

## Hans Albrecht zum Gedächtnis

VON ANNA AMALIE ABERT, KIEL

In seinem warmherzigen Nachruf auf seinen Freund Otto Gombosi im IX. Jahrgang dieser Zeitschrift hat Hans Albrecht etwas resigniert von dem Unstern gesprochen, der die Generation der um die Jahrhundertwende Geborenen, zu der auch er gehörte, schon im Knabenalter zu verfolgen begonnen habe. In der Tat wurde das Leben und Wirken vieler dieser Männer durch den Kampf gegen dieses widrige Geschick bestimmt, in dem sie ihre Kräfte vorzeitig verzehrten. Nach Otto Gombosi (1903—1955), Rudolf Gerber (1899—1957), Walter Serauky (1903 bis 1959) und Ernst Fritz Schmid (1904—1960) ist am 20. Januar 1961 nun auch Hans Albrecht selbst im 59. Lebensjahr dahingegangen.

Die Musikwissenschaft ist durch den Verlust dieses glänzenden Initiators, des Leiters des Schleswig-Holsteinischen Landesinstituts für Musikforschung und des Johann-Sebastian-Bach-Instituts, des Vorsitzenden des Redaktionskomitees der „Documenta Musicologica“, des Schriftleiters der „Musikforschung“ und der „Acta Musicologica“ ganz unmittelbar aufs schwerste getroffen und wird ein ganzes Gremium aufbieten müssen, um das Werk des einen Mannes weiterzuführen.

Albrecht besaß in vollendeter Ausprägung die Gabe, an allen, selbst an ihm fernstehenden Problemen intuitiv das Wesentliche und damit zugleich den Weg zu ihrer Lösung, bei allen Vorhaben sofort die Möglichkeiten ihrer Verwirklichung zu erkennen. Diese Veranlagung setzte ihn in den Stand, ein gewaltiges organisatorisches Arbeitspensum scheinbar spielend zu bewältigen, machte seine Mitarbeit aber auch bei allen wie immer gearteten Planungen innerhalb der Musikforschung unentbehrlich. Seinem Leitsatz „*Fortiter in re, suaviter in modo*“ folgend, meisterte er jede noch so schwierige Situation, brachte jede noch so verfahrenre Diskussion wieder in Gang und steuerte die „Musikforschung“, zu der sich seit 1957 zu seiner besonderen Freude noch die „Acta Musicologica“ gesellt hatten, unbeirrt auf dem als richtig erkannten Wege zwischen den Ansprüchen und Wünschen von Mitarbeitern und Lesern hindurch, mochten diese sich auch mitunter noch so wild gebärden.

Besonders gern und mit nie versagender Hilfsbereitschaft aber stellte er seinen scharfen Blick für Probleme und deren Lösbarkeit in den Dienst junger Wissenschaftler, vor allem seiner Studenten an der Universität Kiel, denen er in seiner gütig-humorvollen Art ein idealer Anreger und Doktorvater war.

Man würde aber dem Wesen dieses vielseitigen Mannes nicht gerecht werden, wenn man in ihm ausschließlich oder auch nur in erster Linie den Organisator sähe. Gewiß war diese Seite seiner Begabung nicht zuletzt durch den Weg, auf den ihn das Schicksal nach der 1925, mit knapp 23 Jahren, abgelegten Doktorprüfung gewiesen hatte, stark ausgeprägt. In jenen „Wanderjahren“ zwischen der Promotion und seinem Eintritt in das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung in Berlin 1939 sammelte er in den verschiedensten Tätigkeiten die Erfahrungen und entwickelte die Fähigkeiten, die er danach in so reichem Maße in den Dienst der Musikforschung gestellt hat. Daß er aber schon als Neunzehnjähriger

die Privatmusiklehrerprüfung ablegte und sich während seiner Schulzeit darauf vorbereitete, zeigt, wie sehr es ihn von Anfang an zur Musik gezogen hat. Seine besondere Liebe als Praktiker galt der Zeit vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert. Als er 1949 die unter der Leitung von Max Seiffert ganz der Pflege barocker Musik gewidmete Sammlung „Organum“ übernahm, drückte er ihr dadurch gleich seinen persönlichen Stempel auf, daß er die neue Reihe „Klaviermusik“ mit Werken aus der Zeit um 1800 eröffnete und schon bestehende Reihen in ähnlicher Weise fortsetzte. Auch in seiner umfangreichen Editions-tätigkeit — er hat außer eigenen Veröffentlichungen das „Erbe Deutscher Musik“ schon vor dem Krieg und dann vor allem nach dem Zusammenbruch an entscheidender Stelle mit betreut — verlor er das lebendige musikalische Kunstwerk nie aus dem Auge. Er war ein scharfer Gegner des den Geist tötenden Verfahrens blinder Originaltreue, für das er mitunter drastische Ausdrücke gebrauchte. Beim Aufstellen von Editionsrichtlinien, das er auf Grund seiner reichen, im MGG-Artikel „Editionstechnik“ zusammengefaßt vorgelegten Erfahrungen meisterhaft verstand, wandte er sich stets gegen allzu detaillierte Vorschriften und trat dagegen nachdrücklich für die weitgehende Selbstverantwortlichkeit des Herausgebers ein. Allerdings setzte er bei diesem solides wissenschaftliches Rüstzeug und musikalisches Einfühlungsvermögen, wie er sie selbst in höchstem Maße besaß, als selbstverständlich voraus.

Als Wissenschaftler war Hans Albrecht in erster Linie und ganz besonders innerhalb seines Spezialgebietes, der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts, ein minutiöse biographische und quellenkundliche Einzeluntersuchungen bemüht; sein für die Kenntnis jener Zeit grundlegend wichtiges Buch über Caspar Othmayr und die lange Reihe seiner einschlägigen MGG-Artikel zeigen diese Bestrebungen aufs deutlichste. Er war kein Freund weder von spitzfindigen Spekulationen noch von hochtönenden zeit-, problem- oder stilgeschichtlichen Überblicken, hinter denen er nur allzu leicht die ihm verhaßtesten Eigenschaften: Unklarheit des Denkens, Mangel an solidem Wissen und Fehlen unmittelbarer musikalischer Erlebnisfähigkeit witterte. Dabei stand ihm auch als Forscher der sichere, weite Blick für große Zusammenhänge zu Gebote, der ihn als Organisator auszeichnete. Er machte aber in eigenen Veröffentlichungen nur auf Gebieten davon Gebrauch, von denen er eingehende musikgeschichtliche Spezialkenntnisse und lebendige musikalische Eindrücke besaß und in deren Geistesgeschichte er sich gründlich vertieft hatte. So entstanden die hervorragenden MGG-Artikel „Humanismus“ und „Impressionismus“, in denen die musikalischen Erscheinungen im Zusammenhang mit den geistigen Strömungen ihrer Zeit und als deren Ausdruck aufgefaßt und von hoher Warte aus gedeutet werden. Der vorbildlich klare, gepflegte Stil aber, der alle Schriften Albrechts auszeichnet, ist mehr als nur ein äußeres Zeichen für seine strenge geistige Selbstzucht und sein harmonisches, allem Pathos abholdes Wesen. Über die ihn wissenschaftlich oder musikalisch besonders interessierenden Zeiten und Probleme hinweg hielt Hans Albrecht den Blick stets auf das Geschick und die Entwicklung der gesamten Musikforschung gerichtet. In seinen zahlreichen Buchbesprechungen, in denen es ihm ausgezeichnet gelang, Spezialprobleme zu würdigen und zugleich Überlegungen von grundsätzlicher Bedeutung daran zu

knüpfen (hier sei nur auf die Besprechungen der französischen Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte im VIII. und X. Jahrgang dieser Zeitschrift verwiesen), hat er gezeigt, wie verantwortungsbewußt und sorglich er den Weg seines Forschungszweiges, der historischen Musikwissenschaft, verfolgte. Darüber hinaus aber betrachtete er die Konsolidierung der systematischen und ethnologischen Musikwissenschaft sowie die rapide Entwicklung der musikalischen Akustik mit wachem Interesse und setzte sich, wo immer es ihm möglich war, für ein enges Miteinander- und Ineinanderwirken der verschiedenen Gebiete und damit für eine zeitgemäße Verbreiterung der Basis unseres Faches ein. Der für den New Yorker Kongreß geplante Vortrag hätte vermutlich eine krönende Synthese von Albrechts in Wort und Schrift vertretenen Ansichten über Wesen, Stand und Aufgaben der Musikwissenschaft gebracht.

Die internationale Musikforschung verdankt Hans Albrecht viel, ja, es gibt unter ihren Vertretern wohl kaum einen, der ihm nicht für Auskünfte oder Ratschläge der mannigfachsten Art ganz persönlich zu Dank verpflichtet wäre. Wer immer mit einem Anliegen zu ihm kam, konnte sicher sein, daß Albrecht es im selben Augenblick zu seinem eigenen machte und sich ganz darauf konzentrierte, mochte er auch noch so viele eigene Sorgen haben und mochte ihm, in den letzten Jahren, sein schlechter Gesundheitszustand noch so viel zu schaffen machen. Der Besucher aber nahm nicht nur dankbar den Rat, sondern innerlich beglückt den Eindruck warmer Menschlichkeit, bezaubernden Humors und einer vornehmen, überlegenen Persönlichkeit von vorbildlicher Haltung mit sich, hinaus in die Arbeit an der Wissenschaft, der Hans Albrecht sein Leben geweiht hatte und in der er unvergessen bleiben wird.

## Otto Ursprung zum Gedächtnis

VON HANS SCHMID, EMMERING

Als im vergangenen Herbst Freunde und Schüler Otto Ursprungs die Nachricht erreichte, daß er am 14. September seinem jahrelangen Leiden erlegen sei, kam dies trotz des Wissens um seine Krankheit überraschend. So sehr hatte man sich daran gewöhnt, ihn in seiner erzwungenen Abgeschlossenheit — Thrasylulos Georgiades hat sie in dieser Zeitschrift zu Ursprungs 80. Geburtstag eindringlich geschildert — seit Jahren in einem stets das Schlimmste befürchtenden Zustande zu wissen, stets aber auch in vollem Maße an allen Ereignissen, besonders an denen seines geliebten Faches teilnehmend.

Als Symbol für Ursprungs Leben kann man sein 1931 als Sonderband des Bückenschen Handbuches der Musikwissenschaft veröffentlichtes Hauptwerk bezeichnen: *Die katholische Kirchenmusik*. In dieser erstmaligen und bis heute unübertroffenen Gesamtdarstellung vereinen sich seine beiden Berufe, der des Geistlichen und der des Musikhistorikers. Auch seine anderen wissenschaftlichen Arbeiten gehen fast durchwegs von kirchenmusikalischen Problemen aus, sei es nun, um nur einige Beispiele zu nennen, der Zusammenhang von Gregorianik und antiker Musikkultur,



mittelalterliches, der Liturgie entwachsendes Drama oder ästhetische Fundierung der Kirchenmusik. Daneben findet man Beschäftigung mit der heimatlichen Musikgeschichte, darunter als wichtiges Ergebnis die Darstellung von „Münchens musikalischer Vergangenheit“, und weiterhin ein ganz offensichtliches Interesse an spanischer Kultur. Am besten beleuchtet Ursprungs Lebenswerk wohl das nachfolgende Schriftenverzeichnis, das von ihm selbst angelegt und bis in seine letzte Lebenszeit nachgeführt wurde.

Auch die hier versuchte Lebensskizze gründet sich — was wäre für einen Schüler aus der letzten Zeit seiner Lehrtätigkeit anderes möglich — in vielem auf eigene Äußerungen, die aus Unterricht und Gespräch wohl auch manchem anderen bekannt sind, und zu

einem Bild von O. U. — er pflegte seinen Namen mit Vorliebe abzukürzen — ebenso sehr gehören wie seine Publikationen, Ursprung entstammt einer alten bayrischen Lehrerfamilie. Am 16. Januar 1879 in Günzlhofen (zwischen München und Augsburg im Oberbayrischen) geboren, hatte er sich nach seiner Gymnasialzeit in Dillingen und Freising zunächst dem Priesterberuf zugewandt. Nachdem er 1904 die Weihen empfangen hatte, war er in der Seelsorge tätig gewesen, ehe es ihm möglich wurde, 1908 nochmals die Universität München zu beziehen, um nun Musikwissenschaft zu studieren. Eine von Hause aus vorhandene Neigung zur Musik hatte schon im Priesterseminar neuen Antrieb erhalten — zu seinem engsten Freundeskreis zählte seit damals ein später als Chorregent in München tätiger Bruder des Pianisten Schmid-Lindner —, auch besaß Ursprung eine gute und geschulte Stimme, die er dann vor allem im liturgischen Dienst an der Allerheiligen-Hofkirche — 1837 bis 1944 Sitz der Vokalkapelle und in der Zeit nach 1920 eine der ersten Pflegestätten der Gregorianik in München — einsetzen konnte. Akademische Lehrer Ursprungs waren Adolf Sandberger, bei dem er 1911 promovierte, und Theodor Kroyer, zu dem der junge katholische Geistliche mehr Kontakt als zu dem manchmal etwas verschlossenen Ordinarius fand. In der Dissertation über Jacobus de Kerle trifft er bereits auf das Hauptgebiet seiner späteren Forschertätigkeit: Die grundlegenden Fragen der katholischen Kirchenmusik, die hier anlässlich der Rolle de Kerles bei den Reformbestrebungen des Tridentiner Konzils zutage treten, beschäftigten Ursprung nun immer von neuem.

Ein Jahr nach der Promotion erfolgte die Aufnahme in das Kanonikatsstift St. Cajetan zu München, das seine Mitglieder weitestgehend für wissenschaftliche Tätigkeit freistellte. Sie erlaubte es ihm, sich nun ganz seinen Forschungen zu widmen. Nach einer neuerlichen Unterbrechung — Ursprung war während des Weltkrieges als Feldgeistlicher eingesetzt — begann er auch in zunehmendem Maße zu publizieren, zumeist in den Zeitschriften des Faches. Als Höhepunkte seines Lebens

empfang er die musikhistorischen Kongresse der 20er Jahre, auf denen er beim Treffen der internationalen Fachkreise nicht nur Anregung und Anerkennung, sondern auch Freunde für das weitere Leben fand, so Jacques Handschin und vor allem Higinio Anglès. Besonders verbunden fühlte er sich auch Rudolf von Ficker, auf dessen Vorschlag hin Ursprung im Jahre 1932 als Honorarprofessor an die Universität München geholt worden war. Dort bildete er zusammen mit diesem und dem ihm ebenfalls freundschaftlich verbundenen Kurt Huber den von allen damaligen Tagesforderungen unbeeinflussten Kern des musikwissenschaftlichen Seminars. Seine Schüler danken ihm eine Fülle sachlicher Kenntnisse und methodischer Erfahrungen, angefangen von einfachsten, am Studienbeginn aber oft besonders wertvollen Hinweisen bis zu Einblicken in die eigene Forschungsarbeit. In Vorlesungen und Übungen suchte er stets persönlichen Kontakt zu seinen Hörern, die er mit patriarchalischer Autorität zu leiten pflegte. Seine Bemühung um prägnant zusammenfassende „Skizzen“ der behandelten Themen und seine — wie er es selbst bezeichnete — „bajuwarischer Theaterfreudigkeit“ entspringende Lust an augenfällig-eindringlicher Darstellung, z. B. gewisser Neumenformen oder mittelalterlicher Rhythmen, ist wohl allen Hörern unvergeßlich. Höchstes Ideal war ihm „Akribie“ bei aller wissenschaftlichen Arbeit. Desgleichen war es ihm selbstverständliche Forscherpflicht, für eine gewonnene Überzeugung keine Auseinandersetzung zu scheuen, stets aber dabei das seinen Schülern immer wieder ans Herz gelegte Ziel zu wahren, bei aller notwendigen Schärfe der Diskussion jeglichen persönlichen Ton zu meiden. Um so mehr konnte es ihn treffen, wenn er diese Haltung bei anderen vermissen zu müssen glaubte. Der selbstlose Freund — wie setzte er sich nicht für die Ausgabe des musikästhetischen Nachlasses von Kurt Huber ein — konnte dann zum sich kühl distanzierenden Gegner werden. Seine Besprechungen und Repliken geben davon ein getreues Bild.

Nach 1945 beteiligte sich Ursprung tatkräftig am Wiederaufbau des völlig vernichteten Münchener Seminars. Auch die nun verwirklichte Absicht, diesem einmal seine wertvolle Bibliothek zukommen zu lassen, um mit ihr wenigstens einen Teil der Verluste entsprechend zu ersetzen, entstand in diesen Jahren. Doch setzte, nachdem er sich mit seinem 70. Geburtstag vom Lehramt zurückgezogen hatte, ein sich stetig verschlimmerndes Leiden aller öffentlichen Wirksamkeit sehr bald ein Ende. Die Musikhistoriker Bayerns haben nun mit ihm ihren Nestor, die deutsche Musikwissenschaft hat einen der letzten aus ihrer großen Zeit nach dem ersten Weltkrieg verloren.

## SCHRIFTENVERZEICHNIS

### I. Selbständige Publikationen:

1. *Jacobus de Kerle, Sein Leben und seine Werke (1531/32—1591)*, München 1913, 115 S.
2. *Jacobus de Kerle, Ausgewählte Werke, Erster Teil: Die „Preces speciales etc.“ für das Konzil zu Trient 1562.* (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 26. Jahrg. [Bd. 34]). Augsburg 1926. LXXII + 111 S.
3. *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte.* Augsburg 1924. 80 S.

4. *Mündchens musikalische Vergangenheit von der Frühzeit bis zu Richard Wagner* (Kultur und Geschichte. Schriftenfolge des Stadtarchivs München. Herausgeber Dr. Pius Dirr. II). München 1927. X + 278 S.
5. *Die katholische Kirchenmusik* (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Dr. Ernst Bücken, Bd. 10). Potsdam o. J., (1931) 312 S.
6. *Ludwig Senfl, Sieben Messen zu vier bis sechs Stimmen*, hrsg. zus. mit Edwin Löhrer (Das Erbe deutscher Musik, 1. Reihe Reichsdenkmale, Band 5) Leipzig 1936. XIV + 119 S.
7. *Der Minne Orden und Regel*. Sechs alte Minnesänger-Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt (Sammlung „Musik im Haus“, Heft 9). Mönchen-Gladbach 1922. 17 S.
8. Kurt Huber, *Ästhetik*. Bearbeitet und herausgegeben von O. U. Ettl o. J. (1954) 296 S.
9. Kurt Huber, *Musikästhetik*. Bearbeitet und herausgegeben von O. U. Ettl o. J. (1954) 158 S.
10. *Das Drama „Ordo virtutum“ der hl. Hildegard von Bingen*. Bisher unveröffentlicht; bereits vorbereitete Druckplatten gingen bei Kriegsende zugrunde.
11. *Dramen mit Musik im Mittelalter*. Bisher unveröffentlicht; der Druck dieser umfangreichen Gesamtdarstellung ist vorgesehen.
12. Theologische Gelegenheitsarbeiten:
  - a) *Der Literalsinn der Psalmen*, Regensburg 1914.
  - b) *Trostgedanken und Gebete für unsere Krieger*, München 1915.
  - c) „*Mitten wir in Lebenszeit*“, Melodie und Text nach J. Mohr, Orgelbegleitung von O. U., München o. J. (1915).

## II. Wissenschaftliche Arbeiten, in Zeitschriften u. Büchern erschienen:

- a) Aus der Musikgeschichte (sachlich geordnet):
    13. a) *Der Hymnus aus Oxyrhynchos, das älteste Denkmal christlicher (Kirchen-)Musik*. Bulletin de la Société „Union musicologique“ III (1923) S. 105—132.
    - b) *Der Hymnus aus Oxyrhynchos (Ende des III. Jahrh.; ägyptischer Papyrusfund) im Rahmen unserer kirchenmusikalischen Frühzeit*. Theologie und Glaube XVIII (1926) S. 387—419.
  14. *Die antiken Transpositionsskalen und die Kirchentöne*. Archiv für Musikforschung V (1940) S. 129—152.
  15. a) *Wirklich so viel griechische Einflüsse in der mittelalterlichen Musik?* Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925. Leipzig 1926. S. 206—208 (Auszug aus dem Kongreßvortrag).
  - b) *Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik*. Zeitschrift für Musikwissenschaft XII (1929/30) S. 193—219 und (Nochmals: „Alte griechische Einflüsse“) S. 375—378.
  - c) *Um die Frage der Editheit der Missa graeca*. Die Musikforschung VI (1953) S. 289 bis 296.
16. *Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters*. Zeitschrift für Musikwissenschaft XVI (1934) S. 129—141, 355—357 (Nachtrag) und 427 (Korrekturen).
  17. *Die Ligaturen, ihr System und ihre methodische und didaktische Darstellung*. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Musikunterrichts. Acta Musicologica XI (1939) S. 1—16.
  18. a) *Freisings mittelalterliche Musikgeschichte*. Wissenschaftliche Festgabe zum zwölft-hundertjährigen Jubiläum des heiligen Korbinian, herausgegeben von Joseph Schlecht. München 1924. S. 245—278 und Tafel 11—13.

- b) *Freisings Musikgeschichte*. (Erschienen als Besprechung von K. G. Fellerer, Beiträge zur Musikgeschichte Freisings von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803, Freising 1926.) *Zeitschrift für Musikwissenschaft* X (1927/28) S. 239–243, und *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 12 (1928) S. 168–176.
- c) *Das Freisinger Petrus-Lied*. *Die Musikforschung* V (1952) S. 17–21. (Erweiterter Auszug aus Nr. 39b.)
19. *Die Gesänge der hl. Hildegard*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V (1922/23) S. 333 bis 338.
  20. *Das Sponsus-Spiel*. *Archiv für Musikforschung* III (1938) S. 80–95 und 180–192.
  21. *Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IV (1921/22) S. 136–160.
  22. *Musikkultur in Spanien*. Handbuch der Spanienkunde, herausgegeben von P. Hartig und W. Schellberg, Frankfurt 1922. S. 329–357.  
Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes:
  23. I. „*Mein traut Gesell, mein liebster Hort*“, ein *Neujahrslied* aus ca. 1300. *Archiv für Musikwissenschaft* IV (1922) S. 413–419.
  24. II. *Die Mondseer Liederhandschrift und Hermann, „der Münch von Salzburg“*. *Archiv für Musikwissenschaft* V (1923) S. 11–30.
  25. III. *Wolflin von Lochammer's Liederbuch, ein Denkmal Nürnberger Musikkultur um 1450*. *Archiv für Musikwissenschaft* V (1923) S. 316–326.
  26. IV. *Der Weg von den Gelegenheitsgesängen und dem Chorlied über die Frühmonodisten zum neueren deutschen Lied*. *Archiv für Musikwissenschaft* VI (1924) S. 262–323.
  27. *Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils*. Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel vom 26. bis 29. September 1924. Leipzig 1925. S. 364–374.
  28. *Der kunst- und handelspolitische Gang der Musikdrucke von 1462–1600*. Beethoven-Zentenarfeier, Wien, 26. bis 31. März 1927. Internationaler musikhistorischer Kongreß. Wien 1927. S. 168–174.
  29. *Spanische Musik der Vor-Reservata um 1500 und der Früh-Reservata*. (Vortrag auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß zu Barcelona 1936; Drucklegung durch den Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges verhindert.)
  30. *Josquin des Prés. Eine Charakterzeichnung auf Grund der bisher erschienenen Gesamtausgabe der Werke Josquins*. *Bulletin de la Société „Union musicologique“* VI (1926) S. 11–50.
  31. *Palestrina und Palestrina-Renaissance*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VII (1924/25) S. 513–529.
  32. *Palestrina und Deutschland*. Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag. Leipzig 1926. S. 190–221.
  33. *Joan Brudieu, ein Meister der spanisch-nationalen Kunst des XVI. Jahrhunderts. Eine stilkritische Skizze*. *Bulletin de la Société „Union musicologique“* V (1925) S. 174–193.
  34. *Die Chorordnung von 1616 am Dom zu Augsburg. Ein Beitrag zur Frage der Auführungspraxis*. Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler. Wien 1930. S. 137–142.
  35. *Des Johannes Werlin aus Seeon großes Liederwerk (1646/47) als praktisch durchgeführte Poetik*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVI (1934) S. 321–343 und 426.
  36. *Celos usw., Text von Calderón, Musik von Hidalgo — die älteste erhaltene spanische Oper*. Festschrift Arnold Schering zum sechzigsten Geburtstag. Berlin 1937. S. 223–240.
  37. *Die Echtheit des „neuentdeckten Requiems von Joseph Haydn“*. *Musica Divina* XVI (1928) S. 195–204 und XVII (1929) S. 55–58.

38. *Kulturpolitik und Tradition in der Musikpflege der Wittelsbacher*. Bayerische Kulturpflege, Beiträge zur Geschichte der Schönen Künste in Bayern, herausgegeben durch das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus. München o. J. (1949) S. 128—146.
39. a) *Kirche und Musikkultur*. Die Kulturarbeit der katholischen Kirche in Bayern, herausgegeben von Dr. Michael Buchberger, München 1920. S. 125—151.  
 b) *Die Kirche und die Musikkultur*. Eineinhalb Jahrtausend kirchliche Kulturarbeit in Bayern, herausgegeben von Erzbischof Dr. Michael Buchberger, München o. J. (1950) S. 357—396 (erweiterte Umarbeitung von Nr. 39 a; vgl. auch Nr. 18 c).
- b) Kleinere musikgeschichtliche Aufsätze:
40. *Der Geist des Humanismus in der Musik*. Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 1931. S. 90—99.
41. *Jacobus de Kerle — der „Retter der Kirchenmusik“*. Gregorius-Blatt 52 (1928) S. 54—60 und *Musica Divina XVI* (1928) S. 41—46 und 65—67.
42. *Palestrina und die Tridentinische Reform der Kirchenmusik*. Kath. Kirchenmusik. Jahrbuch II (1928) S. 1—10.
43. *Der Palestrina-Stil im Lichte unserer Zeit. Zur 400. Wiederkehr von Palestrinas Geburtsjahr*. Zeitschrift für Musik 93 (1926) S. 66—68.
44. *Über die Aufführung von Monteverdis „Combattimento“ und von Peris „Euridice“ durch das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität München*. Zeitschrift für Musikwissenschaft XVI (1934) S. 188—190.
45. *Johannes Kuen, ein Alt-Münchener Dichterkomponist*. *Musica Sacra* 54 (1921) S. 16—19, 25—27, 34—36, 57—58 und 96—99.
46. *Geistliche Volksschauspiele zu Weiler* (aus dem 18. Jahrhundert), bearbeitet für: Michael Reich, Geschichte des Marktes Weiler im Allgäu. Westallgäuer Heimatblätter, Zeitschrift des Vereins für Heimatkunde im Westallgäu e. V., III (1928) S. 83—84 und 89—91.
47. *Kaspar Ett. Ein Leben im Dienste der Reform und des Wiederaufbaues. 1788—1847*. Cäcilienvereinsorgan 69 (1949) S. 53—55.
48. *Ludwig van Beethoven (Zur Beethoven-Zentenarfeier)*. Schweizer Rundschau 1927/28.
49. *Richard Wagner als Stilvollender*. Theatergemeinde, München 1933.
50. *Vom neueren kirchenmusikalischen Leben in München*. Allgemeine Musikzeitung (Sonderheft München) 1928. S. 495—497.
51. *Der religiöse und musikalische Gehalt der Messegesänge*. *Academia*, Monatsschrift des C. V. der kath. dt. Studentenverbindungen 44 (1931), und *Musica Divina XX* (1932) S. 62—69 und 80—83.
52. *Mechanisch erzeugte Musik und Kirche*. *Academia*, Monatsschrift des C. V. der kath. dt. Studentenverbindungen 44 (1931) S. 4—5.
53. *Von der Münchener Akademie der Tonkunst einst und jetzt*. Zeitschrift für Musik 92 (1925) S. 150—154.
54. *Über das Eitz'sche Tonwortsystem*. Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege 19 (1924/25).
55. *Wandlungen und Stetigkeit in der musikgeschichtlichen Auffassung*. Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege 23 (1928/29) S. 93—94.
56. *Deutsche und internationale Arbeit auf musikwissenschaftlichem Gebiet*. Allgemeine Rundschau, München 1923. Nr. 3, S. 10.
57. *Neuere Literatur zur spanischen Musikgeschichte*. Zeitschrift für Musikwissenschaft XII (1929/30) S. 93—104.
58. *Musikforschung in Spanien*. Bisher unveröffentlichter Beitrag für ein infolge der Währungsreform nicht zustande gekommenes Handbuch.
59. *Choralforschung. Blick in die Wissenschaft*, Berlin 1948, S. 210—214 (Vorabdruck eines Beitrages wie Nr. 58).



60. *Die Psalmen im heiligen Gesang*. Der kultische Gesang der abendländischen Kirche. Ein gregorianisches Werkheft aus Anlaß des 75. Geburtstages von Dominicus Johner, hrsg. von Franz Tack, 1950. S. 47—53 (Vortrag mit Aufführungen bei einer Feierstunde der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit in München).
61. *Die neuen „Einheitslieder der deutschen Bischöfe“* (authentische Ausgabe 1947) und ihr musikwissenschaftlicher Fragenkreis. Cäcilienvereins-Organ 72 (1952) S. 73—76 (nur 1. Hälfte).

c) Biographien (Ehrungen, Nachrufe):

62. a) *Professor Dr. Theodor Kroyer* (Zu seinem Scheiden aus München, zur Berufung nach Heidelberg). Neue Musikzeitung 1921.  
 b) *Professor Dr. Theodor Kroyer. Zu seinem 60. Geburtstag am 9. September 1933*. Zeitschrift für Musik. 100 (1933) S. 893—898
63. *Domorganist Joseph Schmid. Zu seinem 25jährigen Dienstjubiläum*. Münchener Neueste Nachrichten vom 31. Oktober 1926.
64. a) *Stiftspropst Joseph von Hedler*, gest. 14. Mai 1919;  
 b) *Kanonikus Joseph Scheuerer*, gest. 5. November 1925;  
 c) *Ludwig Felix Maier*, Professor an der Akademie der Tonkunst und Organist an der Allerheiligen-Hofkirche zu München, gest. August 1925; Bayerischer Kurier, München (jeweils einige Tage nach dem Tode).
65. *Professor Dr. Friedrich Ludwig, dem Erforscher der Musik des Mittelalters, zum Gedächtnis*. Musica Divina XVIII (1930) S. 152—154.
66. a) *Kurt Huber als Musikwissenschaftler und Ästhetiker*. Kurt Huber zum Gedächtnis, herausg. von Klara Huber, Regensburg 1947. S. 44—64.  
 b) *Kurt Huber* (Nachruf). Die Musikforschung I (1948) S. 27—32.

d) Aus der Musikästhetik:

67. *Das Wesen des Kirchenstils*. Musica Divina XV (1927) und Gregoriusblatt 51 (1927) S. 65—72. Zusammenfassung in: Beethoven-Zentenarfeier, Wien, 26. bis 31. März 1927. Internationaler musikhistorischer Kongreß. Wien 1927. S. 232—233.
68. *Rangordnung und Zeitstil in der katholischen Kirchenmusik*. Neue Musikzeitung 49 (1928) S. 310—316 und 402—405.
69. *Gesetzmäßigkeiten in Kirchenstil und Zeitstil*. Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, Frankfurt 1930. S. 39—49.
70. *Stilvollendung*. Theodor-Kroyer-Festschrift, Regensburg 1932. S. 141—163.
71. *Die ästhetischen Kategorien Weltlich-Religiös-Kirchlich und ihr musikalischer Stil*. Zeitschrift für Musikwissenschaft XVII (1935) S. 435—456.

e) Lexikographische Arbeiten:

72. a) Für: *Lexikon für Theologie und Kirche*, herausg. von Bischof Dr. Michael Buchberger, Freiburg 1930 ff. verschiedene Artikel, darunter *Ett*, *Hauber*, *Haydn*, *Laudi*, *Kerle*, *Organum*, *versd. spanische Meister*.  
 b) Für die 2. Auflage vorbereitet das Schlagwort *Kirchenmusik* (noch Ms.).
73. Für: *Katholische Enzyklopädie für Japan* (im Auftrag einer römischen Stelle 1940) das Hauptschlagwort *Musik* (29 S. Maschinenschrift).
74. Für: *Katholische Enzyklopädie für China* (im Auftrag einer römischen Stelle 1944) das gesamte Stoffgebiet *Musik* (250 S. Maschinenschrift).
75. Für: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 1949 ff.) die Schlagworte *Aiblinger*, *Aquitaniern*, *Baini*, *Balde*.

## f) Buch-Referate:

76. Etwa 40 Referate über wissenschaftliche Werke in verschiedenen Jahrgängen der Zeitschrift für Musikwissenschaft, der *Acta musicologica* u. a. m. Darunter mehrere ausführliche Besprechungen, z. B. über: H. J. Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums* (*Acta musicol.* 6 [1934]); A. Auda, *Les modes et les tons de la musique . . . médiévale* (*Zeitschr. f. Musikw.* 16 [1934]); P. Feretti, *Estetica Gregoriana* (*Zeitschr. f. Musikw.* 17 [1935]); D. v. Bartha, *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule* (*Zeitschr. f. Musikw.* 17 [1935]); H. Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied 1400—1640* (*Acta musicol.* 11 [1939]); *Musica Nicolai Listenii*, Faksimile-Ausgabe (Dt. Literaturzeit. 1927); K. Jeppesen, *Kontrapunkt* (Allgem. Musikzeit. 1936); P. H. Lang, *Musik im Abendland* (z. H. d. Manu-Verlags, Augsburg; ungedruckt). Mehrere Referate auch in der Literarischen Beilage des Bayerischen Kuriers (München) und in der Allgemeinen Rundschau (München) in der Zeit 1920—1925.
77. Konzertberichte, besonders über Vokal- und Kammermusik (meist Wochenberichte), im Bayerischen Kurier München, hauptsächlich 1912—1914, ebendort über das Passionspiel von Oberammergau (1921). Kleinere Aufsätze für die Literarische Beilage des Bayerischen Kuriers und für die Musik-Rundschau der Münchener Neuesten Nachrichten (etwa 1925—1927).

## *Hermann Stephani zum Gedächtnis*

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Am 3. Dezember 1960 verstarb in Marburg/Lahn Dr. Hermann Stephani, emeritierter Universitätsmusikdirektor und a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Philipps-Universität.

In Grimma (Sachsen) am 23. Juni 1877 geboren, studierte Hermann Stephani nach Absolvierung der Fürstenschule zu Meißen Jurisprudenz, ehe er sich, zunächst als Privatschüler Adolf Hempels in München, dann am Leipziger Konservatorium, ganz der Musik widmete und hier unter Jadassohn, Reinecke, Homeyer und Reckendorff seine musikalische Ausbildung erhielt. Seine musikwissenschaftlichen Studien an der Münchener Universität bei Theodor Lipps, Adolf Sandberger und Wilhelm Heinrich Riehl beschloß er 1902 mit der Promotion zum Dr. phil. Schon die Dissertation über „*Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und Erhabenen*“ bestimmte die Richtung seiner künftigen Arbeiten.

Als praktischer Musiker mit hochgespannten Idealen suchte er das Wesen des Erhabenen in der Musik zu definieren, wobei ihm konkret die Form in der Musik und die ihre Grundlage bildenden Elemente Problem und Aufgabe waren. Immer wieder kam Stephani in seinen Schriften „*Das Vierteltonproblem*“ (1925), „*Das Verhältnis von pythagoräischer und naturreiner Stimmung als psychologisches Problem*“ (1925) auf die „*Grundfragen des Musikhörens*“ (1925) zurück und auch in einer seiner letzten Schriften aus dem Jahre 1958, „*Rationales und Überrationales im ethischen und ästhetischen Werturteil*“, beschäftigte ihn das Problem des Vollzugs der „*Umwandlung uns verschwebender Wahrnehmungswerte in ästhetische Wertgehalte zur Verwirklichung eines musikalischen Sinnes jenseits der Grenzen physikalischer wie physiologischer Gegebenheiten*“. In diesem Zusam-

menhang wandte er sich auch der Harmonik zu, wovon sein Aufsatz „*Polare Harmonik bei Beethoven*“ (1927) Zeugnis gibt. „*Der Charakter der Tonarten*“ (1923) führte ihn zur Frage der „*Veranschaulichung des Tonhöhenverhältnisses in Laut- und Bewegungssymbolen*“ (1925), und noch 1956 befaßte er sich mit der „*Psychologie des musikalischen Hörens*“ und den „*Stadien harmonischer Sinnerfüllung*“, wo er die psychologische Wirkung sowie harmonische Herkunft des neapolitanischen Sextakkords untersucht und enharmonische Akkorde als „*gegenpolare Harmonik*“ anspricht. In weitem Bogen schloß Stephani, nach manchen anderen Arbeiten, u. a. über Draeseke und Eitz sowie über die Beschränkung der Notenschrift im Rahmen seiner „*Einheitspartitur*“, dann in seiner Schrift „*Form und Gehalt*“ (1944), mit der Frage nach der Form im musikalisch Schönen wieder an die Problemstellung seiner Doktorarbeit an.

Alle diese Arbeiten sind gewachsen aus der Kenntnis und Erfahrung des lebendigen Musikers, dem das Verdienst der Gründung des Collegium musicum der Philipps-Universität zukommt und der mit dem Marburger Konzert- und Oratorienverein in Stadt, oft im Kampf mit materiellen Widrigkeiten, ein Vierteljahrhundert lang eine erstaunliche Fülle von Aufführungen geboten hat. Selbst als Schöpfer großer Chor- und Instrumentalwerke sowie als Liederkomponist hervorgetreten, brachte er Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, Symphonien von Bruckner, Pfitzners Kantate „*Von deutscher Seele*“, Kompositionen von Reger und Strauss zur Aufführung und pflegte in „*Heinrich-Schütz-Tagen*“ das Werk dieses Meisters besonders intensiv. Bei diesen Aufführungen konnte Stephani sich auf seine Erfahrungen stützen, die er als Dirigent von Chor- und Orchestervereinen in Sonderburg (1903/04), Flensburg (1905) und Eisleben (ab 1906) sowie als Leiter des Philharmonischen Chores in Leipzig (1913/14) sammelte, bevor er 1921 in Marburg als Universitätsmusikdirektor Nachfolger von Gustav Jenner wurde. Im gleichen Jahre habilitierte er sich, wurde 1928 a. o. Professor und 1927 Direktor des von ihm gegründeten Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität. Als Künstler und akademischer Lehrer repräsentierte Hermann Stephani fast zweieinhalb Jahrzehnte das musikalische Leben Marburgs, dem er auch als Emeritus in begeisterungsfähiger Anteilnahme verbunden blieb, bis ihm die Beschwerden des hohen Alters mitbestimmende Aktivität versagten. In Zurückgezogenheit ging sein erfülltes Leben still zu Ende.

## Telemanns „*Messias*“<sup>1</sup>

VON GÜNTHER GODEHART †

Im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde in Deutschland das kirchliche Passions- und Historienoratorium alter Prägung allmählich von einer neuen Gattung abgelöst, dem „*Messias- und Idyllenoratorium*“, wie Schering es nennt<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit ist einer unter Rudolf Gerber begonnenen Göttinger Dissertation über *Die Oratorien G. Ph. Telemanns* entnommen worden, die der am 23. Mai 1959 verstorbene Verfasser nicht mehr vollenden konnte. Die Überarbeitung für den Druck besorgte Uwe Martin, Thessaloniki.

<sup>2</sup> Vgl. dazu das Kapitel „*Das Messias- und Idyllenoratorium seit 1750*“ bei Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums*. — Leipzig 1911. S. 360—381.

Diese Entwicklung erreichte etwa um 1770 ihren Höhepunkt. „*Ein seltsam gesteigertes Gefühlsleben, ein verändertes Verhältnis zur Religion, zur Natur, zur Gesellschaft brachten zwei Generationen hervor, deren hervorstechendstes Merkmal man in den Ausdruck ‚Empfindsamkeit‘ zu fassen pflegt*“<sup>3</sup>. — Zwei Faktoren geben dieser Tendenz entscheidende Impulse: der posthume Siegeslauf von Händels *Messias*, der 1772 in Hamburg seine erste deutsche Aufführung erlebte<sup>4</sup>, und die nicht minder eindringliche Wirkung der Dichtungen Klopstocks, seiner Oden und Dramen, vor allem aber seines *Messias*. Eine Kette von betrachtenden Oratorien mit charakteristischen Titeln<sup>5</sup>, Ausdruck einer neuen, unkonfessionellen Frömmigkeit, reißt bis zu Beethoven und Spohr hin nicht ab. Die gesellschaftliche Wandlung zeigt sich deutlich in dem neuen Typus des Konzertsaaloratoriums nach englischem Muster. — Bei Telemann sind viele dieser Momente schon vorweggenommen. Bereits um 1713 leitete er in Frankfurt wöchentlich ein öffentliches (oder halböffentliches) Konzert<sup>6</sup>; in Hamburg begründete er die Einrichtung der Drillhauskonzerte (um 1722). Sein *Seeliges Erwägen* (auf eigenen Text; 1. Fassung 1729, 2. 1740) und sein *Tod Jesu* (1757; nach Karl Wilhelm Ramler<sup>7</sup>) sind Vorläufer des „Messiasoratoriums“. Der *Messias* von 1759 endlich vertritt diesen neuen Oratorientypus in völliger Vollendung: der siebenundsiebzigjährige Meister, damals auf dem Gipfel seines Ruhmes, komponiert als erster *Messias*-Fragmente, lange bevor die Klopstockbegeisterung ihren Höhepunkt erreicht hatte; er komponiert Verse, hexametrische überdies<sup>8</sup>, die ursprünglich gar nicht zur Komposition vorgesehen waren, und — wie zu zeigen sein wird — er löst ohne weiteres die musikalischen Probleme, die sich aus der Vertonung eines solchen Textes ergaben. Trotzdem ist der *Messias*, der Prototyp des „empfindsamen“ Oratoriums, ohne jede direkte Nachwirkung geblieben. Er war noch zu Lebzeiten des Komponisten kaum bekannt (es ist fraglich, ob Klopstock selbst ihn überhaupt kannte) und wurde nach Telemanns Tode ein Lexikondatum unter anderen<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Schering, a. a. O. S. 361.

<sup>4</sup> Es ist wenig bekannt, daß Klopstock (gemeinsam mit Christoph Daniel Ebeling) 1782 den *Messiah*-Text ins Deutsche übertragen hat.

<sup>5</sup> Vgl. Schering, a. a. O. S. 371/372. Hier sei nur eine direkte Klopstockvertonung genannt: Justin Heinrich Knechts *Wechselgesang der Mirjam und Debora* . . . Herrn Hofrath Wieland zugeeignet von 1780 (Cramer, *Klopstock*, Th. 5, S. 192; Eitner Q, Bd. 5, S. 391; nicht bei Schering). Der Text zu Reichards *Sieg des Messias* (1784; Schering, a. a. O. S. 362, 376) stammt nicht von Klopstock, sondern von einem gewissen Heinrich Julius Tode (Eitner Q, Bd. 8, S. 162); Rolf Pröpper: *Johann Friedrich Reichardt . . . Verz. d. Schriften und Musikalien*. — Ungedr. Klopstock selbst verhandelte 1766 mit Hasse wegen einer *Messias*-Komposition, ob schon ohne Resultat (Rudolf Gerber: *Christoph Willibald Gluck*. Potsdam 1950).

<sup>6</sup> Vgl. Erich Valentin: *Georg Philipp Telemann*. Kassel und Basel 1953, S. 31/32. — Telemann erhob Eintrittsgeld und war wohl der erste in Deutschland, der Libretti verkaufte.

<sup>7</sup> Der *Tod Jesu* wurde sicherlich angeregt durch Carl Heinrich Grauns gleichnamiges, zwei Jahre früher entstandenes Werk. Telemann muß Grauns Oratorium sehr geschätzt haben, denn er ließ es ebenso oft wie seine eigenen Stücke aufführen.

<sup>8</sup> Was ungewöhnlich genug war; Hexametervertonungen galten ausdrücklich als Experimente. Vgl. die Carl Heinrich Graun zugeschriebenen *Drey verschiedene(n) Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter* von 1760.

<sup>9</sup> Innerhalb der wenig umfangreichen Telemannliteratur beschäftigen sich zwei Autoren ausführlicher mit dem *Messias* (die bei Eitner Q, Bd. 9 genannten *Klopstock-Studien* von Oswald Koller — anscheinend ein Schulprogramm aus Kremsier — waren dem Verf. nicht zugänglich).

Der erste ist der geniale „nobile dilettante“ Carl von Winterfeld. Er kannte nur die erste Kantate des Werkes, die er in seinem *Kirchengesang* (Th. 3, S. 210–216) mit Beigabe zweier Notenbeispiele exakt beschreibt (zu verbessern ist lediglich auf S. 213 „*Den Schluß des Gesanges macht der Sopran* . . .“ in: „ . . . *macht der Alt* . . .“), denn Telemann notiert beide, Sopran und Alt, im Diskantschlüssel). Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen steht das Wort-Ton-Verhältnis, wobei die Problematik der Komposition sehr scharfsinnig gesehen wird. Er erkennt als den Grund der geringen Dauerhaftigkeit der ganzen Gattung des „empfindsamen“ Oratoriums ihren Subjektivismus, der fern ist von Schriftwort und Kirchenlied. — Was dagegen der fleißige Telemannbibliograph Werner Menke über den *Messias* zu sagen weiß, hält sich durchaus im Rahmen des Unverbindlichen.

Zur Quellenlage. — Das Autograph, die einzig überlieferte Quelle des *Messias*<sup>10</sup>, befindet sich in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin und trägt dort die Signatur *Mus. ms. Telemann autogr.* 31. Die Handschrift, in braune Pappdeckel gebunden, umfaßt 57 für beide Teile durchgängig und von späterer Hand paginierte Seiten in einem hohen Quartformat. Das *Messias*-Autograph, geschrieben auf durchweg sechzehnzeiliges, wohl von der Hand eines Gehilfen vorrastriertes Notenpapier, trägt alle kennzeichnenden Merkmale der telemannischen Altershandschrift<sup>11</sup> und ist für den Kenner fast immer gut lesbar<sup>12</sup>. Es ist undatiert und ohne Gesamttitel; die beiden Kantaten, aus denen der *Messias* besteht, sind überschrieben mit „*Messias. Anfang des ersten Gesanges.*“ (S. 3) und „*Aus dem Messias. Zehnter Gesang von der 272. 13 Zeile an (Mirjam, u. deine Wehmut) bis zur 515. (u. Mirjam gegeneinander).*“ (S. 23). Der zweite Teil enthält Zusätze von der Hand Georg Michael Telemanns, des Enkels Georg Philipps, die als solche meist leicht zu erkennen sind<sup>14</sup>. Diese Zusätze, meist ausgeschriebene Vorschläge und Verzierungen der Singstimmen, besonders in den Rezitativen, sind wertvoll für Fragen der Aufführungspraxis, allerdings überdecken sie mitunter die originale Handschrift<sup>15</sup>. Der zur Partitur gehörige Stimmensatz scheint leider verloren; er dürfte von einem Kopisten angefertigt worden sein, was aus einigen Anmerkungen Telemanns in der Partitur hervorgeht<sup>16</sup>. Mindestens bis zum Anfang dieses Jahrhunderts müssen beide Teile des *Messias* immer nur getrennt vorgelegen haben; so kannte Winterfeld (vgl. oben, Fußnote 9) lediglich die erste Kantate, und noch Eitners Quellenlexikon verzeichnet beide Kantaten je für sich<sup>17</sup>. Es steht zu vermuten, daß beide Handschriften nach Telemanns Tode an seinen Enkel gegangen und von da aus über den großen Autographensammler Georg Pölkchau 1841 an die Königliche Bibliothek weitergewandert sind — jedenfalls war das der übliche Weg des telemannischen Nachlasses. Dagegen spricht zwar eine Äußerung des „Klopstockianers“ Carl Friedrich Cramer, des Sohnes des Bremer Beitragärs und Klopstockfreundes Johann Andreas Cramer, in seinem *Messias*-Kommentar<sup>18</sup>:

Interessant ist nur seine treffende Bemerkung: „*Es erscheint mir fast, als schwebte Telemann hier etwas wie die Form unserer späteren Musikdramen vor.*“ (Vgl. W. Menke: *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge.* — Kassel 1942. S. 98/99.) — Erwähnt sei schließlich noch die erste Wiederaufführung des *Messias*, die im Februar 1955 in Göttingen in einem Semesterkonzert der Akademischen Orchestervereinigung unter der Leitung von Hermann Fuchs stattfand. (Vgl. dazu die Besprechungen in den Aprilheften 1955 der „Musica“, des „Musiklebens“ und der „Zeitschrift für Musik“.) — Der Bärenreiter-Verlag plant eine Ausgabe des *Messias* innerhalb seiner Auswahlreihe der musikalischen Werke Telemanns.

<sup>10</sup> Auch der in der Stadt- und Universitätsbibliothek zu Frankfurt am Main befindliche *Bibliographisch-thematische Katalog* Werner Menkes kennt nur diese Quelle; für freundliche Auskünfte ist der Verf. Herrn Bibliotheksrat Dr. Schmieder zu Dank verpflichtet.

<sup>11</sup> Eilige Schrift, Kleckse, Streichungen, Nachträge, Anmerkungen usw.; wie alle Werke Telemanns ist der *Messias* gleich in Partitur komponiert worden. Hierzu vergleiche man den Abschnitt „*Die Eigenhandschrift Telemanns*“ bei Werner Menke, *Vokalwerk*, S. 1–5.

<sup>12</sup> Beinahe die einzige Ausnahme bildet der unleserliche allererste Tenoreinsatz (Nr. 1, Takt 12).

<sup>13</sup> Irrtümlich für „472“.

<sup>14</sup> Vgl. Menke, *Vokalwerk*, S. 4/5; dort ist zu ergänzen, daß Georg Michael, im Gegensatz zu seinem Großvater, lateinische Schreibschrift verwendet.

<sup>15</sup> Z. B. in Nr. 7, Takt 152 ff.

<sup>16</sup> Z. B. zu Nr. 1: „NB. Der 2 Viertel-Tact gilt hier durdgehends.“ und zu Nr. 7, Takt 245 ff.: „Wird in die 2te Hoboe geschrieben.“

<sup>17</sup> Eitner Q. — Bd. 9, S. 372 unter „*Kirchen-Kantaten und Verwandtes*“ den ersten Teil als „*Cantate aus der Messiasde von Klopstock . . . f. 4 Solost. mit Bc., Streichinstr. Flöt. u. Ob. c. 1760–1767 . . .*“; S. 374 unter „*Arien, weltliche Kantaten, Lieder etc.*“ den zweiten als „*Ms. 21 758. Lied Mirjams und Deborens aus dem 10 Gesange des Messias.*“ — Von Interesse ist die für die zweite Kantate angegebene Signatur, eine Signatur, wie sie an der Berliner Bibliothek für Kopien gilt: das bedeutet also, daß die Partitur des zweiten Teiles früher irrigerweise nicht als autograph angesehen worden ist.

<sup>18</sup> [Carl] [Friedrich] Cramer: [Friedrich Gottlieb] Klopstock. *Er; und über ihn hrsg.* . . . — 8<sup>o</sup> — Th. 5, 1755, Leipzig und Altona: Kaven 1792. S. 192.

„Ich besitze eine ungedruckte [Musik] von Telemann, die der Bekanntmachung wohl werth wäre.“ Jedoch besaß Cramer möglicherweise nicht das Autograph, sondern eine Kopie, die als weitere, wenn auch verschollene Quelle anzusehen wäre.

Klopstocks Text. — Telemann vertonte wortgetreu<sup>19</sup> die Verse 1—41 des ersten Gesanges (in dessen erster Fassung) und die Verse 472—515 des zehnten Gesanges aus Klopstocks *Messias*. Welche Vorlage ihm gedient hat, läßt sich bei der sehr verwickelten Ausgabenlage des *Messias*<sup>20</sup> nicht mit Sicherheit sagen; der erste Gesang war bis 1759 fünfmal, der zehnte zweimal veröffentlicht worden. Von den Ausgaben, die den ersten Gesang enthalten<sup>21</sup>, kommen kaum in Betracht die beiden Auflagen des vierten Bandes der *Bremer Beiträge* (1748 und 1750), eher die beiden hallischen Ausgaben von 1749 und 1751, am meisten aber die Kopenhagener Prachtausgabe von 1755. Diese enthält eine textliche Variante, die sich auch bei Telemann findet<sup>22</sup>; außerdem besaß Telemann Beziehungen nach Dänemark<sup>23</sup>. Aus diesem Grunde dürfte auch für den zehnten Gesang die Kopenhagener Ausgabe in Frage kommen. — Ob Telemann mit Klopstock persönlich bekannt war, wird nirgendwo erwähnt. Klopstock hielt sich seit 1752 verschiedentlich in Hamburg auf; dort ließ er sich auch 1754 in der Petrikirche trauen, einer der fünf Hauptkirchen, an denen Telemann bedienstet war. Immerhin ist also die Möglichkeit einer Begegnung der beiden Männer nicht völlig von der Hand zu weisen.

Zur Datierung. — Das Datum der ersten Aufführung des *Messias* geht eindeutig aus einer Bekanntmachung der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*<sup>24</sup> hervor. Dort heißt es unterm 27. und 29. März 1759<sup>25</sup>: „Das Concert im Drillhause<sup>26</sup> am 29sten März enthält folgende Stücke: 1. Den Anfang des ersten Gesanges aus dem Gedichte des *Messias*; 2. Die Donner-Ode; 3. Aus des *Messias* zehnten Gesange, von der 27. [!!!] Zeile an usw.; 4. Das befreite Israel<sup>27</sup>. Für jedes Billet zum Eingange, so bey dem Herrn Telemann zu bekommen ist, wird 1 Mk. bezahlet, und um 5 1/2 Uhr der Anfang gemacht.“ — Es ist nicht wahrscheinlich, daß Telemann seinen *Messias* lange vor diesem Zeitpunkt fertiggestellt hat, da er ja sein eigener Konzertunternehmer war und seine Werke jederzeit aufführen konnte. Immerhin mag er mit der Aufführung bis zur Fastenzeit gewartet haben, so daß die Komposition innerhalb eines Zeitraumes, der von der zweiten Hälfte des Jahres 1758 bis zum Beginn des Jahres 1759 reicht, angenommen werden kann. Möglicherweise ist der erste Teil etwas früher als der

<sup>19</sup> Abgesehen von Geringfügigkeiten, wie Veränderung der Silbenzahl einiger Wörter (z. B. „geschenket hat“ statt „gesdienkt hat“) und Verwendung der ihm vertrauten Orthographie.

