Hier eine Übersicht (in Cents).

Intervall	natürlich	temperiert
Oktave	1200	1200
Quinte	702	700
Quarte	498	500
gr. Terz	386	400
kl. Terz	316	300
5 : 7	583	600
gr. Sekunde	204	200
kl. Sekunde	112	100.

Ein anderer Theorienkreis hatte für die Dissonanz die Schwebungen der Intervalltöne (bzw. deren Ober- und Kombinationstöne) verantwortlich gemacht. Die Konsonanz wurde mehr negativ, durch das Fehlen solcher Schwebungen, erklärt⁴.

Das Gegenargument Stumpfs wurde durch neuere Versuche von H. Husmann⁵ glänzend bestätigt: Binaural (d. h. getrenntohrig) dargebotene Intervalle haben weder Schwebungen noch Kombinationstöne. Die Konsonanz, so definiert, läßt sich also nicht auf die binauralen Intervalle anwenden. Ein weiterer Nachteil der Schwebungsdefinition ist der, daß die Schwebungen nicht von den Schwingungszahlverhältnissen abhängen, sondern von den Differenzen der absoluten Frequenzen, mit denen die Konsonanz jedoch nichts zu tun hat.

Anders steht es mit der Koinzidenztheorie, die sich teilweise bei v. Helmholtz schon findet. Nach ihm wird die Konsonanz auch bestimmt durch das Zusammenfallen von Obertönen und ist um so vollkommener, je niedriger die Ordnungszahlen der betreffenden Obertöne sind.

³ E. M. von Hornbostel: *Psychologie der Gehörserscheinungen* in: Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie, herausgegeben von A. Bethe u. a. Berlin 1926.

⁴ Vgl. Hermann v. Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*. Braunschweig 1862. Felix Krueger: *Differenztöne und Konsonanz* in Archiv für die gesamte Psychologie, herausgegeben von E. Meumann u. a. Leipzig 1903/4.

⁵ Heinrich Husmann: *Vom Wesen der Konsonanz*. Heidelberg 1953.

Übereinstimmend mit seinen obengenannten Versuchen gelangte Husmann zu einer neuen Koinzidenztheorie. Eine solche ist auch „zentral“ möglich und läßt sich mit der Annahme „subjektiver Obertöne“ auch auf die obertonfreien Klänge anwenden.

Die alte Stumpfsche Theorie hat dabei nichts von ihrer Bedeutung verloren. Stumpf war zu dem Begriff seiner „Verschmelzung“ durch die Beobachtung gekommen, daß, obwohl wir immer und überall eine Mehrheit von Tönen annehmen müssen, diese Mehrheitsauffassung bei gleichzeitiger Darbietung der Töne erschwert wird. Dies wird bestätigt durch Analogie zu dem Tastsinn: In dem Falle, daß ich zwei Gewichte zu verschiedenen Zeiten auf beide Hände lege, werden sie leichter verglichen, als wenn ich sie gleichzeitig auf die Hände lege. Man muß also bei gleichzeitigen Tönen nicht nur eine Mehrheit, sondern auch eine Einheit annehmen, und dies ist es nun, was Stumpf⁶ als „Verschmelzung“ bezeichnet. Verschmelzung ist *„dasjenige Verhältnis zweier Inhalte, speziell Empfindungsinhalte, wonach sie nicht eine bloße Summe, sondern ein Ganzes bilden. Die Folge dieses Verhältnisses ist, daß mit höheren Stufen desselben der Gesamteindruck sich unter sonst gleichen Umständen immer mehr dem einer Empfindung nähert und immer schwerer analysiert wird“*.

Die Grade dieser Verschmelzung gleichen etwa der Hindemithschen Reihe 2: Oktave, Quinte, Quarte, Terzen und Sexten, Siebenerintervalle, Dissonanzen. Auch andere Theoretiker wie v. Helmholtz⁷ und Handschin⁸ sind, z. T. auf ganz anderen Voraussetzungen fußend, bemerkenswerterweise zu ähnlichen Reihen gelangt. Diese Verschmelzungsgrade entsprechen ungefähr gewissen mathematischen Verhältnissen. Man kann noch gar nicht einmal sagen, daß eine bessere Verschmelzungsstufe zu einem einfacheren Zahlenverhältnis gehört. Verschmilzt denn eine große Sexte 3 : 5 besser als eine große Terz 4 : 5? Man sieht, was danach unter Einfachheit eines numerischen Verhältnisses zu verstehen wäre.

Stumpf hat diese Reihe durch Versuche mit einer großen Anzahl unmusikalischer Versuchspersonen bestätigt. Es wurden den Personen Intervalle angegeben und die Frage vorgelegt, ob ein oder mehrere Töne vorlägen. Die richtigen Antworten wurden gezählt. Es ergab sich, daß die Sekunden fast immer als zwei Töne gehört, also am leichtesten analysiert wurden. Eine Versuchsreihe ergab z. B., daß von hundert Intervallen die Sekunden 100mal richtig analysiert wurden, die Terzen 95mal, die Quinte 78mal, die Oktave 24mal.

Bei der Eindeutigkeit des Ergebnisses konnten nun keine rein psychologischen Ursachen der Verschmelzung bzw. Konsonanz mehr angenommen werden; Stumpf kam deshalb zu einer physiologischen Erklärung. Es läßt sich daran denken, daß beim Zusammenklängen zweier Töne besondere zentralphysiologische Kräfte wirksam werden. Nennt man nun „spezifische Energie“ das Vermögen eines nervösen Gebildes, eine Empfindung zu erzeugen, so könnte man die Energien, die durch ein Zusammentreffen zweier Reize ausgelöst werden, „spezifische Synergien“ nennen. Der Verschmelzungsgrad wird also beim Auftreffen zweier Tonreize physiologisch miterzeugt.

⁶ Carl Stumpf: *Tonpsychologie*. Band II. Leipzig 1890. S. 65 u. 6.

⁷ a. a. O.

⁸ Jacques Handschin: *Der Toncharakter*. Zürich 1948. S. 226 ff.

Es ist sehr die Frage, ob man den Dissonanzen (besonders den kleinen Sekunden) überhaupt noch einen Verschmelzungsgrad zubilligen soll. Die gleichen Kräfte, die eine Quinte mühelos zusammenschließen, stoßen jedenfalls bei den Dissonanzen auf erheblichen Widerstand. Daher die Schockwirkung aller Dissonanz, die — besonders auf die Dauer — schädigend ist — von den neurotischen Wirkungen der elektronischen Musik ganz zu schweigen. Es fragt sich sehr, ob die Nicht-Eindeutigkeit der enharmonischen Verhältnisse allein solche Wirkungen hervorzubringen imstande wäre. Schon Stumpf weiß davon, daß der Verschmelzungsgrad durch den tonalen Zusammenhang beeinflußt werden kann, aber er kann nicht grundsätzlich verändert werden. Es handelt sich eben um ein besonders festes Empfindungsverhältnis. — Wir erfahren von Stumpf nicht, wie die zahllosen Mehrklänge, die heute die Neue Musik verwendet, einzustufen sind. Die Frage, wie Mehrklänge eigentlich verschmelzen, wird — außer der zu allgemeinen Kennzeichnung „Dissonanz“ — nicht beantwortet. Daß die Gesetze der Verschmelzung irgendwie anwendbar sein müssen, da die Klänge aus Intervallen bestehen, leuchtet ein. Daß es hier noch — für die heutige Praxis schwerwiegende — Unterschiede der Konsonanz geben kann, darüber glaubte Stumpf hinwegsehen zu dürfen.

Man kann nun aber tatsächlich, auf dem sicheren Fundament der Verschmelzungstheorie fußend, mit den Mitteln der Gestaltpsychologie Drei- und Mehrklänge aufbauen. Gestaltpsychologisch folgt zweierlei:

1. Klänge schließen sich um so leichter zu einer konsonanten „Gestalt“ zusammen, je mehr Konsonanzen sie enthalten (im Verhältnis zu den Dissonanzen).
2. Solche Konsonanzen haben den Vorzug, die paratonig sind.

Paratonige oder Haupt-Intervalle eines Klanges nenne ich solche, die durch nebeneinander liegende Töne gebildet werden. Im Durdreiklang $c-e-g$ sind $c-e$ und $e-g$ paratonige Hauptintervalle, $c-g$ nicht-paratoniges Nebenintervall. Der gestaltmäßige Unterschied ergibt sich daraus, daß $c-g$ durch e unterbrochen wird, also nicht rein zur Geltung kommt, während dies bei den Hauptintervallen der Fall ist. An die Stelle des einfachen Verhältnisses:

$$\frac{\text{Zahl der Konsonanzen}}{\text{Zahl der Dissonanzen}}$$

muß also ein Verhältnis treten, das die Haupt- (a') und Nebenkonsonanzen (a) zu den Haupt- (b') und Nebendissonanzen (b) in Beziehung setzt. Das neutrale $5:7$ — Intervall könnte man neben den Bruch stellen (als c' und c):

$$\frac{a'a}{b'b} \quad c'c.$$

Dieses Verhältnis soll „Verschmelzungsverhältnis“ genannt werden. Daraus wird deutlich, daß Anzahl und günstige Lage der Konsonanzen zusammen den Wert eines Klanges bestimmen. Bei einem Klang von der Form $\frac{2^4}{2^1} 1$ (z. B. $c-d-f-as-b$) ist es nicht die Lage, sondern nur die Menge der Konsonanzen, die den Ausschlag

gibt. Der Klang hat drei Konsonanzen mehr als Dissonanzen, und das bewirkt, daß der ganze Klang sich mehr der konsonanten Seite zuneigt. Ein umgekehrter Fall mit gleichem Erfolg wäre $\frac{3'}{3}$ (z. B. $c-a-cis-b$). Hier sind Konsonanzen und Dissonanzen mengenmäßig gleichgestellt, die Konsonanzen aber durch ihre Lage bevorzugt.

Wenn Hindemith zwei Klänge wie $c-e-h$ und $h-c-d$ in eine Kategorie verweist, so beweisen unsere Zahlen das Gegenteil: $\frac{2'}{1}$ und $\frac{1}{2}$. Wir könnten nun gleich unsere Aufstellung der Dreiklänge geben. Dabei ist aber folgendes zu beachten:

Bei einer Prüfung des unvollständigen Septakkordes $c-e-b$ fällt auf, daß dieser dem Eindruck des vollständigen D^7 sehr nahekommt. Es scheint, daß sich der fehlende Ton (g) hier und immer innerhalb eines Tritonus, wenn sich durch eine solche Hinzufügung keine weiteren Tritoni und Dissonanzen bilden, im Gehörseindruck durchsetzen möchte. Damit wäre $c-e-b$ also als $c-e-g-b$: $\frac{3'1}{1}$ zu bewerten. $c-g$ -des kann man nicht untergliedern, durch das b entstände die Dissonanz $c-b$.

Dagegen ist es fraglich, ob sich die temperierte große Terz in der leeren Quinte durchsetzt, da diese in der Temperatur relativ rein ist. Etwas ähnliches gilt für die leeren Septimen. Es kommen daher nur folgende beiden Arten von verkappten Vierklängen in Betracht, die bei der vollständigen Aufstellung der Dreiklänge zu berücksichtigen wären:

$$\frac{3'1}{1} 1 \text{ z. B. } c-e-(g)-b$$

$$\frac{2'2}{1} 1 \text{ z. B. } c-d-(f)-as.$$

Beim Übergang von Drei- zu Vierklängen ist die Anzahl der Dreiklangsintervalle mal 2 zu nehmen. Denn ein Vierklang besitzt doppelt soviel Intervalle als ein Dreiklang (6 statt 3), und ein Intervall in einem Vierklang hat psychologisch offenbar nicht die Bedeutung, die es in einem Dreiklang hat. Allgemein kann man sagen: Sollen zwei Klänge mit unterschiedlicher Intervallzahl m und n miteinander verglichen werden, so ist aus m und n das kleinste gemeinsame Vielfache zu bilden, auf das die Klänge zu bringen sind. Man kann folgende Tabelle aufstellen:

Anzahl der Töne eines Klanges	Anzahl der Intervalle eines Klanges
2	1
3	3
4	6
5	10
6	15
7	21
8	28
9	36
10	45
11	55
12	66.

Will man also Fünf- und Sechsklänge vergleichen, so bildet man aus 10 und 15 das kleinste gemeinsame Vielfache 30. Dann sind die Fünfklängeintervalle mal 3, die des Sechsklänges mal 2 zu nehmen.

Die Feststellung der Nebenintervalle stößt bei Vielklängen manchmal auf Schwierigkeiten. Es sei deshalb folgendes Rechenverfahren angegeben:

Man bezeichne die Intervalle durch die Anzahl der Halbtonstufen.

Intervall	Anzahl der Halböne	Wert
$c-cis, c-des$	1	Dissonanz
$c-d$	2	Dissonanz
$c-dis, c-es$	3	Konsonanz
	usw.	

Man schreibe die Hauptintervalle in einer Reihe, bei dem Klang $h-c-f-es-ges$ z. B. 1, 5, 10, 3. Dann ergeben sich die Nebenintervalle durch Addition der nebeneinanderliegenden Hauptintervalle. $1+5 = 6$, $5+10 = 15$, $10+3 = 13$. Nun liegt 6 wieder neben 10, also $6+10 = 16$, $15+3 = 18$. $1+18 = 19$. Wenn ich nun die über eine Oktave großen Klänge um eine Oktave (12 Halböne) vermindere, so treten an Stelle von 15, 13, 16, 18, 19 die Halbtonzahlen 3, 1, 4, 6, 7, so daß als Nebenintervalle insgesamt 1, 3, 4, 6, 6, 7 in Frage kommen. Das sind drei Konsonanzen, zwei Tritoni und eine Dissonanz. Der Klang $h-c-f-es-ges$ hätte also die Gestalt: $\frac{2^3}{2^1} 2$.

Wenn wir jetzt einen Blick auf die Vierklänge werfen, so interessiert in erster Linie der Dominantseptimenakkord. Seine Grundgestalt wurde schon angegeben: $\frac{3^1}{1} 1$. Bei Umkehrung dieses Akkords (z. B. $c-e-g-b \langle e-g-b-c$) tritt an Stelle einer Nebendissonanz eine Hauptdissonanz, die Gestalt des Klanges ist dann etwas ungünstiger: $\frac{2^2}{1} 1$. Man beachte, da die Töne des Klanges sich nicht ändern, daß die absoluten Zahlen im Zähler und im Nenner die gleichen bleiben. $3'+1 = 2'+2$. Was sich verändert hat, ist aber das Mengenverhältnis der Konsonanzen gleicher Lage.

Dies ist der Haupteinwand gegen eine Theorie, die von der Gleichsetzung von Sekunden und Septimen ausgeht: Sekunden sind meistens paratonig, also kräftig in Erscheinung tretend, Septimen dagegen sind häufig mit Terzen ausgefüllt, wodurch sie weniger zur Geltung kommen. Nicht das bloße Vorhandensein eines Intervalls im Sinne der Statistik, sondern auch seine Lage ist psychologisch von Bedeutung. Dies ist auch der eigentliche Einwand gegen die Erklärung aller Klänge aus dem Prinzip des Terzenaufbaus: Schon Septakkorde kann man nicht mehr umkehren, da sich das Lageverhältnis der Intervalle ändert. Was aber von den Septakkorden gilt, gilt noch mehr von den Non-, Undezimenakkorden usw.

Unter den Septakkorden gibt es einige, die keinen Tritonus aufweisen, daher scheinbar besser sind als der D^7 . Sie haben die Gestalt $\frac{3^2}{1}$ während der $D^7 \frac{3^1}{1} 1$ war. Von ihnen besitzen $c-e-gis-h$, $c-e-g-h$, $c-es-g-h$ eine große Septime, die wieder einen Nachteil darstellt. Man sollte deshalb ihre Gestalt $= \left(\frac{3^2}{1}\right)$ schreiben, um diesen Nachteil darzustellen. Als Rivale des D^7 käme nur der Mollseptakkord in

Frage: $c-es-g-b$. Dieser Klang ist tatsächlich stabiler als der D^7 , wenn auch kaum besser. Man muß ferner die tonalen und klanglichen Vorzüge des D^7 auseinanderhalten.

Man muß auch bei beiden Klängen von den gleichen Formen (z. B. der Grundgestalt) ausgehen und sog. „Umkehrungen“ nicht mit Grundformen verwechseln. So kann der D^7 auch in der Form gebildet werden $\frac{2^2}{1} 1'$, z. B. $c-fis-a-d$: Der Tritonus kann nicht konsonant ausgefüllt werden, da $es-d$ dissoniert.

Wenn wir uns jetzt den Quartens- bzw. Quintenakkorden zuwenden, so mit um so mehr Grund, als die theoretische Möglichkeit einer Erklärung aller Klänge aus dem Prinzip des Quartens- oder Quintenaufbaus längst erkannt worden ist. Man vergleiche aber die Quarte $c-f$ mit dem Quartendreiklang $c-f-b$: Die Dissonanz hat bei dem letzteren stark zugenommen. Die verschmelzungsmäßige Kontinuität des Übergangs also, die den Terzenaufbau auszeichnet, fehlt dem Quartenaufbau, wenigstens in dem unteren Bereich. Dies dürfte der Grund sein, auch den Quartens- und Quintenaufbau aufzugeben und durch den hier angegebenen Aufbau in Konsonanzen zu ersetzen. Den Quartenvierklang $\frac{3^1}{2}$ kann man in eine Form des D^7 „auflösen“: $c-f-b-es < c-f-a-es$. Der Tritonus kann ausgefüllt werden, am einfachsten so, daß man das c nach oben versetzt, und es entsteht die Grundgestalt des D^7 $f-a-c-es$: $\frac{3^1}{1} 1$. „Auflösung“ bedeutet eben weiter nichts als Überführung in eine klanglich bessere Gestalt.

Der Quintenvierklang, der die gleiche Gestalt hat, läßt sich nicht so gut auflösen (mit Liegenbleiben von Tönen). Denn nach $c-g-d-a$ entsteht $c-fis-d-a$: $\frac{2^2}{2} 1'$, und der Tritonus kann nicht konsonant ausgefüllt werden.

Es ist hier der Ort, dem Gerede von den „besseren“ Quartensklängen ein Ende zu machen. Der Vorzug der Quartensklänge gegenüber den Quintensklängen liegt nicht in der Gestalt, sondern in der Möglichkeit der Auflösung.

Dieser Vorgang ist bei den Fünfklingen gerade noch möglich. Man muß den Quartensfünfklang aber so auflösen: $c-f-b-es-as$ in $c-f-a-es-as = f-a-c-es-as$ und nicht in $c-f-b-d-as$. Aus $\frac{4^3}{3}$ entsteht dann $\frac{4^3}{2} 1$, und wer scharfe Ohren hat, wird den winzigen Unterschied noch wahrnehmen. — Bei den Fünfklingen braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß man von Umkehrungen des D^9 noch weniger sprechen kann, als von Umkehrungen des D^7 . Es können sogar drei Sekunden an Stelle von Terzen entstehen, z. B. $g-b-c-d-e$: $\frac{1^5}{3} 1$ statt $\frac{4^2}{3} 1$.

Nennt man die konsonanteren Klänge entsprechend den Intervallen „Konsonanzen“ und die dissonanteren Klänge „Dissonanzen“, so erweist sich von Bedeutung für den ganzen Satz das „Klänge Verhältnis“ von Konsonanzen und Dissonanzen. Wir haben vorhin schon hervorgehoben, daß die reine Statistik, so skeptisch wir ihr zunächst gegenüberstanden, doch innerhalb eines Satzes oder Werkes ihr Recht behält. Denn das Werk stellt ein begrenztes Ganzes dar, wodurch die Möglichkeit der Konsonanz von vornherein eingeschränkt wird.

Im 1. Satz des 4. Streichquartetts von Bartók kann man ein Verhältnis der Konsonanzen zu den Dissonanzen von ungefähr 1:1 feststellen. Ein solches Verhältnis

ist auf jeden Fall bedenklich. 2:1, daß also $\frac{2}{3}$ aller Klänge Konsonanzen sind, ist das mindeste, was verlangt werden kann.

Das ganze dargestellte System ist ausnahmslos auf alle Stilrichtungen der Neuen Musik anwendbar. Von einem „tonalen“ Stil im engeren Sinne könnte man sprechen, wenn über die Befolgung der Klangaufbaugesetze hinaus „Tonarten“ sicht- und hörbar werden. Tonaler Stil im weiteren Sinne wäre dann Anwendung der Enharmonik usw. Unter „Tonart“ könnte man — wie Handschin⁹ — eine „Gesellschaft“ von sieben Tönen verstehen, wenn nicht das Bedürfnis bestünde, schon aus zwei, drei Tönen eine Tonart genau festzustellen.

Dabei hilft folgende Überlegung: Ein Tritonus hat bei Nichtachtung der Enharmonik zwar eine doppelte tonale Funktion: z. B. *d-gis* und *d-as*. Aber er kann auch nur in zwei Dur-Tonarten vorkommen: A-dur und Es-dur, die wiederum im Tritonusverhältnis stehen. In folgender Aufstellung:

<i>c — fis/ges</i>	<i>cis/des — g</i>
<i>cis/des — g</i>	<i>d — gis/as</i>
<i>d — gis/as</i>	<i>dis/es — a</i>
<i>dis/es — a</i>	<i>e — ais/b</i>
<i>e — ais/b</i>	<i>f — h</i>
<i>f — h</i>	<i>fis/ges — c</i>

stehen die Tritoni (links) neben den Tonarten (rechts). *E — ais/b* kann demnach nur in F-dur oder H-dur vorkommen. Unter Umständen kann schon ein dritter zu diesem Tritonus hinzukommender Ton die „Tonart“ entscheiden. *F — h — c* ist eindeutig C-dur, *f — h — fis* Fis-dur. Bei *f — h — g* kann man schon im Zweifel sein, *g* kann „neapolitanisch“ erniedrigtes *gis* sein. Sehr häufig müssen daher zwei und mehr Töne hinzutreten, um die Tonart eindeutig zu bestimmen, ja in manchen Fällen wird gar nicht zu entscheiden sein, welche von den beiden Durtonarten den Vorrang hat. Dies ist aber in vielen Werken der Neuen Musik der Fall, und es resultiert daraus die Notwendigkeit einer rein klanglichen Betrachtungsweise.

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Anwendung einer Tonart in gewissem Maße auch eine klangliche Milderung darstellt. Dies ist z. B. der Fall, wenn man nur mit den weißen Tasten des Klaviers musiziert, sie aber wieder ganz willkürlich verwendet — die Impressionisten haben solche Wirkungen ausgenutzt. Der härteste Klang, der in einer Tonart vorkommen kann, ist ($\frac{1}{2}$) z. B. *h — c — d*. Jede noch so „harmlos“ erscheinende Alteration kann diese klangliche Beschränkung gefährden. Schon durch die „normale“ und unbedenklich erscheinende neapolitanische Alteration II—IIb wird die Möglichkeit zu gefährlicher Dissonanz eröffnet, nämlich in C-dur z. B. zu *h — c — des*.

Wenden wir uns nun dem polytonalen Stil zu. Bei oberflächlicher Betrachtung mag es scheinen, als ob alle atonale Musik auch bi- oder polytonal sei. Von echter Polytonalität wird man aber nur da sprechen können, wo wirklich zwei oder mehr

⁹ a. a. O. S. 7.

Tonarten im Sinne unserer obigen Definition zugleich auftreten. Dies wäre in folgendem zweistimmigem Beispiel der Fall:

$$\begin{array}{cccccc} g' & f' & d' & h & g & c' & e' & g' \\ F & e & c & A & F & B. & & \end{array}$$

In der oberen Stimme haben wir C-dur, in der unteren B-dur. Es fragt sich, wie eine echte Polytonalität C-dur—Es-dur möglich sein soll, da Es-dur leicht als C-moll aufgefaßt werden kann. Auf die komplizierten, mit der harmonischen Molltonleiter zusammenhängenden Fragen soll aber im Rahmen dieses Aufsatzes nicht eingegangen werden.

Echte Polytonalität ist selten, aber doch gelegentlich in Werken von Strawinsky, Hindemith u. a. anzutreffen. Jedenfalls erfordert die Polytonalität genaueste Rücksichtnahme auf die dargestellten Klangaufbaugesetze. Werden diese nicht befolgt, so kann das Ergebnis das sein, was Wilhelm Altmann¹⁰ über das Concertino für Streichquartett von Strawinsky schreibt: „Selbst von hervorragenden Künstlern gespielt klingt es scheußlich, so gleich der Anfang, wo zu der C-dur-Tonleiter der ersten Geige und des Violoncells die Bratsche jeden Ton einen halben Ton höher spielt.“ Vor der Kombination C-dur-Cis-dur ist wegen der zahlreichen auftretenden kleinen Sekunden zu warnen.

Die Polytonalität ist eine Art dessen, was ich „systematische Alteration“ nenne, da man ja geradezu nach einem Prinzip von der Tonart abweicht.

Eine andere Art der systematischen Alteration und damit einen anderen Stil vertritt die Ganztonleiter, die hauptsächlich von Debussy angewandt wurde. Die Ganztonleiter kann nicht als echtpolytonal gelten, da, wie wir sahen, die zu einem Tritonus gehörenden Tonarten zu dessen Tönen im Halbtonabstand stehen. Durch die Vermeidung von kleinen Sekunden ist die Ganztonleiter außerdem klanglich besonders günstig. Es gibt nur große Sekunden, der härteste Dreiklang ist $\frac{1'}{2}$. Man kann beinahe sagen, daß diese Tonleiter nach dem Prinzip der Verschmelzung aufgebaut sei. Aber der beste Dreiklang ist auch „nur“ der übermäßige Dreiklang, dem die Stabilität des Durdreiklangs fehlt.

Als Art der systematischen Alteration kann auch die sogenannte Parallelharmonik gelten, wobei nicht übersehen werden darf, daß es auch „tonale“ Parallelen gibt. Von Parallelharmonik spricht man im allgemeinen dann, wenn die Hauptintervalle in aufeinanderfolgenden Klängen von unten nach oben gleich sind.

Vermeidet man bei gewissen einfachen Klängen Halbton- und Tritonusschritte bei der Parallelführung, so bleibt der Rahmen der Heptatonik gewahrt, und es entsteht eine „tonale“ Parallele. Bei „realen“ Parallelen ist der Klangaufbau genauestens zu beachten. Gewisse Sekundparallelen sind aber auch in tonalen Bereichen ungünstig¹¹.

Parallelführungen sind bei allen neueren Komponisten überaus häufig. Es gibt polytonale, Ganztonleiter-, Glissando- usw. Parallelen. Was unter Parallelharmonik im weiteren Sinne zu verstehen wäre, möge aus folgendem deutlich werden. Schon bei Dreiklängen kann die Reihenfolge der Hauptintervalle umgekehrt werden, ohne

¹⁰ Wilhelm Altmann: *Handbuch für Streichquartettspieler* II S. 290.

¹¹ Jens Rohwer: *Tonale Instruktionen und Beiträge zur Kompositionslehre*, Wolfenbüttel 1949, S. 602.

daß die Gestalt des Klanges sich wesentlich ändert. So entsteht aus dem Durdreiklang der Molldreiklang usw. Verminderter und übermäßiger Dreiklang ändern sich gar nicht. Lasse ich auf einen Durdreiklang einen Molldreiklang auf anderer Stufe folgen, so ergibt sich das, was man eine „Parallele im weiteren Sinne“ nennen kann.

Der gleiche Vorgang ist auch bei Vierklängen noch verhältnismäßig einfach. Man muß durch die Reihenfolge der Hauptintervalle von unten nach oben umkehren, um die gleichen Nebenintervalle zu erhalten. $a\ b\ c$ und $c\ b\ a$ haben gemäß unseren Additionsregeln die gleichen Nebenintervalle $a+b$, $b+c$ und $a+b+c$. Was geschieht aber, wenn ich so ändere: $a\ b\ c$ in $a\ c\ b$? In dem letzteren Klang findet man folgende Nebenintervalle: $a+c$, $c+b$, $a+b+c$. Er unterscheidet sich von $a\ b\ c$ also um ein einziges Intervall: $a+c$ an Stelle von $a+b$. $a+c$ und $a+b$ entstehen aber auch, wenn ich in den Klängen die äußeren Intervalle a und c bzw. a und b addiere. Man kann daher folgenden Lehrsatz aufstellen: Ändert man in einem Vierklang die Reihenfolge der Hauptintervalle, so unterscheidet sich der entstehende Klang von dem anderen nur durch ein einziges Nebenintervall, das der Addition der Außenintervalle in dem anderen Klang entspricht.

Ergibt sich durch eine solche Addition einmal eine Konsonanz, einmal eine Dissonanz, wo wäre der Klang mit der Dissonanz der bessere, da diese Dissonanz ja in dem anderen Klang als Nebenintervall vorkommt. Z. B. $11\ 3\ 5$ und $11\ 5\ 3$. $11+5 = 16 = 4$, $11+3 = 2$. $11\ 5\ 3$ ist der bessere Klang. Folgt er auf den anderen, so könnte man von einer „Parallele im weitesten Sinne“ sprechen.

Die wichtigste, heute noch gebräuchliche Art der systematischen Alteration ist die Zwölftontechnik, auf deren Methodik ich hier nicht eingehe, da ihre psychologische Bedeutung zweifelhaft ist. Bei der Zwölftontechnik wird es vor allem auf einen günstigen Aufbau der Klänge ankommen. Wie ich nachwies¹², zeichnen sich die Werke Schönbergs durch eine gediegene Klangbehandlung aus, durch die sie immer noch an der Grenze des Erträglichen stehen. Bei seinen Nachfolgern ist man nicht immer ganz so sicher.

Als Vorstufe zu den Zwölftonreihen können die Modi Olivier Messiaens¹³ gelten. Auch bei ihnen ist darauf zu achten, ob nicht durch Tonleiterschritte wie *fis-g-as* die Gefahr zu starker Dissonanz heraufbeschworen wird.

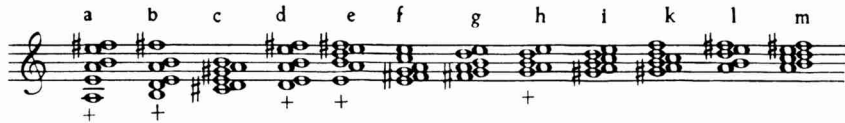
Da die Hauptterrungenschaften der seriellen Musik auf rhythmischem Gebiet liegen, kann sie hier nicht die Würdigung finden, die sie verdiente. Auch die elektronische Musik bedürfte noch einer besonderen ästhetischen Untersuchung. Die Theorie, die innerhalb dieses Aufsatzes nur skizziert werden konnte, gilt mutatis mutandis für alle Musiksysteme überhaupt, doch gehört die 12stufige Temperatur zu den Systemen, in denen die mit der Konsonanz zusammenhängenden Erscheinungen am deutlichsten zutage treten. Wir wollen dafür am Schluß noch ein Beispiel aus dem fernöstlichen Kulturkreis, und zwar aus Japan geben.

Kurt Reinhard teilt in einem Aufsatz¹⁴ 12 Harmonien mit, die beim Spiel auf der Sho, einer Mundorgel, verwendet werden:

¹² a. a. O.

¹³ Vgl. außer Messiaens Werken seinen Traktat: *Technique de mon Langage Musical*. Paris 1944.

¹⁴ Kurt Reinhard: *Konsonanz und Dissonanz in japanischer Sicht* in: *Das Musikleben 1954*, S. 171 ff.



+ = Konsonanzen nach japanischer Auffassung.

Reinhard bemerkt dazu, daß, da diese Akkorde immer in lang auseinandergezogenen Tönen, niemals im Zusammenhang verwendet würden, die Frage nach Konsonanz und Dissonanz kaum in den Vordergrund träte. Das ist falsch, wenn man die Konsonanz im Sinne der Verschmelzung auffaßt. Jedenfalls bestätigen unsere Zahlen die japanische Deutung. Wenn man die Sechsklänge mit 2, die Fünfklänge mit 3 erweitert, haben a und b das Verhältnis $\frac{6'16}{4'4}$, c: $(\frac{2'16}{8'2})$ 2, d und e: $\frac{4'16}{6'4}$, f: $(\frac{4'16}{6'2})$ 2, g: $(\frac{2'18}{8'2})$, i und m: $(\frac{18}{10})$ 2, k: $(\frac{2'16}{8})$ 4. h und l haben die Gestalt $\frac{3'18}{9}$. Daß sie von den Japanern verschieden bewertet werden, führt Reinhard auf außermusikalische Einflüsse zurück. Es kann aber auch mit den etwas veränderten Temperaturgepflogenheiten im Fernen Osten zusammenhängen.

Friedrich-Heinrich Neumann zum Gedächtnis

VON WERNER F. KORTE, MÜNSTER

Am 3. Oktober 1959 starb Dr. Friedrich-Heinrich Neumann in Münster i. Westfalen an einem Herzinfarkt.

In Magdeburg am 3. Dezember 1924 geboren, wuchs Neumann in Berlin auf, wo er 1942 die humanistische Reifeprüfung ablegte. Von 1942 bis 1945 war er Soldat, die Kriegsjahre legten den Keim zu seiner späteren schweren Erkrankung. Er begann seine musikwissenschaftlichen Studien in Erlangen und wurde dann Schüler Rudolf Gerbers in Göttingen, bei dem er 1955 mit seiner Arbeit „Die Theorie des Rezi-tativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts“ promovierte. 1956 wurde er wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster mit dem Ziel der Habilitation.

Friedrich-Heinrich Neumann war eine ausgeprägte Persönlichkeit, ein Mann leidenschaftlicher Gelehrsamkeit und ein junger Forscher voll fanatischer Unbeirrbarkeit und fester Verlässlichkeit. In der kurzen Spanne, die ihm für seine Forschung geschenkt worden ist, hat er mit beispielhaftem Fleiß — eigentlich ohne Unterbrechung — gearbeitet. Er kannte keine Schonung, Aufgaben und Pläne häuften sich auf seinem Schreibtisch. So beklagen wir den allzu frühen Heimgang eines Forschers, von dem Großes zu erwarten stand und der schon am Anfang seines Weges die Aufmerksamkeit und Achtung der internationalen Musikwissenschaft erworben hatte. Sein Herz hing mit jeder Faser an der großen Aufgabe der Glück-

Gesamtausgabe, die ihm von seinem über alles verehrten Lehrer Rudolf Gerber als Erbe und Verpflichtung hinterlassen wurde. Was er im großen Umfange hier, was er für die Neue Mozart-Ausgabe und in kleineren Arbeiten andernorts unternahm, alles trug den Stempel einer unermüdlich sich selbst prüfenden Gewissenhaftigkeit, einer Unbestechlichkeit und wissenschaftlichen Zuverlässigkeit von hohem Rang. Und es gereicht ihm zur Ehre, daß er diese seine Eigenschaften der Schule seines Lehrers Gerber zuzuschreiben pflegte.

Er lebte in einer glückhaften Hingegebenheit an die Forschung, der er sich selbst opfernd gedient hat. Die Musikforschung, die ohnehin nicht mit der Fülle begabten Nachwuchses rechnen kann, empfindet diesen Verlust besonders hart. Sie wird das Andenken des jungen Forschers in Ehren halten.

Veröffentlichungen:

A. Schriften, Aufsätze und Rezensionen. *Gottfried Heinrich Stölzels musiktheoretische Schriften*. In: Sammlung musikwissenschaftlicher Aufsätze, Göttingen 1952 (mschr.); *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts*. Dissertation Göttingen 1955 (mschr.); Artikel „Klöffler, Johann Friedrich“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. VII (Kassel 1958); Artikel „Gluck, Christoph Willibald“. In: *Encyclopédie de la musique* Bd. I (Paris 1958); Rezension: *Agostino Steffani, Tassilone* (Denkmäler rheinischer Musik Bd. 8, Düsseldorf 1958, hrsg. v. G. Croll). In: *Die Musikforschung*, XIII. Jg. (1960), S. 118 ff.; Rezension: *C. Hopkinson, A bibliography of the works of C. W. von Gluck* (London 1959). In: *Die Musikforschung*, XIII. Jg. (1960), S. 227 ff. — B. Ausgaben. In: *Neue Mozart-Ausgabe: Zaide (Das Serail)*, KV 344 (336b), Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 10 (Kassel 1957); *L'oca del Cairo*, KV 422, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 13 (Kassel 1960); in: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke: Triosonaten*, Abteilung V, Bd. 1 (im Druck, erscheint 1960).

„Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“

Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider¹

VON ERWIN R. JACOBI, ZÜRICH

(Die folgenden Ausführungen sind hervorgegangen aus einem Korreferat, welches der Verfasser im Rahmen einer Besprechung neuer Fachliteratur gewidmeten Privatissimums an der Universität Zürich [Leitung: Professor Dr. Kurt von Fischer] gehalten hat.)


Die Formulierung der Überschrift des genannten Artikels kann irreführen, stellt sie doch das „Nachschlagen“ als feststehende Tatsache, die „Angleichung“ aber als zu diskutierende Möglichkeit hin, somit nicht nur die persönliche Auffassung der Verfasserin vorausnehmend, sondern auch den unvoreingenommenen Leser einseitig beeinflussend. Neutralere und sachlich zweckmäßiger wäre es, etwa von

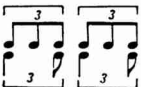
¹ Jahrg. XII (1959), S. 35 ff.

„Notation und Ausführung punktierter binärer gegen gleichmäßige ternäre Rhythmen im Barock“ zu sprechen.


Unter zwölf Plattenaufnahmen des V. Brandenburgischen Konzerts von J. S. Bach, gespielt unter der Leitung namhafter Fachleute verschiedener Länder, wird nur bei einer einzigen versucht, das punktierte Kopfmotiv des 3. Satzes nicht anzugleichen. Die Verlängerung des ♩ mit anschließender Verkürzung des ♪ wird bei dieser Aufnahme allerdings nur dann vorgenommen, wenn dieses Motiv für sich allein und nicht gegen Triolenbewegung in anderen Stimmen auftritt. Im letzteren Fall gleicht auch diese Aufnahme an allen Stellen den punktierten Rhythmus der Triole an. Die ästhetische Wirkung einer solchen Ausführung ist wenig überzeugend in diesem Stück.

Die von H.-Sch. wieder aufgegriffene Frage ist im letzten Jahrzehnt in folgenden Spezialarbeiten behandelt worden: Sol Babitz, „*A Problem of Rhythm in Baroque Music*“, *The Musical Quarterly*, October 1952, S. 533/565 (hierin besonders Abschnitt XIII, S. 563/4) und Robert Donington in Grove (1954), Artikel „*Dotted Notes*“, „*Baroque Interpretation*“ (vor allem Abschnitt „*Rhythm*“ auf S. 447), „*Expression*“ (vor allem Abschnitt „*Rhythm*“ auf S. 986) und „*Inégales (Notes)*“ (vor allem Abschnitt D, b auf S. 482). Beide Autoren gehen auf echt angelsächsische

Art kurz und klar vor und treten für die „Angleichung“ des Rhythmus  ein, d. h. für eine Wiedergabe, die heutzutage im $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -(C-)Takt wie

folgt notiert werden müßte: .

Allerdings müssen die Behauptungen von Donington (Art. „*Dotted Notes*“, S. 744, rechte Sp., vorletzter Abs.) und von Babitz (S. 563, letzter Abs.) insofern präzisiert werden, als diese Notation sowohl im $\frac{6}{8}$ -, $\frac{12}{8}$ - oder ähnlichem Takt vorkommen kann als auch im $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{4}$ - und C-Takt. (Beispiele für den ersten Fall im Choral „*Jesus bleibt meine Freude*“ der Adventskantate BWV 147 und im Mittelteil „*Unser Mund sei voll Lachens*“ des 1. Satzes der Weihnachtskantate BWV 110; Beispiele für den zweiten Fall in der Arie „*Der alte Drache brennt vor Neid*“ der Michaeliskantate BWV 130, im Chor „*Preis und Dank*“ der Osterkantate BWV 249

und — in zu  verkürzter Form — in der Arie „*Tue Rechnung*“ der Kantate BWV 168.)²

Der Vollständigkeit halber möge eine weitere Spezialarbeit neuerer Zeit hier angeführt werden, die ebenfalls nicht von H.-Sch. erwähnt wurde, obwohl die darin zum Ausdruck gebrachte Auffassung sich weitgehend derjenigen von H.-Sch. nähert:


² Nirgendwo ist ein Anhaltspunkt für die Behauptung von H.-Sch. zu finden, daß die Vertretung der Angleichung in Praxis und Wissenschaft mit Max Regers Bearbeitung des Aufführungsmaterials zum V. Brandenburgischen Konzert in Zusammenhang steht. In den seit geraumer Zeit für Aufführungszwecke benutzten Ausgaben von Peters und von Breitkopf & Härtel steht die originale Notation und nicht die Umschreibung Regers, zudem ist die Faksimile-Ausgabe des Autographs, 1950 bei Peters erschienen, jedermann leicht zugänglich. — Es ist bedauerlich, daß H.-Sch. nicht im einzelnen auf die Arbeiten von Babitz und Donington hingewiesen hat.

Gitta Horn, „*La note pointée dans les œuvres pour clavecin de Jean-Sébastien Bach*“, *Revue Française de Musicologie*, 1935, S. 27/33.

Wenden wir uns kurz einem der großen deutschen Komponisten zu, welcher gewiß nicht unter dem Verdacht der Beeinflussung durch Reger steht: zu Robert Schumann und seinen 1853 (in reifster Schaffensperiode) geschriebenen Klavierbegleitungen zu J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo, die helfen sollten, dieses Werk des Thomaskantors weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Bei der „*Courante*“ zur Partita No. II in d-moll (BWV 1004) findet sich alles eindeutig angeglichen (siehe vor allem in T. 4 und im vorletzten Takt Schumanns Notation der Klavierstimme, aus der seine Auffassung auch für die übrigen Stellen hervorgeht)³.

Ebenfalls frei von der Gefahr einer Beeinflussung durch Reger dürfte der 1844 geborene Engländer Edward Dannreuther sein, persönlicher Freund Richard Wagners und bedeutender Pianist, Lehrer und Schriftsteller, der in seinem noch heute als Standardwerk anerkannten Buch „*Musical Ornamentation*“ (I. Teil, London 1893, S. 191) eindeutig triolische Wiedergabe der punktierten Notation fordert.