<sup>20</sup> Dazu vgl.: Deutsche National-Literatur. Hist. krit. Ausg. Unter Mitw. v. . . . hrsg. v. Joseph Kürschner. — Bd. 46 Abt. 1. (Friedrich Gottlieb) Klopstocks Werke. T. 1. Der *Messias*, Bd. 1. Hrsg. v. R(ichard) Hamel. — Berlin und Stuttgart o. J. S. CLXXXIV-CLXXXVI. — Diese vorzüglich kommentierte Edition von Hamel ist noch immer die beste Klopstockausgabe.

<sup>21</sup> Wir verzichten im folgenden auf die Wiedergabe der Originaltitel, für die wir auf die genannten Seiten der National-Literatur, Bd. 46, Abt. 1, sowie die einschlägigen Bibliographien verweisen.

<sup>22</sup> Zeile 18: „... herab kam“ statt „... gekommen“.

<sup>23</sup> Sein Sohn Hans stand in dänischen Diensten.

<sup>24</sup> Menke hat im Anhang A seines *Vokalwerks* Auszüge aus der *Staatszeitung* zu einer „Hamburger Konzertchronik von 1721 bis 1767“ zusammengestellt; wir zitieren im folgenden nach Menke.

<sup>25</sup> Menke, *Vokalwerk*, Anh., S. 43.

<sup>26</sup> Zur Einrichtung der Drillhauskonzerte vergleiche man den Abschnitt „Concertaufführungen unter Telemann“ bei Josef Sittard: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*. — Altona und Leipzig 1890, S. 60—68. — Vgl. ferner S. XLI—XLIV von Max Schneiders grundlegender Einleitung zu den DDT, F. 1, Bd. 28, 1907.

<sup>27</sup> Ebenso wie der *Messias* wurde das *Befreyte Israel* (Text von Friedrich Wilhelm Zachariae) hier zum ersten Male aufgeführt.

zweite entstanden<sup>28</sup>. Ob der Umstand, daß Klopstocks Frau Meta am 27. November 1758 zu Hamburg verstorben war, einen Fingerzeig geben kann, mag dahingestellt sein. — Die erwähnte *Staatszeitung* belegt noch zwei Aufführungen der zweiten Kantate zu Telemanns Lebzeiten: Am 5. März 1761 wurde „eine Stelle aus dem *Messias* aufgeführt“<sup>29</sup> und am 24. Februar 1766 „*Der Wechselgesang der Mirjam und Debora, aus dem zehnten Gesang des Heldengedichts, der Messias, von Herrn Telemann componiert*“<sup>30</sup>.

Wort und Ton. — Die Zusammenstellung, welche Telemann aus dem klopstockischen *Messias* getroffen, ist gewiß keine zufällige. Ihr Gehalt geht aus den, jedem Gesang vorangestellten, höchstwahrscheinlich von Klopstock selbst verfaßten Inhaltsangaben<sup>31</sup> deutlich hervor: „*Der Messias entfernt sich von dem Volke, geht auf den Oelberg und verspricht Gott noch einmal in einem feierlichen Gebete, die Erlösung zu übernehmen. Hierauf fangen die Leiden der Erlösung in seiner Seele an.*“ — „*Mirjam und Debora klagen den sterbenden Versöhner in einem Liede. Er kömmt dem Tode sichtbar näher.*“ — Das zentrale Thema ist die Erlösungstat Christi; im ersten Teil ist Christus „*der Schöpfer der Welt*“, der Gottessohn, der „*auf Erden herab kam*“, im zweiten Teil ist er der Mensch, „*der schönste der Menschen*“, der die Erlösung durch seine äußerste Niedrigkeit, durch den Tod am Kreuze vollendet. (Man mag vielleicht sogar gewisse Beziehungen zum „*Benedictus*“ und „*Osanna*“ der Messe einerseits und zum „*Agnus Dei*“ andererseits erblicken können.) — Wendungen des Prologs, wie „*Sing, unsterbliche Seele...*“ (Z. 1), „*Und die Erlösung des großen Messias würdig besingen.*“ (Z. 16), „*So hört meinen Gesang...*“ (Z. 19), „*...und singt den ewigen Sohn...*“ (Z. 22), mögen keinen geringen Anreiz zur Vertonung geboten haben. Das Lied der Mirjam und Debora besitzt von vornherein eine ausgesprochen musikalische Struktur, worüber sich Carl Friedrich Cramer sehr geistvoll äußert. Wir können uns nicht versagen, diese Stelle, da sie so gut wie unbekannt ist, hier im Wortlaut wiederzugeben<sup>32</sup>:

„*Diese dialogisirte Elegie; dieses Traueridyll, dieser aïodos amoibaïos, diese antiphonos hymnodia, die sich, als noch mehr Poesie, über die vorhergehenden Reden erhebt; ist schon längst durch das allgemeine Einverständniß aller ächten Leser des Messias, für eine der hervorstechendsten Parthien, der schönsten, rührendsten Scenen des Gedichtes, anerkannt. Mehrere Tonkünstler... haben sich beeifert, sie mit Musik zu begleiten; aber sie wartet noch auf einen... [Johann Abraham Peter] Schulz!*

Das Charakteristische davon ist nicht bloß Wahl der Situation, die den Wechselgesang wahrscheinlich macht, der rührendsten Umstände, welche die zarte Weiblichkeit (*Schönster unter den Menschen... Naturgegenstände: Blumen, Cedern &c.*) heraushebt, sondern, hauptsächlich dieß: daß die Eine dialogisirende Person immer

<sup>28</sup> Dafür spricht die nachträgliche Einfügung der Nr. 2, die im Autograph am Ende des ersten Theiles steht (S. 22).

<sup>29</sup> Wahrscheinlich unter Friedrich Hartmann Graf, dem Mitarbeiter Telemanns. Menke, *Vokalwerk*, Anh., S. 45.

<sup>30</sup> Menke, *Vokalwerk*, Anh., S. 64.

<sup>31</sup> Zuerst in der Kopenhagener Ausgabe von 1755. Wir zitieren nach der National-Literatur, Bd. 46, Abt. 1, S. 3 und Abt. 2, S. 50.

<sup>32</sup> Cramer, *Klopstock*, Th. 5, S. 191—193.

den angegebenen Ton der andern wieder auffaßt, ihr Gesungenes ausbildet, vermehrt, verschönert; einen ähnlichen Gegenstand zu dem angegebenen auffindet: z. E. 1) Schönster unter den Menschen &c. — 2) Aber er ist der Schönste . . . schöner als alle &c. — 1) Trauert Cedern &c. 2) Trauert, Blumen im Thal &c. — 1) Nun sind sie durchgraben, seine Händ' und Füße &c. 2) Seine göttliche Stirn &c. — 1) Seiner Mutter Seele &c. 2) Wär ich seine Mutter &c. — 1) Sein Auge verlischt &c. 2) Todesblässe bedeckt . . . seine Wangen. — 1) Die du droben den Himmlischen leuchtest, &c. 2) Die du sündigst auf Erden &c. — 1) Still in ihrem Lauf sind alle Sterne gestanden. 2) Auch die Erde ist stillgestanden &c. — Zuletzt vereinigen sich beyde in den mit ernster Würde wiederholten Versen: Denn es ist Jesus Christus, der ewige Hohepriester, zu versöhnen im Allerheiligsten! Hallelujah!

So wenig auch, im Grunde, die Formen zweyer so verschiedenen Künste, als Dicht- und Tonkunst, miteinander verglichen werden können: so einleuchtend ist doch hier die Parallele, wenn man dieß Lied der Mirjam und Debora ein poetisches Duett nennt. Es findet sich großer Unterschied zwischen einem, sowohl poetischen als musicalischen Dialog und . . . Duette. Der wesentliche Charakter eines Duetts ist, daß die zweyte Stimme nicht bloß abwechsele in Melodie mit der ersten, sondern daß sie eine ähnliche Melodie, nur verschieden von der ersten, angebe und fortführe, die sich zuletzt mit der Ersten in einem allgemeinen, durch richtige Harmonien verbundenen Ganzen, vereinige.“ —

Die beiden Hauptprobleme, die sich bei der Komposition ergeben mußten, waren: das richtige Verhältnis zwischen dem dichterischen Wort und der Musik zu treffen, und zu der poetischen Form eine entsprechende musikalische Form zu finden. Der zweite Teil in seiner musikgezeugten Anlage konnte dabei relativ weniger Schwierigkeiten bereiten als der sprödere erste. Das erste Problem löste Telemann, indem er der „*kühnen sprachlosen Musik*“ (Klopstock) und der „*vom Worte geleiteten*“, den orchestralen und vokalen Partien also, verschiedene Sphären zuerteilte. Im Orchester, das reich mit Ritornellen und sogar „*Symphonien*“ bedacht ist, liegt das absolut-musikalische Schwergewicht, während in den Singstimmen immer, selbst dann noch, wenn sie in Kantilenen ausbrechen, das Dichterwort dominiert. Das gilt natürlich mehr für die erste Kantate; in der zweiten werden der instrumentale und der vokale Bereich einander angenähert (wie es die Vorlage ja auch bedingt). Das andere Problem bewältigte Telemann, indem er auf die Form der Da-capo-Arie, die sich auch schwerlich hätte anwenden lassen, prinzipiell verzichtete und statt ihrer sich im ersten Teil des Rezitativs mit allen seinen Abstufungen (secco, accompagnato, obbligato) und des Ariosos, oft im Sinne der Steigerung angeordnet, bediente und im zweiten Teil neben dieser Form liedhafte Gebilde und sogar Fugato und Vokalkonzert verwendete (dazu tritt im Orchester noch ein konzertantes Element). Alle diese Einzelformen sind von geringen Dimensionen (Textwiederholungen werden nur sparsam gebraucht) und eng miteinander verbunden (teils durch direkte Übergänge, teils durch kontrastierende Wirkungen); die Gliederung nach Einzelnummern ist aufgegeben<sup>33</sup> zugunsten einer höheren Einheit: man könnte den *Messias* füglich als „*oratorische Fantasie*“ bezeichnen.

<sup>33</sup> Wenn der Verf. trotzdem numeriert, so geschieht das aus praktischen Gründen und nach rein äußerlichen Gesichtspunkten: immer nach einem Doppelstrich setzt eine neue Nummer ein.



Analyse der ersten Kantate. — Nr. 1: Ihr erster Abschnitt (Takt 1—39; B-dur;  $\frac{2}{4}$ ) ist ein begleitetes Tenorrezitativ. Es wird durch ein zwölftaktiges Ritornell des Streichorchesters eingeleitet, das die Affektvorzeichnung „Vergnüg-lich“<sup>34</sup> trägt. Dieses Sätzchen ist nichts anderes als ein stilisierter Marsch; darauf deuten die Oktavenbässe,



die trompetenmäßige Bratschenführung<sup>35</sup> und auch die Rhythmik der Violinen hin<sup>36</sup>. Das Ritornell wird später stückweise wiederholt: zuerst zweimal das Kopfmotiv, dann nacheinander seine erste und zweite Hälfte (auf der Dominante). Die Singstimme hat (wie auch in allen folgenden Rezitativen) die Vortragsbezeichnung „Pathetisch“. Die Rezitativbegleitung wird in Viertelschlägen notiert, nicht wie sonst üblich in langgehaltenen Akkorden<sup>37</sup>. — Der zweite Abschnitt (Takt 39—79; „Trotzig“; B-dur;  $\frac{3}{4}$ ) bewegt sich formal auf der Grenze zwischen obligatem Rezitativ und Arioso. Die Melodik der Singstimme (Baß) weist deutlich auf eine Abkunft vom Rezitativ hin;



Ver - ge - bens er - hob sich Sa - tan wi - der den gött - li - chen Sohn,

die Koloraturen sind Affektkoloraturen, wie sie auch im Rezitativ, besonders im französischen<sup>38</sup>, stehen können. Die meist zweistimmige, „al-fresco“-hafte Streicherbegleitung verarbeitet zwei Motive voll eindringlicher Bildkraft: das erste ist ein gebrochener Dreiklang, der aus einem tiefen Sechzehnteltremolo aufsteigt, das zweite ein über alle Violinsaiten fahrendes, groteskes Springmotiv. Ein Secco-Rezitativ beschließt diese Nummer.

Nr. 2, ein nachträglich eingefügter Orchestersatz („Prächtig“; B-dur;  $\frac{3}{4}$ ), ist ein Menuett (ohne Trio) von der Form /:a:/:ba':/.

<sup>34</sup> Übersetzung von „Allegretto“.

<sup>35</sup> Telemann führt auch in anderen Werken gelegentlich die Bratschen wie Blechblasinstrumente, obgleich nicht ganz konsequent.

<sup>36</sup> Vorwegnehmend sei erwähnt, daß auch das Nachspiel am Ende der ersten Kantate (Nr. 4, Takt 168 ff.) den Charakter einer Marcia besitzt und hier den Ausdruck sieghafter Gewißheit hat.

<sup>37</sup> Diese Notierungsweise wird durch das ganze Stück beibehalten, auch in den Secco-Rezitativen (womit die Forderungen mancher Theoretiker für die Rezitativausführung praktisch belegt werden). — Auch die Finalkadenzen der Rezitative werden abweichend von der üblichen Praxis notiert, z. B.:



Eine Ausnahme bilden allein die Takte 133/134 der Nr. 4.

<sup>38</sup> Telemann hat sich verschiedentlich zum französischen Rezitativ bekannt. Vgl. seinen Briefwechsel mit Carl Heinrich Graun; im Auszug abgedruckt in den DDT, F. 1, Bd. 28, S. LXXV-LXXII.

Nr. 3 (für Alt; g-moll;  $\frac{2}{4}$ ) ist zweigliedrig (Takt 1—24; 25—38): zweimal leitet ein Secco-Rezitativ (mit Taktwechsel nach französischer Art) in ein homophon begleitetes, relativ kantables Arioso, das aber auch rezitativische Züge enthält. Die Harmonik dieser Nummer ist von einer reizsamen Farbigkeit<sup>39</sup>; die Form ist völlig frei<sup>40</sup>. Beiden Abschnitten gemeinsam ist nur die Steigerung zu einem Höhepunkt hin, der jeweils mit „st[ark]“ bezeichnet ist.

Nr. 4: Diese mehrteilige Nummer führt ohne Unterbrechung zum Schluß der ersten Kantate hin. — Ihr erster Abschnitt (Takt 1—87) gehört dem Sopran. Ein vierzigtaktiges, pastorales Ritornell<sup>41</sup> (Streichorchester und zwei Querflöten; „*Lieblidmunter*“; G-dur;  $\frac{3}{4}$ ) steht am Anfang. Sein regelmäßiger Aufbau mag hier durch ein Schema veranschaulicht werden:

Takt: 1—4	5—8	9—12	13—16	17—20	21—24	25—28	29—32	33—36	37—40
a	b	a	b	c	c'	b'	c	c'	b'
G-dur	D-dur	G-dur	D-dur	E-dur	D-dur	G-dur	E-dur	D-dur	G-dur
				a-moll	G-dur		a-moll	G-dur	
Trio	Trio	Tutti	Tutti	Trio	Trio	Trio	Tutti	Tutti	Tutti

Diese Form ist als Variante eines Reprisesbars (mit Wiederholung des Abgesangs nämlich) anzusprechen. Jähe Rückungen (chromatisch zur doppelten Dominante: Takt 16/17 und querständig in die terzverwandte Tonart: Takt 28/29 und 75/76) schaffen effektvolle Kontraste. Einem Secco-Rezitativ folgt ein Arioso (Takt 49 bis 75), das innerhalb der ersten Kantate die größte Kantabilität aufweist und ihren Mittel- und zugleich Höhepunkt bildet. Die Melodik der Singstimme entfaltet sich völlig frei und ohne symmetrische Periodenbildung<sup>42</sup>. Zu dem schlichten Streicherakkompagnement bringen die Flöten Ritornellbruchstücke. — Eine wörtliche Wiederholung des vierten Ritornellteiles führt zum nächsten Abschnitt (Takt 88—112), einem „trockenen“ und dann (durch nachschlagende Achtel der hohen Streicher) begleiteten Tenorrezitativ, das von D-dur nach h-moll überleitet. Überraschend ist der schaurige Septakkord in Takt 100<sup>43</sup>. — Der folgende Abschnitt (Takt 113—155, Baß) enthält alle Übergänge vom Secco-Rezitativ bis zum reich mit Koloraturen geschmückten Arioso hin<sup>44</sup>. Die Modulation ist hier sehr beweglich und verläuft von D-dur (Takt 113 ff.) über A-dur (Takt 121 ff.) zu einer schroffen Wendung nach a-moll (Takt 129; Sextakkord), um dann, auf einem seltsam gewundenen Umweg<sup>45</sup>, in g-moll zu landen;



<sup>39</sup> Vgl. z. B. die „neapolitanischen“ Kadenzen in Takt 7/8 und 11/12, den Querstand es'-e in Takt 18 und die übermäßige Quint und Sext in Takt 31 (eine der wenigen bezifferten Stellen des *Messias*).

<sup>40</sup> Eine Entsprechung besteht allein zwischen Takt 9 und Takt 13.

<sup>41</sup> Dieses Ritornell bezieht sich ohne allen Zweifel auf die Textworte „... da der Schöpfer der Welt, als Erlöser, auf Erden herab kam“, also auf die Geburt Christi, und gehört mithin in die Tradition der weihnachtlichen Hirteninfonien, wofür auch die Verwendung der Flöten spricht.

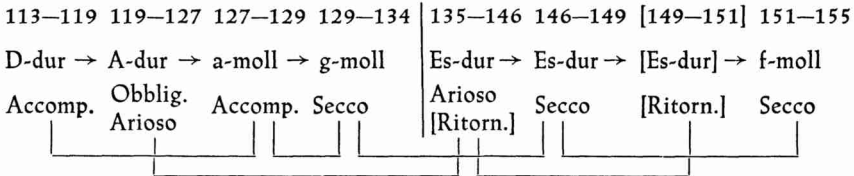
<sup>42</sup> Nacheinander folgen Gruppen von je 7, 6, 5 und 9 (= 4 + 5) Takten.

<sup>43</sup> Man erwartet hier eher den verminderten Septakkord, der übrigens im *Messias* äußerst rar ist.

<sup>44</sup> Telemann muß über längere Zeit einen ganz ausgezeichneten Bassisten gehabt haben; die Baßpartien sind bei ihm immer überaus virtuos gestaltet, während seine Tenorpartien meist nur bescheidene Ansprüche an die Gesangstechnik stellen.

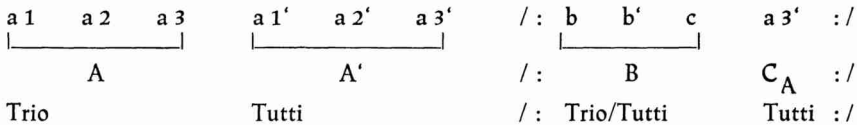
<sup>45</sup> Wodurch der Text („*dunkel*“) sehr sinnfällig illustriert wird.

die zweite Hälfte beginnt abrupt in der Mediante Es-dur (Takt 135 ff.; „Prächtig“) und endet in f-moll. Wir geben eine schematische Übersicht dieses Abschnitts:



– Der letzte Abschnitt (Takt 155–188), begleitetes Altrezitativ und Orchester-nachspiel, steht wieder in der Haupttonart der Kantate, in B-dur. Eine Wirkung von besonderem Reiz ergibt sich, wenn die Finalakkorde des Rezitativs ausbleiben und dafür das Trio der beiden Oboen und des Violoncells<sup>46</sup> mit einem Alla-marcia-Satz<sup>47</sup> einfällt (Takt 168). Dieser Satz („Mäßigkeit“; B-dur;  $\frac{2}{4}$ ) hat eine ähnliche Form wie das Flötenritornell am Beginn der Nr. (Takt 1–40) und ebenso dessen charakteristische, chromatische Rückung (Takt 180), wenn auch nur dessen halbe Ausdehnung. Schema:

Takt 168 ff.: jeweils auftaktige Zweitaktperioden



Analyse der zweiten Kantate. — Nr. 5 ist ausdrücklich mit „Vorspiel“ überschrieben („Traurig“; a-moll;  $\frac{3}{2}$ ); ein konzertantes Duo von Solovioline und „großer Hoboe“<sup>48</sup> wird hier vom Streichorchester<sup>49</sup> begleitet. Dieses Vorspiel wird

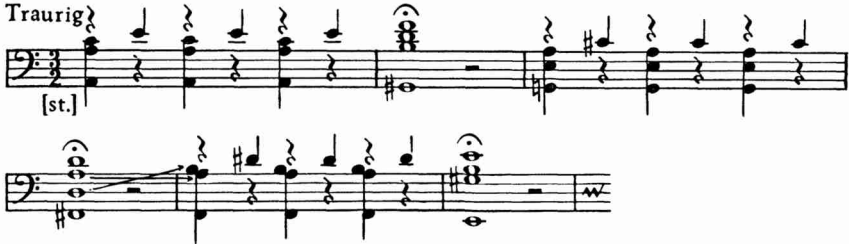
<sup>46</sup> Das Cello als Oboenbaß ist ungewöhnlich, zumal hier ja Fagotte zur Verfügung standen.

<sup>47</sup> Dazu vgl. oben. Überdies trägt dieses Nachspiel (besonders in seinen Synkopen, Takt 185/186) deutliche Züge der „Justigen polnischen Ernsthaftigkeit“ (*Singe-Spiel und General-Bass-Übungen*, Bl. 25), die Telemann seit seinem Aufenthalt in Pleß und Krakau (1705) so hoch zu schätzen wußte.

<sup>48</sup> Die Bezeichnung „Große Hoboe“ findet sich weder in Curt Sachsens *Handbuch der Instrumentenkunde* noch ist sie in seinem *Reallexikon* erläutert; Max Schneider erwähnt das Instrument, ohne es indessen zu charakterisieren, in seinem Revisionsbereich zu den DDT, F. 1, Bd. 28, S. LXXVII: „In den Orchesterstimmen sind die Oboen stets doppelt vorhanden; wo ‚Große Oboe‘ vorgeschrieben ist, findet sich in jedem einzelnen Falle auch eine besondere Transposition für die kleine Oboe.“ — „Große Hoboe“ ist nichts anderes als eine Eindeutung Telemanns für die „oboé d’amore“; daß die „große Oboe“ ein „oboé d’amore“ ist, ergibt sich eindeutig aus den Tonarten, in denen sie angewendet wird: vorzüglich a-moll und A-dur. Da das eingestrichene c in keinem Falle unterschritten wird, kann die „große Oboe“ also ohne weiteres durch die „Kleine“ ersetzt werden.

<sup>49</sup> Zu dem natürlich auch die beiden Fagotte gehören. — Ein Exkurs zur Besetzungsfrage mag hier gestattet sein. Man wird sich das Orchester des *Messias* naturgemäß sehr klein vorstellen müssen; seinen Grundstock bildete ein Streichkörper von vielleicht zwei ersten und zwei zweiten Violinen, einer Bratsche (oder zweien) und je einem Violoncell und Kontrabaß (zu denen der begleitende Kielflügel trat); des weiteren spielten zwei Solisten, die entsprechend der Stadtfestpraxis mehrere Instrumente beherrschten: der eine übernahm die erste Querflöte, die erste Hoboe (sowie die große Hoboe) und die Solovioline in Nr. 7, der andere die zweite Querflöte, zweite Hoboe und die Solovioline in Nr. 5; endlich mußten zwei Fagottbläser vorhanden gewesen sein, die nicht mit den beiden genannten Solisten identisch gewesen sein konnten, denn ein Instrumentenwechsel innerhalb eines einzigen Taktes (Nr. 7, Takt 152) war für die damalige Zeit nicht gut denkbar (allerdings gestattet Telemann für das Auf- und Absetzen der Dämpfer auch nur drei bzw. zwei Takte. Vgl. Nr. 7, Takt 283–285 und Takt 303–304) — außerdem entsprach eine starke Fagottenbesetzung dem Zeitgeschmack. — Vgl. Max Seiffert im Beiheft 2 zu den DDT, S. 13/14, ferner Walter Kolneders Artikel *Fagott* in MGG, Bd. 3, Sp. 1717 ff., insbesondere Sp. 1725.

durch eine lapidare sechstaktige Kadenz (Takt 1–6 und 41–46) eingerahmt. Dieses Rahmenglied hat folgendes Gepräge:

Traurig 

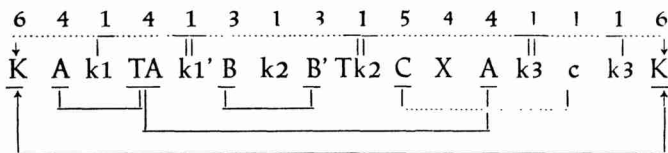
Ihre Akkordschläge, die wie Hammerschläge anmuten, deren seufzendes Echo in der ersten Violine<sup>50</sup> und die chromatisch absinkende Baßlinie, dazu die klagende Melodik des Hauptteils mit ihren expressiven Intervallen, seine dissonanzenreiche Harmonik<sup>51</sup>, das „lamentose“ Portamento der Begleitung<sup>52</sup> und die schroffen dynamischen Kontraste (insbesondere Takt 30–34) lassen das Vorspiel geradezu als Überschrift oder auch als vorangestellte Inhaltsangabe zu dieser Kantate erkennen, deren Affekt hier auf engstem Raume dargestellt ist. Das konzertierende Duo (Takt 7 ff.) mit seinen Kopffimitationen und seinen Terz- und Sextparallelen übernimmt dabei die Rolle Mirjams und Deborens. Der Baß (Takt 7–10) ist ein echter Chaconnenbaß<sup>53</sup>;



jedoch wird die Idee der Chaconne gewissermaßen nur berührt und wieder fallen gelassen. Eintaktige, aus der „Kadenz“ (Takt 1–6) gebildete Einschübe, Transpositionen und Variationen des Grundbasses und asymmetrische Perioden ergeben ein ganz anderes formales Bild<sup>54</sup>:

Anzahl

der Takte:



<sup>50</sup> Daß diese nachschlagenden Viertel als Seufzerfiguren aufzufassen sind, erweisen ihre Varianten in Takt 20, 24 und 40.

<sup>51</sup> Besonders charakteristisch sind die Nonenvorhalte, z. B. Takt 10, 15, 26 und 37; sehr ungewöhnlich ist der Sept-Nonen-Akkord in Takt 28, allein schon durch seine Lage (die Non wird durch ihre Verdopplung in der Unteroktave außerdem zur Sekund).

<sup>52</sup> Es handelt sich hier um eine wirkliche „Begleitung“, nämlich um einen ausgesetzten Generalbaß. Das konzertante Duo und das Trio der hohen Streicher bilden jeweils mit dem Baß zusammen einen stimmenden Satz, ergeben untereinander aber reichliche Einklangs- und Oktavparallelen (jedoch keine Quinten).

<sup>53</sup> Das mag eine Reminiszenz an das Meß-„Crucifixus“ sein, das ja oft als Chaconne komponiert wurde.

<sup>54</sup> Erläuterungen zum Schema: K = „Kadenz“, T = Transposition, X = freier Einschub, kleine Buchstaben = Fragmente.

Die Grundform des Vorspiels könnte demnach als eine (wenn auch sehr frei gehandhabte) vierteilige Liedform ABCA mit kontrastierender Reihung und Refrain bezeichnet werden; dazu tritt ein Ritornell K.

Nr. 6 ist ein taktwechselndes, sehr lyrisches Secco-Rezitativ, das einem „Herold“ (Tenor) zugeteilt ist und von a-moll nach C-dur moduliert. Die ausgeschriebenen Vorschläge darin sind von Georg Michael Telemann; kurios sind die „Nachschläge“ in Takt 6 und 17<sup>55</sup>. Bemerkenswert ist noch die melodische Ausweitung des E-dur-Akkordes<sup>56</sup> über den Sept- zum Nonenakkord (mit kleiner Non) hin, die das Anwachsen des „weinenden Liedes“ verdeutlicht (Takt 3–8).

Nr. 7: Diese Nummer, mit einem Umfang von 437 Takten mehr als doppelt so groß wie die Nr. 4, umfaßt 10 (bzw. 12<sup>57</sup>) Einzelteile von unterschiedlicher Ausdehnung. Die von Klopstock getroffene Zuweisung der Partien an „Mirjam“ und „Debora“ ist von Telemann aus musikalischen Gründen<sup>58</sup> nicht immer beachtet worden. Mirjam wird vom Sopran, Debora vom Alt<sup>59</sup> gesungen. — Der erste Abschnitt (Takt 1–121; „Mäßig“; A-dur;  $\frac{3}{4}$ ) ist dreigliedrig. Diese Dreigliedrigkeit ist schon nach außen hin durch die Abfolge von Sopransolo, Alt solo und Duett erkennbar. Das melodische Gleichgewicht zwischen den Singstimmen und dem Orchester ist vollkommen; hier zuerst partizipieren die Vokalstimmen an der Ritornellthematik<sup>60</sup>, ja, am Schluß des Abschnitts (Takt 117 ff.) greifen die Instrumente sogar die Koloraturenketten der Singstimmen (Takt 93 ff.) auf. Die Instrumentation (Streichorchester mit Flöten), die Tonart A-dur, der wiegende, oft menuettartige<sup>61</sup> Rhythmus, die schlichte Harmonik mit ihren gelegentlichen Reizwirkungen<sup>62</sup>, die in der Stimmführung der Oberstimmen überwiegenden Terzparallelen, die blühende, sehr volksliedhafte Melodik, endlich der Klang der beiden Frauenstimmen<sup>63</sup>: alles dies zusammen ergibt eine Musik von ungewöhnlicher, „strahlend“-verklärter Schönheit, die völlig mit dem Affekt des Textes übereinstimmt. Trotz aller „welschen“ Wendungen ist diese Musik schon „deutsche“ Musik, ein gütiges Resultat des „vermischten Geschmacks“ der Jahrhundertmitte. Wir verzichten hier auf einen in alle Einzelheiten eindringenden schematischen Überblick, der notwendig unübersichtlich ausfallen müßte. Als Großform des Abschnitts ergibt sich ein Bar, dessen zweiter Stollen in die Dominanttonart transponiert ist und dessen Abgesang den Stollenkopf enthält (in Takt 76–81), also: A (Takt 1–39) A' (Takt 39–66) B<sup>A</sup> (Takt 67–121). Zwei kleine Motive

<sup>55</sup> Eine derartige Notierungsweise ist dem Verf. sonst nirgends begegnet.

<sup>56</sup> Zunächst ohne Baß, dann als Sextakkord.

<sup>57</sup> Die Teile 11 und 12 sind eine nur leicht abgewandelte Wiederholung der Teile 9 und 10.

<sup>58</sup> Sonst hätte z. B. kein echtes Duett mit seinem gleichzeitigen Nebeneinander der Singstimmen entstehen können, sondern allenfalls ein musikalischer Dialog.

<sup>59</sup> Der eigentlich ein Mezzosopran ist (Notierung im Diskantschlüssel!), so wie der Baß eigentlich ein Bariton ist. Diese Distribution der Singstimmen in Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton, jedoch unter der herkömmlichen Stimmenbezeichnung, kann für Telemanns Hamburger Zeit als Regel gelten. Vgl. auch Menke, *Vokalwerk*, S. 2.

<sup>60</sup> Im Gegensatz zur ersten Kantate, wo die Gesangsmelodik selbständig war.

<sup>61</sup> Vgl. etwa Takt 21–24, 48–51, 84–86 u. a.

<sup>62</sup> Der mehr volkstümliche Dominantseptakkord ist hier besonders häufig vertreten; als Reizwirkungen nennen wir vor allem die vorgehaltene verminderte Oktav in Takt 7 und 9 (die Telemann theoretisch in den *Singebungen*, Bl. 35 behandelt), sowie ferner noch die Mollwendung in Takt 72–74.

<sup>63</sup> Es darf als sicher gelten, daß die Sopran- und die Altpartie für wirkliche Sängerinnen vorgesehen waren, nicht etwa für Knaben oder gar Kastraten. Vgl. dazu die (bereits für 1730 geltende) Namensliste, die Max Schneider in seiner Einleitung zu den DDT, F. 1, Bd. 28, S. XXXVII mitteilt.



sind die Keimzellen der musikalischen Entwicklung; sie werden im instrumentalen und vokalen Bereich jeweils verschieden fortgesponnen. — Der zweite Abschnitt (Takt 122–151; *fis*-moll;  $\frac{2}{4}$ ) ist ein Lied mit zwei dreiteiligen Strophen (die zweite ist leicht variiert) und kurzem Orchesternachspiel:

	122–125	126–129	130–134	
Takte:				146–151
	<u>134–137</u>	138–141	142–146	
	/:	a	b	c :/ Ritornell
Strophe 1:	Alt	Alt	Alt	—
Strophe 2:	Sopran	Sopran	Sopran	—
	Streicher	Streicher	Bläser	Tutti

Überaus reizvoll ist die durch die Überschneidung der beiden Strophen gewonnene kleine Asymmetrie<sup>64</sup>, ferner noch die Flötenbegleitung der c-Teile in der höheren Oktav, die ihr Gegenstück im nächsten Abschnitt findet, wo die Stimmen in der tieferen Oktav der Fagotte verdoppelt werden. — Dieser (dritte) Abschnitt (Takt 152–208; D-dur;  $\frac{2}{4}$ ) zerfällt in zwei Unterabschnitte: einen ersten mit zweiteiliger Liedform AB (152–172) und einen zweiten fugierten, der seinerseits in Vokal- und Orchesterfugato unterteilt ist (Takt 173–208; „*Entrüstet*“). Der erste, liedförmige Unterabschnitt mit seinen verdoppelten, ungemein sinnlichen Terz- und Sextparallelen der Frauenstimmen und der Fagotte<sup>65</sup>, die in den Begleitakkorden der hohen Streicher noch nachgezeichnet werden und auf langen Haltetönen im Generalbaß<sup>66</sup> ruhen, ist innerhalb des *Messias* (und wohl noch darüber hinaus) ein Gipfelpunkt schönheitlicher Klangkultur. Das anschließende zweithemige Fugato ist vielleicht von der Doppelfuge „*Christus hat uns ein Vorbild gelassen, auf daß wir sollen nachfolgen seinen Fußstapfen*“<sup>67</sup> aus Carl Heinrich Grauns *Tod Jesu* inspiriert. Der Dux Grauns entspricht melodisch dem Comes bei Telemann, wie umgekehrt der graunische Comes dem telemannischen Dux. Auch die zweiten Themen weisen beiderseits eine gewisse Ähnlichkeit auf. Graun, Takt 1 ff., Baß:

(Graun, Takt 1 ff., Baß:)



Chri-stushat uns ein Vor-bild ge - las - - - - - (sen)

Telemann, Takt 175 ff., Sopran:

<sup>64</sup> Diese mehrfach festgestellte Tendenz zu unsymmetrischer Periodisierung ist für den *Messias* besonders typisch und sicherlich ein echt empfindsames Stilmittel.

<sup>65</sup> In der Behandlung des Fagotts als lyrisches Kantileneninstrument zeigt sich schon die Nähe der Klassik; dem Barock diente das Fagott (Matthesons „*stoltzer Basson*“) mehr zur Darstellung heroischer wie dämonischer Affekte.

<sup>66</sup> Mit ausdrucksvollen Quartsextvorhalten und -durchgängen.

<sup>67</sup> Man beachte die textliche Parallele!



Am Orchesterfugato läßt sich noch eine besondere Eigenart der telemannischen Satztechnik ablesen, die primäre Dreistimmigkeit. Das Fugathema wird nämlich nur in drei Stimmen durchgeführt: in der 1. und 2. Violine und im Baß. Die Bratsche aber wird an der kontrapunktischen Arbeit nur sekundär beteiligt. Daß Telemanns Satz primär dreistimmig und daß die vierte Stimme eigentlich immer eine Füllstimme ist, läßt sich leicht an allen Ritornellen des *Messias* feststellen, nicht zuletzt in seinen konzertanten Partien<sup>68</sup>. — Der vierte Abschnitt (Takt 209–223; „*Beweglich*“; h-moll;  $\frac{2}{4}$ ) ist ein begleitetes, gelegentlich die Grenze zum Arioso streifendes Rezitativ nach französischer Manier, das nacheinander vom Sopran und vom Alt vorgetragen wird. Dabei ist die Altpartie (Takt 224–234) eine freie Variation der Sopranpartie (Takt 209–223; die Schlüsse sind identisch). Dieses Rezitativ ist ein Musterstück einer Affektmalerei<sup>69</sup>, die noch dem Hochbarock entstammt. — Der fünfte Abschnitt (Takt 235–244; G-dur;  $\frac{2}{4}$ ) ist ein kurzes zweistimmiges Rezitativ. Die Singstimmen gehen in Terzen, haben aber jede ihre eigene Finalklausel: der Sopran die Quartfall- und der Alt die Terzfallklausel, die hart aufeinanderprallen. Im Orchester liegt eine Variante der Figur aus Takt 217 usw. des vorigen Abschnitts; schneidende Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffe bekräftigen die Kadenz. — Der sechste Abschnitt (Takt 245–300; g-moll;  $\frac{2}{4}$ ) umfaßt einen mit „*Symphonie*“ überschriebenen Teil (Takt 245–282; „*Traurig*“) und ein begleitetes Rezitativ (Takt 282–300). Die „*Symphonie*“ ist ein Trauermarsch; Solo- Violine und 2. Oboe konzertieren miteinander, begleitet von „*gerissenen*“<sup>70</sup> Achteln des Streichorchesters. Dieser Trauermarsch hat die Form eines zweistrophigen, durchkomponierten Liedes AA'. Ein Thema von einer im 18. Jahrhundert wohl- bekannten Diastematik<sup>71</sup>



wird jeweils andeutungsweise imitiert und mit ornamentalen Floskeln frei fortgesponnen; in der zweiten Strophe ist das Thema nach F-dur (Takt 263), später nach B-dur (Takt 265) gerückt. Auch hier zeigt sich wieder Telemanns Vorliebe für unsymmetrischen Periodenbau; gleich der zweite Themeneinsatz beginnt, bevor der erste noch beendet ist, so daß sich hier zwei Dreitaktgruppen ergeben (sehr augen-

<sup>68</sup> Der primär dreistimmige Satz dürfte typisch für die ganze „galante“ Musik (Pergolesi usw.) sein; nicht umsonst war Telemann besonders als Triokomponist hochgerühmt.

<sup>69</sup> Z. B.: Takt 213/14 die chromatischen Sextakkorde; Takt 216, 225 und 230 das unvermittelte „*Sr[ark]*“; Takt 217 usw. die das Rinnen von Schweiß und Blut schildernde Figur.

<sup>70</sup> „*Gerissen*“ ist Telemanns Übersetzung für „*pizzicato*“.

<sup>71</sup> Zum Vergleich möge hier einzig Händels Chorfolge „*And with his stripes are we healed*“ aus dem *Messiah* genannt werden, den Telemann aber unmöglich kennen konnte.



fällig im Baß). Der Ausdruck dieser „Symphonie“, die die zentrale Stellung in der zweiten Kantate einnimmt, wenn auch nicht genau im mathematischen Sinne, ist nicht der einer spontanen und larmoyanten Klage, viel eher der Ausdruck einer fast distanzierenden, zuversichtlich-gefaßten Trauer, die schon von Trost zu künden weiß<sup>72</sup>. Dem anschließenden Rezitativ, völlig unbegleitet in den ersten vier Takten des Alts und begleitet im Abschnitt des Soprans, geben die gedämpften Streicher sein eigentümliches Kolorit. — Der siebente Abschnitt (Takt 301–332; „*Etwas lebhaft*“; G-dur;  $\frac{3}{8}$ ) ist ein ziemlich virtuoses Sopran-Alt-Duett, das alternierend vom konzertierenden Duo und den (nunmehr wieder „offenen“) Streichern akkompagniert und durch ein kleines Nachspiel des Tutti-Körpers beschlossen wird. Sein formaler Aufbau ist der folgende:

Takt 301–305	306–309	310–313	313–317	318–322	323–327	327–332
a	b	b'	x	c	c	x'

Wir stellen eine dreiteilige, kontrastierend gereichte Liedform ABC, mit Ritornellen X (einem vokalen<sup>73</sup> und einem instrumentalen) fest. — Abschnitt 8 (Takt 333 bis 345; „*Beweglich*“; e-moll;  $\frac{3}{4}$ ) ist ein vom Alt intoniertes, sonst zweistimmiges begleitetes Rezitativ mit einem stark bewegten, nur zweistimmigen Orchesternachspiel<sup>74</sup>. Wieder treffen die beiden Finalklauseln der Singstimmen hart aufeinander (Takt 340, wie vorher schon in Takt 242). Der vorgehaltene Quartsextakkord in Takt 337 (auf „*Elend*“) klingt womöglich noch schärfer als die fremdartigste Dissonanz<sup>75</sup>. Man kann es schon verstehen, daß Telemann gerade als Harmoniker sehr geschätzt wurde. — Der folgende Abschnitt (Takt 346–357; „*Ernsthaft*“<sup>76</sup>; C-dur) ist ein feierliches, alternierendes „Rezitativ“, das von liegenden Streicherakkorden (teilweise ohne Kontrabaß und Flügel) begleitet wird und in eine phrygische Kadenz einmündet. Schon seine Gestalt ( $\frac{3}{2}$ -Takt, halbe Noten als Grundmetren) ist für ein Rezitativ höchst ungewöhnlich, noch mehr ist es seine Melodik<sup>77</sup>. Gerade in diesem „Rezitativ“ (wie auch in seiner Wiederholung) mit seinem innig ausgesprochenen Naturgefühl ist die Nähe zur Klassik ganz besonders deutlich. — Der zehnte Abschnitt (Takt 358–390; „*Munter*“; a-moll;  $\frac{3}{2}$ ) enthält das Schluß-„*Halleluja*“, ein sehr lockeres Fugato der Singstimmen, das sich in lange, konzertierende Koloraturen auflöst, mit einem Orchesterritornell, das das Fugato der Singstimmen nur andeutungsweise berührt und dann gruppenweise (Oboen und Violinen) gegeneinander konzertiert<sup>78</sup>. Der elfte Abschnitt (Takt 391–402) ist eine Wiederholung des neunten, wobei die Melodik der Singstimmen variiert wird, kaum aber die Orchesterbegleitung. — Im zwölften Abschnitt (Takt 403–437), der Wiederholung des zehnten, wird zwischen Vokalfugato und Nachspiel ein zweitaktiges Rezitativ des „*Herolds*“ (Takt 421/422; „*Mäßig*“) eingefügt.

<sup>72</sup> Insbesondere am Beginn der zweiten Hälfte; vielleicht darf hier der C-dur-Teil des Trauermarsches aus Beethovens heroischer Symphonie als Vergleich herangezogen werden.

<sup>73</sup> Wenn man die leidenschaftlichen Rouladen der Singstimme über das Wort „*Воине*“ einmal so bezeichnen will.

<sup>74</sup> Vgl. dazu den Orchestersatz in Nr. 1, Takt 39 ff.

<sup>75</sup> Weil er, genau gesagt, atonal ist. Der Quintsextakkord über A (in e-moll) kann im korrekten Satz niemals durch einen Quartsextakkord eingeleitet werden, dessen Quart sich in die große Terz lösen müßte und dessen Sext nicht liegenbleiben dürfte (1. Violine). Der Vorhalt ist übrigens original und nicht vom Enkel.

<sup>76</sup> Diese Affektbezeichnung ist aus der Wiederholung (Takt 391 ff.) zu ergänzen.

<sup>77</sup> Z. B. die Melodik der ersten Takte, die geradezu an ein Kinderlied erinnert, mit ihrer ergreifenden Terz-überhöhung (Takt 347).

<sup>78</sup> Zum „*Halleluja*“ vgl. unten.



Gliederung des Oratoriums. — Die formale Gliederung des *Messias* ist vielleicht in den vorangegangenen Analysen schon nicht ganz verborgen geblieben. Es kommt uns in diesem Abschnitt nur darauf an, ein immanentes Gliederungsprinzip des *Messias* festzustellen, das uns in einer festen Gesetzmäßigkeit seiner Anordnung zu liegen scheint, die allerdings für die beiden Kantaten verschieden ist. Es kommt uns schließlich noch auf die Feststellung einer beiden Kantaten gemeinsamen Grundstruktur an; denn erst damit würde der *Messias* die Gattungsbezeichnung „Oratorium“ zu Recht tragen. — Eine Gliederung der ersten Kantate ergibt sich, einfach genug, aus der regelmäßigen Anordnung der Singstimmen. Ein Schema möge es hier verdeutlichen:

Nr. 1, Takt 1—38:	↓	Tenor	I
Nr. 1, Takt 39 ff. / Nr. 2 <sup>79</sup> :		Baß	II
Nr. 3, Takt 1—24:	↓	Alt	III
Nr. 4, Takt 1—87:		Sopran	IV
Nr. 4, Takt 88—111:	↓	Tenor	V
Nr. 4, Takt 112—154:		Baß	VI
Nr. 4, Takt 155 ff.:	↓	Alt	VII

Eine Sopranpartie, die im Mittelpunkt der Kantate steht, wird hier umrahmt von einer regelmäßigen Aufeinanderfolge der übrigen Vokalpartien. Die Gliederung der zweiten Kantate ergibt sich aus einem anderen Prinzip, aus dem der harmonischen Abfolge. Wir geben zunächst wieder ein Schema:

Nr. 5:	a-moll	I
Nr. 6:	C-dur <sup>80</sup>	II
Nr. 7: Takt 1—121:	A-dur	III
Takt 122—151:	fis-moll	IV
Takt 152—208:	D-dur	V
Takt 209—234:	h-moll	VI
Takt 235—244:	G-dur	VII
Takt 245—300:	g-moll	VIII
Takt 301—332:	G-dur	IX
Takt 333—345:	e-moll	X
Takt 346—357:	C-dur	XI
Takt 358—390:	a-moll	XII
Takt 391—402:	C-dur	XIII
Takt 403 ff.:	a-moll	XIV

<sup>79</sup> Das Menuett Nr. 2 bezieht sich zweifellos noch auf den Text des Basses.

<sup>80</sup> Wir nehmen C-dur als die Tonart dieses Rezitativs an, da seine einzige Kadenz nach C-dur leitet.

Wir erkennen somit als das Aufbaugesetz der zweiten Kantate die Ordnung der Teile nach dem Prinzip der Terzverwandtschaft, in absteigender Linie und mit regelmäßigem Wechsel der Tongeschlechter, um einen Mittelblock in G. Den Anfang und Schluß bilden zwei Gruppen, die spiegelbildlich zueinander stehen (aC—Ca). — Schließlich ist nun auch die gemeinsame Architektur der beiden Kantaten ersichtlich: sie liegt in der (noch ganz barocken) Anordnung der Einzelteile um ein Zentrum herum (das in beiden Kantaten überdies die G-Tonalität ist). Damit kann die Frage nach der Einheit des Oratoriums positiv beantwortet werden. Endlich sollte die Siebenzahl der Glieder der ersten Kantate und ihre Verdoppelung in der zweiten Kantate nicht übersehen werden. Ganz sicherlich ist die Verwendung gerade der heiligen Zahl Sieben, die in der Genesis wie noch in der Apokalypse eine so bedeutungsvolle Rolle spielt, keine zufällige und sicher könnte sie den Anlaß zu mancher mehr oder minder tiefsinnigen Spekulation ergeben, doch würde das schon auf ein anderes Blatt gehören. Dennoch bleibt zu bewundern, wie ingeniös es Telemann gelungen ist, äußerste Freiheit der Form mit äußerster formaler Gesetzmäßigkeit zu vereinbaren.

Es wurde bisher versucht, den *Messias* als ein typisches Produkt der Empfindsamkeit, mit gelegentlicher Nähe schon zur Klassik, zu schildern. Es war andererseits nicht zu übersehen, wie wenig Telemann das barocke Erbe verleugnen konnte und wollte (etwa in der Architektur). Es sollen hier nur noch die extremen stilistischen Tendenzen, die Annäherung zur Klassik und die Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit durch zwei Beispiele ohne besonderen Kommentar demonstriert werden. — Wir wählen im ersten Falle zwei Einzeltakte (20 und 24) aus dem „Vorspiel“ Nr. 5:

Diese beiden Takte nämlich könnten völlig unverändert bei Mozart stehen. Wir zitieren zum Vergleich die beiden einleitenden Takte des „Lacrymosa“-Fragments aus dem Requiem, die noch von Mozart selbst stammen:

Überraschend ist noch die Verwandtschaft der Hauptthemen bei Telemann und Mozart: (Telemann, Takt 7/8 — Mozart Takt 3)

– Ein völlig anderes Bild ergibt das „Halleluja“ aus Nr. 7 (Takt 358 ff., 403 ff.) Das kurzgliedrige Thema,



der altertümlich anmutende Kontrapunkt,



die enge Imitation (etwa Takt 363–365), die sequenzierenden Terzenketten (etwa Takt 367–370) und das gruppenweise Konzertieren im Orchesternachspiel (etwa Takt 384–387) weisen auf das frühbarocke Vokalkonzert. Wir zitieren zum Vergleich den Anfang von Schützens sechster *Symphonia sacra* aus dem ersten Teil:

Fl. o. Viol. I      Presto

Fl. o. Viol. II

B.: Ju - bi - la - te      Ju - bi - la - te, Ju - bi - la - te

B. pro Org.

Wir müssen die Frage, welche Kenntnisse Telemann von der Musik des 17. Jahrhunderts hatte (vielleicht durch den Freund Mattheson), offen lassen, da hierzu jede Quelle fehlt; wir stellen aber fest, daß die Neigung Telemanns zu archaischen Klangformen ein sehr bezeichnender Wesenszug seines Alterswerkes ist, der noch kaum beachtet worden ist<sup>81</sup>.

## Probleme der Chopin-Edition

VON EWALD ZIMMERMANN, DUISBURG<sup>1</sup>

Der aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Geburtstages Chopins im Februar 1960 in Warschau veranstaltete 1. Internationale Chopin-Kongreß bot Wissenschaftlern aus aller Welt die Gelegenheit, neueste Erkenntnisse zum Phänomen Chopin vor einem Forum von Fachkollegen darzulegen und zur Diskussion zu stellen. Eine große Anzahl von Vorträgen über entwicklungsgeschichtliche, formale, harmonische und ästhetische Probleme, über Fragen der Beziehungen zur Folklore und über Ein-

<sup>81</sup> Vgl. dazu etwa das dreifache „Heilig“ im *Tag des Gerichts*: DDT, F. 1, Bd. 28, S. 91/92, 95 und 101–104. Moser nennt es in seiner *Geschichte der deutschen Musik* (Bd. 2, Halbbd. 1) geradezu „Mittelalterlich“.

<sup>1</sup> Die in diesem Aufsatz dargelegten Erkenntnisse wurden gewonnen durch die Arbeit an der im G. Henle Verlag in Vorbereitung befindlichen und in Kürze erscheinenden Ausgabe der Etüden.

flüsse, die bis in die Moderne reichen, gaben dem herkömmlichen Chopin-Portrait neue Akzente, setzten dem Bilde weitere Glanzlichter auf, so daß man mit Fug und Recht behaupten kann: hier hat die Forschung einen nicht unbedeutenden Fortschritt erzielt. Merkwürdigerweise wurde eine wesentliche Seite der Gesamtproblematik, nämlich die Frage der Edition und der Quellen, gewissermaßen nur am Rande mitbehandelt, obwohl sie doch von eminenter Wichtigkeit ist. Denn was nützen alle Erörterungen über Harmonik, Melodik, Fiorituren usw., wenn man nicht weiß, bis zu welchem Grade man den vorliegenden Notentext noch als wirklich authentisch oder nur noch als wahrscheinlich verbindlich ansehen kann. Die Gefahr einer Quellenversumpfung bei den Werken Chopins ist nicht unerheblich. Es sollte ihr durch ein akzentuiertes Interesse der Musikwissenschaft an der Quellensituation entgegengewirkt werden.

Im Jahre 1937 begann Ignaz Paderewski mit der Edition einer Gesamtausgabe der Werke Chopins. Durch den Beginn des Krieges und den 1941 erfolgten Tod des Herausgebers geriet das Unternehmen dann ins Stocken. Die Etüden und einige weitere Bände liegen aber vor. Bei aller Anerkennung der ausgezeichneten Detailarbeit, die Paderewski mit seiner Ausgabe geleistet hat, sind aber gewisse Mängel doch nicht zu übersehen. Die Editionspraxis hat sich in jüngster Zeit so sehr entwickelt, daß auch eine Chopin-Ausgabe nicht ohne moderne, auf gründlichem Quellenstudium basierende Editionsmethoden auskommt. Zwar bemühte sich der große polnische Pianist um eine breite Quellengrundlage, aber trotzdem ist seine Ausgabe heute schon korrekturbedürftig. Seine Quellenangaben sind unzureichend. So sind z. B. nicht alle heute zur Verfügung stehenden Eigenschriften aufgeführt und die Zitierung der Lemoine-Ausgabe als französischer Erstausgabe von op. 10 ist unrichtig, da es sich hierbei um eine spätere Auflage der 1833 bei M. Schlesinger erschienenen Erstausgabe handelt. Unterschiede zwischen den beiden Ausgaben sind nachweisbar.

Vielleicht bedeutsamer als dieser Mangel an letzter Exaktheit in der Angabe der Quellen erscheint aber bei Paderewski das Fehlen einer systematischen Einteilung, einer Darlegung der Abhängigkeitsverhältnisse der einzelnen Quellen und ihre sich daraus ergebende Wertestufung; Faktoren, die die Voraussetzung für eine methodisch durchgeführte Arbeit bilden. Die Folge ist, daß bei der Lesartenauswahl weniger streng philologische Gesichtspunkte maßgebend sind als vielmehr Gewohnheit und persönlicher Geschmack des konzertierenden Pianisten, nach denen die Lesarten bald aus dieser, bald aus jener Quelle übernommen werden. Die Entscheidung darüber, welche Lesart vorzuziehen sei, ist eine Geschmacksfrage, die in die Kompetenzen des Interpreten fällt, wenn er eine Ausgabe benutzt, nicht aber dann, wenn er sie selbst herausgibt. Der nach philologischen Kriterien arbeitende Herausgeber sollte in dieser Hinsicht kein Präjudiz schaffen. Einen Versuch, moderne wissenschaftliche Erkenntnisse mit den Forderungen einer praktischen Gebrauchsausgabe zu verbinden, stellt die schon erwähnte, vom Verfasser dieser Arbeit revidierte Ausgabe der Etüden dar, die auch bei den später folgenden Lesartenbeispielen immer als Ausgangsposition dient.

Noch bis vor kurzer Zeit mußte der Herausgeber einer Urtextausgabe Chopinscher Werke, der das schier undurchdringliche Dickicht der Quellenlage auflichten wollte,

sich in der Hauptsache älterer, meistens unzureichender Kataloge bedienen. Zusätzlich ließen sich dann wohl hier und da in der Chopin-Korrespondenz weitere Hinweise finden. Hier hat das Werk von Maurice J. E. Brown „Chopin — An Index of his Works in Chronological Order“ (London 1960) eine fühlbare Lücke geschlossen. Zwar ist der Quellennachweis damit wesentlich erleichtert, doch bleibt die schwierige Frage des Abhängigkeitsverhältnisses der Quellen und das Problem ihrer Wertung weiterhin unbeantwortet.