Ohne in diesem Rahmen näher auf die allgemeinen Fragen von „*Rhythmus und Notation*“ eingehen zu wollen, von denen das vorliegende Thema einen Spezialfall darstellt, sei hier auf zwei nicht unwichtige, von H.-Sch. auch nicht genannte Veröffentlichungen unseres Jahrhunderts hingewiesen, deren eine H.-Sch.'s Auffassung teilt, nämlich Hugo Riemanns „*System der musikalischen Rhythmik und Metrik*“, Leipzig 1903 (III. Kap. „*Polyrhythmik*“, darin besonders § 17 „*Konflikt-rhythmen*“, S. 188 ff.) und ferner Lavignac-La Laurencie, *Encyclopédie*, II. Teil, 1. Bd. (1925), „*Principes de la Musique*“ von Paul Rougnon, 5^e entretien théorique „*Le rythme — la mesure — le triolet . . .*“, S. 201 ff. (hierin vor allem Abschnitt 10 „*Mesures simples et mesures composées correspondantes*“ ff. und Abschnitt 25 „*triolet irrégulier ou artificiel*“). Riemann spricht sich auf S. 189 eindeutig gegen die

Angleichung bei der „häufig anzutreffenden Kombination“ $\frac{2}{4}$  $\frac{6}{8}$

aus, für die er hintereinander Beispiele von Chopin (Prélude No. 9), J. S. Bach (Wohltemperiertes Klavier II/10, Kunst der Fuge 15 nach Riemanns Anordnung) und von F. X. Richter (G-dur-Symphonie) anführt, ohne auf Stilfragen o. ä. einzugehen. Riemanns Bemerkungen beweisen, daß er die Fragestellung der Notation im Barock zur Zeit der Abfassung seines Buches nicht gekannt hat; er begründet seine Einstellung auch nicht mit Quellenhinweisen. — Rougnon stellt die hier

³ Es handelt sich bei diesem Stück übrigens keineswegs um eine „*Courante*“, sondern, wie das Autograph (siehe Faks.-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag, 1950) angibt, um eine „*Corrente*“. Die falsche und für die Interpretation irreführende Bezeichnung „*Courante*“ findet sich in Bd. 27 der alten GA und im BWV von Schmieder, während Alfred Dörffel in seinem „*Thematischen Katalog*“, 2. Aufl. 1882, die richtige Bezeichnung auf S. 49 bringt. Die neu GA, Serie VI/Bd. 1, hat selbstverständlich die richtige Bezeichnung. (Der gleiche Fall liegt bei der *Corrente* der Partita No. I in h-moll, BWV 1002, vor.) Siehe über die Unterschiede zwischen „*Courante*“ und „*Corrente*“ — für unsere Frage von großer Bedeutung — in MGG, Bd. II, Sp. 1744/46; den Charakter der „*Corrente*“ umschreibt K. Gudewill treffend: „ . . . während die im schnellen 3/4 oder 3/8 Takt stehende jüngere *Corrente* sich durch gleichförmig laufende Bewegung, konstantes Metrum, strengere Stimmigkeit und ein geschlossenes Satzbild auszeichnet.“ Ein „*Nachschlagen*“ der Sechzehntel bei den punktierten Gegenrhythmen wäre völlig wider den Charakter und Vortrag eines solchen Stückes, was ein schöpferischer Musiker wie Schumann auch ohne Berücksichtigung der Überschrift aus dem Satz des Stückes heraus begriffen und realisiert hat.

behandelte Frage der Ausführung gar nicht, gibt aber eine gute systematische und geschlossene Aufstellung des gesamten Arsenalts rhythmischer Notationsmöglichkeiten. Hierbei unterscheidet er z. B. zwischen dem aus drei gleichen Werten bestehenden „triolet régulier ou naturel“

( , ) und dem daraus abgeleiteten

„triolet irrégulier ou artificiel“ ( ,  ,  ,  , ) ,

einer im Barock noch unbekannten und nirgends vorkommenden Notationsform.

Da es aber nicht anging, um dieser Notationsfrage willen einen anderen, dem Charakter des Stückes nicht entsprechenden Takt zu wählen (hier müssen wir umdenken lernen, da für uns diese Unterordnung auch der Taktwahl unter den Charakter, die Rhetorik und Vortragsart eines Stückes nicht mehr unmittelbar begreiflich und fühlbar ist), griff man zu dem bestmöglichen Ausweg der Anpassung der Notation an den gewünschten Rhythmus: man wählte anstelle unserer heutigen „trioletts irréguliers ou artificiels“ die am dichtesten neben den Triolen liegenden Noten- und Pausenwerte, nämlich im Falle von Achteltriolen die punktierten Achtel und Sechzehntel, im Falle von Sechzehnteltriolen die punktierten Sechzehntel und Zweiunddreißstel.

Es kann sich weder bei J. S. Bach noch bei irgendeinem anderen bedeutenden Komponisten aus der Zeit des Barocks darum handeln, „sich andauernd in den Taktsignaturen vergriffen“ zu haben, wie H.-Sch. (S. 57, Z. 1) sich ausdrückt, um Schweitzers völlig richtige Erklärung der Ausführung von Bachs „Courante“ der I. Partita in B-dur für Cembalo zu widerlegen. (Gemeint ist die Verwendung eines in Vierteln notierten Taktes mit Triolen und punktierten Rhythmen anstelle eines solchen in Achteln mit Gruppen von drei regulären Achteln gegenüber Gruppen aus einem Viertel und einem Achtel.)⁴


Die Wahl der Taktart war damals außerordentlich subtilen Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Vortrags unterworfen, die H.-Sch. bzw. die Mitglieder ihres Stilkunde-Seminars bedauerlicherweise nicht mit der richtigen Konsequenz zur Kenntnis genommen zu haben scheinen. Kein Geringerer als Johann Philipp Kirnberger hat in „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“, zweiter Teil, 1. Abt., 4. Abschnitt, „Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus“, II. „von dem Takte“, S. 113 ff., ausführlich auf die uns so kompliziert erscheinenden Gesichtspunkte des musikalischen „Affekts“ und seiner Wiedergabe (u. a. auch mittels der verschiedenen Instrumente) hingewiesen, welche die Wahl des Taktes im einzelnen Fall bestimmten, beim „alten Bach“, wie er des öfteren schreibt, und auch bei „Coupérin, . . . dessen viele in Kupfer gestochene Werke, . . . von allen Seiten betrachtet,

⁴ Die Bezeichnung dieses Stückes ist übrigens „Corrente“, wie im Falle der vorerwähnten Violinsonate, laut der von Bach selber veranstalteten Erstausgabe 1726, während die alte GA, Schmieder / BWV und Dörffel irrtümlicherweise „Courante“ schreiben. Die gleiche Verwechslung passierte bei der III., V. und VI. Partita dieser Sammlung; bei denjenigen in a-moll und in e-moll hat die neue GA bereits die Frühfassung im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) mit den richtigen Bezeichnungen „Corrente“ herausgebracht. (Siehe auch Fußnote 3.) Gudewill beschreibt die „Courante“ in MGG wie folgt: „Charakteristische Merkmale der jüngeren Courante sind dagegen gemäßigtes Tempo, Notierung im 3/2 oder 6/4 Takt, wobei durch gelegentlichen Wechsel der Taktarten eine Unstetigkeit des Rhythmus hervorgerufen wird. Dem entspricht ein durchbrochener, häufig scheinpolyphoner Satz, während . . .“.


Muster guter Clavierstücke sind“. In manchen gründlichen Theoriewerken des 18. Jahrhunderts finden wir ausführliche Kapitel über die verschiedenen Taktarten, ihre Anwendung und Kombination im Zusammenhang mit den genannten Gesichtspunkten und solchen der Rhetorik, welche einer späteren Zeit verlorengegangen sind, worüber Kirnberger sich bereits 1776 in seinem genannten Werk beklagt:

„... Mit dem aus dem Vierviertel entstehenden Zwölfachteltackt von triplirten Zeiten hat es die nemliche Bewandniss. Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrags ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im $12/8$ Tackt, die aus lauter Sechszehntel bestanden, mit $24/16$ bezeichnet, anzudeuten, daß die Sechszehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten. Den heutigen Componisten und Praktikern scheinen diese Subtilitäten so wenig bekannt zu seyn, daß sie vielmehr glauben, dergleichen Tacktbezeichnung sey bloss eine Grille der Alten gewesen...“. Zum Beispiel beachte man Kirnbergers Bemerkungen über den Unterschied im Vortrag zwischen Triolen im $3/4$ -Takt und Achtelgruppen im $9/8$ -Takt (S. 129): „... Jene [die Triolen] werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen...“

Übrigens ist auf dem Titelblatt der 1. Abteilung des III. Teils von Kirnbergers Werk ein sechsstimmiger Kanon mit der einige Male auftretenden rhythmischen

Figur  wiedergegeben; auf S. 229 der 2. Abteilung desselben Teiles sehen

wir einen ebensolchen Kanon aus der Feder W. F. Bachs mit der wiederkehrenden

Figur . In beiden Fällen ist eine befriedigende Ausführung nur durch Angleichung erreichbar.

In „A New Theory of Musical Harmony“ (London 1806) des Kirnberger-Schülers A. F. C. Kollmann finden wir unseren umstrittenen Rhythmus in einem theoretischen Beispiel verwendet, im Kapitel XIII „Of Simple Counterpoint“, 2. Teil „Of Figurate simple Counterpoint“, Abschnitt B „Of Divisions of the Harmony in Two or more of the Parts“, § 25: „Examples of different divisions, in the different parts, see as follows: Plate XXVII. No. 3, a, see again the plain harmony; at b, divisions of it which produce four parts in two; at c, three parts only, in three; at d, four parts, in four; at e, five parts in four; and at f, seven parts in four.“

XXVII



Dieses technische Beispiel, ohne jeden Zusammenhang mit Fragen des musikalischen Ausdrucks, zeigt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, daß hier ein rein triolisch rhythmisiertes Arpeggieren zweier vierstimmiger Kadenzakkorde gemeint ist.⁵

Daß sogar noch an der Wende des 18./19. Jahrhunderts und bei eindeutig homophoner Musik die hier diskutierte Notationsform Zweifel über die Art der Ausführung aufkommen lassen konnte, beweist die folgende interessante Stelle aus Dr. John W. Callcotts „*A musical Grammar*“ (London 1806), einem bedeutenden und weitverbreiteten Werk, das im Jahre 1825 in 11. Auflage erschien und noch im Jahre 1883 neu gedruckt wurde⁶. Im IV. Teil über Rhythmus, 1. Kap. „*Of Accent*“, 3. Abschnitt „*Of mixed Measures*“, S. 236, heißt es unter No. 522: „*Thus, in the Air, 'Whither, my Love' (La Rachellina of Paisiello), although the Melody is written in two Crotchets, the Accompaniment is in six Quavers; (There is some doubt whether this Melody should be played as written, or as if it were compound; that is, one dotted Crotchet, one Crotchet, and one Quaver, in the first Measure — Fußnote von Callcott.) thus,*



Bei der von H.-Sch. auf S. 58 oben zitierten „*Sonate für Oboe und Violine*“ von Händel handelt es sich um diejenige für Blockflöte und B. c. (neue GA, Serie IV/Bd. 3, No. IV, a-moll). Ein Musiker mit einem Mindestmaß von Gefühl für

⁵ Kollmann war mit 28 Jahren 1784 nach London berufen worden, wo er nicht nur als Lehrer, Organist, Komponist und Musiktheoretiker mit großem Erfolg tätig war, sondern sich auch als Pionier der englischen Bachbewegung einen bleibenden Namen machte. Siehe über ihn des Verfassers Studie „*Augustus Frederic Christopher Kollmann als Theoretiker*“ AfMw 1956, Heft 3/4, S. 263 ff.; englische Übersetzung in „*Harmonic Theory in England after the Time of Rameau*“, *Journal of Music Theory*, Nov. 1957, S. 136 ff.


⁶ Siehe des Verfassers „*Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau*“, 1. Teil, Strasbourg 1957, S. 17.

Treffsicherheit in Sachen des Charakters, des „Affektes“ eines Barockstücks, von „bon goût“ in bezug auf Wiedergabe solcher Musik dürfte gewiß nicht darauf verfallen, die Sechzehntel in diesem Larghetto nachzuschlagen. Die hierher gehörende Bemerkung des Herausgebers H.-P. Schmitz auf S. VII, rechte Sp., 2. Abs. v. u. ist unbedingt richtig. Um noch einige weitere Beispiele von Händel für die in ähnlicher Weise überzeugende Ausführung im Sinne der Angleichung zu bringen, sei auf den Schlußsatz (Allegro) seiner Violinsonate in F-dur, op. 1, No. 12 (neue GA, Serie IV/Bd. 4) verwiesen sowie auf die Schlußsätze seiner beiden Concerti grossi in B-dur, op. 3/No. 1 und op. 6/No. 12. Auch bei der Violinsonate besteht eine die Angleichung fordernde Fußnote des Herausgebers J. Ph. Hinnewal durchaus zu Recht, und es ist in allen diesen Fällen weder vom Ohr noch vom natürlichen Empfinden des in Barockmusik auch nur einigermaßen bewanderten Spielers her eine nachschlagende Ausführung denkbar.

Einen ähnlichen, ebenfalls typischen und der gleichen Epoche zugehörigen Fall bietet Telemann uns im Schlußsatz („Spirituoso“) der sechsten (G-dur) seiner „Methodischen Sonaten“ für Violine oder Querflöte und B. c.; auch hier ist nur angleichende Ausführung denkbar, wie Max Seiffert in seinem „Kritischen Quellenbericht“ auf S. VIII der GA/Bd. I völlig zutreffend ausgeführt hat, an welcher Stelle er die sich bloß dem Schein nach widersprechenden Vorschriften von Quantz (sein „Versuch . . .“, V. Hauptstück, § 22) und von C. Ph. E. Bach (dessen „Versuch . . .“, III. Hauptstück, § 27) überzeugend dahingehend interpretiert, „daß die Auffassung von Quantz für langsame Tempi ihre innere Berechtigung hat, da sonst ‚der Ausdruck davon nicht brillant und prächtig, sondern sehr lahm und einfüßig seyn würde‘. In lebhaften Tempi dagegen würde das Wartenmüssen auf das nachschlagende Sechzehntel den feurigen Schwung empfindlich lähmen und beeinträchtigen, während die Triolenmessung ihn in seiner Zügigkeit befördert . . .“ — Es dürfte keinem Zweifel unterliegen, daß Seiffert zu den besten Vertretern der deutschen Musikwissenschaft in der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts gehört und als Herausgeber der GA von Sweelinck und Telemann, sowie anderer Denkmälerausgaben dieser Zeit, über eine gründliche Kenntnis der Musik des 17./18. Jahrhunderts verfügt hat.


Reduzieren wir einmal die Notation von  um die Hälfte auf , so müßte

ja im Prinzip das gleiche Nachschlagen nach H.-Sch. stattfinden. Blättern wir einen Moment in J. S. Bachs Orgelkompositionen, so springen uns mehrere solcher Notationen ins Auge, z. B.: 4. Triosonate in e-moll, letzter Satz, T. 14 ff. vom Schluß gerechnet; Pastorale in F-dur, 2. Satz, T. 17 vom Schluß gerechnet u. ä. m. Es dürfte keinen Organisten geben, der hinsichtlich der Ausführung — im Sinne einer Angleichung — im Zweifel wäre. Ebenso geht es wohl jedem Orgelspieler, wenn er Stellen wie z. B. in T. 16 des 6. Schüblerschen Chorals („Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter“) oder in T. 28/9, 40, 56/7, 60/1 und 66 ff. des Praeludiums in

c-moll zu spielen hat, welch letztere wiederum den Rhythmus  aufweisen.

Führen wir einen Parallelfall aus der französischen Musik jener Zeit an, L.-C.

d'Aquins „*Nouveau Livre de noëls*“, geschrieben für Orgel oder Cembalo, nach Angabe des Komponisten aber auch für Violinen, Flöten, Oboen u. a. spielbar (Ausgabe „*Archives des maîtres de l'orgue...*“ von Guilmant-Pirro). Das „*Noël Suisse*“ (No. XII), in $\frac{2}{4}$ -Takt geschrieben, hat auf S. 223/5 fast durchweg die

Gegenüberstellung von . Auch hier scheint mir kein ernsthafter Zweifel

über die Ausführung — Angleichung an die Triole — aufkommen zu können. Dagegen ist das „*Noël Étranger*“ (No. VIII, S. 202 ff.), entsprechend seinem völlig anderen Charakter, von Anfang bis Schluß in $\frac{6}{8}$ -Takt geschrieben, einer für seinen „Affekt“ passenden Taktart, mit der häufig vorkommenden rhythmischen Figur:



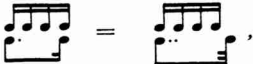
Um noch einmal auf J. S. Bachs Couranten bzw. Correnten zurückzukommen: Während die von mir geprüften Plattenaufnahmen der Partita No. I in B-dur (siehe Fußnoten 3 und 4) durchweg angegliche Spielart haben, ist die Wiedergabe bei Aufnahmen der Französischen Suite No. IV in Es-dur verschieden: im einen Fall nachgeschlagen, im anderen angeglichen. Hier ist die Bezeichnung „*Courante*“ vom Autograph des Klavierbüchleins für Anna Magdalena Bach von 1722 her verbürgt, der frühesten erhaltenen Quelle dieser Suite, obwohl Taktbezeichnung und Struktur des Stückes unzweifelhaft auf eine „*Corrente*“ hinweisen, so daß wir den Charakter des Stückes entsprechend interpretieren müssen⁷.

Die — mißverständene — französische Bezeichnung „*Courante*“ mag vielleicht der Grund dafür sein, daß Ralph Kirkpatrick bei seinen Aufnahmen (beide auf DGG/Archiv-Produktion) im Fall der Partita angeglichen, im Fall der Französischen Suite nachschlagend spielt. Man höre und vergleiche beide Aufnahmen dieses Künstlers. Es scheint keinem Zweifel zu unterliegen, daß die nachschlagende Spielart hier weniger überzeugt als die angleichende. Hermann Keller, in „*Die Klavierwerke Bachs*“, Leipzig 1950, S. 172, fordert „*triolische Auffassung*“ des punktierten Rhythmus in der IV. Französischen Suite, deren 2. Satz er — richtig — „*Corrente*“ nennt. Nun bringt Georg von Dadelsen im „*Kritischen Bericht*“ zu seiner Ausgabe der Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (neu GA, Serie V/ Bd. 4, 1957) auf S. 33 eine höchst interessante Bemerkung betr. das Autograph dieser „*Courante*“: „*Die Viertelnoten sind im unteren System, Takt 8, 9 und 36, im oberen System, Takt 16 (2. Viertel), triolisch mit Verlängerungspunkt notiert.*“ Diese Feststellung scheint doch recht eindeutig ein zusätzlicher Hinweis auf angleichende Spielweise auch bei diesem Stück zu sein. Wenn es sich bei der Struktur

⁷ Der gleiche Fall liegt übrigens auch bei der II., V. und VI. Suite vor. Es scheint, daß die ältere und allgemeinere Bezeichnung „*Courante*“ ist, während J. S. Bach in seinen Klavierkompositionen erst später — in den Partiten — „*Courante*“ von „*Corrente*“ unterscheidet. Man kann also eine typische *Corrente* ohne weiteres auch als *Courante* bezeichnen, aber nicht umgekehrt. Ich verdanke diesen Hinweis G. v. Dadelsen. — Es sei in diesem Zusammenhang auch hingewiesen auf die beiden Abschnitte „*Courante*“ in I. Hermann-Bengens „*Tempobezeichnungen, Ursprung — Wandel im 17. und 18. Jahrhundert*“ (Tutzing 1959), S. 96/7 bzw. S. 148 ff. — Man vergleiche Fr. Couperins „*Courante a l'italienne*“ mit der Taktbezeichnung „3“ (notiert in $\frac{3}{4}$) mit seiner „*Courante Française*“ in $\frac{3}{2}$ -Takt („*Concerts Royaux*“, Vol. VII der GA, S. 84 bzw. S. 87). — Erwähnenswert sind hier übrigens Kirnbergers Ausführungen, mit Beispielen, über die Mischung von $\frac{3}{2}$ - und $\frac{6}{4}$ -Takt, welche „*alte gute Componisten*“ (Fr. Couperin und J. S. Bach) bei der „*insgemein in dem $\frac{3}{2}$ Takt gesetzten Courante*“ verwendet haben („*Die Kunst des reinen Satzes...*“, II. Teil, 1. Abt., S. 127/8).

dieses Stückes um eine „Corrente“ im italienischen Stil, mit durchlaufenden, raschen Rhythmen handelt, so wirkt eben die nachschlagende Ausführung naturgemäß nicht so überzeugend wie die angeglichene.

Das Nachschlagen wird mit Gewinn bei Stücken im Stil der „Französischen Overture“ angewendet, unabhängig von der jeweiligen Bezeichnung, wie z. B. in der V. Fuge (D-dur) des I. Teils des Wohltemperierten Klaviers. Hier können mit sehr guter Wirkung in T. 9/10, 17/20 und 21 die Sechzehntel nachgeschlagen werden, in diesem Fall nicht hinter Triolen, sondern hinter Vierergruppen von Sechzehnteln:

z. B.:  , entsprechend der Verkürzung der Sechzehntel im ganzen Stück (man vergleiche die Aufnahme dieser Fuge von W. Landowska). In solchem, wirklich französischem Stil spielt es keine Rolle, wogegen nachgeschlagen wird; die Hauptsache ist, die Ausführung in den Dienst des vom Komponisten gewollten Affekts und Vortrags zu stellen. „Wo“ und „wie“ anders als notiert gespielt werden muß, darin liegt die größte Schwierigkeit einer echten und überzeugenden Wiedergabe der Musik des Barocks.

Vergessen wir nicht, daß bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts nur ein Bruchteil der Kompositionen J. S. Bachs überhaupt im Druck erschienen und der Allgemeinheit zugänglich war! Vergessen wir auch nicht, daß ein ganz anderer, homophonerer, auf Oper und Singspiel ausgerichteter Stil bereits zu Bachs Lebzeiten allgemein beliebter, anerkannter und verbreiteter war als der „zopfige“ Stil des Leipziger Thomaskantors; für diesen erstgenannten Stil der von den Höfen aus gepflegten weltlichen Musik haben z. B. die Ausdrücke „brillant und prächtig“ zu gelten, welche Quantz im V. Hauptstück seines „Versuchs“ am Ende von § 22 nennt, gewiß aber nicht für das dichte Gefüge der polyphonen Faktur eines J. S. Bach, welche damals in gar keiner Weise dem Geschmack der großen Mehrheit unter den Spielern und Hörern entsprach. (Ein Lehrbuch wie dasjenige von Quantz, 1789 bereits in 3. Auflage erschienen und schon vorher ins Französische, Englische und Holländische übersetzt, verdankt seine Verbreitung in jener Zeit gewiß nicht etwa der Tatsache, daß es auf den Stil J. S. Bachs abgestellt gewesen sei.) Diese Musik des „style galant“ war in größeren Auflagen überall zu haben, während die Allgemeinheit von J. S. Bach nur als berühmtem Orgel- und Cembalovirtuosen Kenntnis genommen hatte. Der „Kammermusiker“ und Hofkomponist am Potsdamer Königshof hatte sich ohne Zweifel eine andere als J. S. Bachs Musik vorgestellt, als er seine Vorschrift über das Nachschlagen mit den Worten begann: „Diese Regel ist ebenfalls zu beachten, wenn . . .“ (zitiert bei H.-Sch., S. 51 oben). So wirkt ein scharfes Nachschlagen punktierter Rhythmen gegen Triolen überzeugend und echt z. B. bei Johann Schobert, 3. Sonate für Klavier und Violine in c-moll, 2. Satz/Andante cantabile (DDT, 1. Folge/Bd. 39, Neuaufl. 1958, S. 28 ff.); bei Johann Joseph Rudolph, Ballett „La Mort d'Hercule“, Andante Marcato (DDT, 1. Folge/Bd. 43—44, Neuaufl. 1958, S. 226 ff.); bei G. Ph. Telemann, „Der Tag des Gerichts“ (DDT, 1. Folge/Bd. 28, Neuaufl. 1958, S. 29 ff.); bei Carl Stamitz, *Sinfonia a 8*, op. 131, 3. Satz/Presto (DTB, 2. Folge/8. Jahrgang/II. Bd., 1907, S. 76), falls das Tempo in diesem Satz ein Nachschlagen mit guter Wirkung noch zuläßt. In diesem Zusammenhang lese man auch die aufschlußreichen Bemerkungen des aus J. A.

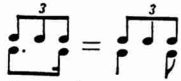
Hillers Schule (Leipzig) hervorgegangenen Hallenser Musikdirektors D. G. Türk in seiner Klavierschule (1789) über Taktarten, über Triolen und ihre Entstehung, sowie über Ausführung von Gegenrhythmen (I. Kap., 3. Abschn. „Von der Geltung der Noten“, § 44/S. 76 ff.; 4. Abschn. „Vom Takte“, § 59/S. 25 ff. und § 64/S. 103 ff.)⁸.

Wer einmal unvoreingenommen und konzentriert Landowskas Aufnahme der gewaltigen e-moll-Fuge aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers gehört hat, dürfte nicht mehr auf den Gedanken kommen, diese anders als angeglichen zu spielen und etwa die punktierten Rhythmen auf französische Weise zu dehnen. Der unter vielen anderen zweifellos auch nicht von Reger angesteckte Hans Bischoff hat in seinen ausgezeichneten Gebrauchsangaben J. S. Bachscher Klavierwerke zu Anfang der 80er Jahre durchgehend (Französische Suite IV, Partita I, Toccata g-moll u. a. m.) triolische Ausführung der punktierten Rhythmen verlangt. Ferner kann ich im Gegensatz zu H.-Sch. die Argumente von F. Rothschild in seinem Buch „*The Lost Tradition in Music*“ keineswegs für „solid“ ansehen, wenn ich im übrigen auch, zusammen mit H.-Sch., dieses Werk für „in vieler Hinsicht verdienstvoll“ halte. Eine „Notwendigkeit“ für die Nichtangleichung bei Bachs 7. Kantate (S. 47/8), bei der I. Partita (S. 137) oder gar im allgemeinen (S. 207) ist wirklich nicht festzustellen; und was soll es heißen, wenn Rothschild zuletzt schreibt, daß die von Quantz aufgestellte Regel der Wiedergabe des ♩ nach dem 3. Triolenachtel „von deutschen Komponisten zwischen 1700 und 1750 akzeptiert und befolgt worden“ sei? Gerade die Wiedergabe steht ja zur Diskussion, weil ihre Tradition angeblich verloren gegangen, die Notation aber geblieben ist. In dem von Rothschild zitierten und von H.-Sch. übernommenen Beispiel der Tenor-Arie „*Des Vaters Stimme ließ sich hören*“ aus der Kantate BWV 7 kannte und benutzte Bach im Gegensatz zu Rothschilds und H.-Sch.s Ansicht durchaus die gleichen dynamischen Effektmöglichkeiten (bei zwei konzertierenden Violinen, Solo-Tenor und Continuo), wie wir sie heute kennen und in diesem Stück benutzen. Es bedeutet eine grundlegende Verkennung von Bachs Behandlungsweise der menschlichen Stimme und des Continuospiels, wenn man in dieser Arie (auch im Widerspruch zu allen existierenden Plattenaufnahmen) die Ausführenden bei den Sechzehnteln nachhüpfen lassen wollte. — Es muß übrigens befremdend wirken, wenn ein Cembalist — also auch Continuospieler — in einem derart umfangreichen Artikel (25 S.) über eine interpretatorische Einzelfrage niemals Vokalmusik, insbesondere ein so zentrales Schaffensgebiet J. S. Bachs wie sein Kantatenwerk, in seine Betrachtung einbezieht. Die hier zur Debatte stehende rhythmische Notationsform finden wir in den Kantaten BWV 7, 23, 104, 110, 130, 137, 147, 167 und 168, um nur einige wichtige Beispiele zu nennen; in allen diesen Fällen ist keine andere Wiedergabe als diejenige der „Angleichung“ denkbar und möglich, vom Standpunkt gesunder Musikausübung aus. Man stelle sich nur einmal den gewaltigen Mittelteil des 1. Chorsatzes „*Unser Mund sei voll Lachens*“ (4 Solostimmen, Chor, 13 Orchesterstimmen, Pauken und B. c.) der Weihnachtskantate BWV 110 mit „nachschlagender“ Ausführung vor — die Wirkung wäre zweifellos alles andere als zum

⁸ In Vorbereitung als Faksimile-Neudruck der Serie „*Documenta Musicologica*“, herausgegeben vom Verfasser.

Lachen . . . (Dasselbe gilt natürlich auch für den Einleitungssatz der 4. Orchester-suite in D-dur, welcher diesem Chorsatz zugrunde liegt.)





Erwähnen wir noch, daß Robert Haas in „*Aufführungspraxis der Musik*“ (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 214, die Angleichung im Barock fordert („... erwähnt sei hier nur noch die ungenaue Verwendung des Verlängerungspunktes gegenüber Triolen — Beispiel 178 — wie sie auch von Quantz vertreten wird . . .“ Beispiel 178:



). Dieselbe Ansicht äußern an maßgebender Stelle zwei be-

deutende zeitgenössische englische Musikforscher, deren Auffassungen zweifellos auf Quellenstudien beruhen und nicht etwa von Reger beeinflusst worden sein dürften: im einen Fall meinen wir Wilfried Mellers in seinem Standardwerk über „*François Couperin and the French Classical Tradition*“, Abschnitt „*Comments on Tempo and Rhythm*“ im XII. Kap., S. 294 ff., letzter Absatz, S. 301, worin klar formuliert wird, daß die hier untersuchte rhythmische Frage in jener Zeit nichts weiter als eine Frage der Notation ist; im anderen Fall handelt es sich um Thurston Dart in seinem bereits mehrfach nachgedruckten und ins Deutsche übersetzten Buch „*The Interpretation of Music*“, V. Kapitel „*Style in the Eighteenth Century*“, Abschnitt „*The Italian Style*“, S. 88/89.

Ohne auf alle von H.-Sch. zur Bekräftigung ihrer These angeführten Beispiele in diesem Rahmen einzugehen — aus Raumgründen und weil eine historische Schau dadurch nicht gefördert würde, sondern bloß eine unbeabsichtigte Polemik — sei nur noch auf J. S. Bachs auf S. 48 angeführte Cembalo-Toccatà in g-moll hingewiesen: warum der „*Aufbau der Fuge jede ‚Angleichung‘ geradezu als absurd erscheinen*“ läßt, bleibt völlig im Dunkeln. Man spiele das Stück im richtigen Tempo und Charakter auf beide Arten von Anfang bis zum Ende durch und urteile dann selber. Das Ohr kann m. E. nur für die „*Angleichung*“ urteilen, die eben gar keine solche ist, sondern, wie wir gesehen haben, die folgerichtige Wiedergabe der Notation des Barocks für „*trioletts irréguliers*“ bei Achteltriolen im Viervierteltakt. Aber wenn wir schon vom Auge her urteilen wollen, so betrachte man doch die Stimmführung in T. 8/erstes Viertel und an ähnlichen Stellen, wie z. B. T. 83/zweites Viertel, T. 89/viertes Viertel und T. 96/letztes Viertel, wo nach H.-Sch. auf der gleichen Note in akrobatischer Weise hintereinander nachgeschlagen werden müßte, was einfach

unmöglich ist. Die Notation an diesen Stellen (in der Bischoffschen Ausgabe: ) in T. 8,  in T. 83,  in T. 89 und  in T. 96) ist diejenige

der zuverlässigen zeitgenössischen Abschrift von Preller (P 1082, um 1745). Sie ist sicher keiner Willkür entsprungen, sondern geht mit größter Wahrscheinlichkeit auf das Autograph selber zurück und bedeutet offenbar, daß Triolen-Achtel und Sechzehntel, in einem Notenkopf geschrieben, auch als eine einzige Note, also nicht nachschlagend, gespielt wurden. (Ich verdanke diesen Hinweis G. v. Dadelsen.) Aber auch nach den Gesetzen der Rhetorik würden die Akzente dieses „*triplirten Tactes*“, wie die Alten es nannten, völlig sinnwidrig und verzerrt ausfallen, wollte man hier nachschlagen, ganz abgesehen von der technisch kaum überwind-

baren Schwierigkeit in dem notwendig raschen Tempo des „gemeinen geraden Takts, der auch der kleine Viervierteltakt genennet wird“ (Kirnberger).

Ohne direkten Zusammenhang mit der hier aufgeworfenen Frage ist diejenige der Ausführung von Achteltrioleten gegen gleichmäßige Achtel, wie z. B. im 1. Double von Rameau „*Les Niais de Sologne*“, auf das H.-Sch. auf S. 49, Mitte, unerwarteterweise hinweist⁹. Die Ausführung kann hier sowohl gleichmäßig als auch triolisch angepaßt sein. Im Rahmen der wechselnden Rhythmen des ganzen, dreiteiligen Stückes scheint mir eine triolische Ausführung reizvoller und den Absichten Rameaus entsprechender zu sein. Über diese Frage äußert sich in all-gemeiner Weise der 1758 geborene Louis Adam¹⁰ in seiner berühmten „*Méthode de piano du Conservatoire*“, Paris 1804, S. 82, unter „*Des Triolets*“ wie folgt: « *Il arrive très souvent dans la musique de Piano d'être obligé de faire des Triolets d'une main pendant que l'autre ne fait que des valeurs simples. Il faut que l'élève ait soin de faire les notes qui sont simples bien également, afin que les deux parties soient faites avec la même égalité. Quand il y a dans un mouvement un peu lent trois notes en triolet à faire avec la main droite pendant que la basse n'en fait que deux, on peut toucher les deux premières ensemble, et laisser passer la note du milieu du triolet toute seule, et retoucher la troisième avec la seconde note de basse.* »

Andantino

⁹ Es handelt sich hier nicht um „Duolen“ im strengen Sinne, wie H.-Sch. schreibt, worunter zwei gleichmäßige Achtel gegen $3/8$ in einem triplierten Achteltakt zu verstehen wären. Es kann also, genau genommen, kein „Duolen-gegen-Triolen-Spiel“ geben, sondern immer nur Achtelduolen gegen drei gleichmäßige Achtel oder Achteltrioleten gegen zwei gleichmäßige Achtel, je nach der Taktart. Die genannte Variation ist nicht etwa eine „Bearbeitung eines Chores aus „*Dardanus*“, sondern umgekehrt hat Rameau sein 1724 veröffentlichtes Cembalostück in der 3. Szene des III. Aktes seiner 1739 veröffentlichten Oper „*Dardanus*“ in einem „*Air en Rondeau*“ verwendet, im Verlauf von dessen 2. Reprise Vokalsolisten auftreten und das von einer kurzen Koda des Chores zum Abschluß gebracht wird. Unverständlich ist H.-Sch.s Hinweis auf diese Transkription des Komponisten deshalb, weil Rameau nur das „Simple“ seines Cembalostückes in der Oper verwertet, dagegen überhaupt nicht die 1. Variation mit ihrem Rhythmus von $3:2$. — Es besteht kein erkennbarer Anlaß, den Rhythmus bei Rameau demjenigen in Chopins Etüde in f-moll gegenüberzustellen, in welcher 3 gegen 6 Noten pro Takthälfte stehen, also nur ganz gleichmäßig gegeneinander aufteilbare Gruppen. Bestimmt ist es auch kaum angebracht, bei dem anmutigen Double eines Rameauschen Charakterstückes von einer „ganzen Konzerteide“ zu sprechen, welcher Ausdruck wohl nur auf das Chopinsche Stück angewendet werden kann.

¹⁰ Louis Adam, Komponist, Pianist und Professor am Pariser Conservatoire, Freund von Gluck und Lehrer von Kalkbrenner, Hérold u. a., hatte sich gründlich mit Bach, Händel und deren Zeitgenossen beschäftigt; seine Klavierschulen erlebten mehrere Auflagen, die wichtigste übertrug Czerny 1826 ins Deutsche.

und ähnliche Beispiele mit den Triolen- bzw. Sextolenfiguren in der linken Hand.

Um abschließend und — aus Raummangel an dieser Stelle — nur andeutungsweise auf die von H.-Sch. angeführten Zitate von Quantz, C. Ph. E. Bach und Marpurz zu sprechen zu kommen, hören wir H.-Sch. selber vor 20 Jahren in ihrer „*Kunst des Cembalospiels*“, Kap. VI „*Tempo und Rhythmus*“, S. 157/8, über Quantz: „... *Man soll seine Anweisungen in Aufführungen der Musik Badis, Händels, Telemanns und ihrer Zeitgenossen zum mindesten nicht ignorieren; obligatorisch sind sie nie. — Daß auch in der folgenden Generation Notierung und Ausführung im Rhythmischen sich noch keineswegs deckten, dafür ist uns Phil. Em. Bach, der Bahnbrecher des neuen Stils, ein Beispiel...*“. Wie anders wirken dieselben Zitierungen von H.-Sch. damals und heute, in wie verschiedene Kommentare und Aspekte sind sie beide Male eingebaut...

Es liegt uns fern, aus der „Angleichung“ etwa ein Prinzip für die Musik des Barocks machen zu wollen. Es ist auch keineswegs notwendig so weit ins 17. Jahrhundert zurückzugehen wie H.-Sch., um diese Fragen für die Zeit J. S. Bachs durchaus befriedigend zu lösen, zumal der Stil von Frescobaldi bis Schütz doch noch zu verschieden von demjenigen des Hochbarocks ist — nämlich noch viel stärker durchsetzt von Elementen der ausgehenden Renaissance — als daß uns ein so weites Zurückgreifen gerade in solchen Problemen wie dem hier vorliegenden nützen könnte¹¹.

Ganz gewiß lassen sich Stücke finden, in welchen — um es hier der Einfachheit halber einmal so auszudrücken — nach Quantz besser und wirkungsvoller gespielt werden kann als nach C. Ph. E. Bach, d. h. nicht triolisch, sondern stark gedehnt bzw. verkürzt. Insbesondere denke man gerade an Querflötenpartien mit allen dem Instrument gegebenen Möglichkeiten des „gerafften“ französischen Rhythmus gegenüber einer triolisch geführten Klavier- oder Orchesterbegleitung. Bei aller Universalität der Persönlichkeiten C. Ph. E. Bachs und Quantz' ist doch nicht zu vergessen, daß der erste vom Tasteninstrument (vor allem Klavichord), der zweite von der Querflöte herkommt. Der angeführte § 22 bei Quantz mit der Vorschrift des Nachschlagens steht nicht nur unmittelbar nach der Erläuterung des französischen, von der Notation abweichend zu spielenden Rhythmus, zu dem er als eine

¹¹ Im Interesse der Sache müssen einige Fehlzitate richtiggestellt werden: unverständlicherweise ist die gesamte sich auf Sweelinck beziehende Stelle bei H.-Sch. auf S. 44/5 der alten Ausgabe von 1894 entnommen und längst überholt, seit Seiffert selber 1943 in Amsterdam eine neue GA der Orgel- und Cembalwerke herausbrachte, in welcher das zitierte Stück auf S. 217, der dazugehörige Text auf S. XLIV/XLV zu finden sind; dieser ist stark abgeändert und erweitert, da zwischen dem Erscheinen der beiden GA das Original der Handschrift, von dem bei Abfassung der GA von 1894 nur unvollständige Abschriften vorgelegen hatten, zutage gekommen war; deshalb ist die ganze von H.-Sch. zitierte Stelle als nicht mehr gültig zu betrachten. Der Text der neuen GA gibt dem Inhalt des aufgefundenen Autographs eine wesentlich andere Bedeutung und Erklärung, als es in der alten GA aufgrund der seinerzeit verfügbaren Quellen möglich gewesen war. — Eine weitere Fehlzitierung aus dem 17. Jahrhundert befindet sich auf S. 40/41 bei der Anführung des Werkes von Melchior Vulpus, der 1560—1615 lebte und sein genanntes Buch 1610 veröffentlichte. H.-Sch. zitiert nach einer späteren Auflage von 1641, die sie aber offensichtlich für die Erstausgabe ansieht, wenn sie zu dem Schluß gelangt, daß „*die Bemerkung des Vulpus das Einzige . . . ist, was wir in den theoretischen Quellen des 17. Jahrhunderts haben entdecken können . . .*“. Die Differenz von einer ganzen Generation ist zweifellos irreführend. — Erstaunlicherweise ist aber sogar der Wortlaut des Zitats von C. Ph. E. Bach auf S. 52 nicht nur ungenau und unvollständig (weil zu frei) wiedergegeben, sondern auch falsch, insofern die ersten drei Worte „*In schnellen Temp!*“ weder so noch anders im Original stehen. (Vor 20 Jahren, in ihrer „*Kunst des Cembalospiels*“, hat H.-Sch. diese Stelle auf S. 158 korrekt nach dem Original zitiert . . .) Man vergleiche auch den wichtigen „*Zusatz*“ zu § 23 in der 3. Auflage (1787) des „*Versudis*“ — siehe Faksimile-Nachdruck, Leipzig 1957, S. 354 — worin u. a. der schwerwiegende Satz steht: „... *Man muß die Gedanken, wobey alle diese kurzen Noten vorkommen, genau beurtheilen...*“ Dies und ähnliches mehr.

Art von Sonderfall zu betrachten ist, sondern dieses Kapitel, das V. Hauptstück, steht zwischen zwei Kapiteln („Von dem Ansatz“ und „Vom Gebrauche der Zunge, bey dem Blasen auf der Flöte“), die sich noch durchaus mit der Technik von Quantz' Hauptinstrument befassen; erst an späterer Stelle beginnen die allgemeineren und die sich auf andere Instrumente beziehenden Kapitel.

Es kann nicht Aufgabe vorliegender Ausführung sein, auf alle Fehler des zugrunde liegenden Artikels einzugehen. Man kapriziere sich nicht fanatisch auf eine kurze Textstelle bei derartigen Fragen, sondern studiere vielmehr mit der gleichen Intensität alles, was ein C. Ph. E. Bach, ein Quantz, ein Marpurg u. a. über den musikalischen Vortrag geschrieben haben, versuche, all dies in die reale Wiedergabe umzusetzen, konsultiere immer wieder das Ohr hierbei, bis sich nach Jahren ständigen Bemühens vielleicht einmal der „bon goût“ einstellt und durchsetzt, auf den die Meister des Barocks immer wieder als letzte Instanz hingewiesen haben. Der von H.-Sch. auf S. 50/1 so ausführlich zitierte Quantz schreibt in der „Vorrede“ zu seinem „Versuch“: *Zuweilen scheine ich etwas dictatorisch zu sprechen, und meine Sätze, ohne Anführung weiterer Beweise, durch ein bloßes: MAN MUSS zu befestigen. Man beliebe hierbey zu bedenken, daß es theils zu weitläufig, theils auch nicht allezeit möglich seyn wurde, in Sachen, die größten Theils auf den Geschmack ankommen, demonstrative Beweise zu führen. Wer meinem Geschmacke, den ich doch durch lange Erfahrung und Nachsinnen zu läutern eifrig bemüht gewesen bin, nicht trauen will; dem steht frey, das Gegentheil von dem, was ich lehre, zu versuchen und sich alsdann das zu erwählen, was ihm das beste zu seyn scheint.“*

Friedrich Chrysanders Briefe an Fritz Volbach

VON WALTHER R. VOLBACH, FORT WORTH (TEXAS)

(Schluß) ^{39 a}

Cambridge, Fitzwilliam Museum 13. Juli 97.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister.

Am Donnerstag Abend fahre ich hier fort, ist mein Befinden erträglich, so unterbreche ich in Wesel meine Rückreise und fahre nach Mainz, wo ich dann zur Sonnabend-Probe sein werde. Einstweilen bitte ich nur Alles nach bester Überzeugung einrichten zu wollen. Herr Kleinpaul und die Solisten werden vermuthlich rechtzeitig zur Stelle sein. Mit ihm und Zur Mühlen konnte ich hier die Partie noch durchnehmen, wobei wir uns über Tempi und Vortragsweise verständigten. Er wird auch das Solo zu Anfang des 3. Actes singen.

Herr Dr. Kraus weiß noch nicht, daß das kleine Recitativ des Hohenpriesters im 2. Akt von Debora „O schweigt, Ungläubige, nichts mehr“ usw ihm zufällt. Ersuche Sie, ihn auch in meinem Namen zu bitten, daß er es übernehmen möge.

Mit Herrn Prof. Buths⁴⁰ sind Sie ohne Zweifel näher bekannt. Da er der Einzige ist, der

^{39a} Vgl. Jahrg. XIII, S. 143 ff.

⁴⁰ Prof. Julius Buths, geb. 7. Mai 1851 in Wiesbaden, gest. 12. März 1920 in Düsseldorf, wo er von 1890 bis 1908 als Dirigent wirkte.

außer Ihnen am Rhein Debora aufgeführt hat, so würde es mir besonders lieb sein, wenn Sie mit ihm die beiderseitig gemachten Erfahrungen und Bemerkungen austauschen wollten. Mein einziger Wunsch ist, daß Alles in Frieden, Verständigung und Harmonie vor sich gehen möge; das gute Gelingen ist dann selbstverständlich. Diese Werke sind ihrer Natur nach Werke des Friedens und können unmöglich zu Parteizwecken und Rivalität gemißbraucht werden, wenigstens werde ich Alles thun, was in meiner Macht steht, um solches zu verhindern, und dieselben allen guten Musikern aller Glaubensbekenntnisse zugänglich zu machen.

Mit den Orchesterstimmen zu Esther werden Sie noch viele Mühe gehabt haben. Ich hoffe aber, daß Ihnen Ihre Arbeit auch genügend bezahlt wird, denn das Geld ist da. — Hier schließe ich die mangelhafte Schrift, ich habe in den letzten Wochen durch unsinnig vieles Schreiben den letzten Rest meiner Kalligraphie verdorben. Bestens grüßt Sie Ihr

Fr Chrysander.

(Vertraulich)

Bergedorf bei Hamburg, 10 Nov. 97.

Verehrter Herr Director.

Die vertrauliche Nachricht zu meinem gestrigen Briefe ist um so nöthiger zu Ihrer Aufklärung, weil ich das Mögliche bis zum Äußersten gethan habe und alles Weitere nun allein in Ihrer Hand liegt.

Zunächst muß ich bedauern, daß Sie noch immer der an sich ja erklärlichen Meinung sind, die Streitenden seien auch hier zum Theil beide im Unrecht. Ich bedauere wirklich, daß das nicht der Fall ist, denn ein Vermittler kann dann vielleicht leichter einen Ausgleich bewirken. Aber hier liegt der Fall vor, daß ausschließlich der eine Theil der Schuldige oder der Beleidiger ist und der andere als der Geschädigte es lediglich darin versehen hat, daß er verleitet durch Mainzer Zuredungen ein zu großes Entgegenkommen dem ihm unbekanntem Sänger erwies.

Herrn Messchaert's holländischer Artikel⁴¹ habe ich zuerst im Original gelesen und sodann mir übersetzen lassen, um den Sinn nicht zu verfehlen. Das konnte ich auch nicht, denn bei unserer Zusammenkunft in Arnheim vor der Mainzer Aufführung lehnte er einfach das Ganze ab und nahm alles von mir Ausgehende als eine gleichsam persönliche Beleidigung auf, obwohl ich jedem seiner Wünsche entgegen kam. Als dann die Aufführung in allen Theilen unerwartet durchschlug, lobte er einzelne Theile, die er früher ebenfalls beanstandet hatte, nämlich die Zusammensetzung des Orchesters und die Betheiligung des Klaviers, — Dinge, die ihn doch eigentlich überhaupt nichts angingen und die fachgemäß zu beurtheilen er gar nicht in der Lage war, da ihm weder Händel's Original noch meine Directionspartitur bekannt waren. Er lobte dieselben auch nicht, ohne bei der Ordnung des Orchesters Herrn Volbach und bei der Betheiligung des Klaviers meinen Schüler Kleinpaul so heraus zu streichen, daß der Leser die Meinung bekam, ohne die Hülfe der beiden (von mir nach ihrem vollen Werthe geschätzten) Künstler würde weder das Eine noch das Andere etwas gemacht haben. Was dann aber sein eigenes Fach, den gesanglichen Theil betraf, so ließ er davon nichts gelten. Bestrebt, mir den Weg zu versperren, kam ihm das Unpassende nicht zum Bewußtsein, daß er an einer selbstbetheiligten Aufführung öffentlich Kritik übte, und ebensowenig die Rechtswidrigkeit, aus meinen unerlaubt mitgenommenen Manuscripten angeblich fehlerhafte Beispiele drucken zu lassen, sogar solche Stellen, die gar nicht aufgeführt waren! Das Bestreben, mir zu schaden, ist handgreiflich. Herr Messchaert drückt sich anscheinend jetzt weit gelinder aus, und wie Sie aus meinem Briefe ersehen haben, bin ich durchaus mit Ihnen darin einverstanden, daß wir ihn an dieser nachgiebigen Seite fassen und festhalten. Aber verhehlen dürfen wir uns nicht, daß er

⁴¹ Messchaerts Artikel nicht zu ermitteln.

trotzdem heute noch an seiner alten Meinung hängt. Er schreibt Ihnen, er hege die Überzeugung; „daß jeder theoretisch und musikalisch gebildete Musiker seine Ansicht theilen werde.“ Zu diesen Musikern gehöre ich also nicht! Das hat er schon von Hiller⁴² über mich gehört und spricht es weiter. Wie lange derartige Narrenspossen wohl noch dauern werden! Leider können auch manche gediegene und wohlmeinende Musiker noch immer nicht das Richtige sehen, weil sie sich den Gegensatz von Gelehrten und Musikern haben einreden lassen. Aber ich für meine Person habe nie etwas anderes sein wollen und können als ein Musiker — die Gelehrsamkeit ist mir immer nur ein Hilfsmittel, niemals Selbstzweck gewesen. Der Gelehrte als solcher ist unfähig, in der Musik etwas praktisch Brauchbares zu schaffen, und wenn er es versucht, so blamiert er sich. Beispiele: Berliner Hochschule! —

Der Behauptung Messchaert's, alle theoretisch gebildeten Musiker seien seiner Meinung in seinen Ausstellungen, die sich also, wie gesagt, jetzt ausschließlich nur noch auf den Gesang und seine Ornamentierung beziehen — dieser Behauptung könnte ich einen hübschen Posten gegenüber stellen, der nicht seiner Meinung ist, sondern sogar heftig dagegen opponierte. Mit einigen dreißig namhaften Sängern (deutschen, englischen, holländischen) haben diese Aufführungen mich in Verbindung gebracht; nicht ein einziger von ihnen stimmte Herrn Messchaert zu; er steht mit seiner Meinung seinen Kollegen gegenüber isoliert da; sie brachten nicht sein Vorurtheil mit, als sie an die ihnen ebenfalls neue Sache herantraten, sie fanden dadurch sofort heraus, worum es sich hier handelte, verstanden es und befreundeten sich innig damit, daß sie nun nicht wieder davon lassen wollen.

Dagegen kann Herr Messchaert sich mit Recht berufen auf die Zustimmung recht zahlreicher Dirigenten, die 1895 in Mainz waren, mehrentheils zwar inzwischen ihre Meinung geändert haben, aber soviel ich bemerken konnte, zu einem erheblichen Theil noch diesen Sommer der Ansicht waren, die Einrichtung der Werke und die Ordnung des Orchesters sei gut oder sogar musterhaft, die Ordnung des Gesanges dagegen entbehrlich und zu Gunsten der einfachen Händelschen Noten aufzugeben. Das habe ich auch nicht anders erwarten können. Zunächst muß ich aber offen bekennen, daß ich keinem der HH. Kollegen, die in Mainz zum Theil heftig opponierten, solches verübelt oder sogar nachgetragen habe. Es war nicht nur das gute Recht, sondern sogar die Pflicht der Fachleute, über eine öffentliche Ausführung ihr Urtheil abzugeben. Wenn hierbei derjenige Theil am schlimmsten wegkam, der als etwas unserer Praxis gänzlich Entfremdetes wieder eingeführt wurde, so ist das durchaus erklärlich, denn er steht wenigstens anscheinend in einem völligen Gegensatz zu dieser Praxis und widerspricht Lieblingsmeinungen, die seit einem Jahrhundert fest eingewurzelt sind. Das weiß ich nicht erst seit Mainz, denn Jahrzehnte lang habe ich erwogen, ob ich es wagen könne, damit hervor zu treten, und hoffen dürfe, damit durchzudringen. Jetzt weiß ich, daß solches der Fall sein wird, und daß die Meinung sich dann günstig ändert — aber geschehen kann das nur durch die Erkenntnis, daß ich in Allem, was ich unternommen und neu eingeführt habe, auf dem festen Grunde der Händelschen Kunstpraxis mich bewege.

Mit dieser Erkenntnis wird sich auch etwas Weiteres ergeben, und das wird von Allem das Erfreulichste sein. Ich meine damit die Überzeugung, daß die von mir producierten Bearbeitungen nicht ein stückweises Elaborat bilden, sondern ein einheitliches Ganzes, welches man nicht trennen und getrennt benutzen kann, ohne die Wirkung des Ganzen zu schädigen. Es ist begreiflich, daß der Fachmann, der alle Einzelheiten eines zusammen gesetzten Werkes zu beobachten und zu prüfen hat, nun leicht dahin kommt, an den einzelnen Theilen hängen zu bleiben und den Blick von dem Ganzen abzuwenden. Dagegen

⁴² Ferdinand (von) Hiller, geb. 24. Oktober 1811 in Frankfurt a. M., gest. 11. Mai 1895 in Köln, war Dirigent der Konzertgesellschaft und Direktor des Konservatoriums in Köln 1850—1884.

wird er aber gesichert sein, wenn er sich einmal die Frage vorlegt, was es denn eigentlich gewesen ist, das ihm wie allen naiven Hörern bei der Aufführung einen so entschiedenen Eindruck gemacht hat, dann wird er bald entdecken, daß diese Wirkung nicht ausgegangen sein kann von der Vorzüglichkeit der einzelnen Theile, sondern nur von der Empfindung eines einheitlichen, in allen Theilen zusammen stimmenden und sich gegenseitig steigernden Ganzen. Man wird sich sagen: was derartig einheitlich wirken kann, muß auch in seinem Aufbau eine wirkliche Einheit besitzen — und damit wird dann auch das uns heute noch etwas schwer verständliche Ornament sein Verständnis und seine Rechtfertigung finden.

Obigem füge ich noch Einiges über unsere Messias-Aufführung bei, die uns doch vorläufig am nächsten angeht. Die Baßoli sind von allen am schwersten so zu ordnen, daß sie dem einzelnen Sänger in den Mund passen, deswegen ist ein willig entgegen kommender Sänger hier doppelt erwünscht. Ich kann versichern, daß ich allen andern Sängern mehr Stellen geändert und für ihre besonderen Stimm-Eigenthümlichkeiten eingerichtet habe, als Herrn Messchaert; aber alles ist in bester Harmonie vor sich gegangen. Kommt Prof. Messchaert aus eigenem Antriebe, um die Partie in Hamburg mit mir durchzunehmen, so heiße ich ihn herzlich willkommen, aber auffordern oder einladen werde ich ihn nicht dazu, und ich ersuche Sie, ihm ebenfalls nichts davon zu sagen, sondern die Frage unberührt zu lassen. Kommt er dann nicht von selber, so sende ich Ihnen sein Buch so geordnet, wie ich es als Norm für richtig halte, und überlasse es Ihnen, das weitere mit ihm zu ordnen.

Dasselbe Verfahren möchte ich auch bei der holländischen Sängerin⁴³ beobachten. Auch diese braucht sich nicht hierher zu bemühen, es sei denn, daß sie es ausdrücklich und aus freien Stücken wünscht! Indeß möchte ich sie nicht unnöthig beschränken: ist es vielleicht Ihr Wunsch, daß sie mit mir die Partie durchnimmt, so schicken Sie in Gottes Namen die Dame zu mir.

Frl. Kuntz⁴⁴ wird also kommen und dann von hier ihre Altpartie mitbringen. Die junge Sängerin besitzt schon mehr Selbstbewußtsein, als ihr nach ihren bisherigen Leistungen zukommen möchte. Der Brief, in welchem sie mir ihren Besuch ankündigt, läßt es unentschieden, ob sie mich oder ich sie belehren soll. Schon bei einem früheren Besuche kam neben einer harten Stimme etwas Anmaßliches zu Tage. Eine passende Instruction von Ihrer Seite an sie dürfte daher angebracht sein. Bemerke ich, daß sie in diesen Händelschen Partien nicht mir, sondern maßgebend ihren bisherigen Lehrern folgen will, so schicke ich sie ohne Noten zurück. Ich bin nicht gewillt, da ich allein die Verantwortung trage, von Andern, die es einstweilen nichts angeht, mit hinein arbeiten zu lassen.

Der Einzige, der dabei außer mir etwas Entscheidendes und Maßgebendes zu sagen hat, ist der die Aufführung allein zu Stande bringende und verantwortende Dirigent, mit dem Hand in Hand zu gehen mein alleiniges Bestreben ist. Wie ich hierüber denke, vermag ich Ihnen nicht besser zu sagen, als mit den Worten, die ich unlängst an Wüllner richtete. Nachdem ich ihm angezeigt hatte, daß die ihm zu sendenden Stimmen nicht die Unzahl von Vortragszeichen haben, welche in den alten Stimmen stehen, die Volbach benutzen mußte, fuhr ich fort:

„Ich weiß nicht, ob Herr Volbach Ihnen gesagt hat, daß das, was er über den in den geliehenen Stimmen vorhandenen Luxus von Vortragszeichen äußert, auch meine Meinung ist. Wir haben darüber gesprochen. Die für sämtliche Aufführungen gültige Bezeichnung muß ich auf das beschränken, was die einheitliche Gestalt und Wirkung des Ganzen gewährleistet, und mit Angaben dieser Art begnüge ich mich durchweg. Alles Weitere und in's einzelne Gehende, sei es nun von mir oder von Andern angegeben, unterliegt wieder dem freien Ermessen oder der Correctur des folgenden Dirigenten. Glaubt letzterer, auf anderem

⁴³ Um wen es sich handelt, ist unklar.

⁴⁴ Kuntz nicht zu ermitteln.

Wege dieselbe Wirkung einfacher oder besser erreichen zu können, so wäre ich der letzte, der ihn hindern würde, demgemäß zu verfahren. Dieses Recht muß unter allen Umständen gewahrt werden, weil sonst eine lebendige Kunstpraxis unmöglich ist — und um nun meinerseits diesen Grundsatz zu bethätigen, gehe ich selbst soweit, daß ich bei Aufführungen, an denen ich mich persönlich betheilige, den Dirigenten auch dort nicht störe, wo ich abweichender Meinung bin.“

Das Angeführte gilt auch von der Auswahl der Sänger, nur bei ganz neuen Werken ist es oft unerläßlich, daß ich sie vorher höre. Butts führt im Frühjahr den Herakles auf; er hat die Sänger gewiß längst engagiert, aber ich weiß nicht einmal die Namen. Die Partien sind schon von mehreren gesungen, also kann er nehmen was ihm paßt. Vielleicht hat er auch Messchaert engagiert; er könnte für Herakles keine bessere Wahl treffen. — Dieses schließe ich am 13ten, so wenig leistungsfähig ist jetzt meine Hand. — Mit der Bitte gelegentlich mir diesen Brief wieder zurück zu geben, begrüßt Sie herzlichst Ihr ergebenster

Fr. Chrysanter.

Bergedorf bei Hamburg, 19. Nov. 97.

Sehr geehrter Herr Kapellmeister.

Sehr spät komme ich zu der längst beabsichtigten Antwort. Außer erdrückenden Arbeiten hat mich besonders ein Geschwür an der rechten Schulter gestört, welches mich nun schon seit fast zwei Monaten plagt. An dieser Entzündung sind hauptsächlich die Arbeiten im August und September Schuld. Ich hatte mir vorgenommen, den ganzen *Messias* fertig zu machen und habe es auch durchgesetzt, die Partien sind ausgeschrieben und bereits mit vier Sängern eingeübt, Chor- und Orchesterstimmen im Druck; das Textbuch ist auch fertig. Dies theile ich Ihnen mit, damit Sie nicht nöthig haben, es sich von Andern erzählen zu lassen. Leipzig (Randbemerkung: leider ist Kretzschmar nicht im Stande, die Aufführung zu dirigieren — sehr schade!), Köln, und Frankfurt gedenken das Werk im März und April aufzuführen.

Anbei die gewünschte Photographie; der Abzug ist erst in diesen Tagen gekommen. Andere Aufnahmen als diese sind von mir nicht da.

Sie müssen ebenfalls seit Juli sehr fleißig gewesen sein, wenn Sie in der Zeit eine ganze *Händelbiographie*⁴⁵ zu Stande gebracht haben. Die Durchsicht des Manuscripts meinerseits würde Ihnen, glaube ich, wenig Förderung bringen, auch fehlt mir leider die Zeit dazu. Wären wir einander so nahe, daß wir es mündlich durchsprechen könnten, so fände ich wohl die nöthige Muße. Das Nützlichste, was ich Ihnen hierüber zu sagen weiß, ist der Rath, zu berichten und durch Bericht (sachlichen Bericht) zu belehren, nicht aber bestrebt zu sein, neue und eigene Ansichten vorzubringen, in welcher Hinsicht Reißmann's Schrift über *Händel*⁴⁶ als warnendes Beispiel da steht. Der Leser verlangt nichts als tatsächliche Belehrung, namentlich von Biographien geringeren Umfanges, und man erwirbt sich seinen Dank am besten durch eine geschickt gruppierte Erzählung und objektive Darstellung des Thatsächlichen. Zu dem Thatsächlichen zähle ich zu allererst die *Händelschen Werke*, und da Sie unter diesen einen hochwichtigen Theil, die Oper, mit lebhafterer Theilnahme und tieferem Verständniß betrachten, als die meisten Zeitgenossen, so werden Sie darüber auch viel besser die Wahrheit sagen können, besser als ich selber vor 30 bis 40 Jahren, wo ich diese „verschollenen“ Werke erst nach und nach wieder auffinden und sodann in verständlicher Gestalt zum Druck bringen mußte. Bei der Benutzung meines Buches über *Händel's Leben*⁴⁷ scheinen Manche absichtlich oder unabsichtlich übersehen zu haben, daß es vor

⁴⁵ Das Buch *George Friedrich Händel* von Fritz Volbach erschien 1898 in der Reimann-Serie berühmter Musiker.
⁴⁶ Dr. August Reißmann, geb. 14. November 1825 in Frankenstein, Schlesien, gest. 14. November 1903 in Berlin. Sein Buch *G. F. Händel* erschien 1882.

⁴⁷ Friedrich Chrysanders zwei Bände einer *Händel-Biographie* erschienen 1858 und 1867.

35—40 Jahren erschienen ist, also vor der Zeit wo ich Händel's Werke genügend kennen konnte, um eine unanfechtbare Biographie darüber zu schreiben.

Sie fragen, was ich zu Herrn Lessmann's Artikel⁴⁸ sage. Ich bedaure natürlich, daß er erschienen ist, und er hat mich ebenso in Verwunderung gesetzt, wie Sie. Wir waren die Tage im Pfälzer Hof immer gemüthlich und vergnügt beisammen, es war daher nicht hübsch von Herrn Lessmann, daß er mir dann einige giftige Pfeile nachsandte. Welchen Interessen er damit zu dienen glaubte und welchen Zweck er dabei verfolgte, weiß ich nicht, glaube aber, daß ein Mißverständnis dabei im Spiele ist und zwar persönlicher Art. Denn die Sache ist doch die, daß ich mit rein künstlerischen Mitteln ein Werk zu Stande gebracht habe, welches vor allem durch seine einheitliche Wirkung sich manifestiert, eine Wirkung, die jeder Hörer erfahren und auch keiner von ihnen bestritten hat. Eine einheitliche Wirkung solcher Art kann aber nur ausgehen von einer wirklichen Einheit, in der alle Theile in Harmonie gesetzt sind und insgesamt ein wohlgeordnetes Ganzes bilden. Das vermag selbstverständlich nur Jemand, der als Fachmann mitten in der Sache steht, der also in diesem Falle ein in der betreffenden Praxis genügend erfahrener Musiker ist. Wenn ein Kritiker nun das Gegentheil behauptet, so behauptet er damit etwas sich selbst Widersprechendes, was auf Schritt und Tritt durch das vorliegende Werk widerlegt wird, und erlebt dann auch, daß Dirigenten, die ihm anfangs vielleicht beistimmten, bald darauf aber gegenüber einer neuen Erscheinung in ihrer Kunst, deren Wirkung auf das Publikum eclatant ist, ihre alten Ansichten preisgeben — womit sie nur ihrer Pflicht und ihrem Interesse gemäß handeln, denn der wirklich Einsichtige und dadurch berufene Führer kann in diesem Falle nicht der literarische Kritiker sein, sondern nur der den Pulsschlag föhlende praktische Dirigent. Das Alles beruht auf sachlichen Gründen, die niemand umzustößen im Stande sein wird. Hiermit habe ich so ziemlich Alles beigebracht, was ich über die Angelegenheit von meinem Standpunkt aus zu sagen wüßte.

Als den eigentlich durch Herrn Lessmann's Artikel Geschädigten wird man aber nicht mich, sondern vielmehr Sie ansehen müssen, denn da der Autor erzählt, sein Artikel habe in Mainz viel Beifall gefunden, so dürfen Sie nicht verwundert sein, wenn man im Publikum glaubt, Sie billigten denselben oder hätten ihn vielleicht sogar mit veranlaßt, weil dieses Publikum nicht weiß, wie ich es weiß, daß sie damit dem widersprechen würden, was Sie selber in der Sache geschrieben haben, und daß ein vernünftiger Mensch sich doch nicht selber in's Gesicht zu schlagen pflegt. Eine Aufklärung hierüber wäre also immerhin wünschenswerth. Trotzdem stimme ich Ihnen durchaus bei, daß Sie wohl daran gethan haben, gegen Ihren bisherigen Freund nicht polemisch vorzugehen. Die Sache ist ja so dringlich nicht, und Ihr Wirkungskreis in der praktischen Musik bietet Ihnen ein ruhiges, geschütztes Feld, auf welchem Sie Ihre wirklichen Überzeugungen zur Geltung bringen können auf eine Weise, die der Kunst Nutzen bringt ohne die leidigen literarischen Streitigkeiten zu vermehren.

Aber ein derartiges Vorkommnis zeigt immer, daß irgendwo ein Fehler gemacht ist. Welches ist nun dieser Fehler? Ich bin wohl der Einzige, der darauf eine bündige Antwort geben kann. Als 1895 durch die Berliner in Mainz ein unliebsamer Auftritt verursacht wurde, da nahm ich mir vor, meinen Beitrag zum ferneren Frieden dadurch zu leisten, daß ich meine Freunde nicht wieder zu den Aufführungen einlud, und ich habe Wort gehalten und werde ferner so verfahren. Wäre von anderer Seite dasselbe Verfahren eingeschlagen, so würde uns dieser ganz nutzlose Verdruß erspart geblieben sein. Den Stoßseufzer, den ich so oft schon gethan habe: „Gott, bewahre mich vor meinen Freunden!“ werden Sie auch noch beten lernen.

⁴⁸ O. Lessmanns Artikel nicht zu ermitteln.

W. J. Otto Lessmann, geb. 30. Januar 1844 in Berlin, gest. 27. April 1918 in Jena, war Eigentümer und Chefredakteur der Allgemeinen Musikzeitung 1881—1917.

Mit diesen flüchtig hingeschriebenen Betrachtungen muß ich heute schließen. Anderes auf späteren Brief versparend, verbleibe ich

mit besten Grüßen Ihr stets ergebener

Fr. Chrysender.

Bergedorf bei Hamburg 4/5. 98.

Lieber Herr Kapellmeister.

Mein Schwiegersohn theilt mir einen Brief von Ihnen mit, in welchem Sie es als wünschenswerth, sogar als nothwendig bezeichnen, daß über die Ornamentierung des Händelschen Gesanges mit Beziehung auf die von uns aufgeführten Werke etwas für die große musikalische Öffentlichkeit Gemeinverständliches gesagt werde. Ich stimme Ihnen vollständig bei und werde jeden Ihrer Schritte in dieser Richtung unterstützenn. Das Mißverständnis der Unkundigen wird immer größer, und die Anmaßung derer, die dumm sind und dumm bleiben wollen, äußert sich um so heftiger, weil nun auch die bekanntesten Werke wie Messias, Acis, Israel dieselbe Behandlung erfahren „was man aber — wie ein Düsseldorfer Tagesrecensent es unlängst klassisch ausdrückte — sich nicht wird gefallen lassen“⁴⁹.

Ebenso praktisch ist ein anderer Gedanke von Ihnen, der sich mit meinem eigenen begegnet, nämlich, daß die in der Hauptsache einigen Dirigenten sich zusammen thun und ein gemeinsames Verfahren beraten sollen, was wie Sie wünschen unter meiner Mitbetheiligung, aber auch ohne dieselbe geschehen könnte. Gemeinsames Vorgehen ist das allein Wirksame.

Da handelt es sich denn zunächst um die Frage, wo die zu finden. Von den Rheinländern spreche ich nicht, diese kennen Sie besser; aber zwei Jüngere kann ich nennen, auf die Sie unbedingt zählen können, Dr. Göhler⁵⁰ in Leipzig und Wilh. Weber⁵¹ in Augsburg, die mit den Rheinländern und den Hamburgern zusammen schon ein gutes Stück Deutschland repräsentieren. Fehlt eigentlich nur noch Berlin.

Nach Ihrer Äußerung in der Osterwoche denken Sie nicht daran, in Lessmann's Musikzeitung Ornamentierungs- und ähnliche Fragen zu erörtern. Mir ist es nicht einmal verständlich, was Hern Lessmann gegen mich einnimmt, oder nur, wenn ich vermute, daß es sich um ein Mißverständnis handelt und er mich mit den ihm früher befreundeten, jetzt verfeindeten F. und S.⁵² in Berlin verwechselt. Aber was er gegen Sie und Ihre Bestrebungen haben sollte, begreife ich nicht, finde auch, daß er Ihre Tätigkeit und Fähigkeit rühmt, sobald es sich um die Aufführung Nicht-Händelscher Werke handelt. Jedenfalls sehen Sie in der Sache klarer, ich bitte Sie daher, mir Alles so deutlich zu erklären, wie Sie es selber wissen. Handelte es sich bloß um Herrn Lessmann, so würde ich auch ferner mein Ihnen bekanntes Stillschweigen beobachten, so werthvoll es mir auch ist, mit ihm auf gutem Fuße zu stehen. Aber Sie bemerkten damals auch, daß zwischen Lessmann und Dr. Reimann nicht mehr das frühere Einvernehmen bestehe, und das ist für mich eine Sache von erheblicher Wichtigkeit, aus folgenden Gründen.

Der von Gernsheim⁵³ geleitete Sternsche Gesangverein will im Herbst Debora aufführen. Ich habe zunächst und vor allem den Wunsch, daß Reimann dabei die Orgel spielen möge, wußte aber keinen Weg dazu und hielt deshalb die Aufführung längere Zeit hin. Ein

⁴⁹ Nicht zu ermitteln.

⁵⁰ Dr. Karl Georg Göhler, geb. 29. Juni 1874 in Zwickau, gest. 4. März 1954 in Lübeck, hatte 1897 den Riedelverein übernommen.

⁵¹ Wilhelm Weber, geb. 16. November 1859 in Bruchsal, Baden, gest. 14. Oktober 1918 in Augsburg, wo er seit 1892 den Oratorienverein leitete.

⁵² Wohl Oskar Fleischer und Max Seiffert.

⁵³ Friedrich Gernsheim, geb. 17. Juli 1839 in Worms gest. 10. September 1916 in Berlin.

anderer Grund meiner Zögerung war, daß ich schon seit Jahren auf Siegfried Ochs⁵⁴ blickte als auf denjenigen, der die erste Aufführung des neuen Händel in Berlin unternehmen möge. Aber auch zu ihm fehlte mir alle Verbindung, und neuerdings hat er, den Zeitungen zufolge, sich sogar verleiten lassen, mit einer Samson-Aufführung eine Art Concurrenz-Unternehmen zu etablieren.

Als ich nun am Ostermorgen von Mainz zu Hause anlangte, wurde mir gesagt, die in Berlin lebende, aus Bergedorf gebürtige Malerin Frl. Deppermann⁵⁵ sei hier gewesen, um mir einen Gruß von Dr. Reimann zu überbringen, den er ihr in einer Gesellschaft aufgetragen habe. Deßhalb an ihn zu schreiben und die oben genannten Wünsche auszusprechen, lag mir nahe genug, wäre aber doch vielleicht voreilig gewesen. Ich will deßhalb lieber erst von Ihnen Erkundigungen einziehen und Sie bitten, mir Alles mitzuthemen, was Sie selber wissen. Dabei bemerke ich noch, daß ich im Stande und mit Vergnügen bereit wäre, für eine neue Auflage von Reimann's Brahms-Biographie Ergänzungen besonders über seine Kindheit und seinen Lehrer Marxsen zu geben, die schwerlich ein anderer geben könnte (Fußnote: Haben Sie in Lessmann's Zeitung die interessante Schilderung von Münch⁵⁶ aus der Wiener Neuen Freien Presse gelesen mit dem knotigen Schlußsatz über mich? Alles über mich Gesagte ist erlogen, ich habe Brahms nie offeriert, ihn bei Bismarck einzuführen, nie mit ihm darüber gesprochen; dagegen hat er Andern gegenüber wiederholt den Wunsch geäußert, den Fürsten wenn auch nur zu sehen! Sobald ich die Äußerung gewisser Damen schriftlich habe, werde ich sie drucken lassen. Dieser Brahms-Unfug geht zu weit. Der ganze Artikel von Münch ist eine Karikatur; fast überall ist das Gegentheil wahr.)

Volkert schreibt mir auch, daß Sie tapfer Englisch lernen, was mich freut zu hören. Joseph und Judas Makkabäus sind im Entwurf fertig; letzteren werde ich zunächst für Aufführung ausschreiben.

Mit besten Grüßen

Ihr Fr Chrysender.

Bergedorf bei Hamburg, 15. Mai 98.

Lieber Herr Kapellmeister.

Das eingeschriebene Paket werden Sie wohl erhalten haben. Der mannigfaltige Inhalt desselben hat Sie vielleicht in Verwunderung gesetzt. Ich beabsichtige, Ihnen selber das Material sowohl vom Messias wie auch von dem noch nicht aufgeführten Acis vor Augen zu führen, einmal damit Sie selber sehen und die Beispiele wählen können, ohne allein auf meine Angaben angewiesen zu sein, besonders aber auch, damit Sie den Lesern gegenüber die erhöhte Stellung eines Mannes einnehmen, der nicht nur mit der Sache völlig vertraut ist, sondern auch über Quellen und Informationen verfügt, die Andern nicht zugänglich sind. Das scheint mir hier für uns Beide auch das einzig Würdige zu sein.

Wenn Sie den Band 3 der Händel-Ausgabe zur Vergleichung hinzu nehmen, so haben Sie über Acis und Galatea Alles beisammen. Ich lege ein von mir korrigiertes Chorbuch bei, damit Sie die bedeutenden Textverbesserungen selbst in den Chören schnell überblicken können, obwohl das für unsern gegenwärtigen Zweck unerheblich ist.

Vom Messias sandte ich alle vier Solistenbücher und damit den ganzen Sologesang. In der Baßarie „Das Volk das da wandelt im Dunkeln“ hat der ganze zweite Theil einen völlig neuen Text und damit erst seine endgültige Fassung erhalten. Ich bin hauptsächlich darauf gekommen durch die ungeeignete Art, wie Messchaert den alten Text mit

⁵⁴ Siegfried Ochs, geb. 19. April 1858 in Frankfurt a. M., gest. 6. Februar 1929 in Berlin, war der Gründer des Philharmonischen Chores.

⁵⁵ Unbekannt.

⁵⁶ Konnte von mir nicht ausfindig gemacht werden.

dem neuen vermengte, indem ich bemerkte, daß mein Text weder dem biblischen Sinne noch den gesanglichen Anforderungen Genüge leistete.

Acis, werden Sie wohl finden, bietet trotz seiner Kürze die reichsten und mannigfaltigsten Beispiele an Ornamenten aller Art und bei allen drei Solisten. Was sagen Sie zu dem originellen Kerl, dem Polyphem?

Beim Messias wird kein Besonnener mir vorwerfen, daß ich Ornamenten-Luxus getrieben habe. Aber diejenigen, welche glaubten, ich werde vor diesem Werke, zum Theil aus Feigheit, die Segel streichen, irren sich gewaltig.

Mit diesen Allgemeinheiten begnüge ich mich für heute; das Einzelne, was für Sie an Beispielen brauchbar sein kann, werde ich später anführen sowie sich der Anlaß dazu bietet, wobei ich also jetzt nur nöthig habe auf das Ihnen vorliegende Material hinzuweisen. Bei der Tenor-Arie „Alle Thale“ dürfen wir uns die Kadenz nicht entgehen lassen und müssen sowohl die Händelsche wie die meinige mitschreiben — diese Stelle werde ich so, wie ich sie mir denke, im nächsten Briefe in Noten ausschreiben.

Sicherlich überraschend wird für Sie der beigelegte gedruckte Bericht an den preußischen Kultusminister gewesen sein. vielleicht liegt Ihnen die ganze Angelegenheit der „Denkmäler“⁵⁷ fern, sie wird Ihnen aber interessant werden sobald Sie einen näheren Einblick in dieselbe erhalten. Einstweilen genügt mir, Ihnen zu zeigen, nach welchen Grundsätzen ich an der Sache arbeite und Sie werden leicht sehen, daß ich mit diesen Grundsätzen den Beifall der Berliner Akademie-Hochschulpedanten nicht erlangen kann. Gesandt habe ich Ihnen das Actenstück, natürlich streng vertraulich, zunächst nur mit Rücksicht auf Reimann, den ich als Mitarbeiter gewinnen möchte. Aber mittheilen können wir ihm einstweilen noch nichts, sondern müssen die Sache erst unter uns berathen. Wie Sie vielleicht wissen, ging der übereilte Plan der „Denkmäler“ von Dr. Hase und Spitta aus. Um nach Spitta's Tode die alleinige Leitung nicht in Fleischer's Hände kommen zu lassen, müssen Ministerium und Kommission (Herzogenberg, Stumpf, Blumner etc. etc) einen „Arbeits Ausschuß“ zurichten von 5 Mitgliedern (Kretzschmar, Dr. Emil Vogel, Haberl, Fleischer, Chrysander⁵⁸) und unter diesen ernannte der Minister mich zum Vorsitzenden. Ich schrieb sofort meine Ablehnung auf, hielt sie aber auf Fleischers dringendes Zureden zurück und ließ mir auch noch diese neue Last aufhalsen. Ob Fleischer mir zugeredet haben würde, wenn er dieses Gutachten vorher hätte lesen können, bezweifeln Sie gewiß auch. (Alles vertraulich.)

An Dr Reimann bitte ich erst zu schreiben, nachdem ich einige Zeilen eingesandt habe, die Sie in der Sache orientieren werden. Es soll in den nächsten Tagen geschehen. Herrn Siegfried Ochs einstweilen noch nicht anzugehen, möchte gerathsam sein.

Bestens grüßt Ihr Fr Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg 5/6. 98.

Lieber Herr Kapellmeister.

Die Sendung ist richtig angelangt und wird thunlichst schnell erledigt werden. Ich möchte aber rathen, den andern Aufsatz (Berlioz) zuerst vorzunehmen, damit Sie sich diesen vom Halse schaffen, der doch auch der Aufführung wegen Eile hat. Die Händlerarbeit läßt sich dann um so ruhiger besprechen⁵⁹.

⁵⁷ Denkmäler Deutscher Tonkunst. Die Arbeit begann im Jahre 1892 unter Leitung von Rochus Freiherr von Liliencron, geb. 8. Dezember 1820 in Plön, Holstein, gest. 5. März 1912 in Koblenz.

⁵⁸ Dr. Oskar von Hase, Mitinhaber der Firma Breitkopf & Härtel, geb. 15. September 1846 in Jena, gest. 26. Januar 1921 in Leipzig.

Dr. Heinrich von Herzogenberg-Peccaduc, geb. 10. Juni 1843 in Graz, gest. 9. Oktober 1900 in Wiesbaden.

Dr. Carl Stumpf, geb. 21. April 1848 in Wiesentheid, gest. 29. Dezember 1936 in Berlin.

Dr. Emil Vogel, geb. 21. Januar 1859 in Wriezen a. d. Oder, gest. 18. Juni 1908 in Berlin-Nikolassee.

Dr. Franz Xaver Haberl, geb. 12. April 1840 in Oberellenbach, Bayern, gest. 5. September 1910 in Regensburg.

⁵⁹ Gemeint ist unter Umständen ein Artikel von Volbach in der Allgemeinen Musikzeitung.

Heute will ich Ihnen nur danken für Ihren mir sehr willkommenen Bericht über Köln. Wenn ich behaupte, daß er in allen Hauptsachen so ausgefallen ist, wie ich dachte, daß er sein würde, so wird Ihnen das nach den selbstverständlichen Erfahrungen, die Sie in dieser Sache gemacht haben, nicht mehr auffällig erscheinen. Ich weiß ja, wie werth Ihnen Meister Wüllner ist und diese Werthschätzung theile ich vollkommen: aber ich habe mir gedacht, Sie würden sich trotzdem nach der Aufführung vergnügt auf die Bahn setzen und denken: „Deine Mainzer Aufführung vertauschst du doch nicht gegen die Kölner.“ Das ist auch sehr begreiflich. Auf glänzend geschulte Chor- und Orchestermassen nebst Solisten „allerersten Ranges“ (um einen Lieblingsausdruck unseres Dr Oppenheim zu gebrauchen) kommt es nicht zu allererst an, sondern auf die Kleinigkeit, genannt Equilibrium der Kräfte. Das wissen Sie jetzt so gut wie ich, und darüber freue ich mich am meisten.

Das Klavier dringt auch im Gürzenich durch. Wenn es bei Debora nicht geschah, so lag es an einem unerfahrenen Begleiter, und spielten dabei die beiden Celli stark wie Solisten so wurde das Mißverhältniß um so größer. Wenn Kleinpaul am Flügel gesessen hätte, so wäre bei der Recitativbegleitung das Gleichgewicht gewahrt worden. Ich habe Wüllner angedeutet, daß Kleinpaul ihm zur Verfügung stehe — aber darauf habe ich mich auch beschränkt und ihm ohne Ausnahme Alles selbstständig überlassen, was Sie gewiß verstehen und billigen werden.

Wenn der große Anfangschor in Debora in Köln nicht gewirkt hat wie bei Ihnen und fast überall, so lag es daran, daß zwei fremdartige Stücke vorauf gingen. „Der Gott der Macht“ duldet in der Vorstellung keinen Vorgänger, er muß absolut das erste Wort haben; nur als Chor, mit dem eine Aufführung beginnt, kann er richtig wirken. Durch die beiden voran gestellten Stücke von Bach und Beethoven konnte nur die Empfänglichkeit der Hörer geschwächt werden für das folgende Oratorium — oder sollte Herrn Neitzel⁶⁰ Gelegenheit gegeben werden durch den Bach'schen Chor, aber- und abermals zu erklären, Bach sei doch größer als Händel? Das schrieb er doch zuletzt, als Wüllner am Charfreitag die Johannespassion aufgeführt hatte, er brach die Gelegenheit dazu vom Zaune. Und solche Leute sprechen dann von Unparteilichkeit! Haben sie übrigens wahrgenommen, daß bei dem Bach'schen Chor das Orchester zu stark war? Desgleichen die Bläser in der Adur Symphonie? Ich las dies in einem sehr verständigen Bericht in einer holländischen Zeitung. Das Factum ist mir einleuchtend und erklärlich, aber es wäre mir interessant, Ihre Beobachtung zu erfahren.

An eine Reise nach Köln konnte ich bei dem ungünstigen Wetter nicht denken, mein Befinden gestattete es auch nicht. Gern wäre ich dort gewesen am Sonntag und hätte neben Ihnen gesessen; aber konnte ich wie Sie nach dem Concert heimreisen? Jeder würde sich gewundert und es als Gleichgültigkeit oder gar Geringschätzung und Rücksichtslosigkeit angesehen haben, wenn ich nicht die 3 Tage mit hätte absitzen wollen. Dazu fehlt mir aber nicht bloß die Lust, sondern auch die Körperkraft.

Ich muß sagen: Sie sind wirklich unmäßig, daß Sie nun schon eine ganze Woche von Händel haben wollen! Dazu würde passen, was ich Ihnen meinerseits mittheilen kann, nämlich, daß ich Israel in Ägypten jetzt fertig habe. Es besteht aus 3 Theilen mit 4 (nicht 5) Solisten und die Partien der Solisten sind jetzt so reich wie in den andern Werken, einem alten Mangel ist damit abgehoben. Die Orchesterstimmen sind gedruckt, alles Andere muß noch ausgeschrieben werden.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr ergebener

Fr. Chrysander.

⁶⁰ Otto Neitzel, geb. 6. Juli 1852 in Falkenberg, Pommern, gest. 10. März 1920 in Köln, war der Musikreferent der Kölnischen Zeitung von 1887 bis 1919.

Bergedorf bei Hamburg, 22/6. 98.

Lieber Herr Kapellmeister.