Chopin hat seine Etüden (dasselbe gilt auch für die Walzer, die Mazurken, die Nocturnes usw.) nicht im Sinne von Zyklen konzipiert, sondern die verstreut entstandenen Stücke erst nachträglich zu gattungsgebundenen Gruppen zusammengefaßt. So sind die Etüdenreihen op. 10 und op. 25 entstanden.

Eine ganze Anzahl seiner Kompositionen hat Chopin mehrmals niedergeschrieben und sie dann als Widmungsstücke verschenkt. Infolgedessen gibt es mehrfach autographe Niederschriften eines und desselben Stückes, die voneinander mehr oder minder abweichen. Schon die Schicht der eigenschriftlichen Quellen ist also in sich uneinheitlich.

George Sand hat auf Chopins Gewohnheit hingewiesen, seine Werke mit geradezu peinlicher Gewissenhaftigkeit auszuarbeiten. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß Chopins sensible Konstitution und außerordentliche improvisatorische Begabung fortdauernd der Einwirkung spontaner und intuitiver Regungen zugänglich blieben. Wenn die eigenschriftlichen Quellen untereinander abweichende Lesarten aufweisen, so dürfen sie gewiß nicht in allen Fällen einfach als Fehler oder Flüchtigkeiten gedeutet werden, sondern können sehr wohl darauf zurückgehen, daß Chopin, ohne sich dessen bewußt zu werden, die eine oder andere Stelle im Zuge des wiederholten Niederschreibens sozusagen neu komponierte, weil ihn sein Gedächtnis in bezug auf bestimmte Einzelheiten einer früheren Niederschrift im Stiche ließ. So gesehen kann — vorausgesetzt natürlich, daß keine groben Flüchtigkeitsfehler vorliegen — eine abweichende Lesart, sofern sie einen Teil einer ganzheitlich empfundenen Niederschrift ausmacht, durchaus als Willensäußerung des Komponisten aufgefaßt werden.

Auch die Quellenschicht der Kopien ist schwer zu übersehen. Chopins Geschäftssinn war nicht schlecht entwickelt. Er hat viele seiner Werke gleichzeitig in Frankreich, Deutschland und England erscheinen lassen. Die Stichvorlagen für die Verleger hat er wohl hier und da selbst angefertigt, häufig aber durch Kopisten herstellen lassen. Unter diesen zeichnet sich sein Adlatus Julius Fontana durch eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit seiner Handschrift mit der seines Meisters aus. Die einzelnen Kopistenhände zu identifizieren und die Zuverlässigkeit ihrer Abschriften zu beurteilen, muß künftiger Forschung überlassen bleiben. Auf die Varianten der Autographe und Kopien dürften jedenfalls zum großen Teil die Abweichungen der in den verschiedenen Ländern veröffentlichten Erstaussagen zurückgehen, die man deshalb nicht ungeprüft als Fehler oder Unachtsamkeiten der Stecher ansehen darf. Es bleibt immer möglich, daß als Stichvorlage eine andere, heute nicht mehr zugängliche Quelle gedient hat. Bei solcher Unsicherheit der Quellenlage ist es so gut wie unmöglich zu entscheiden, inwieweit abweichende Lesarten der Erstaussagen auf bewußte, während der Drucklegung vorgenommene

Korrekturen oder Varianten der handschriftlichen Quellen zurückgehen. Alle diese erwähnten Schwierigkeiten in der Quellenlage treffen für die Etüden zu, die in längeren zeitlichen Abständen vollendet wurden, nämlich op. 10 von 1829–1832, op. 25 von 1832–1836 und die drei Etüden ohne Opuszahl 1839.

Um zu einer annähernd einheitlichen Quellengrundlage zu kommen, hat der Verfasser in seiner Ausgabe der Etüden versucht, durch Vergleich der, wenn auch nicht immer, so doch ziemlich häufig in den Handschriften vorkommenden Stechereintragungen mit den Erstausgaben herauszufinden, zu welcher Erstausgabe die als Stichvorlage benutzten Handschriften jeweils gehören. Diese Bemühung konnte aus weiter unten zu erörternden Gründen nur zu einem Teilerfolg führen, war aber die einzige sich anbietende Methode der Sichtung, Ordnung und Bewertung der Quellen. Für die Textrevision ergab sich daraus eine methodologische Überlegung. Ist nämlich eine direkte Abhängigkeit einer Erstausgabe von einer bestimmten Handschrift, die als Stichvorlage gedient hat, nachweisbar oder als wahrscheinlich anzunehmen, so bilden Handschrift und Erstausgabe eine Einheit, und dann sind Abweichungen des Drucks von der Handschrift mutmaßlich als Stichfehler zu deuten. Läßt sich aber eine solche Beziehung zwischen Handschrift und Erstausgabe nicht erkennen, so muß damit gerechnet werden, daß die abweichende Lesart der Erstausgabe vielleicht auf die Fassung einer bisher unbekanntenen Handschrift zurückgeht. Dabei bleibt die Möglichkeit, daß Chopin zwischen Niederschrift und Druck bewußt Korrekturen eingeschaltet haben kann, als konstanter Unsicherheitsfaktor bestehen. Unter diesen Umständen konnte die Frage, welche Quellen der Ausgabe zugrunde gelegt werden sollten, nicht für alle Etüden generell, sondern nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Von den für op. 10 zur Verfügung stehenden Handschriften werden eine frühe Niederschrift von Nr. 2 und die Manuskripte von Nr. 3–12 als Eigenschriften Chopins angesehen, während die Reinschriften von Nr. 1 und 2 möglicherweise von Chopins Schwester angefertigte Kopien darstellen. Nur ein kleinerer Teil dieser Handschriften (Nr. 3, 6, 8, 10) dürfte nach den Stechereintragungen zur Quellenschicht der französischen Erstausgabe gehören, die 1833 bei M. Schlesinger in Paris (nicht bei Lemoine, wie Paderewski angibt, der offenbar eine spätere Auflage benutzte) erschienen ist. Da Chopin für diese Ausgabe sehr sorgfältig Korrektur gelesen hat<sup>2</sup>, konnte sie als Textgrundlage benutzt werden, während die Handschriften ergänzend hinzugezogen wurden, besonders dann, wenn ihre Zugehörigkeit zur Quellenschicht der französischen Erstausgabe als sicher oder doch wahrscheinlich feststand. Die bei Kistner erschienene deutsche Erstausgabe wurde, wie aus der erwähnten Korrespondenz hervorgeht, in enger Zusammenarbeit mit Schlesinger hergestellt (vielleicht sogar nach Schlesingers Druckbogen?). Für eine Quellenbewertung wichtige Hinweise finden sich verstreut auch in dem zwischen Chopin und seinen Freunden geführten Briefwechsel. So schreibt der Komponist am 30. August 1845 an Francomme: „... Bitte Maho, die für Haertel bestimmten Manuskripte ja nicht zu verwechseln, denn, da ich die Leipzger Korrekturen nicht lese, ist es wichtig, daß meine Abschrift völlig leserlich sei.“ Zwar waren die Etüden

<sup>2</sup> Vgl. Zofia Lissa: „Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen“ in *Fontes Artis Musicae* VII, 1960, S. 46–57.

um diese Zeit schon erschienen, aber es können doch mindestens für die um 1845 edierten Werke aus einer solchen Bemerkung nicht unwichtige Schlüsse auf die Bedeutung der Handschriften und der deutschen Erstausgaben gezogen werden.

Von den heute in Polen befindlichen Handschriften von op. 25 gelten laut mündlicher Auskunft durch Krystina Kobylanska vom Chopin-Institut, Warschau, nur die Nummern 1 und 8 als Autographe, während es sich bei den übrigen Etüden um Abschriften von Fontana und anderen Kopisten handelt. Da sie aus dem Archiv von Breitkopf & Härtel nach Polen gelangt sind, ist anzunehmen, daß sie als Stichvorlage zu der 1837 bei Breitkopf erschienenen deutschen Erstausgabe gedient haben. Mit ihr bilden sie eine einheitliche Quellenschicht. Die vom Stecher in den Handschriften vorgenommenen Zeileneinteilungen stimmen bis auf wenige Ausnahmen (Nr. 3, 6, 7) mit der deutschen Erstausgabe überein, die jedoch in erster Auflage nur für Nr. 1–6 zur Verfügung stand, für die restlichen Etüden dagegen bisher nirgends auffindbar war. Daher wurde für Nr. 7–12 ein Exemplar benutzt, das, wie aus dem Titelblatt hervorgeht, einer späteren Auflage angehört (nach 1846) und deshalb nicht als gleichwertige Quelle anzusehen ist. Im Hinblick darauf, daß diese spätere Auflage möglicherweise schon Korrekturen gegenüber der ersten Auflage enthält, ähnlich wie die Ausgabe von Lemoine gegenüber der Schlesingerischen Erstausgabe von op. 10, konnte dieser zweite Teil der deutschen Erstausgabe ebenso wie die offenbar einer anderen Quellenschicht angehörende französische Erstausgabe des ganzen Opus nur mit Zurückhaltung herangezogen werden.

Die drei Etüden ohne Opuszahl komponierte Chopin für die 1840 bei M. Schlesinger in Paris herausgegebene „*Méthode des Méthodes*“ von Fétis und Moscheles; für diese Ausgabe haben offenbar die heute zur Verfügung stehenden Eigenschriften als Stichvorlagen gedient. Die Etüden erschienen außerdem 1841 in einer Sonderausgabe des gleichen Verlages und in Berlin bei A. M. Schlesinger in dem Sammelwerk „*Album du Pianiste*“.

So geartete Quellenbedingungen erfordern, sofern einigermaßen erschöpfende Auskunft über die Lesarten gegeben werden soll, einen besonders umfangreichen Anmerkungsapparat, der eine Belastung darstellt und eigentlich nur einer kritischen Gesamtausgabe mit gesondert erscheinendem kritischem Bericht, nicht aber einer praktischen Ausgabe zuzumuten ist<sup>3</sup>. Andererseits besteht die Gefahr, daß der Benutzer sich in gewissem Sinne bevormundet fühlt, wenn ihm in einer Gebrauchsausgabe im großen und ganzen nur eine Fassung dargeboten wird, während ihm abweichende Lesarten, die – wie oben dargelegt – nicht notwendigerweise falsch zu sein brauchen, vorenthalten werden. Einen Ausgleich zwischen den Möglichkeiten und den Bedürfnissen einer vornehmlich praktischen Zwecken dienenden Urtextausgabe glaubte der Herausgeber in einer Lesartenauswahl sehen zu können, die ihren Akzent nicht so sehr durch den subjektiven Geschmack erhält, als vielmehr durch eine möglichst konsequent durchgeführte Ausrichtung auf die Textgrundlage. Diese Textgrundlage wird gebildet durch die nach Lage der Dinge zuverlässigste Quelle, und sie wird in manchen Fällen erweitert durch eine der gleichen Quellenschicht angehörende Handschrift oder Erstausgabe. Die für das außerhalb der Text-

<sup>3</sup> Über Möglichkeiten und Grenzen von Urtextausgaben gegenüber kritischen Gesamtausgaben vgl. den Aufsatz von Georg Feder und Hubert Unverricht: „*Urtext und Urtextausgaben*“ in *Die Musikforschung* XII, 1959, S. 432–454.

grundlage verbleibende Material gebrauchte Bezeichnung „Nebenquellen“ soll keine im objektiven Sinne abwertende Bedeutung haben, sondern in erster Linie zum Ausdruck bringen, daß zur Vermeidung einer willkürlichen „Lesartenmixture“ aus verschiedenen Quellen bei der Auswahl der Lesarten sie gegenüber den Quellen der Textgrundlage nur eine unbedeutende Rolle spielen.

Wenn es auch nicht Aufgabe dieser Arbeit sein kann, einen vollständigen Revisionsbericht zu der Ausgabe der Etüden zu bringen, so soll doch im Nachstehenden der Versuch unternommen werden, die bei der Edition beachteten Grundsätze in einige Hauptpunkte zusammenzufassen und durch eine Anzahl von Beispielen zu erläutern. Dabei sei gleich hier darauf hingewiesen, daß es immer auch Grenzfälle gibt, die sich einer systematischen Einordnung entziehen. Sie werden als Anhang zu jeder einzelnen Kategorie gebracht. Es zeigt sich aber damit, daß Systematisierung bei der Editionsarbeit immer nur ein, wenn auch recht nützliches Hilfsmittel sein, aber nicht Selbstzweck werden kann. Zur Vereinfachung werden in den Beispielen folgende Abkürzungen gebraucht:

- E = Eigenschrift
- A = Abschrift
- H = Handschrift (= E oder A)
- F = französische Erstausgabe
- D = deutsche Erstausgabe.

1. Die Lesart sämtlicher Quellen ist eindeutig falsch. Die Korrektur erfolgt auf Grund der musikalischen Logik.

op. 10 Nr. 5

Quellen: E (Ziemlich lückenhaft bezeichnet), F, D; Textgrundlage: F unter gelegentlicher Heranziehung von E. Takt 24: Als 7. Sechzehntel haben alle Quellen es<sup>3</sup> statt ges<sup>3</sup>. Hier ist ein offener Flüchtigkeitsfehler vielleicht über Abschriften bis in die ersten Ausgaben hineingetragen worden. Es wäre absurd anzunehmen, daß die Bewegung der Sechzehntel, die sich in den Takten 23—26 im Oktavumfang bewegt, in Takt 24 plötzlich in den Ambitus einer Sext zurückfallen sollte. Hier hat der Herausgeber nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, die Quellen zu korrigieren.

op. 25 Nr. 10

Quellen: A, D, F; Textgrundlage: A.

Takt 28: Hier haben alle Quellen statt der Halbpause nur eine Viertelpause. Auch hier liegt ein offensichtlicher Schreibfehler vor — suggeriert wahrscheinlich durch den folgenden Wechsel vom Vierer- zum Dreiertakt. Er fand dann seinen Weg in die Erstausgaben. Da durch die Fermate die Pause metrisch frei und gleichzeitig der subjektiven Interpretation unterworfen wird, macht es keinen bedeutenden Unterschied aus, ob hier eine Viertel- oder eine Halbpause steht. Unter diesen Umständen konnte sich der Herausgeber für das rational klarere Bild des Vierertaktes entscheiden, obwohl nicht zu übersehen ist, daß die Viertelpause den vorausseilenden Flug der Gedanken und Empfindungen des Komponisten bei der Arbeit vielleicht eindringlicher beleuchtet.

2. Die Lesart der Hauptquelle ist falsch oder zweifelhaft. Eine Korrektur ist möglich auf Grund einer zweiten zur Textgrundlage gehörenden Quelle.



## op. 10 Nr. 11

Quellen: E (sorgfältig bezeichnet), F, D; Textgrundlage: E unter Heranziehung von F.

Takt 1 ff.: Die ein- und zweitaktigen Phrasierungsbögen reichen in E ohne Konsequenz in einzelnen Fällen bis zum ersten Akkord des folgenden Taktes. Das kann bei der völlig homogenen Struktur dieser Etüde keine künstlerische Absicht sein, sondern muß als Schreibflüchtigkeit gedeutet werden. Hier scheint es durchaus geraten, die natürliche und folgerichtige Bogenziehung der zweiten Quelle, nämlich F, zu übernehmen.

## op. 10 Nr. 5

Quellen: E (ziemlich lückenhaft bezeichnet), F, D; Textgrundlage: F unter gelegentlicher Heranziehung von E. Takt 79: Die unteren Oktavtöne des zweiten und vierten Baßachtels fehlen in F; das darf zwar nicht als ausgesprochen falsch angesehen werden, wirkt in diesem Zusammenhang aber doch gezwungen, so daß nach einer Erklärung zu suchen ist. Möglicherweise hat Chopin im Zuge des Niederschreibens nicht daran gedacht, daß bei dem Umfang damaliger Klaviere die Ausführung der Oktaven in dieser Form nicht in jedem Falle möglich war. Diesem Gesichtspunkt wurde offenbar beim Stich der Erstausgabe Rechnung getragen, so daß die darin vorgenommene Streichung des Contra-des gerechtfertigt erscheint. Da wir heute aber über diesen tiefen Ton auf dem Klavier verfügen, kann man Chopins ursprüngliche Absicht auch realisieren und die in der Hauptquelle fehlenden Baßachtel aus E übernehmen.

Waren in den beiden vorhergehenden Beispielen die Lesarten der Hauptquelle falsch oder doch mindestens unbefriedigend, so folgt jetzt ein Fall, wo in den zwei Quellen der Textgrundlage unterschiedliche Lesarten auftreten, die aber musikalisch beide zu rechtfertigen sind.

## op. 25 Nr. 1

Quellen: E<sub>1</sub>, E<sub>2</sub>, D, F; Textgrundlage: E<sub>1</sub> unter Heranziehung von D.

Takt 25: Im vierten Viertel steht vor A und A<sup>1</sup> kein b-Vorzeichen in E<sub>1</sub> und F; E<sub>2</sub> hat sogar ausdrücklich ein Auflösungszeichen vor a<sup>1</sup>. Danach stellt sich in der Hauptquelle und den Nebenquellen die Harmonie dieses Akkordes a-c-es-ges als Septakkord der siebenten Stufe von b-moll dar (oder: unvollständiger Dominantsept-nonakkord von b-moll). In D, also der zweiten Quelle der Textgrundlage, findet sich vor den beiden Noten ein b-Vorzeichen, so daß der Akkord as-c-es-ges einen nach Des-dur strebenden Dominantcharakter erhält. Nun kann man wohl im folgenden Takt die Harmonie als vierte Stufe von As-dur mit sixte ajoutée deuten — und dazu würde der vorhergehende Dominantseptakkord von Des-dur als Zwischen-dominante genau passen — aber wegen des c<sup>3</sup>-Vorhalts in der Melodie dürfte eine Interpretation als zweite Stufe von As-dur (Subdominantparallele) näherliegen. Der Akkord stellt dann die erste Umkehrung des Septakkords der zweiten Stufe mit Nonenvorhalt dar. Zu einer so gedeuteten Harmonie steht aber der vorhergehende Akkord mit dem Ton a (nicht as) in dominantischer Beziehung. Gemäß der Harmonik der entsprechenden Stelle in Takt 29 muß diese Deutung als die wahrscheinlich richtige erscheinen. Die Fassung von D läßt den Versuch erkennen, der Stelle einen weicheren, überschwenglicheren Ausdruck zu verleihen als in den übrigen Quellen. Der Verdacht, daß hier jemand den Komponisten unbefugt korrigieren (d. h. romantisieren) zu müssen geglaubt hat, läßt sich um so weniger von der Hand

weisen, als diese Fassung sich gerade in der deutschen Erstausgabe von Breitkopf findet und Chopin — wie schon erwähnt — mindestens zu gewissen Zeiten die Leipziger Korrekturen nicht gelesen hat. So konnte es unter diesen Umständen dem Herausgeber nicht schwerfallen, unter den Lesarten der beiden zur Textgrundlage zählenden Quellen der Version der Hauptquelle den Vorzug zu geben.

3. Die Hauptquelle ist falsch oder zweifelhaft; eine Korrektur erfolgt auf Grund der Nebenquellen.

op. 10 Nr. 1

Quellen: H, F, D; Textgrundlage: F.

Takt 22: F hat als viertes Sechzehntel  $d^3$  statt  $h^2$ , das sich in H und D findet.

Takt 44: F hat als 6. und 7. Sechzehntel  $c^2$  und  $h^1$  statt  $h^1$  und  $g^1$ , wie es sich in H und D findet.

Takt 76: F hat als 8. Sechzehntel  $h^1$  statt  $g^1$ , das in H und D steht.

Es kann keinen Zweifel geben, daß in jedem dieser drei Fälle die Lesart der Hauptquelle auf einem Stichfehler beruht. Die gleichmäßige Brechung der Akkorde soll sicher nicht auf eine so unмотivierte Art umgebogen werden. Hier braucht also der Herausgeber eine Korrektur der Textgrundlage nicht aus eigener Verantwortung allein vorzunehmen wie in den unter 1. angeführten Fällen, sondern er kann sich darauf stützen, daß auch in einer anderen Quellenschicht diese offensichtlichen Fehler ausgemerzt worden sind.

Im Gegensatz zu solch eindeutigen Fällen, in denen eine Durchbrechung des Prinzips der Vorrangstellung der Textgrundlage vor den Nebenquellen ohne Zögern bejaht werden kann, gibt es aber auch hier Grenzfälle, in denen die Situation weniger klar ist.

op. 10. Nr. 10

Quellen: E (weit sorgfältiger bezeichnet als die Erstausgaben), F, D; Textgrundlage: E.

Takt 39: E hat als vorletztes Baßachtel  $f^1$  statt  $as^1$ , das sich in den übrigen Quellen findet. Das  $f^1$  des Basses fällt mit dem  $f^2$  der rechten Hand zusammen und ergibt damit einen leeren Oktavklang. Da solche leeren Klänge im Verlaufe der Etüde, wenn auch nicht häufig, so doch mehrfach vorkommen, im übrigen bei dem schnellen Tempo in der fast lückenlosen Folge von Durchgangsharmonien gar nicht wahrnehmbar sind, würde ein solcher Leerklang allein noch kein ausreichendes Argument gegen die Lesart der Hauptquelle sein. Da aber in F und D an dieser Stelle die Note  $as^2$  steht und F — wie oben erwähnt — von Chopin sehr gründlich korrigiert worden ist, hat sich der Herausgeber hier für die Lesart der Nebenquellen entschieden, obwohl die Version der Hauptquelle keineswegs falsch ist. Hier gab das Zusammentreffen zweier Faktoren, von denen jeder einzeln für sich genommen für die Argumentation wohl nicht zwingend genug gewesen wäre, den Ausschlag zugunsten der Nebenquellen.

Es muß zugegeben werden, daß solche auf Grund einer besonders differenzierten Abwägung der Quellen vorgenommenen Entscheidungen natürlich nicht vollständig dem Bereich subjektiven Urteils entzogen sind. Sie sind deshalb schwieriger zu fällen als solche Entscheidungen, bei denen auf den objektiven Tatbestand einer Parallelstelle zurückgegriffen werden kann.

4. Die Lesart der Hauptquelle ist falsch. Eine Korrektur erfolgt auf Grund einer beliebigen Quelle, aber im Zusammenhang mit einer Parallelstelle der Hauptquelle.

op. 10 Nr. 11

Quellen: E (sorgfältiger bezeichnet als die Erstausgaben), F, D; Textgrundlage: E unter Heranziehung von F.

Takt 36: In E fehlen die b-Vorzeichen beim 5. Akkord und die Note g im 4. Baßakkord. Diese in E offensichtlich versehentlich ausgelassenen Zeichen finden sich nun nicht nur in den übrigen Quellen, sondern in den Paralleltakten 4 und 12 auch in E.

Ganz ähnlich ist es in Takt 38, wo die b-Vorzeichen beim 5. Akkord fehlen und dort nur durch D belegt sind, in den Paralleltakten 6 und 14 aber auch durch F.

op. 25 Nr. 11

Quellen: A, D, F; Textgrundlage: A.

Takt 91: A und D haben als 4. Sechzehntel  $e^1$  statt  $c^1$ , das sich in F findet, in Takt 89 und 90 aber auch in den Quellen der Textgrundlage A und D.

In solchen Fällen darf der Herausgeber bei den in Frage kommenden Stellen die Lesarten der Hauptquelle ohne Skrupel korrigieren.

Nicht so klar wie bei direkten Parallelitäten liegen aber die Verhältnisse dann, wenn nur gewisse Übereinstimmungen in der Struktur einzelner Stellen die Herausgeber oder Korrektoren der Erstausgabe veranlaßt haben, Angleichungen vorzunehmen. Hier wird man sich heute doch wohl eine gewisse Zurückhaltung auferlegen müssen. Andererseits sind aber Abweichungen dieser Art von so großem Interesse — nicht zuletzt auch für die Interpreten, denen doch gegenüber dem Herausgeber wohl ein größeres Maß an Freiheit in der Lesartenauswahl zugebilligt werden muß —, daß sie nicht unerwähnt bleiben sollten.

op. 10 Nr. 1

Quellen: H, F, D; Textgrundlage: F.

Takt 4: H hat als 13. Sechzehntel  $e^1$  statt  $d^1$ , das sich in F und D findet. Das stimmt auch quellenmäßig mit Takt 52 überein. Harmonisch baut sich über dem Fis des Basses der unvollständige Dominantseptnonakkord oder Septakkord der 7. Stufe von G-dur auf, der sich im 4. Viertel durch die Auflösung der Non e in den Grundton d zum Dominantseptakkord umwandelt. In H erfolgt diese kleine harmonische Änderung aber nicht, sondern die Non e wird beibehalten. Das entspricht genau dem Takt 12, wo der gleiche Akkord in der Umkehrung erscheint (A im Baß). Es liegt kein erkennbarer Grund für die verschiedenartige Behandlung dieser Stellen vor. Takt 5 und 53: H hat als letztes Sechzehntel  $h^3$  statt  $a^3$  und verzichtet damit auf die Vorwegnahme des Tones a aus der Harmonie des folgenden Taktes. In Takt 19 fehlt auch in der Hauptquelle eine solche Antizipation.

Takt 26: H hat als 4., 8. und 12. Sechzehntel d statt e, bringt diesen Akkord also ohne Sekundvorhalt. Das entspricht der Lesart in der Hauptquelle in Takt 38 mit nur einem Quartvorhalt in den ersten 3 Vierteln, der sich dann im letzten Viertel in die Terz auflöst.

Takt 29: H hält auf dem letzten Sechzehntel die Akkordsept ( $b^3$  statt  $c^4$ ) bei wie die Hauptquelle in der Harmonie des Taktes 33.

op. 10 Nr. 2

Quellen: H, E, F, D; Textgrundlage: F.

Takt 17: H hat auf viertem Taktviertel im Baß die Quint e — h wie in Takt 44, wo sie sich auch in F und D findet.

Takt 20: In H und E hat das erste Sechzehntel zusätzlich noch ein e<sup>1</sup> wie in Takt 19 auch in den anderen Quellen.

Takt 25, 26: Hier sind die ersten Akkorde im oberen System von H und E durch ein hinzugefügtes c<sup>3</sup> ebenfalls dreistimmig wie die folgenden.

Takt 31: In H und E hat der Akkord des zweiten Viertels im oberen System noch ein a<sup>1</sup> wie im 4. Viertel auch in den anderen Quellen.

Takt 43: In H und E hat der erste Akkord zusätzlich noch f<sup>3</sup> wie in Takt 16 auch in den anderen Quellen.

Takt 45: In H und E ist der erste Akkord durch ein zusätzliches e<sup>1</sup> dreistimmig wie in Takt 18 auch in den anderen Quellen.

In allen diesen aus op. 10 Nr. 1 und 2 zuletzt genannten Fällen kommen die im Hinblick auf eine gleichmäßige Struktur konsequenteren Lesarten in den Nebenquellen vor. Trotzdem konnte aber die größere Logik der noch dazu handschriftlichen Quellen — so verlockend es gewesen wäre — den Herausgeber nicht zur Übernahme dieser Lesarten in den Text veranlassen, da die beiden Handschriften von Nr. 1 und 2 (möglicherweise Abschriften von Chopins Schwester) außer den Noten keinerlei Bezeichnungen aufweisen und die Eigenschrift von Nr. 2 Merkmale ausgesprochener Flüchtigkeit zeigt, so daß diese drei Quellen nicht als Textgrundlage, sondern nur als Nebenquelle mitbenutzt werden konnten. Die Lesarten der als Textgrundlage dienenden Quelle sind aber nicht ausgesprochen falsch oder auch nur in ihrer Authentizität hinreichend verdächtig, daß sich daraus ein Rückgriff auf die Nebenquellen hätte rechtfertigen lassen.

Im Rahmen dieser Arbeit konnte nur eine ziemlich geringe Anzahl von Beispielen angeführt werden. Vollständigkeit der Lesartenvergleiche war, da dies einem kritischen Bericht vorbehalten bleiben muß, auch nicht angestrebt. So seien zum Schluß noch zwei Beispiele gebracht, die eigentlich in keine der oben aufgestellten Kategorien hineinpassen, aber eindrucksvoll die ganze Problematik der Chopin-Edition noch einmal wie in einem Brennpunkt zusammenfassen.

op. 10 Nr. 3

Quellen: E<sub>1</sub> (mit nur sehr wenigen Bezeichnungen, im ganzen etwas unordentlich wirkend), E<sub>2</sub> (sauber und gut bezeichnet, wahrscheinlich Stichvorlage für F), F, D; Textgrundlage: F unter Heranziehung von E<sub>2</sub>.

Takt 30 ff.: Die Taktpaare 30, 31 und 34, 35 entsprechen sich in der melodischen und harmonischen Struktur bis auf die Versetzung des zweiten Paares auf eine um einen Ganzton höher liegende Tonstufe vollkommen. Diese in ihrer Logik wohl allein richtige Lesart geht auf Mikuli zurück, wird also erst Jahrzehnte nach Erscheinen der Erstausgabe belegt. Wie stellen sich aber die Quellen dar? Die Auflösungszeichen vor c<sup>1</sup> und c<sup>2</sup> in Takt 31 fehlen in allen Fällen. Dadurch wird der Dur-Moll-Kontrast der Melodiestimme zwischen Takt 30 und 31 aufgehoben und, da sich in den Hauptquellen in Takt 34 ein Auflösungszeichen vor d<sup>2</sup> findet (nur D hat kein Vorzeichen und liest deshalb dis), für die Gegenüberstellung der Taktpaare (30, 31: dur; 34, 35: moll) benutzt. In der Mittelstimme der rechten Hand zeigt sich jedoch der Dur-Moll-Gegensatz in dem der Subdominantregion angehörenden

jeweils dritten Sechzehntel von Takt zu Takt, wie er in der Lesart von Mikuli auch in der Melodiestimme auftritt. Melodiestimme und Mittelstimme sind in diesen Takten durch einen Komplementärrhythmus besonders eng verzahnt. Die Version von Mikuli, die den Gesamtkomplex von Melodie- und Mittelstimme von Takt zu Takt kontrastiert, ist natürlicher als die Lesart der Hauptquellen, die diese Stimmenkomplexe auseinanderreißen und den einen davon paarweise, den anderen aber taktweise in den Dur-Moll-Gegensatz stellen, obwohl es rein theoretisch möglich wäre, zum A-dur der Melodie in Takt 31 die Mollsubdominante d–f zu bringen und in Takt 34 zum h-moll der Melodiestimme die Dursubdominante e-gis. So verwickelt diese Situation ist, so war sie editionstechnisch doch verhältnismäßig einfach darzustellen. Der Herausgeber setzte die in keiner Quelle vorhandenen Auflösungszeichen vor c<sup>1</sup> und c<sup>2</sup> in Takt 31 in Klammern und machte sie damit als Herausgeberzusätze kenntlich. Für das dis<sup>2</sup> (und demzufolge auch das dis<sup>1</sup>) konnte er sich auf die Nebenquelle D stützen, die hier im Gegensatz zu den übrigen Quellen kein Auflösungszeichen hat.

op. 10 Nr. 4

Quellen: E (etwas unfertig wirkend), F, D; Textgrundlage: F unter gelegentlicher Heranziehung von E.

Takt 75 ff.: Von Takt 75–78 vollzieht sich über ostinatem Baß ein chromatischer Abstieg, wobei jeweils auf dem 2. Sechzehntel jeder Gruppe eine Tonspaltung des vorhergehenden Tons in die obere und untere chromatische Wechselnote eintritt, die das Intervall einer verminderten Terz ergibt. Durchbrochen wird dieses Prinzip in der letzten Gruppe von Takt 75, der 2. von Takt 76 und der letzten von Takt 78. F hat nämlich vor der zweiten Note der entsprechenden Gruppe in Takt 75 und 78 ausdrücklich ein Kreuz, in Takt 76 kein Vorzeichen (also keine Erniedrigung von fis nach f). D bringt ein Kreuz nur in Takt 78. Es ist nicht ganz einfach, hier eine Erklärung zu finden. Die zur Verfügung stehende E hat an den bezeichneten Stellen überhaupt keine Zeichen, also weder ein Kreuz, das hier den aus dem Rahmen fallenden Ganztonschritt bewirkt, noch ein Auflösungszeichen, das die Stellen an die Umgebung angleichen würde. Es wäre denkbar, daß in der auch sonst etwas flüchtig wirkenden E die Auflösungen vergessen worden sind. Aber es darf dann nicht übersehen werden, daß an der entsprechenden Stelle in Takt 71 und 73 die Zeichen auch fehlen (hier auch in F und D). Andererseits sind die Stellen aber auch nicht völlig vergleichbar. Abgesehen von den Unterschieden der linken Hand, wird in den Takten 71–75 zweimal klar nach cis-moll abkadenziiert, während in den folgenden Takten die Bewegung in beiden Händen (bis auf die drei Ausnahmen der rechten Hand) chromatisch abwärtsgleitet zum cis-moll-Akkord in Takt 79. Ist diese Stelle nun wirklich mit den drei aus der chromatischen Gleitbewegung herausfallenden Ganztonschritten von Chopin beabsichtigt oder liegt ein Versehen des Schreibers, eine Nachlässigkeit des Stechers vor und ist nur die Unzulänglichkeit der Überlieferung für diese Inkonsequenz verantwortlich zu machen?

So tauchen immer wieder Fragen auf, die beim augenblicklichen Stand der Quellenforschung noch nicht endgültig zu beantworten sind. Vielleicht werden aber einmal durch Entdeckung bisher unbekannter Quellen und genauere Einsichten in das Abhängigkeitsverhältnis von Eigenschriften, Abschriften und Erstausgaben die Probleme der Chopin-Edition, die den Herausgeber in das zwischen dem Philologen und dem Musiker liegende Spannungsfeld hineinstellen, einer allerseits befriedigenden Lösung zugeführt werden können.

*Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München*

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

882

(15. Fortsetzung und Schluß)<sup>23</sup>

**TELEPHE & ISMENIE, OU LA MORT D'EURITE. BALLET HEROITRAGIQUE.** Représenté pendant la Foire de Mars 1768. Composé par Mr. LAUCHERY l'ainé, Maître de Danse de la Cour & des Ballets de S. A. S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse. &c. &c.  
Imprimé à Cassel chez DAVID ESTIENNE.

19 p., 16,8 x 20 cm.

Rollenbesetzung. Namen der Komponisten Rodolphe und Deller.

17 747

883

**TEMISTOCLE.** Rappresentato con Musica del CALDARA la prima volta in Vienna, nell'interno gran teatro della Cesarea Corte, alla presenza degli Augusti Sovrani, il dì 4. Novembre 1736. per festeggiare il Nome dell' Imperator CARLO VI. d'ordine dell' Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. VI, 106 p., 6 Kupfer nach G. Gobis und P. A. Novelli von Pel. De colle und C. Dall' Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Licenza.

Vgl. Sonneck 1058.

R 251/6

884

**TEMISTOCLE. AZIONE SCENICA.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, p. [449]—504, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Ziani 1701.

Vgl. Allacci 755, Sonneck 1058, vgl. Loewenberg 1718

15 881

885

**IL TEMPIO DELL' ETERNITA'.** Festa teatrale scritta dall'Autore in Vienna l'anno 1731, d'ordine dell'Imperator CARLO VI, e sontuosamente rappresentata la prima volta con Musica del FUX nel Giardino dell'Imperial Favorita, per festeggiare il dì 28. Agosto, giorno di nascita dell'Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 215—252, 1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt, Argomento.

Vgl. Sonneck 1060.

R 251/10

886

**LE TEMPLE DE LA PAIX. BALLET.** Dansé devant sa Majesté à Fontainebleau, le 15. d'Octobre 1685. Suivant la Copie Imprimée à Paris.  
MDCLXXXVI.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t. III, 36 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Sechs Entrées. Widmung des Komponisten Lully. Text von Quinault.

Vgl. Sonneck 1061.

R 407/3

<sup>23</sup> 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., Jahrg. XIII, S. 38 ff., S. 164 ff., S. 299 ff. und S. 441 ff., sowie Jahrg. XIV, S. 36 ff.

887

**LE TEMPLE DE LA PAIX. BALLET.** Dansé devant sa Majesté à Fontainebleau le 15. d'Octobre 1685.

Imprimé à Paris, & on les vend A ANVERS Chez Henry van Dunwaldt Libraire au Marché aux Oeufs, aux trois Moines. 1685.

35 p., 7,5 x 12,5 cm.

Sechs Entrées. Widmung des Komponisten Lully. Dichtung von Quinault.

Vgl. Sonneck 1061.

R 519

888

**LE TEMPLE DE LA VERITÉ. COMEDIE EN DEUX ACTES.** Précédée d'un Prologue. Par M. de ROMAGNESY, Comedien Italien ordinaire du Roy. Représentée par les Comediens Italiens ordinaires du Roy, le Mardi 11. Juin 1726.

A PARIS, Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science. M.DCC.XXIX.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. viii, 109 p., 9,5 x 16,7 cm.

Zwei Akte, Prologue.

14 199/8

889

**LE TEMPLE DE L'ENNUY. PROLOGUE.** Par Messieurs le S<sup>xx</sup>. & F<sup>xxx</sup>. Représenté à la Foire de S. Germain 1716.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [259]—275, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 1061.

R 408/2

890

**LE TEMPLE DE MÉMOIRE. PIECE EN UN ACTE,** Représentée à la Foire de Saint-Laurent en 1725, & ensuite sur le Théâtre du Palais Royal.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VI, p. [19]—67, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Vgl. Sonneck 1062.

R 408/6

891

**LE TEMPLE DU DESTIN. Pièce d'un Acte.** Par M. le S<sup>xxx</sup>. Représentée à la Foire de S. Laurent 1715.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. I, p. [385]—427, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 1062.

R 408/1

892

**TEODOSIO IL GIOVANE DRAMMA POSTO IN MUSICA** Dal Signor FILIPPO AMADEI, E rappresentato in Roma l'Anno 1711.

IN ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Chiavica del Bufalo. Con licenza de' Superiori.

80 p., 12 Kupfer nach Filip. Invara, 10,7 x 16,3 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium. Textverfasser nicht erwähnt (Allacci unbekannt).

Sonneck 1063, Allacci 759.

R 396

893

**IL TESEO FESTA TEATRALE PER LE REALI NOZZE DE I SERENISSIMI SPOSI GIO: GIORGIO III. Principe Elettorale di Sassonia, Iulia, Clivia, e de'Monti, Langravio della Turingia, Marggravo della Misnia . . . ED' ANNA SOFIA Principessa Reale Ereditaria di Danimarca, e Norvvegia, de'Vandali, e Goti, &c.**

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte seconda, Firenze 1690, Bindi, p. [355]—438, 18 x 24,9 cm.

Fünf Akte, Prologo, Szenarium, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Sonneck nennt Bontempi.

Sonneck 1064.

4° R 31/2

894

**LA TÊTE NOIRE.** Pièce d'un Acte Représentée par la Troupe du Sr Francisque à la Foire de Saint Laurent 1721. **AVERTISSEMENT.** Cette Pièce fut faite à l'occasion d'un faux-bruit qui courut à Paris, qu'il y avoit dans certaine Communauté une jeune Demoiselle, dont le visage ressembloit à une Tête de mort. On offroit, disoit-on, une somme considérable au premier Garçon qui voudrait l'épouser. Il se présenta effectivement, pour la voir, un grand nombre de Jeunes-gens, qui étoient assez crédules pour ajoûter foi à cette Fable, & qui vouloient même entrer par force dans cette Communauté. On fut obligé, pour les repousser, de mettre pendant plusieurs jours des Gardes à la porte.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. IV, p. [429]—502, 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. Ohne Musik.

Sonneck 480.

R 408/4

895

**LA TÊTE A PERRUQUE, OU LE BAILLI. PETIT CONTE DRAMATIQUE,** En un petit Acte.

Théâtre de Société, t. ii, La Haye 1777, Gueffier, p. [303]—337, 9,5 x 16,7 cm.

Ein Akt. Weder Verfasser (Charles Collé) noch Komponist erwähnt.

14 204/2

**Der Teufel ist los.** *Siehe* Die verwandelten Weiber.

896

**TEUZZONE.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iv, p. [355]—444, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Magni und Monari 1706, später von Ariosti.

Allacci 935, Sonneck 1066, vgl. Loewenberg 1727.

15 881/4

897

**THALIE AU NOUVEAU THÉÂTRE, PROLOGUE,** En Prose, en Vers, Ariettes & Vaudevilles. **LA MUSIQUE EST DE GRÉTRY.** Prix, 1 liv. 4 sols.

A PARIS, Chez BRUNET, Libraire, rue de Mativaux, place du Théâtre Italien. M.DCC.LXXXIII.

30, [2] p. 13,5 x 21 cm.

Rollenbesetzung. Der Verfasser Sedaine nicht erwähnt. Auf den letzten [2] p. Verzeichnis der von Brunet verlegten Stücke.

Sonneck 1067.

R 531



898

**Der Theater-Prinzipal.** Lyrische Posse, von C. Herklots. In Musik gesetzt von B. A. Weber. Berlin, 1796. Gedruckt bey J H Brueder.

15 p., 9,7 x 15,4 cm.

Musik von Bernhard Anselm Weber.

18 668

899

**THÉMISTOCLE, TRAGEDIE LYRIQUE EN TROIS ACTES,** Représentée, pour la premiere fois, devant LEURS MAJESTÉS à Fontainebleau, le 13 Octobre 1785; ET A PARIS, SUR LE THÉÂTRE DE L'ACADÉMIE-ROYALE DE MUSIQUE, Le Mardi 25 Avril 1786. PRIX XXX SOLS.

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

M.DCC.LXXXVI. AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

Le Poème est de [M.] Etienne MOREL [de Chefdeville]. La Musique est de M. PHILIDOR.

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

Drei Akte, Rollenbesetzung.

R 360/6

900

**LA THESE DES DAMES, OU LE TRIOMPHE DE COLOMBINE. COMEDIE EN TROIS ACTES,** Mise au Théâtre par Monsieur B<sup>xxxx</sup>, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le septième de May 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. vi, 86 p., 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Brugière de Barante. Komponist und Melodien nicht angegeben.

15 596/6

901

**LA THESE DES DAMES, OU LE TRIOMPHE DE COLOMBINE. COMEDIE EN TROIS ACTES,** Mise au Théâtre par Monsieur B<sup>xxx</sup>, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le septième de May 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. VI, 68 p. (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

Text von Brugière de Barante. Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/6

902

**THESÉE TRAGEDIE EN MUSIQUE. ORNÉE D'ENTRÉES DE BALLET,** de Machines, & de Changemens de Theatre. Représentée devant Sa Majesté à S. Germain en Laye le 3. Février 1675.

p. [195]—264, 9,5 x 15,5 cm.

Fünf Akte. Prologue. Text von Quinault, Musik von Lully.

903

**THESÉE TRAGEDIE EN MUSIQUE. ORNÉE d'Entrées de Ballet, de Machines, & de Changemens de Theatre.** Représentée devant Sa Majesté à Fontainebleau. Suivant la Copie imprimée, A PARIS.

MDCLXXXVIII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. I, 81 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue, Rollenbesetzung. Der Verfasser Quinault und der Komponist Lully sind nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 1068, Loewenberg 1675.

R 407/1

904

**THESÉE, PARODIE NOUVELLE DE THESÉE. REPRESENTE'E POUR LA PREMIERE FOIS** à l'Opera-Comique, le 17 Février 1745. Par Messieurs F... P... L...

A PARIS, Chez PRAULT, Fils, Quai de Conti, vis-à-vis la descente du Pont-Neuf, à la Charité. M.DCC.XLV. AVEC PERMISSION.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vii, 55 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ohne Melodien. Ein Akt. Text in Vaudevilles. Verfasser sind Laujon und Parvi. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 1069, Loewenberg 1675.

15 433/7

905

**THETIS ET PELÉE, TRAGEDIE EN MUSIQUE, Representée par l'Academie Royale [!] de Musique.** Suivant la Copie imprimée, A PARIS.

MDCLXXXIX.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t. III, 60<sup>o</sup> p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue. Weder der Verfasser Fontenelle noch der Komponist Colasse erwähnt.

Loewenberg 1689. Vgl. Sonneck 1070.

R 407/3

**Thetis et Pelée déguisés.** *Siehe* Les noces d'Arlequin et de Silvia.

906

**THIMON LE MISANTROPE. COMEDIE EN TROIS ACTES.** Mise au Théâtre par Monsieur D<sup>xx</sup>. & représentée par les Comediens Italiens de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orleans, Regent, le 2. de Janvier 1722. Précédée d'un Prologue.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. v, 100 p., 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte, Prologue. Im Catalogue (t. i) wird als Verfasser de l'Isle genannt. Mit Balletteinlagen.

14 199/5

907

**Thimotheus, oder die Gewalt der Musik.** Eine Cantate, welche in dem großen Liebhaberconcert zu Muenchen den 30sten Wonnemonats 1793. aufgefuehrt worden. Die Musik ist von Herrn Winter, Sr. Churfuerstl. Durchl. zu Pfalzbaiern Kapellmeister.

Muendchen, gedruckt bey Franz Seraph Huebschmann.

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

Italienische Titelseite „Timoteo.“ Vorbemerkung an die „singenden Personen.“

6382

908

**IL TIRANNO DI COLCO DRAMA MUSICALE** Rappresentato NELLA VILLA DI PRATOLINO.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, Firenze 1690, Bindi, parte seconda, 78 p.,

18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium und Vorwort. Musik von Gio. Maria Pagliardi.

Sonneck 1076.

4<sup>o</sup> R 31/2

909

**TIRCIS ET DORISTÉE, PASTORALE; PARODIE D'ACIS ET GALATÉE;** Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 4 Septembre 1752. NOUVELLE 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, 60 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Zahlreiche Melodien im Text. Der von Sonneck angegebene „Catalogue“ läßt sich in unserem Exemplar nicht feststellen. Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 30, Loewenberg 1686.

15 433/2

910

**TIRIDATE** DRAMA Per Musica NEL TEATRO A S. SALVATORE Per l'Anno 1668. ALL'ILLVSTRISSIMO, ET ECCELLENTISSIMO SIGNOR ANDREA VENDRAMINO.

IN VENETIA, MDCLXVIII. Appresso Francesco Nicolini. Con licenza de' Superiori, & Prinileg. Si vende in Spaderia.

67 p., 1 Kupfer, 8 x 14,3 cm.

Drei Akte. Widmung von Nicolò Minato, datiert Venetia, li 4. Febraro 1668. Argomento, Bemerkung für den Leser. Der Komponist, Giovanni Legrenzi, ist nicht erwähnt.

Verfaßt von Ippolito Bentivoglio.

Allacci 767, Sonneck 1077.

17 383

**Titus Vespasianus.** *Siehe* Der roemische Kayser Titus Vespasianus.

**Titon et l'aurore.** *Siehe* Raton et Rosette, Paris.

911

Arien und Gesaenge aus dem Singspiel in zwei Akten **Tobern** oder der schwedische Fischer. Aus dem Franzoesischen des Patras. Zur beibehaltenen Musik von Bruni. Frey uebersetzt von C. Herklots.

Berlin, 1797.

28 p., 9,7 x 16,8 cm.

Zwei Akte. Rollenbesetzung.

Loewenberg 1795.

17 525

912

**TOBIA.** AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXX.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii,

p. [31]—58, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist (Porsile) nicht erwähnt.

Allacci 936.

15 881/8

913

**Der Tod Jesu** ein Oratorium. Aufgefuehret auf allergnaedigsten Befehl des Hochwuerdigsten Fuersten und Herrn, Herrn Friderich Karl Josephs, des heiligen Stuhls zu Mainz Erzbischofen, des H. R. Reichs durch Germanien Erzkanzlers und Kurfuersten, Bischofen zu Worms etc. etc. In Musik gesetzt vom Herrn K. H. Graun. Mainz, gedruckt in der Hof- und Universitaets-Buchdruckerey bey Joh. Jos. Alef, Haefn. sel. Erben 1779.

[16] p., 10,3 x 16,9 cm.

Der Verfasser, Carl Wilhelm Ramler, ist nicht erwähnt.

17 314

**Toinon et Toinette.** *Siehe* Anton und Antonette.

**La toison d'or.** *Siehe* Arlequin Jason ou La toison d'or.

914

**TOM JONES, COMÉDIE LYRIQUE EN TROIS ACTES.** Imitée du Roman Anglois de M. FIELDING, Par M. POINSINET; La Musique, par Mr. A. D. PHILIDOR. REPRÉSENTÉE PAR LES COMÉDIENS FRANÇOIS DE LA COUR SUR LE NOUVEAU THÉÂTRE DE S.A.E. DE SAXE, A DRESDE. 1766. AVEC APPROBATION DE LA COUR. CHEZ GEORGE CONRAD WALTHER, LIBRAIRE DE LA COUR.

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

Loewenberg 1765.

17 458

915

**LE TOMBEAU DE MAISTRE ANDRÉ.** COMÉDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Monsieur B<sup>xxxxx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le 29. de Janvier 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. v, p. 485—512, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Biancolelli. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes.

15 596/5

916

**LE TOMBEAU DE MAISTRE ANDRÉ** COMÉDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Monsieur B<sup>xxxxx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt-neuvième de Janvier 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. v, p. 365—386, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Biancolelli. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/5

**Le tombeau de Nostradamus.** *Siehe* Arlequin Mahomet.

917

**LE TOUR DE CARNAVAL,** COMÉDIE EN UN ACTE. Par M. D'ALLAINVAL. Représentée sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy.

A PARIS, Chez BRIASSON, rue saint Jacques, à la Science.

M.DCC.XXXI.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. viii, 64 p., 9,5 x 16,7 cm.

Ein Akt.

14 199/8

918

**LE TRASFORMAZIONI DI DIO IN UOMO, DELL'UOMO IN DIO.** RAPPRESENTAZIONE PRIMA Per la Natività del Nostro Signore GIESU' CRISTO.

Presepi, La S. Infanzia in Teatro, Rappresentazioni, Firenze 1728, Michele Nestenus, 179 p., 8,2 x 14,7 cm.

Drei Akte. Argomento e Prologo.

18 284

919

**Die treuen Koehler.** Eine Operette in zween Aufzuegen.

Weimar, bey Carl Ludolf Hoffmann, 1773.

[12], 182 p., 8,8 x 15,2 cm.

Text von Gottlob Ephraim Heermann (nicht erwähnt). Widmung, Vorbericht. Name des Komponisten Ernst Wilhelm Wolf.

Sonneck 1092, vgl. Loewenberg 1786.

18 172

920

**Die treuen Koehler**, eine Operete [!] in zween Aufzuegen von Hermann. In Musik gesetzt von L. Schubaur der Medizin Doktor. Aufgefuehrt auf dem churfuerstl. Nationaltheater in München 1786.

Muenchen bey Joseph Lindauer.

[2], 104 p., 10 x 16,7 cm.

Widmung von Schubauer. „Die Geschichte des saechsischen Prinzenraubes“ bildete das Vorbild für dieses Stück.

Sonneck 1092, Loewenberg 1786.

18 608

921

**TRIBUTO di RISPETTO, e d'AMORE**. Componimento drammatico, scritto dall'Autore d'ordine dell' Imperatrice Regina l'anno 1754. ed eseguito con Musica del REUTTER nell'interno della Corte Imperiale dalle tre AA.RR. le Serenissime Arciduchesse MARIANNA, CRISTINA, ed ELISABETTA, festeggiando il giorno di nascita dell'Augusto loro Genitore.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXIII, Presso Antonio Zatta, t. XIV, p. 189–197, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt.

Vgl. Sonneck 1092.

R 251/14

**Le triomphe de Colombine**. *Siehe* La these des dames.

922

**LE TRIOMPHE DE L'AMOUR**. BALLET, Dansé devant sa Majesté à S. Germain en Laye. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVI.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. II, 47 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Zwanzig Entrées. Weder Quinault noch Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 1093.

R 407/2

**Le triomphe de l'humanité**. *Siehe* La paix.

923

**LE TRIOMPHE DE PLUTUS**. Comedie Française en un Acte, avec un divertissement. Représentée 22. Avril 1728.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 233–240, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument u. Texte der Gesangseinlagen. Die Verfasser sind nicht erwähnt (Mrs. P<sup>xxx</sup> & T<sup>xxx</sup>, p. LXXVI).

14 199/1

924

**IL TRIONFO DELLA FEDELTA'**. DRAMMA PASTORALE PER MUSICA DI E. T. P. A. DRESDA, Nella Stamperia Regia per la Vedova Stössel, e Giovanni Carlo Krause. 1754.

63 p., 9 Tafeln incl. Proscenio (die letzten sechs sind numeriert 1–6) nach (1, 3–6) B. Müllers u. (7–9) J. Roos von L. Zucchi. Tafel 2, nach Steffano Torelli von L. Zucchi, stellt „Ermelind. Tal. P. A.“ dar (d. i. Maria Antonia Walpurgis), 17,5 x 22,7 cm.

Textdichter u. Komponist: Maria Antonia Walpurgis. Unter Mitwirkung von Metastasio u. J. A. Hasse.

Loewenberg 1754, Sonneck 1097.

R 176

925

**IL TRIONFO DI CAMILLA REGINA DE'VOLSCI** DRAMA PER MUSICA DI SILVIO STAMPIGLIA Tra gli Arcadi Palemone Licurio Da rappresentarsi nel Teatro di Lucca. Nel Carnevale dell'Anno 1702.

In Lucca per Domenico Ciuffetti.

81 p., 7,2 x 13,6 cm.

Drei Akte. Argomento, Szenarium. Der Komponist, Marc Antonio Bononcini, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1696.

17 535

926

**IL TRIONFO DI CLELIA** Dramma per Musica Da rappresentarsi in occasione Del Felicissimo Parto Di S. A. R. L'ARCIDUCHESSA ISABELLA Per comando Degli AUGUSTISSIMI REGNANTI.

In Vienna l'anno MDCCLXII.

[Am Schluß:] VIENNA, nella Stamperia di Ghelen 1762. [92] p. einschl. Frontispiz, Titelseite mit Ornament, Kupfer an Kopfleiste und am Schluß von A. Tischler, 18,5 x 23,3 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium (Am Schluß), Namen von Metastasio als Verfasser und Joh. Ad. Hasse als Komponist.

Loewenberg 1762, Sonneck 1100.

R 380

927

**IL TRIONFO DI CLELIA.** Dramma scritto d'ordine Sovrano dall' Autore in Vienna, e rappresentato nella Cesarea Corte la prima volta, con Musica dell' HASSE, alla presenza degli Augustissimi Regnanti, in occasione del felicissimo parto di S. A. R. l'Arciduchessa ISABELLA di BORBONE, l'anno 1762.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. IX, 83 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Ant. Baratti u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Loewenberg 1762, vgl. Sonneck 1100.

R 251/9

928

**IL TRIONFO Sù le Tentazioni** ORATORIO DI S. CATARINA VEGRI Da cantarsi nella Chiesa de R. R. P. P. Teatini, in occasione del solenne Ottavario celebrato per la Canonizzazione di detta Santa.

IN FERRARA, M.DCC.XII. Per Bernardino Barbieri. Con Lic. de' Super.

19, [1] p., 14,2 cm.

Zwei Teile. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt.

18 986

929

**TRIUMPHUS ANIMI DEO CONFISI.** HOC EST Theorginus in Deum sperans, ab hoc nunc jam chalybe secandus, morti subductus, & in libertatem vindicatus.

HONORIBUS Reverendissimi, Perillustris, ac Amplissimi PRAESULIS, ET DOMINI, DOMINI ANSELMI, Ord. S. P. Benedicti, Admontes D. G. Abbatis Vigilantissimi, &c. &c. Dum Ejusdem gratiosâ munificentia praemiis donaretur COMICO VERSU IN THEATRUM Ab Illustrissima & Studiosa Juventute Admontensi propositus ANNO A PARTU VIRGINIS M.DCC.IX

SALISBURGI, Typis Joannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typographi.

[20] p., 14,5 x 18,2 cm.

Musik von Menradus Schopft. Verfasser des Textes nicht erwähnt.

R 319

Drei Akte. Argumentum. Nur Inhaltsangabe (Lateinisch-deutsch). Syllabus Actorum.

930

**TRIVMPHVS VERAE VIRTVTIS** ILLUSTRISSIMO ET REVERENDISSIMO PARIDI S.R.I. PRINCIPI ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI CONSECRATUS A PP. ACADEMICIS ORDINIS S. Benedicti ex debito obsequio in Theatro dicatus. A Studiosâ Juventute adornatus Anno M.DC.LI. Die 13. Novembris.

SALISBURGI, In Officinâ Christophori Katzenbergeri Typographi Aulici & Academici.

[12] p., 13,7 x 18 cm.

Drei Akte. Prologus. Catalogus Actorum. Verfasser ist Otto Guzinger. Der Komponist ist nicht erwähnt. Lateinisch-deutscher Text. R 343

**Les trois souhaits.** *Siehe* Le bucheron.

**Les trois sultanes.** *Siehe* Soliman second.

931

**LE TROMPEUR TROMPÉ, OU LA RENCONTRE IMPRÉVUE, OPÉRA-COMIQUE, EN UN ACTE,** Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de la Foire S. Germain le 18 Février 1754.

Vadé, Oeuvres, t. i, La Haye 1785, Gosse, p. [213]—276, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Vaudevilles. p. 258—276 Melodien.

Vgl. Sonneck 1105.

19 814/1

932

**LES TROQUEURS, OPÉRA BOUFFON, EN UN ACTE;** Par M. VADÉ. Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de la Foire Saint-Laurent, le 30 Juillet 1753. SUIVI DU RIEN, PARODIE DES PARODIES DE TITON ET L'AURORE.

Vadé, Oeuvres, t. i, La Haye 1785, Gosse, p. [161]—198, p. [199]—212, 9,7 x 16,5 cm. p. 178—198 Melodien. Musik von Antoine Dauvergne.

Vgl. Sonneck 1106, Loewenberg 1753.

19 814/1

933

**LES TROYENNES EN CHAMPAGNE, OPÉRA-COMIQUE, EN UN ACTE,** Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique du Fauxbourg S. Germain, le 1 Février 1755.

Vadé, Oeuvres, t. ii, La Haye 1785, Gosse, p. [51]—86, 9,7 x 16,5 cm.

Vaudevilles. Ohne Melodien.

Vgl. Sonneck 1106.

19 814/2

934

**TURNO ARICINO** DRAMA PER MUSICA DI SILVIO STAMPIGLIA Tra gli Arcadi Palemonte Licurio, Poeta di Sua Maesta Cesarea, e Cattolica CARLO VI. IMPERATOR DE' ROMANI. DA RAPPRESENTARSI Nella Sala dell'Ilmo Sign. Federico Capranica nel Carnevale dell'Anno 1720. DEDICATO All'Ill.mo, ed. Ecc.mo Signore IL SIGNOR D. CARLO ALBANI NIPOTE DI N. S. CLEMENTE XI.

Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro Leone all'Insegna di S. Gio. di Dio.

IN ROMA, nella Stamperia del Bernabò', 1720. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

75, [1] p., 8,8 x 15,4 cm.

Drei Akte. Widmung von Bernardo Robatti. Argomento, Szenario, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Alessandro Scarlatti.

Allacci 797.

18 219

935

**LES TYRINTHIENS, COMÉDIE, EN TROIS ACTES, EN VERS; AVEC DES DIVERTISSEMENTS.**

Oeuvres de M. de la Chaussee, t. v, Paris 1762, Prault, 66 p., 8 x 13,8 cm.

Komponist nicht erwähnt.

15 241/5

936

**ULISSE ET CIRCÉ.** COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Mr L. A. D. S. M. & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 20. jour d'Octobre 1691.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iii, p. [533]—614, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Textdichter anonym (La Selle?). Komponist und Melodien nicht angegeben. 15 596/3

937

**ULISSE ET CIRCÉ.** COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE Par Monsieur L. A. D. S. M. Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 20. jour d'Octobre 1691.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iii, p. [463]—526, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Textdichter anonym (La Selle?). Komponist und Melodien nicht angegeben. 14 208/3

938

**VLISSES,** Musiclische [!] OPERA, Welche auff dem Theatro zu Breßlau in October Anno 1726 vorgestellt/Und seiner Fürstl. Durchlaucht Marco Antonio von RAISNI, Printzen des Heil. Röm. Reich, Printzen von Sanct Mauritio, Graffen von Schloß Nouetto, Und Herrn Herrn von Borsanno, &c. &c. didiciret wird.

Mit Erlaubnuß der hohen Obrigkeit [s. a.].

[94] p., 15 x 18,3 cm.

Drei Akte, Widmung, Vorrede, Szenarium, Verfasser: Domenico Lalli, Komponist: Theophil Treu. Deutsch-italienische Ausgabe.

Sonneck 1112, vgl. Allacci 825.

R 404

939

**L'UNION DES DEUX OPERA.** COMEDIE EN UN ACTE. Mise au Théâtre par Monsieur du F... & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hostel de Bourgogne, le seizième Aoust 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iv, p. 79—96, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Dufresny. Komponist und Melodien nicht angegeben.

15 596/4

940

**L'UNION DES DEUX OPERA.** COMEDIE EN UN ACTE. Mise au Théâtre par Monsieur du F<sup>xx</sup> & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hostel de Bourgogne, le seizième Aoust 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv, p. [63]—77 (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

Text von Dufresny. Komponist und Melodien nicht angeführt.

14 208/4

**Die unnuetze Vorsicht.** *Siehe* Der Barbier von Sevilla (Paisiello).

941

**Das Urtheil des Paris,** eine mit Musick vermischte Parodie in einem Aufzuge von Karl Ignatz Foerg. Die Musick ist von Herrn Kammerkompositeur Joseph Michel. Geschrieben für die jungen Schueler, und Schuelerinnen des Herrn le Grand, und Herrn Constant.

Gedruckt bey Joh. Paul Voetter, kurpfalzbaierischen Hof- [ . . . ].

[20] p., 9 x 15 cm.

[Vor 1801 erschienen?]

17 960

**Les vacances de Cythère.** *Siehe* L'amour desœuvré ou Les vacances de Cythère.



942

**AS VARIEDADES DE PROTEO**, OPERA QUE SE REPRESENTOU no Theatro do Bairro Alto des Lisboa, no mez de myo de 1737.

Theatro Comico Portuguez, t. ii, Lisboa 1759, Luiz Ameno, p. 328—432, 9,5 x 14,7 cm.  
Drei Akte. Argumento, Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 15 775/2

943

**VASCO DI GAMA**, DRAMMA PER MUSICA CON CORI E BALLI ANALOGHI COMPOSTO DA ANTONIO DE' FILISTRI POETA DELLA REAL CORTE DI PRUSSIA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO DI BERLINO IL CARNOVALE DELL'ANNO 1792. CON MUSICA DI VARJ AUTORI. CON LICENZA DI SUA MAESTA'. IN BERLINO, PRESSO HAUDE E SPENER.

119 p., 9,5 x 16 cm. (Sammelband).

Drei Akte. Argomento, Rollenbesetzung. Deutscher Titel, deutsch-ital. Text. Sonneck führt unter den Komponisten, die Musik für dieses Werk beisteuerten, an: Prati, Paisiello, Nasolini, Bianchi, Sarti, Righini, Naumann, Jommelli, Felice Alessandri.  
Sonneck 1118. 17 210

944

**LA VEDOVA** DRAMA MVSICALE RAPPRESENTATO NEL GIARDINO DEL SIGNOR MARCHESE BARTOLOMMEO CORSINI ALLA PORTA AL PRATO.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze 1689, Stamperia di S. A. S. alla Condotta, p. [277—357], Anhang: Dichiarazione de i proverbi . . . , 18 x 24,9 cm.

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

Sonneck 1119.

4° R 31/3

945

**LA VEDOVA** DRAMA MUSICALE RAPPRESENTATO NEL GIARDINO DEL SIGNOR MARCHESE BARTOLOMMEO CORSINI ALLA PORTA AL PRATO.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze, Vicenzio Vangelisti, MDCXCVIII, p. [299]—383, 9 x 16 cm. Anhang: Dichiarazione De' Proverbi, e Vocaboli usati dalla Plebe Fiorentina, de' quali per legittima imitazione s'è valso l'Autore (p. 384—403).

Drei Akte, Argomento mit dem Namen Jacopo Melani als Komponist, Szenarium.

Sonneck 1119, Allacci 941.

R 400

**La veillée de village.** *Siehe* Le mariage de Ragonde et de Colin.

946

**VENCESLAO.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasqualit, t. v. 94 p., 12 x 18,5 cm.  
Fünf Akte, Licenza, Argomento. Komponist (Pollarolo) nicht erwähnt.

Allacci 941, Sonneck 1121.

15 881/5

947

**LES VENDANGES DE LA FOLIE**, PROLOGUE-BALLET, Fait pour précéder la représentation de Cocatrix, Tragédie pour rire.

Théâtre de Société, t. iii, La Haye 1777, Gueffier, p. [105]—171, 9,5 x 16,7 cm.

Avertissement. Mit sehr ausführlichen Melodien. Ouverture von Platée, Gavotte von Rameau. Der Verfasser, Charles Collé, ist nicht erwähnt.

14 204/3

948

**LES VENDANGEURS**, OU LES DEUX BAILLIS, DIVERTISSEMENT En un Acte et en Vaudevilles; Représenté, pour la premiere fois, à Paris, le Mardi 7 Novembre 1780; et à Versailles, devant LEURS MAJESTÉS, le Vendredi suivant, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de Barré, t. i, London 1785, p. [81]—128, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré.

977/1

**La vengeance inutile.** *Siehe* Raton et Rosette.

949

**VENUS ET ADONIS, TRAGÉDIE. MISE EN MUSIQUE** Par Monsieur DESMAREST, Sur-Intendant de la Musique DE SON ALTESSE ROYALE. Représentée à Lunéville, le 15. Novembre 1707.

A NANCY, Chez PAUL BARBIER, Imprimeur & Marchand Libraire de SON ALTESSE ROYALE, sur la Place de la Ville Neuve.

xvi, 56 p., 19 x 24,3 cm.

Fünf Akte. Prologue. Rollenbesetzung. Der Verfasser, J. B. Rousseau, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1697.

16 580

**Venus justifiée.** *Siehe* Les adieux des officier ou Venus justifiée.

950

**Die Verbindung der Elemente** zu Vermehrung des Vergnuegens, Welches der hochsterfreulichste Geburtstag des Durchlauchtigsten Fuersten und Herrn, HERRN Johann Friedrichs, Fuersten zu Schwarzburg, der Vier Grafen des Reichs, auch Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg ec. ec. am 8. Januar 1756. mit sich bradte, wurde Auf gnaedigsten Befehl, in einer Abend-Musik unterthaenigst glueckwuenshend vorgestellt von der Fuerstlichen Hof-Capelle.

Rudolstadt, gedruckt mit Loewischer Erben Schriften.

[8] p., 22,7 x 35,3 cm.

Ein Akt. Komponist nicht erwähnt.

2° R 41

**Die verfolgte Giannetta.** Vgl. Petrosellinis La Giannetta perseguitata.

**Die vergebliche Vorsicht.** *Siehe* Bendas Der Barbier von Seville.

951

LA VÉRITÉ DANS LE VIN, OU LES DÉSAGRÉMENS DE LA GALANTERIE, COMÉDIE EN UN ACTE ET EN PROSE.

Théâtre de Société, t. ii, La Haye 1777, Gueffier, p. [231] —302, 9,5 x 16,7 cm.

Ein Akt. Mit Arietten. Weder Verfasser (Charles Collé) noch Komponist erwähnt.

14 204/2

**Der verliebte Herr Doctor.** *Siehe* Der Schulze im Dorfe.

952

**Der Verlorne Sohn In seinem Abschiede.** Verfasset von P.W.H.B.G. Und in die Musik gebracht Von J.E.E.

SALZBURG, Gedruckt bey Johann Joseph Mayrs, Hof- und Akademischen Buchdruckers sel. Erbin.

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

Ein Akt. Text von Wolfgang Holzmayr. Musik, wie angegeben, von Johann Ernst

Eberlin.

R 316

953

**Der Verlorne Sohn In Seiner Rückkehre.** Verfasset von P.W.H.B.G. Und in die Musik gebracht von J.E.E.

SALZBURG, Gedruckt bey Johann Joseph Mayrs, Hof- und Akademischen Buchdruckers sel. Erbin.

[24] p., 15 x 19,5 cm.

Ein Akt. Text von Wolfgang Holzmayr. Musik von Johann Ernst Eberlin.

R 472

954

**IL VERO OMAGGIO.** Questo breve Drammatico componimento fu scritto in Vienna dall'Autore l'anno 1743, e cantato con Musica del BONNO nel Palazzo del Giardino di Schonbrunn alla presenza de' Sovrani, per festeggiare il giorno di nascita di S.A.R. l'Arciduca GIUSEPPE, poi Imperadore.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t.X, p. 119 bis 130, 9,5 x 17,5 cm.

Vgl. Sonneck 1130.

R 251/10

955

**Der verstellte DORINDO** In einem PASTORELLE aufgefuehret.

Nürnberg / Gedruckt bey Christian Sigmund Froberg.

26 p., 16 x 18,6 cm.

Drei Akte. Prolog. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

19 219

956

**Die verwandelten Weiber, oder: Der Teufel ist los.** Eine komische Oper in drey Aufzuegen. [C. F. Weisse], Komische Opern, Leipzig 1772. Dyckische Buchhandlung, t. II, 144 p., 9 x 15,5 cm.

Die Komponisten Johann Standfuß und J. A. Hiller sind nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 1131, Loewenberg 1772.

18 190/2

957

**Die verwandelten Weiber, oder: Der Teufel ist los.** Eine komische Oper in drey Aufzügen. Komische Opern von C. F. Weisse, Carlsruhe 1778, Schmieder, 2. Teil 104 p., 10 x 17,4 cm

Die Komponisten Johann Standfuß und J. A. Hiller sind nicht erwähnt.

Loewenberg 1772, Sonneck 1132.

958

**Das Vestalische Ewige Feuer.**

Titelblatt fehlt. Deutsche Ausgabe von IL FVOCO ETERNO CVSTODITO DALLE VESTALI.

[16], 71 p., 13 Tafeln (einschl. Proszeniumansicht) nach L. Burnacini von Matthaeus Küsel, 23,6 x 32,5 cm.

Drei Akte, Vorrede des Übersetzers, Inhalt, Szenarium, Liste der technischen Einrichtungen. Verfasser: Nicolo Minato. Komponisten: Antonio Draghi und Schmelzer. Literatur usw. siehe Il fuoco eterno.

4° R 20

959

**LA VEUVE A LA MODE,** Comedie Française en trois Actes. Représentée le 26 Mars 1726. Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 167—173, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Gesangseinlagen (Texte). Die Verfasser, Fuzelier und Sohn, sind nicht erwähnt.

14 199/1

960

**LA VEUVE COQUETTE,** Comedie Française en un Acte. Représentée le 19 ou 28 Octobre 1721.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 146—149, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Gesangseinlagen (Texte). Der Verfasser ist nicht erwähnt (Desportes?).

14 199/1

961

**LA VEUVE COQUETTE**, COMEDIE EN UN ACTE avec un Divertissement. Par MR. DESPORTES.

A UTRECHT. Chez ETIENNE NEAULME, MDCCXXXVI.

Le nouveau Théâtre François, t. viii, Utrecht 1736, Neaulme, 40 p., 7,3 x 13,4 cm.  
Ein Akt. 14 197/8

962

**LA VEUVE INDÉCISE**, OPÉRA-COMIQUE; PARODIE DE LA VEUVE COQUETTE. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique à la Foire S. Laurent, le Lundi 24 Septembre 1759.

Vadé, Oeuvres, t. iii, La Haye 1785, Gosse, p. [135]—168, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Musik von Duni. p. 160 ff. Melodien.

19 814/3

**Vida de Esopo.** *Siehe* Esopaida.

963

**VIDA DO GRANDE D. QUIXOTE DE LA MANCHA**, E do Gordo SANCHO PANCA, OPERA QUE SE REPRESENTOU no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Outubro de 1733.

Theatro Comico Portuguez, t. i, Lisboa 1759, Luiz Ameno, 120 p., 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Szenarium. Verfasser und Komponist (A. José de Silva) nicht erwähnt.

15 775/1

964

Die Bey der Vermaehlung Sr. Koenigl. Hoheit / Des Preußischen Cron-Printzen / In einer Masquerade fuergestellten **Vier Theile der Welt.**

Coelln an der Sree / Druckts Ulrich Liebpert / Koenigl. Preuß. Hoff-Buchdr.

[12] p., 14,6 x 17,6 cm.

p. [3]: „ . . . . Da denn unter wehrender Tafel / folgende Verse gesungen werden.“

Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

R 390

965

**LA VILLANELLA RAPITA** OPERA IN II ACTI. LA MUSICA É DEL SIGN. CIMAROSA. Berlin, 1793.

67 p., 9,8 x 15,6 cm.

Zwei Akte. Deutscher Titel „Das geraubte Landmädchen.“ Text von Giovanni Bertati (nicht erwähnt).

Vgl. Loewenberg 1783.

17 483

966

**LES VISITANDINES**, COMÉDIE EN TROIS ACTES, MÊLÉE D'ARIETTES. Représentée sur le Théâtre de la rue Feydeau. Paroles de L. B. PICARD. Musique du C. DEVIENNE. A PARIS, Chez MARADAN, Libraire, rue du Ci. [beschädigt] Saint-André-des-Arcs, n<sup>o</sup>. 9. CHARON, Libraire, Galerie du Thé[âtre] la rue Feydeau, n<sup>o</sup>. 8. 1793.

[4], 36 p., 12,7 x 19,8 cm.

Eigentumsvorbehalt des Verfassers Picard. Rollenbesetzung.

Loewenberg 1792.

16 615

967

**LA VITTORIA D'IMENEO** FESTA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO DI TORINO PER LE NOZZE DELLE A.A.R.R. DI VITTORIO AMEDEO DUCA DI SAVOIA, E DI MARIA ANTONIA FERDINANDA INFANTA DI SPAGNA L'ANNO MDCCL. [p. 102:] IN TORINO, NELLA STAMPERIA REALE. Con permissione. PER LA SOCIETA DE' SIGNORI CAVALIERI.

101, [1] p., 3 Tafeln nach Frat. Galliari von J. P. Le Bas, Frontispiz gestochen von Le Bas, 18,7 x 23,8 cm.

Drei Akte, Vorwort des Verfassers Giuseppe Bartoli, Rollenbesetzung, Name des Komponisten Baldassare Galuppi.

Vgl. Sonneck 1145, A. Wotquenne: „B. Galuppi. Etude bibliographique sur ses œuvres dramatiques“ (1902), F. Piovano: B. Galuppi. Note bibliografiche (Rivista Musicale Italiana 1906—1908). R 224

968

**IL VOLOGESO** DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI Nel Carnovale dell'anno 1748. NEL TEATRO DI TORRE ARGENTINA DEDICATO ALL'illustriss., ed Eccellentiss. Sig. LA SIGNORA ANNA FRANCESCA CARACCIOLI DUCHESSA DI MONDRAGONE. In ROMA Per Generoso Salomini nella Piazza di S. Ignazio 1748. Con licenza de' Superiori. Si vendono da Tomasso Nicoli Cartolaro a Monte Citorio incontro al Palazzo del Cinque.

58 p., 8,6 x 15 cm [Sammelband].

Drei Akte, Widmung (11. Februar 1748), Argomento, Rollenbesetzung mit dem Namen des Komponisten Baldassare Galuppi, Szenarium. 17 841

**Von dem seeligen Leben und Abschied deß H. Ruperti.** *Siehe* Comoedia Von dem seeligen Leben und Abschied . . .

969

**Die von Martinez und Joseph besiegte Rachbegierde.** Aufgefuehrt in einem Trauerspiele von drey und in einer Operette von zwey Aufzuegen in dem unmittelbar-freyen Reichsstifte Ottobeuren, am Ende des Schuljahrs 1797.

Ottobeuren, gedruckt bey Johann Baptist Ganser, 1797.

[23] p., 10,3 x 16,5 cm.

Vorbericht. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt. 18 593

970

**LES VOYAGES DE ROSINE**, OPERA COMIQUE, EN DEUX ACTES EN VAUDEVILLES, Tiré d'un Conte de PIRON; Représenté, pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mardi 20 Mai 1783.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. ii, London 1785, p. [233]—284, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré. 977/2

971

Arien und Gesänge aus der Operette: **Walder** in einem Akt. Die Komposition ist von dem Herzogl. Gothaischen Capellmeister Herrn Benda.

1776.

16 p., 10,8 x 17 cm.

Der Verfasser, Gotter, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1776. 16 808

**Der Weiber-Feind.** Vgl. L'inimico delle donne.

972

**Die Welt im Monde.** Eine komische Oper in drey Aufzuegen. Aus dem Italiaenischen uebersetzt. Die Musik ist von dem Herrn Balthasar Galuppi.

Oels, bey Samuel Gottlieb Ludwig, Herzogl. Hofbuchdrucker.

79 p., 10,3 x 17,3 cm.

Drei Aufzüge. Der Verfasser, Goldoni, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1750 („Il mondo della luna“). 20 600

**Wer andern eine Grube grabt,** faellt selbst darein. *Siehe* Die Schatzgraeber.

973

**Die Wiederkehr JOVIS**, So nach gluecklich geendeter Reise / Und Hoehst-erfreulicher Wiederkunfft Des Durchlaeuhtigsten Fuersten und Herrn / HERRN Friederichs / Hertzogs zu Sachsen / Julich / Cleve und Berg / Landgrafens in Thueringen / Marggrafens zu Meissen / Gefuersteten Grafens zu Hennberg / Grafens zu der Marck und Ravensberg / Herrns zu Ravenstein und Tonna. In einem BALLET Auf dem Friedensteinischen Schau-Platz Praesentiret und getantzet worden den 24. Apprilis des 1688sten Jahrs. Gotha / gedruckt bey Christoph Reyhern.

21 p., 19,2 x 32,5 cm.

Vorrede, Szenarium. Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt. 4° R 25

974

**Die Wilden**. Singspiel in drei Akten, nach dem Franzoesischen von Dr. Schmieder. Die Musik ist von d'Alayrac. Zuerst aufgefuehrt auf dem Mainzer Nationaltheater.

Frankfurt am Main, bei Johann Gottlob Pech, Buchhaendler 1791.

96, [1] p., 10,1 x 16,3 cm.

Widmung, Rollenbesetzung, Vorwort.

Sonneck 192.

20 640

975

**Die Zauberfloete**. Eine große Oper in zwey Aufzuegen. Von Emmanuel Schikaneder. Die Musik dazu ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklichen k. k. Kammer-Kompositeur. 1794.

96 p., 9,5 x 15,5 cm.

Vier Aufzuege.

Sonneck 1160, vgl. Loewenberg 1791.

R 288

976

Arien aus der **Zauberfloete**. Eine große Oper in vier Aufzuegen, vom Emmanuel Schikaneder. Die Musik ist vom Herrn Wolfgang Amade Mozart. Aufgefuehrt von der Toskanischen Gesellschaft.

Amberg, 1795.

48 p., 9,8 x 16 cm.

Vier Aufzuege. Rollenbesetzung.

R 470

**Zelindor**. *Siehe* Zephire et Fleurette, Parodie.

977

**ZEMINE ET ALMANZOR**. PIECE D'UN ACTE. Par Mrs. le S<sup>xx</sup> F<sup>xx</sup> & d'Or<sup>xx</sup> Représentée à la Foire Saint Laurent. 1730.

Le Theatre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VIII, p. [91]—134, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 624.

R 408/8

978

**Zemire und Azor** eine Romantisch-komische Oper in vier Aufzuegen. Nach dem Franzoesischen des Marmontel.

Breslau, 1775. bei Johann Friedrich Korn dem Aeltern.

56 p., 10,2 x 16,7 cm.

Text von Karl Emil Schubert und dem Komponisten Gotthilf von Baumgarten (nicht erwahnt).

Loewenberg 1776, Sonneck 1164.

16 798

979

**ZENOBIA.** Drame scritto dall'Autore l'anno 1740, e rappresentato la prima volta con Musica del PREDIERI nel Palazzo dell'imperial Favorita alla presenza degli Augusti Sovrani il di 28. Agosto dell'anno medesimo, per festeggiare il giorno di Nascita dell'Imperatrice ELISABETTA, d'ordine dell'Imperator CARLO VI.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. VI, 95 p., 6 Kupfer nach G. Gobis und P. A. Novelli von G. Zuliani und C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomenta, Licenza.

Vgl. Sonneck 1164.

R 251/6

980

**ZÉPHIRE ET FLEURETTE, PARODIE DE ZÉLINDOR, EN UN ACTE.** Par Messieurs **xxx**. REPRESENTÉE POUR LA PREMIERE fois, par les COMÉDIENS ITALIENS ORDINAIRES du Roi, le Samedi 23 Mars 1754.

A PARIS, Chez La Veuve DELORMEL, & Fils, rue du Foin, à l'Image Sainte Geneviève. Et PRAULT Fils, Quai de Conti. M.D.C.C. LIV. AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—1777 Duchesne, t. ii, 27, 8, 4 p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Melodien am Schluß des Stückes. p. [3] enthält ein bei Sonneck abgedrucktes Avertissement. Text von Laujon und Panard. Komponist nicht erwähnt.

Loewenberg 1745, Sonneck 1162.

15 433/2

981

**ZEPHIRE ET FLORE, OPERA.** Representé par l'Academie Royale de Musique. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCCLXXXVIII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t. III, 47 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Drei Akte, Prologue. Weder der Verfasser Michel du Boulay noch die Komponisten Louis und Jean Louis de Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 1167.

R 407/3

982

**ZEPHIRE ET FLORE.** Pastorale heroique Française en Vers libres, & en trois Actes, avec des agrémens. Représentée le 23 Aoust 1727.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 208—214, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument und Texte der Gesangseinlagen. Der Verfasser, Francesco Riccoboni, ist nicht erwähnt.

14 199/1

983

**Das zerstörte TROJA, Oder: Der durch den Tod Helenen versoehnte ACHILLES, Wurde An dem Theuren Carols-Tage Wegen des neulichen von Ihro Röm. Kays. und Cathol. Maj. unsern allergnaedigsten Kayser und Herrn, über die Tuercken befochtenen Sieges/ und der darauf hoechst gluecklich erfolgten Eroberung der sehr wichtigen Vestung Temeswar, Zu allerunterthaenigster Bezeugung der hierob geschoepften Freude In einem Musicalischen Singe-Spiel Auf dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet im November, 1716. [Hamburg, Fridrich Conrad Greflinger.]**

[47] p., 15,1 x 18,7 cm.

Fünf Akte, Szenarium, Vorbericht mit dem Namen Reinhard Keiser als Komponist. Der nicht erwähnte Verfasser ist Johann Joachim Hoë.

Sonneck 1167.

R 381

**La Zingara.** *Siehe* La Bohémienne.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### Ist Nicolaus Faber oder Johannes Aventin der Verfasser der „*Musicae rudimenta*“ (Augsburg 1516)?

VON KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, KÖLN

Helmuth Christian Wolff schließt sich in seinem Artikel über Nicolaus Faber von 1954<sup>1</sup> der beinahe ein Jahrhundert vorher von A. von Dommer geäußerten Meinung an, die „*Musicae rudimenta*“ seien von Nicolaus Faber verfaßt, der sich als Cantor und Priester Herzogs Ernst von Bayern bezeichnet<sup>2</sup>. Auch die 12. Auflage des Riemannschen Musiklexikons von 1959 läßt Aventin nur als Herausgeber dieser Schrift nach dem Tode Fabers (das Todesjahr ist unbekannt!) gelten<sup>3</sup>.

Dazu ist zunächst einmal festzuhalten, daß im Zusammenhang mit dem Artikel A. von Dommers von „beweisen“ keine Rede sein kann, man begnügte sich nämlich damit, „statt aller Polemik“ nur durch eine bibliographische Beschreibung, die nicht einmal korrekt ist, die Verfasserschaft „nachzuweisen“ (1).

Nun hat jedoch — von der Musikwissenschaft anscheinend bisher unbeachtet — schon 1881 der Herausgeber der Werke Aventins, K. von Halm, der Aufnahme der *Rudimenta* als Neudruck im 1. Band der Gesamtausgabe<sup>4</sup> eine Einleitung vorangestellt, in der er mit Unterstützung von R. Schlecht bereits eine Reihe wesentlicher Argumente gegen die Verfasserschaft Fabers und für die Aventins ins Feld führt. Sie können in zwei Punkten zusammengefaßt werden: 1. Das in Musik gesetzte „*ad lectorem*“, jedoch nicht an den Herzog (!) gerichtete Distichon Fabers besagt über eine Autorschaft überhaupt nichts, da in den meisten humanistischen Schriften — auch in den Musiktraktaten dieser Zeit — Epigramme von Freunden und Gönnern des Verfassers das jeweilige Werk dem Leser empfehlen. 2. Stellen sowohl im Brief des Herzogs an Aventin (S. 584, Z. 1 f.: „*musicam, quam fecisti*“) als auch im Brief Aventins an den Herzog (S. 584, Z. 17 ff.: „*nominatim igitur tibi hanc musicam dedico, facturus itidem (!) de elegantiss Laurentii Vallae et ceteris quae in manibus sunt*“) sprechen dagegen eindeutig für Aventin<sup>5</sup>.

Ein gewisser Unsicherheitsfaktor blieb jedoch auch für Halm-Schlecht das „*Joannes Aventinus Thurinomarum edidit*“ (S. 583, Z. 26); sie hätten ihn selbst entkräften können. In den ein Jahr später, also 1517, ebenfalls Herzog Ernst gewidmeten „*Rudimenta grammatica*“, deren Verfasserschaft von niemandem bezweifelt wird, heißt es nämlich gleichfalls „*Joannes Aventinus Thurinomarum edidit*“<sup>6</sup>.

Das „*edidit*“ ist also kein Einwand gegen die Autorschaft Aventins, sondern verdeutlicht lediglich, daß, wie im Falle der Grammatik, wo die einzelnen Autoren bereits im Titel genannt sind, auch die „*Musicae rudimenta*“ eine vorwiegend auf der damals üblichen kompilatorischen Verarbeitung von Werken anerkannter Autoritäten beruhende Darstellung eigener Formulierung bilden.

<sup>1</sup> Vgl. MGG, Bd. III. Sp. 1694 f.

<sup>2</sup> Vgl. *Nicolaus Faber*, MfM, Jg. I, 1869, S. 19 ff. Dommer (und nach ihm Wolff) identifizierte den „*Dux Arionistus*“ fälschlicherweise mit Herzog Wilhelm IV. Aventin begleitete 1516 den jungen Herzog Ernst zu seinen Studien an der Universität Ingolstadt. Zu Aventin (1477—1534) vgl. G. Leidinger, *Johannes Aventinus (Turmair)*. Art. in NDB, Bd. I, 1953, S. 469 f. — Zum Inhalt der „*Musicae rudimenta*“ vgl. auch D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, S. 24 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Riemann-Gurlitt, *Musik-Lexikon*, Bd. I, 1959, S. 483 b.

<sup>4</sup> Vgl. *Johannes Turmair's genannt Aventinus Sämmtliche Werke*, Bd. I, München 1881, S. 582—602.

<sup>5</sup> Ebenso spricht Leonard Eckh (S. 602, Z. 2 f.) von der „*musica domini J. Th. Aventini*“ (gekürzt).

<sup>6</sup> Vgl. *Sämmtliche Werke*, a. a. O., S. 375.



Darüber hinaus bestehen schließlich noch wörtliche oder beinahe wörtliche Übereinstimmungen in der Angabe der herangezogenen Schriftsteller und in Definitionen zur Musik zwischen den „*Musicae rudimenta*“ und der im Anhang von Aventins „*Rudimenta grammaticae*“ befindlichen „*Encyclopedia orbisque doctrinarum*“<sup>7</sup>. So sprechen bei genauerer Untersuchung die verschiedenartigsten Argumente ausschließlich für die Autorschaft Aventins, jedoch auch nicht eines für die Nicolaus Fabers.

## Zu Caspar Othmayrs Epitaph

VON WILFRIED BRENNECKE, KASSEL

Nachdem Caspar Othmayr am 4. Februar 1553 nach längerer Krankheit im Alter von kaum 38 Jahren gestorben war, widmeten ihm seine Freunde Nicolaus Puls (Piltz), Conrad Praetorius, Andreas Schwartz, Johannes Bucher (Buchner, Buchmayer) und Georg Forster einen Musikdruck, der außer zwei Kompositionen des Verstorbenen ein aus 14 Distichen bestehendes und auf sechs Motetten verteiltes Epitaphium enthält. Von diesem Druck besaß einst Otto Kade das über Erscheinungsort und -jahr sowie den Drucker leider keine Auskunft gebende Baß-Stimmbuch, das er 1876 beschrieb<sup>1</sup>.

Als sich die Musikforschung später eingehender mit Othmayr zu beschäftigen begann, stießen auch dieses letzte Stimmbuch verschollen zu sein. Hans Albrecht konnte 1940 lediglich feststellen, daß es sich im Nachlaß von Reinhold Kade, dem Sohn des ersten Besitzers, der an die Großherzogliche Musikbibliothek in Schwerin gegangen war, nicht mehr befunden hatte. Ob es aber im Nachlaß Otto Kades gewesen war, ließ sich nicht mehr eruieren. Albrecht konstatierte daher, daß der Bassus „*heute als verloren gelten muß*“<sup>2</sup>. Verfasser und Günther Schmidt, die sich später mit Othmayr und den Musikern seiner Umgebung befaßt haben, nahmen das Verschollensein des Stimmbuchs, auf Albrecht fußend und ohne weitere Nachforschungen anzustellen, als Tatsache an<sup>3</sup>.

Bei einem Besuch im British Museum, London, fand Verfasser zu seiner freudigen Überraschung das verloren geglaubte Stimmbuch. Daß es sich tatsächlich um das ehemalige Exemplar Kades handelt, geht eindeutig aus einer eigenhändigen Eintragung Kades auf dem Titelblatt hervor. Unter dem gedruckten Text „*BASSVS/ IN EPITAPHIIS/ GASPARIS OTHMARI*“<sup>4</sup> notierte er: „*qui sub rege Poloniae propter ueram Euangelij confessionem/ decollatus est, hunc cantum: [scilicet: Deus Domini mei Abraham/ 4. voc.] ante decollationem composuit.*“ Breslau, Mscr. No. 25, VI [Vgl. / Bohn, Katalog, S. 78]<sup>5</sup>, sowie einen Hinweis auf seinen eigenen Beitrag in den Monatsheften für Musikgeschichte. Das Stimmbuch trägt einen Eingangsstempel des British Museum. Danach ist es am 4. Februar 1896 in die dortigen Bestände eingereicht worden. Otto Kade selbst scheint es verkauft zu

<sup>7</sup> Aventin beruft sich sowohl in der „*Encyclopedia*“ (*Sämtliche Werke*, a. a. O., S. 562, Z. 16 f.) wie in den „*Musicae rudimenta*“ (S. 585) auf Boetius, Cleonides, Gaphorus, Jacobus Faber (Stapulensis) und benutzt für Definitionen u. a. folgende übereinstimmende Formulierungen: S. 562, Z. 11 f.: „*Musica de natura cantus docet.*“ — S. 585, Z. 32 f.: „*... musica . . . , quae est scientia docens naturam proprietatemque cantus*“; S. 562, Z. 21: „*Optica: de natura visus, quomodo fiat visio (tractat).*“ — S. 585, Z. 33: „*... ut enim optica non videre, sed naturam visus quo modo fiat docet.*“

<sup>1</sup> Monatshefte für Musikgeschichte VIII, 1876, S. 11 ff.

<sup>2</sup> H. Albrecht, *Caspar Othmayr, Leben und Werk*, Kassel und Basel 1950, S. 25 f.

<sup>3</sup> W. Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Kassel und Basel 1953, S. 105; G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel und Basel 1956, S. 16.

<sup>4</sup> So lautet der genaue Titel!

<sup>5</sup> Hier handelt es sich um einen Hinweis auf einen andern Namensträger, der jedenfalls mit dem Amberger Meister nichts zu tun hat, s. H. Albrecht, a. a. O., S. 25.

haben<sup>6</sup>. Der Frage, ob es ihm in seinen letzten Lebensjahren schlecht gegangen ist und ob er auch weitere Musikalien aus seinem Besitz verkauft hat, müßte noch nachgegangen werden. Seltsam ist nur, daß das Werk in Eitners Quellenlexikon nicht aufgeführt ist, obwohl R. Eitner durch W. Barclay Squire mancherlei Angaben über die Londoner Bestände erhalten hat. Vermutlich hat Kade das Heft erst dann an das British Museum verkauft, nachdem Eitner die ihm aus London mitgeteilten Angaben bereits in seine Karteien eingearbeitet hatte. Als 1902 Band 7 des Quellenlexikons erschien, befand sich das Stimmbuch jedenfalls schon sechs Jahre in London. Der Katalog des British Museum<sup>7</sup> führt das Objekt, das die Signatur A. 1390 trägt, mit der Vermutung „(Nürnberg? 1555?)“ bereits auf. Dort aber ist es keinem deutschen Musikwissenschaftler aufgefallen. Ob die vermutete Erscheinungsangabe auf Angaben Kades beim Verkauf des Stimmbuches zurückgeht, läßt sich nicht mehr feststellen, genau so wenig wie sich das Erscheinungsjahr, für das die Jahre 1553–1555 anzunehmen sind, vorläufig sicher bestimmen läßt. Ein Vergleich von Titelblatt, Satzspiegel, Notenzeichen und typographischer Anordnung mit denen der anderen bekannten Othmayr-Drucke gibt keine sichere Auskunft, ob auch diese Publikation bei Montanus (Berg) und Neuber in Nürnberg erschienen ist. Das auf dem Titelblatt dominierende Wort „Bassus“ und seine ornamentale Fassung sind identisch mit denen der Baß-Stimmbücher von Othmayrs „*Cantiones aliquot*“ von 1546, der „*Symbola*“ von 1547 und des „*Epitaphium Lutheri*“ von 1546. Die Anlage des Notentextes mit fünf Notenlinien, Schrift, Noten und Pausen ist der der genannten Drucke verwandt, aber doch nicht völlig gleich. Die Initialen dagegen weichen völlig voneinander ab. Da aber im 16. Jahrhundert verschiedene Druckereien vermutlich ihre Drucktypen bei denselben Werkstätten bezogen haben<sup>8</sup>, reicht das Material, das das Baß-Stimmbuch liefert, für eine sichere Zuschreibung an einen bestimmten Verleger nicht aus, obwohl es nicht unwahrscheinlich ist, daß auch dieser Druck wie Othmayrs andere Publikationen bei Berg und Neuber herausgekommen ist.

## *Über einige unbekannte Stimmbücher der „Paduanen, Galliardten etc.“ von Andreas Hammerschmidt*

VON HARALD KÜMMERLING, LÜDENSCHIED

Andreas Hammerschmidt hat drei Sammlungen von „*Paduanen, Galliardten etc.*“ veröffentlicht<sup>1</sup>. Die erste und zweite Sammlung hat H. Mönkemeyer im Neudruck herausgegeben<sup>2</sup> und im Vorwort die sämtlichen erhaltenen Stimmbücher aufgezählt. Mönkemeyer übernimmt offensichtlich, denn Vollständigkeit und vor allem Fehler stimmen überein, die Fundortangaben von E. H. Meyer<sup>3</sup>, den er aber nicht zitiert. Eitners Quellenlexikon läßt er unberücksichtigt. Eine Nachprüfung von Mönkemeyers (bzw. Meyers) Angaben ergab, daß im British Museum London nicht der komplette Stimmensatz zum ersten Teil der „*Paduanen, Galliardten etc.*“ in der ersten Auflage von 1636, sondern nur der Cantus 2 in der zweiten Auflage von 1639 vorhanden ist. Ferner besitzt oder besaß nicht die Landesbibliothek

<sup>6</sup> Da Kade am 19. Juli 1900 gestorben ist, konnte es natürlich in seinem Nachlaß nicht mehr gefunden werden.

<sup>7</sup> *Catalogue of Printed Music. Published between 1487 and 1800, now in the British Museum*, hrsg. v. W. Barclay Squire, Bd. 2, London 1912, S. 228.

<sup>8</sup> Umfassende Untersuchungen mit sicheren Ergebnissen liegen hierzu noch nicht vor.

<sup>1</sup> A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Kahnt.

<sup>2</sup> A. Hammerschmidt, „*Erster Fleiß*“, *Instrumentalwerke zu 5 und 3 Stimmen* herausgegeben von H. Mönkemeyer, Kassel 1957, Nagel. Das Erbe deutscher Musik Bd. 49.

<sup>3</sup> E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jhdts. in Nord- und Mitteleuropa mit einem Verzeichnis der deutschen Kammer- und Orchesterinstrumente des 17. Jhdts.*, BVK 1934.

Dresden, sondern die Stadtbibliothek Zittau (s. auch Eitner) ein Tenorstimmbuch des ersten Teils in einer Auflage von 1650. Die Deutsche Staatsbibliothek Berlin hat laut Katalog (die Noten sind seit dem Ende des 2. Weltkrieges im Verlagerungsort verschollen) nur die Stimmbücher der zweiten Auflage, nicht auch die der ersten (so bei Meyer) besessen. Ich fand ferner folgende, bisher unbekannte Stimmbücher: einen Tenor des bisher als verschollen bezeichneten dritten Teiles von 1650, der an das erwähnte Stimmbuch aus Zittau angebunden ist, einen Tenor vom ersten Teil (Auflage 1636), vom zweiten Teil (Auflage 1639) und dritten Teil (zeitgenössische Abschrift) in der Wissenschaftlichen Bibliothek Erfurt und einen Altus vom ersten Teil (Auflage 1650) und zweiten Teil (Auflage 1658 [!]) in der Bibliothek der Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg.

Die Titelblätter der erhaltenen Stimmbücher haben folgenden Wortlaut: *Erster Fleiß Allerhand newer PADUANEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN und SARABANDEN, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen/ sampt dem GeneralBaß. Allen denen dero Music liebhabenden Freunden zu günstigem gefallen heraus geben Von Andreas Hammerschmied Organisten in St. Peter zu Freybergk. Erster Theil. [Stimmbez.] Freybergk in Meissen/ bey und in Verlegung Georg Beuthers. Im Jahr MDCXXXVI.*

*Ander Theil Neuer PADUANEN, CANZONEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN vnd SARABANDEN. Mit 5. vnd 3. Stimmen auff Violen/ nebenst dem GeneralBaß gesetzt Von Andreas Hammerschmidt Organisten in S. Peter zu Freybergk in Meissen. [Stimmbez.] Freybergk/ Druckts vnd verlegts Georg Beuther. Im Jahr MDCXXXIX.*

*Dritter Theil Neuer PADUANEN, GALLIARDEN, CANZONEN, SONATEN, BALLETEN, INTRADEN, COURANTEN und SARABANDEN. Mit 3. 4. und 5 Stimmen/ In unterschiedene Instrumental/ nebenst dem GeneralBaß Componiert Von Andreas Hammerschmieden. [Stimmbez.] Leipzig bey Samuel Scheiben zu finden. Gedruckt zu Freybergk/ bei Georg Beuthern. Im Jahr M.DC.L.*

*Erster Fleiß/ Allerhand newer PADUANEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN vnd SARABANDEN, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen/ sampt dem GeneralBaß. Allen denen dero Music liebhabenden Freunden zu günstigen gefallen heraus geben Von Andreas Hammerschmied Organisten in S. Peter zu Freybergk. Erster Theil. [Stimmbez.] Freybergk in Meissen, bey vnd in Verlegung Georg Beuthers. Im Jahr MDCXXXIX.*

*Erster Fleiß. Allerhand newer PADUANEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN vnd SARABANDEN, Mit 5. Stimmen auff Violen zu spielen/ sampt dem GeneralBaß. Allen denen dero Music liebhabenden Freunden zu günstigem gefallen heraus gegeben Von Andreas Hammerschmied/ dieser Zeit Organisten zur Zittaw in OberLausitz. Erster Theil. [Stimmbez.] Freybergk in Meissen/ bey und in Verlegung Georg Beuthers. Im Jahr M.DC.L.*

*Ander Theil Neuer PADUANEN, CANZONEN, GALLIARDEN, BALLETEN, MASCHARADEN, Francoisischen ARIEN, COURENTEN und SARABANDEN. Mit 5. und 3. Stimmen auff Violen / nebenst dem GeneralBaß gesetzt Von Andreas Hammerschmied/ dieser Zeit Organisten zur Zittaw in OberLausitz. [Stimmbez.] Freyberg in Meissen/ Druckts und verlegts Georg Beuther/ Im Jahr M.DC.LVIII.*

Der dritte Teil enthält 64 nummerierte Sätze in der Reihenfolge:

Paduan a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Couranta a 5	Courant Sarabanda a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Sarabanda a 5	Courant Sarabanda a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Couranta a 5	Couranta a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Paduan a 5	Courant Sarabanda a 5	Courant Sarabanda a 5
Galliard a 5	Ballet a 5	Ballet a 5
Canzon a 3	Couranta a 5	Sarabanda a 5
Canzon a 3	Ballet a 5	Intrada a 5
Canzon a 3	Courant Sarabanda a 5	Intrada a 5
Canzon a 3	Ballet a 5	Intrada a 5
Canzon a 3	Couranta a 5	Intrada a 5
Canzon a 4	Ballet a 5	Intrada a 5
Canzon a 5	Sarabanda a 5	Intrada a 5
Sonata a 5	Ballet a 5	Intrada a 5
Sonata a 5	Couranta a 5	Intrada a 5
Sonata a 5	Ballet a 5	Intrada a 5
Quotlibet a 5	Sarabanda a 5	Intrada a 5
Ballet a 5	Ballet a 5	
Sarabanda a 5	Couranta a 5	

Für die Nummern 10—21 und 55—64 ist Trombona vorgeschrieben, für die Nummern 17—19 Trombona IV; bei allen anderen Nummern steht nur Tenor. In der Abschrift des Tenorstimmbuches (Wissenschaftliche Bibliothek Erfurt) fehlen die vier Galliardien.

Der erhaltene Cantus 1 einer Handschrift vom Jahre 1697 (British Museum, London) überliefert ferner 12 Tänze — Ballet, Sarab., Ballet, Aria, Sarab., Allem., Sarab., Ballet, Ballet, Allem., Courant, Sarab. — von Hammerschmidt (Meyer hat erstmals auf diese Quelle hingewiesen), die nicht mit den Sätzen aus dem ersten bis dritten Teil übereinstimmen. Es scheint also noch einen vierten Teil gegeben zu haben, mit dem zusammen — in Analogie zu den Auflagen von 1639 und 1650 — sicher auch die drei anderen Teile neuaufgelegt worden sind. Von dieser Auflage ist nur ein Altus des zweiten Teiles erhalten.

Ich habe die sämtlichen noch erhaltenen Stimmbücher zum ersten und zweiten Teil mit dem Neudruck von Mönkemeyer verglichen. Dabei stellte sich heraus, daß Mönkemeyer fälschlich die beiden ersten Worte des Titelblattes zum Titel macht. Es gäbe demnach den ersten und zweiten Teil des „Ersten Fleißes“. Dann müßte aber der Text des Titelblattes lauten: *Erster Fleiß, das sind* (oder: *darin*) *Allerhand neue Paduanen etc.* Hammerschmidt veröffentlichte hingegen mehrere Teile „*Paduanen, Galliardien etc.*“.

Mönkemeyer ändert die Finalnoten Brevis oder Longa in Semibreves und läßt alle Fermaten über den Finalnoten weg. Die Wiederholungen mit 1. und 2. Schluß sind nicht original. Die von Mönkemeyer auszugsweise zitierten Vorreden und die Widmung scheinen nur in den jeweiligen Stimmbüchern des Continuo vorzukommen. Die Tempo- und Vortragsbezeichnungen fand ich nur im Cantus 2 und Altus. Sie scheinen nur in den drei Oberstimmen verzeichnet zu sein. Die Tänze im ungeraden Takt sind C 3 notiert; der Taktwechsel in den geradtaktigen Tänzen ist stets mit 3 angegeben. Ein Verzeichnis von Übertragungsfehlern und Ergänzungen zum Kritischen Bericht von Mönkemeyer kann hier aus Raumangel nicht abgedruckt werden.

## Zur Biographie Losys (1650—1721)

VON EMIL VOGL, PRAG

Bei Abfassung einer Studie über die Prager Lautenschule war es selbstverständlich, daß ich mich auch näher mit dem Leben und der Person des Grafen Johann Anton von Losinthal beschäftigte. Die näheren Daten über sein Leben verdanken wir den Arbeiten von Koczirz<sup>1</sup>, der in einigen Publikationen Licht in die verworrene Lebensbeschreibung dieses Prager Lautenisten zu bringen versuchte. Vor ihm kündigte im Jahre 1909 Josef Bramberger eine Studie zu diesem Thema an, die leider nicht zur Ausführung kam. In den letzten Jahren erschienen Arbeiten zweier Autoren<sup>2</sup> zur Frage Losy. Vorliegende kurze Mitteilung ist ein Auszug aus einer Publikation, die nun druckreif vorliegt.

Vor allem scheint es mir notwendig, einige Worte über die Herkunft der Familie derer von Losy zu verlieren. Kneschke<sup>3</sup> führt fälschlich Italien, Beneš<sup>4</sup> Südtirol als Herkunftsland an. Beide Angaben sind unrichtig. Die genealogischen Sammlungen Dobrzensky und Schuhmann<sup>5</sup> beweisen eindeutig, daß die Losys aus der Schweiz stammen und dort den Namen „Losy de Losys“ führten. Ein Losy heiratete eine Frau de Lumagi, beider Sohn, Thomas Losy de Losys, seinerseits ein Mädchen der Familie de Moro („*ex matre de Brodis*“). Dieser Thomas Losy de Losys, der Großvater des Musikers, hatte zwei Söhne, Johann Baptist und Johann Anton und eine Tochter Jakobina. Johann Anton Losy de Losys (geb. um 1600) verließ als Jüngling die Schweiz, während seine Geschwister in Purs verblieben. Er kam im Verlaufe des 30jährigen Krieges nach Böhmen, wo wir ihn erstmals im Jahre 1627 nachweisen können, als er für 300 fl. das Haus zu den drei Glöckchen auf der Kleineseite zu Prag kaufte. Das kleine Haus liegt in der Thungasse und trägt die Konskriptionsnummer 182; es gehörte dem Hofchirurgen Andreas Stegmann, der seines protestantischen Glaubens wegen das Land verlassen mußte. Durch die Arbeiten von Koczirz wissen wir, daß Johann Anton Losy de Losys 1647 in den Ritterstand erhoben wurde und das Adelsprädikat „von Losinthal“ erhielt. Im darauffolgenden Jahre erhielt er das Baronat für seine Dienste bei der Belagerung Prags durch die Schweden, wo er sich bei der Verteidigung einer großen Bresche in den Mauern der Neustadt durch persönlichen Mut auszeichnete. Noch unter Ferdinand III. erhielt er 1655 den Grafentitel. Bekannt ist auch, daß sein großes Vermögen aus Geldgeschäften und aus dem Inspektorat des Bier-, Wein- und Salzgefälles stammte. Über seinen Charakter in Geldangelegenheiten unterrichtet uns ein dickes Aktenbündel im tschechoslowakischen Staatsarchiv<sup>6</sup>, aus dem wir ersehen, wie hart gegen Gläubiger und wie rücksichtslos in Prozessen wegen seiner Landgüter er vorging, wie er aber auch in kleinlichen Dingen des täglichen Lebens auf seinem Recht beharrte<sup>7</sup>. Sein durch Kriegslieferungen und Leihgeschäfte erworbenes Vermögen legte er in Grundbesitz an. Den Hauskauf vom Jahre 1627 habe ich oben erwähnt; 1637 kaufte er drei Häuser in der Prager Hybernergasse und ließ sie um 1660 von dem Architekten Carlo Luragho zu einem großen Palais umbauen. Das Haus trägt heute die Nummer Hybernergasse 7, in ihm ist jetzt das Leninemuseum eingerichtet. Hier starb Losy d. Ä. am 27. Juli 1682, in diesem Haus lebte und starb auch sein berühmter Sohn im Jahre 1721. Im Laufe der Zeit erwarb Losy d. Ä. großen Landbesitz, so 1648 Hammer (Vlastějovice) und Steken, östlich von Strakonitz. Diesem letzteren Besitz blieb die Familie treu, hier kamen nacheinander alle Kinder zur Welt, Steken ist auch der

<sup>1</sup> Literatur s. Schlagwort Koczirz in MGG.

<sup>2</sup> Jaroslav Pohanka: *Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera* (Lautentabulaturen aus dem Kloster Raigern), Čas. mor. musea, 1955, XL. S. 210; ders., *Jan Antonín Losy, Pièces de guitarrre*, in *Musica antiqua bohemica*; Wolfgang Boetticher, Schlagwort Losy in MGG.

<sup>3</sup> E. H. Kneschke: *Neues allgemeines deutsches Adelslexikon*, Leipzig 1865, Bd. VI.

<sup>4</sup> Fr. Beneš *Berní rula* č. 11. (Steuerrolle Nro. 11) Praha 1955.

<sup>5</sup> Tschechoslowakisches Staatsarchiv, Genealogische Sammlung Dobrzensky 592; Schuhmann 440.

<sup>6</sup> Tschechoslowakisches Staatsarchiv: SM. L. 35/1, 2, 9.

<sup>7</sup> Archiv der Stadt Prag: Losy vom 23. Juni 1678.