Heute sende ich Ihnen zunächst Ihr Manuscript zurück ohne Ausführlicheres von mir beizufügen. Letzteres wird folgen sowie Sie es wünschen, daß ich aber in beifolgendem MS nicht die geringste Bemerkung oder Musik eingetragen habe, ist absichtlich geschehen, damit Sie in der Lage sind, das MS bei der bevorstehenden Versammlung Ihren Bekannten so zeigen zu können wie es aus Ihrer Feder geflossen ist. Das thue ich um so mehr, weil Ihr Aufsatz eine selbständige Leistung ist, den ich in seinem Aufbau vortrefflich finde und nichts Wesentliches daran zu ändern wüßte. Deßhalb wollen wir auch den äußern Schein vermeiden, also ob ich in Ihr MS hinein gearbeitet hätte.

Der Aufsatz wäre schon früher zurück gekommen, aber ich war unwohl und bin es noch, schreibe dies auch in großer Eile, um den Brief rechtzeitig zur Post zu senden, werde aber schon den nächsten freien Augenblick benutzen, mich über Manches, was dringlich ist, auszusprechen.

Herzlich grüßt
Ihr

Fr Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg, 25/6. 98.

Lieber Herr Kapellmeister. Obwohl Sie Kopf und Hände jetzt übertoll haben werden, wird Ihnen doch nicht unlieb sein, diese Worte zu erhalten. Die gesandte Musik zu Acis & Galatea und zum Messias bitte ich zu verschließen und niemand zu zeigen, es sei denn, daß die von Ihnen erhoffte und im Interesse der Sache erwünschte Verständigung mit den Berliner Herren so stattfindet, daß Herr Siegfried Ochs in Berlin seinen Wunsch und Entschluß ausspricht, Acis in meiner Bearbeitung aufzuführen, dann bin ich bereit, wenn er es wünscht, ihm die erste Aufführung davon zu überlassen.

Dagegen steht nichts im Wege, meine gedruckte Denkschrift an den Minister in Sachen der „Denkmäler der Tonkunst“ Allen zu zeigen und zum Lesen zu überlassen, die Interesse dafür bezeigen. Solches kann mir nur lieb sein, vielleicht öffnet es Einigen die Augen und sie sehen wer ich wirklich bin. Ich hatte sogar die Absicht, das Gutachten Herrn Lessmann zum Abdruck zu senden, lediglich sein Benehmen gegen mich hat solches verhindert. Zum Montag oder Dienstag erhalten Sie noch einen Brief mit Einlage und anderem von Herrn Lessmann. Gruß und allen guten Erfolg!

Chr.

Bergedorf bei Hamburg, 26/6. 98

Lieber Herr Kapellmeister.

Über die Denkschrift wegen der „Denkmäler der Tonkunst“ habe ich noch einige erklärende Worte in Aussicht gestellt, die anbei erfolgen.

Zunächst muß ich Ihnen sagen, daß ich das Lob, welches Sie dieser Arbeit spenden, nicht verdiene, sondern eher Tadel dafür, mich auf Dinge einzulassen, die mich doch eigentlich nichts angehen und die mich hindern, angefangene Werke zu vollenden, die zu Ende zu führen ich verpflichtet bin. Aber Folgendes diene zu meiner Entschuldigung.

Die „Denkmäler“ sind auf Betreiben von Dr. von Hase (Breitkopf & Härtel) von Spitta unternommen unter dem Schutze oder Deckmantel einer Commission, die aber lediglich Ornament war; ich gehörte derselben ebenfalls an, wenn auch ungern, bedingte auch, daß ich niemals dabei etwas zu thun oder zu rathen habe.

Spitta hatte eine Ausgabe von nur 20 Bänden im Sinne und die von ihm aufgesetzte Liste zeigt, daß diese 20 Bände wesentlich als Beispielsammlung zu seinen Studien ange-

sehen werden müssen, wie denn auch die Herausgeber der einzelnen Bände ausschließlich dem Kreise seiner Schüler entnommen werden sollten. Alles, auch eine damit in Verbindung stehende Zeitschrift, lag in seiner Hand.

Nach Spitta's Tode hörte ich jahre lang nichts von „Denkmälern“ und glaubte, das Unternehmen sei eingeschlafen. Völlig unerwartet kommt im Jahre 1896 ein Schreiben des Preußischen Kultusministers, durch die „Denkmäler-Commission“ sei ein „Arbeits-Ausschuß“ ernannt, bestehend aus Kretzschmar, Haberl, Emil Vogel und Fleischer mit mir als „Vorsitzenden“. Ich setze sofort eine Antwort auf, in der ich rundweg ablehne, und lasse von meinem Sohne eine ärztliche Bescheinigung hinzufügen, warte aber mit der Absendung noch etwas, um über die eigentlichen Vorgänge in der mir noch völlig dunklen Sache etwas mehr Licht zu gewinnen und erfahre dabei, daß man zu diesem Auswege als Nothbehelf gegriffen habe, um zu verhüten, daß wieder ein Einziger die Sache allein in die Hand bekomme, wobei mir zugleich eindringlich bedeutet wurde, ich müsse es annehmen, weil sonst Alles in's Stocken gerathen werde, oder was weiß ich. Genug, ich war der Tölpel, der sich breit schlagen ließ, und nun sitze ich dran.

Da habe ich mir dann gesagt: „Wenn du nun einmal eingefangen bist, so schreibst du aber auch, wie dir um's Herz ist und blickst allein auf die Sache und deren Bestes, soweit du es verstehst.“ So ist denn dieses Gutachten entstanden, welches der Minister ohne mein Wissen und deßhalb mit mancherlei kleinen Versehen hat drucken lassen.

Von Anfang an hatte ich den Gedanken, daß es nicht genüge und nicht einmal gerechtfertigt sei, die Angelegenheit in den bürokratischen Gängen abzuthun, sondern daß sie der Öffentlichkeit vorgelegt und deren Stimme gehört werden sollte. Um meinerseits hierzu den Anstoß zu geben, so beabsichtigte ich das Gutachten in einem musikalischen Organ drucken zu lassen, und zwar in Lessmann's Musikzeitung schon deshalb, weil Dr. Reimann in dieser über solche Ausgaben bereits mehrfach geschrieben hatte und daher voraussichtlich auch mit kritischen Bemerkungen über mein Gutachten hervor treten würde. Ich erwartete keineswegs bloß Zustimmung zu hören, sondern auch Zweifel und Bedenken. Die Sache kann von mir nicht weit mehr gefördert werden. Andere müssen sie doch bald allein in die Hand nehmen. Ich gedenke auch den Antrag zu stellen, die „Commission“ durch Ernennung neuer Mitglieder zu vervollständigen und werde u. A. vorschlagen Dr. Wüllner und Dr. Reimann.

Als Antwort auf mein Gutachten hat der Minister mich nun ersucht, die Kleinigkeit eines vollständigen Verzeichnisses aller zu edierenden Werke der deutschen Musik aufzusetzen und einzureichen!! Ich bitte Sie, machen Sie sich gefälligst eine Vorstellung von einer solchen Arbeit! Wenn Sie Einen kennen, der so etwas liefern kann, schicken Sie ihn mir mit dem D Zuge! — Ich habe mir also eine Abtheilung gewählt und zwar das deutsche weltliche ein- und mehrstimmige Lied vom Minnegesang bis zu den Freiheitskriegen und damit im Überschlag einige dreißig Bände gefüllt. Die Liste werde ich einreichen und ebenfalls, wenn sich mir die Möglichkeit bietet, sofort der musikalischen Öffentlichkeit mittheilen, damit Kritik geübt werden kann und Vorschläge und Wünsche sich vernehmen lassen. Da die „Denkmäler“ nur in dieser, das Gebiet erschöpfenden Ausdehnung Werth und Bedeutung haben, so müssen sie in diesen gigantischen Dimensionen ausgeführt werden. Damit erhalten sie eine eminente Bedeutung für jeden gebildeten deutschen Musiker, und er kann verlangen, daß bei offenen Thüren gearbeitet werde. Soviel wollte ich Ihnen zur Erläuterung des Gutachtens nur mittheilen. Sollte Dr. Wüllner dort sein und er will mein Gutachten lesen, bitte theilen Sie es ihm mit, und auch diesen Brief.

Mit herzlichen Grüßen Ihr ergebener
Fr Chrysander.

Bergedorf bei Hamburg, 15/7. 98.

Lieber Herr Kapellmeister.

In der Allgemeinen Musik Zeitung sehe ich soeben schon den Anfang Ihres Aufsatzes. Meine Bemerkungen und einige Beispiele, die ich, Ihrem Wunsche entsprechend, senden wollte, sind verzögert durch ein anhaltendes, noch nicht behobenes Unwohlsein. Es mag nun auch ebenso gut sein, daß der Aufsatz ganz wie Sie ihn entworfen haben, zum Abdruck kommt, denn er packt den Gegenstand wie er gepackt werden muß. Verspätung bedauere ich nur, weil ich Ihnen rathen wollte, Sich den Abdruck als Broschüre vorzubehalten, und da wollte ich Ihnen vorschlagen, diese bei Breitkopf und Härtel drucken zu lassen. Geht das noch? Hoffentlich können Sie sich diese Freiheit noch erweitern, falls es nicht selbstverständlich ist. Für jene zweite Auflage als Broschüre würde ich Ihnen dann alle Bemerkungen und Beispiele zur Verfügung stellen, die mir passend scheinen, und auf diese einfache Art kämen Sie damit zu einer zweiten verbesserten oder vielmehr erweiterten und vermehrten Auflage. Theilen Sie mir bitte mit, ob der Gedanke Ihnen gefällt und — ausführbar ist.

Dies nur in Eile, um es heute noch zur Post zu bringen. Ich will aber nicht vergessen, Ihnen meine Glückwünsche darzubringen für Ihre Erfolge auf dem letzten Musikfest der Modernen⁶¹ in Mainz. Meine Freude darüber, als ich es in den Zeitungen las, war um so größer, weil ich es mir vorher gesagt hatte. Sie hatten die besten Karten in der Hand, und ich irrte mich nicht in der Erwartung, daß V-bach und nicht St-bach⁶² der Hauptgewinner sein würde. Auch Alles, was Sie sagen über den Werth, gerade an diejenigen sich zu wenden, welche sich nur um lebendige Kunst kümmern wollen, unterschreibe ich völlig.

Über Lessmann und S. Ochs hätte ich noch Manches zu bemerken, doch ich muß schließen und will erst in Ruhe Ihre aufklärenden Mittheilungen erwarten. Zu meiner Erholung, da ich sehr herunter bin, werde ich demnächst ein Ostseebad aufsuchen auf meines Sohnes Rath, vielleicht schon am nächsten Dienstag, und wahrscheinlich wird es Boltenhagen in Mecklenburg sein. Wo gedenken Sie zu bleiben? Meine Adresse werde ich Ihnen immer genau angeben.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr Fr Chrysander

Bergedorf 12/12. 98

Lieber Herr Kapellmeister. Anbei erster Abzug der Sopran Chorstimmen der Ode, sehen Sie diese durch und geben Sie an, was an Bezeichnungen noch hinein könnte. Angeben im Druck wollen wir immer nur das Unzweifelhafte, Allgemeingültige, also werden wir gut thun, im Einzelnen nicht ganz so weit zu gehen wie die Kölner Acis-Stimmen, so gut diese auch sind. Das Genauere kann selbst bei späteren Abzügen noch eingetragen werden. — Sagen Sie auch Ihre Ansicht über die bereits von mir gesetzten Vortragszeichen. — Ich empfehle, diese Sopranstimme mit Ihren Bemerkungen nicht unter XBand, sondern im Briefe zu senden, das ist jetzt zu Weihnacht sicherer. Erhalte ich sie in einigen Tagen wieder? — Beim Schlußchor könnte man den Anfang (aber nur diesen) von Sopran und Tenor zusammen intonieren lassen, das Folgende aber wechselweise. Was meinen Sie zu dem Effect? —
Gruß. Chr.


Bergedorf bei Hamburg 30/12. 98.

Lieber Herr Kapellmeister.

Die Abzüge sind soeben fertig, habe gerade noch Zeit sie zur Post zu befördern und einige Zeilen beizufügen. So erhalten Sie Alles noch rechtzeitig. Zu bemerken ist zum Glück auch nur wenig darüber, da Tenor und Baß den andern Stimmen wesentlich gleichen.

⁶¹ Der Allgemeine Deutsche Musikverein hatte die jährliche Tonkünstlerversammlung in diesem Jahre in Mainz gehalten.

⁶² Emil Steinbach, geb. 14. November 1849 in Lengenrieden, Baden, gest. 6. Dezember 1919 in Mainz. Viele Jahre lang war er erster Kapellmeister des Mainzer Stadttheaters, einige Jahre auch dessen Direktor.

C vor dem Schlußchor habe ich gelassen, ich glaube es ist Händel's Absicht und weiß kein Beispiel von C mit  Figuration.

Gestern hatten wir hier Wiederholung der Messias-Aufführung vom 2. December — diesmal in der schönen großen Michaelskirche. Ich war nur in der Probe und ärgerte mich, daß die Solisten fast sämtlichen Kadenzen den Hals brachen. Es war nicht allein ihr Verdienst, sondern auch zum guten Theil das des Dirigenten (Barth)⁶³, der bei Recitativen und Kadenzen taktiert!! Unsern Kleinpaul hemmte und meisterte er so, daß diese gute Seele nahe daran war zu streiken! So sieht es hier aus. Zur Abwechslung und Erheiterung üben sie hier in Bergedorf Acis und Galatea ein.

Ich schließe mit den besten Wünschen zum Neuen Jahr für Sie und die Ihrigen und grüße herzlich.

Fr Chrysander,

7/1. 99. Bergedorf bei Hamburg

Lieber Herr Kapellmeister.

Die Chorstimmen der Ode sende ich Mittwoch in Postpaketen. Heute kommen in 3 Kreuzrollen Abzüge der Partitur und Schreibpapier, damit Sie bequem Vortragszeichen eintragen und dann die Orchesterstimmen dort ausziehen und in Überdruck herstellen können, was jetzt schon hohe Zeit sein wird. Beim Druck lasse ich für mich eine größere Partie mit machen, das gebe ich noch an, — heute eile nur Ihnen die nötigsten Vorlagen zu schicken, damit Sie die Vorarbeiten erledigen können. In den Arien sind noch mehrere Kürzungen, besonders in den Vor- und Zwischenspielen und den Coloraturen, auch das gebe ich an in der Directionspartitur, die Ende nächster Woche bei Ihnen ist, einstweilen lassen Sie mir Alles ohne Kürzung ausschreiben.

Beste Grüße Ihres

Fr Chrysander.

8/1. Bergedorf (Fortsetzung der vorigen Karte.)

Ouvertüre 1^{er} Satz, nicht wiederholt, Fuge rathe ich auszuschreiben, aber nicht zu spielen, gleich vom 1. Satz auf den 3^{ten}, letzteren jeder Theil wiederholt, erst p dann forte.

Für die Arienbezeichnung werden Sie meine Zeichen als Anhalt zu haben wünschen, was auch in anderer Hinsicht nöthig ist. Deßhalb sende ich in einigen Tagen Ihnen mein Manuscript, welches noch nicht ganz fertig ist.

No 11, die aus dem Anfang genommen schöne und für die Herzog passende Arie in B-dur muß nach A dur transponiert, also in Stimmen und Solo so ausgeschrieben werden.

Die gesandten Blätter haben noch den alten Text, mir fehlte Zeit für den neuen, aber Sie erhalten diesen in der Partitur, die mit den Chorstimmen folgt.

Grüß— Chr.

Bergedorf bei Hamburg 12/1. 99.

Lieber Herr Kapellmeister.

Gestern Debora bei der Gesellschaft der Musikfreunde. Sie telegraphieren einen glänzenden Erfolg.

Soeben erhalte ich Ihren Brief. Morgen sende ich eingeschrieben 1, Partitur — 2, mein Manuscript mit allen Angaben und Kürzungen nebst Cembalo, woraus Kleinpaul spielen muß, aus welchem die Partie aber nicht mehr für ihn kopiert werden kann, da es Ihnen jetzt unentbehrlich ist — und 3, die Sopranpartie für die Herzog aber nicht gedruckt wie der Tenor, sondern sauber abgeschrieben.

⁶³ Richard Barth, geb. 5. Juni 1850 in Großwanzleben, Sachsen, gest. 25. Dezember 1923 in Marburg/Lahn, war ab 1895 Dirigent der Singakademie und der Philharmonischen Konzerte in Hamburg.

Das Paket mit den Chorstimmen werden Sie erhalten haben. Daß ich Ihren Namen mit auf die Stimmen gedruckt habe, hat Sie vermuthlich anfangs stutzig gemacht, da Sie es nicht erwarten konnten. Es ist geschehen nicht nur, um das zu bezeichnen, was Sie selber dazu gethan haben, sondern auch aus einem allgemeineren Gesichtspunkt, um Ihnen, so viel an mir liegt, Ihren weiteren Lebensweg etwas zu ebnen und der Öffentlichkeit gegenüber kund zu thun, daß ich wünsche, Sie im Bunde mit Gleichgesinnten und Gleichbefähigten möchten auch dann in dieser Thätigkeit fortfahren, wenn ich nicht mehr bin.

Franke's Plan mit dem Orgelconcert ist herrlich, aber da können wir zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, denn wir können dann die Ouvertüre ganz fort lassen, es bildet eine solche.

Die von Ihnen beabsichtigte Zahl der Abzüge der Orchesterstimmen der Ode möchte genügen, aber lassen Sie statt drei- lieber die vierfache Zahl Ihrer Stimmen drucken, große Feste gebrauchen doch viel Material.

Die Partitur zu Acis und Galatea ist bei Wüllner. Bitten Sie ihn sofort telegraphisch, sie Ihnen zu senden, ich werde ihm morgen früh ebenfalls telegraphieren. Er hat Orchesterstimmen und Alles, die er sich machen ließ, und hat mir bisher nichts davon gesandt, ich beruhigte mich, weil ich annahm, Sie oder Ihr Vorstand hätten sich mit ihm darüber verständigt, wie derselbe doch auch die Kölner Solisten engagierte ohne mir auch nur eine Anzeige davon zu machen. An der Bedrängniß, die dies jetzt für Ihre Aufführung verursacht, habe ich keine Schuld. Es kann und wird doch auch noch Alles zur rechten Zeit da sein.

Wie Sie schon aus den Partiturbüchern sehen, ist für Herzog eine brillante große Schlußarie eingefügt. Aber wir sollten uns die Sache mit den Solisten schließlich nicht schwerer machen, als sie zu sein braucht, und daher (dafür stimme ich unbedenklich!) sowohl die Lauten-Arie des Soprans wie die Geigen-Arie des Tenor fortlassen, wenn sie irgendwelche Schwierigkeiten machen, und solche Difficultäten sehe ich bei beiden voraus. Aus Rücksicht hierauf habe ich auch die letzte Arie „Dein Wohlhant“ eingeschaltet.

Sollten Sie bei der Bemerkung vor den Chorstimmen aus Bescheidenheit Scrupel haben und meinen, Ihre Zeichen seien doch nur weitere Ausführungen dessen, was ich bereits angegeben hatte, so bitte ich Sie, sich darüber keine Sorgen zu machen, denn dies sind Dinge, die sich von selbst verstehen.

Sie schreiben, daß Sie jetzt die Nächte hinzu nehmen müssen bei der Arbeit. Ich auch. Es ist Abend, aber die ganze letzte Arie muß noch mit Cembalo versehen werden bevor ich das Bett aufsuchen kann, denn morgen früh muß der Schreiber sie für das Singbuch der Herzog kopieren.

In Eile und mit besten Grüßen schließend

Ihr

Fr Chrysander.

Herr Dr Strecker telegraphierte soeben, ich antwortete befriedigend. Bitte den Inhalt dieses Briefes beiden Herrn Präsidenten Ihres Vereins mitzuteilen, mir fehlt die Zeit, Dr Strecker und Dr Oppenheim damit zu antworten, wenigstens für den Augenblick. —

Bergedorf bei Hamburg

19/1. 99.

Lieber Herr Kapellmeister.

An Wüllner schrieb ich einen Brief und bat ihn, Ihnen zugleich Alles zu senden, auch das ganze Orchester Material. Ich ersuchte ihn zwar, mir Orchesterstimmen mit drucken zu lassen, er hat mir aber noch nichts gesandt, ich besitze daher kein Blatt. Seine bezeich-

neten Stimmen werden Ihnen gute Dienste thun. Er wird zwar nach seiner Art Manches geändert haben, was Ihnen vielleicht nicht ganz paßt, aber helfen Sie Sich so gut Sie können, wir müssen einen so verdienten Mann recht vorsichtig behandeln und ihm für seine Theilnahme dankbar sein. Daß er die letzte Arie in Es dur gelassen hat, ist mir sehr lieb — meine Versetzung nach F dur war nur ein Versuch wegen der Sängerin. Überhaupt sandte ich mein Manuscript noch unfertig, was ich ausdrücklich bemerken muß, und habe es seither nicht wieder in Händen gehabt. Wird Fr. Hiller⁶⁴ die letzte Arie singen? Ich hatte sie für die Herzog bestimmt — so geht es, wenn Einem vom Vorstand Alles verschwiegen wird! — Orgelpart zur Ode fehlt noch; er ist fertig; sende ich ihn nicht früher, so bringt Kleinpaul ihn mit.

Herzlichen Gruß. Chr.

Bergedorf 22/1. 99.

Lieber Herr Kapellmeister.

Fagotte in der Violincello Arie No 4 in den 24 Takten, den Tutti Ritornelle. Also Baßstimme nehmen und den Bläsern die Stelle unterstreichen — So auch in dem Orgelconcert. 5. Trompetenarie folgt sämmtlichen Orchesterstellen wo der Gesang pausiert. 7. Lautenarie kein Fagott — 8 Geigen. Orgelarie 9 auch nicht — 11. Arie nur die 6 Takte Nachspiel am Schluß des Stückes.

Die Ode würde ich getrost mit dem Recitativ in D dur anfangen.

Orgel bringt Kleinpaul mit, er wird dann die 4 Seiten No 9 noch kopieren.

Wie sehr bedaure ich, daß mir nicht früher mitgetheilt ist, das Orgelconcert werde mit Orchester gespielt, ich hatte verstanden Franke habe es Organ solo gesetzt.

Ich besitze nämlich die gedruckten Original Orchesterstimmen von Händel in vierfacher Anzahl, also für Ihr Orchester völlig ausreichend. Soll ich sie noch schicken, so telegraphieren Sie, dann können Sie dieselben Mittwoch haben, wenn ich sie in (5) Postpaketen schicke. Eilig und bestens grüßt
Ihr Chr.

Bergedorf bei Hamburg

1 Februar 99.

Lieber Herr Kapellmeister. Es ist 9 Uhr Abends, da wird Ihr Concert wohl zu Ende sein. Hoffentlich ging Alles zu Ihrer und der übrigen beteiligten Zufriedenheit.

Ich bitte, noch nichts von dem von Köln erhaltenen Material zurück zu senden, da ich an Wüllner schreiben werde, die Orchesterstimmen nur zu leihen, falls er aus Versehen keine Abzüge für mich davon gemacht haben sollte, worum ich ihn s. Z. ersuchte, bald werden Sie hierüber Nachricht erhalten. Die gedruckten Stimmen zu den Orgelconcerten gebrauchen Sie wohl noch zu Ihrem Studium? Dann behalten Sie dieselben bis später. Alles Übrige wollen Sie zusammen legen, zur Abreise fertig, bis ich wieder schreibe.

Herzlich grüßt Ihr Chr.

Bergedorf bei Hamburg

4/2. 99.

Lieber Herr Kapellmeister.

Von dem Unfall mit dem Tenoristen und dem übrigens guten Gelingen Ihrer Aufführung⁶⁵ erhielt ich durch Kleinpaul eine kurze Nachricht. Daß Frau Röhr tapfer eingetreten ist, wollen wir ihr nicht vergessen, denn sie kam erst wenige Tage vor dem Concert abgesehen nach Hause, was Sie auch wohl an Ihrer im Ton unsicheren Stimme werden bemerkt haben. Aber in solchen Fällen ist der Muthigste der Beste; die Hiller hätte mehr Zeit gehabt und hat es doch nicht gemacht. Beide Werke zusammen bilden die schwerste

⁶⁴ Nicht zu ermitteln.

⁶⁵ Nicht zu ermitteln.

Sopranpartie, die ich in Händel's Oratorien kenne, und da komme ich immer wieder auf meinen anfänglichen Plan zurück, die 1. Abtheilung des Concertes aus einer Mannigfaltigkeit von Händelschen Instrumentalstücken bestehen zu lassen in dieser Folge: Concerto grosso für Orchester-Trio-Violinconcert-Flöte oder Oboenconcert — und Orgelconcert mit Orchester zum Schluß — darauf 2. Abtheilung Acis und Galatea. Man hat den für Händel geeigneten Instrumentalkörper einmal zusammen, da sollte man ihn auch ausnutzen. Wüllner, dachte ich mir, sei der Mann hierin voran zu gehen, deßhalb schrieb ich ihm davon; aber er ging nicht darauf ein, wahrscheinlich war er anderweitig gebunden.

Auf ein Orgelconcert zu Anfang des 3. Theiles in einer Isreal-Bearbeitung ist ebenfalls die Absicht gerichtet. Auch in andern Oratorien suche ich es anzubringen, wo es möglich ist. Für das Gedeihen der Sache wünsche ich nur, daß eigenmächtiges Vorgehen Anderer unterbleibt, denn dadurch entsteht nur Konfusion und Discreditierung des Unternehmens. Daß unser Franke sich etwas ängstlich an Händel's Noten gehalten hat, möchte ich für seinen ersten Versuch natürlich finden, denn wie Sie wissen, lernen wir Alle um so sicherer etwas, wenn wir anfangs auf das Wort des Meisters schwören und dann nach und nach die Flügel regen sowie der Geist aufdämmert.

Um die möglichst schnelle Übersendung der Partitur, Singbücher der Solisten und Orchesterstimmen möchte ich Sie heute freundlichst ersuchen. Auch die von Wüllner geliehenen Stimmen bitte ich beizulegen, ich habe ihn gebeten, sie mir zu leihen als Vorlage zum Ausschreiben neuer Stimmen. Hier in Bergedorf will man Acis aufführen, was sagen Sie dazu? Gestern hat man schon zu mir geschickt wegen der Solistenbücher. An den Chören pauken sie bereits seit Neujahr, mit der Aufführung werden sie aber erst zu Stande kommen, wenn es der Jahreszeit entspricht, daß sie den Mund aufthun, singen und sagen „O du schöne Frühlingszeit!“ Das wird dann eine ganz realistische Kunst und das Verständniß dadurch erleichtert.

Am einfachsten wäre, die Directionspartitur, Orgel etc und Solistenbücher zusammen als eingeschriebens Postpaket zu senden, so bekäme ich dies schnell — und das Übrige als Kiste per Bahn.

Von der erfolgreichen Aufführung Ihrer neuesten größeren Komposition⁶⁶ habe ich mit Vergnügen gelesen und beglückwünsche Sie dazu. In Hamburg werde ich das Werk empfehlen, habe aber leider wenig Einfluß. Jedenfalls sage ich Spengel⁶⁷ davon.

Herzliche Grüße Ihres

Fr Chrysander.

Über Hirschfeld⁶⁸ habe ich gelacht, es lauert zwar die Bosheit im Hintergrund, aber bei Hanslick⁶⁹ tritt sie ganz offen zu Tage. (unter dem Brief mit Bleistift mit einem Zeichen, das sich auf Spengel bezieht) mit dem aufgeblasenen Brahminen Barth, der die Kadenz taktiert, ist nichts anzufangen. (dies ist in der Handschrift von Fritz Volbach; darunter steht in Rotstift) ganz meine Ansicht St. (wohl Strecker).

(kein Datum; Poststempel: BERGEDORF, 10. 2. 99. 7—8 N)

Lieber Herr Kapellmeister.

Durch Haus Schott sind mir 4 Pakete gesandt, darin die Ode vollständig, aber von Acis fehlt

- 1, die große Directionspartitur
- 2, die Orchesterstimmen beide Ihnen aus Köln gesandt
- 3, die Sopranpartie der Galatea.

⁶⁶ Vielleicht vom Pagen und der Königstochter für Soli, Chor und Orchester oder Es waren zwei Königskinder?
⁶⁷ Julius Heinrich Spengel, geb. 12. Juni 1853 in Hamburg.

⁶⁸ Dr. Robert Hirschfeld, geb. 7. September 1858 in Mähren, gest. 2. April 1914 in Salzburg, unterrichtete Musikästhetik am Wiener Konservatorium.

⁶⁹ Dr. Eduard Hanslick, geb. 11. September 1825 in Prag, gest. 6. August 1904 in Wien.

An Wüllner schrieb ich, mir die Orchesterstimmen zur Kopie zu überlassen, falls er (worum ich glaube ihn gebeten zu haben) dort keine Stimmen für mich hat mit abdrucken lassen. Ich habe noch keine Antwort von ihm, und sollten Sie auf seine Angabe hin No 1 und 2 an ihn zurück gesandt haben, so lassen Sie es dabei bewenden und geben mir freundlichst nur sofort Nachricht. Hat Frau Röhr das Buch vielleicht mitgenommen? Auch darüber erbittet Nachricht, mit besten Grüßen

Ihr Fr Chrysanter.

Bergedorf bei Hamburg 2. Jan. 900.

Lieber Herr Doktor:⁷⁰

Von Ihrer Erkrankung und jetzt glücklicher Genesung schrieb mir vor einigen Tagen die gute Mathilde Haas, sonst Niemand; in Lessmann's Zeitung sehe ich heute, daß Pfeifer Sie vertritt⁷¹. Sehr bedaure ich Ihr Leiden, aber verwundert bin ich nicht, denn Sie haben im verflossenen Jahre die Kräfte überanstrengt und wohl auch nicht allenthalben die wohlwollende Theilnahme gefunden, die Sie zu erwarten berechtigt waren. Wenn Sie erst, wie ich, durch Erfahrungen solcher Art abgebrüht sind wie ein rothgekochter Krebs, dann wird Sie so etwas weniger anfechten. Ich kann nur rathen und bitten, der Periode arbeitsamer Aufregung zunächst eine solche möglichster Ruhe und Sammlung folgen und Sich nicht von Andern (komponierenden Kollegen und dergleichen!) ins Feuer schicken zu lassen. Mein Rath ist gut.

Zum neuen Jahr und Jahrhundert Grüße in herzlicher Theilnahme von

Ihrem Fr Chrysanter.

Bergedorf bei Hamburg 1/3. 900.

Lieber Herr Doktor. Sie haben wohl nicht viel Lust, den Hauptnarren im jetzigen Fasching zu agieren, ich sende Ihnen deshalb zur Unterhaltung lieber den vollständigen Marsch aus Judas Makkabäus zur Durchsicht und genaueren Bezeichnung. Das Werk, am 26. Februar hier nicht ganz befriedigend zuerst aufgeführt, gehört zu den allerwirksamsten, nicht todt zu machenden. In Hamburg konnte ich mit den Solisten nichts einüben, weil ich seit 14 Tagen auch von der Modekrankheit geplagt werde, hörte mir aber die Aufführung an, da mein Sohn bei mir war als ärztlicher Schutz. Zu ihm und seinem Sanatorium Grunewald begeben sich baldmöglichst für die nächsten Wochen. Der Marsch folgt dieser Karte nach sobald er ausgeschrieben ist. Herzlich grüßend Ihr

Fr Chrysanter.

Bergedorf (bei Hamburg) 21/10. 1900.

Lieber Herr Professor⁷². Anbei erfolgt die eingefügte schöne Tenorarie. Ich habe sie bisher (im alten Schlandrian modernisierter Bearbeitungen) immer zopfig singen hören, schon die Übersetzungen verhinderten Besseres — wie Sie sehen, sind die Kadenzten technisch leicht, aber schwer im Ausdruck, hoffentlich kommen Sie mit Ihrem lokalen Tenoristen befriedigend zurecht; je mehr Sänger sich in diesen Partien versuchen, desto besser.

Durch Dr Oppenheim haben Sie vielleicht schon erfahren, daß ich seit (8) Monaten fast arbeitsunfähig bin, daß namentlich anhaltendes Schreiben bei Herzschwäche Brustkrämpfe zur Folge hat. Daher konnte ich Ihre Zuschriften immer noch nicht beantworten, wie sie es erforderten. Die nächsten Tage, hoffe ich, werden mich dazu kommen lassen. Heute ersuche ich Sie vorläufig nur, hinsichtlich des geplanten Druckes meiner Schrift bei Breit-

⁷⁰ Fritz Volbach promovierte kurz vorher zum Doktor der Philosophie an der Universität Bonn mit einer Dissertation über „Die Praxis der Händelaufführung“ siehe *Erlebtes und Erstrebtes*, S. 71—72.

⁷¹ C. Pfeifer war in dieser Zeit zweiter Kapellmeister am Mainzer Stadttheater.

⁷² Im Sommer 1900 verlieh Großherzog Ernst-Ludwig von Hessen Fritz Volbach den Professortitel nach einer Aufführung von Judas Makkabäus, siehe op. cit. S. 75.

kopf und Härtel⁷³ nichts zu übereilen, d. h. zunächst nicht den Druck derselben beginnen zu lassen, denn bevor solches geschehen kann, ist noch Vieles unter uns zu ordnen. Jede (nicht entzifferbar) würde z. Z. nur schaden können. — Wie gefiel Ihnen denn Frl. Behr⁷⁴ im Judas? Leider habe ich über diese Solisten von Mainz aus kein Wort gehört, namentlich Ihr Urtheil wäre mir werthvoll. Herzlichen Gruß
Chr.

Bergedorf bei Hamburg. 1. Juli 01.

Lieber Herr Professor

via London höre ich, daß Sie wegen Aufführung des Messias sollen an mich geschrieben haben. Es ist absolut gewiß, daß Ihr Brief hier nicht angekommen ist. Obwohl ich seit Anfangs des Jahres und in mehreren Monaten schwer krank war und noch sehr zu leiden habe, besitzen wir doch einen Briefboten hier, der besonders meine Sachen immer mit der größten Gewissenhaftigkeit besorgt. Drei Solisten kennen ihre Partie schon, bloß Noë⁷⁵ nicht, über den ich gern Näheres wüßte. — Zunächst, und zwar sofort, sende ich Ihnen eine Chorpartitur und bald auch die Partie für Noë, das Übrige aber erst wenn es gebraucht wird, denn ich habe zur Zeit nicht Alles beisammen.

Dies zur sofortigen Nachricht, bestens grüßend

Chr.

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

755

(12. Fortsetzung)²⁰

QVINTO LVCREZIO PROSCRITTO DRAMA MVSICALE Fatto rappresentare da' Signori ACCADEMICI DEL CASINO PER FESTEggiARE IL GIORNO NATALIZIO DEL SERENISS. PRINCIPE CARDINALE FRANCESCO MARIA DI TOSCANA.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, p. [503]—593, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Argomento und Vorwort mit dem Namen des Komponisten Lorenzo Cattani. p. 584—93: Lettera apogetica per lo Quinto Lucrezio Proscritto. Scritta da F. N. all' autore.

Sonneck 912.

4° R 31/1

756

LES RACCOLEURS, OPÉRA-COMIQUE. EN UN ACTE: Par M. VADÉ. Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Germain, le 11 Mars 1756.

Vadé, Oeuvres, t. iii, La Haye 1785, Gosse, 51 p., 9,7 x 16,5 cm.

Rollenbesetzung. In Prosa und Vaudevilles. Ohne Melodien. Komponist bzw. Bearbeiter nicht erwähnt. 19 814/3

Il Radamisto. Siehe La costanza in cimento.

⁷³ Nach Mitteilung von Frau Bertha Chrysander dürfte es sich um einen der 12 Bände handeln, die Chrysanders sämtliche Werke enthalten hätten.

⁷⁴ Therese Behr, geb. 14. September 1876 in Stuttgart, war seit 1905 mit Artur Schnabel verheiratet.

⁷⁵ Nicht zu ermitteln.

²⁰ 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. und S. 164 ff.

757

Gesaenge aus: **Raoul der Blaubart**, Oper in 3 Akten, nach dem Franzoesischen von Dr. Schmieder. Musik von Gretry.

Berlin.

22 p., 9,5 x 15 cm.

Rollenbesetzung. Vor 1800 veröffentlicht?

Loewenberg 1789.

17 312

758

Arien und Gesaenge aus **Raoul von Crequi**. Ein Singspiel in drey Akten. Uebersetzt aus dem Franzoesischen, von E. Herklots, komponirt von d' Alayrac.

Berlin, 1796.

32 p., 9,8 x 16 cm.

Rollenbesetzung.

17 645

759

LE RAPATRIAGE, COMI-PARADE

Oeuvres de M. de la Chaussée, t. v, Suppl., Paris 1762, Prault, 52 p., 8 x 13,8 cm.

Ein Akt. Komponist nicht erwähnt.

15 241/5

760

LE RAPPEL DE LA FOIRE A LA VIE. Pièce d'un Acte. Par Mrs le S^{xx}. & D'Or^{xx}. **AVERTISSEMENT**. Les Auteurs de cette Pièce l'avoient composée pour le début de l'Opéra Comique, qui s'est rétabli à la Foire de S. Laurent de cette présente année 1721: Mais comme la permission de r'ouvrir ce Théâtre n' a pas été accordée aux Acteurs qu'on auroit souhaité, on n'a pas voulu la faire représenter. Le Lecteur sera peut-être bien aise de voir par où ces Auteurs se propoioient de recommencer les représentations de ce Spectacle.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. III, p. [411]—454, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 917.

R 408/3

761

RATON ET ROSETTE, OU LA VENGEANCE INUTILE, PARODIE DE TITON ET L'AURORE; Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 28 Mars 1753. **TROISIÈME ÉDITION**.

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. ii, 88 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Melodien im Text. Sonneck p. 1080: "The music is a mixture of old airs and such from Mondonville's opera." p. 65 ff.: **VAUDEVILLES, ET ARIETTES ITALIENNES, PARODIÉES DANS RATON ET ROSETTE, PARODIE DE TITON ET L'AURORE**.

Sonneck 1080.

15 433/2

762

RATON ET ROSETTE, OU LA VENGEANCE INUTILE, PARODIE DE TITON ET L'AURORE, NOUVELLE ÉDITION. Augmentée de la Musique des Airs Choisis.

A LA HAYE, Chez H. CONSTAPEL, Libraire. MDCCLX.

56 p. Text, 16 p. "AIRES CHOISIS, DE RATON ET ROSETTE", 10,8 x 16,5 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Die Melodie im Anhang. Der Verf. Favart ist nicht erwähnt.

Le Ravisseur poli. Siehe Pierrot Romulus.

763

IL RE ALLA CACCIA. Drama giocoso Di Polisseno Fegeio P.A. Da rappresentarsi Nel piccolo Teatro di S.A.E. di Sassonia.

DRESDA, Nel Carnevale del' 1767.

163 p., 9,6 x 15,7 cm. Deutsche Titelseite. Deutsch—ital. Ausgabe.

Drei Akte. Rollenbesetzung. Vorwort. Szenarium. Text von Goldoni. Name des Komponisten Balthasar Galuppi. 17 230

Il re Teodoro in Venezia. *Siehe* Le roi Théodore à Venise.

764

Das Redende Gemaelde eine Operette, in einem Aufzuge aus dem Franzoesischen des Herrn Anseaume von F. W. M. Die Musik ist von Herrn Gretry.

Muenchen, gedruckt bey Franz Joseph Thuille, 1776.

86 p., 9,5 x 15,7 cm.

Übersetzung von F. W. Meyer. 17 313

765

REDUX IN AUTHOREM SUPPLICIUM SEU BITHYNUS INTENTANS LETHUM FILIO AB EODEM NECATUS. CELSISSIMO ET REVERENDISSIMO S.R.I. PRINCIPI, AC DOMINO DOMINO FRANCISCO ANTONIO, Archi-Episcopo Salisburgensi, Sac. Sedis Apostolicae Legato Nato, Germaniae Primati, S.R.I. PRINCIPI AB HARRACH, &c. &c. In debitum ac humillimum obsequium exhibitus A MUSIS BENEDICTINIS SALISBURGENSIBUS Anno à Partu Virginis M.DCC.XVIII.

Typis Joannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typographi & Bibliop.

[13] p., 14,5 x 19,5 cm.

Drei Teile, Argumentum. Lateinisch-deutscher Text von Leonhard Klotz. Musik von Mathias Biechteler. R 340

766

IL RE GILIDORO Favola Dramatica Musicale DI AURELIO AMALTEO. ALLA SAC. CES. M. DI LEOPOLDO PRIMO IMPERATORE, Rappresentata in Musica NEL TEATRO DI S. M. C. IN VIENNA M.DC.LVIII.

Appreso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte.

[72] p., 5 Tafeln (unsigniert), 19 x 30,3 cm.

Drei Akte, Widmung des Verfassers, Argomento, Prologo, sowie „Scene, Macchine, e Balletti dell' Opera“. Musik von A. Bertali.

Allacci 660. 4° R 54

767

LE REGIMENT DE LA CALOTTE. Pièce d'un Acte. Représentée par l'Opera Comique à la Foire de S. Laurent le 1. Septembre 1721. avec *les Funerailles de la Foire & son Rappel à la Vie*. Et ces trois Pièces furent jouées au Palais Royal par ordre de S. A. R. MADAME, le 2. Octobre suivant. AVERTISSEMENT. Le 22. du mois d'Août le Privilege de l'Opera Comique fut ôté à la Troupe qui l'avoit, & donné à celle du Sieur Francisque, qui commença ses représentations en Vaudevilles le 1.de Septembre suivant.

Pour mettre au fait du Regiment de la Calotte ceux qui n'y sont pas, ils sauront que c'est un Regiment Metaphysique, inventé par quelques Esprits badins, qui s'en sont fait eux-mêmes les principaux Officiers. Ils y enrôlent tous les Particuliers, Nobles & Roturiers, qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. Cet enrôlement se fait par des Brevets sont l'ouvrage de Poètes téméraires, qui de leur propre autorité font des levées de gens, qui deshonoreroient le Corps par leur merite & par leur sagesse, si le Commissaire ne les cassaît point Revuës.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. V, 46 p., 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 925.

R 408/5

768

LA REGINA SANT' ORSOLA D'ANDREA SALVADORI, Recitata in Musica nel Teatro del Sereniss. Gran Duca di Toscana DEDICATA AL SERENISSIMO PRINCIPE LADISLAO SIGISMONDO Principe di Polonia, e di Suezia

In Fiorenza Pietro Cecconcelli Con licenza de' Superiori 1625.

[12], 104 p., Front. von Domenico Falcini, Dekorationen von Parigi, 16 x 22,3 cm.