Geburtsort von Johann Anton Losy<sup>8</sup>. Das Geburtshaus Losys ist ein viereckiges Kastell und nur Wappen der Losys über dem Portal und auf der gemalten Decke des großen Saales erinnern heute an die Familie. Es war der einzige Landbesitz, den Losy d. Ä. vor dem Jahre 1650 erworben hatte, und der einzige, der von den Verwüstungen des Krieges verschont blieb. Ob Johann Anton Losy, der Musiker, das fünfte Kind<sup>9</sup> aus der Ehe Losys d. Ä. war, ist schwer zu entscheiden. In den oben genannten Genealogien erscheint er stets an erster Stelle, wobei zu bemerken ist, daß die Geburtsdaten der Geschwister und auch die seinen sicher unrichtig sind. 1654 kaufte Losy d. Ä. Ctěnice bei Brandýs a. E., 1655 Wintritz (Vintřov) bei Kaaden, 1664 Tachau.

Einer kurzen Bemerkung wert ist auch eine Seitenlinie der Losys, die von Johann Baptist Losy de Losys abstammt. Dessen Sohn Sebastian folgte seinem Onkel nach Böhmen, wurde später in Linz Beamter des Salzgefälles und 1676 in den Ritterstand erhoben; er erhielt das Prädikat „von Losenau“. Sein Sohn Johann Baptist Losy von Losenau studierte an der Prager Universität, wurde 1688 Lizenciat der Rechte, starb aber schon am 12. Februar des darauffolgenden Jahres und wurde bei St. Galli in der Prager Altstadt begraben.

Seit Baron<sup>10</sup> wird das viel umstrittene Geburtsjahr Johann Anton Losys von Losinthal immer wieder unrichtig angegeben. Baron läßt Losy 80 Jahre alt werden, Dlabacz<sup>11</sup> läßt ihn gar das 83. Lebensjahr erleben. Diese Angabe bezieht sich sicher auf den Vater Losys (1600—1682). Koczirz, in Erwägung des Jahres der Heirat der Eltern (1643), läßt Losy zwischen 1643 und 1647 geboren werden. Ebenso unverläßlich in diesem Punkte sind auch die Angaben der oben genannten beiden Genealogien, die die Jahre 1643 und 1644 als Geburtsjahr angeben. Pohanka<sup>12</sup> gibt in seiner ersten Arbeit die Jahre 1643—1646 an, ändert aber in seiner zweiten Arbeit seine Angabe und erweitert den Zeitraum auf 1643 bis 1647. Boetticher nimmt das Mittel und führt 1645 an. Mit geringer Mühe war die Eintragung über Losys Tod zu finden. Sie befindet sich in den Sterbematrikeln von St. Heinrich in der Prager Neustadt für das Jahr 1721. Sein Alter wird dort beim Ableben mit 71 Jahren angegeben. Losy ist demnach um 1650 auf Schloß Steken bei Strakonitz in Südböhmen geboren. Nähere Daten werden wohl nicht zu finden sein, da die zuständigen Matrikeln aus dieser Zeit verloren sind und erst mit dem Jahre 1687 beginnen.

Über das Studium Losys wissen wir, daß er am 6. Juni 1667 das Bakkalaureat der Philosophie erlangte und am 15. August 1668 zum Doktor promoviert wurde<sup>13</sup>. Daß er bei der Promotion erst 18 Jahre alt war, darf uns nicht verwundern, das Studium dauerte kürzere Zeit als heute, und bei einem Sohne aus so reichem und einflußreichem katholischem Hause werden die Jesuitenpatres wohl Rücksichten haben walten lassen, was auch aus der kurzen Zeitspanne zwischen Bakkalaureat und Doktorpromotion hervorgeht.

Seine These „*Conclusiones philosophicae seu philosophia Margaritis exornata*“ gab er, der Sitte der Zeit gemäß, im Druck heraus<sup>14</sup>. Koczirz erwähnt diesen Druck, ohne ihn gesehen zu haben, sonst wäre ihm das Porträt des Promovenden auf dem Widmungsblatt nicht entgangen. Diese graphische Arbeit, nach Entwürfen des böhmischen Barockmalers Karl Škreta (1610—1674), war schon früher dem Sammler und Kunsthistoriker Karl Pazaurek<sup>15</sup> bekannt, ohne daß er den musikhistorischen Zusammenhang erkannte. Die Szene stellt Kaiser Leopold I. vor der thronenden Madonna mit dem Jesusknaben dar, die dem Kaiser eine Muschel mit einer Perle darreicht. Rechts in der Ecke des Bildes steht ein Jüngling mit

<sup>8</sup> Genealogie Dobrzenskys s. o.

<sup>9</sup> J. Pohanka: *Jan Antonín Losy*, a. a. O.

<sup>10</sup> E. G. Baron: *Historische, theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727.

<sup>11</sup> G. J. Dlabacz: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.

<sup>12</sup> *Loutnové tabulatury* . . . , a. a. O.

<sup>13</sup> Archiv der Karlsuniversität, Prag: *Matriculae universitatis Pragensis . . . ab anno unionis MDCLIV.*

<sup>14</sup> Univ.-Bibl. Prag, Sign.: 65 A. 24.

<sup>15</sup> Karl Pazaurek: *Karl Škreta*, Prag 1889.

langem, schwarzem, strähnigem Haar im Zeitkostüm, der seine Widmung auf einem Blatt vor dem Kaiser entrollt. Dies ist das einzige bisher bekannte Porträt des Lautenisten Losy. Die übrigen Bilder des Buches, die ebenfalls nach Entwürfen Škretas gestochen sind, haben keinen Zusammenhang mit dem Text oder mit dem Doktoranden.

Auch zwei Unterschriften Johann Anton Losys von Losinthal kennen wir, eine auf dem Entlassungsschein für einen jungen Leibeigenen namens Baloun<sup>16</sup>, die andere auf einem Gesuch, in dem Losy bittet, den Fideikommiß zugunsten seiner angehenden zweiten Frau mit 50 000 fl belasten zu dürfen. Beide Unterschriften lauten: *Joh. Antoni Gr. v. Losynthal*.

Seine Reisen in Europa sind nur ungenügend belegt. Einen Besuch in Italien beweist sein Ausspruch in Leipzig (um 1697): „*Ich war in Italien . . .*“<sup>17</sup>, die Reise nach Belgien und Frankreich erwähnt Rybička<sup>18</sup>, ohne uns aber den Beweis oder die Quelle für seine Behauptung zu erbringen.

Wir wissen, daß Losy ein hohes Staatsamt bekleidete; daß er aber am Hofe Maria Theresias (1717–1780) eine Rolle spielte, wie Boetticher behauptet, ist wohl zeitlich ganz unmöglich. Auch gegen den Ausdruck „*reisender Virtuose*“, wie ihn Boetticher<sup>19</sup> anwendet, werden Bedenken laut, wenn man in Erwägung zieht, daß Losy, einer der reichsten Kavaliers Böhmens, aus seinen Landgütern jährlich 80 000 fl bezog. Von einer Virtuosität im heutigen Sinne kann doch wohl keine Rede sein, sogar ein öffentliches Auftreten, wie es Pohanka behauptet, ist unwahrscheinlich. Sein Sohn Philipp Adam, der die musikalische Begabung vom Vater geerbt zu haben scheint, spielte Kontrabaß in einem Orchester, das von Kavalieren gebildet war und bei Privataufführungen am Hofe mitwirkte.

Losy wird der Vater der Prager Laute genannt<sup>20</sup>, er war der Mittelpunkt der böhmischen Lautenschule; wir haben aber keine archivalischen Beweise für seine Zusammenarbeit mit anderen böhmischen Lautenisten bis auf eine recht merkwürdige Nachricht, die ich Prager Matrikeln entnehme. Der Lautenist Antonius Eckstein (um 1657–22. Februar 1722) heiratete am 29. September 1682 Barbara Heverková aus Tachau, eine Leibeigene des Grafen Losy, die dieser vor der Hochzeit aus dem Verbands entließ. Bei der Taufe des Kindes Josefa der beiden, die am 5. November 1690 in der Theinkirche zu Prag stattfand, erschienen als Taufpaten Losys Schwester Josefa und ihr angehegender Gemahl Baron von Pachta.

Dem Stil der Werke Losys kommen wir am besten nahe, wenn wir die Werke des Achatius Kazimir Huelse heranziehen, die im Ms. aus der ehemaligen Bibliothek Werner Wolffheim enthalten sind. Huelse wäre nach Baron Kammerdiener und Lautenlehrer des jungen J. A. Losy gewesen. Die Grundstimmung in seinen Werken, aber auch die Neigung zu anderer Stimmung, hier zur englischen Stimmung in D-dur, weist ihn in den Kreis der schlesischen Lautenschule, am ehesten in die Nähe des Esajas Reussner. In dieser Stimmung und Haltung finden wir Losys Suite in D-dur<sup>21</sup>, im gleichen Stil die Komposition „*Adieu de sa maitresse*“ des Pragers Berthold Bernhard Bleystein, aus derselben Handschrift wie die Kompositionen Huelses. Mit aller Vorsicht, die bei der Feststellung von Jugend- und Altersstil geboten ist, würde ich die D-dur-Suite dem Jugendschaffen Losys unter dem Einfluß Huelses zuschreiben. Ganz anders stellt sich uns Losy in seiner F-dur-Suite aus demselben Wiener Ms. dar. Hier ist er schon viel freier von fremden Einflüssen, viel näher der westeuropäischen Laute.

Sucht man im Prager Lautenisten-Kreis die Einwirkung der Kunst J. A. Losys, so findet man verschiedene Grade der Beeinflussung. Am weitesten von Losys Stil steht wohl Aureus Dix (um 1669–17. Juli 1719), am nächsten wohl Antoni Eckstein, soweit man aus den wenigen

<sup>16</sup> Staatsarchiv Wittinggau (Třeboň), Sign. IBSAU 50g.

<sup>17</sup> J. Mattheson: *Grundlage einer Ehrempforte*, Nachdruck Berlin 1910.

<sup>18</sup> Antonin Rybička: *Měšťané a studující pražští v r. 1648*. (Bürger und Studenten von Prag im Jahre 1648.) Prag 1876.

<sup>19</sup> a. a. O.

<sup>20</sup> Rybička a. a. O.

<sup>21</sup> Wien Nat.-Bibl., Sign. 18 761.

Werken, die auf uns gekommen sind, urteilen kann. Losys Stil verehbt in der Kunst Ivan Jelineks (17. November 1683—26. Dezember 1759), dessen Kompositionen schon aufklärerische Züge aufweisen.

Daß Losy Gitarrespieler war, beweisen seine Werke für dieses Instrument, die Originale oder Transpositionen von Lautenstücken sein können, was an ihrem Werte nichts ändert. Unbewiesen ist aber Boettichers Behauptung, Losy sei auch Angelicaspieler gewesen, wozu ja die Transpositionen von Kompositionen Losys für Angelica in Brünn<sup>22</sup> keine Berechtigung bieten. Viel interessanter sind die Übertragungen seiner Werke für ein Tasteninstrument in der Sammlung des Gymnasiums in Kalmar (Schweden).

Losy starb in seinem Palais in der Hybernergasse in Prag, betreut von seinem Arzte Josef Franz Löw von Erlsfeld. Die Eintragung über sein Begräbnis unter dem 22. August 1721 in der Matrikel zu St. Heinrich lautet<sup>23</sup>: „Von Losi / Begraben praevia parochialis juris contentatione [?] der Hochgeborene Herr / Graf Excell. Herr Herr Johann Anton Graf Losy von Losinthal / 71 Jahre alt / an Wassersucht versehen durch mich sac. / viatico mit meiner Erlaubniss in absentia mei durch d. hochw. p. s./Wolf der Gesellschaft Jesu mit der letzten Oelung versehen, liegt / bei den pp. Hyberni / item testor Joh. Bernh. Schönplflug Pfarrer bei St. Heinrich.“

## Wieviele Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert?

Eine Entgegnung

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Unter der Überschrift „Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?“ übt W. H. Scheide im vorigen Heft der „Musikforschung“ Kritik an der bisher allgemein anerkannten Auffassung, Bach habe fünf Jahrgänge Kirchenkantaten hinterlassen, und vertritt den Standpunkt, daß Bach in Wahrheit möglicherweise „nur vier oder sogar drei Jahrgänge“ geschrieben habe. Seine Argumente sind, kurz gefaßt:

1. Es liegt nahe, die Mitteilung des Nekrologs, Bach habe fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken komponiert, als Mißverständnis zu erklären, verursacht durch die Aufteilung von drei Jahrgängen in Partitur einerseits und Stimmen andererseits unter verschiedene Erben.
2. Diese Vermutung wird bekräftigt durch die Tatsache, daß uns drei Jahrgänge fast vollständig erhalten sind, während von einem vierten und fünften Jahrgang fast jede Spur fehlt: „Es ist nicht leicht zu beweisen, daß ein gutes Hundert heute verschollener Kantaten existiert haben soll, auf das kein zeitgenössischer Bericht eindeutig hinweist.“

Demgegenüber soll im folgenden die entgegengesetzte These entwickelt werden, nämlich:

1. Wenn auch die Angaben des Nekrologs durch anderweitige gleichzeitige Quellen nicht gestützt werden können, so sind sie doch in hohem Maße glaubwürdig;
2. ein Vergleich mit dem Gesamtwerk Bachs zeigt, daß auf keinem Gebiet der ursprüngliche Bestand vollzählig erhalten geblieben ist. Die These: „Was nicht überliefert ist, braucht auch nicht komponiert worden zu sein“ läßt sich umkehren in den Satz: „Gerade weil wir heute noch etwa 200 Kirchenkantaten kennen, muß der ursprüngliche Bestand den Umfang von drei Jahrgängen ganz wesentlich überschritten haben.“

<sup>22</sup> Brünn, Ms. HAM 3329.

<sup>23</sup> Der tschechische Text in Übersetzung.



Zunächst ein rein philologisches Problem: Ich kann mich der Meinung Scheides nicht anschließen, daß Philipp Emanuel Bachs Bemerkung, der Nekrolog sei von Agricola und ihm selbst „*zusammengestoppelt worden*“, so zu interpretieren sei, daß einer der beiden Verfasser für den ersten, der andere für den zweiten Teil ausschließlich verantwortlich zu machen ist. Sicherlich werden beide Verfasser den Inhalt des gesamten Nekrologs vor der Drucklegung gekannt haben, mindestens aber Emanuel, dessen Aufgabe nach Analogie der Ausgabe der Choralgesänge J. S. Bachs von 1784—1787 möglicherweise sogar nur in einer ergänzenden und prüfenden Durchsicht des Entwurfs zu sehen ist, kaum aber in einer Beschränkung seiner Verantwortlichkeit auf einen Teil davon. Wir möchten daher auch in dem Ausdruck „*zusammengestoppelt*“ weniger einen Hinweis auf darin noch stehengebliebene Unrichtigkeiten, als vielmehr auf eine gewisse Unvollständigkeit des Berichts sehen, dessen Vervollständigung Zeitknappheit, anderweitige Inanspruchnahme oder auch einfach mangelndes Interesse verhindert haben mögen.

Selbstverständlich mußte Philipp Emanuel mindestens von der Erbteilung her genau wissen, wieviele Jahrgänge an Kirchenkantaten sein Vater hinterlassen hatte<sup>1</sup>, gehörte er doch offensichtlich nächst Friedemann zu den Haupterben dieser Stücke; und selbst wenn das Werkverzeichnis des Nekrologs von Agricola stammen sollte, so dürfen wir doch bis zum Beweis des Gegenteils mit Sicherheit annehmen, daß Emanuel derart grobe Unrichtigkeiten wie einen Irrtum um ein bis zwei Kantatenjahrgänge, also etwa 60 bis 120 Kantaten, nicht einfach unkorrigiert hätte durchgehen lassen. Auch mußte man annehmen, daß er Forkel gegenüber in jenem von Scheide zitierten Brief vom 13. Januar 1775 seine Autorschaft am Nekrolog deutlicher eingeschränkt hätte, wenn dessen nicht von ihm autorisierter Teil derartige Unstimmigkeiten enthalten hätte. Warum macht er für den kurzen Schlußteil ausdrücklich Mizler verantwortlich, wenn er sich schon für die ganze zweite Hälfte nicht mehr verantwortlich fühlte?

Daraus folgt, daß Zweifel an der Richtigkeit des Nekrologs einer breiteren Basis bedürfen als lediglich des Hinweises darauf, wie ein Irrtum — sofern überhaupt einer vorliegt — entstanden sein kann. Wie steht es aber nun mit jenem Argument, daß wir, hätte Bach wirklich fünf Jahrgänge komponiert, doch irgendwelche Hinweise auf die verschollenen beiden Jahrgänge besitzen müßten? Vergleichen wir hierzu zunächst einmal, was von dem übrigen Werkbestand Bachs erhalten und was als verschollen nachweisbar ist.

Bei den Orgel- und Klavierwerken ist die Situation gegenüber den Kantaten insofern anders, als sie von Bachs Schülerkreis weiter praktiziert wurden, während seine Kantaten als veraltet und zu schwierig der Vergessenheit anheimfielen. Im Gegensatz zu den Kantaten, die uns überwiegend aus Originalhandschriften bekannt sind (Abschriften in größerem Umfang entstanden erst im 19. Jahrhundert), besitzen wir von den Werken für Tasteninstrumente zahlreiche Abschriften aus Bachs engerem und weiterem Schülerkreis. Was aber wäre, wenn wir auch hier nur auf Originalquellen angewiesen wären? Wir besäßen nur einen Bruchteil des heute bekannten Werkbestandes. So fehlen uns, um nur einiges wenige zu nennen, mit Ausnahme des Orgelbüchleins nahezu sämtliche in Weimar entstandenen Niederschriften der Orgelchoräle, ferner die Originale zu fast sämtlichen Präludien, Tokkaten, Fantasien und Fugen für Orgel. Ähnlich steht es mit den Klavierwerken. Von den Englischen wie von den Französischen Suiten besitzen wir kein Autograph (wenn man von den älteren Fassungen in den Klavierbüchern der Anna Magdalena Bach absieht), des-

<sup>1</sup> Die Frage, ob die Erben vielleicht die 18 Kantaten Johann Ludwig Bachs innerhalb des Werks Sebastian Bachs mitgezählt haben, brauch, uns in diesem Zusammenhang nicht zu beschäftigen, stellt ihre Zahl doch innerhalb des angenommenen Gesamtbestandes von etwa 300 Kantaten eine quantité négligeable dar. — Auch G. von Dadelen zweifelt neuerdings daran, daß C. P. E. Bach über den Umfang der Hinterlassenschaft hinreichend orientiert gewesen sei, da er bei der Erbteilung nicht zugegen war (Kongreßbericht New York 1961, Bd. I, S. 248). Ich kann mir aber nicht vorstellen, daß sich Philipp Emanuel nicht spätestens bei der Zuweisung seines Erbteils über den Gesamtumfang hinreichend orientiert haben sollte.

gleichen von den meisten Stücken der vier Teile der Klavierübung. Wollten wir Scheides These, die überspitzt formuliert etwa lauten müßte: „Kantaten, die nicht erhalten sind, sind auch nicht komponiert worden“, auf den Bestand an Orgel- und Klavierwerken anwenden, so müßte sie sinngemäß lauten: „Die g-moll-Fantasie, die Orgeltokkaten, die Englischen Suiten und vieles andere können nicht von Bach sein, da die Originalquellen dazu nicht erhalten sind.“

Groß ist auch der Verlust an Originalquellen zu den vornehmlich in Köthen entstandenen Orchesterwerken. Daß uns die Brandenburgischen Konzerte im Autograph erhalten sind, verdanken wir nur dem Zufall, daß Bach sie für den Markgrafen von Brandenburg nochmals kopierte; ihre Köthener Urschrift ist verloren. Andere Köthener Konzerte sowie die Orchestersuiten BWV 1066 und 1069 sind nur in späteren Abschriften oder auch in Umarbeitungen, z. B. als Cembalokonzerte oder Kantatensinfonien erhalten, aber höchstwahrscheinlich ist auch ein beträchtlicher Teil gänzlich verlorengegangen. Auch hier deckt sich also der heutige Bestand an Originalquellen keineswegs auch nur annähernd mit dem, was ursprünglich existiert haben muß.

Nur wenig besser steht es mit den Kammermusikwerken, die gleichfalls in ihrer Mehrzahl auf die Köthener Zeit zurückgehen. So fehlen uns sämtliche Köthener Originalquellen für die Sonaten für Violine und Cembalo, Violine und Generalbaß, die Autographe der Sonaten für Flöte und Generalbaß und manches andere. Ob der heutige Werkbestand dem ursprünglichen gleichkommt, läßt sich nicht beweisen, auf alle Fälle deckt sich aber der heutige Bestand an Originalhandschriften auch nicht annähernd mit dem ursprünglichen.

Etwas deutlicher läßt sich ermitteln, was uns an weltlichen Kantaten verlorengegangen ist. Über die Aufführungen von Huldigungsmusiken nämlich orientieren uns sowohl Textdrucke als auch zeitgenössische Berichte genauer, obgleich wir natürlich auch hier nicht damit rechnen dürfen, den ursprünglichen Bestand auch nur annähernd vollzählig nachweisen zu können. Von den 48<sup>2</sup> weltlichen Kantaten nun, die Neumanns Handbuch nachweist, ist die Musik zu 25<sup>3</sup> Kantaten verloren, also zu mehr als 50 Prozent! Und damit sind nur die nachweisbaren Verluste erfaßt!

Während sich also unser Bestand an Kirchenkantaten zum größten Teil aus Originalquellen zusammensetzt, sind uns für diejenigen Gruppen, für die die Mitwelt (weltliche Kantaten) oder die Nachwelt (Instrumentalwerke) besonderes Interesse zeigte, über die Originale hinaus zahlreiche Werke in Textdrucken oder Abschriften erhalten oder als verschollen nachweisbar — zum Teil über 50 Prozent des insgesamt Nachweisbaren. Die von Scheide stillschweigend vorausgesetzte Annahme, daß der ursprüngliche Werkbestand sich wenigstens annähernd mit dem heutigen Bestand an Originalquellen decken müsse, trifft zumindest für diese Werkgruppen nicht zu.

Und wie steht es nun mit den Kirchenkantaten selbst? Rechnet man rund 60 Kantaten pro Jahrgang, so sind uns mit den überlieferten rund 200 Kantaten etwas mehr als drei Jahrgänge erhalten, also eigentlich schon zu viel für den von Scheide angenommenen Mindestfall. Nun besitzen wir aber einen Hinweis auf einen weiteren Jahrgang, die Dichtungen Picanders für das Jahr 1728/1729; Scheide kritisiert die Vieldeutigkeit dieses Hinweises (a. a. O., Anm. 7), da er nicht erkennen läßt, ob dieser Jahrgang zur Zeit des Textdruckes wirklich schon komponiert war oder erst komponiert werden sollte. Gewiß, der Plan zur Komposition ist noch keine Garantie für seine Ausführung. Aber tatsächlich sind ja 10 Kantaten als Kompositionen dieses Jahrgangs durch Bach nachweisbar, und an ihrer Überlieferung — das ist wichtig! — fällt auf, daß sie fast durchweg fragmentarisch

<sup>2</sup> Kantaten 202, 210, 216, Anh. b1, 30a, 36a, 36b, 36c, 134a, 173a, 205, 205a, 206, 207, 207a, 208, 210a, 212, 213, 214, 215, 216a, 217, 217a, Anh. b2, b3, b4, b5a, b5b, b6, b8, b9, c1, c2, c4, c6, c9, d2, d5, d6, d7, d8, d9, 201, 203, 204, 209, 211.

<sup>3</sup> Anh. b1, 36a, 205a, 216a, 217, 217a, Anh. b2, b3, b4, b5a, b5b, b6, b8, b9, c1, c2, c4, c6, c9, d2, d5, d6, d7, d8, d9.

(BWV 197 a, *Ich bin ein Pilgrim*, 188) oder überhaupt nicht in Originalquellen, sondern nur in Abschriften (BWV 156, 159, 145, 149) erhalten sind. Gleichviel also, ob alle oder nur die nachweisbaren Kantaten dieses Jahrgangs von Bach in Musik gesetzt wurden, in jedem Fall sind ihre Originalquellen zum größten Teil verschollen. Da wir aber nun offensichtlich den Verlust fast aller Originale zu diesem Jahrgang zu beklagen haben, so können wir auch das Ausmaß dieses Verlustes nicht bestimmen; auch für diesen Jahrgang trifft also die Prämisse, daß der heutige Bestand an Originalquellen dem ursprünglichen nahekommen müsse, nicht zu, und zwar gleichgültig, ob er vollständig komponiert wurde oder nicht. Bis zum Beweis des Gegenteils muß demnach weiterhin in Geltung bleiben, daß Bach höchstwahrscheinlich den gesamten Picander-Jahrgang komponiert hat.

Über einen fünften Jahrgang sind wir freilich wirklich nur auf Vermutungen angewiesen. Meine Ansicht dazu habe ich im Bach-Jahrbuch 1957, S. 19 f. dargelegt. Ob es jemals gelingt, seinem Verbleib auf die Spur zu kommen, muß die Zukunft erweisen. Doch scheint mir das Fehlen einer Spur keine hinlängliche Widerlegung seiner Existenz zu sein. Wäre uns Bachs Werk im übrigen vollzählig überliefert, so ließe sich Scheides Theorie mit Erfolg zur Klärung der Differenz zwischen den Angaben des Nekrologs und dem heute vorliegenden Bestand einsetzen; solange aber auf anderen Gebieten Bachscher Kompositionen Verluste bis zu über 50 Prozent nachweisbar sind, bleibt es unwahrscheinlich, daß uns ausgerechnet die Kirchenkantaten ohne nennenswerte Minderung erhalten geblieben sein sollen, so daß wir wohl bis zu einem zwingenden Beweis des Gegenteils nach wie vor annehmen müssen, daß die Angaben des Nekrologs hinsichtlich der fünf Kantatenjahrgänge zutreffen.

## *Johann Sebastian Bachs Verwandte in Weißenfels\**

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Der Verfasser dieses Aufsatzes beschäftigte sich schon vor Jahren, als er in Zeit ehrenamtlicher Museumsleiter war und dort heimatkundlich arbeitete, mit der in Zeit, der einstigen Residenzstadt einer kursächsischen Sekundogeniturlinie, am 22. September 1701 geborenen Anna Magdalena Wilcke. Unter anderem stellte er ihr Geburtshaus fest und veranlaßte, daß der Text der Gedenktafel, die im Bach-Jahr 1950 an dem Hause angebracht wurde, das man irrtümlich für das Geburtshaus hielt, eine andere Fassung bekam. Nun weist der Text am falschen Hause auf das richtige Geburtshaus hin<sup>1</sup>. Dieses stand in derselben Straße an einer Stelle, wo dann ein unschöner Neubau errichtet wurde, an dem sich nicht gut eine Gedenktafel anbringen ließ. Ein Zeitzer Heimatforscher machte ein Foto des vor etwa siebzig Jahren abgebrochenen Geburtshauses ausfindig.

Die 200. Wiederkehr des Todestages der Anna Magdalena Bach war der Anlaß zur Abfassung dieser Studie. Sie fußt auf den Forschungsergebnissen von Christoph Schubart, die in dessen Abhandlung über „*Anna Magdalena Bach*“ im Bach-Jahrbuch 1953 veröffentlicht worden sind; diese wurden durch Ergebnisse eigener Forschungen im Sächsischen Landeshauptarchiv zu Dresden, in den Kirchenbuchämtern zu Weißenfels und Zeitz und im Stadtarchiv zu Weißenfels ergänzt.

In dem 1950 erschienenen „*Weißenfeler Bach-Heft*“ schrieb der bekannte und verdienstvolle mitteldeutsche Musikforscher Arno Werner über „*Anna Magdalena Bach, Joh. S. Bachs Gattin*“<sup>2</sup>. In diesem Aufsatz erwähnte Werner nur zwei Schwäger Bachs in Weißenfels; er wußte offenbar nicht, daß der Kammertrumpeter Johann Andreas Krebs auch mit Bach verschwägert war. Dasselbe gilt von Werners Aufsatz über „*Anna Magdalena Bach*“ in dem

\* Siehe Tafel am Schluß des Hefes.

<sup>1</sup> „*Das Geburtshaus der Anna Magdalena Bach*“ in „*Der Neue Weg, Ausgabe Zeitz*“ vom 28. 7. 1950.

<sup>2</sup> S. 9 ff.

ebenfalls 1950 veröffentlichten Sammelband „*Johann Sebastian Bach in Thüringen*“<sup>3</sup>; auch da ist Krebs nicht als Bachs Schwager aufgeführt. Wenn Werner in diesem Aufsatz schrieb, daß sich die drei Schwestern Anna Magdalenas in Zeitz mit Musikern verheiratet hätten, so ist das nicht ganz richtig; denn die eine von ihnen wurde in Weißenfels getraut.

Nun zu Bachs Schwiegereltern! Sie sind in Weißenfels erstmalig am 20. August 1713 festzustellen, als nämlich beide bei ihren ersten Enkelkindern, einem Zwillingspärchen, Pate standen, zusammen mit Johann Caspar Wilcke jun., dem Bruder der jungen Mutter, und dem Weißenfeler Pagenhofmeister Adam Immanuel Weldig, Bachs Freund von Weimar her. 1718 starb die Zeitzer Herzogslinie aus, und die dortige Hofkapelle wurde — vielleicht schon kurz vor dem Aussterben — aufgelöst. Der „*Hochfürstlich Sächsische Musikalische Hof- und Feldtrompeter*“ Johann Caspar Wilcke verlor dadurch seine Stellung. Er wandte sich nach der Nachbarresidenz Weißenfels, um dort die gleiche Tätigkeit auszuüben. Wann die Übersiedlung von Zeitz nach Weißenfels erfolgte, ließ sich noch immer nicht genau feststellen. Wir wissen, daß J. C. Wilcke sein Haus in der Messerschmiedegasse in Zeitz am 20. Februar 1718 verkaufte. In Weißenfels finden wir ihn erst wieder am 14. Februar 1719 erwähnt, als er noch einmal bei einem Kinde seines Schwiegersohns Meißner Pate stand. Schubarts Vermutung, daß J. C. Wilcke schon in Weißenfels wohnte, als J. S. Bachs Jagdkantate dort aufgeführt wurde (im Februar 1716)<sup>4</sup>, trifft nicht zu; denn bei der Trauung Krebs-Wilcke am 18. Oktober 1716 in der Schloßkirche zu Zeitz wird Vater Wilcke noch als „*allhier*“, also in Zeitz, wohnend bezeichnet. Er wird in den Weißenfeler Kirchenbüchern wie auch in Akten des Sächsischen Landeshauptarchivs immer so betitelt, wie es früher für Zeitz erwähnt wurde. Er gehörte bis zu seinem Tode zur Weißenfeler Hofkapelle. Nach dem Besoldungsreglement vom Jahre 1726 erhielt er ein Jahresgehalt von 120 Talern, nach dem Reglement für das Jahr 1732, das aber die Verhältnisse des Vorjahres wiedergibt, 126 Taler, „*incl. 6 rt, d. ClaviCimble zu stimmen*“<sup>5</sup>. Johann Caspar Wilcke starb am 30. November 1731. Seine Witwe erhielt auf ihr Bittgesuch, das in den Dresdner Akten in Abschrift erhalten ist<sup>6</sup>, das Gehalt ihres verstorbenen Mannes noch bis Ende Juni 1732 ausbezahlt. Pension bekam sie nicht.

Es ist anzunehmen, daß Wilcke nach dem Verkauf seines Zeitzer Hauses in Weißenfels ein Grundstück erwarb, aber dann nicht in der eigentlichen, von Mauern umgebenen Stadt, sondern in einer der Vorstädte, die nicht dem Rat der Stadt, sondern dem Amt Weißenfels unterstanden. Es käme in erster Linie die Zeitzer Vorstadt in Frage, die sich ganz in der Nähe des Schlosses befand und wo nicht wenige am Herzogshofe Beschäftigte wohnten. Die Witwe Wilcke, Johann Sebastian Bachs Schwiegermutter, wohnte dann wohl mit ihrer Tochter Johanna Christina zusammen. Sie starb in Weißenfels am 7. März 1746.

Von den Wilckeschen Töchtern war Anna Catharina die älteste, wenigstens die älteste lebende, denn die erste Tochter, Eva Maria, war bald nach der Geburt gestorben. Anna Catharina wurde am 25. November 1688 in der Schloßkirche zu Zeitz getauft und ebenda am 28. September 1710 getraut, und zwar mit „*Herrn Georg Christian Meißner, Hoch*

<sup>3</sup> S. 170 ff.

<sup>4</sup> Der Verfasser dieses Aufsatzes hat J. S. Bach in den Akten von 1716 und 1725 nicht als Gast des Weißenfeler Herzogshofes erwähnt gefunden, wohl aber, was bisher übersehen worden zu sein scheint, 1713. Es heißt in den Akten über „*Geburtstagsfeierlichkeiten Fürstl. und Hochfürstl. Weißenfels. Personen 1679 bis 1720*“ (Loc. 12005) für 1713: „*H. Johann Sebastian Bach, Hoff-Organist zu Weymar, tägl. 16 Gr. Kostgeld*“. Für 1716 wurden in dem „*Delogirungs Acta*“ des Stadtarchivs Weißenfels (A I, 705) „*zwey Musici*“ (an anderer Stelle „*zwey Cammer Musici*) von Weymar“ erwähnt, von denen der eine der Tenorist und Sekretär Aiblinger gewesen ist. Bei dem andern kann es sich um J. S. Bach gehandelt haben. In den ziemlich ausführlichen Geburtstagsfeierprogrammen bzw. -berichten ist die Aufführung der Jagdkantate nicht erwähnt, womit allerdings nicht strikt in Abrede gestellt sein soll, daß sie damals nicht aufgeführt sein könnte, vielleicht als „*Tafelmusik*“. Nach Smend, „*Bach in Köthen*“, S. 100, soll auch Bachs Schäferkantate zuerst am Weißenfeler Hofe aufgeführt worden sein. Die „*Loc.*“-Nummern beziehen sich auf Akten des Sächsischen Landeshauptarchivs zu Dresden.

<sup>5</sup> Loc. 11 883.

<sup>6</sup> Loc. 11 781.

Gräffl. Reuß. Hof- und Feld-Trompeter zu Gera“, also Gera. Er war „Herrn Johann Meißners, Schulmeisters in Maßnitz<sup>7</sup>, Eheleibl. ältester Sohn erster Ehe“<sup>8</sup>. Meißner muß bald nach seiner Trauung in die Dienste des Herzogs von Sachsen-Weißenfels getreten sein; am 12. September 1712 wird „Frau Catharina, H. Christian Meißners, Hochfürstl. S. Musical. Hoff- und Feld-Trompeters Ehefrau“ als Patin genannt<sup>9</sup>. Bei der Taufe des schon erwähnten Zwillingsspärchens am 20. August 1713 wurde Georg Christian Meißner „Hochf. S. Reise-Fourier“ betitelt. Das blieb er bis zu seinem frühen Tode. Nach dem Besoldungsreglement für 1726 erhielt er als solcher 120 Taler Jahresgehalt. Er gehörte — mindestens damals — nicht zur Hofkapelle, sondern als Fourier zum „Marschall-Amt“<sup>10</sup>. Bei der Eintragung des Begräbnisses seines Kindes am 26. Mai 1719 (sicherlich der Christina Erdmuth) wurde er „Hoff-Fourier und Trompeter“ genannt. Beide Titel finden wir mehrmals bei Kirchenbucheintragungen, die ihn betreffen. Sein am 16. Januar 1716 getaufter Sohn Christoph Friedrich wurde 1729 von J. S. Bach in der Liste der Alumnatsbewerber für die Thomasschule erwähnt, und zwar an erster Stelle als Sopranist. „Aetatis 13 Jahr, hat eine gute Stimme und feine profectus“, urteilte Bach damals über seinen Weißenfeler Neffen<sup>11</sup>. Georg Christian Meißner starb, wie schon bemerkt, frühzeitig. Im Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels für das Jahr 1730 lesen wir: „Den 7 April ist H. George Christian Meißner, Hochf. S. Hoff- und reise Fourier auch Hoff und Feld Trompeter gestorben und den 10 ejusd. mit gnädigster Concess. Abends begraben worden“<sup>12</sup>. Seine „nachgelassene einzige Tochter“, Johanna Christina, stand am 1. Juli 1739 und am 11. August 1742 Pate<sup>13</sup>. Am 22. Januar 1743 heiratete sie den Weißenfelsischen Trompeter Christian Ernst Kettner<sup>14</sup> und ließ am 21. Oktober 1743 ihr Töchterchen, Johanna Catharina, taufen, wobei ihre Mutter, „Frau Johanna Catharina, H. George Christian Meißners, weyl. Hochf. Hoff-Fouriers nachgelassene Witwe“, Pate stand<sup>15</sup>. Johanna Christina starb wenige Tage später, am 30. Oktober 1743<sup>16</sup>. Georg Christians Witwe erhielt nach dem Tode ihres Mannes keine Pension. Ob sie wenigstens ganz oder zum Teil die 1649 Taler 8 Groschen, die der Hof ihrem verstorbenen Gatten schuldete<sup>17</sup>, erhalten hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Sie wurde am 24. Dezember 1757 in Weißenfels begraben<sup>18</sup>.

Die zweite Tochter Johann Caspar Wilckes, Johanna Christina, steht im Jahre 1714 zum erstenmal in Weißenfeler Kirchenbüchern verzeichnet, und zwar am 28. Oktober als Patin. „Herrn Johann Caspar Wilckes, Hochfürstl. Sächs, Musical. Hoff- und Feld Trompeters aus Zeitz Jungfer Tochter“ heißt es da im Taufregister. Mit ihr stand ihr späterer Gatte, Johann Andreas Krebs, Pate. Die Frage ist nun, ob sich Johanna Christina damals nur besuchsweise bei ihrer Schwester, der Frau Meißner, aufhielt, oder ob sie am Weißenfeler Hofe gastweise als Sängerin auftrat. Chr. Schubart vermutete, daß auch sie — wie ihre Schwester Anna Magdalena — Berufssängerin war<sup>19</sup>. Wir werden darauf noch zurückkommen. Am 18. Oktober 1716 wurden die beiden in der Schloßkirche zu Zeitz getraut. Die Eintragung im Trauregister lautet: „Herr Andreas Krebs, Hochfürstl. S. Weißenfelsischer Musicalischer

<sup>7</sup> Maßnitz ist ein Dorf, wenige Kilometer nördlich von Zeitz gelegen.

<sup>8</sup> Trauregister der Schloßkirche zu Zeitz.

<sup>9</sup> Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

<sup>10</sup> Loc. 11 883.

<sup>11</sup> Müller von Asow: *Bachs Briefe*, 2. Aufl., S. 103, auch „Weißenfeler Bach-Heft“ S. 8 „Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels“, Aufsatz von Dr. Gerhard Saupe, abgedruckt aus dem *Bach-Jahrbuch*.

<sup>12</sup> Dem sonst so zuverlässigen Chr. Schubart ist hier ein Fehler unterlaufen; er identifizierte Johann Christian mit Georg Christian Meißner. Ersterer starb am 23. Oktober 1743, bald nach seiner Bestallung zum Trompeter am Hofe, die im Sommer 1743 erfolgte (Loc. 12 005).

<sup>13</sup> Taufregister der Marienkirche zu Weißenfels.

<sup>14</sup> Trauregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

<sup>15</sup> Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

<sup>16</sup> Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

<sup>17</sup> Loc. 12 002.

<sup>18</sup> Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

<sup>19</sup> *Bach-Jahrbuch* 1953, S. 42.

*Hof-Trompeter, George Grebsens, Gerichts-Schöppens auch Kirchen-Vorstehers zu Großen Göstewitz*<sup>20</sup> *ehe Leibl. jüngster Sohn und: Jungfer Johanna Christina Wilckin, Hn. Johann Caspar Wilckens, Hoch Fürstl. S. Musicalischen Hof-Trompeters allhier ehe Leibl. andere Tochter. . .*<sup>21</sup>. Beide standen bis 1722 mehrmals in Weißenfels Pate (er am 29. 10. 1717, beide am 14. 2. 1719 bei Schwager Meißners Tochter Christina Erdmuth, sie am 27. 8. 1719, er am 20. 4. 1721 und 31. 8. 1722, sie am 23. 9. 1722)<sup>22</sup>. Demnach dürfte die Übersiedlung nach Zerbst, wo Andreas Krebs als Trompeter in Hofdienste trat (wohl herangezogen durch seinen Schwager Johann Caspar Wilcke jun.), 1723 erfolgt sein; denn in diesem Jahre ist er, wie Schubart schrieb, in Zerbst nachweisbar<sup>23</sup>. Wie lange er dort seine musikalische Tätigkeit ausübte, ist wohl noch nicht genau festgestellt worden; eines aber ist sicher, daß er 1731 wieder Mitglied der Weißenfeler Hofkapelle war. Er wurde nicht Nachfolger seines verstorbenen Schwiegervaters, sondern gehörte mit diesem zusammen eine Weile zur Kapelle, wie aus dem Besoldungsreglement für 1732 hervorgeht, das, wie bemerkt, den Zustand des Jahres 1731 festhält. Nachfolger Johann Caspar Wilckes wurde der jüngste Nicolai, der im Jahre 1710 in Weißenfels geborene Christian Joseph, ab 1. Juli 1732; denn bis zu diesem Zeitpunkt erhielt, wie auch schon erwähnt, die Witwe Joh. Casp. Wilckes noch „aus Gnaden“ das Gehalt ihres verstorbenen Mannes. Krebs dürfte während seiner Anstellung in Zerbst mindestens zweimal am Weißenfeler Hofe mit seiner Frau aufgetreten sein. Unterm 11. Januar 1729 wurde vom Weißenfeler Hofmarschallamt angeordnet, für „3 Trompeter von Zerbst, wovon Einer cum Ux.“ [ore]<sup>24</sup>, Quartiere zu beschaffen. Sollte dieser Trompeter „cum uxore“ nicht das Ehepaar Krebs gewesen sein? Wenige Wochen später wurden „Herr Krebs und dessen Frau“ in Weißenfels beim „H. Cammerdiener Eckardt in Piperischen Hauße“ einquartiert<sup>25</sup>, zu gleicher Zeit, als „H. Capellmeister Badt“ zur Geburtstagsfeier des Herzogs Christian geladen war<sup>26</sup>. Wenn für die Trompeter-uxor auf Befehl des Hofes vom Rat der Stadt Quartier besorgt werden mußte, dann muß sie in jenen Tagen am Hofe tätig gewesen sein. Vielleicht hatte ihr Gesang im Januar zu der Herzogin Geburtstag so gefallen, daß man sie einige Wochen darauf wieder einlud, diesmal, um den Geburtstag des Herzogs verschönern zu helfen. Es ist wohl nicht abwegig, anzunehmen, daß der Trompeter von Zerbst „cum Ux.“ mit „Herrn Krebs und dessen Ehefrau“ identisch waren. Daß Krebs selbst geladen war, ist auch einleuchtend, denn er galt als tüchtiger Trompeter. Das beweist nach seiner Rückkehr aus Zerbst sein Kammertrompetertitel, das beweist auch seine Einreihung in die Liste der Hofkapelle, wo er unter den Trompetern an dritter Stelle stand, hinter seinem Schwager Nicolai und dem berühmten Johann Caspar Altenburg, doch vor den „Musicalischen Hoftrompetern“. Er war auch gehaltlich besser gestellt als letztere; Krebs bekam als Kammertrompeter jährlich 171 Taler 9 Groschen Besoldung; die anderen Trompeter erhielten nur 120 Taler (Johann Caspar Altenburg bezog allerdings mindestens 200 Taler an Gehalt)<sup>27</sup>. Krebs spielte auch Geige<sup>28</sup>. Er blieb bis zum Erlöschen der Herzogslinie in Hofdiensten zu Weißenfels, mußte sich aber gefallen lassen, daß er nach Herzog Christians Tode zum Trompeter degradiert und daß sein Gehalt auf Anordnung des sparsamen Herzogs Johann Adolph II., des sächsischen Generalfeldmarschalls, zweimal gekürzt wurde: 1736 auf 150, 1740 auf 131 Taler 6 Groschen. Die anderen Trompeter — außer Altenburg — erhielten zuletzt 105 Taler und weniger Jahresgehalt<sup>29</sup>. Johann Andreas

<sup>20</sup> Heute Großgestewitz, Dorf südöstlich von Naumburg, früher im Amte Weißenfels gelegen.

<sup>21</sup> Trauregister der Schloßkirche zu Zeitz.

<sup>22</sup> Taufregister der Marienkirche und der Schloßkirche zu Weißenfels.

<sup>23</sup> Bach-Jahrbuch 1953, S. 42, Anm. 5.

<sup>24</sup> Stadtarchiv Weißenfels, A I, 705.

<sup>25</sup> Das Heinrich-Schütz-Haus, Nikolaistraße 13.

<sup>26</sup> A I, 705.

<sup>27</sup> Loc. 11 883.

<sup>28</sup> Am 29. Februar 1716 wirkten bei der Tafel zur Unterhaltung des Herzogs und seiner 11 adligen Gäste „Thalacker [wohl der Pauker] und Krebs mit Harpffe und Violino“ mit (Loc. 12 005).

<sup>29</sup> Loc. 12 001.

Krebs starb am 14. Juli 1748, seine Frau am 1. Januar 1753, beide in Weißenfels. In der Eintragung im Sterberegister wurde er „ehemaliger Fürstl. Cammer Trompeter“ genannt. Auch ihm war der Herzogshof — wohl zu Herzog Christians Zeit — Geld schuldig geblieben, allerdings längst nicht so viel wie seinem Schwager Meißner, „nur“ 208 Taler<sup>30</sup>.

Bachs dritter Schwager in Weißenfels war Christian August Nicolai. Er war ein Sohn des Weißenfelsischen „Hochfürstlich Sächsischen Musicalischen Hof- und Feldtrompeters“ Christian Melchior Nicolai. Dieser stand bis zu seinem Tode (1728) in Herzog Christians Diensten. Christian August wurde am 22. April 1720 in der Schloßkirche zu Weißenfels mit „Jgfr. Erdmuthes Dorothea Wöldkin copuliret“<sup>31</sup>. Damals war er noch einfacher „Musicalischer Hof- und Feld-Trompeter“. Er sollte von Bachs Schwägern am höchsten steigen. Er scheint ein besonders tüchtiger Vertreter seines Fachs gewesen zu sein. Das erfahren wir einmal aus den Akten, die über seinen Aufstieg am Hofe berichten, zum anderen aus Johann Ernst Altenburgs „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst . . .“<sup>32</sup>. Nicolai wird vom Verfasser dieses Buches mehrmals rühmend neben seinem Vater, Johann Caspar Altenburg, erwähnt. J. E. Altenburg schreibt<sup>33</sup>: „1731 hatte er [Johann Caspar Altenburg] mit seinem Kameraden Nicolai die Gnade, sich in Leipzig vor dem König von Polen Friedrich August I. öffentlich hören zu lassen, wo einem jeden die Hofdienste in der Capelle zu Dresden mit 600 Rthlr. Gehalt durch den Capellmeister Heinichen<sup>34</sup> angetragen wurden, welches aber, weil sie ihre Abschiede vom Herzog nicht erhalten konnten, nicht geschah. Auch liessen sie sich damals am Berlinischen Hofe in der Capelle hören.“ An anderer Stelle<sup>35</sup> heißt es bei Altenburg: „1734 wurde er [J. C. Altenburg] nebst seinem Cameraden Nicolai auf gnädigsten Befehl des Herzogs von Weymar verschrieben, um bey dessen . . . Freysprechen gegenwärtig zu seyn<sup>36</sup>. Und da sie bey dieser Gelegenheit sich beyde hören liessen, erhielt ein jeder 50 Taler zum Geschenk und freyen Unterhalt im Gasthofe.“

Nicolai hatte also neben Altenburg einen besonders guten Ruf als Trompeter. Beim Herzog Christian war er noch angenehmer als letzterer. Darüber schreibt Johann Ernst Altenburg<sup>37</sup>: „Nicolai (Christian August) Hochfürstl. Sächs. Cammer- Hof- und Feldtrompeter wie auch Geheimder Cammerdiener bey dem verstorbenen Herzog Christian zu Weißenfels, stand an diesem Hofe wegen seiner Geschicklichkeit in großem Ansehen und war zugleich der Liebling des Herzogs.“ Wie aus dieser Bemerkung hervorgeht, war Nicolai auch Geheimer Kammerdiener, gehörte aber zur Hofkapelle und wurde aus deren Haushalt besoldet. Unter den Trompetern stand er in der Liste an erster Stelle, rangierte also noch vor Altenburg. In den Besoldungslisten — mindestens ab 1732 — wurde er immer „Geh. Cammer Diener“ genannt. Gehaltlich war er sehr gut gestellt; denn er erhielt jährlich 320 Taler<sup>38</sup>. Altenburg bekam aus dem Haushalt der Kapelle 200 Taler, soll aber aus der fürstlichen Schatulle noch eine Zulage bezogen haben. Als ein Beispiel dafür, welche Vertrauensstellung Christian August Nicolai beim Herzog Christian einnahm, mag angeführt werden, daß er im Sommer 1732 mit dem Oberamtsauptmann von Brehmer dem Junker Wolff Gottfried von Streitwitz, der wegen Schuldenmachens in Ungnade gefallen war, die erneute Gunst des Herzogs zu versichern hatte<sup>39</sup>. Beim Herzog Christian also besaß Nicolai diese Vertrauensstellung und das verhältnismäßig hohe Gehalt. Nach dessen Tode änderte sich das. Der neue Herr war in erster Linie Soldat und nicht so kunstbegeistert, allerdings auch

<sup>30</sup> Loc. 12 002.

<sup>31</sup> Trauregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

<sup>32</sup> Zwey Theile, Halle 1795.

<sup>33</sup> S. 60.

<sup>34</sup> David Heinichen, geb. 1683 in Krössulin bei Teuchern, unweit Weißenfels.

<sup>35</sup> S. 61.

<sup>36</sup> Der junge Herzog wurde nach beendigter Trompeterlehre freigesprochen.

<sup>37</sup> S. 58.

<sup>38</sup> Loc. 11 883.

<sup>39</sup> Loc. 11 781.

längst nicht so verschwenderisch wie seine verstorbenen Brüder, die ihm in der Regierung des Herzogtums Sachsen-Weißenfels vorangegangen waren, Johann Georg (1697—1712) und Christian (1712—1736). Johann Adolph II. fühlte sich verpflichtet, recht zu sparen, damit die vielen Schulden abgestoßen werden konnten. Da wurden die Gehälter herabgesetzt und Beamte entlassen, darunter nicht wenige Angehörige der Hofkapelle wie z. B. die Sänger und die einzige Sängerin, auch die Oboisten<sup>40</sup>. Von diesen sind vielleicht einige zu den Grenadieroboisten übergetreten. Nicolai hätte die Gehaltsherabsetzung wohl besonders schmerzlich empfunden, desgleichen die Degradierung zum einfachen Trompeter. So zog er es vor, aus dem Weißenfeler Hofdienst auszuschneiden. Er begab sich, wie Johann Ernst Altenburg berichtete<sup>41</sup>, in die Dienste des Fürsten von Thurn und Taxis, „wo er in der nemlichen Qualität in einem hohen Alter 1760 verstarb, welchem sein Sohn, der vorher Hoftrompeter zu Anhalt-Zerbst war, succedirte.“

Nicolais Weggang von Weißenfels kann nicht vor 1739 erfolgt sein; denn am 13. Juni dieses Jahres stand er noch bei einem Kinde seines jüngsten Bruders, Christian Joseph, Pate und wurde in der Taufeintragung als „gewesener Hochfürstl. geheimder Cammerdiener“ bezeichnet<sup>42</sup>. In den Besoldungslisten taucht sein Name nach dem 1. Juli 1736 nicht mehr auf. Der Hof war ihm bei seinem Ausscheiden 304 Taler und 15 Groschen schuldig<sup>43</sup>.

Es lebten nun von etwa 1740 ab in Weißenfels noch die Schwiegermutter, dazu ein Schwager (Krebs) und zwei Schwägerinnen Bachs (Frau Meißner und Frau Krebs). Anna Magdalena, Bachs Gattin, mag wohl auch von dieser Zeit an noch ab und zu nach ihrem „geliebten Weißenfels“ gereist sein. So nannte sie die Saalestadt in ihrem Briefe vom 1. September 1741 an den Weißenfeler Kammerkonsulenten Johann Lebrecht Schneider<sup>44</sup>. Pate hatte sie nur bei einem von ihrem Weißenfeler Geschwisterkindern gestanden, nämlich bei Christian August Nicolais gleichnamigem Sohn, zusammen mit ihrem Schwager Andreas Krebs, am 20. April 1721. Sie wurde in der damaligen Taufeintragung als „Jungfer Anna Magdalena Wöldkin“ aufgeführt<sup>45</sup>, aber nicht fürstliche Sängerin oder Cantatrice genannt. Sehr bald darauf wurde sie es, und ein Dreivierteljahr nach der Taufe im Nicolaischen Hause zu Weißenfels war sie Johann Sebastian Bachs Gattin.

## Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tutti-Abschnitten in der Partitur des Solokonzerts

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Zu Lebzeiten von Haydn, Mozart und Beethoven sind die Erstausgaben ihrer Solokonzerte (mit oder ohne Mitwirkung des Autors bei der Revision) ausnahmslos in Stimmen erschienen. Von Haydn kennen wir z. B. die Ausgabe des Konzerts für Violoncello Hoboken VIIIb Nr. 2 (André, Offenbach, mit der Verlagsnummer 1862 [1804!])<sup>1</sup> sowie eine gleichzeitige französische (*À Charenton chez Vernay & à Paris chez Mme Duhan et Cie*), weiterhin die

<sup>40</sup> Loc. 12 001.

<sup>41</sup> S. 58.

<sup>42</sup> Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

<sup>43</sup> Loc. 12 002.

<sup>44</sup> Müller v. Asow: *Bachs Briefe*, 2. Aufl., S. 205; gekürzt abgedruckt bei Ch. S. Terry, *J. S. Bach*, 1950, S. 205.

<sup>45</sup> Taufregister der Schloßkirche zu Weißenfels.

<sup>1</sup> Hobokens Datierung dieser Ausgabe mit — 1806 kann anhand der 6 Oboenkonzerte von L. A. Lebrun (André, Offenbach, mit den Verlagsnummern 1845—1850) rektifiziert werden. Aus dieser Reihe wurden die Nrn. 1 und 3 im Juli, die Nrn. 2, 5 und 6 im November 1804 in der AMZ Leipzig angezeigt. Von diesen 6 Konzerten ist (nach Meysels *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1817) auch eine französische Ausgabe (*A Paris chez Mme Duhan et Cie*) bekanntgeworden, die später Omont, Paris, übernommen hat.



Ausgaben der Konzerte für Klavier Hoboken XVIII Nr. 3 (*À Paris chez Le Duc* [1787]), Hoboken XVIII Nr. 4 (*À Paris chez Mr Boyer* [1784]) Hoboken XVIII Nr. 7 (*London* by G. Gardom [1772]) und Hoboken XVIII Nr. 11 (*Artaria, Wien* [1784]) sowie eine gleichzeitige französische (*À Paris chez Mmes Le Menu et Boyer*). Nicht ein einziges Solokonzert Haydns ist im 19. Jahrhundert ohne einschneidende Bearbeitung seitens der Herausgeber (Gevaert, Grützmacher) in Partiturausgabe erschienen<sup>2</sup>. Wir besitzen also keine frühe Partiturausgabe (ohne willkürliche Herausgeberzusätze!) eines Solokonzerts von Haydn, aus der Rückschlüsse auf die bei dieser Werkgattung anzuwendende Editionstechnik zu ziehen sind. Wir können aber deduzieren, daß die eigenschriftlichen Sparten der Solokonzerte Haydns ausnahmslos als Vorlagen für den Stecher (Stimmenausgabe) bzw. für den Kopisten (Stimmenabschrift) gedacht waren.

Aufschlußreich für Aufführungspraxis und Editionstechnik des frühen 19. Jahrhunderts ist der nachfolgende Passus aus einer Rezension der Originalausgabe in Stimmen (Breitkopf & Härtel, Leipzig [1809]) der 5. Symphonie von Beethoven aus der Feder E. T. A. Hoffmanns<sup>3</sup>: „Der beständige Wechsel, das Eingreifen der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Accorde nach Pausen und dergl. erfordern die höchste Präcision, weshalb es auch dem Dirigenten zu rathen ist, nicht sowol, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es seyn sollte mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten. Zu diesem Zwecke dienlich ist der Abdruck der ersten Violinen, der den Eintritt der obligaten Instrumente in sich enthält.“ Dem Dirigenten eines Orchesters blieb demnach um 1810 gar keine andere Möglichkeit, als nach der — mit Stichnoten der melodieführenden Instrumente ausgestatteten — 1. Violinstimme eine Symphonie von Beethoven einzustudieren und aufzuführen<sup>4</sup>! Die dann verhältnismäßig früh auf dem Musikmarkt angebotenen Partiturausgaben Beethovenscher Symphonien dienten zweifellos dem Bedürfnis, eine exakte Einstudierung zu ermöglichen und die Direktion zu erleichtern.

Nicht so günstig steht es mit den Partitur-Erstaussgaben der Solokonzerte Beethovens. Diese sind alle posthum erschienen: Konzert für Klavier Nr. 1 im Jahre 1833 (Haslinger, Wien), Nr. 2 1834 (Dunst, Frankfurt/Main), Nr. 3 1834/35 ib., Nr. 4 1861 (Peters, Leipzig), Nr. 5 1857 (Breitkopf & Härtel, Leipzig) und das Konzert für Violine op. 61 1861 (Peters, Leipzig). Die eigenschriftliche Sparte diente also wiederum ausnahmslos als Vorlage für die Stimmenausgabe. Auf die bei der Stimmen- bzw. Partitur-Erstaussgabe angewandte Editionstechnik wird — soweit sie uns Aufschluß zu dem Problem der Eliminierung des Soloparts aus dem Orchester-Tutti in der Partitur des Solokonzerts bietet — weiter unten noch eingegangen.

Den allgemeinen Gebrauch, im Tutti-Ritornell das Soloinstrument mitwirken zu lassen, finden wir in den Anfängen des Instrumentalkonzerts (Torelli, Vivaldi), aber auch noch bei J. S. Bach bestätigt. Jedoch schon Quantz<sup>5</sup> wendet sich um 1750 gegen eine allzu schematische Übernahme dieses Gebrauchs: „Wenn ein Flötenist ein wohlgesetztes Ritornell, in einem Arioso<sup>6</sup>, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielt werden soll, und

<sup>2</sup> Diese Ausgaben sind mit 1890 bzw. 1894 zu datieren.

<sup>3</sup> Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1810, Sp. 659.

<sup>4</sup> Die 1808/1809 bei Ciancettini & Sperati in London erschienenen Partitur-Erstaussgaben der Symphonien Nr. 1—3 von Beethoven sind nach Kinsky (*Thematisch-bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Beethovens*, München 1955, S. 54) „in Deutschland gänzlich unbekannt geblieben und — wie sich mit gutem Recht annehmen läßt — auch Beethoven nie zu Gesicht gekommen“. Die erste Partiturausgabe seiner 4. Symphonie erschien 1823 (Simrock, Bonn), seiner 5. Symphonie 1826 (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

<sup>5</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen*, Berlin 1752, XVI. Stück, § 28.

<sup>6</sup> Quantz kann sinngemäß nur das Tutti-Ritornell im Haupt- bzw. Finalsatz (soweit letzterer sonatenförmigen Aufbau erkennen läßt) des Solokonzerts gemeint haben. Zur Charakterisierung des singenden Allegros gebraucht er an anderer Stelle das hier inapplicable *Arioso* adjektivisch: „Ist das erste [Allegro] lebhaft und geschwind, so kann das letzte moderat und arios sein.“ Die Form des Arioso (Recitativo arioso) schließt außerdem das Ritornell terminologisch aus.

dessen Melodie im Solo zu Anfange wieder vorkömmt, mit der Flöte mitspielen wollte: so würde solches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitsänge; oder als wenn einer in einem Trio, anstatt der Pausen, des andern seine Stimme mitspielte. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt; so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel bessern Eindruck machen, als sonst geschehen würde.“ Diese Anweisung Quantz' ist noch ganz auf das Solokonzert des Barock zugeschnitten, dessen Einrichtung „dem ersten Teile einer wohl ausgeführten Arie sehr ähnlich ist, weil die Haupterfindung sich beständig mit der Konzertstimme abwechselt, sie dann und wann unterbrechen, oder in ihre Melodie einfallen“<sup>7</sup>.

Die Eliminierung des Soloparts aus dem Tutti-Ritornell in der Partitur des Solokonzerts des Barock wird immer dort unmöglich sein, wo das Solo unmittelbar — also ohne nachdrückliche Kadenzierung und oft beschränkt auf nur wenige Takte oder gar nur auf einen Bruchteil dessen — aus dem Tutti heraustritt und in dieses zurückmündet. Die formale Entwicklung des Hauptsatzes drängt im Solokonzert des Rokoko und der Klassik endlich zu jener profilierten Blockbildung der Tutti- und Soloabschnitte, zu der gegen 1790, gleichlaufend mit der Entwicklung des Klavierbaus, die dialogisierende Behandlung besonders der Durchführung im Hauptsatz der späten Klavierkonzerte Mozarts — mit dem Rivalitätsverhältnis zwischen Solo und Tutti schon auf Beethoven vorausweisend — hinzutritt und womit gerade der Solopart als völlig selbständiger Faktor dem Orchestertutti gegenüber ausgewiesen wird. Im Orchestertutti eines Solokonzerts des Rokoko und der Klassik verweist nun die autographische Partitur fast durchweg mit einem Kustos auf die Unisonoführung des Soloparts mit dem korrespondierenden Orchesterinstrument, in der Solostimme einer Ausgabe bzw. Abschrift in Stimmen ist der entsprechende Part jedoch — kursorisch oder sporadisch — ausgestochen bzw. ausgeschrieben. Der Verf., dem u. a. eine umfangreiche Photogrammsammlung von Solokonzerten Mannheimer Komponisten zur Verfügung steht, konnte anhand dieser Untersuchungen und Vergleiche durchführen, über deren Ergebnis nachfolgend zu berichten ist.

L. A. Lebrun ließ in den Jahren 1781—1787 bei Sieber in Paris fünf Oboenkonzerte stechen<sup>8</sup>. Die Solostimmen bringen im Tutti-Ritornell durchweg den Part des korrespondierenden Orchesterinstruments (1. Violine) im Normalstich. Bei André, Offenbach, erschienen in Lithographie 1804 weitere sechs Oboenkonzerte des gleichen Autors (posthum, vor 1790 komponiert!), deren Solostimmen das Augenmerk auf die Anwendung einer vor 1800 unbekanntem Editionstechnik lenken, die wir beispielshalber anhand des 1. Konzerts in d-moll<sup>9</sup> erläutern wollen:

### 1. Satz *Allegro*

1. Tutti T. 1—48 der Part des korrespondierenden Orchesterinstruments (1. Violine) erscheint in der Solostimme in Kleinschrift (Stichnoten!) — T. 17—39 Pausen eingesetzt

1. Solo T. 49—107 Normalschrift

2. Tutti T. 108—128 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 124—127 Pausen eingesetzt

2. Solo T. 129—212 Normalschrift, Tuttienschub T. 166—168 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift

3. Tutti T. 213—232 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 215—218 Pausen eingesetzt

<sup>7</sup> Johann Adolf Scheibe, *Der critische Musicus*. Hamburg 1737—40, 69. Stück, S. 636.

<sup>8</sup> Von den mit 2—5 u. 7 durchnummerierten Oboenkonzerten (die Nrn. 1 u. 6 sind Flötenkonzerte!) sind nur die Nrn. 2 u. 3 überliefert, für deren Überlassung in Photokopie der Verf. der UB Breslau zu Dank verpflichtet ist.

<sup>9</sup> Privatbesitz, Photokopie i. B. des Verf.

2. Satz *Grazioso*

1. Tutti T. 1—4 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift
1. Solo T. 5—68 Normalschrift, die Tuttianschübe T. 28/29, T. 35<sup>II</sup>—37<sup>I</sup> u. T. 56/57 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
2. Tutti T. 69—76 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift
2. Solo T. 77—85 Normalschrift

3. Satz *Rondo Allegro*

1. Solo T. 1—8 Normalschrift
1. Tutti T. 9—32 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 10 — 28 Pausen eingesetzt
2. Solo T. 33—70 Normalschrift, Tuttianschub T. 57/58 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
2. Tutti T. 71—94 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift — T. 71 — 89 Pausen eingesetzt
3. Solo T. 95—152 Normalschrift, Tuttianschub T. 136—139 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
3. Tutti T. 153—168 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift — T. 153 — 164 Pausen eingesetzt
4. Solo T. 169—212 Normalschrift, Tuttianschub T. 197—200 Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift
4. Tutti T. 213—228<sup>I</sup> Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 215—226 Pausen eingesetzt, T. 228<sup>II</sup>—230<sup>I</sup> Stichnoten des 1. Horns in Kleinschrift
5. Solo T. 230<sup>II</sup>—294 Normalschrift, die Tuttianschübe T. 234<sup>II</sup>—236<sup>I</sup> Stichnoten des 1. Horns in Kleinschrift, T. 240<sup>II</sup>—242<sup>I</sup> Stichnoten der 1. Violine in Kleinschrift, T. 250<sup>II</sup>—252<sup>I</sup> u. 262<sup>II</sup>—266 desgl.
5. Tutti T. 295—308 Stichnoten der 1. Violine in Normalschrift — T. 295—299 Pausen eingesetzt
6. Solo T. 309—326 Normalschrift
6. Tutti T. 327—343 Pausen.

Die Anwendung solcher unterschiedlichen Editionstechniken — einmal von Sieber, Paris (1781), dann von André, Offenbach (1804) — bei der Wiedergabe von Kompositionen eines mit nur einem Dezennium eng zu begrenzenden Zeitraums der gleichen Werkgattung und des gleichen Autors<sup>10</sup> dürfte wesentlich zur Klärung der im Titel dieser Abhandlung aufgeworfenen Frage beitragen und deshalb unser besonderes Interesse beanspruchen.

Der glückliche Umstand, daß uns vom Oboenkonzert in C-dur von G. J. Vogler Partitur und Stimmen überliefert sind<sup>11</sup>, erlaubt uns einen Einblick in die Ad-libitum-Praktik des Kopisten, soweit diese die Ausführung des Soloparts im Tutti-Ritornell — vom Autor in der Partitur mit dem Kustos oder in diesem besonderen Falle mit der Bezeichnung *Unisono* vorgeschrieben — in den Stimmen berührt.

Die Partituranordnung lautet: *Oboa Principale, Violino I<sup>mo</sup>, Violino II<sup>do</sup>, Flauto I<sup>mo</sup>, Flauto II<sup>do</sup>, Corno in C I<sup>mo</sup>, Corno in C II<sup>do</sup>, Viola, Basso*. Auf Fol. 1r sind die Takte 1—5

<sup>10</sup> Der Virtuose Lebrun behielt gewohnheitsmäßig einen Teil seiner Kompositionen für den eigenen Gebrauch zurück. Er verstarb plötzlich im Jahre 1790 (die Gattin folgte ihm wenige Monate später im Tode nach), und diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß André die Herausgabe der 6 Oboenkonzerte erst 13 Jahre nach dem Ableben des Autors besorgen konnte.

<sup>11</sup> Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Hofbibliothek zu Harburg mit der Signatur III, 4<sup>1/2</sup>, 4<sup>o</sup>, 445. Der Quellenwert dieser um 1790 erstellten Reinschriften von Kopistenhand ist um so höher anzusetzen, als insbesondere Partituren von Solokonzerten aus dieser Zeit in den seltensten Fällen überliefert sind. Die im Solopart des Stimmensatzes vorgenommenen Eingriffe in die Textgestaltung beziehen sich ausnahmslos auf die Erleichterung einiger — damals grifftechnisch unbequemer — Passagen und auf die Umschreibung extrem hoher Töne in die untere Oktave.

vom 1. Satz *Allegro* notiert. Im System der Solo-Oboe erscheint der Part der 1. Violine, die Systeme der 1. und 2. Violine tragen im 1. Takt jeweils den Vermerk *Unisono* mit anschließender Schlangenlinie, die bis zum rechten Zeilenrand hinführt. In der Folge ab Fol. 1v ist der Part der 1. Violine im richtigen System notiert, das System der Solo-Oboe bleibt im Tutti-Ritornell frei und ohne jeglichen Zusatz<sup>12</sup>.

In der Oboe-Solistimme wurden im Tutti-Ritornell die Stichnoten der 1. Violine vom Kopisten wie folgt übertragen:

1. Satz *Allegro*

1. Tutti T. 1—7 Stichnoten T. 8—71 Pausen T. 72—75 Stichnoten

1. Solo T. 76—135, die Tuttieinschübe T. 87—89 Pausen T. 90 Stichnoten u. T. 102—104 Pausen T. 105 Stichnoten

2. Tutti T. 136—173 Pausen T. 174/175 Stichnoten

2. Solo T. 176—238, Tuttieinschub T. 187<sup>ll</sup>—189 Pausen

3. Tutti T. 239—254 Pausen T. 255—257 Stichnoten

3. Solo T. 258—314, Tuttieinschub T. 269—271 Pausen T. 272/273 Stichnoten

4. Tutti T. 315—327 Pausen, mit Ausnahme des Fermatentaktes (T. 320) für den Einschub der Kadenz des Solisten, auf den wiederum Stichnoten der 1. Violine (T. 319) hinführen

2. Satz *Andante*

1. Tutti T. 1—4 Stichnoten T. 5—11 Pausen T. 12 Stichnoten

1. Solo T. 13—27

2. Tutti T. 28—33 Pausen T. 34 Stichnoten

2. Solo T. 35—66, davon T. 50—66 durchweg im Doppelsystem (oberes System Solo-Oboe, unteres System 1. Violine) notiert, bedingt durch den ständigen Tempowechsel und den teils rezitativisch freien Vortrag

3. Satz *Rondo*

1. Solo T. 1—25

1. Tutti T. 26—41 Pausen T. 42 Stichnoten

2. Solo T. 43—74

2. Tutti T. 75—78 Pausen T. 79<sup>l</sup> Stichnoten

3. Solo T. 79<sup>ll</sup>—93

3. Tutti T. 94—111 Pausen T. 112 Stichnoten

4. Solo T. 113—175, die Tuttieinschübe T. 128/129 u. T. 154—158 Pausen

4. Tutti T. 176—183 Pausen

5. Solo T. 184—254, die Tuttieinschübe T. 193—195, T. 202/203 u. T. 225—228 Pausen T. 229<sup>l</sup> Stichnoten

5. Tutti T. 255—263 Pausen.

Von einem Verein von Tonkünstlern und Musikgelehrten in Frankfurt a. M. wurden bei André in Offenbach 12 Klavierkonzerte von Mozart in der Reihenfolge KV 482, KV 453, KV 466, KV 488, KV 450, KV 467, KV 491, KV 503, KV 595, KV 459, KV 365 und KV 242 in Partitur herausgegeben. Die Bearbeitung des Klavierauszugs der Orchestertutti besorgten

<sup>12</sup> Das Schriftbild gibt in hohem Grade Aufschluß über den Befund der Voglerschen Sparte, die hier in einer getreuen Kopie vorliegen dürfte.

F. X. Gleichauf (Nrn. 1—6) und J. B. André (Nrn. 7—12). Im — mit Mai 1852 datierten — Vorwort zur ersten Nummer ist der folgende Passus aufschlußreich: „Daß den Orchester-sätzen zugleich ein Klavierauszug beigegeben ist, wird denen, welche im Partiturlesen nicht sehr geübt sind, gewiß willkommen sein. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß die Solostimme (welche durch größere Noten ausgezeichnet ist) dadurch nicht die geringste Änderung erlitten hat, sowie, daß bei Aufführungen mit Orchester die kleinen Nötchen in der Klavierstimme gänzlich unberücksichtigt zu lassen sind“ (gesperrt vom Verf.)<sup>13</sup>. In den Jahren 1856—1858 erschien bei Richault in Paris eine Auswahl von 21 Klavierkonzerten Mozarts (*Collection complète des concertos de W. A. Mozart, mis en partitions par Henri Roubier*) in der Reihenfolge KV 467, KV 488, KV 459, KV 450, KV 415, KV 482, KV 491, KV 466, KV 453, KV 414, KV 456, KV 413, KV 451, KV 449, KV 595, KV 503, KV 365, KV 238, KV 271, KV 537 u. KV 246. Partituren zu sämtlichen anderen Instrumentalkonzerten Mozarts wurden erstmals im Rahmen der Gesamtausgabe vorgelegt.

Aus den Prämissen dürfen wir deduzieren, daß die Partiturausgaben zu Beethovens op. 15 (Haslinger, Wien [1833] und Dunst, Frankfurt [1834]) sowie op. 19 u. 37 (Dunst, Frankfurt [1834/35])<sup>14</sup> die frühesten eines Solokonzerts des Rokoko und der Klassik überhaupt sind. Die hier angewandte Editionstechnik bezüglich der Behandlung des Soloparts im Orchestertutti darf daher unsere besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Der Solopart enthält jeweils den vollständigen Auszug der Orchestertutti, „sodaß die Konzerte, so weit die Gattung selbst das zuläßt, auch allein mit Lust und Geschmack gespielt werden können“: Partiturausgaben also, die sich die Verleger zwar zum besonderen Verdienst anrechnen durften, ohne damit aber auf das Interesse breiter musikbessener Kreise verzichten zu müssen<sup>15</sup>.

In der — vergleichsweise herangezogenen — Stimmen-Erstaussgabe von Beethovens op. 15 (Mollo, Wien [1801]) enthält die Solostimme in den Tuttiabschnitten die bezifferte Generalbaßstimme, zweifellos ein Relikt aus früheren Editionspraktiken<sup>16</sup>. Die Solostimmen zu op. 19 (Hoffmeister, Wien [1801]) und op. 37 (Bureau d'Arts et d'Industrie, Wien [1804]) enthalten jeweils den (unvollständigen) Auszug der Orchestertutti<sup>17</sup>. Die editions-technische Wiedergabe der Tuttiabschnitte in den Solostimmen — op. 15 oberes System mit Pausen besetzt, unteres System bezifferte Generalbaßstimme im Normalstich, op. 19 und op. 37 Auszug der Orchestertutti oberes System im Kleinstich, unteres System im Normalstich — läßt uns vermuten, daß selbst Beethoven noch den Kustos cB angewendet hat.

Die angeführten Beispiele erbringen den Beweis zu:

1. Die im Solokonzert in der eigenschriftlichen Sparte vom Autor angebrachten Kustodien dienten als Richtlinien für die Erstellung einer Stimmenabschrift (Stimmenausgabe). Der im Tuttiabschnitt in der Solostimme kursorisch oder sporadisch aufscheinende Part des korrespondierenden Orchesterinstruments, parenthetisch im Klavierkonzert der Auszug der Orchestertutti diente dem Instrumentalsolisten als Spielhilfe, da ihm in Ermangelung einer Partitur — die Führung des Orchesters in den Tuttiabschnitten oblag

<sup>13</sup> André, Offenbach, übernimmt damit getreu die bereits 1834 von Dunst, Frankfurt, bei der Herausgabe der Partituren zu Beethovens Op. 15, 19 u. 37 angewandte Editionstechnik.

<sup>14</sup> In Bd. 19 der *Caecilia* (Mainz, 1837 S. 123 ff.) bringt der Rezensent eine falsche Reihenfolge, die von Kinsky a. a. O. übernommen wurde. Nr. 2 der *Collection Complète des Concertes* [1] ist Beethovens Op. 19, Nr. 3 sein Op. 37.

<sup>15</sup> In der Beethoven-Gesamtausgabe sind die Tuttiabschnitte sämtlicher Klavierkonzerte im System des Soloklaviers mit Pausen besetzt.

<sup>16</sup> Wer wünschte das Prioritätsrecht für die kühne Hypothese in Anspruch zu nehmen, Beethoven hätte bei der Interpretation seines Op. 15 in den Tuttiabschnitten den Generalbaß ausgeführt?

<sup>17</sup> Der zweistimmige Satz ist nur gelegentlich auf drei bis vier Stimmen erweitert.

um 1800 dem Konzertmeister! — Gelegenheit geboten werden mußte, den Orchesterpart mitzulesen<sup>18</sup>.

2. Die heute allgemein beim Solokonzert des Rokoko und der Klassik angewandte Editionstechnik, Stichnoten in Stimmen mit kleiner Type anzuzeigen, ist traditionsbedingt. In Partituren aber wäre die Anbringung solcher Stichnoten sinnlos!

Wie verhält sich nun diesem Problem gegenüber der Musikwissenschaftler, der eine kritische Edition von Solokonzerten des 18. Jahrhunderts vorzulegen hat? Als Beispiel einer den Anforderungen von Praxis und Wissenschaft genügenden Edition sei der Band 29/30 der Denkmäler deutscher Tonkunst zitiert, dessen Inhaltsverzeichnis folgende Solokonzerte nennt:

I. J. G. Pisendel	Konzert für Violine	D-dur
II. J. A. Hasse	Konzert für Flöte	h-moll
III. C. Ph. E. Bach	Konzert für Cembalo	d-moll
IV. G. Ph. Telemann	Konzert für Violine	F-dur

Die Eliminierung des Soloparts aus dem Tutti-Ritornell wird im Revisionsbericht (S. XXIII) vom Herausgeber A. Schering begründet: „Die Teilnahme des Solisten an den Tuttis ist nicht in allen Fällen gleich durchgeführt. Scheibe im ‚Kritischen Musicus‘ (69. Stück) schreibt ‚Die Konzertstimme kann entweder inzwischen [d. h. im Tutti] schweigen oder auch mitspielen, nachdem es nämlich der Komponist für gut hält‘<sup>19</sup>. Da der moderne Konzertgebrauch das Tutti genügend stark besetzt, um die Mitwirkung des Solisten entbehren zu können, so wurden in der Neuausgabe während der Tutti Pausen in die Solostimme gesetzt. Im Klavierkonzert Ph. E. Bachs schien eine Aufnahme des Basses in das System des Soloklaviers ratsam, da an den häufigen Wechselstellen von Tutti und Solo nicht selten die solistische Baßführung von der Baßführung des Continuo abweicht.“

Als Beispiel einer Edition, die durchaus nicht in allen Teilen glücklich zu nennen ist, sei der von Hermann Beck vorgelegte Band der Neuen Gesamtausgabe der Werke Mozarts (Serie V, Werkgruppe 15, Band 7) zitiert, dessen Inhaltsverzeichnis die Klavierkonzerte KV 488, 491 u. 503 nennt. Der Herausgeber begründet im Vorwort zum vorliegenden Band (S. X) die angewandte Editionstechnik: „In den Tuttiabschnitten läßt der Herausgeber die linke Hand mit den Streichbässen parallelgehen, was Mozart im allgemeinen — wenn er den Klavierbaß nicht sogar ausschreibt — mit der Notiz ‚coll' Basso‘ vorschreibt. Die Pausen im System der rechten Hand, die selbstverständlich nur ein Pausieren des Solo meinen und keinen Rückschluß auf das Fehlen der Generalbaßausführung zulassen, wurden im Normalstich eingesetzt, obwohl sie in den Autographen meistens fehlen. . . . Inwieweit nun die Notierung der Generalbaßstimme in Tuttiabschnitten nur ein konventionelles Relikt aus früheren Praktiken darstellt oder tatsächlich ein Generalbaßspiel meint, blieb bis heute umstritten. Von Mozart selbst hat sich nur eine Aussetzung eines Klavierbasses aus früherer Zeit erhalten. Sie steht, von seiner Hand eingetragen, in einer im Stift St. Peter zu Salzburg verwahrten Klavierstimme zum Konzert in C KV 246. Von den vorliegenden Konzerten enthält die Klavierstimme zu KV 491 im Erstdruck bei André eine Generalbaßbezeichnung, während die nämlichen Stimmen zu KV 488 und KV 503 in den Tuttiabschnitten als Direktionsstimme mit Eintrag der melodieführenden Partien des Orchestersatzes gestochen sind. Immerhin zeigt das Druckverfahren, daß die Übung des Generalbaßspiels noch um 1800 als

<sup>18</sup> Die im Stimmen-Erstdruck von Beethovens Op. 15 aufscheinende bezifferte Generalbaßstimme wäre demnach als eine Art Kurzschrift aufzufassen.

<sup>19</sup> Wenn auch J. A. Scheibe um 1740 schon auf die Ad-libitum-Praktik des Mitspielens des Solisten im Tutti-Ritornell verweist und sich A. Schering zur Eliminierung des Soloparts aus der Partitur entschließt, so wird doch die Solostimme im Tutti-Ritornell mit dem Part des korrespondierenden Orchesterinstruments (in den Nrn. I, II u. IV also mit dem Part der 1. Violine) durchlaufend — zumindest mit kleiner Type — ausgestattet werden müssen.

möglich vorausgesetzt wurde. Der Unterzeichnete neigt zu der Ansicht, daß Mozart selbst beim Vortrag seiner späten Konzerte im Ordiestertutti mitgespielt hat. Der Eintrag einer Bezifferung erübrigte sich, da er selbst aus der Partitur spielte und so die akkordische Ausfüllung ohne weitere Anhaltspunkte improvisieren konnte. Den Grund für jene Annahme legt dabei vor allem eine stilkritische Überlegung nahe, die angesichts der Existenz des Klavierbasses in Mozarts autographen Partitur, der unausgeführt letztlich sinnlos bliebe, eine späte Verwandtschaft mit dem Geist des älteren Konzertierens erkennt: Das Klavier steht bei aller persönlichen Vertiefung des Soloparts über koloristische Elemente hinaus in Farbe und Gestaltung eben noch nicht als völlig selbständiger Faktor dem Tutti gegenüber. Er tritt vielmehr ‚konzertierend‘ aus dem Ganzen heraus, um sich wiederum dem Ganzen einzufügen.“

Hierzu darf bemerkt werden, daß Mozart den mit den Streichbässen unisono geführten Klavierbaß nur im Solo ausschreibt, womit er als Bestandteil des Klavierparts ausgewiesen wird<sup>20</sup>. Der Herausgeber unterläßt im Notentext die Unterscheidung zwischen dem im Tuttiabschnitt in der eigenschriftlichen Sparte im System der linken Hand mit dem Kustos cB vorgeschriebenen<sup>21</sup> und dem im Solo — gleichfalls mit den Streichbässen unisono geführten — ausgeschriebenen Klavierbaß. Dieser Fehler ist um so gravierender, weil die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden kann, daß dem Tuttiabschluß ein Soloeinsatz folgt, der im System der rechten Hand wiederum mit Pausen besetzt ist<sup>22</sup>.

In den Stimmenausgaben von Klavierkonzerten werden unterschiedliche Editionstechniken angewandt:

- A) Im Konzert des Generalbaß-Zeitalters wird im Tutti-Ritornell die Solostimme mit der Streichbaßstimme (mit oder ohne Bezifferung) ausgestattet<sup>23</sup>.
- B) Im Konzert des Rokoko und der Klassik werden die Tuttiabschnitte in der Solostimme im zwei- bis dreistimmigen Satz (mit Einschluß der Parte von 1. Violine und Baß), ab 1800 etwa als Direktionsstimme gestochen. Wesentlich ist dabei, daß diese Abschnitte den Charakter von Stichnoten haben.

Notentexte nach der unter B) angeführten Editionstechnik sind schon in verhältnismäßig frühen Ausgaben überliefert, z. B. in den *Six Concertos for the Harpsicord, Organ or Piano-Forte with instrumental parts* von J. Stamitz (Longman, Lukey & Co, London [um 1770])<sup>24</sup>. In Partiturausgaben aber müssen diese Tuttiabschnitte aus dem System des Soloinstruments eliminiert werden.

Auf den Parallelismus der — von H. Beck angezeigten — Editionstechnik in den Stimmen-Erstdrucken der Konzerte KV 488 (op. 82 Nr. 5, André, Offenbach, mit der Verlagsnummer 1419), KV 491 (op. 82 Nr. 3, ib. 1417) u. KV 503 (op. 82 Nr. 1, ib. 1415)<sup>25</sup> mit der in den oben angeführten Stimmen-Erstdrucken von Beethovens op. 15, 19 u. 37 sei mehr als nur beiläufig hingewiesen. In KV 491 wurde in den Tuttiabschnitten der Solostimme die Baßstimme (mit Bezifferung!) ausgestochen, in KV 488 u. 503 sind diese Abschnitte als Direktionsstimme eingerichtet<sup>26</sup>. Hermann Beck sieht selber ein, daß in eigenschriftlichen Sparten Mozartscher Klavierkonzerte die Existenz des Klavierbasses im Tuttiabschnitt letzt-

<sup>20</sup> Vgl. die faksimilierte Wiedergabe von fol. 5v des Konzerts in C-dur KV 503

<sup>21</sup> Wie oben bereits ausgeführt, waren diese eigenschriftlichen Sparten ausnahmslos als Vorlage für die Stimmenausgabe bzw. Stimmenabschrift gedacht.

<sup>22</sup> Vgl. die Ausgabe des nämlichen Konzerts S. 171 T. 90 (Tuttiabschluß) und T. 91 (Soloeinsatz).

<sup>23</sup> Vgl. die Ausgabe des Cembalokonzerts (1748) von C. Ph. E. Bach in DDT XXIX/XXX. Die 52 Klavierkonzerte des Meisters gehören verschiedenen Stilepochen an. Man wird sie demnach nicht alle nach der unter A. angeführten Editionstechnik herausgeben dürfen.

<sup>24</sup> Posthum — etwa 15 Jahre nach dem Tod ihres Autors — erschienen.

<sup>25</sup> Es erscheint bemerkenswert, daß bereits in der alten Gesamtausgabe der Werke Mozarts sämtliche Klavierkonzerte in den Tuttiabschnitten im Solopart mit Pausen besetzt sind.

<sup>26</sup> Diese Ausgaben erschienen um 1800. KV 503 wurde (nach Köchel-Einstein) 1798 von Constanze Mozart auf eigene Kosten veröffentlicht und Breitkopf & Härtel in Kommission überlassen. Um 1800 erwarb André die Restauflage, die mit der Verlagsnummer 1415 versehen wurde.

lich sinnlos bleiben müßte. Daraus aber — sowie aus der Hypothese, Mozart habe bei der Interpretation seiner späten Klavierkonzerte in Tuttiabschnitten den Generalbaß improvisiert! — die Verpflichtung zu einer stilkritischen Überlegung abzuleiten, aus der eine *späte Verwandtschaft mit dem Geist des älteren Konzertierens* zu deduzieren ist: das Ergebnis dieser Überlegung dürfte einer ernsthaften Replik nicht standhalten. Wenn hier die Faksimile-Ausgabe einer eigenschriftlichen Sparte allein die ideale Form der Wiedergabe des Grundtextes verbürgt, so kann eine für die praktische Musikpflege brauchbare wissenschaftliche Ausgabe bei kritischer Auswertung der erreichbaren Quellen nur mit einer möglichst präzisen Formulierung dem Klangwillen des Autors gerecht werden. In Abwesenheit zwingender gegenteiliger Gründe — die sich beim Solokonzert des Barock immer einstellen können! — darf daher abschließend resumiert werden:

1. In der Partitur des Solokonzerts des Rokoko und der Klassik muß der Solopart aus Tuttiabschnitten eliminiert werden<sup>27</sup>.
2. In den Stimmen muß (laut Vorschrift in der eigenschriftlichen Sparte mit dem Kustos) in den nämlichen Abschnitten der Solopart mit dem Part des korrespondierenden Orchesterinstruments, parenthetisch im Klavierkonzert mit dem Auszug der Orchestertutti ausgestattet werden (Stichnoten!).

Da in den Stimmen der durchlaufende Notentext gewährleistet ist, ergeben sich keine Berührungspunkte mit der Aufführungspraxis.

### *Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten<sup>1</sup>*

Einige Bemerkungen und Ergänzungen zu dem Beitrag von Rudolf Eras

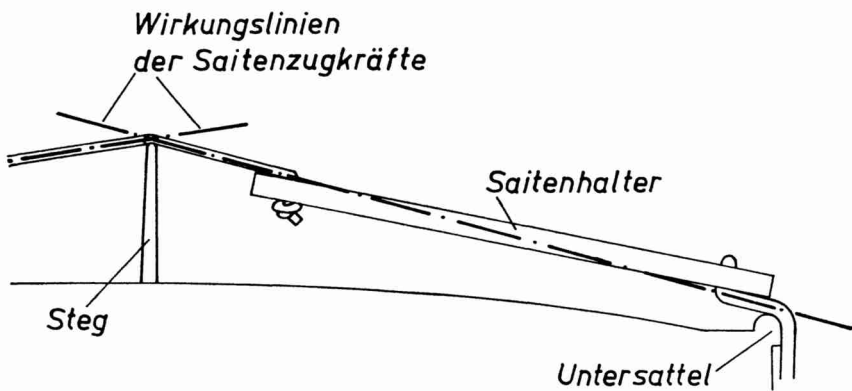
VON DIETER LITZENBERGER, DÜSSELDORF-GERRESHEIM

Aus dem Text des Beitrages ist die Rolle des Saitenhalters nicht klar ersichtlich. Sicher wird sich die Form und die Befestigungsart des Halters auf den Klang des Streichinstrumentes auswirken. Jedoch der Winkel der Wirkungslinien der Zugkräfte am Steg — hervorgerufen durch die Saitenspannung — wird ausschließlich durch die folgenden drei Punkte bestimmt:

Die Achse (Mitte) der Saite über dem Obersattel.

Die Achse der Saite über dem Steg.

Die Achse der Bundsaite über dem Untersattel.



<sup>1</sup> Die Musikforschung XIII, 1960, S. 336–339.

<sup>27</sup> Ausnahmen sind beim Hornkonzert möglich. Vgl. in KV 447 (Serie XII Nr. 18 der alten Mozart-Gesamtausgabe) die Takte 5/6 I u. 8/9 I.



Die Wirkungslinie der Zugkraft zwischen Steg und Untersattel verläuft schräg durch den Saitenhalter und zwar selbstverständlich — auf Grund der verschiedenen Befestigungsarten — durch den alten schräger als durch den modernen. Daher liegt der alte Saitenhalter wesentlich flacher über der Decke. Durch die Befestigungsart des Halters wird aber der Winkel der Wirkungslinien am Steg nicht beeinflusst. Dagegen bewirkt natürlich jede Änderung der Steghöhe oder der Untersattelhöhe eine Änderung des Winkels am Steg und damit eine Erhöhung oder Verminderung des Stegdruckes auf die Decke.

Rudolf Eras führt die „alte Stimmung“ als — wenn auch nebensächlicheres — spannungsminderndes Element für barocke Streichinstrumente an. Der Ausdruck „alte Stimmung“ bezeichnet aber doch lediglich eine Kompromißlösung für die moderne Aufführungspraxis alter Musik. Man könnte diese Stimmung vielleicht als ungefähren mittleren Cammer-Ton der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen. Wenn dieser Cammer-Ton, dessen  $a^1$  etwa unserem  $a^1$  entsprach, auch offenbar im 18. Jahrhundert häufig benutzt wurde, so darf man doch nicht vergessen, daß er nur einer unter mehreren Cammer-Tönen war, deren  $a^1$  sich wahrscheinlich zwischen unserem  $g^{12}$  und unserem  $a^{13}$  bewegte, also im Bereich einer großen Sekunde. Das bedeutet für den vermutlich größeren Teil der Streichinstrumente, die im Cammer-Ton gestimmt waren, eine Entlastung der Decke, für den anderen Teil ungefähr gleiche Verhältnisse wie heute, wenn man alle anderen Faktoren, so vor allem Saitenmaterial und -dicke, außer acht läßt.

Der Gruppe der Cammer-Töne standen aber noch andere, meist höhere Stimmungen gegenüber, vor allem die Chor-Töne und die sogenannte venezianische Stimmung, ferner Cornett-, Zink- und Feld-Töne, die aber in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden können.

Die venezianische Stimmung, deren  $a^1$  offenbar bis zu einem Viertelton höher als unser  $b^1$  war, scheint sich in Venedig und in der Lombardei und an anderen Orten Europas, an denen venezianische Holzblasinstrumente gespielt wurden, seit dem 16. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert hinein gehalten zu haben<sup>4</sup>. Man kann wohl annehmen, daß Streichinstrumente, die mit Holzblasinstrumenten venezianischer Herkunft zusammenspielten, entweder ebenfalls in dieser Stimmung standen oder zeitweise in diese Stimmung gebracht wurden.

In der Chorstimmlung standen viele Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts. Das  $a^1$  der Chor-Töne entsprach häufig etwa dem heutigen  $h^1$  oder dem heutigen  $b^1$ . Wenn bei Kirchenmusikaufführungen Holzblasinstrumente, die im Cammer-Ton standen, benutzt wurden, so mußten Bläser und Organist gewissermaßen in verschiedenen Tonarten spielen, um die Stimmungsunterschiede (im allgemeinen eine große Sekunde oder eine kleine Terz) auszugleichen. Beteiligte Streicher spielten entweder im Cammer-Ton in der Tonart der Holzbläser oder im Chor-Ton in der Tonart des Organisten mit. Zum Beleg der zweiten Praxis führt Arthur Mendel<sup>5</sup> einige Originalpartituren Kuhnaus und Bachs an. 1619 schreibt Michael Praetorius<sup>6</sup>: „... Dieweil der Cammerthon<sup>7</sup> am gebrechlichsten/ vnd fast all/ so wol besättigte als blasende Instrumente, wie auch itziger zeit die Orgeln/ auff diesen Camerthon gerichtet und gestimmt werden.“

<sup>2</sup> Gustav Scheck, *Verwendung von Querflöten des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit?*, Zeitschrift für Hausmusik 1956, S. 47: „Die Flöten, gebaut von der Familie Hotteterre am Hofe Ludwig XIV. und seines Nachfolgers, stehen, wie die Originale der Staatlichen Instrumentensammlung Berlin erweisen, um einen Ganzton tiefer als unsere zeitgenössischen Instrumente. Der Griff  $a^1$  ergibt also den Ton  $g^1$ .“

<sup>3</sup> Arthur Mendel, *On the pitches in use in Bach's time*, Musical Quarterly 41, 1955: Bachs gewöhnlicher Leipziger Cammer-Ton und die Stimmung erhaltener Originalinstrumente (Anm. 79 nach Baines).

<sup>4</sup> Arthur Mendel, a. a. O., Anm. 79. Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, London 1957, S. 241.

<sup>5</sup> a. a. O., S. 338 ff.

<sup>6</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II, 1619, Faksimile-Ausgabe, Kassel — Basel — London — New York 1958, S. 19.

<sup>7</sup> Praetorius bezeichnet die hohe Stimmung als Cammer-Ton, die, wie er selbst schreibt, „an den meisten Orten Chor-Thon genennet/ vnd dafür gehalten wird“ (a. a. O., S. 16).

In den vorangegangenen Ausführungen wurde die Stimmungsfrage zwar nur grob umrissen, es wurde aber trotzdem deutlich, daß sich die Stimmtonverhältnisse vor 1800 jeder Standardisierung und Schematisierung entzogen, selbst wenn es sich um die Stimmungen einer einzigen Stadt handelte<sup>8</sup>. Wollte man Genaueres über die damalige Stimmung der Streichinstrumente wissen, so müßte man für jede örtlich und zeitlich eng zusammengehörende Kompositionsgruppe eine gesonderte Untersuchung anstellen, wozu natürlich in vielen Fällen jegliche Unterlagen fehlen würden. Man kann lediglich feststellen, daß ein Teil der Streichinstrumente etwa in der heutigen Stimmung, ein anderer Teil in tieferen Stimmungen und ein dritter in höheren Stimmungen gestanden haben muß. Man kann ferner annehmen, daß viele Streichinstrumente häufig umgestimmt wurden. Das bedeutet, daß man eine geringere Belastung der alten Streichinstrumente im Vergleich zu den heutigen durch eine niedrigere Stimmung nicht als Regelfall betrachten kann. Für die Instrumente der Violinfamilie gewinnt dadurch natürlich der flache Saitenwinkel am Steg, den Rudolf Eras mit Recht so hervorhebt, noch mehr an Bedeutung, weil man offenbar nur ihn für jedes Instrument mit flachem Halsstand als spannungsmindernden Faktor annehmen kann.

Zum Schluß möchte ich noch ein Zitat anführen, welches die Vermutung von Rudolf Eras bestätigt, daß die Violinen Stradivaris zu Lebzeiten des Meisters doch wohl nicht so wenig geschätzt worden sein können, wie vielfach angenommen wird. Philipp Eisel<sup>9</sup> schreibt 1738 (allerdings im Jahre nach Stradivaris Todesjahr): „Die besten Violinen werden von Antonio Stradivario zu Cremona . . . ingeleichen von Jakob Stainern in Absam prope Oenipontum gemacht, und überschreien dieselben einen gantzen musikalischen Chor. Wie wohl, da sie sehr kostbar zustehen kommen, so sind sie auch folglich nicht jedermanns Kauff, und muß man sich mitlerweile mit dem Teutschen als: Hoffmanns in Leipzig, Haserts in Eisenach, und Rupperts Violinen in Erffurth behelfen, davon manche auch angenehm und stark genug klingen.“

### *Les colloques de Wégimont 1955*

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Zwölf Vorträge über verschiedene Probleme und Forschungsgebiete der Musik des 14. Jahrhunderts, 1955 auf einem sechstägigen Colloquium in Wégimont bei Lüttich gehalten, liegen jetzt gedruckt vor<sup>1</sup>. Sie werden durch Diskussionen ergänzt, die Forschungslücken und Meinungsverschiedenheiten deutlich ins Blickfeld rücken.

Madame Suzanne Clercx-Lejeune, der auch der Kongreßbericht zu danken ist, hatte das Symposium vorbildlich organisiert. Neben den Spezialisten aus Belgien, Frankreich, Italien, England, den USA und der Schweiz nahmen auch ein Ethnologe und ein Historiker teil. Dabei blieb der Kreis so klein, daß sich ein fruchtbares Gespräch ergeben konnte. Durch Beschränkung auf wenige Leitthemen und einige ausführliche Referate (gehalten von van den Borren, von Fischer, Schrade, Hoppin, Clercx, Pirrotta, Apel, Ghislanzoni, Reaney, Ghisi, Becherini und Perroy) blieb genügend Zeit zum Diskutieren und zur Erörterung notwendiger Forschungsaufgaben.

Die Vorträge und Gespräche berührten nacheinander Probleme der Terminologie und Chronologie, der formalen und harmonischen Gesetzmäßigkeiten sowie Fragen der Editions-

<sup>8</sup> Z. B. das Nebeneinanderbestehen des normalen Cammer-Tones und des „Tief Cammer-Tones“ in Leipzig zu Zeiten Kuhnau und Bachs (Arthur Mendel a. a. O.) und die unterschiedliche Stimmung der Oper und der Concerts spirituels in Paris um 1780 (Anthony Baines, a. a. O., S. 274, nach La Bordes Essai).

<sup>9</sup> Philipp Eisel, *Musicus Autodidactus*, Erfurt 1738, S. 30.

<sup>1</sup> *Les colloques de Wégimont II — 1955, L'ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV<sup>e</sup> siècle* (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège — Fascicule CXLIX). Société d'Édition „Les Belles Lettres“ 95 Boulevard Raspail, Paris VIe, 1959, 275 S.

technik, der musikalischen Praxis und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge, Themen also, die auch den Nichtspezialisten interessieren dürften. Wollte man jeden Vortrag hier einzeln würdigen, müßte man die Diskussionen vernachlässigen. Wichtiger scheint mir indessen die Aufgabe, die Schwerpunkte des Colloquiums zu skizzieren und kritisch zu beleuchten.

Die erste ernsthafte Kontroverse entzündete sich an der alten Frage, ob der von Riemann als Epochenbezeichnung eingeführte Terminus *ars nova* für die französische und italienische Musik des gesamten 14. Jahrhunderts verwendet werden könne. Charles van den Borren bejahte diese Frage ohne Einschränkung, Leo Schrade verneinte sie ebenso entschieden mit Argumenten, die mir stichhaltiger erscheinen. Anschließend bemühte Nino Pirrotta sich nachdrücklich, die — wie er einräumte — bereits durch Besslers Arbeiten erschütterte Konvention wieder zu festigen.

Die Argumente pro und contra sind ebenfalls nicht alle neu. Sie entspringen einer grundsätzlich entgegengesetzten Einstellung zu der Frage, ob man einen historisch korrekten Begriff von räumlich und zeitlich begrenzter Bedeutung durch eine zwar bequeme und brauchbare, aber nicht ganz einwandfreie Erweiterung verfärbt darf. Leo Schrade warnte prinzipiell vor der Ausweitung derartiger Bezeichnungen, weil dieses Verfahren zu einer ununterbrochenen Folge von *artes novae* führen müsse. Seine Ansichten fanden auf dem Kongreß keine Unterstützung. Daher sei wenigstens hier erwähnt, daß sich nicht nur Besseler, sondern auch Handschin und kürzlich erst v. Fischer gegen eine Ausweitung des Terminus *ars nova* gewandt haben. Außerdem ist zu bedenken, daß jede Bezeichnung einer längeren Epoche, um der Realität nahe zu bleiben, eine weitere Unterteilung erlauben sollte. Einer „späten *ars nova*“ aber würde der Makel einer *contradictio in adiecto* anhaften.

Sinnvoller wäre es meines Erachtens, komplizierte Werke, die über den Stil Machauts deutlich hinausführen, einer *ars subtilior* zuzuordnen. Diese Bezeichnung entspricht zwar nicht wörtlich, aber doch sinngemäß einigen Formulierungen aus den Traktaten „*de diversis figuris*“<sup>2</sup> und „*de minimis notulis*“<sup>3</sup>. Sie schildern die Technik der „*moderni subtilesque musici*“. Die Termini „*subtilis*“ bzw. „*subtilitas*“, deren Bedeutung für das späte 14. Jahrhundert schon Pirrotta hervorgehoben hat<sup>4</sup>, werden bei de Vitry und de Muris nicht benutzt. Auch die erst eine gewisse Zeit nach Vitrys *ars nova* geschriebenen Abhandlungen der Anonymi I—IV sprechen ausnahmslos noch von „*musica antiqua et nova*“ bzw. „*artis veteris ac novae*“. Deshalb besteht keine Notwendigkeit, bereits für die nach 1330 komponierte Musik einen anderen Namen zu gebrauchen. Unter *ars subtilior* wäre also erst die End- und Übergangsphase der bisher sogenannten *ars nova* zu verstehen. Das Wort „*subtil*“ wäre auch auf Stil und Notation anwendbar und ist wohl treffender als die von Apel benutzte Bezeichnung „*mannered notation*“. Dieser Terminus wurde ebenfalls diskutiert (S. 194/195). Er erscheint mir wegen seines abwertenden Charakters als Epochenbezeichnung ungeeignet. Auch hat der Manierismus eine ganz spezielle kunstgeschichtliche Bedeutung. Um die Perioden des Mittelalters zu kennzeichnen, sollte man sich nur solcher Begriffe bedienen, die in der damaligen Musik oder Musiktheorie benutzt wurden. Sie sind besser geeignet als Termini aus der Kunstgeschichte oder Namen bekannter Komponisten. Den Begriff „*Ciconia-Epoche*“ sollte man wohl ganz fallenlassen, zumal dieser Musiker, wie Suzanne Clercx bewiesen hat, Ende 1411 starb.

Diese Frage führt zu den Datierungsproblemen. Sie standen in Wégimont im Mittelpunkt. Einleitend machte Leo Schrade kritische Anmerkungen zur Chronologie der französischen Gattungen und zur Interpretation der Stilentwicklung speziell des späten 14. Jahrhunderts. Er glaubt, beide Forschungsbereiche hätten bisher unter „*anmaßender Annahme ungerechtfertigter Gewißheiten und systematischer Bestimmtheit gelitten*“.

<sup>2</sup> CS III, S. 118/119.

<sup>3</sup> CS III, S. 413.

<sup>4</sup> „*Dulcedo*“ e „*subtilitas*“ nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, *Revue belge de musicologie* II, 1948, S. 125—132.

Gerade wegen dieser Unsicherheiten ist der durch Anmerkungen von Suzanne Clercx ergänzte Beitrag Richard Hoppins von besonderem Wert, denn er zeigt einen Weg zur Lösung der Probleme. Auf Grund genauer Quellenstudien liefern beide Verfasser neue und wichtige biographische Fakten über eine ganze Reihe französischer Komponisten, unter anderem über mehrere Musiker namens Egidius, freilich ohne dadurch schon eine endgültige Klärung der Egidius-Frage zu erreichen.

Nino Pirrotta zeigte anschließend, daß die Dätierungsprobleme für Italien noch schwerer zu lösen sind. Die vertonten Liedtexte erwähnen — im Gegensatz zu den französischen Motetten — nur selten historische Ereignisse. Die Musiker werden in Soldlisten nicht genannt. Die Mss. sind jünger als die französischen Quellen und könnten — so jedenfalls meint Pirrotta — erst lange Zeit nach den Werken selbst entstanden sein.

Wesentlich frühere, allerdings ebenfalls nicht zwingend belegbare Datierungen aller Trecento-Quellen vertrat Kurt v. Fischer in einem Vortrag, der im Bericht fehlt, da er sich, wie zwei weitere Beiträge v. Fischers, mit Teilen seiner *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*<sup>5</sup> deckt. Kurzfassungen dieser ergebnisreichen Referate wären für das Verständnis der jeweils ausführlich wiedergegebenen Diskussionen sehr nützlich gewesen.

Suzanne Clercx schlug vor, ebenfalls ohne Pirrotta überzeugen zu können, die Mss. *Mod* und *Mn* neu zu lokalisieren und früher zu datieren. Begründet werden diese Thesen durch den jetzt zwar besser, aber noch nicht lückenlos erforschten Lebenslauf Ciconias und dadurch, daß 2 bzw. 11 seiner Werke in den genannten Codices enthalten sind. Daß von den älteren Fasz. 2—4 der Hs. *Mod* zahlreiche Fäden nach Avignon führen, ist einleuchtend belegt und steht wohl außer Zweifel, da sich zwischen *Mod* und dem höchstwahrscheinlich aus Avignon stammenden *Ch* 13 Konkordanzen finden. Ergänzt sei, daß die seltene, nur in Ciconias Proportionstraktat beschriebene Signierung von Tempus und Prolation durch Zahlen in *Ch* vorkommt<sup>6</sup>. Bei der genauen Datierung einzelner Werke, die Suzanne Clercx mit Recht für wichtiger hält als Datierungen ganzer Codices, ist aber zu bedenken, daß der nicht vor 1389 geschriebene Codex *Ch* keine Werke Ciconias überliefert, wohl aber die drei von Ciconia zitierten Kompositionen von Philipoctus de Caserta<sup>7</sup>. Vermutlich ist „*Sus un fontayne*“ 1389 in Avignon noch nicht bekannt gewesen, sondern erst später entstanden<sup>8</sup>. Die dort zitierten Werke gehören zu den komplizierteren, späten Stücken aus *Ch*. Auch „*Par les bons*“, für Papst Clemens VII (1378—1394) geschrieben, deutet eher auf die 1380er Jahre, da das Wort *sisime* (Schisma) im Text schon benutzt wird<sup>9</sup>, jedoch bei der Papstkrönung undenkbar wäre. Sollte der *Tractatus de diversis figuris* von Philipoctus stammen, was Suzanne Clercx — nicht unbegründet — annimmt, obwohl sechs Quellen (gegen eine) den von Gilbert Reaney bevorzugten Egidius de Morino als Autor nennen, so spräche das ebenfalls gegen eine frühe Datierung der französischen Werke Ciconias, denn der Traktat erwähnt die auch von Anonymus V zitierte Motette *Rex Karole*. Sie dürfte mit dem gleichnamigen, wohl 1376 entstandenen *Ch-Werk*<sup>10</sup> identisch sein, da Anonymus V noch eine

<sup>5</sup> Eine Besprechung des Buches brachte die Musikforschung X, 1957, S. 307. Eine knappe Darstellung der unterschiedlichen Ms.-Datierungen gab K. von Fischer in *Trecentomusik — Trecentoprobleme*, Acta musicologica XXX, 1958, S. 184/185.

<sup>6</sup> Vgl. U. Günther, *Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047*, Archiv für Musikwissenschaft XVII, 1960, S. 283—284.

<sup>7</sup> Vgl. G. Reaney, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047*, Musica Disciplina VIII, 1954, S. 59—113.

<sup>8</sup> S. Clercx hatte ursprünglich eine Datierung zwischen 1367 und 1372 vorgeschlagen, ist jetzt aber laut brieflicher Mitteilung selbst mit einer Modifizierung des Datums beschäftigt.

<sup>9</sup> In J. Wolfs *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Nr. 66 ist der Text nur unvollständig wiedergegeben. Vgl. daher die Edition von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, Schriftenreihe des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Hamburg, Hg. v. H. Husmann, Heft II, 1959, Nr. 10, S. 24—26.