Fünf Akte, Widmung des Verfassers, Florenz, 29. Januar 1625, Zwei Sonette von Ab. Agnolo Capponi, Ode von Gabriello Chiabrera, Argomento, „Persone, che recitano“ (mit handschriftlichen Zusätzen über Rollenbesetzung), Szenarium, Namen des Komponisten Marco da Gagliano.

Vgl. Allacci 663, Solerti¹, Sonneck 926, Wotquenne 114 [E. Vogel, Zur Geschichte des Florentiner Musiklebens von 1570—1650 (Vjfmw 1889)].

R 378

769

IL REGNO DELLA LUNA. DRAMMA GIOCOSO DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO DUCAL TEATRO DI MILANO Nella corrente Primavera, DEDICATO A SUA ALTEZZA SERENISS. MA IL DUCA DI MODENA, Reggio, Mirandola ec. ec. AMMINISTRATORE, E CAPITANO GENERALE DELLA LOMBARDIA AUSTRIACA ec. ec.

IN MILANO, MDCCLXX. Appresso Gio: Batista Bianchi Regio Stampatore.

83 [1] p., 9,3 x 14,4 cm.

Drei Akte. Widmung, Rollenbesetzung, Name des Komponisten Niccolò Piccinni. Verfasser nicht erwähnt. Auf p. [69]—83 Rollenbesetzung und Inhaltsangabe der Balletts „Aci e Galatea“ und „Gli Americani.“ Komponisten der Ballettmusik nicht erwähnt.

17 937

770

IL REGNO DELLA LUNA, Dramma giocoso per Musica da rappresentarsi Nel Piccolo Teatro die S. A. S. E. di Sassonia.

DRESDA, L'ANNO 1773.

141 p., 10,2 x 16,4 cm.

Drei Akte. Deutsche Titelseite „Das Mondenreich.“ Deutsch-ital. Text. Szenarium. Name des Komponisten Niccolo Piccinni.

Sonneck 926.

18 166

771

LA REINE DU BAROSTAN. PIECE D'UN ACTE. Par Mrs. le S^{xx} & D'OR^{xx} Représentée à la Foire Saint-Germain 1730.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VII, p. [351]—401, 1 Kupfer nach Bonnard von J. B. Scotin, 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 927.

R 408/7

772

LE REMEDE A LA MODE, PARADE.

Théâtre des Boulevards, t. ii, Mahon 1756, Langlois, p. [89]—154, 9,5 x 16,2 cm.

Am Schluß Divertissement und Vaudeville. Verfasser nicht erwähnt.

14 203/2

773

LE REMOULEUR D'AMOUR. Pièce d'un Acte. Représentée par les Marionettes Etrangères à la Foire de S. Germain 1722.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. V, p. 71—106, 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, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 821.

R 408/5

774

LA RENCONTRE IMPREVUE, OU LES PELERINS DE LA MECQUE OPERA-COMIQUE, EN TROIS ACTES Tiré de l'Ancien Théâtre de la Foire, Par Mr. Dancourt Comédien de leurs Majestés Imperiales Royales & Apostolique &c. &c.

MUNIC EN BAVIERE, Dans l'Imprimiere Mayrin 1767.

72 p., 9,7 x 16,3 cm.

Name des Komponisten Gluck.

Vgl. Loewenberg 1764.

17 329

775

LA RENCONTRE IMPREVUE, COMEDIE EN TROIS ACTES, Mêlée d'Ariettes, tirée de l'ancien Opéra-Comique, les Pelerins de la Meque des Messieurs Le SAGE & DORNEVAL, Et redigée pour être mise en Musique par Mr. DANCOURT Comédien de S. A. R. le Duc CHARLES DE LORRAINE ET BAAR, &c. &c. &c. La Musique est de Mr. le Chevalier GLUK [!], Maître de Musique des Concerts & Spectacles de S.M. l'Impératrice-Reine.

A BRUXELLES, Chez FRANÇOIS T'SERSTEVENS, Imprimeur de la Ville, dans la Berg-straet. AVEC APPROBATION.

[2], 62 p., 10,3 x 17 cm. (Sammelband.)

Ohne Melodien. Text von L. H. Dancourt.

17 420

La rencontre imprevue. *Siehe* Le trompeur trompé.

776

IL RE PASTORE. Dramma scritto dall'Autore in Vienna d'ordine della Maestà dell'Imperatrice Regina, e rappresentato la prima volta con Musica del BONNO da giovani distinte Dame, e Cavalieri nel teatro dell'Imperial Giardino di Schönbrunn alla presenza degli Augustissimi Sovrani nella Primavera dell'anno 1751.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. VII, 80 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani, Pel. De colle u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Vgl. Loewenberg 1755, vgl. Sonneck 920.

R 251/7

777

IL RE PASTORE DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO DI SANS SOUCI PER ORDINE DI SUA MAESTA. Con Licenza di Sua Maestà. IN BERLINO, APPRESSO HAUDE E SPENER, 1770.

107, [4] p., 10,5 x 17,6 cm.

Drei Akte. Prologo. Deutsche Titel-Seite „Der im Schäfer verborgene König“ sowie deutsch-ital. Text. Der Verfasser, Metastasio, ist nicht erwähnt. Name des Komponisten Johann Adolf Hasse.

Sonneck 921.

17 990

778

IL RE TEODORO IN VENEZIA DRAMMA EROI-COMICO PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO ALLA SCALA L'Autunno dell'anno 1786. DEDICATO Alle LL.AA.RR. IL SERENISSIMO ARCIDUCA FERDINANDO Principe Reale d'Ungheria, e Boemia, Arciduca d'Austria, Duca di Borgogna, e di Lorena ec., Cesareo Reale Luogo Tenente, Goverbatore, e Capitano Generale nella Lombardia Austriaca, E LA SERENISSIMA ARCIDUCHESSA MARIA RICCIARDA BEATRICE D'ESTE PRINCIPESSA DI MODENA. IN MILANO Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore Colla Permissione.

96 p., 10 x 15,3 cm.

Zwei Akte. Widmung. Argomento. Szenarium. Der Verfasser, Giambatt. Casti, ist nicht erwähnt. Name des Komponisten Paisiello. p. [12]: „Ballo nuovo. I Furori della Gelosia ossia La Sepolta Viva. Di cui vi sarà la spiegazione in fine del presente Libro.“ Avertimento. p. [89]—96: „Furori della Gelosia ossia La Sepolta Viva. Ballo d'Invenzione del Sig. Luigi Dupen. Da rappresentarsi nel Teatro Grande alla Scala di Milano. L'Autunno dell'Anno 1786.“ Der Verfasser des Balletts, Giuseppe Scalesi, sowie der Komponist sind nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 922; Loewenberg 1784.

17 212

779

LA RÉPÉTITION INTERROMPUE, OU LE PETIT-MAITRE MALGRÉ LUI. OPERA-COMIQUE, Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de la Foire S. Germain, le 14 Mars 1757. Et reprise le 3 Février 1758.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. viii, 93, [1] p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Prologue. Rollenbesetzung. Ein Akt. Melodien p. 81—93. In Prosa und Vaudevilles. Komponist nicht erwähnt. Das Werk stellt die veränderte Fassung eines von Favart zusammen mit Pannard geschriebenen Stückes dar (Sonneck).

Sonneck 930.

15 433/8

780

LES RESSORTS AMOUREUX D'ARLEQUIN, FARCE COMIQUE, EN DEUX ACTES. Représentée sur le Théâtre des Boulevards de Paris, pour la premiere fois le 22 Octobre 1768, par les Comédiens des Menus Plaisirs du Roi; ET COMPOSÉE Par M. JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS ANSART, ancien Gendarme.

A PARIS, Chez DES VENTES DE LADOUÉ, Libraire, rue Saint Jacques, vis-à-vis le Collège de Louis-le-Grand. M.DCC.LXIX. AVEC PERMISSION.

[4], 41 p., 12,5 x 19,6 cm.

Préface. Rollenbesetzung. In Prosa und Vaudevilles.

16 608

781

LA RESSOURCE DES THÉÂTRES, PIECE EN UN ACTE. Par M.C^{xxx} Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de l'Opera-Comique, le 31 Janvier 1760.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. viii, 42, [2] p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Prosa und Vaudevilles. Melodien im Text. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. Lediglich das erfolgreiche Vaudeville „Toujours suivre avec uniformité“ ist nach einer Fußnote „de M. Favart“ in Wort und Ton.

Sonneck 930.

15 433/8

782

LE RETOUR DE LA FOIRE DE BEZONS, COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Evariste Gherardy, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le 1.^d Octobre 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. vi, p. 161—212, 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

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

783

LE RETOUR DE LA FOIRE DE BEZONS, COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Evariste Gherardy, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le 1. Octobre 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. vi, p. [133]—172 (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

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

784

LE RETOUR DE LA TRAGEDIE FRANÇOISE, Comedie Française en un Acte. Représentée le 5 Janvier 1726.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 164—166, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie die Gesangseinlagen (Texte). Der Verfasser, Romagnesi, ist nicht erwähnt. p. LXXIII: „C'est une Satyre contre l'Impromptu de la Folie du Theatre François, & contre l'Italienne Française.“ 14 199/1

785

LE RETOUR DE L'OPERA-COMIQUE AU FAUBOURG S. GERMAIN. PIECE EN UN ACTE. servant de Prologue. Représentée le 27 Février 1734. à la Foire Saint Germain.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [287]—321, 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Musik von Corrette. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 931. R 408/10

786

LE RETOUR DE L'OPERA-COMIQUE, EN UN ACTE. Par Monsieur ^{xxx} Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opera-Comique de la Foire saint Laurent, le 28 Juin 1759.

A PARIS, Chez 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.viii, 56 p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Prosa und Vaudevilles. Melodien im Text. Komponist nicht erwähnt. Sonneck 931. 15 433/8

787

LE REVEIL DE L'OPERA-COMIQUE PROLOGUE. Représenté à la Foire Saint Laurent. 1732.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t.X, 15 p., 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes. Sonneck 392. R 408/10

788

RICIMERO, RE de' GOTI. DRAMA PER MUSICA. NEL TEATRO di S.M.B. LONDON: Printed bey G. WOODFALL, at the King's-Arms, Charing-Cross. 1755. [Price Ohne [!] Shilling.]

75 p., 10,7 x 16,5 cm. (Sammelband.)

Drei Akte. Argomento. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Baldassare Galuppi.
18 500

Le rien. *Siehe* Vadé's Les Troqueurs.

Rinaldo e Armida. Vgl. die Anmerkung bei Calliroe.

789

LA RISPETTOSA TENEREZZA. Componimento drammatico, scritto in Vienna dall'Autore per ordine dell'Imperator FRANCESCO I., ed eseguito con Musica del REUTTER negl'interni appartamenti del Palazzo di Schonbrunn dalle AA.RR. di tre Arciduchesse d'Austria; cioè dalle Serenissime MARIANNA, MARIA-CRISTINA (poi Duchessa di Saxe-Teschen) e MARIA ELISABETTA, in occasione di festeggiare il giorno di Nome della Madre loro Augustissima l'anno 1750.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXIII, Presso Antonio Zatta, t.XIV, p. 199—205, 9,5 x 17,5 cm.

Vgl. Sonneck 939.

R 251/14

790

IL RITORNO D'VLISSE COMPONIMENTO DRAMMATICO RAPPRESENTATO NELLA SALA DEL PALAZZO DEL SERENISS. GRANDVCA IN PISA PER FESTEggiARE IL GIORNO NATALIZIO DELLA SERENISS. GRANDVCHessa VITTORIA DI TOSCANA

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, p. [435]—501, 18 x 24,9 cm.

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

Sonneck 940.

4° R 31/1

791

LA RITROSIA DISARMATA. Componimento drammatico, scritto dall'Autore in Vienna l'anno 1759, per uso della Real Corte di Spagna.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXIII, Presso Antonio Zatta, t.XIV, p. 99—113, 2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von C. Dall'Acqua u. Daniotto, 9,5 x 17,5 cm. Ein Akt. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 941.

R 251/14

792

LE RIVAL DE LUI MÊME / PIECE EN UN ACTE / En vers. Représentée par les petits Comédiens de l'Opéra Comique à la Foire Saint Laurent 1732.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t.X, p. [85]—122, 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes. Sonneck 852.

R 408/10

793

LE RIVAL DE LUI-MÊME, COMÉDIE EN UN ACTE EN VERS, PRÉCÉDÉE D'UN PROLOGUE, AVEC DES DIVERTISSEMENS; Représentée pour la première fois, sur le Théâtre de la Comédie Française, le 20 Avril 1746.

Oeuvres de M.de la Chaussée, t.iii, Paris 1762, Prault, 70 p., 8 x 13,8 cm.

Komponist nicht erwähnt.

15 241/3

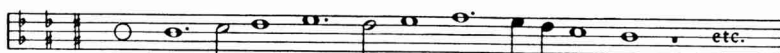
(Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ockeghems „Fuga trium vocum“

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Ockeghems „Fuga trium vocum“ ist ein Quart-Sept-Kanon, der mit Vorzeichen, aber ohne Schlüssel in einer Stimme notiert ist.

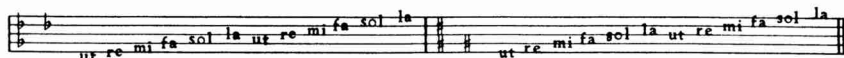


Der Kanon ist mehrfach überliefert: als Chanson „Prenez sur moy“¹, als „Καθολικὸν in cantu“ in Glareans „Dodekachordon“², als „Exemplum cantus ficti“ in den Traktaten Sebald Heydens und Gregor Fabers³. Eine Erklärung der Notation versuchte J. S. Levitan⁴. Er interpretierte die b- und #-Zeichen als Vorzeichen der Unterstimme in zwei Fassungen des Kanons:



Finalis des Kanons ist in der Oberstimme der Anfangstons, in der Mittelstimme die Unterquinte und in der Unterstimme die Untersekunde des Anfangstons. Die erste Fassung ist also b-mixolydisch, die zweite g-lydisch⁵. Levitans Hypothese stützt sich auf Theoretikerzeugnisse; dennoch ist sie brüchig.

1. Um die Verdoppelung des oberen b und des unteren # zu erklären, zitiert Levitan eine Solmisationstabelle Sebald Heydens⁶:



Die Verdoppelungen bedeuten, daß das obere b sowohl Fa als auch Ut und das untere # sowohl Mi als auch La ist. Als Schlüssel sind nach Levitan in der ersten Skala der c-Schlüssel auf der ersten Linie und in der zweiten Skala der c-Schlüssel auf der vierten Linie zu ergänzen. Bezieht man aber wie Levitan die Vorzeichen in Ockeghems Kanonnotation auf die Unterstimme, so hat die hypothetische erste (mixolydische) Fassung den

1 Petrucci: *Canti centocinquanta*, 1503, fol. 167 b.

2 1547, S. 454.

3 Sebald Heyden: *De arte canendi*, 1537, S. 34; Gregor Faber: *Musices Practicae Erotematum Libri duo*, 1553, S. 152.

4 „Ockeghems cleffless compositions“, *Musical Quarterly* 23 (1937), S. 440 ff.

5 Levitan, a. a. O., S. 452: „Especially worthy of attention is the contrasting effect produced by the two versions. The version with three flats is Mixolydian; that with two sharps, Lydian“.

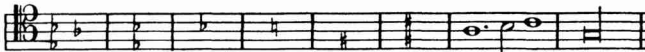
6 Heyden, a. a. O., S. 34; nach Levitan, a. a. O., S. 445.

Ambitus $c'-c''$. Um die Konsequenz einer unmöglichen Lage zu vermeiden, ist Levitan gezwungen, ein drittes b zu interpolieren, also Ockeghems Notation als unvollständig zu erklären.

2. Daß die Schlüssel nicht notiert sind, ist in Levitans Interpretation eine überflüssige Komplizierung. Denn wenn die Vorzeichen nur für die Schlüssel der Unterstimme (den c -Schlüssel auf der dritten und vierten Linie) gelten, können die Schlüssel der Unterstimme notiert werden, ohne daß sich der Sinn der Notation ändert.

3. Einen Modus repräsentiert in einem Quart-Sept-Kanon nicht der ganze Tonsatz, sondern nur die einzelne Stimme. In Levitans zweiter, „lydischer“ Fassung ist zwar die Oberstimme g -hypolydisch, die Mittelstimme aber ist d -hypojonisch und die Unterstimme a -hypomixolydisch. Über den Modus entscheidet nicht die gemeinsame Finalis, sondern die Übereinstimmung des Anfangstons und ersten Distinktionsschlusses mit dem Ende des kanonisch gebundenen Teils der Stimmen.

4. Nach Glareans Zeugnis ist Ockeghems Kanon modal mehrdeutig. „*Amavit autem Καθολικὰ in cantu, hoc est, Cantiones instituere, quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium, ita tamen, ut Harmoniae ac consonantiarum ratio nihilo secius observaretur, quale in primis hoc eius ferunt carmen, in quo aures habeas oportet. Fuga trium vocum in Epidiatessaron (nam sic nunc loquuntur) post perfectum tempus*“⁷. Mit dem Ausdruck „*cantio*“ kann der ganze Tonsatz, aber auch die notierte Stimme gemeint sein. Im zweiten Fall wäre schon die Auflösung des Kanons, als dreifache modale Interpretation der notierten Stimme, ein „*Καθολικὸν in cantu*“. Levitan zweifelt nicht, daß Glarean an verschiedene modale Fassungen des ganzen Tonsatzes denkt; sie werden durch die Vorzeichen gefordert, die auf den Schlüssel der Unterstimme zu beziehen sind. Doch wäre, wenn Levitans Hypothese zuträfe, Ockeghems Notation mangelhaft konstruiert. Denn man kann — ohne Schlüsselwechsel — durch Versetzung der b -Vorzeichen um eine Stufe mit den von Ockeghem benutzten Vorzeichen, ergänzt durch \flat und das von Levitan postulierte dritte b , sämtliche Modi notieren.



Finalis ist nach Levitan die Untersekunde des Anfangstones der Unterstimme, also g ; und die sechs Vorzeichen repräsentieren die vollständige Reihe der Modi: Phrygisch, Äolisch, Dorisch, Mixolydisch, Jonisch und Lydisch.

5. In Levitans Deutung verfehlt Ockeghems Notation den Sinn einer Kanonaufzeichnung, daß verschiedene reale Stimmen von einer einzigen notierten Stimme abgelesen werden können. Denn in der ersten, der „mixolydischen“ Fassung muß z. B. der Sänger der Mittelstimme erstens den c -Schlüssel auf der dritten Linie ergänzen, zweitens ein drittes b interpolieren und drittens in der transponiert diatonischen Skala die notierte Stimme in die Oberquart versetzen. Die Forderung ist utopisch.

6. Nach Gregor Faber ist Ockeghems Kanon eine „*Fuga trium partium, quarum priores duae in molli cantu, ultima in duro fictas voces usurpat*“⁸. Faber bezieht also die Vorzeichen nicht auf zwei Fassungen des ganzen Tonsatzes, sondern auf die drei Stimmen des Kanons. Die Vorzeichen sind keine Transpositionszeichen, sondern Zeichen der Hexachordstufen Mi und Fa . Sie bedeuten, daß die dritte und siebente Stufe der notierten Stimme in der

⁷ a. a. O., S. 454.

⁸ a. a. O., S. 152.

Unterstimme als Fa und Fa, in der Mittelstimme als Mi und Fa und in der Oberstimme als Mi und Mi gesungen werden sollen.



Die Unterstimme solmisiert in den Hexachorden naturale (c—a) und durum (g—e'), die Mittelstimme in den Hexachorden durum (g—e') und naturale (c'—a'), die Oberstimme in den Hexachorden naturale (c'—a') und durum (g'—e'').

Ockeghems Notation ist eine Methode, um einen Quart-Sept-Kanon in einer einzigen Stimme aufzuzeichnen. Das Problem, das er zu lösen versuchte, ist der Widerspruch zwischen der Quart-Sept-Folge der Kanonstimmen und der Terz-Quint-Sept-Folge der Schlüssel: Man kann zwar die Außenstimmen des Kanons durch Schlüssel notieren (den c-Schlüssel auf der vierten und den c-Schlüssel auf der ersten Linie), aber nicht die Mittelstimme. Daß Ambrosius Wilphlingseder⁹ die „Fuga trium vocum“ als Unterquint-Untertonen-Kanon auflöste (Beispiel 6a), ist als Versuch zu verstehen, auch die Vorzeichen der Mittelstimme auf einen Schlüssel zu beziehen (Beispiel b).



Das Resultat ist mangelhaft, weil offene Quartan zur Unterstimme entstehen.

In Ockeghems Notation repräsentieren die drei Stimmen den hypoäolischen, hypodorischen und hypomixolydischen Modus. Schließt man aus Glareans Satz, die „Fuga trium vocum“ sei eine der „Cantiones“, „*quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium*“, daß sie in verschiedenen modalen Fassungen vorgetragen werden könne, so muß man die Vorzeichen versetzen.



Die drei Stimmen sind (von unten nach oben gezählt) in Beispiel a hypophrygisch, hypoäolisch und hypodorisch, in Beispiel b (der originalen Fassung) hypoäolisch, hypodorisch und hypomixolydisch, in Beispiel c hypodorisch, hypomixolydisch und hypojonisch und in Beispiel d hypomixolydisch, hypojonisch und hypolydisch.

Die Interpretation der Vorzeichen als Methode, einen Quart-Sept-Kanon in einer einzigen Stimme zu notieren, scheint Sebald Heydens und Gregor Fabers Charakteristik der „Fuga trium vocum“ als „*Exemplum cantus ficti*“ zu widersprechen, denn es werden weder chromatisch alterierte Tonstufen noch Transpositionsskalen gebraucht. Für den Hörer ist der Kanon aus diatonischen Skalen, einer a-hypoäolischen, einer d-hypodorischen und einer g-hypomixolydischen Stimme zusammengesetzt. In der Vorstellung der Sänger aber, die

⁹ *Erotmata musices practicae*, 1563, S. 57 f.; zitiert nach Levitan, a. a. O., S. 443.

ihre Stimmen vom gleichen Fünf-Linien-System ablesen, wurden in einer neunstufigen Skala verschiedene Modi verwirklicht. Der Ausdruck „cantus fictus“ besagt, daß die eine Stimme Mi singt, wo die andere Fa singt, oder umgekehrt. „*Et dicitur ficta musica, quod ubi est mi dicimus fa, ubi est fa, dicimus mi*“¹⁰. Die Methode ist ein Gegenbild zur antiken „Transposition“. Ein antiker Kitharist stellte sich den phrygischen Modus als diatonische Skala vor (*d'—c'—h—a—g—f—e—d*), realisierte ihn aber durch Umstimmen der Saiten in der Oktave *e'—e*, gebrauchte also gleichsam „fingerte“ Töne (*cis'* und *fis*). In Ockeghems „*Fuga trium vocum*“ stellen sich umgekehrt die Sänger verschiedene Modi im gleichen Fünf-Linien-System vor, realisieren sie aber als diatonische Skalen.

Eine unbekannte Quelle zu Johann Kaspar Kerlls Musik für Tasteninstrumente

VON FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, WIEN

Als A. Sandberger im Jahre 1901 erstmals eine Sammlung aller vorhandenen Tastenkompositionen von J. K. Kerll herausgab¹, bot ihm das vom Komponisten 1686 veröffentlichte thematische Verzeichnis² eine gute Hilfe zur Ermittlung des Werkbestandes. Leider fand sich damals neben einzeln überlieferten Sätzen nur ein einziges Manuskript, das den größten Teil jener für authentisch erklärten Stücke geschlossen und in nahezu gleicher Anordnung enthielt. Dieser Kodex mit dem Titel

*Toccate, Canzoni, et altre Sonate, per Sonare sopra il Cembalo è Organo. Dalli Principali Maestri Sig: Sig: Gasparo Kerll, Borro [?], I: P: Kriegeri Composte. De An: M. DCLXXV*³ befand sich unter der Signatur Ms. 2570 in der Bibliothek der ehemaligen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin und ist durch Kriegseinwirkung verloren gegangen. Eine zweite Handschrift, die sich nach Eitners Angaben⁴ ebenda in der Bibliothek des Kirchenmusikalischen Institutes befunden und eine größere Sammlung Kerllscher Kompositionen enthalten haben soll, war bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts verschollen⁵. Konkordanzen zu einzelnen Stücken, meist in Sammelhandschriften, oft anonym oder unter falschen Namen überliefert, habe ich kürzlich nachweisen können⁶. In keiner dieser Quellen fand sich jedoch eine Spur von jenen Tanzsätzen, deren Incipits Kerll mitgeteilt hat, ausgenommen drei Stücke, die Sandberger bereits bekannt waren⁷. Auch die Suche unter den zahllosen Anonyma blieb bisher erfolglos, bis mich schließlich die Beschäftigung mit dem

¹⁰ Anonymus I De Lafage; zitiert nach R. v. Ficker: *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Studien zur Musikwissenschaft II (1914), S. 8.

¹ DTB II 2.

² *Subnecto initia aliarum Compositio / nunt mearum pro Organo et / Clavicimbalo, in eum, quem / dixi finem* (Anhang zur *Modulatio Organica*, München 1686, M. Wening).

³ Zusatz von fremder Hand: *e MDCLXXX*.

⁴ *Quellenlexikon*, Artikel Kerll, Johann Kaspar.

⁵ Vgl. Sandberger, Einleitung zu DTB II 2, S. LXIX (Fußnote 2); möglicherweise eine Abschrift dieser Quelle von der Hand A. G. Ritters (1844) ist Mus-Ms 61 in der Bibliothek der Erzabtei Beuron (Hohenzollern). Hier finden sich zwei Toccaten (Nr. 4 und 6 des untenstehenden Verzeichnisses) sowie alle sechs Canzonen (Nr. 9—14), während das verschollene Ms. auch die Battaglia und eine Allemande enthalten haben soll. — Eine weitere bisher unbekannte Quelle befindet sich ebenfalls in Beuron (F. W. Riedel, *Katalog der Manuskripte mit älterer Orgelmusik aus den Nachlässen von August Gottfried Ritter und Ernst von Werra in der Bibliothek der Erzabtei Beuron*, Maschinenschrift 1960). Es handelt sich um ein handschriftliches Orgelbuch vom Anfang des 18. Jahrhunderts mit dem Titel „*Octitonium / von / Praeludien, Fugen, Fugetten / und Versetten / von / Fisdler, Froberger, Hochreiter, / Kerll, Muffat, Murschhauser, Kerl u / Speth und Scherer.*“ Von Kerll enthält die Sammlung die Toccaten N. 2 und 5, die Canzonen 10, 12, 13 und 14 sowie eine Versette aus der *Modulatio Organica* (1686).

⁶ Vgl. F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960, S. 130 ff.

⁷ Vgl. den Kritischen Kommentar, a. a. O. S. LXVIII ff.

immensen, heute völlig zerstreuten Nachlaß des Wiener Sammlers Alois Fuchs⁸ auf eine neue Spur brachte.

In dem von Fuchs angefertigten *Verzeichnis der Orgel-Compositionen von Kaspar v Kerl*⁹ erwähnt er einen damals in seinem Besitz befindlichen Kodex aus Gottlieb Muffats Nachlaß, dessen Inhalt in der Anordnung mit Kerlls thematischem Verzeichnis übereinstimmt. Nur die Tanzsätze zitiert Fuchs nicht, doch finden sich in dem von ihm selbst geschriebenen *Catalog / über die / Musikalien-Sammlung / des / Aloys Fuchs / in Wien. / (Enthält größtentheils Partituren.) / 1841*¹⁰ die folgenden Angaben über diese Handschrift:

Kerl. J. Casp. XXII Stücke für d. Orgel: Toccaten-Canzonen-Suiten	}	circa
XIV große Suiten ... detto ... detto ...	}	1720
(Altes Manuskript aus Muffats Nachlaß	{	Diskant mit 6 Linien }
	{	Baß 7 — — }

Noch ausführlicher beschreibt Fuchs die Quelle in dem *Materiale / zum Musikalien-Catalog / des / Aloys Fuchs / in Wien / 1850*¹¹, wo es heißt:

Johann Caspar Kerl.

Ein dicker Band in quer Folio: enthält folgende Stücke

a XIV. große Suiten.	}	
b VIII große Toccaten		
c VI detto Canzonen		
d I Capriccio ...		
e I Battaglia ...		
	}	für die Orgel.

Ferner VI große Suiten — jede aus mehreren Numern bestehend.

(Gleichzeitiges Manuskript aus Muffats Nachlaß herstammend¹².)

Der Verbleib dieser wichtigen Quelle war bisher unbekannt geblieben. Erst vor kurzem fand ich sie im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Göttweig (Niederösterreich), wohin sie nach dem Tode von A. Fuchs gekommen ist¹³.

Es handelt sich um einen Halblederband, dessen Deckel mit den Pergamentblättern eines in Hufnagelschrift notierten Choralbuches bezogen sind. Bei einer Restaurierung des Einbandes (vermutlich durch A. Fuchs¹⁴) ist das vordere Vorsatzblatt mit dem originalen Titel und Muffats Besitzvermerk entfernt worden. Statt dessen wurde ein neues Blatt eingeklebt, auf dem Fuchs den Inhalt des Kodex verzeichnet hat. Der Band umfaßt (mit Ausnahme der neuen Vorsatzblätter) 96 Bl. qu. 4^o (21,4 x 29,4 cm¹⁵) und ist ein Konvolut zweier Manuskripte, die sich in Papier, Notation und Schreibern unterscheiden.

Der erste Teil (Bl. 1—48) ist bis Bl. 47 original foliiert und in italienischer Klaviertabulatur (6 + 7 Linien) beschrieben. Er enthält zahlreiche anonyme Tanzsätze, die tonartenweise geordnet sind. So ergeben sich vierzehn Partien (A, e, d, G, F, C, D, G, c, A, F, e, h, f). Auffallenderweise findet sich bei keinem einzigen Satz eine Überschrift, doch sind die meisten ihrer Faktur nach als Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuette oder Gigueen zu erkennen.

⁸ Die von R. Schaal, Artikel *Fuchs, Alois* in MGG aufgestellte Behauptung, der Nachlaß sei größtenteils in die Berliner Staatsbibliothek gekommen, ist unrichtig. Direkt ist nichts dorthin gelangt, sondern lediglich über die Nachlässe von J. Fischhof (einzelne Notenbände) und F. A. Grasnick (Autographen, Korrespondenz, Kataloge), vieles harrt noch der Katalogisierung. Im übrigen sind Teile der noch kaum übersehbaren Sammlung in zahlreichen öffentlichen und privaten Bibliotheken Europas und Amerikas zu finden.

⁹ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. theor. K 559.

¹⁰ Ebenda Mus. ms. theor. K. 311.

¹¹ Ebenda Mus. ms. theor. K. 309.

¹² Über Gottlieb Muffats Nachlaß gedanke ich demnächst ausführlicher zu berichten; vgl. Fußnote 18.

¹³ Sr. Gnaden dem Hochwürdigsten Herrn Abt Wilhelm Zedinek spreche ich für die Erlaubniserteilung zur Bearbeitung der Quelle meinen ergebensten Dank aus. — In Göttweig befindet sich außerdem die handschriftliche Partitur eines bisher unbekanntem *Tantum ergo* (4 v.) von Kerll.

¹⁴ Hierbei wurde offenbar der schwarze Lederrücken hinzugefügt; ursprünglich dürfte es sich um einen Ganzpergamentband gehandelt haben.

¹⁵ Bl. 95 ließ Fuchs einfügen, Bl. 96 gehörte zum Vorsatz des alten Einbandes.

Manche von ihnen haben mehrere Doubles. Wahrscheinlich sind diese Stücke in Wien entstanden, ihr Urheber konnte jedoch bisher nicht ermittelt werden¹⁶.

Auf Bl. 48^v notierte Fuchs nochmals den *Innhalt des 2^{ten} Theiles*¹⁷, der die Blätter 49 bis 94 umfaßt. Die ursprünglichen Eintragungen reichen bis Bl. 93^r und sind in der sog. französischen Klaviertabulatur (5 + 5 Linien mit wechselnder Schlüsselvorzeichnung) notiert. Sämtliche Überschriften, auch die Akkoladen, sind nachträglich mit hellerer Tinte zugefügt worden, anscheinend jedoch von der Hand des Notenschreibers, dessen Schriftzüge manche Ähnlichkeit mit denen Gottlieb Muffats haben¹⁸. Am Schluß hat Fuchs zwei Stücke hinzugefügt: Bl. 93^v den *Versus Et misericordia eius des Magnificat Secundi Toni* aus Kerlls *Modulatio Organica* (1686) und Bl. 94^r ff. die in A. Kirchers *Musurgia Universalis* abgedruckte *Toccata sive Ricercata in Cylindrum phonotacticum transferenda*¹⁹, die außerdem auch in der bekannten Ricercar-Sammlung von A. Poglietti vorkommt²⁰.

Abgesehen von diesen beiden Nachträgen, enthält das zweite Manuskript sämtliche in Kerlls Werkverzeichnis angegebenen Stücke, dazu noch einige dort nicht verzeichnete Doubles und selbständige Tanzsätze, wie aus der folgenden Gegenüberstellung ersichtlich ist.

Manuskript Göttweig

Kerlls thematisches Verzeichnis²¹

Bl. 49 ^r <i>Toccata / prima</i>	1. <i>Toccata. 1.^{ma}</i>
50 ^v <i>Toccata / 2da</i>	2. <i>2.^a</i>
52 ^r <i>Toccata / 3da [sic]</i>	3. <i>3.^a</i>
54 ^r <i>Toccata 4da. / Cromatica</i>	4. <i>4.^a</i>
<i>Con dure = / = zze, e ligature</i>	
55 ^v <i>Toccata 5da</i>	5. <i>5.^a</i>
57 ^r <i>Toccata / 6da / per il</i>	6. <i>6.^a</i>
<i>pedali</i>	
58 ^v <i>Toccata / 7.ma</i>	7. <i>7.^a</i>
59 ^v <i>Toccata / 8.ua</i>	8. <i>8.^a</i>
61 ^v <i>Canzone primo</i>	9. <i>Canzone. 1.^o</i>
62 ^v <i>Canzone 2da</i>	10. <i>2.^o</i>
64 ^r <i>Canzone 3da</i> ²²	11. <i>3.^o</i>
65 ^v <i>Canzone 4da</i>	12. <i>4.^o</i>
67 ^r <i>Canzone 5da</i>	13. <i>5.^o</i>

¹⁶ Nach der Fertigstellung dieses Aufsatzes wurde mir die Arbeit von H. Knaus, *Franz Matthias Teichelmann. Sein Leben und seine Werke*, Philosophische Dissertation Wien, 1959 (maschinenschriftlich) zugänglich. Hier werden sämtliche Tanzsätze des ersten Manuskriptes dem kaiserlichen Hoforganisten Teichelmann († 1714) zugeschrieben, da die 6. Partie eine veränderte und erweiterte Fassung von dessen in Cod. 19167 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien überlieferten C-dur-Partie darstellt. Knaus, der wertvolles Material zur Biographie Teichelmans bietet, behandelt das Echtheitsproblem erst ganz am Schluß seiner Studien und durchaus nicht überzeugend. Schon die Abweichung der beiden Fassungen der C-dur-Partie beweist, daß im Göttweiger Kodex Teichelmans Kompositionen zumindest nicht in authentischer Gestalt, sondern in Bearbeitungen vorliegen, daß manche Sätze, vor allem die Doubles, vielleicht auch die Menuette, von einem anderen Komponisten später zugefügt sein können, wie es auch bei den Kerllschen Partien der Fall zu sein scheint, die Knaus übrigens gar nicht erwähnt. Zudem war es ihm unbekannt geblieben, daß Gottlieb Muffat der Besitzer des Kodex gewesen ist, dem man die Veränderungen und Zutaten zuschreiben könnte. Daher sind die ausführlichen stilkritischen Darlegungen von Knaus auf Sand gebaut. Es wäre ratsamer gewesen, Teichelmans Autorschaft von vornherein in Frage zu stellen, als sie vorauszusetzen. Die Quelle besitzt zwar einen großen Wert zur Beurteilung der Wiener Tastenmusik um 1700, aber noch nicht unbedingt für Teichelmans Personalstil. Hier wird man weitere Konkordanzbefunde abwarten müssen.

¹⁷ Im Gegensatz zu den Angaben in seinen Katalogen nimmt er hier nur den Inhalt des zweiten Teils für Kerll in Anspruch.

¹⁸ Eine nähere Untersuchung dieser Frage muß hier unterbleiben; ich verweise auf meine in Vorbereitung befindlichen *Studien zur Wiener Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*.

¹⁹ Vgl. DTB II 2, S. 59 f.

²⁰ Vgl. mein Vorwort zur Neuausgabe, Lippstadt 1957, Kistner & Siegel.

²¹ Die Numerierung wurde von mir hinzugefügt.

²² Dreiteilige Fassung.

- | | |
|--|---|
| 68 ^r <i>Canzone 6da</i> | 14. 6. ^o |
| 69 ^v <i>Capriccio Sopra il Cucu</i> | 15. <i>Capriccio / Sopra il / Cucu.</i> |
| 70 ^v <i>Battaglia</i> | 16. <i>Battaglia.</i> |
| 75 ^v <i>Ciaccona</i> | 17. <i>Ciaccona / Variata</i> |
| 77 ^v <i>Bassaglia</i> | 18. <i>Passacaglia. / Variata.</i> |
| 81 ^r <i>Allamanda</i> ²³ | |
| 81 ^v <i>Courente.</i> | |
| 82 ^r <i>Sarabant</i> [sic] | |
| 82 ^r <i>Saraband / Bartita</i> [= Double] | |
| 82 ^v <i>Giuge</i> [sic] | |
| 83 ^r <i>Sarabant</i> ²⁴ | |
| 83 ^r <i>Sarabant / Partita</i> [= Double] | |
| 83 ^v <i>Allamanta</i> | 27. <i>Allamande.</i> |
| 84 ^r <i>Partita</i> [= Double] | |
| 84 ^v <i>Courente</i> | 28. <i>Courante</i> |
| 84 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |
| 85 ^r <i>Sarabant</i> | 29. <i>Sarab:</i> |
| 85 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |
| 85 ^v <i>Giuge</i> | |
| 86 ^v <i>Allamanta</i> | 23. <i>Allamande.</i> |
| 87 ^r <i>Courente</i> | 24. <i>Courante.</i> |
| 87 ^v <i>Sarabant</i> | 25. <i>Sarabande.</i> |
| 87 ^v <i>Giuge</i> | 26. <i>Gigue.</i> |
| 88 ^r <i>Allaman- / ta</i> | 19. <i>Allamande.</i> |
| 88 ^v <i>Courente</i> | 20. <i>Courante.</i> |
| 89 ^r <i>Sarabante</i> | 21. <i>Sarabande</i> |
| 89 ^v <i>Giuge</i> | 22. <i>Gigue</i> |
| 90 ^r <i>Allamanta</i> | 30. <i>Allamande.</i> |
| 90 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |
| 91 ^v <i>Courente</i> | 31. <i>Cuorante.</i> [sic] |
| 92 ^r <i>Partita</i> [= Double] | |
| 92 ^v <i>Sarabante</i> | 32. <i>Sarab:</i> |
| 92 ^v <i>Partita</i> [= Double] | |

Die Reihenfolge der Stücke in der Handschrift entspricht also weitgehend der des Kerllschen Verzeichnisses. Lediglich die vier „Suiten“ sind anders angeordnet. Zusätze finden sich nur bei den beiden letzten (nach Kerlls Reihenfolge). Hier folgt jedem Satz ein als *Partita* bezeichnetes Double, hinter der *Sarabande* Nr. 29 ist sogar noch eine *Gigue* hinzugefügt worden. Vielleicht hat Kerll die Mitteilung der Doubles nicht für nötig gehalten, es fragt sich dann nur, warum im Manuskript bei den übrigen Sätzen keine vorhanden sind²⁵. Wahrscheinlich stammen jedoch alle bei Kerll nicht angeführten Sätze von einem oder mehreren anderen Musikern. Die Hinzufügung von Doubles oder auch neuen Sätzen, die Umstellung der originalen Reihenfolge, die Verkoppelung von Stücken verschiedener Meister ist ja in der Musizier-

²³ Die auf Bl. 81^r–82^v notierten Sätze stehen in d-moll.

²⁴ Die beiden auf Bl. 83^r notierten Sätze stehen in g-moll. Möglicherweise sind vor Bl. 83 ein oder zwei Blätter mit weiteren Sätzen verloren gegangen.

²⁵ Daß Kerll sie erst nach 1686 zugefügt hat, ist kaum wahrscheinlich; alle seine Klavierkompositionen einschließlich der erst 1686 gedruckten Magnificat-Versetzen sind offenbar bis spätestens 1680 entstanden; vgl. F. W. Riedel, a. a. O. S. 139 ff.

praxis des 17. und 18. Jahrhunderts gang und gäbe gewesen²⁶. Gerade die Tatsache, daß man ihm fremde Kompositionen unterschob²⁷, die echten aber unter falschem Namen verbreitete²⁸, wird Kerll zur Veröffentlichung seines Verzeichnisses bewogen haben.

Da das Göttweiger Manuskript nicht nur das von Kerll im Anhang zur *Modulatio Organica* mitgeteilte Repertoire vollständig enthält, sondern auch in der Reihenfolge der Stücke mit jenem Index, wie auch mit dem obengenannten Kodex von 1675 weitgehend übereinstimmt, müssen alle drei Quellen auf eine autographe Vorlage zurückgehen. Wahrscheinlich hat Kerll in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes²⁹ — ähnlich wie seine Kollegen Froberger³⁰, Poglietti³¹ und Techelmann³² — seine Tastenstücke verschiedener Gattungen in einem Band zusammengefaßt, vielleicht um ihn dem Kaiser zu widmen³³, vor allem aber für den Unterricht seiner Schüler. Die *initia* im Verzeichnis von 1686 wären demnach der Index dieses Originalkodex. Ob die Reihenfolge der Partien im Autograph gleichlautend war oder ob sie mit der des Göttweiger Manuskriptes übereinstimmte, ob die Tanzsätze überhaupt erst später komponiert wurden und deshalb im Kodex von 1675 noch fehlen, kann erst auf Grund weiterer Quellenfunde entschieden werden. Die Sammlung muß jedenfalls häufig kopiert worden sein. Hierbei sind dann wahrscheinlich die Doubles und die nicht authentischen Sätze interpoliert worden, vielleicht erst im 18. Jahrhundert³⁴. Jedenfalls beweist das Manuskript aus Muffats Nachlaß, daß Kerlls Werke um 1720 durchaus noch bekannt waren und gespielt wurden. Die sehr sorgfältig geschriebene Quelle enthält überdies manche abweichende Lesarten, so daß ihre Berücksichtigung bei einer eventuellen Neuausgabe des Kerll-Bandes innerhalb der Denkmäler der Tonkunst in Bayern unbedingt zu empfehlen ist. Nunmehr kann in ihm eine Gesamtausgabe der Musik für Tasteninstrumente von J. K. Kerll vorgelegt werden.