<sup>10</sup> Daß sich der Text nur auf Karl V (1364—1380) beziehen kann, wurde schon von van den Borren festgestellt. Präzisiert wurde die Datierung von U. Günther, *The 14th-Century Motet and its Development*, Musica Disciplina XII, 1958, S. 39.

weitere Motette aus *Ch* als Beispiel anführt. Diese Fakten lassen vermuten, daß die in *Mod* überlieferten Werke Ciconias erst in den 1390er Jahren entstanden sind (vielleicht 1396 oder 1398, als Ciconia sich durch einen anderen Organisten in Lüttich vertreten ließ<sup>11</sup>). Zwei weitere Aufsätze behandeln formale Fragen. Willi Apel schlägt eine neue Definition der isorhythmischen Motette und eine vereinfachte Darstellung ihrer formalen Struktur vor. Er vernachlässigt dabei allerdings den im 14. Jahrhundert so interessanten Oberstimmenaufbau. Seine neuen Termini sind leider wesentlich komplizierter als die alten: Statt „Isorhythmie“ hätte man stets den „clumsy term: approximate pan-isorhythm“ zu benutzen. Einfacher wäre es, Besslers ursprüngliche Definition beizubehalten und die im 13. Jahrhundert übliche Form als „Motette mit isorhythmischen Tenor“ zu bezeichnen (ein Vorschlag von Suzanne Clercx). Nur so bleibt der Begriff „Isorhythmie“ auf andere Gattungen übertragbar. Brauchbar sind dagegen die Strukturformeln Apels. Sie klären aber nur das Verhältnis von *color* zu *talea* und beschreiben die Anzahl und den Diminutionsgrad der Teile, ersetzen also allenfalls jene Angaben, die Besseler und de Van bei Analysen unter den Bruchstrich stellen.

Alessandro Ghislanzoni erzielte interessante Ergebnisse durch eine Untersuchung von Abhandlungen, die sich über frühe literarische und musikalische Formen in Italien äußern (Dante, Francesco da Barberino, Antonio da Tempo und ein anonymer venetianischer Traktat von 1330).

Die Debatte über editionstechnische Fragen wurde mit einem Vortrag von Suzanne Clercx eröffnet. Er behandelt die Reduktion der Notenwerte sowie Probleme der Taktstrich- und Akzidentiensetzung, beschreibt Vor- und Nachteile der bisher erprobten Praktiken und gibt neue, von Theoretikeraussagen abgeleitete Regeln für die noch ungelöste *musica-ficta*-Frage. Den entgegengesetzten, von einem Vergleich der praktischen Werke ausgehenden Weg bevorzugt Gilbert Reaney, der über *Musica ficta in the Works of Guillaume de Machaut* sprach. Erst wenn es gelingen sollte, die Lösungen beider Methoden miteinander in Einklang zu bringen, wird man wirklich zuverlässig edieren können.

Über die anderen Transkriptionsprobleme konnte man sich weitgehend einigen, etwa über doppelte Reduktion der Notenwerte und moderne Taktstriche. Suzanne Clercx schlug bei Taktwechseln der Originalnotation eine in den Stimmen unterschiedliche Taktstrichsetzung und für kompliziertere Werke eine nur einfache Wertverminderung vor. Dagegen möchte ich — wie Reaney und v. Fischer — empfehlen, augmentiert geschriebene Partien oder Kompositionen im Verhältnis 1 : 8 zu kürzen<sup>12</sup>.

Am fünften Kongreßtag sprachen Federico Ghisi, Kurt v. Fischer und Bianca Becherini über verschiedene, bisher vernachlässigte Fragen der italienischen Kompositionstechnik im 14. und frühen 15. Jahrhundert. Lebhaftige Diskussionen über die Aufführungspraxis schlossen sich an.

Besonders bemerkenswert ist, was Edouard Perroy abschließend vom Standpunkt des Historikers aus sagte: Die *ars nova* wurde, wie die vielen parallellaufenden Neuerungsbestrebungen auf anderen geistigen Gebieten, nicht als Bruch mit der Vergangenheit empfunden, sondern als deren Weiterentwicklung und Vollendung. Sie ist adäquater Ausdruck eines veränderten Grundgefühls, nicht Zeugnis eines dekadenten Niederganges. Perroy betonte, daß unser Bild von der *ars nova* nur provisorisch sei, da vor allem ihr Ende und die gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen musikalischen Zentren noch ungeklärt wären. Der Kongreßbericht zeigt, daß hier noch große Aufgaben für die Forschung liegen.

<sup>11</sup> Vgl. S. Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps*, Brüssel 1960, t. I, p. 37.

<sup>12</sup> Vgl. G. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music II, Corpus Mensurabilis Musicae* 11, 1959; K. von Fischer, *Zu J. Wolfs Übertragungen des Squarcialupi-Codex*, *Musikforschung* IX, 1956, S. 81; ferner den in Anm. 5 genannten Aufsatz.

## Die Steinmetz-Manuskripte der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt

VON PETER GRADENWITZ, TEL AVIV

Der verstorbene, hochverdiente Forscher Dr. Friedrich Noack hat in seinem Beitrag zur Stamitz-Forschung<sup>1</sup> die Frage der Autorschaft von Johann Stamitz mit Bezug einiger in Darmstadt erhaltener Werke neu aufgeworfen und im Zusammenhang damit die oft gestellte Frage nach der Identität der Namen Steinmetz-Stamitz gestellt, die bereits in unserer Stamitz-Biographie (Prag 1936) behandelt wurde.

Der bisher unveröffentlichte Teil unserer Arbeit (Thematischer Katalog und Werkanalyse) enthält viele Werke des Johann Stamitz, die unter verschiedenen Variationen des Namens in Drucken und Handschriften erhalten sind. Im Folgenden ergänzen wir nur die Mitteilungen, die Dr. Noack in seinem Artikel im Zusammenhang mit den Darmstädter Werken gemacht hat.

Nr. 3. Sinfonia Es-dur. Diese Sinfonie befand sich ehemals in der Berliner Schloßbibliothek und ist außerdem im Pariser Conservatoire als Werk von Johann Stamitz bezeichnet.

Dr. Noack wiederholt den immer wiederkehrenden und vom Verfasser längst widerlegten Irrtum, daß Carl Stamitz 1746 geboren wurde. Carl wurde 1745 geboren.

Nr. 5. Sinfonia D-dur. Die erwähnte Sinfonie im verbrannten Ms. 3325/4 war nicht mit Joh. Stamitz, sondern einfach Stamiz (sic) bezeichnet; sie trug den Datumsvermerk 1750—1755.

Nr. 9. Sinfonia F-dur. „Bisher nur nach dem Breitkopf-Katalog von 1767 nachgewiesen“. Eine Abschrift des Werkes befindet sich aber in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Auch dort trägt die Sinfonie den Namen Steinmetz. Der langsame Satz, in Darmstadt Canone Andante 2/4, ist in Wien ein Andante in B-dur, nicht mit dem Darmstädter Satz identisch.

Nr. 13. Die verbrannten Stimmen Mus. 3325, 2 trugen den Namen Sig<sup>re</sup> Stamiz. Zu den mitgeteilten Inzipien ist nachzutragen, daß Nr. 8 in Schwerin als Werk von Karl Stamitz erhalten ist. Es ist in diesem Zusammenhang auch erwähnenswert, daß das Schweriner Ms. eines Violinkonzertes, das in Paris als Werk von Jean Stamitz gedruckt wurde, den Namen Steinmetz trägt.

## Im Jahre 1960 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

### Nachtrag 1958

**Jena.** Rolf Demepe, Die Syrischen Hymnen von Ephrem.

### 1960

**Berlin.** Freie Universität. Lars-Ulrich Abraham, Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen. — Erika Geßner, Samuel Scheidts geistliche Konzerte. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung. — Wolfgang Laade, Die Struktur der korsischen Lamento-Melodik.

**Bonn.** Elisabeth Bouillon, Zum Verhältnis von Text und Melodie in den schottisch-englischen Volksballaden. — Friedhelm Klugmann, Die Kategorie der Zeit in der Musik.

**Erlangen.** Peter Josef Thannabaur, Das einstimmige Sanctus der Römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts.

<sup>1</sup> Vgl. Die Musikforschung XIII, 1960, S. 314—317.

**Frankfurt a. M.** Eduard Bruggaier, Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs.

**Freiburg i. Br.** P. Fidelis Smith OFM, Concepts Basic to Consonance in the Speculum Musicae Liber I.

**Göttingen.** Paul Brainard, Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis.

**Hamburg.** Ilse Korthaus, Die Beurteilung musikalischer Intervalle im mittleren und unteren Hörbereich. — Ursula von Rauchhaupt, Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. — Wilhelm Wille, Das Verhalten musikalischer Intervalle in mittleren und hohen Tonlagen.

**Heidelberg.** Rudolf Bockholdt, Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay.

**Kiel.** Dieter Greiner, Louis Spohrs Beitrag zur deutschen romantischen Oper. Wolfgang Rogge, Studien zu den Quodlibets von Melchior Franck und ihrer Vorgeschichte.

**Köln.** Heinz Blumen, Anfänge und Entwicklung des Männerchorwesens am Niederrhein. — Robert Günther, Musik in Ruanda. Ein Beitrag zur Musikethnologie Zentralafrikas. — Günther Kaspersmeier, Wilhelm Dyckerhoff (1810–1881) und seine Kompositionslehre. — Khatschi Khatschi, Der Dastgah. Studien zur neuen persischen Musik. — Friedhelm Onkelbach, Lucas Lossius und seine Musiklehre.

**Leipzig.** Kurt Petermann, Das Quodlibet — eine Volksliedquelle?

**Marburg.** Horst-Günther Scholz, Die Form der reifen Messen Anton Bruckners.

**Saarbrücken.** Robert Rhein, Franz Schuberts Variationswerke. — Hermann Josef Schattner, Volksbildung durch Musikerziehung — Leben und Wirken H. G. Nägelis.

**Tübingen.** Friedbert Braun, Studien zur Dynamik in Schuberts Instrumentalmusik. — Andreas Holschneider, Händels „Messias“ in Mozarts Bearbeitung. — Manfred Hug, Johann Woltz und seine Orgeltabulatur. — Martin Just, Studien zu Heinrich Isaacs Motetten. — Joachim Stalman, Johann Walters Cantiones latinae.

### *Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

#### **Nachtrag Sommersemester 1960**

**Hamburg.** Gilbert Reaney: Die Musik Englands im Zeitalter der Renaissance (3) — Ü zur Vorlesung (2).

#### **Nachtrag Wintersemester 1960/61**

**Aachen. Technische Hochschule.** Dr. H. Kirchmeyer: Igor Strawinsky I — russische und französische Zeit (2) — Kultur- und Entwicklungsgeschichte der Automatophone (mechanische Glockenspiele, Hornwerke, Flötenuhren, Orchestrions, Androiden etc.) (2).

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelsen: Allgemeine Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (3) — S: Quellenkritische Ü zu Bachs Klaviermusik (2) — Doktoranden-S (1).

#### **Sommersemester 1961**

**Aachen. Technische Hochschule.** Dr. H. Kirchmeyer: Igor Strawinsky II — französische und amerikanische Zeit (2) — Mechanische Musikinstrumente der klassischen und nachklassischen Zeit (2).

**Basel.** Prof. Dr. L. Schrade: Die Musik im Zeitalter des Barock II: Von Heinrich Schütz bis J. S. Bach (3) — Beethoven in Frankreich: Die Geschichte einer Idee (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die kontrapunktischen Formen II (1) — Harmonielehre III (1).

Lektor Dr. W. Nef: Die Klavierinstrumente (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 18. Jahrhunderts II (2) — Ü: Die Musik des 18. Jahrhunderts II (2) — Ü zur marxistischen Methodik der Musikwissenschaft (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Die Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Colloquium: Probleme der Musikkultur in der DDR (2).

Oberassistent A. Brockhaus: Probleme der Musikästhetik (2) — Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik (2).

Assistent J. Elsner: Instrumentenkunde (1).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Liebe: Geschichte der Musiktheorie II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Mainka: Ü zur Notationskunde I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Einführung in die Volksliedkunde (2).

Lehrbeauftragt. H. Wegener: Ü: CM voc. (2).

— — — *Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts (2) — S: Kirchenmusikalische Probleme der Gegenwart (2). — Chor (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: keine Vorlesungen.

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Musik Japans (2) — Pros: Einführung in die Musikethnologie (2) — Ü zur Musik Ostasiens (2) — Colloquium für Doktoranden. — Musik exotischer Völker (Tonbandvorführungen).

Dr. M. Ruhnke: Einführung in das musiktheoretische Schrifttum des 16. Jahrhunderts (1) — Ü: Mensuralnotation I (2).

Prof. J. Rufer: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (2) — Harmonielehre III (2).

Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).

— — — *Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Mozarts Streichquartette (2) — Neue Theorien, Techniken und Experimente (2).

Prof. Dr. K. Forster: Johann Sebastian Bach in seinen Passionen (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Informationstheorie (2).

Prof. B. Blacher: Elektronische Musik (1).

Dr. Th. M. Langner: Geschichte der Sinfonie II (19. Jahrhundert zweite Hälfte, 20. Jahrhundert).

**Bern.** Nicht gemeldet.

**Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters I (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — S (2) — Pros: Musikbibliographie (durch Assistent Dr. S. Kross) — CM voc. et instr. (2) (musikalische Leitung Dr. E. Platen).

Prof. Dr. K. Stephenson: Der musikalische Impressionismus und Expressionismus (2) — Musikalische Stilkunde (1) — Ü zum Klavierstück Bartóks (2) — Akad. Streichquartett: Debussy (3).

Privatdozent Dr. M. Vogel: Konsonanz und Dissonanz (1) — Die Entwicklung des abendländischen Tonsystems (1) — Colloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (1).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt. Der zweistimmige Satz (1).

Dr. E. Platen: Musikalische Formenlehre (Zyklische Formen) (1) — Ü zur Aufführungspraxis alter Musik (1).



**Braunschweig.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Oper, Musikdrama und Singspiel in ihrer geschichtlichen Entwicklung (mit Sängerinnen, Sängern und Schallplatten) 1. Teil (1) — S: Partiturlesen für Anfänger (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

**Darmstadt.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Hücke: Bach und Händel (2). Prof. Dr.-Ing. K. Marguerre: Hochschulorchester, Hochschulchor (je 2).

**Erlangen.** Prof. Dr. B. Stäblein: Einführung in die Meisterwerke der Musik (1) — Musik des Mittelalters (Übersicht) (2) — S: Ü (2).

Prof. Dr. R. Steglich: Meisterwerke der Musik im Wandel der Zeit (1).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Bachs „Kunst der Fuge“ (1) — Arnold Schönberg (1) — S: Ü zur Geschichte der Komposition im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Colloquium: Musikalische Terminologie (2) — CM voc. (Musik des Mittelalters und der Renaissance) (2). Dozent Dr. F. Krautwurst: L. van Beethoven und seine Zeit (mit besonderer Berücksichtigung der Symphonien) (2) — S: Die letzten Streichquartette Beethovens (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Landwehr: Ü zur musikalischen Paläographie (3).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Osthoff: Josquin Desprez. Leben und Werk (2) — Ü zur deutschen Sinfonik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü über Werke von Richard Wagner (2) — CM instr. (mit Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) (2) — CM voc. (mit Dr. H. Hücke) (2). Prof. Dr. F. Gennrich: Einführung in das Studium der Musik des Mittelalters (2) — Übertragungen ausgewählter Beispiele der Ars antiqua (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Musikinstrumente III (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Ü zur Musikethnologie (2) — Ü: Grundfragen des Hörens (1).

**Freiburg i. Br.** Dozent Dr. R. Hammerstein: Die Musik Europas im Barockzeitalter (2) — S: Ü zur Vorlesung (2) — Besprechung von Arbeiten (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Europäische Musikinstrumente und Klangideale (2) — S: Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Anleitung zum Studium der Musikwissenschaft (2).

**Freiburg/Schweiz.** Prof. Dr. F. Brenn: Von Dunstable bis Josquin Desprez (2) — Die musikalische Entwicklung des Kindes (1) — Lektüre und Colloquium zur Musikästhetik (1) — Ü zur Sinfonik, Fortsetzung (1) — Das altrömische Graduale (Ü) (1).

**Gießen.** Privatdozent Dr. W. Kolneder: Béla Bartók (1) — Die Variationswerke Beethovens (1) — Allgemeine Musikgeschichte IV: Musik des 18. Jahrhunderts (1) — S: Analyse von Werken des 18. Jahrhunderts (1).

**Göttingen.** Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die systematische Musikwissenschaft II (Tonphysiologie und Tonpsychologie) (3) — S: Ausgewählte Probleme der Gregorianik (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Die Kammer- und Orchestermusik von J. H. Schein bis J. S. Bach (3) — Ü zur Sonate der Romantik (2).

Prof. D. Dr. Chr. Mahrenholz: Ü: Glocke und Orgel (mit praktischen Demonstrationen) (1).

Dr. H. O. Hiekel: Ü: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1), II (2) und III (1) — Kontrapunkt I (1) und II (2) — Ü zur Chor- und Orchesterleitung (1) — Liturgische Ü (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

**Graz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik im Zeitalter der Romantik (Fortsetzung) (3) — Weltliche Liedformen des 17. Jahrhunderts (Fortsetzung) (2) — Ü: Die Tabulaturen (2) — Ü: Kontrapunkt II (2).

**Halle.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Das deutsche Lied — Ludwig van Beethoven — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts — Wagner und Verdi — Ü zur Gegenwartsmusik.  
Prof. Dr. Dr. Max Schneider: Quellenkunde mit kursorischer Lektüre.

Dr. W. Braun: Die Kantate im 18. Jahrhundert — Ü zur Aufführungspraxis.

Dr. G. Fleischhauer: Musik und Musikanschauung der Griechen.

Prof. Dr. P. Michel: Einführung in die Musikpsychologie.

Dr. P. Schmiedel: Akustik.

Oberassistent W. Rackwitz: S: Die Klaviermusik im 18. Jahrhundert.

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelen: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts (2) — Die Oper im 19. Jahrhundert (1) — Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2) — Ober-S: Ü zur Motette des 16. Jahrhunderts (2) — Doktoranden-S (2):

Prof. Dr. F. Feldmann: Musikwissenschaftliches Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Probleme der musikalischen Begabung (1) — Takt und Rhythmus (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Grundprobleme der vergleichenden Musikwissenschaft (2) — Musikforschung und Ikonographie (1) — Ü zur Quellen- und Literaturkunde (2).

Dr. H. Reinecke: Grundfragen der Tonpsychologie (2).

**Hannover.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Die romantische Musik (1) — Die Musik im Mittelalter (1) — CM instr., CM voc. (je 2).

**Heidelberg.** Univ.-Musikdir. Privatdozent Dr. S. Hermelink: Bachs Vokalmusik (2) Der evangelische Choral. Eigenart, Ausstrahlung in die Musikgeschichte, Gegenwartsfragen (1) — S: Lektüre eines Theoretikers (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftr. Dr. W. Thomas: Oper und Musiktheater bei Gluck und Mozart (2).

Lehrbeauftr. Dr. O. Riemer: Deutung und Auffassung der Musik in der Aufklärung (1) — Ü zur Praxis der Musikkritik III (Künstler und Kritiker) (1).

Lehrbeauftr. Dr. E. Apfel: Ü: Kontrapunkt II (auf historischer Grundlage) (2) — Pros: Frühe Lauten-, Orgel- und Klaviermusik (mit Übertragungen von Tabulaturen) (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. Fischer: Die Oper im 18. Jahrhundert (4).

Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VIII (zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts) (4) — Die Entwicklung des Sonatenhauptsatzes (1) — Ü zur Musikgeschichte (2).

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

**Karlsruhe.** *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Die Musik im Zeitalter der Romantik (2) — „Documenta“ II der neuen und elektronischen Musik (1) — Musikstunde (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

**Kiel.** Prof. Dr. W. Wiora: Musikleben und Musikanschauung der Gegenwart (2) — S: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Ü zur Vorlesung: Vorführung und Besprechung von Werken der Neuen Musik (mit Dr. L. Finscher) (2). — Ü zur Notationskunde: Einführung in die Mensuralnotation (durch Dr. L. Finscher) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Symphonien Mozarts (2) — Pros: Formtypen der Wiener Klassik (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Das Instrumentalkonzert in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2) — S: Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1).

Dr. W. Pfannkuch: Geschichte der Generalbaßtheorie (2) — Harmonielehre I, II (je 1) — Kontrapunkt (1) — Generalbaßpraktikum (1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

**Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Anfänge und Entwicklung des Cantus Gregorianus im Mittelalter (3) — Verdi und die italienische Oper seiner Zeit (1) — Ober-S A: Dodeka-

- phonie und serielle Komposition (2) — Offene Abende des CM (Besprechung und Aufführung musikalischer Werke) (mit Dr. H. Drux) (1).
- Prof. Dr. W. Kahl: Die Musik Nord- und Osteuropas im 19. Jahrhundert (2) — Mittel-S: Musik und Musikanschauung der Romantik (2).
- Prof. Dr. Marius Schneider: Die Variationstechnik (1) — Musikalische Völkerkunde I (2) — Ober-S B: Transkription und Analyse (2).
- Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musik der Ars antiqua (2) — Unter-S: Suite (2) — Notationskundliche Ü: Tabulaturen (1).
- Professor Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).
- Lektor W. Hammerschlag: Modulation (1) — Kontrapunkt III (1).
- Lektor F. Radermacher: Harmonielehre II (1) — Gehörbildung (1).
- Lektor Dr. H. Drux: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Messenkompositionen der Wiener Klassik I (1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Kammermusikzirkel (4) — Musizierkreis für Musik des Mittelalters (2).
- Leipzig.** Prof. Dr. H. Bessler: Die Zeit der musikalischen Klassik (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).
- Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Ü über Musik der Frühromantik (2) — Mendelssohn Bartholdy (2) — Ü über die Geschichte der Kirchenmusik als religiöser Stilwandel (2).
- Dr. R. Eller: Musikalische Stilkunde II (1) — Ü zur Vorlesung (1).
- Dr. H. Grüß: CM voc., instr. (je 2) — Musikgeschichte im Überblick II (2).
- Dr. P. Rubardt: Zupf- und Streichinstrumente (2).
- Dr. P. Schmiedel: Akustik (2) — Moderne Tonsysteme (1).
- Dr. W. Schrammek: Einführung in die musikalische Volkskunde (1).
- Dr. H. Zeraschi: Musikgeschichte im Überblick I (2).
- E. Klemm: Gustav Mahler und seine Zeit (2) — Notationskunde (5).
- Mainz.** Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 2. Teil (2) — Ü: Die Messen Beethovens (op. 86+123) (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).
- Prof. Dr. E. Laaff: Grundfragen der Aufführungspraxis älterer Musik (2) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).
- Prof. Dr. A. Gottron: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelhheinischen Musikgeschichte (2).
- Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: Die Musik des Mittelalters (1) — Ludwig van Beethoven (2) — Die Symphonie nach Beethoven (2 vierzehntägig) — S: Antonio Vivaldi (1) — Mozarts Streichquartette (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Orchestermusik im Wandel der Epochen (2) — S: Repetitorium II (1).
- München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: „Die schöne Müllerin“ und „Winterreise“ von Schubert (3) — Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Colloquium für Doktoranden (1 vierzehntägig) — Musikalisches Praktikum: Instr. Ensemble (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Die Hymnodie des Mittelalters (2 vierzehntägig).
- Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Gluck (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Palestrina-Satz, in Gruppen (je 2) — Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, in Gruppen (je 2) — Vokales Ensemble (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke (2) — Ü: Einführung in den musikalischen Satz (2).
- Dr. Th. Göllner: Aufführungsversuche: Einstimmigkeit (2) — Organa der Notre-Dame-Schule (2) — Balladen und Motetten von Machaut (2) — Ausgewählte Werke des 15. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü für Anfänger (2).

— — — *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Die Oper der Romantik (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Epochen der europäischen Musikgeschichte im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunst- und Geistesgeschichte (3) — Haupt-S: Historischer Kurs: Ü zur Operngeschichte des 18. Jahrhunderts (mit Dr. G. Croll) — Strukturkurs: Ü zur Vorlesung (mit Dr. M. E. Brockhoff) (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Richard Wagner (2) — Pros: Einführung in die Analyse (2) — Ü zur Wagner-Vorlesung (2).

Dr. G. Croll: Geschichte der Oper I (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Hauptwerke der Musiktheorie seit Beginn des Mittelalters (2) — Harmonielehre für Anfänger, Einführung in die Funktionstheorie, Einführung in den zweistimmigen Kontrapunkt, Bestimmungs-Ü I, II (je 1) — CM instr., CM voc. (je 2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (2).

**Rostock.** Dozent Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Hauptwerke J. S. Bachs II (2) — Die Musik in England 1660–1760 (1) — Die Musik des 20. Jahrhunderts (2).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Richard Wagner und die Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Haupt-S: Lektüre ausgewählter Schriften Wagners (2) — Pros: Ernst Kurths „Romantische Harmonik“ (mit Dr. W. Salmen) (2) — Doktoranden-Colloquium (mit Dr. W. Salmen) (1).

Privatdozent Dr. W. Salmen: Die weltliche Musik im Mittelalter (1) — Pros: Lektüre neuerer Schriften zur Musikästhetik (2).

**Stuttgart.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Das Violinkonzert, Geschichte der Gattung (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Die Musikinstrumente des 20. Jahrhunderts. Mit Demonstrationen und klingenden Beispielen (2).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Johannes Brahms (2) — Colloquium für Anfänger und Fortgeschrittene (2) — S: Ü zu Ludwig Senfl (2).

Lektor Dr. B. Meier: Die mehrstimmige Messe (2) — Musikalische Paläographie I (1) — Harmonielehre II, Generalbaß (je 2).

Dr. A. Feil: CM: Orchester (2).

Dr. U. Siegele: CM: Chor (2).

**Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Die venetianische Oper (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Das mehrstimmige deutsche Lied und seine Formen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Der frühmittelalterliche Meßgesang in lateinischer, griechischer und slawischer Sprache (2).

Dozent Dr. W. Graf: Die Musik der Naturvölker II (2) — Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft II (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2).

Dozent Dr. O. Wessely: Einführung in die Editionstechnik (4) — Paläographie der Musik II (2) — Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie II (1).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre II (3) — Kontrapunkt II (3) — Instrumentenkunde II (1) — Einführung in die musikalische Formenlehre II (1).

Lektor K. Lerperger: Formale Analysen (1). Praktikum des Generalbaßspiels (1).

**Würzburg.** Prof. Dr. G. Reichert: Geschichte der Oper I (2) — Das deutsche Sololied bis Mozart (1) — S: Der gregorianische Choral in der Musikgeschichte (2) — Kontrapunkt (mit Dr. M. Just) (1) — CM voc. Madrigalchor (mit Dr. M. Just), CM voc. Akad. Chor, CM instr. Akad. Orchester (je 2).

Privatdozent Dr. H. Beck: Mozarts und Beethovens Sinfonien (Darstellung und Vergleich) (2).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer: Die Anfänge der Oper, des Oratoriums und der konzertanten Instrumentalmusik um 1600 (1) — Die Suiten von J. S. Bach und G. F. Händel (1) — Die musikgeschichtliche Situation in Europa zwischen 1900 und 1920, dargestellt an drei musikdramatischen Werken von Debussy (Pelléas), Bartók (Blaubart) und Berg (Wozzeck) (1) — Pros: Einführung in die musikwissenschaftlichen Arbeitsmethoden (zusammen mit Dr. H. Conradin) (2) — S: Ü zum Stilwandel um 1600 (2) — CM voc.: Chansons und Madrigale des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Geschichte der Musikästhetik (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Musik im Mittelmeerraum (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Musikdir. E. Hess: Mozarts Orchester- und Konzertwerke (1).

Musikdir. P. Müller: Harmonielehre II (2).

## Besprechungen

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Société Internationale de Musicologie. International Musicological Society. Bericht über den siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Köln 1958. Hrsg. von Gerald Abraham, Suzanne Clercx-Lejeune, Hellmut Federhofer, Wilhelm Pfannkuch. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1959. 366 S.

Nachdem über den Verlauf des Kölner Kongresses der IGMW von 1958 an dieser Stelle bereits des näheren berichtet wurde (Mf. XII, 1959, 88—92), liegt nunmehr als stattlicher Band der gedruckte Bericht vor. Kongreßberichte werden meist mit besonderer Spannung erwartet. Groß war die Enttäuschung, als nach dem vorletzten, dem Oxford Kongreß der IGMW 1955 kein Bericht zustande kam. Um so mehr ist dem diesmaligen Redaktionskomitee zu danken, daß es den neuen Bericht in der verhältnismäßig kurzen Frist von nur einem Jahr zu erstellen wußte. Man mag sich dabei erinnern, daß der Bericht über den Wiener Mozart-Kongreß von 1956 volle zwei Jahre auf sich warten ließ.

Günstig war diesmal natürlich für die Drucklegung, daß von den einzelnen Referaten Kurzfassungen verlangt wurden, für deren Herstellung sich die Herausgeber den Referenten mit einer noblen Geste zu be-

sonderem Dank verpflichtet fühlen. Man kennt ja Mühen und Opfer, die solche auferlegte Kürzungen jedem Autor abverlangen. Das Ergebnis war dann, daß, abgesehen von den in der gehaltenen Reihenfolge vollständig abgedruckten drei öffentlichen Vorträgen, nur sehr wenige der immerhin 131 Referate zu den Generalthemen und in den allgemeinen Sektionen mehr als drei Seiten im Druck in Anspruch nehmen.

Der genannte Bericht über den Verlauf des Kölner Kongresses hat bereits deutlich gemacht, wie beschränkt möglich es dem einzelnen der über 560 Teilnehmer gemacht wurde, das vollständige Kongreßprogramm einschließlich der zehn Arbeitsgemeinschaften und der zahlreichen nebenher laufenden künstlerischen Veranstaltungen bei ständig drohender Parallelität der Termine in sich aufzunehmen, ebenso, wie bedauerlich es gerade war, daß sich unter der akuten Zeitnot die so wünschenswerten Diskussionen kaum entfalten konnten. Hier erfüllt nun der vorliegende Bericht seine ureigenste retrospektive Aufgabe, indem er vor dem Leser den wissenschaftlichen Ertrag des Kongresses mit der ganzen Fülle des Gebotenen noch einmal ausbreitet und ihm das Neue und Zukunftsträchtige der Veranstaltung bewußt werden läßt, das deutliche Zurücktreten der früher fast überall herrschenden historischen Fragestellungen vor Problemen der soziologischen und systematischen Musikwissenschaft. Ganz besonders tritt jetzt noch

einmal die zentrale Bedeutung in Erscheinung, die dem erstmaligen Versuch mit den Arbeitsgemeinschaften zukommt. Nichts kann auch bei späterer Lektüre fruchtbarer und anregender wirken, als das lebendige Wechselspiel von Rede und Gegenrede in solcher Behandlung wissenschaftlicher Probleme. Wenn sich der Kölner Kongreß mit dieser methodischen Auflockerung seiner Arbeitsweise auf dem Wege vom Hergebrachten zu neuen Methoden befand, so wird gerade dies mit dem Kongreßbericht dokumentarisch belegt. Willi Kahl, Köln

Alain Daniélou: *Traité de musicologie comparée*. Paris: Hermann 1959.

Der Titel dieses Buches ist leider irreführend, weil das Werk nicht den ganzen Komplex der vergleichenden Musikwissenschaft, sondern nur die phänomenologischen Zusammenhänge der chinesischen, indischen, griechisch-arabischen und abendländischen Hochkultur-Tonsysteme behandelt. Streng genommen geht es um eine Arbeit, die auf Grund akustischer und musiksymbolischer Untersuchungen versucht, das chinesische und das indische System als die zwei grundlegenden Formen zu betrachten (Quintengeneration und Shrutisystem) und die Entstehung der altgriechischen und persisch-arabischen Formen durch einen Kompromißvorgang zu erklären. Demnach würden die mediterranen Penta- und Tetrachordbildungen auf das Verfahren der Quintengeneration zurückgehen, während die enharmonischen Tonfolgen (Tongeschlechter) aus dem Shrutisystem hervorgegangen sind. Der Versuch, diese phänomenologisch durchaus akzeptable Erklärung auch historisch zu unterbauen, ist jedoch nicht unternommen worden. Beim Vergleich der indischen Tonarten mit den griechischen oder gar den europäisch-mittelalterlichen erscheinen jedoch sehr oft indische Stücke, die relativ jungen Datums zu sein scheinen. Die Frage, ob das griechische System das indische beeinflusst hat, (was geschichtlich relativ nahe liegt) oder ob der Vorgang den umgekehrten Weg nahm, ist nicht gestellt. Wenngleich die Grundlagen dieser Studien auf den bereits bekannten Forschungen von Courant und Grosset beruhen, so bringt diese Arbeit doch viele tabellarisch sorgfältig und übersichtlich geordnete akustische Berechnungen, die dem Forscher einen sehr großen Dienst leisten.

Besonders verdienstvoll erscheint uns der ausdrückliche Hinweis, daß im indischen System die Funktionen der einzelnen Töne weniger aus den Quintbeziehungen der einzelnen Töne unter sich, sondern vor allem aus ihrer Beziehung zum Grundton zu werten sind. Einem vielverbreiteten Irrtum bei der Interpretation des indischen Tonsystems tritt D. dadurch entgegen, daß er bei der Anführung der verschiedenen Grammas die ältere und die neuere Bedeutung der Tonsilben klar auseinanderhält. Ferner wird auch gegen die dilettantische Auffassung der Vierteltöne in der orientalischen Musik in dankenswerter Weise Stellung genommen: es gibt keine Teilung der Sekunde in vier Vierteltöne für melodische Progressionen, sondern allenfalls eine Dreiteilung in kleine Sekunde plus zwei halbe Kleinsekunden, so z. B. g-as-as-a.

Sehr aufschlußreich und besonders verdienstvoll ist die Heranziehung der mystischen Zahlen, welche zweifellos bei der Entstehung der Hochkultur-Tonsysteme eine große Rolle gespielt haben. Es ist nur zu bedauern, daß dabei öfters die dazugehörigen Literaturnachweise fehlen. Wahrscheinlich entstammen viele Unterlagen der direkten Befragung, welche der Verfasser auf indischem Boden durchführen konnte. Manche nähere Angaben findet man jedoch in den von A. D. und N. R. Bhatt herausgegebenen *Textes des Purāna*, Pondichery 1959. Die Bedeutung der 2, 3 und 5 in der chinesischen Philosophie verbindet der Verfasser mit der Annahme, daß das menschliche Ohr nur solche Intervalle klar erfassen kann, in deren Struktur sich keine Zahl befindet, die höher als 2, 3, 5 oder ihr Vielfaches ist. Die 22 Shrutis werden mit den 22 Ursilben der Kabbala und den Elementen der aristotelischen Physik zusammengebracht. Aus der approximativen Konkordanz des 53. Schritts im Quintenzirkel kommt D. zu der Auffassung der Quintenspirale, die sich aus 52 Schritten (ähnlich wie das Sanskritalphabet aus 52 Buchstaben) zusammensetzt. Die Idee der Spirale beruht zweifellos auf einer alten Wachstumsvorstellung der megalithischen Kosmogonien; ob sie jedoch gerade Bezug auf die Quintengeneration hat, ist meines Wissens nirgendwo belegbar. Schwieriger ist es, der folgenden affirmativen Behauptung beizupflichten, die sich auf keinerlei ältere

Quellen beruft: „*Dans le symbolisme musical le nombre 1 apparaît comme le nombre déterminant l'emplacement, le point de départ représenté par la tonique, 2 est le nombre de l'espace caractérisé par l'octave qui détermine l'amplitude et la limite de la différenciation possible, 3 est le nombre du temps, la source de la différenciation caractérisée par la quinte et ses cycles infinis, et 5 est le nombre de la perception et de l'harmonie, caractérisé par les tierces mineure et majeure... Suivant le symbolisme hindou, 7 serait le nombre supra-sensible, le nombre des mondes invisibles, des dieux et des démons; 11 est le nombre de la mort, mais aussi de l'origine de la vie. — On dit que les gammes, qui utilisent les intervalles ou interviennent comme facteurs les nombres 7 et 11 ont des propriétés magiques. Mais, comme ces intervalles ne peuvent être accordés ou joués d'oreille, ils ne sont pas normalement utilisés dans les systèmes musicaux.*“ (S. 31.)

Daß gerade die magischen Zahlen in der Musik keine Rolle spielen sollen, läßt diese Interpretation doch sehr fragwürdig erscheinen. Daher muß hier einmal auf den schwachen Punkt aller Arbeiten dieser Art hingewiesen werden. Zweifellos haben die Zahlen in den tonalen Verhältnissen der Musik eine Grundlage (vergleiche hierzu auch M. Schneider, *Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie*, Acta musicologica 1960), aber es gibt noch eine zweite Basis, aus der sich eine äußerst wichtige Zahlenreihe ergibt, nämlich der Rhythmus, in welchem sich jedenfalls die sieben und die elf in der orientalen Musik sehr klar ausprägen.

Schließlich soll noch auf die Seiten hingewiesen werden, in welchen der Verfasser die psychologische Bedeutung der einzelnen Shrutis untersucht, auf deren Ordnung der emotionale Inhalt der Râgas und die Zuteilung bestimmter Götter, menschlicher Typen und Berufe zu den einzelnen Tonsstufen beruht. Die Frage der Râgas hat D. bereits in seiner *Nothern Indian Music 1951—1955* eingehend dargelegt. Die Typenordnung muß jedoch offen bleiben, weil die Tradition derart verworren ist, daß es schwer fallen wird, einmal ein klares Bild über die ursprüngliche Form dieser Ordnung gewinnen zu können.

Bedauerlich ist das Fehlen der Quellenangabe für die „*gewissen Formen der Polyphonie, welche die Inder ehemals genannt*

haben“ (S. 69) und für den Kriegsschrei, der bei „*allen Völkern*“ (S. 76, 122) in einem Tritonus bestehen soll.

Jedes Buch hat seine Mängel; aber dieses Werk hat doch das große Verdienst, einen neuen Geist in die musikwissenschaftliche Forschung zu bringen, da es den ersten Versuch enthält, die rein akustischen Untersuchungen an Tonsystemen endlich einmal ernstlich in den ideologischen Zusammenhang zu bringen, aus dem die Systeme entstanden sind und auch verstanden werden müssen. Dazu kann man den Verfasser nur beglückwünschen. Marius Schneider, Köln

Hermann Stephani: *Rationales und Überrationales im ethischen und ästhetischen Werturteil*. Eine Betrachtung aus musikalischer Blickrichtung. Marburg, 1958, 14 S., im Selbstverlag.

In diesem kleinen Essay befaßt sich der Verf. mit der Frage der unzureichenden Erfassung des Wesens der Musik allein mit den Kategorien rationalen Erkennens. Einem „*Sich-Genügen-Lassen an rein rationalem Erkennen*“ (S. 1) stellt er das musikalische „*Erleben*“ gegenüber. Seine Abgrenzung der Geltungsbereiche absoluter und relativer Wertmaßstäbe gipfelt in der Aussage: „*Schöpferisches Vermögen gelangt . . . zu um so zwingenderer Ausdrucksmacht, mit je . . . geringerer Zurüstung, mit je geringerem äußerem Aufgebot an Mühewaltung der sinnliche Stoff bewältigt erscheint*“ (S. 2).

Das Erlebnishaftes, die „*Klang-Idealität*“ grenzt St. unter Hinweis auf die Laersche „*Eidetik*“ gegen die äußere „*Realität*“ ab als „*Umwandlung uns vorschwebender Wahrnehmungsinhalte in ästhetische Wertgehalte zur Verwirklichung eines musikalischen Sinnes jenseits der Grenzen physikalischer wie physiologischer Gegebenheiten: äußere Klang-Realität setzen wir um in innere Klang-Idealität*“ (S. 3). Dieser Tatsache, daß noch nicht der akustische Ablauf einschließlich seiner physiologischen Modifikationen sondern erst die sinngebende Verwirklichung im Erlebnis Musik zu nennen ist, daß mithin die Gesetze der Akustik nicht die der Musik sein können, sondern sich dort nur schattenhaft die Voraussetzungen finden, die zum Wesenhaften der Musik führen, sieht sich vor allem die systematische Musikforschung ständig gegenüber, indem sich die Grenzen der Rückführbarkeit musikalischer Wesenselemente auf physikalische

oder physiologische Bezüge immer wieder aufs Neue deutlich abzeichnen.

St. unternimmt es, unter Zuhilfenahme ethischer Kategorien, wie Pflicht, Auftrag, die Begründung des Wertmaßes musikalischen Schaffens mit ins „Überrationale“ hineinzunehmen, worunter er versteht, daß „vom bloßen Gehörseindruck“ diese Bezüge „nicht mehr voll zu begreifen sind“ (S. 11). Er vergleicht die Musik der Romantik als „Ausdruck des Innerseelischen“, als „zuweilen fast sich übersteigernde Dynamik des Gefühlslebens“ mit der Gegenströmung der modernen Musikentwicklung als „Gegenpol entsubjektiver Statik und Motorik“ (S. 7). Von dieser Polarität her erklärt er auch die neuerliche Durchsetzung der Musik der Bach-Zeit: „Allzu Persönlichem weniger verhaftet, stießen nun die neu entdeckten altherwürdigen polyphonen Musiksätze weite Tore zu zuchtvoll beherrschtem Gefühlsausdruck auf . . .“ (S. 8).

Wenn St. früher — noch ganz Partei — gegen „Atonalisten und Vierteltöner“ wettete (H. Stephani, *Grundfragen des Musikhörens*, Leipzig 1926, S. 47), daß sie „an einer Grundtatsache des seelischen Erlebens blind“ vorübergingen, da nämlich „die Seele den ihr zugetragenen Wahrnehmungsstoff ja nicht aufnimmt wie er ist“, sondern ihn „unter Sinnklärungs- und Wertgesichtspunkten“ umformt, so ist seine Charakterisierung heute hier neutral und abgeklärt: „Hier wenigstens waren objektive Werte der Entzweiung gegenüber allem Genießerisch-Schweigerischen . . . Dieser überpersönliche Gegenpol, der den Gefühlsüberschwang Schaffender wie Nachschaffender in strengem Bann hielt, verwandelte freilich nicht selten die fruchtbaren Gefilde edler Gemütskultur in Einöden der Entseelung“ (S. 7).

Über die Begriffe des „Willensmäßigen“, des „Schönen“ und des im Kantischen Sinn „Erhabenen“ führt St. zum „Überrationalen“ in der Musik. Damit kommt er zum Résumé des von ihm Gewollten: „Das Übergreifen eines Überrationalen über die dem Kunstwerk zukommende Ordnung aber fordert dem Hörer fast ein *Credo quamquam absurdum videatur ab . . .*“ ein fast ergreifendes Fazit eines langen der Musik gewidmeten Lebens. „Mag dürrer Intellektualismus, mag noch so hoch entwickeltes Erkenntnisvermögen versagen — im Widerspiegelung des künstlerischen Symbols

rührt uns die Weisheit an von jenseits aller rein intellektuell ermittelten Erfahrung“ (S. 13). Hanspeter Reinecke, Hamburg

Lyndesay G. Langwill: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. Edinburgh: Selbstverlag 1960, 140 S.

In zwanzigjähriger eingehender und umsichtiger Sammelarbeit hat der Verf. eine Bibliographie der Blasinstrumentenmacher zusammengestellt, die an Umfang und Anlage eine einzigartige Leistung darstellt. Während die Geigen-, Orgel- und Klavierbauer die Forschung häufiger zu Untersuchungen angeregt haben, gibt es für die Blasinstrumentenmacher noch kein Nachschlagewerk dieser Art, das für den Gebrauch der Museumsleiter, Instrumentenkundler und Privatsammler zur Identifizierung, zeitlichen Einordnung und Wertfeststellung der vorhandenen Stücke von unschätzbarem Nutzen sein wird.

Auf Grund langjähriger Schriftwechsels mit Museen, Universitätsinstituten und privaten Sammlern — im ganzen sind über 200 Sammlungen angegeben — führt der Index etwa 3000 Namen auf, von denen die wichtigeren mit biographischen Einzelheiten bedacht sind, während die anderen mit den Lebensdaten, den erhaltenen Instrumenten und ihrer Beschäftigungsart angegeben sind. Der letztere Fall trifft namentlich dann zu, wenn die Angabe sich auf ein literarisches Zeugnis und nicht auf einen Ausstellungs- oder Sammlungskatalog stützt.

Die Breite des Quellenmaterials zeigt sich in der Heranziehung selbst schwer greifbarer Veröffentlichungen wie der Ausstellungskataloge von Haarlem (1825), von Bordeaux (1882), Bologna (1888), der Chiekring Exhibition (Boston 1902), der Versteigerungskataloge von Pley (Brüssel 1906) oder des Barons de Léry (Paris 1910). Selbst entlegene Aufbewahrungsorte, wie Santiago, Philadelphia, Bayeux, Krakau, sind in diese umfassende Bestandsaufnahme einbezogen. Unter den zitierten Quellen findet der Leser auch die Lexika von Gerber, Fétis, Mendel und Grove; unter den neueren vermißt man MGG und den Riemann, der weder in der 11. Auflage noch in der neuen 12. genannt ist. Bei der Fülle des Indexmaterials ist indessen nicht anzunehmen, daß diese Quellen noch reichlichere Ergänzungen ergeben hätten. Geschichtlich reichen die Namen der Instru-



mentenbauer vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, von dem Trompetenmacher Henry L' Escot, der um 1297 in Paris wirkte, bis zu den Instrumentenbauern unserer Zeit, den Firmen Gebr. Alexander, Heckel, W. Schreiber und vielen anderen. Oftmals erscheinen ganze Familien, wie die der Altnürnbergger Trompeten- und Posaunenmacher Ehe, Hainlein und Schnitzer, von der der Index fünf Vertreter verzeichnet. Eine aufschlußreiche Berichtigung nimmt Sigmund Schnitzer († 1578) den Nimbus des ältesten Fagottbauers und weist ihm das Patent eines Herstellers des Großbaßpommers zu. Auch an anderen Stellen sind Forschungsergebnisse eingestreut, die über den Charakter eines reinen Namenregisters hinausgehen. Wir erfahren, daß Glen eine hölzerne Serpentkleide erfand und daß W. Schuster, Karlsruhe, 1818 das Ventilpatent von Stölzel und Blümel ausbaute.

Bemerkenswert groß ist auch der Kreis der aufgeführten Instrumente. Es finden sich darunter nicht allein die gängigen Volksinstrumente, Okarina, Dudelsack, Flageolet sondern auch Außenseiter und Kuriosa wie die Stockflöte, Trompetengeige und Kinderflöten. Die Aufführung eines Stopfornes ist aus dem Münchener Katalog übernommen, das Instrument scheint dem Ref. aber besser als Naturhorn bezeichnet. Der Ausdruck „Stopfhorn“ bezeichnet eher die Technik des Blasens als das Instrument selbst.

Einige Abbildungen von Blasinstrumentenbauern aus dem Christoff Weigel, Nürnberg 1698, und ein Fagottbläser aus dem „*Theatrum musicum*“ runden das Bild einer mit Liebe und Sorgfalt zusammengestellten Veröffentlichung ab, deren niedrige Auflage (500) bald vergriffen sein wird.

Georg Karstädt, Mölln

Marcel Tournier: *The Harp. A History of the Harp through the World; Harp Notation.* Paris: H. Lemoine. 1959. 95 S.

Will man dieser großzügig ausgestatteten Pariser Veröffentlichung Gerechtigkeit widerfahren lassen, muß man das Vorwort genau beachten, um sogleich zu erkennen, daß es nicht die Absicht des Verfassers, des verdienten langjährigen Harfenprofessors am Conservatoire, gewesen ist, den bisher erschienenen „Harfengeschichten“ eine neue hinzuzufügen. Vielmehr will er lediglich aus der Sicht des begeistertsten Harfenfreundes eine Studienfahrt um die Welt beschreiben und in allen fünf Erdteilen die Existenz

seines Instruments aufspüren. Wie in einem Film blendet er darum kurze Szenen auf und bespricht archäologische Entdeckungen, schreibt historische Berichte nach, erzählt von überlieferter Harfenmusik, vom Leben der Harfenspieler und von überkommenen Instrumenten aus früherer Zeit. Weder Vollständigkeit noch Gründlichkeit sind versucht, der Benutzer dieses „Harfen-Baedekers“ muß mit dem vorliebnehmen, was ihm aus den Notizen des Reisenden an die Hand gegeben wird. Antikes und Neuzeitliches, Fremdes und Vertrautes, Vergangenes und Gegenwärtiges findet er in buntem Gemisch vor, Beglaubigtes unterscheidet sich kaum von Anekdotischem, von wissenschaftlicher Disputation wird bewußt Abstand genommen, Kritik an den Überlieferungen wird kaum laut, und systematische Durchdringung der Dokumente gibt es nicht. Wenn man dann noch erkennt, daß der Verfasser des 1944/45 schon fertiggestellten und erst posthum veröffentlichten Manuskriptes fast ausschließlich auf ältere französische Quellen zurückgeht, daß er fremdsprachige Werke nicht gesehen zu haben scheint und neuere Spezialarbeiten erst recht nicht beachtet, so ergibt sich Rahmen und Wert des Buches von selbst. Trotzdem wird die Lektüre jeden Harfenfreund erfreuen, die Darlegungen lesen sich gewiß im originalen Idiom noch flüssiger als in der englischen Übersetzung, und recht gute Abbildungen tun ein Übriges. Das wiedergegebene Gemälde von Zampieri (1581—1641) ist insofern als ein Dokument von besonderer Bedeutung zu werten, weil auf ihm David eine „dreireihige“ Harfe spielt, deren Merkmale deutlich zu erkennen sind. Aus dem zweiten, der Notation für Harfe gewidmeten Teil kann der Nichtfachmann überdies manches lernen. Hier erläutert ihm ein Kenner und Praktiker an Hand zahlreicher Notenbeispiele aus Kompositionen aus eigener Feder wie von namhaften französischen Musikern neuerer Zeit sämtliche Spiel- und Klangarten. Was Tournier darin z. B. über die Enharmonik im Harfensatz und die „Synonymen“ sagt, ist wesentlich (S. 47 ff. und S. 85 ff.). Daß inzwischen freilich unsere Zeit in bezug auf die Klangeffekte einen Weg beschritten hat, den Tournier sicher nicht gegangen wäre, ist nicht seine Schuld. Für ihn gipfelte die musikalische Welt noch im französischen Impressionismus mit seinen rauschenden Harfen-Glissandi, von denen er nicht genug schwärmen kann: auch darin verrät sich der

Verfasser als guter Patriot. — Einige Ungeschicklichkeiten und grobe Fehler seien kurz angesprochen: Die auf S. 16 dargestellte Harfe kann unmöglich eine „alt-hebräische“ Harfe sein. Es handelt sich unzweifelhaft um ein modernes, europäisches Instrument, dessen Bild schon irrtümlich in Lavignac's *Encyclopédie* hineingeraten ist. Bezüglich der angeblichen, aus erhaltenen Bruchstücken rekonstruierten „Harfe der Königin Schub'ad“ aus Ur in Chaldäa lese man nach, was jüngst W. Stauder zu sagen wußte (*Die Harfen und Leiern der Sumerer*, Frankfurt 1957, S. 21 ff.). Daß sogar ein Praktiker wie M. Tournier der Verwechslung der „Doppelharfe“ mit der „zweireihigen“ erlegen ist (S. 33), also der Vermengung einer doppelseitig und einer zweireihig bezogenen, ist fast unverständlich; die beigegebene Stimmungskala spricht doch deutlich genug. Auf S. 35 bleibt unklar, was der Verfasser mit den „hook“ an Walisischen Harfen im Gegensatz zu den „sabots“ der Tiroler Hakenharfen meint. S. 77 wird von einem englischen Harfner A. Alvars gesprochen, der doch wohl identisch sein soll mit dem auf S. 37 richtig benannten E. Parish-Alvars, aus dessen Opera kurze Zitate verwendet sind. Zuletzt sei auf den mehrmals vorkommenden Druckfehler (?) in der Liste der Harfenlehrer am Pariser Conservatoire aufmerksam gemacht; es muß dort heißen Prumier anstatt Prunier.

Hans J. Zingel, Köln

Franz Böskens: Die Orgeln in der Stadtkirche zu Wertheim, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 11 (Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 82), 1959, S. 197—233.

Die vorliegende Studie, offenbar ein Parergon zu der Geschichte des Orgelbaues am Mittelrhein, an der der Verf. bereits seit langer Zeit arbeitet, ist ein sehr schätzenswerter Beitrag zur mainfränkischen Orgelgeschichte aus der Zeit nach dem Westfälischen Frieden bis zum Beginn unseres Jahrhunderts. Durch sorgfältige Quellenforschungen in den Archiven der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg, der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Freudenberg und des Evangelischen Pfarramtes hat der Verf. eine Fülle von unbekanntem Material zutage gefördert, das ihm gestattet, die Schicksale der Orgeln in der Stadtkirche zu Wertheim genauestens zu verfolgen so-

wie auf Grund der vielen Verhandlungsprotokolle ein Bild von dem Wesen der Meister, die mit Wertheim in Verbindung standen, zu entwerfen. Unter ihnen begegnen Orgelbauer wie Christian Müller aus Philippsburg, der 1663 für Wertheim recht unglücklich die neuere Zeit einleitet, Georg Sigmund Leyser, Johann Andreas Reusch aus Kitzingen/M., Johann Hofmann aus Lauda (der spätere Würzburger Hoforgelmacher), Johann Christoph Hertzler aus Schwäbisch-Gmünd, Johann Christian Dauphin aus Klein-Heubach, Johann Adam Schmahl aus Heilbronn und schließlich Johann Michael Stumm aus Rhaunen-Sulzbach mit seinen Söhnen Johann Philipp und Johann Heinrich, deren Werk von 1774 die Wertheimer Orgelbaugeschichte krönte, bis es leider, am Ende des vorigen Jahrhunderts als altmodisch kreischend von Orgelsachverständigen gebrandmarkt, 1903 einem Neubau weichen mußte.

Die vielen Einzelzüge, die der Verf. zu Leben und Wirken der einzelnen Orgelbauer aus drei Jahrhunderten zusammengetragen und in seine Darstellung eingeflochten hat — aus Gründen der Übersichtlichkeit und um die Behandlung des eigentlichen Themas nicht immer wieder unterbrechen zu müssen, wären sie für das Ganze vorteilhafter gesondert gegeben worden — sind wertvolle Bausteine für eine künftige Gesamtdarstellung des Orgelbaues in Deutschland.