Die Steinmetz-Manuskripte der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt *

VON FRIEDRICH NOACK †, DARMSTADT

Eitner weist unter dem Namen Steinmetz im Anschluß an den alten Druckkatalog der Hofbibliothek Darmstadt 19 Sinfonien und ein Trio in handschriftlichen Stimmen nach. Bei dem Brand Darmstadts wurden mehr als zwei Drittel der Musikbibliothek vernichtet, durch Zufall aber blieb der durch den Verfasser in den Jahren 1920—1927 revidierte und ergänzte Katalog erhalten, auf dem bei Einzelwerken auch die thematischen Anfänge enthalten sind, während bei Gruppen wie den 19 Steinmetz-Sinfonien ein besonderer thematischer Katalog angefertigt war. Letzterer ist verbrannt und wurde im letzten Jahrzehnt vom Verfasser für die noch vorhandenen Musikhandschriften neu geschaffen. Dies gab Veranlassung, sich mit den Steinmetz-Sinfonien eingehend zu beschäftigen und sie alle als Werke von Johann Stamitz (1717—1757) zu erkennen. Keines der Werke dürfte mit dem

²⁶ Vgl. M. Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen* in *Die Musikforschung* VIII/1955 S. 265 ff. und F. W. Riedel, a. a. O.

²⁷ Beispielsweise stammen die beiden im Cod. 18580 der Österreichischen Nationalbibliothek Kerll zugeschriebenen *Ricercare* aus der *Ricercarsammlung* von Luigi Battiferri (1669).

²⁸ Z. B. als Kompositionen von A. Poglietti; vgl. F. W. Riedel, a. a. O. S. 132 f.

²⁹ Vgl. Fußnote 25.

³⁰ Autographe Prachthandschriften in der Österreichischen Nationalbibliothek Cod. 18706/07 und 16560.

³¹ *Rossignolo*, ebenda Cod. 19248.

³² *Toccate. Canzoni. Ricercari, et altre / Galanterie . . .*, ebenda Cod. 19167.

³³ Das Dedikationsexemplar könnte verlorengegangen sein. Da Kerll 1675 eine kaiserliche Pension erhielt, dürfte diesem Akt kaiserlicher Gnade die Überreichung irgendeines Werkes vorangegangen sein.

³⁴ Es ist nicht ausgeschlossen, daß Muffat sie selbst hinzufügte, da er auch die Werke anderer Meister bearbeitete.

* Friedrich Noack hat noch Nr. 2, 3, 4, 5, 6 und 9 spartiert. Sie liegen zum Neudruck bereit (E. N.)

Johann Erhard Steinmetz, der 1747—1751 Jagdpfeifer der Jagdbande in Dresden war, in Zusammenhang stehen.

Da die Sinfonien in einzelnen Umschlägen seit der Zeit der Niederschrift der Stimmen in den 1740er und 1750er Jahren erhalten sind, hat man 19 Umschläge gezählt. In Wirklichkeit handelt es sich um 13 Werke, da eine Sinfonie in drei Ausfertigungen, vier Sinfonien in doppelter Ausfertigung vorhanden sind. Sie sind heute unter Msc. Mus. 1029 Nr. 1—13 verzeichnet. Bei ihrer kurzgefaßten Beschreibung sind auch die Beweise enthalten, die für alle die Autorschaft von J. Stamitz behaupten läßt, da sie ganz einheitlichen Stil zeigen und schon im 18. Jahrhundert unter einer Bibliotheksnummer (212) zusammengefaßt waren.

1. Sinfonia G-dur. 2 V., Vla. e Basso (unter den 3 Baß-Stimmen ist eine beziffert) Allegro $\frac{4}{4}$, Larghetto g-moll $\frac{3}{8}$, Presto $\frac{3}{8}$. Hs. von J. S. Endler († 1762 in Darmstadt) Erstdruck unter J. Stamitz hrsg. von Adolf Hoffmann, Sammlung Corona.
2. Sinfonia D-dur. 2 V., Vla. e Basso. Stimmen doppelt, im 1. Exemplar bezifferter Baß, im 2. Exemplar die thematische Notenzeile von der Hand Christoph Graupners, der 1754 erblindete. Presto $\frac{2}{2}$, Andante G-dur $\frac{2}{2}$, Presto $\frac{3}{4}$.
3. Sinfonia Es-dur. 2 V., Vla. e Basso. Stimmen doppelt, (im 1. Exemplar Baß beziffert, die Titelaufschrift des 2. Exemplars von Graupners Hand) Allegro $\frac{4}{4}$, Andante c-moll $\frac{4}{4}$, Presto $\frac{4}{4}$. Nach dem thematischen Katalog in DTB. 3, 1, S. LIV, als Werk von Carl Stamitz angeführt nach Ms. Schwerin, Regierungsbibliothek. Dies muß ein Irrtum sein, C. Stamitz ist 1746 geboren, die Aufschrift von Graupner muß um 1750 geschrieben sein.
4. Sinfonia D-dur. 2 Clarinen, 2 Tymp. 2 V., Vla. e Cembalo. Hs. von Chr. Graupner. Cembalo unbeziffert. Allegro $\frac{4}{4}$, Andante G-dur $\frac{2}{4}$, Allegro $\frac{2}{4}$.
5. Sinfonia D-dur. 2 Cors de chasse, 2 V., Vla. e Basso (beziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Andante D-dur $\frac{2}{4}$, Tempo di Menuet $\frac{3}{4}$. (Auf dem Titel stand ursprünglich Stamitz, durchgestrichen und durch Steinmetz ersetzt.) Nach dem Katalog ist diese Sinfonie identisch mit der in dem verbrannten Ms. 3325/4, die mit Joh. Stamitz bezeichnet war.
6. Sinfonia G-dur. 2 V., Vla. e Basso. doppelt vorhanden. In beiden Exemplaren, deren zweites von J. S. Endler geschrieben wurde, ist der Baß beziffert. Allegro $\frac{4}{4}$, Andante g-moll $\frac{4}{4}$, Presto $\frac{3}{8}$.
7. Sinfonia B-dur. 2 V., Vla. e Basso. dreifach vorhanden. Auf dem 1. Exemplar stand ursprünglich Cammerlocher, durchgestrichen und durch Steinmetz ersetzt. Auf dem 2. Exemplar die thematische Notenzeile von Graupners Hand, das dritte in der Handschrift Endlers trägt die Aufschrift „di Stamitz“. Bei Exemplar 1 und 3 Baß beziffert. Allabreve $\frac{2}{2}$, Andante Es-dur $\frac{2}{4}$, Allegro $\frac{3}{8}$. Nach dem thematischen Katalog in DTB. 3, 1, S. XL, Werk von Stamitz. Erstdruck durch A. Hoffmann, Sammlung Corona. Ms. auch in Berlin, ehemals Kgl. Hausbibl.
8. Sinfonia Es-dur. 2 V., Vla. e Basso. doppelt vorhanden, in Exemplar 1 Baß beziffert, in Exemplar 2 Notenzeile des Titels von Graupners Hand. Allegro $\frac{4}{4}$, Andantino B-dur $\frac{4}{4}$, Menuet mit Trio $\frac{3}{4}$.
9. Sinfonia F-dur. 2 V., Vla. e Basso (unbeziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Canone Andante $\frac{2}{4}$, Menuet mit Trio $\frac{3}{4}$. V. I. von Graupners Hand. Nach dem thematischen Katalog in DTB. 3, 1, S. XXXIX, Werk von J. Stamitz. Bisher nur nach dem Breitkopf-Katalog von 1767 nachgewiesen.
10. Sinfonia D-dur. 2 Corni, 2 V., Vla. e Basso (unbeziffert). Presto $\frac{2}{2}$, Andante d-moll $\frac{3}{8}$, Presto $\frac{3}{8}$.
11. Sinfonia A-dur. 2 V., Vla, Violone e Cemb. (beziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Andante E-dur $\frac{2}{4}$, Presto $\frac{3}{8}$. Hs. von Chr. Graupner um 1750. Nach dem thematischen Katalog DTB. 3, 1, S. XL.,

und nach Breitkopf-Katalog 1766 Werk von Stamitz. Erstdruck durch Adolf Hoffmann, Sammlung Corona.

12. Sinfonia (Trio) c-moll — C-dur. 2 V. e Basso (unbeziffert). Largo c-moll $\frac{4}{4}$, Presto C-dur $\frac{4}{4}$, Andante F-dur $\frac{2}{4}$, Menuet C-dur mit Trio G-dur $\frac{3}{4}$. Hs. von Chr. Graupner um 1750.

13. Sinfonia D-dur. 2 Corni, 2 V., Vla., Basso (beziffert). Allegro $\frac{4}{4}$, Andante pianissimo A-dur $\frac{2}{4}$, Tempo di Menuet $\frac{3}{4}$. Identisch mit den verbrannten Stimmen Joh. Stamitz. Mus. 3325, 2.

Das unter dem Namen Steinmetz bei Eitner verzeichnete Trio ist verbrannt. Von den genannten 13 Sinfonien sind Nr. 1, 7, 11 als Partitur-Erstdruck von A. Hoffmann herausgegeben, Nr. 3, 7, 9, 11 im thematischen Katalog der DTB zu finden. Bisher unbekannt sind also acht Werke, bei Nr. 9 handelt es sich deshalb um einen Neufund, weil bisher nur der thematische Anfang durch den Breitkopf-Katalog 1767 bekannt war. Wir halten es darum für nötig, die thematischen Anfänge der 8 bisher nicht nachgewiesenen Sinfonien mitzuteilen.

2.

4.

5.

6.

8.

9. N.II
N.I.

10.

12.

13.

Mit Ausnahme des viersätzigen Trios Nr. 12, das trotz des abschließenden Menuets der Form der Kirchensonate folgt, sind alle Werke dreisätzig. Nur Nr. 5, 8, 9, 12, 13 schließen mit einem Menuet, das in 8, 9, 12 mit einem Trio versehen ist. Bis auf zwei Sätze weisen alle zwei Teile auf, der Canon im Trio Nr. 9 läßt in seinen 53 Takten 51 Takte lang beide Violinen genau im Einklang mit einem Viertel Phasenunterschied verlaufen, und der 1. Satz Nr. 10 läßt das Hauptthema in seinen 57 Takten wie das Ritornell eines Konzertes fünfmal in verschiedenen Tonarten auftreten. Im übrigen ist die Zweiteiligkeit der Sätze fast immer so geartet, daß der zweite Teil nur um wenige Takte länger ist als der erste. Die Andeutung eines 2. Themas kommt zuweilen vor, motivische Durchführung nach dem Doppelstrich nur ganz selten. Eine Reprise im 2. Teil, die den Hauptgedanken in der Haupttonart nach dem Fortspinnungsteil bringt, kommt fast nie vor, nur Sinfonie Nr. 13 läßt im 1. Satz eine Exposition mit zwei Themen, nach dem Doppelstrich eine Fortspinnung ebenfalls mit beiden Themen und schließlich eine Reprise mit beiden Gedanken in der Haupttonart erkennen. Dagegen ist in den meisten raschen Sätzen noch die Kompositionstechnik der Suitensätze zu erkennen, da der Schlußteil des zweiten Abschnitts in seinen manchmal 12—14 letzten Takten nichts als eine Transposition des Ausklangs des 1. Teiles ist. In Thematik, Rhythmik, in der Dynamik, die oft recht reich bezeichnet ist, trägt alles dazu bei, die Autorschaft von Stamitz zu bestätigen. Einige der neuen Sinfonien wären es wert, im Neudruck der musikalischen Praxis zugänglich gemacht zu werden. Auch für das Werkverzeichnis in MGG und für das neue Quellenlexikon dürften die hier wiedergegebenen Erkenntnisse wertvoll sein. Allerdings sind zuweilen die zeitgenössischen Zuteilungen der Werke zu einzelnen Komponisten nie so unbedingt zuverlässig, daß nicht die eine oder andere der thematisch mitgeteilten Sinfonien doch noch einem anderen Komponisten zuzuerkennen wären. Bis dahin scheint es sicher, daß „Steinmetz“ von den Darmstädter Künstlern als hochdeutsche Form des sehr mundartlich klingenden „Stamitz“ angesehen wurde.

Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts und Beethovens Kompositionen für die Spieluhr

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Von der Entstehungsgeschichte der Kompositionen Mozarts und Beethovens für die Spieluhr wissen wir nicht viel. An die wenigen bekannten Fakten wurden Folgerungen oder auch bloße Vermutungen geknüpft, wobei Unstimmigkeiten in der Literatur nicht ausbleiben konnten. Obwohl diese Unstimmigkeiten keine wichtigen Fragen zum Gegenstand haben, müssen sie doch einmal bereinigt werden; d. h. offenbar Irrtümliches muß berichtigt und Unerwiesenes klar vom Gewissen unterschieden werden. Im folgenden soll dieser Versuch gemacht werden, der vielleicht anregt, nach bisher unentdecktem oder unausgewertetem Quellenmaterial zu forschen.

Mozart

Nach Köchel-Einstein sind die betreffenden drei Kompositionen Mozarts, K.V. 594 (Adagio und Allegro), 608 (Phantasie f-moll) und 616 (Andante F-dur), für das „Müllersche Kunst-kabinett“ des Grafen Deym komponiert worden. Vorsichtiger unterschied in dieser Hinsicht Hermann Abert (*Mozart II*, 695) Gewißheit und Wahrscheinlichkeit. Dabei aber verursachte ein Schreib- oder Druckversehen eine Verwechslung der Sachverhalte: statt der Fassung „Dieses letzte Stück [K.V. 616] ist, wie höchstwahrscheinlich auch die übrigen . . .“ hat man zu lesen: „Dieses letzte Stück ist höchstwahrscheinlich auch, wie die übrigen, im Auftrag

des Grafen Deym (Pseudonym Müller) für das Müllersche Kunstkabinett . . . geschrieben“¹. Denn erwiesen ist, daß Mozart für Deyms Kunstkabinett die Phantasie K.V. 608 und eine Trauermusik zur Ausstellung eines Mausoleums für Feldmarschall Laudon (aller Wahrscheinlichkeit nach K.V. 594) komponiert hat²; für K.V. 616 aber liegt ein entsprechendes Zeugnis nicht vor. Wir werden den Grad der Wahrscheinlichkeit, wonach K.V. 616 für Deym geschrieben wäre, nach einigen anderweitigen Feststellungen noch zu prüfen haben.

Für das „Adagio und Allegro“ K.V. 594 gibt Köchel-Einstein als Entstehungszeit an: „1790, begonnen im Oktober auf der Frankfurter Reise, vollendet im Dezember zu Wien.“ Während das Datum der Vollendung aus Mozarts eigenem Werkverzeichnis übernommen ist, wird die Zeit des Beginns der Komposition aus einem Brief gefolgert, den Mozart am 3. Oktober 1790 aus Frankfurt an Konstanze schrieb. Die betreffende Stelle daraus lautet: „. . . ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für den Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelve Ducaten in die Hände zu spielen; tat es auch — war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können — ich schreibe alle Tage daran — muß aber immer aussetzen, weil es mich ennuiert — und gewiß, wenn es nicht einer so wichtigen Ursache willen geschähe, würde ich es sicher ganz bleiben lassen — so hoffe ich aber doch, es so nach und nach zu erzwingen; — ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten.“

Die auch von Abert, Paumgartner, Saint-Foix, Kinsky, Müller v. Asow, O. E. Deutsch und Emily Anderson vertretene Annahme, daß diese Worte sich auf K.V. 594 beziehen, geht auf Nottebohm zurück, der den Brief in seinen „Mozartiana“ zum ersten Mal veröffentlicht und die betreffende Stelle mit folgender Fußnote versehen hat: „Ohne Zweifel das in Mozarts eigenem thematischen Verzeichnis Ende 1790 unter der Bezeichnung ‚Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr‘ eingetragene Stück K.V. 594.“

Wäre es schon schwer genug zu glauben, daß — selbst Mozarts äußerste Unlust und die Ablenkungen der Reise in Anrechnung gebracht — die Arbeit an einer Komposition von etwa 8—9 Minuten Dauer (einschließlich der vorgeschriebenen Wiederholungen zweier Teile) sich annähernd ein Vierteljahr lang hingezogen hätte, so widerspricht vollends die Klanggestalt von K.V. 594 der Schilderung des Auftrags, mit dem sich Mozart im Oktober 1790 plagte. Während nämlich Mozarts letzte Komposition für eine Spieluhr, das am 4. Mai 1791 datierte F-dur-Andante K.V. 616, auf drei Systemen im Violinschlüssel (mit dem kleinen *f* als tiefstem Ton) notiert und in Mozarts Verzeichnis ausdrücklich als Komposition „für eine Walze in eine kleine Orgel“ angeführt ist, findet sich K.V. 594 („Ein Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr“) ebenso wie K.V. 608 („Ein Orgelstück für eine Uhr“) auf vier Systemen notiert, von denen das unterste im Baß-Schlüssel steht, wobei sich der Baß nach der Tiefe bis zum kleinen *c* erstreckt. K.V. 594 ist also nicht für ein „aus lauter kleinen Pfeifchen“ bestehendes und „kindisch lautendes“ Spielwerk geschrieben. Somit gilt für die Datierung nur Mozarts Eintragung, nicht aber der Frankfurter Brief.

¹ Mit dieser Berichtigung erklärt sich auch die sonst unverständliche Fußnote, in der Abert als Beleg seiner Angabe einen Satz aus einer „Ankündigung“ Müllers in der Wiener Zeitung 1791 No. 66 (17. August) zitiert, der auf die von Mozart komponierte Trauermusik für die Ausstellung eines Mausoleums für Feldmarschall Laudon im Müllerschen Kunstkabinett hinweist. Damit kann natürlich nicht das anmutig spielerische Andante K.V. 616 gemeint sein.

² Zu K.V. 608 sagt die Besprechung einer vierhändigen Klavierübertragung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung I, 876 (September 1799): „Diese Fantasie ist das in Wien bekannte Orgelstück für 2 Claviere [?], welches Mozart für die Spieluhr in dem vortrefflichen Müllerschen Kunstkabinett daselbst gesetzt hat.“ Zu der „auserlesenen Trauermusik von der Composition des berühmten Hr. Capellmeister Mozart, die dem Gegenstand, für welchen sie gesetzt wurde, ganz angemessen ist“, vergl. Fußnote 1. Aus einem (mir nicht zugänglichen) Katalog der Müllerschen „Kunstgalerie“ von 1797 zitiert Walter Krieg (im Neuen Mozart-Jahrbuch III) eine Beschreibung des Mausoleums (hier für Kaiser Joseph und Laudon), an deren Schluß es heißt: „Man hört alle Stunden eine durch den unvergeßlichen Tonkünstler Mozart eigens dazu komponierte passende Trauermusik, die acht Minuten lang dauert.“

Schon Schurig hat zu dem in dem Brief erwähnten Adagio in einer Fußnote (II 289²) bemerkt: „Nicht erhalten und von Mozart nicht in das Werkverzeichnis eingetragen. Keinesfalls ist es K.V. 594 (Adagio und Allegro), beendet im Dezember 1790 in Wien.“ Er ist mit seiner Feststellung offenbar deswegen nicht durchgedrungen, weil er sie nicht begründet hat³.

Nachdem festgestellt worden ist, daß und warum die Briefstelle nicht K.V. 594 betreffen kann, soll des weiteren gezeigt werden, daß sie auch schwerlich auf den Grafen Deym und sein Kunstkabinett bezogen werden kann.

1. Mozart nennt seinen Auftraggeber „den Uhrmacher“. Graf Deym, den Mozart nur unter dem Namen Joseph Müller als Eigentümer des Müllerschen Kunstkabinetts kannte, war nicht nur Unternehmer einer mehr und mehr als Sehenswürdigkeit geltenden Ausstellung⁴ und ein enthusiastischer Kunstfreund und -sammler, sondern er war auch selbst Künstler. Therese Brunsvik und Wurzbach rühmen übereinstimmend sein Talent für Arbeiten in Wachs, mit denen er sich Ruf und Vermögen erwarb. Wurzbach bezeichnet ihn in einer zweiten Eintragung unter „Müller, Joseph“, sogar als Bildhauer. Es muß dahingestellt bleiben, ob er ein wirklicher Bildhauer war oder nur deshalb so genannt wird, weil er Gipsabgüsse antiker Büsten und Statuen in Neapel herstellte, deren Aufstellung in seiner Wiener Kunstgalerie sensationell gewirkt zu haben scheint. Das dürfte auch der Anlaß seiner Ernennung zum „Hofstatuarus“ gewesen sein.

Daß Deym sich mit Uhrmacherei beschäftigt hätte, ist nicht bekannt, wenigstens aus der unschwer zugänglichen Literatur nicht zu entnehmen. Die schon erwähnte „Ankündigung“ in der Wiener Zeitung vom 17. August 1791 stellt im Gegenteil klar, daß die Spieluhren seines Kunstkabinetts nicht zu seinen eigenen Arbeiten gehörten: „Der Künstler, nicht zufrieden, das Auge der Besuchenden durch seine der Natur so nahe kommende Arbeiten zu befriedigen, hat große Kosten angewandt, durch Anschaffung der vortrefflichsten mechanischen Kunstwerke auch das Ohr des Zusehers zu ergötzen; man höret zu dem Ende verschiedene musikalische Uhren, deren eine das Piano Forte, eine andere die Flaut travers, eine dritte einen Canarienvogel bis zur Täuschung nachahmt. Von seiner eigenen Arbeit sind wieder verschiedene neue Stücke im Cabinette zugewandt . . .“⁵. Es leuchtet also nicht ein, daß Mozart diesen Mann gemeint haben sollte, als er von einem „Uhrmacher“ sprach⁶.

³ Wohl als Einziger hat Walter Krieg (a. a. O. S. 129) sich die Ansicht Schurigs zu eigen gemacht. Er kompliziert aber die Frage, indem er die Möglichkeit in Betracht zieht, daß das „nicht erhaltene“ Adagio „für den Uhrmacher“ die nach seiner Meinung „verschollene“ Trauermusik für die Ausstellung des Mausoleums für Laudon gewesen sein könnte. Diese Hypothese wird dadurch entkräftet, daß 1. die Trauermusik eine der in Mozarts Werkverzeichnis eingetragenen Kompositionen sein muß — denn warum sollte er diese Komposition nicht eingetragen haben? — und daß 2. die „kindisch lautende“ Spieluhr gewiß nicht das für eine solche Gelegenheit geeignete Instrument gewesen wäre. — Eine neue Darstellung gibt Fred K. Prieberg in der Neuen Zeitschrift für Musik (1958, S. 709): danach hätte Mozart das Adagio K.V. 594, das für Frankfurt bestimmt gewesen sei, schon in Wien begonnen, es aber, da das Frankfurter Orgel-Werk „im Klang mehr einer Spieluhr denn einer wirklichen Orgel“ glich, später für ein „passendes Spielwerk“ in Wien eingerichtet und vollendet. Irgendwelche Belege für diese völlig unwahrscheinliche Kombination sind nicht beigebracht.

⁴ Frimmel („Ein altes Wiener Wachsfigurenkabinett“ im Alt-Wiener Kalender 1922) urteilt: „In der Tat muß die Müllersche Galerie mehr einem Panoptikum geglichen haben, als einer erstzunehmenden Kunstsammlung.“ Das mag für die Anfangszeit zutreffen, in der Wachsfiguren die Hauptattraktion gewesen zu sein scheinen, ist aber zweifellos ein Fehlurteil für die Zeit nach der Aufstellung der 100 Gipsabgüsse antiker Statuen und Büsten, originaler Antiquitäten aus Bronze und Elfenbein nebst „kostbaren Gemälden“ (Wurzbach).

⁵ Mehrere Druckfehler in dem Zeitungstext sind hier stillschweigend verbessert worden.

⁶ Weitere Beschäftigung mit Müller-Deym gehört nicht zu unserem Thema. Es darf aber bemerkt werden, daß die Angaben, die man über ihn in der neueren Literatur findet, unklar und unzulänglich sind. Was kann ein Leser aus Sätzen wie den folgenden machen: „Deym ließ sich seit einem Zweikampf nicht mehr Graf, sondern Hofstatuarus Müller anreden“ (Frimmel: „Ein altes Wiener Wachsfigurenkabinett“) oder „. . . der infolge eines Zweikampfs eine Zeitlang seinen Adel verloren hatte und sich nur Hofstatuarus Müller nennen durfte“ (Frimmel: „Beethoven-Handbuch“) oder einer ähnlichen Formulierung von Kinsky? Dabei hat Wurzbach den Sachverhalt ganz klar angegeben: „Nach einem Duell ergriff er [Deym], da er seinen Gegner fallen sah und ihn tot glaubte, die Flucht und kam über die Grenze. Mit dem angenommenen Namen Müller kam er nach Holland . . .“ Aber wir erfahren auch von Wurzbach nicht, warum er nach seiner Rückkehr nach Wien den Namen Müller beibehielt — nach Therese Brunsvik führte er ihn 30 Jahre —, sich aber bei der Werbung um Josephine Brunsvik ohne weiteres wieder zu seinem wirklichen Namen und seinem Titel als Kammerherr bekennen konnte. (Aus einer Andeutung von Therese Brunsvik könnte man schließen, daß sich seine Erwerbs-

2. Mozart beschreibt seiner Frau die Spieluhr, für die er das Adagio komponieren soll. Hätte es sich um eine Spieluhr im Müllerschen Kunstkabinett gehandelt, so wäre das wohl überflüssig gewesen. Denn sicher kannte Constanze, so gut wie „ganz Wien“, diese Ausstellung und die dort befindlichen Spieluhren.

Da das „Adagio für den Uhrmacher“ nicht mit K.V. 594 identisch ist und in Mozarts Werkverzeichnis keine nachweisbare Spur hinterlassen hat, ist die nächstliegende Annahme, daß Mozart die ihm so verhaßte Arbeit trotz der „wichtigen Ursache“ (die bei seiner damaligen Notlage wahrscheinlich das Honorar von „etwelchen Ducaten“ war) doch nicht zu Ende geführt hat. Möglich ist aber auch, daß er sich nachträglich mit dem Andante für eine „kleine Orgel“ K.V. 616 dieses Auftrags doch noch entledigt hat, nachdem er sich bei seinen vorhergehenden Arbeiten für ein ihm zusagendes Modell mit dem mechanischen Spielwerk befreundet hatte.

Es ist anzunehmen, daß der im Brief vom 3. Oktober 1790 gemeinte Auftraggeber ein berufsmäßiger Uhrmacher war, der für eine von ihm konstruierte Spieluhr mit einer Komposition Mozarts werben wollte. Er wird auch mit der verspäteten Lieferung — falls diese K.V. 616 war — noch zufrieden gewesen sein. Wer dieser Uhrmacher war, wird sich schwerlich mehr ermitteln lassen. Er mag identisch gewesen sein mit dem unbekanntem Erbauer des um 1810 entstandenen und wohl aus Wien stammenden Flötenwerks im Musik-Instrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, das Mozarts K.V. 616 in einer gekürzten Fassung spielt. Die Walze ist „zwischen 1893 und 1902 neuangefertigt und bestiftet worden, und zwar genau nach der damals nicht mehr brauchbaren Originalwalze“⁷. Natürlich wäre es auch denkbar, daß Müller-Deym für verschiedene seiner Spieluhren Stücke von Mozart zu haben wünschte und mit einem neuen Auftrag ausdrücklich eine Komposition für eine kleine Spieluhr bestellt hätte. Zur Unterstützung der Annahme, daß K.V. 616 ebenfalls eine von Deym bestellte Arbeit war, ließe sich geltend machen, daß von den drei Kompositionen, die Beethoven (wie noch zu besprechen) für Müller-Deym geschrieben zu haben scheint, zwei für eine kleine Spieluhr disponiert sind, vielleicht für das gleiche Modell, für das Mozart K.V. 616 geschrieben hat. Gegen die Annahme aber scheint zu sprechen, daß Beethoven Abschriften von K.V. 594 und 608 besaß, die ihm, nach Kinskys einleuchtender Vermutung, von Deym als Muster für gleichartige, von ihm erbetene Kompositionen überlassen worden waren⁸, aber kein Exemplar von K.V. 616. Hätte Deym auch diese Komposition besessen, so hätte er sie unter den vorausgesetzten Umständen Beethoven wohl nicht vorenthalten. Die gegensätzlichen Erwägungen, die sich zur Frage des Auftraggebers von K.V. 616 anstellen lassen, führen also zu einem Non liquet.

Im Zusammenhang mit K.V. 616 ist noch eine fragwürdige Angabe in Köchel-Einstein zu erwähnen. Unter der Nummer K.V. 615a wird ein „Andante für eine Walze in eine kleine Orgel“ angeführt, das auf einem Blatt mit Skizzen zur Zauberflöte steht⁹. Eine Anmerkung sagt dazu: „Vorentwurf zu 616. Die Bestimmung des Fragments wird durch die Notierung in vier Systemen mit drei Violinschlüsseln ganz eindeutig.“ Es handelt sich um eine Skizze von vier Takten, deren letzte beiden nur in der obersten Stimme vollständig sind. Eine Tempobezeichnung oder sonstige Überschrift ist im Autograph nicht vorhanden. Die Notierung auf vier Systemen mit dem untersten im Baß-Schlüssel berechtigt nicht, voraus-

tätigkeit nicht mit seinem Adel vertrug.) Man vermißt bei Wurzbach ferner die Angaben, wann Deym zuerst nach Wien zurückgekehrt ist (was eine ganze Reihe von Jahren vor seiner Italienreise geschehen sein muß), wann er sein Kunstkabinett gegründet hat, und wann er vom Kaiser — der nach Therese Brunsvik als Einziger „seinen Stand wußte“ — zum Hofstatuarium ernannt wurde.

⁷ Angaben nach brieflicher Auskunft des Kustos Paul Rubardt und nach dessen „Führer durch das Musik-Instrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig“.

⁸ Kinsky spricht zwar nur von der Phantasie K.V. 608 (von der Beethoven noch eine zweite, eigenhändige Abschrift besaß), aber seine „naheliegende Annahme“ darf ohne weiteres auf K.V. 594 ausgedehnt werden.

⁹ Faksimile in Musical Quarterly XXIII 3, Juli 1941, zu Richard Englanders Aufsatz „The sketches for the Magic Flute at Upsala“.

zusetzen, daß der Entwurf für eine kleine Orgel gemeint war. Mit K.V. 616 hat das Fragment im übrigen nichts als die Tonart und eine Zweiunddreißigstel-Figur $h-c-d-c$ gemein. Es ist also gewagt, dies Fragment als Vorentwurf für K.V. 616 auszugeben.

Problematisch bleibt schließlich noch das Verhältnis von K.V. 594 und 608. Es wird angenommen, und mit gutem Grund, daß K.V. 594 die Trauermusik für die Ausstellung des Mausoleums für Laudon war. Die einzige sonst in Betracht kommende Komposition, K.V. 608, ist noch zwei Monate später geschrieben als Mozarts erste Komposition für die Spieluhr, die erst nahezu ein halbes Jahr nach Laudons Tod († 14. Juli 1790) vollendet wurde. Ferner beginnt und schließt K.V. 594 mit einem schwermütigen Adagio-Teil, während K.V. 608 mit einem allerdings tieferrsten Allegro anfängt und endet. Und Saint-Foix erklärt „*la présence des fanfares guerrières qui interrompent si vivement et si héroïquement la sombre déploration*“ aus der Bestimmung von K.V. 594 als Trauermusik für Laudon.

Ein direktes Zeugnis dafür liegt allerdings bisher nicht vor, nicht einmal dafür, daß dies Stück für Deym geschrieben worden ist. Wenn Konstanze in einem im Köchel-Katalog von Einsteins zitierten Brief an André vom 31. Mai 1800 berichtet, daß Graf Deym im Besitz eines der Mozartschen Stücke für die Spieluhr sei, so benennt sie es mit dem Titel, unter dem Mozart K.V. 608 in sein Verzeichnis eingetragen hat: „*Orgelstück für eine Uhr*“¹⁰. Auch die oben zitierte „Ankündigung“ in der Wiener Zeitung gibt keinen bestimmten Aufschluß: als sie erschien, war das Mausoleum für den Feldmarschall Laudon („*welches noch jedermanns Beifall erhielt*“) schon bekannt, und alle drei Kompositionen Mozarts für die Spieluhr waren vollendet. Eine frühere Notiz über das Mausoleum, aus der entnommen werden könnte, wann es zum ersten Mal gezeigt wurde, findet sich nach Auskunft der Österreichischen Nationalbibliothek Wien nicht in der Wiener Zeitung¹¹.

Das Fehlen eines sicheren Beweises kann natürlich die Annahme nicht entkräften, daß K.V. 594 die für das Müllersche Kunstkabinett geschriebene Musik „*sulla morte d'un eroe*“ darstellt. Befremdlich ist aber, daß Mozart dieser Komposition eine zweite folgen ließ, die bei aller sonstigen Verschiedenheit nicht minder ernst ist, und in Tonart, Tonumfang und Zeitdauer mit der früheren übereinstimmt¹².

Kann man sich vorstellen, daß Müller-Deym noch für eine Spieluhr in einem anderen Raum seines Kunstkabinetts ein so erstes Stück brauchen konnte? Oder sollte K.V. 608 mit K.V. 594 alternieren oder es ersetzen? Hier stehen wir vor einem Rätsel, das sogar die Frage in sich schließt, ob K.V. 594 wirklich im Auftrag von Deym und als Trauermusik für Laudon geschrieben war. Sollte man aber daran zweifeln, so hätte man nach einer neuen Erklärung zu suchen, woher Beethoven K.V. 594 und 608 besaß!

Beethoven

A. Kopfermann hat überzeugend nachgewiesen, daß Beethovens Adagio in F-dur (Kinsky-Halm WoO 33 No. 1) für eine Spieluhr und höchstwahrscheinlich auf Veranlassung des Grafen Deym geschrieben worden ist. Er hat allerdings auch die Möglichkeit in Betracht

¹⁰ Daß sie es allerdings mit den Titeln nicht so genau nimmt, beweist ein Satz aus einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 27. März 1799, in dem sie mitteilt: „*das Orgelstückchen für eine Uhr kann ich in guter Abschrift schicken*.“ Hier kann nicht K.V. 608 gemeint sein; Abert (der die Briefe im Mozart-Jahrbuch III, 1921 veröffentlicht hat) nimmt an, daß es sich um K.V. 616 handle. — In der bisher nur in englischer Ausgabe vorliegenden Auswahl von Konstanzes Briefen an Breitkopf & Härtel ist die Übersetzung des Titels in dem zitierten Brief mißverständlich. Aber Mr. C. B. Oldman war so freundlich, mir zu bestätigen, daß Einsteins Lesart die richtige ist.

¹¹ Saint-Foix, der noch den seither berichtigten Irrtum wiederholt, daß die Leiche Laudons (statt des Mausoleums für ihn) ausgestellt worden sei, gibt als Zeit dafür die letzten Wochen von 1790 an, ohne die Quelle für diese Datierung mitzuteilen.

¹² K.V. 594 reicht (mit F-dur-Mittelsatz) in der Höhe bis d''' , K.V. 608 (mit As-dur-Mittelsatz) bis des''' . Beide Kompositionen sind also offenbar für dieselbe Spieluhr bzw. für Spieluhren desselben Modells geschrieben. Die Spieldauer von K.V. 608 wird in der oben zitierten Besprechung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung auf „*kaum 9 Minuten*“ angegeben.

gezogen, daß Mälzel die Anregung dafür gegeben habe. Aber für den Grafen Deym als Auftraggeber spricht erstens, daß Beethoven, wie schon erwähnt, Mozarts K.V. 594 und 608 besaß und vermutlich diese Handschriften von Deym erhalten hat, und zweitens, daß dem Heft (Beethovens-Autograph Gr 23 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin), in dem das Autograph von Beethovens Adagio enthalten ist, zwei Blätter angeheftet worden sind, auf denen No. 1, 2, 5 und 6 der den Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunsvik gewidmeten vierhändigen Variationen „*Ich denke Dein*“ stehen. Bemerkenswert ist indessen, daß Beethovens Adagio, obwohl in derselben Weise notiert wie Mozarts K.V. 594 und 608 (drei Systeme im Violin- und eins im Baß-Schlüssel) im Baß bis zum großen F, d. h. eine Quinte tiefer als die beiden Kompositionen Mozarts reicht. Es ist also für eine andere Spieluhr geschrieben, die Deym erst nach Mozarts Zeit angeschafft haben müßte.

Daß Beethovens Scherzo G-dur (Kinsky-Halm WoO 33 No. 2) und Allegro G-dur (WoO 33 No. 3) gleichfalls für eine Spieluhr geschrieben sind, wird aus dem ihnen schon von Kopfermann nachgesagten „*Spieluhr-Charakter*“ sowie aus der Unmöglichkeit, daß sie für Streicher, und der Unwahrscheinlichkeit, daß sie für Klavier geschrieben seien, gefolgert. Und daß sie gleichfalls für den Grafen Deym geschrieben seien, wird deswegen vermutet, weil sie in demselben Heft wie das F-dur-Adagio aufgezeichnet sind. Sie sind aber auf nur zwei Systemen im Violinschlüssel notiert und haben als tiefsten Ton das kleine g. Sie sind also, wie schon erwähnt, für eine kleine Spieluhr geschrieben, möglicherweise für dasselbe Modell, für das Mozarts K.V. 616 berechnet ist.

Über die beiden weiteren Stücke, ein „*Allegro non più molto*“ in C-dur und ein Allegretto in C-dur, die im Kinsky-Halm-Katalog unter WoO 33 No. 4 und 5 als Kompositionen für die Spieluhr verzeichnet sind, sagte Kinsky früher, die „*Vermutung*“, daß sie „*ebenfalls wahrscheinlich für die Spieluhr geschrieben seien*“, treffe nicht zu. Was ihn später zu einer Änderung dieser Meinung bestimmt hat, so daß er die Stücke in seinem Katalog der Gruppe der Kompositionen für die Spieluhr zugeordnet hat, ist — nach freundlicher Auskunft von Hans Halm — nicht bekannt, d. h. Kinsky hat keine Erklärung darüber hinterlassen. Die Notierung dieser beiden Kompositionen, die sich in einem anderen Manuskript der Deutschen Staats-Bibliothek (Artaria-Sammlung) befinden und in Originalgestalt noch nicht veröffentlicht sind, ist auf zwei Systemen im Alt- und Tenorschlüssel — was nicht gerade für eine Spieluhr spricht. Nach Schünemann sind sie zwar im „*Verzeichnis von musikalischen Autographen Artarias*“ als „*wahrscheinlich für die Spieluhr bestimmt*“ aufgeführt. Aber das dürfte kaum genügen, um sie ohne Vorbehalt endgültig als solche anzuerkennen.

*

Die vorstehende Ausführungen dürften (obwohl dem Verfasser einige alte Beschreibungen des Müllerschen Kunstkabinetts nicht zugänglich waren) den Stand unseres gegenwärtigen Wissens oder Nichtwissens auf dem behandelten Gebiet klarstellen; jedenfalls beleuchten sie die Situation in der einschlägigen modernen Literatur. Ob sich die bisher offenen Fragen noch je werden beantworten lassen, ist nicht vorauszusehen. Aber mit der Feststellung dessen, was noch fraglich ist, ergibt sich ein Ansatzpunkt für weitere Nachforschungen. Auch diese Parerga der großen Meister — und gar wenn so kostbare darunter sind wie die beiden f-moll-Kompositionen Mozarts, besonders die zweite, und das F-dur-Adagio Beethovens — verlangen in Werkverzeichnissen und Biographien sorgfältige Berücksichtigung.

Die ohne Werktitel zitierten Autoren-Namen beziehen sich auf folgende Schriften: Anderson, Emily: *The letters of Mozart and his family, chronologically arranged, translated and edited . . . with extracts from the letters of Constanze Mozart to Johann André translated and edited by C. B. Oldman*. London 1938.

Brunsvik, Therese: *Memoiren* in 1) *La Mara: Beethovens unsterbliche Geliebte*, Leipzig 1909; 2) zitiert nach Marianne Czeke: *Tagebücher und Aufzeichnungen der Gräfin Therese Brunsvik*, Bd. 1, Budapest 1938, in S. Kaznelson: *Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte*, Zürich 1954.

- Deutsch, Otto Erich: *Mozarts Werkverzeichnis*, Wien 1938.
 Kinsky, Georg: *Beethoven und die Flötenuhr*. In: *Beethoven-Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927*, Regensburg 1927.
 Kinsky-Halm: *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens*, München — Duisburg 1955.
 Köchel-Einstein: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amad. Mozarts*, Michigan 1947.
 Kopfermann, Albert: *Ein unbekanntes Adagio von Beethoven*. In: *Die Musik I*, 1902, 2. Märzheft und Nachtrag im 1. Aprilheft.
 Krieg, Walter: *Um Mozarts Totenmaske*. In: *Neues Mozart-Jahrbuch III*, 1943.
 Müller von Asow, Erich: *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart*, Bd. 3, Berlin 1942.
 Oldman, C. B.: Siehe Anderson.
 Prieberg, Fred K.: *Mozart und die Musikmaschine*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Dezember 1952.
 Saint-Foix, G. de: *Wolfgang Amadie Mozart, so vie musicale et son oeuvre*, Bd. 5 (des Werkes von Wyzewa und Saint-Foix), Paris 1946.
 Schünemann, Georg: *Vorbemerkung zu „Ludwig van Beethoven. Stücke für die Spieluhr“*, Mainz 1940.
 Schurig, Wolfgang: *Amade Mozart*, Bd. 2, Leipzig 1923.
 Wurzbach, Constantin von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*.

Zu Beethovens Hochzeitslied vom Jahre 1819

VON WILLY HESS, WINTERTHUR

Kein Zweifel: Wir leben in einer Renaissance der Editionstechnik! Begnügte man sich früher mit der Herausgabe eines Werkes in der Fassung letzter Hand, so verlangt die Musikwissenschaft heute mit gutem Recht ein Zugänglichmachen aller Arbeitsstadien, ja sogar der Skizzen. Liegen mehrere Fassungen eines Werkes vor, so ist es für uns wesentlich, abzuklären, in welcher Reihenfolge sich die einzelnen Bearbeitungen folgen. Als Beispiele im großen seien die Sinfonien Bruckners, sowie Beethovens Oper *Fidelio* genannt, Werke, deren verschiedene Fassungen nicht nur vom wissenschaftlichen Standpunkte aus hochinteressant sind, sondern auch in der musikalischen Aufführungspraxis ihre Bedeutung erlangt haben.

Zu den kleineren und kleinsten Werken Beethovens, von denen zwei Fassungen vorliegen, gehört das 1819 zur Vermählung der Nanni Giannatasio del Rio mit dem Rat Leopold Schmerling komponierte Hochzeitslied, Text von Anton Joseph Stein, Professor für klassische Literatur an der Universität Wien. Das Werk fehlt in der Gesamtausgabe, doch vermochte A. W. Thayer unter Nr. 219 seines 1865 erschienenen *Chronologischen Verzeichnisses der Werke Beethovens* das Incipit mitzuteilen, und zwar in C-Dur, während eine Ende 1858 im Verlage Ewer & Co. in London erschienene Ausgabe in A-Dur stand, mit von John Oxenford anlässlich der Vermählungsfeier der Prinzessin Victoria unterlegtem englischem Text¹. Ganz allgemein hielt man jene Ausgabe für eine Bearbeitung, eine Vermutung, die gleichsam zur Gewißheit wurde, als 1924 im Archiv des Verlages Breitkopf & Härtel das Autograph einer Fassung in C-Dur auftauchte, die Solostimme im Violinschlüssel und mit einstimmigem Chorfrefrain², während Oxenfords Ausgabe für Baß-Solo mit vierstimmigem gemischtem Chorfrefrain gesetzt ist. Wilhelm Hitzig unterzog daraufhin im Dezemberheft 1924 der *ZfMw* die A-Dur-Fassung einer recht unbarmherzigen Kritik, insbesondere wurde der vierstimmige Chorsatz als „geradezu schauerhaft“ angekreidet. Ungefähr zehn Jahre später aber erlebte die Beethovenforschung eine kleine Sensation: Der englische Musikhistoriker C. B. Oldman fand das eigenhändige Autograph Beethovens von eben dieser A-Dur-Fassung, und es zeigte sich, daß Ewers Druckausgabe sich durchaus korrekt an Beethovens Notentext hielt! Dem Herausgeber Oxenford passierte lediglich das Malheur, daß der Takt der „prima volta“ auch unter die „seconda volta“ geriet, dort also gestrichen werden muß. Außerdem hatte Oxenford zwei Strophen vollkommen im Sinne eines durchkomponierten Liedes ausgeschrieben,

¹ In der Märznummer 1957 der *Neuen Zeitschrift für Musik* habe ich jene Fassung photostatisch reproduzieren lassen.

² Erstdruck dieser Fassung: *Jahrbuch „Der Bär“ des Hauses Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1927.

was Hitzig zu dem völlig haltlosen Vorwurf verleitete, es seien hier Gesang und Ritornelle willkürlich durcheinandergeworfen worden. Oldman berichtete über seinen Fund in der Oktobernummer 1936 von „Music & Letters“.

Welche der beiden Fassungen wurde nun bei der Vermählungsfeier gesungen, oder, anders gefragt: Welche ist die ursprüngliche, und warum schrieb Beethoven das Lied zweimal? Da die Familientradition von einem Liede für eine Solo-Männerstimme mit nachfolgendem Männerquartett berichtet, steht man vor einem Dilemma, denn auf keine der beiden Fassungen trifft dies zu. Oldman schließt auf die C-Dur-Fassung unter der Annahme, der Refrain sei von vier Männerstimmen unisono gesungen worden. Er vermutet, bei der Einstudierung der A-Dur-Fassung hätten sich Schwierigkeiten in der Besetzung des gemischten Chores ergeben, so daß Beethoven das Lied neu (und einfacher) geschrieben habe. Nun tritt aber hier ein Umstand hinzu, der bisher der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen ist: Das Autograph der C-Dur-Fassung bringt das Lied zunächst ohne Chorrefrain; dieser wurde dann nachträglich am Schlusse angefügt und durch ein „Vi-de“ an seine richtige Stelle (zwischen Abschluß der Solostimme und Schlußritornell des Klaviers) verwiesen. In der Niederschrift der A-Dur-Fassung dagegen ist hier von Anfang an alles in seiner richtigen Ordnung. Das dürfte doch wohl darauf hinweisen, daß die Niederschrift in C die erste war, indem Beethoven hier nachträglich eine Erweiterung an der Komposition anbrachte, die als Nachtrag natürlich nicht in Frage kommen könnte, wenn die C-Dur-Niederschrift nach derjenigen in A-Dur erfolgt wäre. Es kommt noch ein weiteres hinzu: Auf der letzten Seite des insgesamt vier Seiten umfassenden Autographs der C-Dur-Fassung finden sich Bleistiftnotierungen Beethovens, die Kinsky/Halm (WoO 105) als „schwer entzifferbare Entwürfe“ bezeichnet. Nun sind diese „Entwürfe“ bei näherem Zusehen aber gar nicht so schwer zu entziffern, denn es handelt sich um weiter nichts als ein dreimaliges, allerdings sehr flüchtiges und teilweise nur mehr erratbares Abschreiben der Melodie eben dieses Hochzeitsliedes: Das erstmal in B-Dur und im Violinschlüssel, die beiden anderen Male im Baßschlüssel, zuerst in A-, dann in B-Dur. Beethoven notiert noch ausdrücklich am Rande jedesmal „in B“, „in A“. Mit anderen Worten: Es handelt sich hier um Versuche einer anderen Notierung des Liedes, um ein Ausprobieren einer anderen Ton- und Stimmlage. Da nun diese Versuche ausgerechnet auf der leeren Seite der C-Dur-Handschrift stehen und andererseits C-Dur unter diesen Versuchen sich nicht findet, wohl aber B- und A-Dur, so darf man auch hieraus schließen, daß C-Dur die erste Niederschrift war, die aus irgendeinem Grunde nicht paßte, so daß Beethoven andere Tonarten versuchte, von denen er dann A-Dur wählte.

Ja, noch mehr: Die C-Dur-Fassung ist im Violinschlüssel notiert. Ebenso die erste der versuchten Transpositionen; und gerade diese hat Beethoven durchgestrichen, die beiden anderen dagegen nicht! Die endgültige Niederschrift in A ist im Baßschlüssel notiert, und in der Familienüberlieferung war ja ausdrücklich von einem Männerstimmensolo die Rede. Tenor scheidet aus, denn damals notierte man den Tenor im Tenorschlüssel und nicht im Violinschlüssel.

Damit scheint die Situation geklärt: Da niemand das Sopran-Solo der C-Dur-Fassung zu singen vermochte, schrieb Beethoven das Lied nach einigen auf dem ersten Autograph versuchten Transpositionen um. Der gemischte Chor dieser zweiten Fassung wurde dann wohl in ein Männerquartett umgeschrieben, ohne daß Beethoven Zeit fand, nochmals eine neue Partitur zu schreiben. Daß der Vermerk „Am 14ten Jenner für H. v. giannatasio del Rio Von L. v. Beethoven“ sowie die Angabe „Mit Feuer, doch verständlich und deutlich“ sich auf dem Autograph der C-Dur-Fassung finden, beweist nicht das Gegenteil, sondern nur, daß diese Fassung einmal als Geschenkexemplar bestimmt war. Gerade der Umstand, daß Beethoven auf ihm jene erwähnten Transpositionsversuche anbrachte, sollte doch ein Fingerzeig dafür sein, daß er diese Fassung dann zurückzog, denn Geschenkexemplare pflegt man nicht mit Notizen zu verunzieren!

Wahrscheinlich sind dann trotzdem beide Handschriften in den Besitz der Frau Nanni Schmerling gekommen, von wo sie über Edward Buxton zu Ewer & Co. kamen. Später gelangte die C-Dur-Fassung anlässlich der Vorarbeiten zur Gesamtausgabe der Werke Beethovens nach Leipzig, wo sie aber unter den Akten verschwand und erst 1924 wieder auftauchte, während die Handschrift der A-Dur-Fassung aus der Familie Buxton in den Besitz des Royal College of Music in London kam. Beide Fassungen werden von mir genau nach den Autographen in einem unserer Supplementbände zur Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe der Werke Beethovens vorgelegt werden.

Paganini und Beethoven *

VON ZDENEK VYBORNÝ, JIHLAVA (IGLAU) / TSCHECHOSLOWAKEI

Die Tatsache, daß traditionelle Ansichten und Urteile ein erstaunlich zähes Leben haben und sich von einer Generation zur anderen vererben, kennt keine Ausnahme, auch nicht in der Musik. Deren Geschichte bietet uns zahlreiche Beispiele dafür, unter denen der „Fall Paganini“ zu den charakteristischsten gehört. Wiewohl wir über Paganinis einzigartige Persönlichkeit eine umfangreiche Literatur besitzen, stehen wir ihm noch immer ebenso ratlos und verlegen gegenüber wie seine Zeitgenossen. Die Meinungen über Paganini können etwa in zwei Hauptgruppen geteilt werden: Die erste ist durch kritiklose Bewunderung, die zweite durch ebenso kritiklose Mißachtung, die nur den Virtuosen mit gewissen Vorbehalten anerkennt, charakterisiert. Mehr als hundert Jahre nach seinem Tode hat sich die Musikwissenschaft für ihn noch nicht zu interessieren begonnen, sondern gibt den sinnlosesten Erdichtungen und den unglaublichsten Fabeln Raum. Der Künstler Paganini bleibt ein Geheimnis, es fehlt uns die befriedigende Aufklärung über dieses technische Phänomen, über jenen Interpreten, der in gleichem Maße Wien, Berlin, Paris und London zur Bewunderung hinriß, und noch mehr über jenen Komponisten, von dem solche Meister wie Schumann, Berlioz und Brahms mit hoher Anerkennung gesprochen haben und dessen Werke sich seit Jahrzehnten immer wieder als lebendige Inspirationsquelle erweisen. Man ist schon daran gewöhnt, in Paganini nichts mehr als einen durchaus egoistischen, geizigen Nurvirtuosen mit theatralischen Manieren und mit dämonischer Miene zu sehen. Wie farbig und interessant, aber auch wie oberflächlich und falsch! Scharlatan oder Künstler? fragten sich einige Zeitgenossen. Die anderen dagegen meinten: „*Hört man an einem Abend Paganini's energischen Zauberton und Beethoven's Kraftharmonie, kann man in der kurzen Zeit von ein paar Stunden zwei der colossalsten Genies, die je die Erde hervorbrachte, bewundernd in ihren Werken anstaunen und ihre klassische Harmonie-Fülle einschlürfen*“¹.

Paganini und Beethoven — die Verbindung dieser Namen kommt nicht zu oft vor. Wenn wir jedoch Antwort auf die Frage suchen, ob Paganini ein ernster Künstler war oder nicht, welche Beweise können dann willkommener sein als jene, die sein Verhältnis zur Kunst Beethovens betreffen? Die Meister waren Zeitgenossen. Auch wenn sie nicht zusammentrafen, so hörte und spielte Paganini doch Beethovens Werke. Seine Ansichten, seine Interpretationen können, wenn auch indirekt, den gesuchten Schlüssel zu seiner künstlerischen Persönlichkeit bieten und zu seiner gerechteren Würdigung beitragen.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen, spielte Paganini öffentlich (ebenso wie Beethoven) nur seine eigenen Kompositionen. „*Ich habe es schon oft geschworen, fremde Kompo-*

* Derselbe Aufsatz erschien auch in der Zeitschrift „La Scala“, Mailand, Nr. 123, Februar 1960.

¹ Der Sammler, 4. Juni 1828.

sitionen zu spielen“ — erklärte er seinem Prager Biographen J. M. Schottky² — „es ist meiner Natur entgegen, Entlehntes vorzutragen.“ Vergeblich würden wir darum in seinen Konzertprogrammen eine Sonate oder gar das Konzert von Beethoven suchen. Er hatte aber eine besondere Vorliebe für die Kammermusik und pflegte mit seinen Freunden in Italien und später auch in Paris und London, wo er sich längere Zeit aufhielt, privat im Quartett zu spielen. Es ist charakteristisch, daß neben seinen eigenen Werken dieser Art in seiner Korrespondenz fast nur eben die Quartette von Beethoven erwähnt werden. So schreibt er zum ersten Male am 11. Juni 1828 aus Wien an seinen intimsten Freund Luigi Guglielmo Germa³: „Di Beethoven ho intesi due nuovi Quartetti, eseguiti dai migliori 4 professori, che favorirano in mia casa; in seguito compiacerò i medesimi coll' eseguirli io stesso; ma detta musica è molto stravagante.“ Es scheint doch, daß er sich mit dieser „stravagante“ Musik bald näher vertraut gemacht und sich für sie ganz besonders interessiert hat, da er eine „collezione dei Quartetti, trio, e Quintetti di Beethoven“⁴ besaß und namentlich die letzten Streichquartette der Aufmerksamkeit Germa empfahl. Noch wenige Monate vor seinem Tode teilt er ihm mit⁵: „Spero ti piaceranno infinitamente i Quartetti ultimi di Beethoven, quando sarò a dirigerli.“ Nicht viele Künstler jener Zeit teilten diese Anschauung Paganinis!

Leider fehlen uns Belege, welche Kompositionen von Beethoven Paganini noch in Italien (d. h. vor dem Jahre 1828) kennen lernte und wann das geschah. In den wenigen Programmen seiner italienischen Konzerte, die wir kennen, sind die Orchesternummern meistens ohne Angabe des Komponisten angeführt. Daß aber Paganini die Werke Beethovens nicht fremd waren und daß er schon damals eine sehr klare Vorstellung von der Bedeutung des deutschen Meisters hatte, bestätigt seine authentische Äußerung zu Schottky⁶: „Ich hatte mir vorgenommen, gleich nach meiner Ankunft in Wien diesen Heros zu ersuchen, einige Stücke für mich zu componiren, unter andern einen Sturm. Sein allzufrüher Tod vereitelte jedoch den schönen Plan, — und so kam der Panny'sche Sturm zu Stande.“ Die Musikgeschichte hat zu bedauern, daß diese einzigartige Begegnung nicht stattfand! Wer kann heute ahnen, wie Paganinis Bitte aufgenommen worden wäre? Die Zusammenarbeit mit Panny war durchaus unglücklich. Die „große dramatische Sonate Der Seesturm nach der Idee des Niccolò Paganini“ für die G-Saite, bestehend in acht charakteristischen Nummern, wurde zum ersten Male im letzten Konzert Paganinis in Wien am 24. Juli 1828 aufgeführt. Die Kritik lehnte sie einstimmig ab⁷, auch einige Monate später in Prag hat die Komposition keinen Beifall gefunden, das Publikum nahm einzelne Partien, besonders den komischen Turmfall, sogar mit Lachen⁸ auf. Paganini stieß dann das Werk aus seinem Repertoire aus.

Die Wiener Theaterzeitung vom 20. Mai 1828 liefert uns in drei Sonetten *Beethoven und Paganini* von Eduard Silesius einen anderen Beleg dafür, wie mächtig Beethovens Musik auf Paganini wirkte. Er war bei der Aufführung der A-dur-Sinfonie unter Schuppanzighs Leitung am 1. Mai im Augarten anwesend. Schottky⁹ berichtet: „Paganini fühlte sich dadurch so sehr erschüttert, daß ihm der Schmerz über den auch von ihm so oft beklagten Tod Beethoven's Thränen erpresste, und er mit ergreifender Wirkung das ‚È morto!‘ aussprach; kam er auch späterhin auf Beethoven zu reden, so geschah dies nie, ohne in tief empfundene Anerkennung des genialen Deutschen auszubrechen, dessen Tiefsinn und

² J. M. Schottky: *Paganinis Leben und Treiben* usw., Prag 1830, p. 278.

³ A. Codignola: *Paganini intimo*, Genova 1935, p. 265.

⁴ Codignola, op. cit., p. 536; Codignola liest falsch „Quintetto“, im Autograph des Briefes steht deutlich „Quintetti“.

⁵ Codignola, op. cit., p. 611.

⁶ Schottky, op. cit., p. 337—338.

⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung, 1828, p. 687; Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 1828, p. 771.

⁸ Unterhaltungsblätter Nr. 103, Jahrg. 1828.

⁹ Schottky, op. cit., p. 337.

Fleiss zugleich er nicht genug bewundern konnte.“ Kaum können wir darum dem Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee Glauben schenken, wenn er in seinen Annalen¹⁰ folgende sonderbare Illustration der Beziehung Paganinis zur Musik von Beethoven gibt: In einer dieser Abendgesellschaften wurde das herrliche G-dur-Trio [Op. 1, n. 2] für Klavier, Violine und Violoncello von Beethoven aufgeführt. Paganini kannte dasselbe noch nicht und übernahm die Violinstimme, die er bezaubernd schön spielte. Am Schluß des letzten Satzes nahm er sein Blatt vom Pult, rollte es zusammen, tat als ob er es zerreißen wolle und sagte: ‚Wenn ich Beethoven wäre, so würde ich diesen Wisch vernichten.‘ Schnyder wunderte sich sehr, daß diese reizende, melodiose Komposition dem Paganini nicht gefiel, da er doch mit feinem Gefühl und vollkommen in den Geist der Komposition eingehend die klassischen Tonwerke von Mozart, Haydn, Beethoven ausführte. Er erlaubte sich freilich manchmal Willkürlichkeiten, wie z. B. in der F-dur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven [Op. 24], wo er im letzten Satz an einer gewissen Stelle das Thema in Flageolettönen spielte.

Wie verschieden die Urteile über Paganinis Interpretation der Musik Beethovens sein können, bezeugen zwei Nachrichten, die sich auf seinen Aufenthalt in England beziehen. Als er 1831 nach der Konzertreise durch England nach London zurückkehrte, ließ er sich in einer Privatsoiree gemeinsam mit dem Pianisten H. (Herz?) in der Kreutzer-Sonate hören. Der anwesende Ignaz Moscheles¹¹ „konnte nicht umhin, diese Leistung als einen Frevler zu bezeichnen“. Aber auch diese strenge Kritik verliert viel an Beweiskraft, wenn wir wissen, daß ihre Beziehungen in dieser Zeit nach einem gerichtlichen Prozeß keineswegs freundlich waren. Auch spricht gegen diese Verurteilung die wenig bekannte Stelle in den Memoiren des Reverend John Edmund Cox aus Norwich, wo Paganini im August 1831 drei Konzerte gab. Cox, der ihm damals als Sekretär diente und ihn in seiner Wohnung einquartierte, hatte genug Gelegenheit, Paganini als Mensch und Künstler näher kennenzulernen. Den stärksten Eindruck aus seiner Bekanntschaft mit Paganini erzählt er wie folgt¹²:

“In public he confined himself almost exclusively to the performance of his own music . . . But in private—for he had his violin constantly in his hand—he would sit down and dash off by the hour together snatches from the compositions of the best masters and give readings of such originality to passages that had been heard again and again, as apparently they have never been supposed to possess by any other player. As an instance of this he, one morning whilst I was writing several notes for him, commenced the first motivo of Beethoven’s magnificent violin concerto. To write was then impossible, and he, perceiving how entranced I seemed, asked whether I knew what it was. On my replying in the negative, he promised, if it could be managed, that I should hear the whole of that movement before we separated. He then went off at a tangent and I resumed my writing, speedily forgetting all about the promise he had given. On the last night, however, several persons came to take their leave of him; and one gentleman, whom I never saw before or since, and whose name I never could learn, on a signal from the ‘master’ sat down at the pianoforte and drawing a piece of crumpled music from the inner pocket of a long black dress-coat . . . began to play. Instantly I was on the alert, for I remembered the notes, and his promise rushed back upon me. Never shall I forget the smile on that sad, wan and haggard face, upon every lineament of which intense pain was written in the deepest lines, when I caught his eye—or the playing into which a spirit and a sympathy were thrown that carried one wholly away.”

¹⁰ Xaver Schnyder von Wartensee: *Annalen*, Zürich 1940, p. 179.

Andere, in dieser Publikation nicht gedruckte Erinnerungen von demselben Autor veröffentlichte Pietro Berri in dem Aufsatz „*Testimonianze su Paganini e contributi elvetici*“ in *Swizzera Italiana* XIX, 1959, p. 1–13, Locarno.

¹¹ *Aus Moscheles Leben*, Leipzig 1872/73, II, 268/269.

¹² Zitiert nach J. Pulver: *Paganini*, London 1936, p. 257.

Kurz nach seiner Rückkehr in sein Vaterland wurde Paganini von der französischen Ex-Kaiserin Marie Louise zum „*membro della Commissione dell'Orchestra di Corte*“ in Parma ernannt und bekam den Auftrag, dieses Orchester nach den besten europäischen Mustern zu reorganisieren. Zwei von den ersten Werken, die unter seiner Leitung aufgeführt wurden, waren die Ouvertüren zu *Wilhelm Tell* und zu *Fidelio*, die „*fecero fanatismo*“¹³. Leider hatte Paganini nicht Gelegenheit, diese Tätigkeit längere Zeit fortzusetzen, da er etwa nach einem halben Jahre auf sein Amt wegen der Hofintrigen verzichtete. Seine „*Progetti di Regolamento per la Ducale Orchestra in Parma ecc.*“¹⁴ lassen bedauern, daß er seine Erfahrungen, seine organisatorische Begabung und fortschrittlichen Ansichten nicht voll zur Geltung bringen konnte.

Den Beweis, wie klarsichtig Paganini auch die von den Zeitgenossen nicht anerkannten wahren Talente zu schätzen wußte, gibt die bekannte Episode aus den Memoiren von Hector Berlioz. Nachdem Paganini am 16. Dezember 1838 *Harold en Italie* unter Leitung des Komponisten gehört hatte, machte er diesem zwei Tage später ein Geschenk von 20 000 Fr. Der Begleitbrief begann mit den Worten¹⁵: „*Beethoven spento, non c'era che Berlioz che potesse farlo rivivere . . .*“. Offensichtlich soll hier der Name Beethovens als Synonym für das Beste und Größte verstanden werden, was sich Paganini in der Tonkunst überhaupt denken konnte. Wer die Verhältnisse kennt, mit denen Berlioz damals zu kämpfen hatte, begreift, daß Paganini mit dieser Würdigung und mit anderen Beweisen seiner Begeisterung für Berlioz nicht nur von den Zeitgenossen als ein Sonderling betrachtet werden mußte, sondern daß er hier auch sein ganzes künstlerisches Prestige in die Waagschale warf. Er selbst erklärte öffentlich¹⁶: „*J'ai fait cela pour Berlioz et pour moi. Pour Berlioz, car j'ai vu un jeune homme plein de génie dont la force et le courage auraient peut-être fini par se briser dans cette lutte acharnée qu'il lui fallait soutenir chaque jour contre la médiocrité jalouse ou l'ignorance indifférente, et je me suis dit: 'Il faut venir à son secours. Pour moi, car plus tard on me rendra justice à ce sujet, et quand on comptera les titres que je puis avoir à la gloire musicale, ce ne sera pas une des moindres d'avoir su le premier reconnaître un homme de génie et de l'avoir désigné à l'admiration de tous.*“

Die letzte Begegnung Paganinis mit der Musik Beethovens fand wahrscheinlich am 21. Juni 1839 in Marseille statt, wo er, wiewohl schwer krank, der Aufführung der *Missa solennis* beiwohnte. Er überlebte diesen Tag um elf Monate.

Dieser Beitrag hat den Zweck, durch die Beziehungen Paganinis zur Musik Beethovens auf einen vernachlässigten, doch bedeutenden und charakteristischen Zug seiner Persönlichkeit, seine ernste und wahre Künstlernatur, hinzuweisen. Ein Musiker, der mit seiner Begeisterung und mit seinem Verständnis für die letzten Quartette Beethovens und für Berlioz seiner Zeit um Jahrzehnte vorausging, mußte zweifellos eine tiefe, wahre Künstlerseele besitzen, die einem Scharlatan oder Nurvirtuosen immer fehlt. Besonders mit seiner Würdigung der beiden großen Meister hat Paganini mittelbar auch die feste Grundlage zu seiner eigenen Würdigung gelegt, die von der Zukunft über kurz oder lang bestätigt werden wird. Hier dehnt sich noch eine ganze „*terra incognita*“ vor der Musikwissenschaft aus.

¹³ Codignola, op. cit., p. 441.

¹⁴ G. C. Conestabile: *Vita di Niccolò Paganini*. Nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompellio. Milano 1936, p. 550 nn.

¹⁵ Codignola, op. cit. 578.

¹⁶ Journal de Paris, 18 janvier 1839.

Einige Bemerkungen zur 4. Sonate von Johann Dismas Zelenka

VON HUBERT UNVERRICHT, KÖLN

Johann Dismas Zelenka und auch seine Sonaten waren des öfteren Gegenstand von Darstellungen oder Untersuchungen. Seine sogenannten „Triosonaten“ sind erst vor kurzem in drei Abhandlungen besonders besprochen worden. Camillo Schoenbaum hat beim Wiener Mozartkongreß 1956 eigens über diese einzigen Kammermusikwerke Zelenkas referiert¹, und Karl-Heinz Köhler bespricht diese „Triosonaten“ eingehend in seiner Dissertation². Schließlich sind die sechs Sonaten auch von Günter Haußwald in dessen Aufsatz über „Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist“³ gewürdigt worden. Während Schoenbaum und Köhler lediglich die Partituren zu diesem Werk bekannt waren, konnte Haußwald zusätzlich auf die teilweise autographen Aufführungsstimmen der 2., 4. und 5. Sonate hinweisen.

Schoenbaum teilt über die Quellenlage zu diesen sechs Sonaten mit (S. 552): „An Kammermusik besitzen wir von Zelenka nur sechs Sonaten für Blasinstrumente und Basso continuo. Die autographe Partitur, zu der es wohl nie Stimmen gegeben hat, ist der teilweisen Vernichtung der Dresdner Bestände glücklicherweise entgangen. Aderweitige Abschriften des Werkes sind nicht bekannt.“

Köhler legt seinen Untersuchungen, wie seiner Quellenbeschreibung und seinen Notenbeispielen zu entnehmen ist, nur die aus dem 19. Jahrhundert stammende Partiturabschrift zugrunde, die allerdings hin und wieder Veränderungen und Modernisierungen aufweist. Er nahm an, daß diese Kopie eine gesicherte und ausreichende Grundlage biete (S. 34): „Die Sonaten sind ab No. 2 durchnummeriert. Bindebögen und sonstige Vortragsbezeichnungen sind sehr genau angegeben, so daß man folgern darf, daß die vorliegende Handschrift bereits genau ausgeführt ist und als Vorlage für das Herausschreiben der Einzelstimmen diente, die jedoch nicht mehr erhalten sind.“

Beide Angaben könnten eine Stütze in den Mitteilungen des Versteigerungskataloges von Werner Wolffheim⁴ finden:

„Zelenka (Joh. Dismas). 6 Sonaten. Nr. 1/2 für 2 Oboi u. Baß, Nr. 3 für Viol., Ob. u. Baß, Nr. 4—6 für 2 Oboi u. 2 Bässe. Fol. Roter Halbmar.-Bd. 214 Seiten. Partituren.

Aus der Sammlung Wagener, Marburg. Vorzügliche Abschriften nach dem Autograph in Dresden, 1864 (offenbar unter Aufsicht von Moritz Fürstenau). Eitner erwähnt die Werke nicht. Sie gehören ohne Zweifel zu dem Bedeutendsten, was im Anfang des 18 Jh.'s auf diesem Gebiet geleistet wurde . . .“

Die Kritik an Eitner trifft allerdings nicht zu, da ihm sowohl diese Sonaten als auch alle drei Handschriften bekannt waren⁵:

„Autogr. 11. 6 Sonaten f. 2 Oboen u. Fag. oder 1 V. u. Tiorbe. P. nebst 2 Kopien.“

Erst Haußwald gelang es wieder, die autographen Stimmen nachzuweisen. Aus den Ausführungen in seinem Aufsatz über Zelenka ist jedoch zu entnehmen, daß er bei seinen Untersuchungen lediglich von der zu diesem Zweck bedeutend übersichtlicheren autographen Partitur ausgegangen ist. Schoenbaum, der bis jetzt die Sonaten Nr. 1 und 4—6 innerhalb des Hortus musicus herausgegeben hat, legte für seine Publikation allein die autographe Partitur

¹ Die Kammermusikwerke des Jan Dismas Zelenka (1679—1745). Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956. Graz-Köln, 1958, S. 552—562.

² Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs. Maschinenschriftliche Dissertation Jena 1956.

³ AfMw. 13. Jg. 1956, S. 243—262.

⁴ Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim, II. Teil Textband. (Berlin 1929). S. 226, Nr. 1159.

⁵ Quellen-Lexikon 10. Bd. S. 337 r.

(Sächsische Landesbibliothek Dresden, Sign. Mus. 2358/Q/1) zugrunde, da der Nachweis der teilweise autographen Aufführungsstimmen (Sächsische Landesbibliothek, Sign. Mus. 2358/Q/3) seiner Zeit noch fehlte. Die spätere Partiturskopie (Sächsische Landesbibliothek, Sign. Mus. 2358/Q/2) aus dem Jahre 1864 konnte für diese Ausgaben unberücksichtigt bleiben, da die autographe Partitur noch vorhanden ist und dieser Abschrift aus dem 19. Jahrhundert deswegen keinerlei Quellenwert zukommt. Anders verhält es sich aber mit den Aufführungsstimmen, die in ihren Angaben über die autographe Partitur hinausgehen und neues Licht auf die stärker diskutierte Frage der Vierstimmigkeit werfen, die innerhalb dieses Sonatenzyklus im 3. Satz der 4. Sonate auftaucht und dann beibehalten wird.

Die Aufführungsstimmen sind zum großen Teil von Zelenka selbst und gelegentlich von einem noch nicht bestimmten Dresdener Kopisten (vielleicht Johann Jacob Lindner?) geschrieben. Bei den Stimmen zur „Sonate 4^{ta} / Oboe 2: / Fagotto Concer: / e / Basso Continuo. / di / G: D: Z:“ (nach dem Titelblatt der Aufführungsstimmen) verteilen sich die im Autograph und in einer Kopie vorliegenden Partien wie folgt:

	Autograph	Kopie
<i>Hautbois 1</i>	Seite 1 und 2	Seite 3–6
<i>Hautbois 2</i>	Seite 1, 2 (Schluß überklebt); Seite 3 (Anfang überklebt); Seite 4, 5 stellenweise überklebt) und Seite 6	
<i>Fagotto</i>	Seite 1, 2 und 7	Seite 3–6
<i>Violone ò Tiorba</i>	alle fünf Seiten einschließlich der Bezifferung (stellenweise überklebt).	

Vermutlich hatte Zelenka alle Stimmen ursprünglich selbst geschrieben und erst später, als er den 2. und 4. Satz der 4. Sonate durch Überkleben kürzte, die entsprechenden Seiten in den Stimmen der Oboe 1 und des Fagotts von seinem Kopisten abschreiben lassen.

Die ausführliche Bezifferung der Continuo-Stimme gibt dem Spieler genaue Anweisungen für die Aussetzung der Baßstimme. Diese Bezifferung ist vor allem an solchen Stellen für die Harmonik des Stückes unentbehrlich, wo auf Grund des Stimmenverlaufs in der autographen Partitur die akkordische Generalbaßbegleitung ein wenig unbestimmt bleibt. Ähnliches gilt auch für die von dem bereits erwähnten Kopisten geschriebene „*Violone ò Tiorba*“-Stimme der 5. Sonate. Erst nachträglich hat Zelenka in diese Stimme die Dynamik, die Tempobezeichnung und vor allem die Generalbaßziffern eigenhändig eingetragen. Danach sind die Unisoni im 1. Satz (Takt 63,3–66,2 und 80–82) — wider Erwarten und wider den allgemeinen philologischen Grundsatz der gleichen Behandlung gleicher Stellen — akkordisch zu begleiten, und im Gegensatz zu der von Schoenbaum besorgten Textedition sind die Takte 14–18,2 des 1. Satzes der 5. Sonate in der Generalbaßstimme auszusetzen. Zelenka schreibt in diesem 1. Satz der 5. Sonate insgesamt weniger Septakkorde vor, als Schoenbaum vorgeschlagen hat; dagegen werden in der autographen Bezifferung häufiger Sekund- und Nonenvorhalte angegeben.

Unerläßlich für eine Textedition der 4. Sonate ist die autographe Continuo-Stimme auch dadurch, daß sie mit der Fagottstimme des 1. und 2. Satzes nicht vollkommen identisch ist, sondern eine selbständige vierte Stimme bildet.

Notenbeispiel Nr. 1 (1. Satz Takt 4-13)

Generalbaßstimme

9 7 2 3 5 5 6 5 6 5 5 7 7#3
4 5 5 5 5 5 3 5 43 43 5

[forte]

Fagottstimme

forte

Notenbeispiel Nr. 2 (2. Satz Takt 1-8)

Generalbaßstimme

Allegro

6 2 6 6 # 6 # 6 8

forte

Fagottstimme

Allegro

forte

Der Grundbaß wird, wie schon diese beiden Notenbeispiele andeuten, durch eine Vereinfachung der Fagottstimme gewonnen. Gelegentlich (im 1. Satz der 4. Sonate Takt 22–25,1; 30,2–38) schweigt die Generalbaßstimme, so daß mit diesem verhältnismäßig einfachen Kontrastmittel der 1. Satz durch kurze solistische Episoden aufgelockert, zugleich aber der Neueinsatz des Fugenkopfes deutlicher herausgearbeitet wird.

Durch diesen fundamentierenden Baß, der zu der mehr konzertierenden Fagottstimme hinzutritt, ist die häufig behandelte Frage der Wandlung der „Triosonate“ zum Quadro nun anders zu beantworten. Die 4. Sonate ist nicht erst vom 3. Satz ab, sondern von Anfang an vierstimmig.

Von den vorangehenden Sonaten sind Aufführungsstimmen leider nur noch für die 2. Sonate vorhanden, jedenfalls sind für die 1., 3. und 6. Sonate bis jetzt noch keine Stimmen nachgewiesen. Aber auch in der 2. Sonate weicht die keine einzige Generalbaßziffer aufweisende autographe „Violone ò Basso Continuo“-Stimme von dem Fagottpart in der gleichen Weise wie die Fundamentstimme im 1. und 2. Satz der 4. Sonate ab⁶. Demnach hat Zelenka wahrscheinlich alle sechs Bläsersonaten von vornherein nicht für eine Trio-, sondern für eine Quadrobesetzung komponiert; die autographe Partitur ist also — im Gegensatz zu den Annahmen Schoenbaums und Köhlers — unvollständig und enthält nur in gewissem Sinne das Kompositionsgerüst. Die Sonaten dürften seinerzeit nach dieser Partiturniederschrift vermutlich niemals aufgeführt worden sein.

⁶ Die Fagottstimme der zweiten Sonate, die gegenüber der autographen Partitur keine Änderungen bringt, hat bezeichnenderweise derselbe, bereits erwähnte Kopist geschrieben. Als autographe Eintragungen dürfen die Überschrift, der erste F-Schlüssel und die beiden „Sostenuto“ im 2. Satz gelten.

Der Grund für die plötzliche vierstimmige Notierung in der autographen Partitur liegt möglicherweise darin, daß die Fagottstimme im 3. Satz der 4. Sonate ein eigenes, beibehaltenes rhythmisches Motiv erhält und daß dadurch die gleichzeitige Niederschrift der anders gestalteten Fundamentstimme unvermeidlich wurde. Zelenka hat dann diese vierstimmige Notierung weitergeführt, weil er Grundbaß und Fagottstimme auch in der 5. und 6. Sonate noch etwas selbständiger als in den vorangehenden Sonaten und in den beiden ersten Sätzen der 4. Sonate behandelt. Im Kern aber waren schon die Sonaten 1—3 und auch der 1. und 2. Satz der 4. Sonate vierstimmig gedacht.

Die Aufführungsstimmen der 4. Sonate zeigen gegenüber der autographen Partitur noch eine weitere Änderung. Anfänglich hatte Zelenka, wie die Überklebungen in den Stimmen bezeugen, den formalen Aufbau dieser Sonate unverändert gelassen und erst später den 2. Satz um die Takte 83—130 und den 4. Satz um die Takte 146—179 gekürzt. Damit erreichte er eine Konzentration der musikalischen Aussage. Es dürfte wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß diese künstlerische Straffung auf den Komponisten selbst zurückzuführen ist. Der Quellenbefund schließt die Annahme aus, daß die Überklebungen und damit die Kürzungen von anderer Hand vorgenommen worden sind.

Abgesehen von gelegentlichen Schreibfehlern sind auch die echten Varianten in den Stimmen den Lesarten der autographen Partitur vorzuziehen, so etwa in der Oboe 2 (Takt 31 des 2. Satzes)



gegenüber der Notierung in der Partitur



Bei der Einzelstimme knüpft Zelenka in diesem Takt enger an das Thema des Satzes an. Undeutlich geschriebene Takte in der Partitur erhalten durch die Stimmenabschriften ihre Bestätigung. Takte fehlen in der autographen Partitur allerdings nicht. Die Akzidenzien werden in den Stimmen genauer und ausführlicher angegeben. In der autographen Partitur fehlende Tempoangaben sind von Zelenka außerdem in den Aufführungsstimmen ergänzt. So sind für den 1. Satz dieser 4. Sonate „*Andante*“ (nur in der Continuostimme „*Adagio*“) und im 1. Satz der 5. Sonate „*Allegro*“ vorgeschrieben, Bezeichnungen, die mit Schoenbaums Ergänzungen übereinstimmen.

Eine besondere Schwierigkeit bietet das Vortragszeichen \frown . Während Zelenka in der Partitur die 2. Oboenstimme im 4. Satz der 4. Sonate Takt 67—69 (wie bereits in der 1. Oboe Takt 15—17) noch folgendermaßen artikuliert



aber die 1. Oboenstimme Takt 134—136 bereits so bezeichnet: $\hat{\frown}$ $\hat{\frown}$, setzt er in den Einzelstimmen stets $\hat{\frown}$ an Stelle des Striches (!). Im Gegensatz zur Partitur heißt es in der geschriebenen 2. Oboenstimme (Takt 67—69):



In der vom Kopisten geschriebenen 1. Oboenstimme sind in den entsprechenden Takten die Vortragszeichen \frown nachträglich (von Zelenka?) ergänzt, einmal ist der vorhandene Stakkato-Strich sogar in \frown verbessert worden. Dieses Vortragszeichen \frown taucht in den Aufführungsstimmen auch im zweiten Satz der 4. Sonate auf (z. B. in der 1. Oboe Takt 4, 7 und 10 jeweils auf der letzten Note). Während im 4. Satz das Zeichen \frown als Beschwerung des Tones zu verstehen und zu interpretieren ist, bedeutet es im 2. Satz mehr ein Verweilen, gewissermaßen ein tenuto. Schoenbaum hat im 4. Satz die anfängliche Artikulation mit dem Stakkato-Strich auf die anderen Stellen übertragen. Auf Grund der Stimmen könnte aber eher an den entsprechenden Stellen stets \frown angegeben werden. Auf diese typische Eigenheit Zelenkas hätte bei der Ausgabe der 4. Sonate nicht gänzlich verzichtet werden sollen. Als Stakkato-Vortragszeichen benutzt Zelenka nur den Strich. Schoenbaum gibt dieses Zeichen ohne Kommentar als Strich oder als Punkt wieder. Bei der viel diskutierten Frage der notationsmäßigen und aufführungstechnischen Wiedergabe der Vortragszeichen Strich und Punkt wäre eine einheitliche quellengetreue Notierung angebracht und auf jeden Fall unproblematischer. Es wäre auch besser gewesen, wenn der Herausgeber sich bei der 4. Sonate in der Wiedergabe der Dynamik und stellenweise selbst der Noten stärker an die Quelle gehalten hätte.

Auf eine Datierung der sechs Sonaten Zelenkas verzichtet Schoenbaum; er läßt im Vorwort zu seiner Ausgabe die Vermutung anklingen, daß diese Sonaten ebenfalls für die Prager Krönungsfeierlichkeiten des Jahres 1723 geschrieben sein könnten:

„Unter den wenigen, fast ausschließlich zu den Prager Krönungsfeierlichkeiten 1723 geschriebenen Instrumentalwerken nehmen die 6 „Sonate a due Hautbois et Basson“, von denen die letzten drei übrigens „con due bassi obligati“ geschrieben sind, eine Sonderstellung ein.“ Köhlers Vermutung auf Grund älterer Signaturen⁷, daß die Sonaten vielleicht 1733 entstanden sein könnten, gründet sich auf eine völlig ungesicherte Voraussetzung. Die einzigen Anhaltspunkte, die Entstehung der sechs Sonaten näher bestimmen zu können, boten die Schriftzüge Zelenkas, da leider Wasserzeichenuntersuchungen an Ort und Stelle nicht möglich waren. Ein Vergleich der Schriftzüge Zelenkas zeigt zwischen Partitur und Stimmen keine Unterschiede. Wahrscheinlich sind die Stimmen also unmittelbar nach der Abfassung der Partitur geschrieben worden. Zelenkas Schrift weist aber gegenüber seinem mit 1723 datierten Orchesterwerk „*Hypocondrie*“ merkbliche Veränderungen sowohl im Gesamtbild als auch in einzelnen Zeichen auf. Das Schriftbild ist in den Sonaten ruhiger, geschlossener und nicht mehr so stark nach rechts geneigt. Das Auflösungszeichen hat stets die Form \natural gegenüber der früheren häufig auftauchenden Schreibweise \natural neben \natural . Die Achtfahne bei den nach oben behalsten Noten sieht in den Sonaten gekrümmt aus \frown , während um 1723 noch die Fahne \frown von Zelenka geschrieben wird. Die Unterschiede der Schrift weisen darauf hin⁸, daß die Bläsersonaten vielleicht erst in den 1730er Jahren komponiert worden sind.

Die für Zelenkas 2., 4. und 5. Sonate bisher nicht herangezogenen Aufführungsstimmen, die nicht nur in den hier erwähnten Hauptpunkten, sondern gelegentlich auch in der Dynamik und in der Artikulation ausführlicher bezeichnet sind, bleiben sowohl für die Bestimmung ihrer Entstehung als auch für die Würdigung und Textedition dieses Sonatenwerks unentbehrlich. Sie korrigieren die bisherigen Anschauungen und lassen es als wünschenswert erscheinen, daß von der 4. und 5. Sonate eine neue, auch auf diesen Stimmen basierende Ausgabe herausgebracht wird.

⁷ a. a. O. S. 34.

⁸ Den Wert handschriftlicher Untersuchungen für die Chronologie der Werke Bachs hat jetzt Georg von Dadelsen mit seiner Habilitationsschrift *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Heft 4/5, Tübingen 1958) belegt. Diese von Georg von Dadelsen vorgelegte exakte Arbeitsmethode dürfte auch bei anderen Meistern zu neuen Ergebnissen führen.

Wie spielte Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte?

VON ADAM GOTTRON, MAINZ

An einer Stelle, an der es niemand suchen würde, findet sich die Antwort eines zeitgenössischen Fachmanns, berichtet von einem Fachmann, auf die obige Frage.

Als Mozart 1790 zu Frankfurt a. M. die Krönung des letzten deutschen Kaisers des alten Reichs erlebte, lernte er dort zwei Mainzer Musiker kennen¹. Der erste, Heinrich Anton Hoffmann, war damals bereits ein beachteter Geiger der Kurmainzer Hofkapelle, der zweite, sein Bruder Philipp Carl, entwickelte sich zu einem gediegenen Klavierspieler, der u. a. auch Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzerten herausgab².

Im elterlichen Hause der beiden zu Mainz spielte Mozart mit Heinrich Anton seine Violinsonate in A-dur (wahrscheinlich KV 526) und mit Philipp Carl seine vierhändige Klavier-sonate in F-dur (wahrscheinlich KV 497).

Die beiden Brüder Hoffmann lebten die letzten Jahre ihres Lebens in Frankfurt. Einer ihrer dortigen Freunde, der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Xaver Schnyder von Wartensee, überliefert in seiner Biographie³ der beiden Brüder eine Beobachtung, die Philipp Carl ihm über Mozarts Klavierspiel erzählt hatte. Vielleicht hatte Philipp Carl schon Gelegenheit gehabt, Mozarts Spiel auf jenem verunglückten Frankfurter Konzert zu beobachten, sicher aber bei dem Konzert im Mainzer Kurfürstlichen Schloß am 20. Oktober 1790 und beim Musizieren im elterlichen Hause⁴.

Er berichtet, daß Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte nicht so einfach oder leer spielte, wie die Klavierstimme geschrieben war, sondern daß er diese zart und geschmackvoll ausschmückte, bald so, bald anders, der augenblicklichen Eingebung des Genius folgend. Hieraus ergibt sich für die Praxis, daß 1. die Adagios nach der alten Virtuosenweise verziert vorgetragen worden sind und daß somit Mozarts Praxis noch der älteren Form des improvisierenden Spiels angehört, daß aber 2. die Bearbeitung von S. Lebert⁵ bei Cotta zu schablonenhaft ist und daß 3. heute kaum noch mit Sicherheit die Ausführung zu rekonstruieren ist, weil eben die Eingebungen des Mozartschen Genius fehlen.

Somit hätte in der Kontroverse Reinecke 1891⁶ recht behalten.

Über Frédéric Chopins Bildungsgang

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Über den Bildungsgang Friedrich Chopins bestehen in den deutschen oder ins Deutsche übersetzten Biographien hinsichtlich mancher Punkte noch Unklarheiten. Fest steht, daß Chopin bis zu seinem 14. Lebensjahre nicht in einer öffentlichen Schule Unterricht genossen hat — wenn er auch einmal als neunjähriger Knabe, wahrscheinlich auf Betreiben seines Vaters, beim Besuch der Kaiserin-Witwe in der 2. Klasse des Warschauer Lyzeums im Jahre 1818 ein französisches Gedicht vorgetragen hat (vgl. H. Weinstock, S. 27, und J. Broszkiewicz, S. 83 und 133) —, sondern daß er zusammen mit den Zöglingen seines Vaters in allen Schulfächern privat unterrichtet wurde. Der Abdruck eines kalligraphischen Glückwunsches zum Namenstag seines Vaters am 6. Dezember 1816, den der Siebenjährige — nicht der Sechsjährige, wie

¹ A. Gottron: *Mozart und Mainz*, Baden-Baden 1951, 42.

² A. Gottron: Artikel *Hd. A. Hoffmann* in MGG VI, 539 ff.

³ SW (= Schnyder v. Wartensee) in Schilling, *Enzyklopädie* . . . III, 606.

⁴ A. Gottron: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*. Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz. Bd. 18 Mainz 1959, 175 f.

⁵ Siegmund Levy, gen. Lebert, 1822—1884.

⁶ C. Reinecke: *Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte*, 1891.

H. Leichtentritt (S. 8) vermerkt — nur mit seiner Unterschrift und dem Datum versehen hat, ist vorhanden. Aus den damaligen Lehrplänen für die öffentlichen Schulen soll Hoesick längere Auszüge gegeben haben (Leichtentritt, S. 134).

Die älteren Zöglinge im Pensionat von Chopins Vater erhielten im Hause auch Tanzunterricht vom Tanzmeister Casotri (Broszkiewicz, S. 25 und 31). Der dabei erteilte Anstandsunterricht trug später viel zum weltmännischen Benehmen Chopins auf dem Parkett und in den Salons von Paris bei, wo er als „*einer der bezauberndsten Tänzer*“ galt. Im wesentlichen wurden im Pensionat der Elementarunterricht und der Unterricht in den Anfangsgründen des Lateinischen, Französischen und Deutschen wohl nur von Anton Barcinski, dem späteren Gatten von Chopins Schwester Isabella, erteilt (Leichtentritt, S. 134, und Broszkiewicz, S. 78). Da den Eltern Chopins ursprünglich für den Sohn ein anderer Werdegang als der eines Musikers vorschwebte, mußte Frédéric noch eine öffentliche Schule besuchen. Nach den Plänen des Vaters sollte er höherer Verwaltungsbeamter werden, die Mutter hätte den Sohn gern als Offizier gesehen. Nur die Unterdrückungsmethoden der Russen in der polnischen Armee brachten sie davon ab. (Broszkiewicz, S. 138 und 140.) Im September 1823 — nicht 1824, wie vielfach noch in jüngster Zeit behauptet wird — trat Frédéric in die 4. Klasse des Lyzeums ein (Leichtentritt, S. 133) und wurde am Schluß des Schuljahres durch Verleihung eines in Leder gebundenen und mit Gold gepreßten Buches ausgezeichnet (Broszkiewicz, S. 129), dessen Titelseite die Aufschrift trägt:

MORIBUS ET DILIGENTIAE
FREDERICI CHOPIN
IN EXAMINE PUBLICO
DIE 24. JULI 1824
CONSILIUM SUPREMUM
RERUM SACRARUM
ET
INSTITUTIONIS PUBLICAE.

Im September 1824 kam Frédéric in die 5., im September 1825 in die 6. Lyzealklasse. (Die Anmerkung H. Weinstocks S. 34 „*Er konnte ein Schuljahr überspringen*“ ist daher unverständlich). Das dritte Schuljahr, 1825/26, verlief ganz normal. Nach einem Briefe an Jan Matuszyński aus dem Jahre 1825 lasen die Schüler der 5. Klasse schon Horaz (Scharlitt, S. 25). Ob Deutsch und Französisch obligatorisch gelehrt wurden, ist nicht klar zu erkennen; jedenfalls hat Chopin 1826 an seinen Kompositionslehrer Elsner einen französischen Brief geschrieben (Scharlitt, S. 28). Vielleicht ist auf der Schule auch Deutsch gelehrt worden. Chopin beherrschte es sicherlich in ausreichendem Maße. Ich folgere das aus seiner Unterhaltung mit vielen Deutschen während seines Aufenthalts 1829 in Wien, Dresden und Prag. Zur weiteren Ausbildung im Deutschen hielt er sich in Wien 1830 einen Lehrer (Scharlitt [S. 123]: „*Gegen 9 Uhr kommt mein Lehrer der deutschen Sprache*“). In den Naturwissenschaften wurden, ebenso wie in Mathematik, keine allzu großen Kenntnisse verlangt. Nachdem die Eltern und die Freunde der Familie im Spätsommer des Jahres 1825 — also vor Eintritt Frédéric's in die 6. Lyzealklasse — beschlossen hatten, er solle nach Beendigung des Schuljahres im Juli 1826 das Lyzeum verlassen, um sich ganz dem Musikstudium zuzuwenden, ist es erklärlich, daß der angehende Musiker sich mit vollem Eifer auf seinen künftigen Beruf vorbereitete und infolgedessen wohl im letzten Schuljahr nicht mehr ein glänzender Schüler war. Außerdem fing er damals schon zu kränkeln an (vgl. Chopins Brief an Jan Bialoblocki vom 12. Februar 1826, Weinstock, S. 34). Ob nun die Abschlußprüfung, das heißt der „Abschluß der Mittleren Reife“ im Juli 1826 (nicht „Reifeprüfung“, wie Weinstock S. 30 und 35 schreibt) gut oder weniger gut ausgefallen ist, bleibt ungewiß. Aus einem anderen Briefe an Bialoblocki vom 2. November 1826, (ebenfalls nicht in Scharlitts „gesammelten Briefen“; Weinstock S. 38) ist deutlich

die Befriedigung Chopins darüber zu entnehmen, daß er sich völlig seiner musikalischen Ausbildung widmen durfte— auch durch Besuch von Vorlesungen über verschiedene Gegenstände, die mit Musik zusammenhängen. Weinstocks unklare Darstellung (S. 39), die Chopin auch in wissenschaftlicher Hinsicht zu einem Wunderkinde machen möchte, ist durch nichts belegt. Chopin hat bekanntlich nie bei einem wirklichen Klavierpädagogen Unterricht gehabt, war vielmehr von seinem 12. Lebensjahre an völliger Autodidakt; denn ab 1821 trat sein Klavierlehrer Zywny, der von Haus aus Violinist war, sich aber im wesentlichen durch Klavierunterricht ernährte, ganz in den Hintergrund. (Leichtenritt, S. 10): „*Als Pianist entwickelte er sich so rasch, daß sein Lehrer Zywny die Stunden einstellte, als sein Zögling 12 Jahre alt war. Er konnte ihm nichts mehr beibringen und meinte, der Knabe könne ohne Gefahr sich weiterhin selbst überlassen bleiben. Einen anderen Klavierlehrer hat Chopin nicht mehr gehabt.*“ Chopin hat also im Juli 1826 die Schule verlassen. Im Herbst ist er als ordentlicher Schüler in die Hauptschule der Musik, eine Unterabteilung des Warschauer Konservatoriums, eingetreten (Weinstock, S. 39). Er schreibt in dem erwähnten Brief vom 2. November 1826: „*Inzwischen gehe ich zu Elsner und lerne strengen Kontrapunkt. Ich habe dort 6 Stunden die Woche.*“ Elsner unterrichtete Chopin also nur in Komposition, auch er war ja kein Klavierlehrer, sondern Violinist und Kapellmeister. Bestimmt ist aber auf ihn der sorgsam gefeilte Klaviersatz in allen Kompositionen Chopins, die während der Studienjahre entstanden sind, zurückzuführen. Im späteren Leben hatte Chopin nicht allzuviel für die Wissenschaft übrig. In den Briefen an die Seinen schreibt er zwar während seines langjährigen Aufenthaltes in Paris des öfteren von neuzeitlichen Erfindungen, aber wohl mehr, um den Warschauern zu imponieren. Sonst waren seine literarischen Interessen gering, denn er, der polnische Patriot, soll fern der Heimat nicht einmal Bücher in polnischer Sprache gelesen haben (Scharlitt, S. 19). Diese Bemerkung ist keineswegs eine Herabsetzung Chopins, sondern stellt nur die Tatsache fest, daß seine Welt die Musik war.

Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten

VON RUDOLF ERAS, KANDERN (SCHWARZWALD)

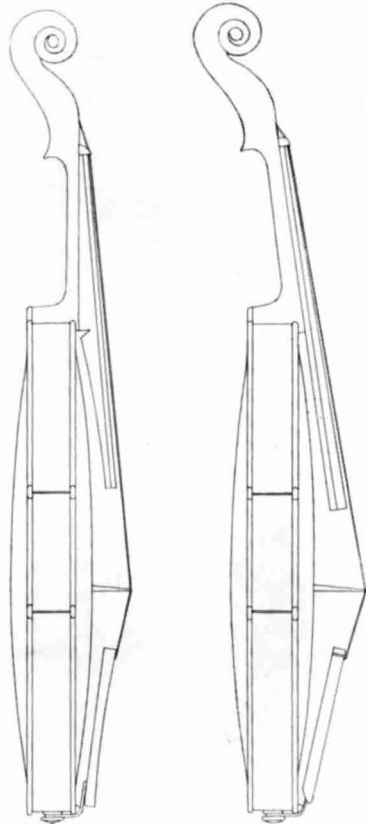
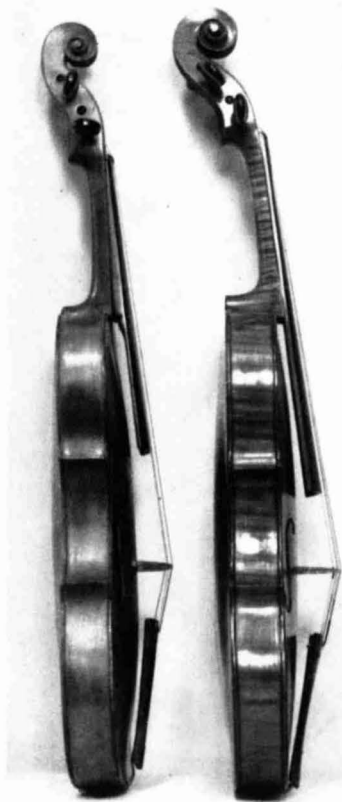
Für die Beurteilung von Streichinstrumenten in ihrer ursprünglichen Bauweise wird als Hauptkriterium immer wieder der kurze Hals und die durch ihn bedingte kürzere Mensur (schwingende Saitenlänge) herangezogen, in letzter Zeit z. B. von Walter Senn: („Über den Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert“, Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß in Hamburg 1956) und von Hermann Kock („Zu J. S. Bads Instrumenten und zu ihrem Spiel“, *Mf.* 1956 IX, 4, S. 461).

Obwohl Senn weitere wesentliche Eigenschaften der ursprünglichen Bauweise anführt, stellt er den kurzen Hals an die erste Stelle seiner Ausführungen und gibt ihm somit den Vorrang vor der Besaitung (in Verbindung mit der alten Stimmung), der alten Stegform, der ursprünglichen Lage des Halses und dem Baßbalken.

Es soll im folgenden untersucht werden, ob diese Klassifizierung der Merkmale für die ursprüngliche Bauweise von Streichinstrumenten zutrifft, oder ob sich auf Grund neu-gewonnener Erfahrungen eine andere Beurteilung ergibt.

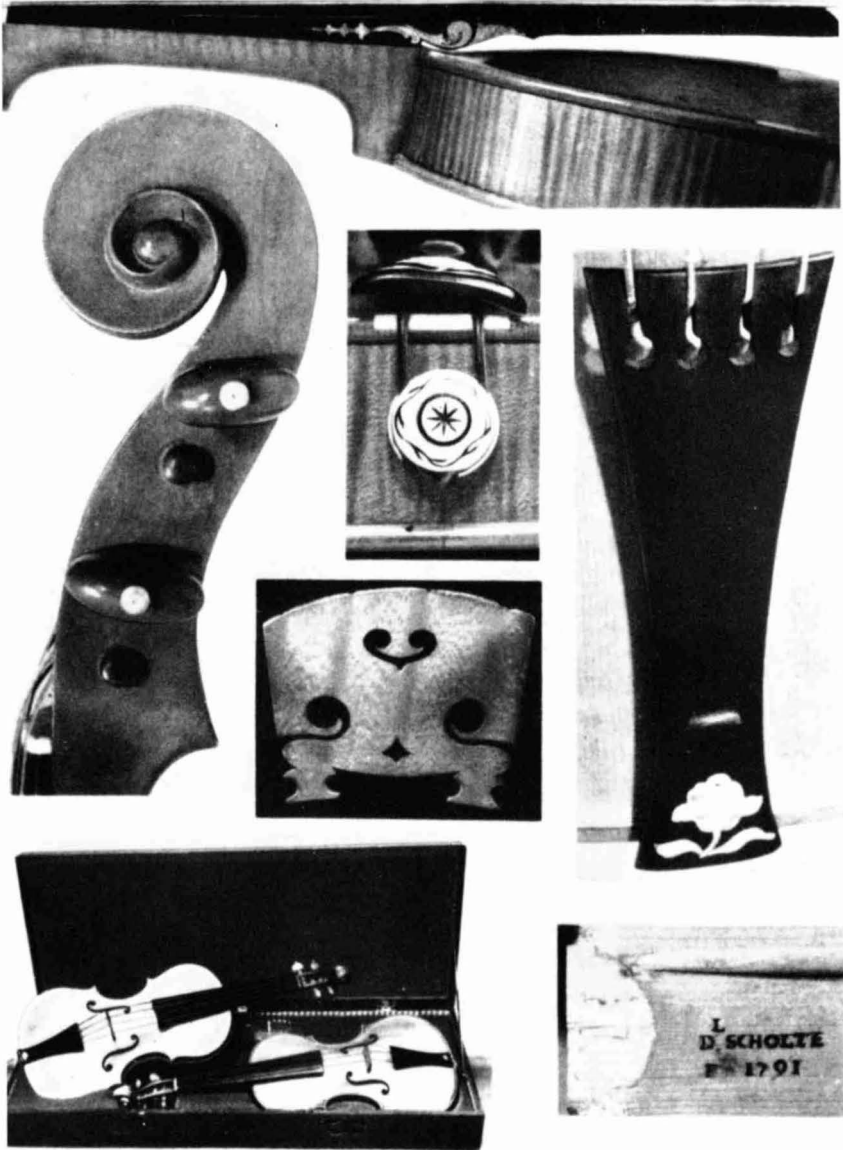
Gewiß: Der kürzere Hals (um ca. 8 mm gegenüber der modernen Mensur) und die damit verbundene Verkürzung der Saiten und Verringerung der Saitenspannung sind die am raschesten in die Augen fallenden Merkmale eines Streichinstrumentes in der ursprünglichen Bauweise.

Der praktische Versuch beweist aber die Geringfügigkeit einer solchen Maßnahme; die Verkürzung der Saitenlänge um ca. 1/40 hat eine Verringerung der Spannungen um



Seitenansicht und Seitenskizze einer Mittenwalder Geige um 1725—1750
in der ursprünglichen Bauweise (links) und einer modernen Geige (rechts).

	links	rechts
Halslänge	kurz	lang
Halsstellung	senkrecht	schräg
Steghöhe	niedrig	hoch
Saitenhalter	weniger schräg	schräger
Saitenwinkel	158°	162°



Siehe Text Seite 338 (zweiter Absatz von unten).
Nachdruck mit freundlicher Genehmigung von Herrn Max Möller, Amsterdam.

höchstens 0,15 bis 0,2 kg pro Saite zur Folge — ein Effekt, der ebensogut durch die entsprechende Verringerung der Saitenstärken erreicht werden kann (z. B. 0,71 mm statt 0,73 mm für die *a'*-Saite). Ein sensibler Spieler wird diesen Unterschied zwar feststellen, die ursprünglichen Klangverhältnisse werden aber dadurch nicht hergestellt. Viel stärker würden sich diese beim Musizieren in einer tieferen Stimmung bemerkbar machen, aber auch das gäbe nicht den erforderlichen Ausschlag, wie Erfahrungsberichte schon vor 20 Jahren festgestellt haben. („*Die Geige alter Mensur*“, Zeitschrift für Hausmusik V. 1936, Heft 4, mit Beiträgen von Wenzinger, Grumbt, Schmidt, Woehl, Eras-Hellwerkstatt, Hellwig.)

Über die effektiven Saitenstärken in der Entstehungs- und Blütezeit der Geige vor ihrer Modernisierung läßt sich zur Zeit nichts Authentisches sagen; alle Urteile lassen sich nur relativ bewerten. Es ist anzunehmen, daß im 18. Jahrhundert dünnere Saiten verwendet worden sind als im 19. Jahrhundert, in dem die Stärken für *e''*- und *a'*-Saiten ziemlich allgemein mit 0,60 und 0,80 mm angegeben werden. Heute spielt man wieder um 5–10%, ja sogar je nach Instrument, Literatur und Spieler bis zu 15% schwächere Saiten, und die Technik der Saitenherstellung ist heute in der Lage, sogar noch schwächere *e''*-Saiten von genügender Haltbarkeit herzustellen. Ob dies auch im 17. und 18. Jahrhundert bereits möglich war, bleibt dahinzustellen — es dürfte auch nicht notwendig gewesen sein, da alle Eigenschaften der ursprünglichen Bauweise zusammengenommen sich auch bei normaler Besaitung deutlich von den Eigenschaften der modernen Bauweise abheben.

Mit der Verkürzung des Halses wird bei Rekonstruktionen der ursprünglichen Bauweise in der Regel auch eine Verkürzung des Baßbalkens vorgenommen, wofür alte Maße vorliegen. Die alten Balkenlängen von 18 (!) bis 25 cm stehen in keinem Verhältnis zu den Spannungsveränderungen durch den kürzeren Hals; sie werden uns aber sofort klar, wenn man als ausschlaggebendste Eigenschaft der ursprünglichen Bauweise nicht nur die Spannungsverringerungen ansieht, sondern die viel weitergehenden Verminderungen der Druckverhältnisse durch eine weitwinklige, also flache Lage der Saiten über dem Steg. Stellen wir uns diese Lage in einem vollkommen gestreckten Winkel vor, so läge die Saite annähernd drucklos über dem Steg. Je spitzer dieser Winkel wird, desto größer wird der Druck. Die ursprüngliche Bauweise bemaf diesen Winkel mit etwa 158° und erreichte dies durch eine fast horizontale Halsstellung (wobei der Rand des Streichinstrumentes der Horizontalen entspricht) und eine flache Lage des Saitenhalters, sowie durch einen niedrigen Steg. Die moderne Bauweise erzielt Winkel von mindestens 162° durch steilere Lage des Halses und Saitenhalters, sowie durch größere Steghöhen.

Der planmäßige Umbau der Streichinstrumente aus der ursprünglichen Bauweise in die heute bekannte druck- und spannungsreiche Form erfolgte von etwa 1800 an, wahrscheinlich von Frankreich aus im Zusammenwirken mit der beginnenden virtuoson Konzertsitätigkeit der großen französischen Geiger um 1800. In deutschen Geigenbaulehrbüchern finden wir noch 1835 Angaben für die ursprüngliche Bauweise (O. Bachmann, *Theoretisch-praktisches Handbuch des Geigenbaues*, Quedlinburg und Leipzig 1835).

Im Zusammenhang mit den geringeren Druck- und Spannungsverhältnissen der ursprünglichen Bauweise wird die funktionelle Bedeutung der alten Steg- und Balkenformung klar: Der niedrige und meist stark durchbrochen geformte Steg ist nicht nur barocker Gestaltungs-laune entsprungen, sondern bringt nur in dieser Form die Klangabsicht des Barocks zur vollen Wirkung. In dem Augenblick, wo ein größerer Druck auf dem Steg lastet, woran auch zum Teil seine größere Höhe beteiligt ist, muß er auch kompakter gebaut werden.

Ebenso muß der unter dem linken Stegfuß (vom Betrachter aus gesehen) liegende Baßbalken dem größeren Saitendruck einen entsprechenden Gegendruck durch größere Länge, Höhe und Dicke entgegensetzen.

Die flachere Halsstellung bedingt eine andere Formgebung des Griffbretts als wir sie heute gewohnt sind. Um das Griffbrett mit seiner Oberfläche genügend nahe an die Saiten heran-

zubringen, mußte es in einer Keilform gearbeitet werden, die im freischwebenden Teil über der Decke wieder stark abgeschrägt wurde. Das alte Griffbrett war außerdem kürzer als das moderne (19—22 cm, bei Bachmann 1835 25 cm, heute 27 cm) und nicht massiv aus Ebenholz gearbeitet, sondern aus den leichter schwingenden Hölzern Ahorn oder Buchsbaum, am häufigsten jedoch aus Fichte mit Ebenholz furniert. (Der freischwebende Teil des Griffbretts beeinflusst mit seinen Eigenschwingungen die Klangfarbe, evtl. auch die Ansprache des Tones.)

Die flachere Lage des Saitenhalters wurde durch den höheren Untersattel und die unterhalb des Halters verlaufende Bundsaite erreicht, also durch eine Höherlegung des Saitenhalters um ca. 6 mm. (Auch die Länge des Saitenhalters bzw. die Länge des zwischen Saitenhalter und Steg liegenden Saitenteils ist nicht ohne Einfluß auf die Tongebung.)

Es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß alle vor etwa 1800 gebauten Instrumente annähernd gleiche Mensurverhältnisse und Baueigentümlichkeiten gehabt hätten. Man hat früher noch nicht so genormt gebaut wie die heutige Zeit; besondere Absichten des Erbauers und Wünsche des Bestellers konnten noch den Bau eines Instrumentes beeinflussen. (Nur beim Bau von Bratschen gibt es heute noch keine feste Norm, man baut hier noch „nach Maß“.)

Immerhin sind die Maße der Geige und auch der Bratsche durch ihre Da-braccio-Haltung ungefähr festgelegt. Größere Unterschiede gab es beim Violoncello, ehe seine Verwendung als Solo-Instrument im Laufe des 18. Jahrhunderts handliche Maße erforderte, und vor allem bei den Gamben. Trotzdem finden sich auch schon bei Geigen in der ursprünglichen Bauweise schwingende Saitenlängen von 30—32,5 cm (die heutige beträgt 32,8 cm), Balkenlängen von 18—25 cm (heute 27 cm), mehr oder weniger schräg gestellte Häuse und die verschiedensten Stegformen.

Zu berücksichtigen ist dabei, daß die Geige um 1800 bereits etwa 250 Jahre alt war und bis dahin unter dem Einfluß des Klangwillens mehrerer Stilperioden gestanden hatte. So wandelte sich das äußere Bild der Geige mit dem Klangbild und ist um 1800, als die Modernisierung der ursprünglichen Bauweise einsetzte, bereits teilweise den neuen Ansprüchen angenähert (siehe Abbildung einer Geige von D. J. Schulte, Amsterdam 1791 — aus Max Möller, *The Violinmakers of the Low Countries*, Amsterdam 1955: Schrägstellung des Halses, hoher und kompakter Steg, Länge von Balken und Griffbrett annähernd modern, während Griffbrettform und Saitenhalterbefestigung beibehalten wurden, obwohl sie kaum mehr wirksam sind; Tafel v. S. 337).

Selbstverständlich haben die bisher gezeigten Eigentümlichkeiten der ursprünglichen Bauweise nur einen beschränkten Anteil am Klangwandel der Streichinstrumente von etwa 1550 bis 1800 — ausschlaggebend ist immer der Baustil selbst gewesen, der in seiner klanglichen Auswirkung primär durch die Gestalt der Wölbung bestimmt wird und erst sekundär durch die Umrißformen, worunter auch Form und Stellung der FF-Löcher und die Stärkenverhältnisse der Resonanzplatten als Funktionen der Wölbung fallen. Die breiten, vollen Wölbungen der frühesten Entwicklungszeit (Hohlkehle und plastische Durcharbeitung gering) entsprechen der Musizierpraxis jener Zeit, die die Wahl der Instrumente noch freistellt („für allerlei Instrumente“, für „cornetto vel violino“, später schon „violino o cornetto“, bei Kindermann [*Deliciae Studiosorum* III, Symphonia Nr. 1 und 9] noch 1643 beides nebeneinander). In dieser Zeit tritt ein Wandel in der Formgebung der Wölbungen ein, der das genaue Gegenbild zeigt, also stärkste plastische Durchbildung der Wölbung, starke Höhenunterschiede zwischen dem teils runden (Stainer geb. 1621), teils parabolischen (Amati geb. 1596) Wölbungsberg und einer tiefen Hohlkehle. Der Ton wird typischer, „geigerischer“ (von Kennern als der schönste Geigenton bezeichnet), wenn auch nicht von allzu großer Tragfähigkeit, aber charakteristisch durch seinen großen Unterschied zwischen einer dunklen Färbung der tiefen Lage gegenüber der hellen, „silbrigen“ Färbung der höheren Lagen, der bis in die Mozart-Zeit hinein als der ideale Geigenton vor allem in

Deutschland galt und der Stimmführung (Scheinpolyphonie) der Geigenliteratur bis Bach entgegenkam.

Das italienische Concerto-grosso-Ideal (von etwa 1680 an) fand seinen klanglichen Ausdruck in den italienischen Geigen jener Zeit, die man etwa als Synthese zwischen den beiden vorhergegangenen Typen bezeichnen kann. Es erscheint mir als abwegig, die Geigen Stradivaris (geb. 1644), ebenso wie die Solo-Sonaten Bachs als in ihrer Zeit kaum geschätzt oder gespielt bzw. spielbar zu bezeichnen, wenn auch beide Meister mit ihren Schöpfungen einen weiteren Schritt in Neuland getan haben als ihre Zeitgenossen.

An Stelle einer Zusammenfassung möchte ich alle baulichen Maßnahmen aufzählen, die notwendig wären, um eine geeignete alte Geige aus der modernen Klangform in ihre ursprüngliche zurückzubauen — ein Verfahren, das keinesfalls als stilwidrig abzulehnen ist, da der „Klangleib“ selbst nicht angegriffen, also ihm nur — etwa wie bei einem alten Gemälde — der Rahmen gegeben wird, der sowohl dem Instrument selbst wie seiner spielpraktischen Verwendung entspricht.

1. Der Hals muß aus dem Körper herausgelöst und mit einem kurzen Griff versehen werden.
2. Der Hals wird in flacher Stellung — annähernd in der horizontalen des Geigenrandes — wieder eingesetzt. Der Kopf (Schnecke) bleibt dabei unangetastet.
3. Das Griffbrett wird durch ein Griffbrett in der alten Länge und Form ersetzt.
4. Die Decke des Körpers wird abgelöst, um den langen, dicken und hohen modernen Baßbalken gegen einen solchen in der alten Form auszutauschen, der dem Klangstil, der Wölbung und den Stärkeverhältnissen des Instrumentes entspricht.
5. In gleicher Weise muß ein niedriger Steg in einer dem Klangstil des Instrumentes entsprechenden Form angebracht werden. Die alte flache Stegrundung ist für den Klang nicht ausschlaggebend, wohl aber für die Bogentechnik wichtig.
6. Der Saitenhalter wird durch einen der Form des Instrumentes entsprechenden Saitenhalter in der alten Befestigungsweise ersetzt.

Nicht erwähnt ist in diesen Ausführungen die Form des alten Bogens. Ich möchte nur soviel dazu sagen, daß sie in zahlreichen unveränderten Originalen erhalten ist und daß kein Anlaß besteht, für die Geige einen „Bach-Bogen“ neu zu entwickeln. Der alte Bogen ermöglicht in Verbindung mit der geringeren Stegrundung und Saitenspannung eine stilistisch einwandfreie Interpretation der alten Geigenliteratur, vor allem, wenn die aus alten Darstellungen ersichtliche Bogenhaltung angewendet wird. Der Daumen wurde um 1650 noch von unten auf die Haare gelegt (z. B. Violinspieler von Gerard Dou 1613—1675 u. a.), und die Griffstelle der Hand befand sich noch bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Handbreite vom Frosch entfernt, wie noch Spohr in seiner Selbstbiographie I, Seite 32, über F. W. Pixis (1756—1842) — allerdings mißbilligend — berichtet. Dasselbe gilt mutatis mutandis für den Bogen der Viola da gamba.

Bleibt zum Schluß noch die Frage nach einer geeigneten Bezeichnung der Streichinstrumente in ihrer ursprünglichen Bauweise. Der von Richard Baum 1935 im oben erwähnten Erfahrungsbericht gemachte Vorschlag, statt des „häßlichen und sachlich unvollständigen Namens ‚Kurz Halsgeige‘ in Zukunft nur noch ‚Geige alter Mensur‘ als die einzig richtige und unzweideutige Bezeichnung zu gebrauchen“, trifft für den Fachmann sachlich das Wesentliche. Der Begriff „Mensur“ in seiner weitreichenden Bedeutung für bauliche Eigenschaften ist jedoch dem Laien nicht geläufig, dem doch wohl in erster Linie ein besonderer Hinweis auf die ursprüngliche Bauweise gegeben werden soll, denn der Fachmann ist ohnehin im Bilde. Der hier verwendete Ausdruck „in der ursprünglichen Bauweise“ weist mehr auf die technische Seite hin — vielleicht findet sich aber noch eine mehr musikalische Bezeichnung, die dem Laien verständlich, jedoch nicht so allgemein wie die zuweilen gebrauchte Bezeichnung „Barockgeige“ ist.

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 musiksoziologischer 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 außergewöhnlich kategorisch. Wenn die claps wirklich nur eine metronomische Funktion ausüben sollten, so ist es unverständlich, 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 / 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 veröffentlichen. 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 Kpevie “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 es 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, Mösseler.

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 allzusehr 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, Hirsch 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 Cithrinen-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 Musen* . . . , 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 Rehabilitierung 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 unermüdlischen 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 Anstoßkraft 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 russskoj 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 russskoj 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 Mokřý, 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. Köbller 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-locus* 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 vortragen 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 quantifizierender, 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 neuumierten Aufzeichnungen bringen immer wieder Melismen, mögen sie auch klein sein. Auch der von N. zitierte, stellenweise neuumierte „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 präexistenter 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 asklepiadeischen 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 letztlich 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: *O 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 Epodie*“ apostrophierte Zeit des 9.–11. Jahrhunderts, um den Fortschrittsgedanken einer „*Entwicklung*“ aus unvollkommenen Anfängen, den die Musikforschung vertritt, 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, phonotecnische 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 exotischen 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 ἥμισυ (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 Ausführung. 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. Mandicourt 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 Cantata 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 XVII^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 Eleonorensouate 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 auf faßt — 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 Georgiadesche 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 untersucht 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 *Ménéstrel* 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 Demonstration an Parallelwerken. Nur eben einmal den Namen A. Scarlatti und Bononcini oder Vivaldi (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 umfangreichen 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 Laurencis 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 viele, das wir geneigt sind, erst der deutschen Romantik zuzuweisen, z. B. die abschließliche 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 erschien 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 Babbell, die aber nicht nur Händelsche Arien betreffen — daß Chrysandars Ausgabe Babbells 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 dankenswertere 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 Houbraeken) 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 Haleschen 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 *Jephta*. 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 einzige 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 wohl ausgestatteten 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 Bekanntem 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, Portrait-sammlung 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 „spañigen“ 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 Fröhopen 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 Ouvertüre zu *Ipermestra* (7) herausgegeben hatte (Callway, München 1914, Klavierauszug), legte H. Gál die ganze Ouvertüre 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 Ouvertüre, herausgegeben von W. Rust, bei Schlesinger (Berlin um 1870, Klavierauszug). Ein Exemplar der Zeitschrift „*L'Écho*“ 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 dreisätzige 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. Banck (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? — Perdè 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, Möseler 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 Blumenstraub“ 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 Vortreffliches 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 Schnerich, 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 *Thematisches-bibliographisches 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 Augemensch 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 demselben 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 Schubertschrifttum ein unschätzbares 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, verwenden 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 Konviktsgenossen, 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 zugehört 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*“ angeschlossen, 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 Wach und Herrn Dr. Adolf

Wach, 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 entwerfen, 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 wegliege, 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 „reisetechische Fragen, die für die Nachwelt“ vielleicht doch nicht „ohne Bedeutung sind“; endlich Nennung der „Mitglieder des Mendelssohnschen 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 empfangen 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. ausgeschriebenen — 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

sit	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 Entsprichungen 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, dīnu 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 unbekanntenen 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 Fellingner, 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 Kalendereintragen, 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. Foersters (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 entbehrlchen) 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 Puccini 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 entgehen 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 liebenswerte „*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 Fehlurteil: „*Othello verurteile ich im Ganzen, wie alle zu Operntexten veranstalteten 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 Briefwechselsn 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 Frotzcher: *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 Neuauflagen (man denke nur an das *Erbe deutscher Musik*, das Frotzsch 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 Musik 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. Chryсандers 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 Dufourcq's 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 Énocq's 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, Carcassonne, 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 ($3\frac{1}{2}'$, $1\frac{3}{5}'$) und einer Quinte ($2\frac{2}{3}'$) 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 $1\frac{1}{3}'$ mit zwei Quinten ($2\frac{2}{5}'$, $1\frac{1}{3}'$) und einer Terz ($1\frac{3}{5}'$) 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' $2\frac{2}{3}'$ 2' $1\frac{3}{5}'$ 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 Dispositionsschema 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 „Cornet“ 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' $2\frac{2}{3}'$ 2' $1\frac{3}{5}'$ 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 Gegensatz 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 Palilogia (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: „Theor 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 korrumpiert 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 Bononcini's 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 Sebastiani *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 Engführung 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 Böhlhaus 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 Hippipp-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 anklängen 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 χορούματα. 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 herzuweisen 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 verschieden 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. Quoika 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 Samsfundet 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 ausdeutungsöffner („verkürzter“) Notierung untersucht haben: bezüglich des Akkordspiels, einschließlich des Vortrags „scheinbarer Mehrstimmigkeit“; für mögliche rhythmische Varianten; für die Ausführung der „Manieren“; für die Kadenzten; für Vortrags- und Stricharten einschließlich des Vibrato; für die dynamischen Wirkungen, soweit die Barockgeige ihnen willfährig sein konnte. Somit wendet sich die Neuausgabe unter Verzicht auf bequeme Festlegungen an den mitdenkenden, Nachschöpfertum zu Mitschöpfertum 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 Götzweig sowie der zierliche Rokoko-prospekt 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 Generalbaßlehre 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 wohlthuenden 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 verarbeiteten Rohstoffs 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 Mf. 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 scheinen 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 Mf. 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 „eison“-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 Konjekture 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 Aussichten 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 Stimmengefüge 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 vorliegenden 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 konkreteren 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 vermerkten 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. — Facsimiliewiedergaben von Werktitel, Vorwort, Register und zwei Notenseiten sowie sachdienliche Angaben über Textherkunft, Vergleichstexte, Parallelversionen 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) Kirchentonaltität 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 Sannatintis die beiden Violinen, das Cello ist noch völlig continuomäßig, die Bratsche stellenweise jedoch bereits selbständig 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 Bogen- und 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 Stimmenaussgabe nicht vermindert. Da das Werk sich als „Quartettsinfonie“ auch sehr für kammerorchestralsche 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 (?) 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 nahe stehen, 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 Spartituren 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 demselben „*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 Trajáns „*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 (*h*) statt (*#*) 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, Dragör

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 wohltätig zu durchbrechen“ imstande 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

durchaus die Möglichkeit, daß zwei Musiker das Horn als Nebeninstrument handhabten. Plausibel ist auch die Ansetzung der zwei nicht zu bestimmenden Bläser als „Hautboisten“. Führte man das 1. Brandenburgische Konzert so auf, dann blieben freilich nur zwei Streicher-Ripienisten übrig. Für die Entstehung dieses Werkes ist der S. 116 genannte Hinweis Rudolf Ellers wichtig, daß es für die Konzerte Nr. 1, 4 und 6 „deutliche Muster in Dresdener Vivaldi-Beständen“ gibt. Nun wurde neuerdings mit einleuchtenden Gründen die Urfassung des Konzerts Nr. 1 „Weissenfels 1716“ datiert, als Einleitungsmusik zur Jagdkantate Nr. 208, die Endfassung „Dresden 1717“ anlässlich des geplanten Wettkampfs mit Marchand, auf Einladung des Dresdener Konzertmeisters Volumier, für den der Violino-piccolo-Part bestimmt war (Johannes Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag, Leipzig 1960, Deutscher Verlag für Musik). Da Bach sich wohl im Spätsommer 1717 in Dresden aufhielt, hatte er dort Gelegenheit, u. a. Konzerte von Vivaldi kennenzulernen. Es ist möglich und sogar wahrscheinlich, daß er bereits die Endfassung des 1. Brandenburgischen Konzerts nach Köthen mitbrachte.

Was die Kapelle des Markgrafen Christian Ludwig in Berlin betrifft, so kennen wir nur die Musiker, die sich 1734 um Geld für Trauerkleidung bemühten. Ich wies (Bach-Jahrbuch 1956, 23) darauf hin, daß die Gesamtzahl schon damals vielleicht etwas höher war, und erst recht vor 1734, was durch das Vorhandensein von 20 Notenpulten nahegelegt wird. Bei dieser Lage muß zunächst das unbedingt Sichere herausgearbeitet werden, nämlich das Datum der Widmung von 1721. Der Rezensent hält S. 117 die Lesung „24. Mai“ für plausibler, weil das der Geburtstag des Markgrafen war. Aber Bach schrieb ein Datum meist mit lateinischen Monatsnamen im Genitiv:

- 5. Maii 1723 (Revers der Thomasschule)
- 21. Maji 1735 (Brief an Bürgermeister Petri)
- 24. Maii 1738 (Brief an Herrn Klemm)
- 26. Maji 1738 (Brief an Frau Klemm)
- 25. Maji 1747 (Zeugnis für Altnikol)

Wegen der Buchstabenformen im Autograph von 1721 und wegen der Parallelfälle kann

das Datum nur gelesen werden: d(ie) 24 Mar(tii). Die Nachweise habe ich an anderer Stelle erbracht (*Die Gebeine und Bildnisse J. S. Bachs*, Bach-Jahrbuch 1959).

Heinrich Besseler, Leipzig

Mitteilungen

Am 28. März 1960 beging Professor Dr. Hermann Matzke, Konstanz, seinen 70. Geburtstag. Die Musikforschung schließt sich der Schar der Gratulanten gern an und wünscht dem Jubilar noch viele Jahre fruchtbareren Schaffens. Die Instrumentenbau-Zeitschrift hat zum 70. Geburtstag Matzkes eine Bibliographie seiner Publikationen veröffentlicht.

Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades, München, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Freiburg i. Br. erhalten.

Privatdozent Dr. Walter Kolneder, bisher Saarbrücken, hat sich an die Universität Gießen umhabilitiert.

Professor Dr. Oswald Jonas (Chicago) hält im Sommersemester 1960 an der Universität Tübingen eine Gast-Vorlesung über „Einführung in die Musiktheorie Heinrich Schenkers“ ab.

Die Philosophische Fakultät der Universität Tübingen hat Herrn Professor Otto Erich Deutsch in Wien die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Professor Dr. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken, wurde zu seinem 65. Geburtstag mit einer Festschrift geehrt, zu der Schüler und Freunde Abhandlungen beige-steuert haben. Die Schriftleitung hatte Dr. Walter Salmen. Die Festschrift ist als 1. Heft des Bandes IX der „*Annales Universitatis Saraviensis*“ gleichzeitig im Druck erschienen.

Professor Dr. Heinrich Besseler, Leipzig, erhielt zu seinem 60. Geburtstag eine Festschrift, in der Schüler und Freunde mit wissenschaftlichen Beiträgen vertreten sind. Die Festschrift wird in Kürze beim Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, im Druck erscheinen.