Gerhard Pietzsch, Kaiserslautern

Hans Engel: Die Musikpflege der Philipps-Universität zu Marburg seit 1527. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1957. 84 S. und 3 Abb. In der lokalen Musikgeschichte nehmen die Universitätsstädte eine eigene Stellung ein, zumal wenn die Universität maßgeblich oder ausschließlich das städtische Kulturbild und somit auch das Musikleben bestimmt. Ein solcher Fall — anders als etwa in Heidelberg oder Leipzig — liegt in Marburg vor, über den der Verf. aus umfassender Quellenkenntnis eingehend und aufschlußreich berichtet. Es war keine dankbare Aufgabe, sofern man das Resultat nach bemerkenswerten Personen und Begebenheiten, denen man hier kaum begegnet, bemißt, und der historische Tatbestand stellt den Musikbestrebungen der akademischen Kreise bis ins ausgehende 18. Jahrhundert kein günstiges Zeugnis aus. Daran ist allerdings die Universität, deren verwinkelte Geschichte im 17. Jahrhundert mehrmals von einem Orts-

wechsel (Gießen bzw. Kassel) berichtet, nicht allein schuld. Auch Stadt und Kirche bewiesen nicht allzuviel musikalische Regsamkeit. Zwar kam dem kulturellen Gedeihen Marburgs, das schon einmal im 15. Jahrhundert und dann 1567—1605 hessischer Fürstensitz mit einer kleinen Kapelle war, die Nähe der landgräflichen Residenz Kassel zugute, indem dortige Musiker, u. a. der junge Heinrich Schütz, hier öfter einkehrten und zeitweise fruchtbare Beziehungen zwischen den beiden Städten bestanden; doch letztlich blieb Marburg ein Stiefkind der landgräflichen Herrschaft und war in kultureller Hinsicht zumeist auf sich selbst angewiesen. Das zugleich mit der Gründung der ersten evangelischen Universität (1527) errichtete und derselben angeschlossene Pädagogium hätte der gegebene musikkulturelle Stützpunkt werden können, doch die Überlieferung beweist, daß es langhin bei bescheidenen Versuchen sein Bewenden hatte, und daß es nur mit Hilfe von Stadt und Kirche gelang, Universitätsfeierlichkeiten musikalisch schlecht und recht auszustatten. Noch 1733 bemühte man sich vergebens um einen Universitätschor. Dagegen stand der Tanzmeister, stets ein Franzose, bis in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt des Interesses, während der schlecht besoldete Universitäts-Musicus und seine Genossen gering geachtet waren. Dies ist wohl die wichtigste Feststellung, die den mangelhaften Zustand der akademischen Musikpflege erklärt und charakterisiert. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts besserten sich allmählich die Verhältnisse. Dank akademischer Initiative traten 1786 die „Liebhaberkonzerte“ ins Leben und eine Konzertgesellschaft, an ihrer Spitze musikkundige Professoren, ließ sich eine intensivere Pflege der Tonkunst anlegen sein; Gesangsvereine entstanden und stellten sich in deren Dienst. Vor allem gewann die Position und Funktion des „Konzertmeisters“, der die Leitung innehatte, langsam an Ansehen und Bedeutung. Freilich verging ein halbes Jahrhundert, bis der mühsam erkämpfte Weg vom mißachteten Universitäts-Musicus zum Universitäts-Musikdirektor und seinem üblichen Aufgabenkreis zurückgelegt war. Es bildete sich somit eine solide Tradition heraus, die auf den Leistungen achtbarer Vertreter wie Jul. Leonh. Wolff, Rich. Barth, Gust. Jenner gründete, streng konservativ, indem sie in wahrer

Abscheu gegen Wagner und die Neudeutschen Brahm als ihren Schutzheiligen verehrte. — Ebenso dauerte es geraume Zeit, bis die Musikwissenschaft an der Universität Fuß fassen konnte. Auch nach dieser Richtung hin bietet die inhaltsreiche Arbeit willkommene Information, und nicht zuletzt ist besonders zu begrüßen, daß der Verf. seinen eigenen entscheidenden Anteil am zeitgemäßen Ausbau der musikwissenschaftlichen Disziplin in sympathischer Bescheidenheit zur Sprache bringt; der Erfolg seines verdienstlichen Wirkens als Ordinarius in Marburg seit 1945 berechtigt ihn dazu.

Oskar Kaul, Unterwössen (Obb.)

Die Diarien der Sixtinischen Kapelle in Rom der Jahre 1560 und 1561 (Diarium 5 fol. 156—192, Diarium 6). Herausgegeben und erläutert von Herman-Walther Frey. Düsseldorf: Musikverlag Schwann, 1959, 179 S.

Für die Geschichte der Sixtinischen Kapelle sind die Diarien der Punktatoren höchst aufschlußreiche Quellen. Zweck dieser Tagebücher war es zunächst, Dienstversäumnisse der Kapellmitglieder festzuhalten. Je nach Interesse und Eifer verzeichneten die Punktatoren aber auch mehr oder weniger ausführlich Einzelheiten über den täglichen Dienst, den Kapellalltag und besondere Ereignisse, so daß die Diarien geradezu den Charakter einer Kapellchronik annehmen. Auf Grund der Rolle der Kapelle sind diese Aufzeichnungen nicht nur von musikhistorischem Interesse, sondern stellen eine einzigartige Quelle für den Alltag und besondere Vorkommnisse am päpstlichen Hof dar.

Raffaele Casimiri hat die ersten vier Diarien und das Diarium fünf bis zum Februar 1560 in seiner Zeitschrift „Note d'Archivio per la storia musicale“ abschnittsweise herausgegeben; seine Ausgabe der Diarien bis Ende 1559 ist auch in Buchform (*I Diarii Sistinei*) erschienen. Daran schließt nun Frey mit seiner Ausgabe der Diarien von 1560 und 1561 an; das Diarium von 1560 hat Ghiselinus Danckert, das von 1561 der römische Sänger Federicus Lazisius geführt. Während Casimiri sich in seiner Ausgabe darauf beschränkt, den Text paläographisch genau wiederzugeben, arbeitet Frey in Anmerkungen Erläuterungen über die Personen und die Vorgänge ein, wobei er sich der verstreuten Literatur wie des Urkundenmaterials der Kapelle bedient und gelegentlich auch

zu Kritik und Richtigstellung der Angaben in den Diarien gelangt. Damit werden die, für sich allein betrachtet, oft nur kursorisch und eintönig erscheinenden Einträge erst lebendig und für den Leser aufgeschlossen. Die Weiterführung dieser Ausgabe ist für die Musikforschung wie für die historische Forschung überhaupt von höchstem Interesse. Die Eigenart der Diarien bringt es mit sich, daß sie durch Regesten kaum erschlossen werden können und eine bloße Textausgabe nicht ausreicht; der Verfasser dürfte im vorliegenden Band das Beispiel geliefert haben, nach dem sich weitere Bände auszurichten hätten. Diese Form der Ausgabe verlangt allerdings die bewunderungswürdige Einarbeitung, die Kleinarbeit, Geduld und Exaktheit, wie sie der Verfasser bewiesen hat. Es ist sehr zu hoffen, daß seine Ausgabe nicht mit dem vorliegenden Band abbricht. Helmut Hucke, Frankfurt am Main

Claudio Sartori: Casa Ricordi. Profilo storico. Itinerario grafico editoriale. Mailand: Ricordi (1958). 116 S.

Der italienische Musikverlag Ricordi, dessen 150jähriges Bestehen Anlaß zu einer umfassenden Festschrift bot, gehört zu den wenigen Großkonzernen seiner Art in der Welt. Seine Geschichte umspannt einen wesentlichen Zeitraum europäischer Musikgeschichte schlechthin. Sein Ruhm gründet sich auf das Organisationsgeschick der jeweiligen Firmeninhaber, welche es verstanden, die bedeutendsten Komponisten des 19./20. Jahrhunderts an ihr Haus zu binden. Der Verf. des historischen Teils der Festschrift liefert anhand teilweise unbekannter Archivmaterials des Verlags grundlegende Biographien der einzelnen Familienmitglieder, soweit sie die Leitung des Verlags innehatten, und geht im Zusammenhang damit ausführlich auf alle einschlägigen betrieblichen Fragen ein. Vergleicht man die Darstellung mit anderen Verlags-Festschriften, so fällt die Einengung des Themas auf das Biographische (im weitesten Sinn) auf. Ein wissenschaftlicher Anmerkungsapparat fehlt. Gewinnnt damit der sauber ausgearbeitete Textteil auch an Übersichtlichkeit, so wäre, besonders für die Forschung, ein ausführlicherer Quellennachweis dieser historisch wertvollen und sachkundig geschriebenen Darstellung von Nutzen gewesen.

Als den Begründer des Verlagshauses weiß der Verf. den historisch wichtigen Giovanni

Ricordi (1785—1853) ins rechte Licht zu rücken. Giovanni war anfänglich als Kopist für das Teatro Carcano in Mailand tätig. Nach Studien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig eröffnete er am 16. Mai 1808 in Verbindung mit dem Stecher Felice Festa eine Musikdruckerei, welche die Keimzelle des späteren Verlagshauses darstellte. Ausführlich wird der erste Verlagskatalog (1814) beschrieben. Auch die später erschienenen Kataloge geben ein getreues Abbild des aufstrebenden Unternehmens, dem bereits in den ersten Anfängen Komponisten wie Mayr, Paër, Rossini und viele andere ihre Werke anvertrauten. Für die Geschichte des Notendrucks ergiebig sind die Mitteilungen über die Notenstecher des Hauses (eine eigene Notendruck-Schule wurde dem Unternehmen 1871 angegliedert). Ricordis Verbindung zu Operntheatern, besonders zur Scala, und die Privilegien des Verlegers, welcher sich die Rechte an der Vervielfältigung des Orchestermaterials zu sichern wußte, werden ebenso dargelegt wie die folgenreiche Einführung technischer Neuheiten, etwa der Lithographie (1825), und die Heranziehung von Mitarbeitern zur graphischen Gestaltung der Titelblätter. Unter Tito I (1811—1888) ist die Gründung der auch wissenschaftlich interessanten *Gazzetta Musicale di Milano* hervorzuheben. Der Verlagskatalog von 1875 weist nicht weniger als 45 000 Ausgaben auf. Einen Höhepunkt erreichte die Entwicklung der Firma unter der Leitung des genialen Giulio (1840—1912), für welchen der Verf. grundlegendes biographisches Material heranzieht. Neue Fusionen mit anderen Betrieben, von denen vor allem der Verlag Schmidl guten Ruf besaß, sowie neue Niederlassungen in vielen Teilen der Welt (darunter in Leipzig) zeugten vom Arbeits-eifer Giulios ebenso wie der 100 000 Verlagswerke umfassende Katalog von 1902. Auf die engen Beziehungen Giulios zu Verdi geht der Verf. nicht näher ein (er zitiert auch nicht die Briefe des Komponisten an seinen Verleger, hrsg. von Cesari und Luzzo als *G. Verdi i copialettere*, Leipzig 1913). Verhältnismäßig kurz kommt in der Verlagsgeschichte Tito II (1865—1933), welcher die letzten Werke Verdis und die ersten Publikationen Puccinis betreute, weg. Dagegen wird der neueren Firmengeschichte, besonders den 1919—1940 wirkenden Geschäftsführern Renzo Valcarengi und Carlo Clausetti mehr Raum gewidmet. Auf die Initiative dieser Persönlichkeiten gehen nicht

nur wertvolle Gesamtausgaben (u. a. für Scarlatti, Chopin) des Verlags zurück, sondern in besonderem Maße musikwissenschaftliche Publikationen (*Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italianae* sowie die Zeitschrift *Musica d'Oggi*). Die Entwicklung des Verlags seit 1940 und den Wiederaufstieg nach der Kriegszerstörung am 13. August 1943 schildert ein besonderer Abschnitt.

Ein besonders wertvoller zweiter Teil des Buches enthält 33 (nicht 32, wie das Titelblatt irrigerweise vermerkt) Bildtafeln mit ausgezeichneten Lichtdrucken vor allem von Titelblättern der wichtigsten Verlagswerke, angefangen vom ersten Verlagskatalog bis zur neuesten Ausgabe eines Händel-Werkes für Klavier. In den Textteil eingestreut sind außerdem 16 Autographen-Faksimiles von Partituren aus dem Verlagsarchiv.

Die Publikation gereicht dem Verlag Ricordi in jeder Hinsicht zur Ehre. Sie ist nicht nur mit einem Höchstmaß an drucktechnischer Vollkommenheit hergestellt, sondern dokumentiert in anschaulicher Weise durch Text und Abbildungen die außergewöhnlichen und umfassenden Leistungen des Konzerns.

Richard Schaal, Schliersee

Wolfgang Boetticher: Von Palestrina zu Bach. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1958. (Urban-Bücher Bd. 30.) 170 S.

Abseits der üblichen Epochengliederung wird hier die Zusammenschau einer der erregendsten Zeiten der europäisch-abendländischen Musikgeschichte unternommen und sinnvoll begründet. Die Darstellung hält die rechte Mitte zwischen strenger Wissenschaftlichkeit und echter Verständlichkeit für gebildete Leser. Dem Verf. kommt zugute, daß er selbständige Forschung (nicht nur bei Lasso) einzusetzen hat. Das erhöht die wissenschaftliche Überzeugungskraft, während auf der anderen Seite ein klarer, fachlich nicht überfrachteter Stil die Anteilnahme an der Darstellung wachhält. Dem Kapitel über das große Gegensatzpaar Palestrina und Orlando hält das Schlußkapitel über Händel und Bach die Waage. Das „*Werden der frühen Monodie*“ wird mit Recht trotz der Einmaligkeit Monteverdis und G. Gabriels als Kollektivleistung richtig charakterisiert und die einzigartige patriarchalische Größe und Einmaligkeit des Heinrich Schütz dagegengestellt, dessen Entwicklung in der Folge der Werke überzeugend und mit anerkennenswerter Selbständigkeit dargestellt wird. Die

schulbildende Kraft des Genies wird in den Schülern lebendig. Die europäische Weite der „*instrumentalen Ensemble-Kunst*“ ist in ihrer Eigenart und der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen klar erfaßt, nicht minder die Entwicklung (und Trennung) der Orgel- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Wort-Ton-Problem beherrscht das nun folgende Kapitel über Oratorium, Kantate, Oper, wobei das Biographische und die Quellen geschickt miteinfaßt werden. Damit ist die Grundlage für eine sachgerechte Würdigung Händels und Bachs geschaffen. Ein Literatur-Verzeichnis (mit Bildernachweis) und ein ausgezeichnetes Register erhöhen die Brauchbarkeit des Buches, das noch durch einen eigenwertigen Bilderschnitt von 16 Seiten verlebendigt wird. Zum erstenmal ist die Musikwissenschaft in die Urban-Bücher aufgenommen; sie präsentiert sich würdig.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Richard Friedenthal: Georg Friedrich Händel in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten (Rowohlt's Monographien, Hamburg) 172 S. 1959.

Wenn auch die Selbstzeugnisse des Meisters gering an Zahl sind, so sind die Bilddokumente um so reicher und gut gewählt. Auf die sentimentalsten Stahlstiche des 19. Jahrhunderts allerdings (S. 17, 57) hätte man gerne verzichtet. Der Text, die Darstellung von Händels Leben, ist fesselnd geschrieben und voll feiner Einzelheiten, so daß auch der Fachmann gern einverstanden ist. Was anzumerken bleibt, ist wenig, so etwa, daß die Herkunft der Zitate nicht immer genannt ist, daß das „*später*“ (S. 58) nicht zutrifft, daß „*Alcina, der Circe*“ (S. 99) irgendwie falsch konstruiert ist, daß die Sarabande in „*Almira*“ (S. 28) nicht für die „*spanischen Damen und Herren*“, sondern zum „*Tanz der Asiaten*“ komponiert ist. Doch mindert das nicht den guten Gesamteindruck des Büchleins, das sogar „*das Nachleben*“ Händels kurz mit einbezieht und mit Bibliographie und (leider veraltetem) Werkverzeichnis versehen ist.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Ernst August Ballin: Der Dichter von Mozarts Freimaurerlied „O heiliges Band“ und das erste erhaltene deutsche Freimaurerliederbuch. Tutzing: Hans Schneider 1960. VII, 44 (Faksimile) und 95 S.

Der in Bonn lebende Verfasser hat schon

1943 dort über Mozarts Klavierlieder dissertiert, und ihm sind sie mit gutem Grunde für die Neue Mozart-Ausgabe (Serie III, Werkgruppe 8) anvertraut worden. Die vorliegende Arbeit ist etwas breit angelegt für das schmale Hauptthema. Aber ihre Gründlichkeit dürfte sich für manches Nebenthema als nützlich erweisen, z. B. für den Wechsel vom Sopran- zum Violinschlüssel in der Singstimme des deutschen Liedes. Dr. Ballin, der auch den Textdichter des Liedes „Des kleinen Friedrichs Geburtstag“ (KV 529) in Johann Eberhard Friedrich Schall ermittelt hat, weist hier zunächst nach, daß Mozarts Lied „O heiliges Band“ (KV 148 = KE 125<sup>b</sup>) Ludwig Friedrich Lenz zum Verfasser hat. Sein Gedicht erschien, mit einer anonymen Musik, als erstes von neun in den hier faksimilierten „Freymäurer-Liedern“, Altenburg 1746, unter dem Titel „Lob Gesang auf die feyerliche Johannis-Loge“. Der zweisystemig gestochenen Notenseite (Sing- und Diskantstimme in einer Zeile) mit der ersten Strophe folgt in dem selten gewordenen Hefte das ganze Gedicht mit seinen 19 Strophen. Mozarts Handschrift, auf der anderen Seite eines Blattes, das auch KV 147 = KE 125<sup>a</sup> enthält, ist wie dieses ohne Titel geschrieben und gibt nur die erste Strophe des Textes wieder, aber mit wesentlichen Veränderungen. Die Handschrift im Salzburger Mozarteum ist undatiert, und man hat sie aus doppeltem Mißverständnis nach 1784 angesetzt. Erst Einstein hat das Datum auf etwa 1772 verlegt. Dem entspricht die von Ballin angenommene Quelle, ein Regensburger Nachdruck des Textes der Originalausgabe von 1746 aus dem Jahre 1772, betitelt „Freimäurer Lieder mit neuen Melodien“. In beiden Ausgaben lautet die erste Strophe, abgesehen von Rechtschreibung und Interpunktion, wie folgt:

O heil'ges Band der Freundschaft treuer  
Brüder,  
Dem höchsten Glück der Erd' an Vorzug  
gleich!  
Dem Glauben fremd, doch nimmermehr  
zuwider,  
Der Welt bekannt und doch geheimnisreich!  
Bei Mozart aber ebenso:  
O heiliges Band der Freundschaft treuer  
Brüder,  
Dem höchsten Glück und Edens Wonne gleich.  
Dem Glauben Freund, doch nimmermehr  
zuwider,  
Der Welt bekannt und doch geheimnisreich.

Ballin nimmt an, daß die beiden Änderungen des Textes von Leopold oder Wolfgang Mozart stammen. Es ist aber wahrscheinlicher, daß Mozarts Vorlage ein „profaner“, nicht-maurerischer Nachdruck der ersten Strophe in einer uns noch unbekanntem Sammlung oder eine ebensolche Abschrift mit jenen Veränderungen gewesen ist. Er und sein Vater hatten vor 1784 keine Beziehung zur Freimaurerei, und beide hätten 1772 das ganze Gedicht kaum verstanden. Der sonst so gründliche Verfasser geht auf dieses Problem nicht ein, das also ungelöst geblieben ist. Wenn er S. 25 annimmt, daß Mozart damals schon „mit der Singpraxis in den Freimaurerlogen vertraut“ gewesen sei, so fehlt dafür jede Begründung.

Otto Erich Deutsch, Wien

rowohlts monographien in selbstzeugnissen und bilddokumenten. Nr. 6: André Boucourechliev, Robert Schumann, 167 S. Hamburg: Rowohlt 1958. Nr. 13: Vladimir Jankélévitch, Maurice Ravel. 167 S. ebda 1958. Nr. 13: Hans Mayer, Richard Wagner. 179 S. ebda 1959.

Jeder der gut ausgestatteten, überaus preiswerten Bände bringt hinter dem mit vielen (meist über 60) Bilddokumenten versehenen Text: Zeittafel, Zeugnisse, Werkverzeichnis und Bibliographie. Zusammenfassend sei gesagt, daß die meist gut und deutlich wiedergegebenen Dokumente — Bilder, Photographien, Zeichnungen, Karikaturen, Schattenrisse und Faksimiles — auch manches Unbekannte enthalten.

Boucourechliev schickt seiner, Werk und Leben vereinigenden, gehaltvollen und warmherzigen Arbeit eine knappe aber ausreichende Darlegung der musikalischen Romantik voraus und erreicht ein ausgezeichnetes Gleichgewicht von Biographie und Werkbetrachtung. Wertvoll ist die zusammenfassende Behandlung der Symphonien und Lieder (beizustimmen ist hier besonders der profilierten Antithese Heine-Schumann sowie dem Urteil über Chamisso), vorbildlich die gerechte Beurteilung der Spätwerke und der Faustmusik, dankenswert die Heranziehung der von der gedruckten Fassung manchmal abweichenden Lesarten in Cortots Handexemplar, dem wohl auch die etwas veränderte Wiedergabe der Schlußbemerkung in den „Davidsbündlern“ (S. 66) entstammt. Bei der Behandlung der Kinder Szenen (74) vermißt man einen Hinweis auf die Darlegungen R. Steglichs (R. Schu-

manns Kinderszenen, Kassel 1949), dessen Buch auch in der Bibliographie fehlt; auch wünschte man sich einen Nachweis der Fundstelle der Alban Bergschen Analyse. Die reichlichen Notenbeispiele und Selbstdokumente, die ihren Abschluß in der Wiedergabe der „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ finden, sind bezeichnend ausgewählt. Auf folgende Irrtümer sei hingewiesen. 27: Mittermaier, 41: Hüntens, 83: *In questa tomba oscura* steht nicht im Liederzyklus, 102: Taubert, 117: Otten. Die Möhringsche Übersetzung des aus der Pariser Sammlung „Editions du Seuil“ übernommenen Werkes ist sehr gut.

Sehr zu begrüßen ist Jankélévitchs Arbeit über Ravel, zumal in deutscher Sprache bisher nur die Darstellungen Tappoletts (Olten 1950) und Roland-Manuels (Potsdam 1951) vorliegen. Im „Werdegang“ werden als „Urväter“ genannt: Fauré mit seinem „sanften, unermüdlchen, melodösen Strom“, Chabrier, der Ravel „reines musikalisches Vergnügen“ vermittelte, Satie mit seinem „leidenschaftlichen Drang zur Unabhängigkeit“, dann die Russen und Liszt. Vielleicht wäre noch Chaussons verschleierte und schwermütige Eigenart zu erwähnen gewesen. Es folgen zum Teil recht ausführliche Werkbeschreibungen für die drei Schaffensperioden, von denen die letzte (1918–1937) besonders klar und erschöpfend charakterisiert wird. In der systematischen Darstellung der „Schaffenseigenheiten“ werden zunächst die verschiedenen Lösungen der selbstgestellten Probleme als „Lust am Abenteurer“ vorgestellt, dann Ravels vom fin de siècle nicht unberührte „Künstlichkeit“, die *île joyeuse*, in der auch sein Schaffen beheimatet ist, seine Liebe zum Wunderbaren, Seltsamen, Aristokratischen und Farbigen. Wichtig das Kapitel „Instrumentale Virtuosität“ mit der überzeugenden Darlegung von Ravels besonders von Liszt beeinflusstem Klavierstil. Man vermißt freilich, nachdem Rhythmik, Harmonik, Tonarten und Kontrapunkt vorübergezogen sind, eine gleichwertige Auseinandersetzung über die Melodik. Der Schlußabschnitt „*Appassionato*“ rundet das Bild ab: die Neigung des Meisters zu Ironie und Parodie, Verhüllung und Paradoxie, Exotik und Verwandlung, sein Verhältnis zur lebendigen Natur und zur Welt des Tanzes. Betont wird, daß seinem von Anfang an persönlichen Schaffen, das gegenüber Debussy als männlicher, im „instru-

mentalene Kolorit reicher“ und im musikalischen Aufbau von „größerer logischer Strenge“ (130) erscheint, nicht „Sinnlichkeit und Feuer“ fehlt: „*Er ist voll Spott, aber auch voll Glut*“ (127). Bedauern muß man, daß angesichts dieses nachhaltigen, suggestiven und umfassenden Bildes des Künstlers Ravel der Mensch und die Situationen seines Lebens zu kurz kommen; die Zeittafel reicht da nicht aus. Gestaltet ist dies alles in einer gewählten, in dichterische und malerische Assoziationen nahezu verstrickten, einfallreichen Sprache, die freilich manchmal auch ins vag Poetische und Journalistische entgleitet. Die Analysen und Deutungen für die Werke klassischer Formung sind präzise und einleuchtend, andere bleiben trotz ihrer Ausführlichkeit wirkungslos; hie und da wäre ein Notenbeispiel von Nutzen gewesen, so S. 45 für *Daphnis und Chloé* (Thema A–e) oder für die Akkordbeschreibung S. 38. Die Detailkenntnis des Verfassers ist sehr groß, in einer fast blitzartigen, in ihrer Gehäuftheit aber auch ermüdenden Heranziehung und allseitigen Präsenz aller stilistischen und ausdrucksmäßigen Gestaltungsmittel, meist im Vergleich zu den Zeitgenossen, bietet sie dem Forscher Anregung und Erkenntnis. Die Übersetzung des der genannten Sammlung entnommenen, wohl schon 1939 erschienenen Buchs durch Willi Reich ist der aparten Ausdrucksart Jankélévitchs kongenial.

Hans Mayer stand bei seinem Vorhaben, die umfassende Persönlichkeit R. Wagners auf so knappem Raum darzustellen, vor einer sehr schwierigen Aufgabe — die er vollkommen gelöst hat. Das erste Kapitel gibt sozusagen das Leitmotiv von „Wagners geistiger Entwicklung“ (wie eine 1954 erschienene wertvolle Studie des Verfassers heißt, die er in diesem Werk weitgehend, wenn auch mit gemilderten Akzenten, herangezogen hat). Dieses Kapitel handelt nämlich von der „Jugendgeschichte eines geistigen Mitläufers“. In den folgenden Abschnitten, die gleichwohl schon durch die Überschriften den großen Werken zugeordnet sind, legt er besonderem Wert auf Begründung, Erklärung und Entwicklung von Wagners „mittelpunktslosem . . . eklektischem Weltbild“ (103), zeigt die philosophischen und literarischen, vor allem politischen und sozialen Einflüsse auf, die schon vor 1849 da sind und noch lange darüber hinaus wirksam bleiben, worauf angesichts der retuschierenden Herausgeberhand Cosimas und Wag-

ners eigener bewußter oder unbewußter „Irrtümer“ überzeugend hingewiesen wird. Trotzdem erscheint Mayer Wagners so widerspruchsvolles Leben, über das alles Nötige sachlich und klar gesagt wird, als „*erstaunliche und organische Einheit*“ (73). Der überlegenen und sachkundigen Art des Verfassers liegt alles Anekdotische und Indiskrete fern; beizustimmen ist da vor allem der Charakterisierung M. Wesendonks und Cosima Wagners. Die Bühnenwerke werden textgeschichtlich entwickelt, sie werden analysiert, miteinander verglichen und in den großen kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhang eingeordnet. Das ergibt, gleichsam nebenher, sehr feine Antithesen zu Verdi (19), Schumann-Mendelssohn (41), Flaubert (54) und König Ludwig (111). Unter den Gegnern, auf deren Einsprüche vielleicht näher einzugehen gewesen wäre, treten nur die besten heraus, bei den Zeugnissen wäre neben der groben Stimme Speidels wohl noch ein kluges Wort Hanslicks am Platze gewesen. Die rein musikalische Seite, die vom Technischen (im weiteren Sinne) wenig Notiz nimmt, tritt, der literarhistorischen Bedingtheit des Verfassers entsprechend, etwas zurück. Es könnte bezweifelt werden, ob die oft als „*heroisch*“ bezeichnete Dritte Symphonie von Brahms tatsächlich so „*wagnerfern*“ (166) ist. Ist nicht ihr Anfangsthema (F-dur, f-moll, Des-dur) strukturell dem Siegfriedmotiv verwandt? Im Werkverzeichnis wird die Gesamtausgabe nicht erwähnt, in der Bibliographie hätten die Bücher von A. Lorenz, E. Kurth und das noch heute lesenswerte Gegenbuch von Emil Ludwig (1913) einen Platz verdient. Reinhold Sietz, Köln

Richard Petzold: Fryderyk Chopin. Sein Leben in Bildern. Bildteil Eduard Crass. Leipzig 1960, Verlag Enzyklopädie. 54 S., 119 Abbildungen.

Im Textteil wird das Leben knapp und anschaulich, deutlich in den zeitgeschichtlichen Beziehungen, verständnisvoll in der Schilderung der persönlichen, besonders erotischen Bindungen, überzeugend in der Auswahl der Anekdoten und Briefstellen, dargestellt. Die Werke erfahren eine klare und konzentrierte Wertung und musikgeschichtliche Einordnung; dankenswert der Hinweis auf die Wahl für Chopins „*Tondichtungen*“ speziell geeigneter Instrumente (S. 20), wichtig die Erwähnung der Etüden der Szymanowska als „*Zwischenglied*“ (S. 25) und die

Aufweisung der „*widerspruchsvollen geistigen Strömungen der französischen Hauptstadt*“ (S. 31). Statt der Aufzählung der Bände der Reihe (S. 55) hätte man sich eine kurze Werkübersicht gewünscht, auch wären wohl in der „*neueren Chopin-Literatur*“ die „*Annales Chopin*“ am Platz gewesen. Der reichhaltige und kritisch gewählte Bildteil bringt vieles nahezu Ungekannte, leider kommen einige Bilder (Nr. 71–73) und Texte (Nr. 47) durch Raummangel etwas zu kurz. Daß Chopin Marx, der von November 1843 bis Anfang 1845 in Paris lebte, nicht „*beachtet*“ hat, ist — selbst bei Einbeziehung von Chopins sozialer Interesselosigkeit — nicht verwunderlich, da Marx damals noch keineswegs der „*führende Kritiker der kapitalistischen Gesellschaftsordnung*“ (S. 38) war, sondern ziemlich unbekannt in Paris lebte (vgl. die kurze Biographie Marx' von Friedrich Engels in *Handwörterbuch der Staatswissenschaften* 6, 1925, S. 497). Näher hätten Chopins Milieu die Lehren St. Simons und Infantins gelegen, an denen er anscheinend aber auch nicht teilgenommen hat.

Reinhold Sietz, Köln.

Heinrich Eduard Jacob: Johann Strauß, Vater und Sohn. Die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819 bis 1917). Bremen o. J. (1959) Schünemann. 365 S.

Den vielgelesenen Büchern des Dichters und Kulturhistorikers H. E. Jacob über Mozart, Haydn und Mendelssohn reiht sich nun eines über die Familie Strauß an, eigentlich ist es eine Neuausgabe eines bereits 1937 bei Querido in Amsterdam, dann 1953 bei Rowohlt erschienenen älteren Werks. Die im Titel genannten Jahreszahlen bezeichnen die Daten des ersten Auftretens von Strauß Vater und des Erscheinens amerikanischer Soldaten auf europäischem Boden unter den Klängen Sousascher Märsche. Folgerichtig geht auf 30 Seiten eine Schilderung der „*Geburt des Walzers*“ voraus, 120 Seiten sind Strauß Vater gewidmet, etwa 180 den drei Söhnen (natürlich mit Vorrang für Johann), der Rest betrifft das „*Nachleuchten*“ und das Aufkommen einer neuen Welt durch Sousa (mit einem antithetischen Seitenblick auf die Dynastie Strauß) und den Jazz.

Diese wohlproportionierte Einteilung entspricht dem Ziel des Verf., „*die Schicksale einer ‚leichten Musik‘, die in sich folgerichtig waren*“, darzustellen. Der Musik-



historiker, der Nutzen von dieser Arbeit haben will, muß beachten, daß „dieses Buch Kulturgeschichte erzählt“ und daß „die ästhetischen Wirkungen . . . fast mehr Behelfe als Selbstzweck“ sein wollen. Diese kulturhistorische und soziologische Einstellung ist bei diesem Thema gewiß durchaus am Platz, zudem schien Jacob als „Kosmopolit“ und langjähriger Wiener — er war noch Augenzeuge des Leichenzuges von Johann Strauß — für diese Aufgabe besonders berufen. Vielleicht mit Rücksicht auf die auch hier zu erwartende Leserschaft (das Buch erschien bereits in elf Sprachen) wird in der Nachschrift (S. 361, wo auch das vorige) bereitwillig zugegeben, daß die vielen Zitate „gestutzt“ und „zum Zwecke besserer Deutlichkeit und größerer Wahrheit (!) retuschiert wurden“. Dies wird besonders der bedauern, der, wohl auch angeregt durch die Schilderungsgabe J.s., den bezeichnend ausgewählten, oft recht entlegenen, von großer Findigkeit zeugenden, aber nie mit genauer Quellenangabe versehenen Zitaten weiter nachgehen möchte. So ist, zumal es sich vielleicht um eine noch unbekannte Angabe handelt, nicht recht einzusehen, warum der entscheidende Brief des Sohnes Johann an den Vater nur im „Extrakt“ (123) vorgelegt wird.

Die Darstellung ist faszinierend, manchmal dichterisch beschwingt, hält sich, bei aller Liebe, vom üppig Panegyrischen fern, stellt die Hauptakteure (auch den genialen Josef) ohne Vorurteile in ein klares Licht und meidet, nicht nur im Erotischen, das Sensationelle und Indiskrete. Dafür standen J. zweifellos auch bisher unausgeschöpfte, z. T. mündliche Quellen zur Verfügung. So ist die Schilderung von Paris und seiner Weltausstellung, von Petersburg und Wien suggestiv, wertvoll z. B. die Klarlegung der politischen Beziehungen, so beim Donauwalzer, auch für das Byronzitat (102) wird man dankbar sein. Indes geht der Verf. im Streben nach Verknüpfungen und Anknüpfungen manchmal etwas weit: Für die „Dorfsdwalben aus Österreich“ wird, in einem an sich hübschen Vergleich, Brehms „Tierleben“ bemüht (172), für den Walzer die Mathematik (83), für die Genußsucht der Wiener im Jahre 1786 die Statistik, leider ohne die Vergleichszahlen der Straußzeit (25). Diesen liebenswürdigen Umständlichkeiten stehen neuartige Hinweise und Erkenntnisse gegenüber: Die musikalische

Nachbarschaft von Lanner und C. M. v. Weber (59), *Tell-Ouvertüre* und *Radetzky-marsch* (143), *Kaiserwalzer* und *Così fan tutte* (313). Cagliostrowalzer und Verdi (272), wie überhaupt den italienischen Einschlag der Familie Strauß, für den übrigens auch eine Parallelstelle bei Josef Strauß („Transaktionen“?) zur *Ouvertüre* von Verdis „*Madri des Schicksals*“ nachzutragen wäre. (Daß sich bei Josef Strauß ein deutlicher Vorklang zum *Rosenkavalierwalzer* findet, wird bekannt sein.) Bei manchen, allzu beflissenen, manchmal etwas schillernden Annäherungen bei J. wird man ein Fragezeichen setzen dürfen: *Fledermaus-Ouvertüre* und *Sonatenform* (250), *Orlofsky-couplet* und *Kirchenrussisch* (254), *Walzertraum* und *Parsifal* (334).

Leider hat der Verf., dessen große Literaturkenntnis im Nachwort deutlich wird (es fehlt ein, bei den vielfältigen Beziehungen dieser Künstlerfamilie unbedingt notwendiges Register) sich manchen Zug entgehen lassen, das Bild, besonders Johanns, des Sohnes, nicht unwesentlich bereichert hätte: Seine Liebe zur Kammermusik, seine Hochschätzung Bruckners (sein Wirken für Wagner wird, in der Fußnote 217, wohl auch nicht gebührend gewürdigt), seine Verdienste um die Herausgabe der Werke seines Vaters, endlich eine, wenn auch kurze, Berücksichtigung weniger bekannter Werke, wie der prächtigen posthumen „*Traumbilder*“ und des genialen „*Perpetuum mobile*“. Dankbar wäre man auch für einen Abdruck einiger authentischer Programme gewesen. Manches davon hätte den Büchern von W. Jaspert (1939) und E. Schenk (1940) entnommen werden können, die in der Quellenangabe nicht erscheinen, aber für diese Neuausgabe hätten dienlich sein können. Endlich für eine, wohlverdiente, neue Auflage ein paar Hinweise. S. 120: Drechsler, nicht Drexler (N. b. Wer ist der „berühmte Grotius“ aus Passau?) 128: Laube statt Lauber. Wie lückenhaft unser Wissen um Beethoven noch ist, könnte einem klarwerden, wenn man (135) liest, Beethoven habe „sechszundzwanzig Jahre alt, die *Regimentskapellmeisterstelle beim Bürgermilitär inne*“ gehabt. „*Und wieder fragt der Seufzer, wo*“ dafür eine brauchbare Quelle aufzutreiben wäre?

Diese Richtigstellungen wollen indes den eigenartigen Charakter und die Fülle der Anregungen, Kenntnisse und Erkenntnisse

des Buches nicht schmälern, das auch durch seine gediegene Ausstattung, besonders die bildmäßige, Freude machen wird.

Reinhold Sietz, Köln

**Bianca Becherini:** *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1959. IX, 178 S.

Bianca Becherini legt uns hier eine der ersten ausführlichen Beschreibungen italienischer Handschriftensammlungen und den ersten zusammenfassenden Bericht über die Musikhandschriften der Florentiner Nationalbibliothek vor (bisher gab es lediglich einen gedruckten Katalog der restlichen Florentiner Bibliotheken: Gandolfi-Cordara-Bonaventura, *Catalogo delle opere musicali—Città di Firenze*, Parma 1929, hrsg. von der Associazione dei Musicologi Italiani). Nur auf wenige Vorarbeiten hat sie sich stützen können: die Kataloge Bartolis (*I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Rom 1879, und *I codici Panciatichiani*, Rom 1887), Palermos, Gentiles und zuletzt (1950) Saitta Ravignas (jeweils über die codici Panciatichiani). Diese Arbeiten geben jedoch nur sehr allgemein Auskunft über die betreffenden Handschriften. Für eine mehr ins einzelne gehende musikalische Handschriftenbeschreibung hatte sich die Verf. an anderer Stelle Rat holen müssen, und nahm sich deshalb, wie sie selbst im Vorwort angibt, Gasparis Katalog der Bibliothek des Liceo Musicale di Bologna zum Vorbild.

Die Nationalbibliothek Florenz ist erst in verhältnismäßig junger Zeit entstanden und setzt sich aus einem für die Musikwissenschaft wenig bedeutsamen eigenen Fundus und einer großen Zahl ehemaliger Privatsammlungen zusammen. Die umfangreichste Sammlung ist auch für die Musikwissenschaft der Fondo Magliabecchiano. Diese Sammlung wird charakterisiert durch eine besonders große Zahl von (teils anonymen) Handschriften mit Solomadrigalen und Basso continuo, Handschriften, die meist noch aus dem 16. Jahrhundert stammen und die große Ausstrahlungskraft der Camerata fiorentina deutlich belegen. Weiterhin finden wir Sammlungen mehrstimmiger Madrigale, Handschriften aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Chansons vom Ende des 15. Jahrhunderts (Magl. XIX 117, 176—178), Frottolensammlungen (Magl. XIX 141) usw. Von besonderem Interesse

sind eine Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Magl. XIX 112<sup>bis</sup>) mit Hymnen und Cantica von Dunstable, Dufay und zahlreichen Anonyma, auf die schon Beseler hingewiesen hat (in *Studien zur Musik des Mittelalters*, AfMw VII, 1925), und die Handschrift Magl. XIX 186, die den *sesto libro di scherzi musicali* Antonio Cifras enthält (Widmung vom 23. November 1619), eine Sammlung von fast ausschließlich Solomadrigalen und Romaneschen. Diese ist bisher weitgehend unbekannt geblieben (weder Vogel, noch Eitner, noch zuletzt Fellerer in MGG, Artikel *Cifra*, kennen sie), da nur fünf Bücher *scherzi* gedruckt worden sind, während von dem sechsten nur diese Handschrift, offensichtlich die Druckvorlage, erhalten geblieben ist. Endlich sei noch auf einige Lauden und Sequenzensammlungen hingewiesen (BR 18 und Magl. XXXV 182). Der schmalere Fondo Palatino birgt unter anderem eine Sammlung von Laude spirituali aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, autograph von Serafino Razzi und Druckvorlage, in der Anlage ähnlich vielen anderen Sammlungen desselben Herausgebers, interessant jedoch wegen zahlreicher Hinweise auf musikalische Quellen und Vorlagen und wegen reicher musiktheoretischer Bemerkungen (Palat. 173). Der Codex Palat. 472, vom Ende des 15. Jahrhunderts, enthält eine Reihe Traktate Hothbys, z. T. in italienischer Übersetzung.

Noch weniger umfangreich, jedoch berühmter als der vorgenannte, ist der Fondo Panciatichiano mit der berühmten Handschrift Panciatichi 26, einer Sammlung von Madrigalen, Caccie und Ballate des 14. Jahrhunderts. Diese Handschrift wird im allgemeinen der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts zugewiesen, die Verf. hält jedoch auch das Ende des 14. Jahrhunderts für möglich. Der Fondo Conventi soppressi enthält zahlreiche liturgische Bücher, meist aus dem späten Mittelalter, daneben auch eine Sammlung von Traktaten aus dem 12. Jahrhundert, vorwiegend Schriften Guido d'Arezzos und Oddos (F. III. 565). Unter den übrigen Sammlungen (Landau Finaly; Anteriori di Galileo; Nuovi Acquisti; Rossi Cassigoli) interessiert vor allem die Sammlung Anteriori Galileo, die eine große Anzahl seiner Traktate, z. T. vermutlich autograph, z. T. mit autographen Randbemerkungen, enthält. Zu dieser Sammlung gehört auch eine Handschrift mit meist anonymen Madrigalen in Partitur, die von älteren Bibliothekaren

Vincenzo Galileo zugeschrieben wurde. Ob dies zutrifft, läßt sich jedoch nur nach einem eingehenden Variantenvergleich zwischen den Originalen und eventuellen musikalischen Beispielen in den Schriften Galileos feststellen. Auf diese Weise gewänne man auch eine sicherere Grundlage für die Beurteilung der Handschrift Galileos. Sicher ist jedenfalls, daß es sich um eine Partitur zu Studienzwecken handelt.

Die Form der Handschriftenbeschreibung folgt den Anordnungen des Kultusministeriums zur Katalogisierung in staatlichen Bibliotheken. Die Verf. gibt das Material (Papier oder Pergament), das Datum, die Maße, die Blattzahl, eventuelle Hinweise auf Schreiber und Schreibweise. Danach folgen der Titel, eventuelle Literaturhinweise, Anmerkungen der Verf. und endlich der Inhalt mit Incipit und Explicit bei Traktaten und mit genauer Angabe der Textincipits sämtlicher weltlicher und zahlreicher geistlicher Kompositionen. Als besonders nützlich erweisen sich die Register: ein Register der Textincipits, eines der Komponisten, eines der Dichter, eines der Tänzer und eines der in den Handschriften genannten Namen. Am Ende werden die einzelnen Handschriften noch einmal nach Gattungen geordnet.

Eingangs wurde auf die Ähnlichkeit dieses Katalogs mit Gasparis Katalog der Bibliothek des Liceo Musicale Bologna hingewiesen. Diese Ähnlichkeit erweist sich vor allem in den interessanten musikgeschichtlichen Kommentaren der Verf., aber auch in den zahlreichen Auszügen aus Vorworten und Randbemerkungen der Schreiber, die beigegeben sind. Ähnlichkeiten zeigen sich jedoch auch etwa in der mangelnden Systematik der Angaben. Einige Male finden wir z. B. Hinweise auf die Stimmenzahl der Kompositionen, ein andermal fehlt eine entsprechende Angabe. Bei Handschriften aus dem 17. Jahrhundert wünschten wir uns auch regelmäßig Hinweise auf eventuelle Besetzungsangaben, besonders bei größeren Werken. Es ist schade, daß die Verf. gänzlich auf die Angabe von Konkordanzen verzichtet hat. Selbstverständlich hätte ein Durcharbeiten sämtlicher Handschriften auf Konkordanzen die Herausgabe des Katalogs übermäßig verzögert, doch hätten ja schon Hinweise auf leicht erreichbare Konkordanzen die Benützung des Kataloges sehr erleichtert. So hätte z. B. ein Blick in Vogels *Bibliothek* genügt, um zu erfahren, daß

wenigstens sieben der acht Madrigale Pomponio Nennas aus Magl. XIX 106 bis in seinem 1. Buch vierstimmiger Madrigale (1621) in derselben Reihenfolge wiederkehren. Da die Handschrift vermutlich vor der Druckfassung entstanden ist (der uns bekannte Druck von 1621 ist freilich nur ein Nachdruck), kann dieser Hinweis interessant sein für den Wert der Handschrift.

Wünschenswert wäre auch ein Hinweis auf den Verbleib der zahlreichen Handschriften gewesen, die seit 1883 fehlen (nach einer Auskunft seitens der Bibliothekare der Nationalbibliothek wurden sie gestohlen).

Bei einigen Handschriften sind die Angaben etwas vage. So handelt es sich bei den ersten sechs Kompositionen von Magl. XIX 25 (*varie composizioni delle quali è difficile stabilire il carattere vocale o strumentale*, S. 8) um ein *Balletto* (Originaltitel) und fünf zweiteilige, bis auf die erste textlose Canzonetten, die sicherlich für instrumentale Ausführung gedacht waren, da sie 1. vorwiegend textlos sind und da 2. die dritte Canzonette defekt ist; sie besteht nur aus Alto und Basso, von denen beide Stimmen Angaben tragen, daß sie während einiger Textstellen zu pausieren haben (z. B. *Anima tacet*). Offenbar wurde der Sopran auswendig gesungen. Alle sechs Kompositionen sind von derselben Hand geschrieben, während die folgenden 27 Tabulaturen mit Text von anderer Hand stammen.

Trotz dieser wenigen Hinweise (denen noch hinzuzufügen wäre, daß es gut wäre, den Katalog bei einer eventuellen zweiten Auflage, besonders bei deutschen Texten, auf Druckfehler noch einmal durchzusehen) handelt es sich bei dem vorliegenden Band um einen gründlichen, ausführlichen und bei der Bedeutung der Florentiner Handschriftenbestände seit langem ersehnten Katalog.

Walther Dürr, Bologna

Haydns Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest. Herausgegeben anläßlich der 150. Jahreswende seines Todes 1809—1959. Herausgegeben von Jenő Vécsey unter Mitwirkung von Zoltán Falvy, István Kecskeméti, László Somfai, Klára Uhereczky, durchgesehen von Dénes Bartha, übersetzt von Sándor Országh. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1959.

In einem ausführlichen Vorwort, das allerdings gelegentlich in ein etwas holpriges

Deutsch übersetzt worden ist, berichtet der Leiter der Bibliothek, J. Vécsey, über die ungarischen Elemente in Haydns Schaffen und vor allem über die Zusammensetzung der Budapester Haydn-Bestände. Wenn auch der bei weitem wertvollste und größte Teil aus der ehemaligen Esterházy-Sammlung und davon wiederum das meiste aus dem Haydn-Nachlaß stammt, so sind doch ebenfalls andere gute zeitgenössische Abschriften der Nationalbibliothek Széchényi zugeführt worden; zu nennen sind hier vor allem die Notenbestände aus der Sammlung des Obristleutnant von Fürnberg, die jedoch offenbar nicht auf die des mit Haydn befreundeten Fürnberg in Weinzirl zurückgehen.

In ausgezeichneten photographischen Wiedergaben werden eine gelungene Auswahl der Haydn-Autographe und Kopien sowie der Diplome, der Gedichte und Kompositionen, die Haydn gewidmet worden sind, eine Seite aus Swietens originale Textbuch der *Schöpfung* und anderes mehr geboten. Zum ersten Male werden hier Proben der Handschrift Haydns aus verschiedenen Zeiten in einem größeren Umfang veröffentlicht, so daß der Benutzer dieses Katalogs eine Übersicht über die Entwicklung der Schriftzüge Haydns gewinnen kann. Sehr zu begrüßen sind auch die Bildbeispiele für Haydns Einlegearten und Bearbeitungen fremder Opern, über die der nachfolgende eigentliche Katalogteil eine zusammenfassende Übersicht gibt. Diese Faksimiles sind nicht nur geschmackvoll gestaltet, sondern sicherlich auch für spätere Arbeiten ergiebig; sie dürfen als eine wertvolle optische Ergänzung zu J. P. Larsens „Haydn-Überlieferung“ bezeichnet werden. Es wäre noch verdienstvoller gewesen, wenn bei den Kopien die Herkunft der verschiedenen Handschriften festgestellt worden wäre, freilich wäre dazu ein Handschriftenvergleich notwendig gewesen, der in der für die Publikation zur Verfügung stehenden Zeit vielleicht nicht möglich war. Bei Abb. 25 handelt es sich um das Autograph van Swietens, bei Abb. 30 um die Handschrift Neukomms, bei Abb. 27 nach dem Katalog der Theater- und Musik-Ausstellung von Wien 1892 um ein Autograph Stadlers, jedenfalls um eine Handschrift, die vermutlich verschiedentlich in Wiener Aufführungsstimmen Haydnscher Werke der neunziger Jahre auftaucht.

Die Aufzählung der Titel der vorhandenen Haydn-Werke erfolgt übersichtlich, ein Kon-

kordanzenverzeichnis mit Hobokens Werknummern und ein alphabetisches Register für die Vokalwerke Haydns erleichtern die praktische Arbeit mit diesem Katalog. Leider ist über die Art der Titelaufnahme und -wiedergabe kein Rechenschaftsbericht gegeben worden. So ist z. B. der Abteilungsstrich / zur Bezeichnung von drei verschiedenen Sachverhalten benutzt worden: 1. zur Kenntlichmachung eines freien Raumes bei Kopftiteln, deren einzelne Teile jedoch in einer Zeile, also auf gleicher Höhe stehen, 2. für den Zeilenwechsel, 3. für den Seitenwechsel. Trotz dieser drei Funktionen fehlt einige Male der Abteilungsstrich. Die autographe Bemerkung „*In Nomine Domini*“ in den Titeln fällt gänzlich weg; aber auch sonst ist die diplomatisch getreue Wiedergabe der Titel oft nicht gewählt worden. Dokumentarischer Wert kommt diesen Titelaufnahmen dadurch nicht zu; er ist für den beabsichtigten Zweck nicht notwendig und deswegen sehr wahrscheinlich von den Bearbeitern des Katalogs auch nicht angestrebt worden. Einige kleine Irrtümer dieser deutschen Ausgabe des Budapester Katalogs sind in der englischen Übersetzung von 1960 bereits verbessert. Weitere mehr zufällig gewonnene Ergänzungen und Richtigstellungen seien hier noch genannt: Bei der angeführten, im Original handschriftlichen Bemerkung „*Copiert von Polzelli*“ bei Nr. 32 handelt es sich keineswegs um C. F. Pohls Schrift, wie an dieser Stelle angegeben wird. Die Noten des Rezitativs sind sogar nicht einmal von Polzelli, sondern einwandfrei von Johann Elßler geschrieben; von Haydn selbst wurden dann umfangreiche Verbesserungen und Ergänzungen sowie der englische Text eingetragen. In Nr. 64 sind nur folio 21 recto und verso sowie folio 23 recto eigenhändig, eine Tatsache, die im Katalog hätte deutlicher gemacht werden sollen. Nr. 67 weist nur 12 statt 16 Menuette auf. Bei Nr. 72e fehlt der Verweis auf „*HoV X ohne Nr. (S. 590)*“. Nr. 72f enthält meist nur die autographe Baryton- (nicht Baß-)Stimme, außerdem ist hier auch schon das Trio des Menuetts von Barytontrio Nr. 59 vorhanden (vgl. den Kritischen Bericht der Haydn-GA Reihe XIV Bd. 3). Im Namenregister ist der Hinweis auf Friebert nicht aufgenommen worden. Hubert Unverricht, Köln

Hans Otto: Volksgesang und Volksschule. Eine Didaktik. Erster Band: Grundbesinnung. Der Volksgesang als Ziel der Musikerziehung.

Zweiter Band: Der Unterricht. Gesänge und Lieder in didaktischer Ordnung. Celle: Hermann Moeck Verlag (1957, 1959). 140 und 463, 59 S.

Der Musikdozent der Pädagogischen Hochschule Hannover legt mit diesem Werk den ersten gründlichen Versuch vor, den Musikunterricht der Volksschule von Grund auf neu zu durchdenken und zu reformieren. Über das Ziel, „den Kollegen draußen im Lande die Ergebnisse wissenschaftlicher Volksliedforschung in sinnvoller Auswahl zu vermitteln“ (I, 8), geht die „Grundbestimmung“ des ersten Bandes weit hinaus. Unter Berufung vor allem auf Wilhelm Flitner und Walter Wiora werden der „Dienst am Menschen“ als vornehmste Aufgabe auch der Musikpädagogik und „Singen als menschliches Grundverhalten“ nachdrücklich und ausführlich verteidigt (mit der übergroßen, der Lektüre des Werkes nicht gerade förderlichen Zitierfreudigkeit des Verfassers versehen der Ernst, die Sachlichkeit und die Gewissenhaftigkeit der Darstellung). Zur Abgrenzung der pädagogischen Aufgaben und Möglichkeiten wird die Vorstellung der Schichtung einer Musikkultur auf die Musikpädagogik übertragen. Der Volksschule soll dabei die Aufgabe zufallen, Grundschichten zu erfassen und zu bilden. Der Volksesang wird als Träger menschlicher und musikalischer Grundschichten verstanden; aus seiner Pflege soll die Musikpädagogik der Volksschule eine neue „Laienkultur“ entwickeln können. Über die Rolle des Volksesanges in der heutigen Gesellschaft und die Möglichkeit seiner Wiederbelebung äußert sich der Verfasser nicht immer eindeutig — I, 73 und I, 114 deuten auf Überschätzung; I, 107 heißt es, „singen des Volk“ sei eine Utopie.

Die Gefahren einer solchen Übertragung des Vorstellungsmodells der Schichtung auf die Musikpädagogik sind evident: ihre — unbeabsichtigte — Konsequenz wäre die Parzellierung aller Schulbildung in säuberlich getrennte Schicht-Pädagogiken und, für den Bereich der Volksschule, der Verzicht auf das pädagogische Hinleiten zum musikalischen Kunstwerk (der hier heftig befahdete Adorno hat auf diese Gefahren unter anderem in seinem Aufsatz „Zur Musikpädagogik“ hingewiesen, der kurz nach dem ersten Band des vorliegenden Werkes erschien). Der Gegensatz zwischen den Auffassungen von Musik als (vor allem) Lebensmacht und Musik als (vor allem) Kunst

dürfte angesichts solcher Konsequenzen auch im pädagogischen Bereich unüberbrückbar werden. — Den Grundsätzen des ersten Bandes folgt der zweite, indem er rund 650 Gesänge und Lieder nach Tonvorrat und Tonordnung gruppiert, also zugunsten der „Grundschicht“ des musikalischen Gebildes Gestalt und Form bewußt hintanstellt, so daß praktisch identische Lieder an ganz verschiedenen Stellen erscheinen können (Nr. 291/480) oder Varianten als selbständige Gesänge auftauchen (Nr. 33/36/55/95). Daß dieses Ordnungsschema in sich Schwierigkeiten birgt, zeigt die Zuordnung einer Melodie einmal zu den „tonischen“, einmal zu den „chordischen“ Weisen (Nr. 34/140). Inkonsequent ist schließlich das Hereinnehmen von Kunstliedern mehr oder minder „gemachter“ Einfachheit (Nr. 127, 128, 385). — Abgesehen von diesen Ausstellungen ist der zweite Band des Werkes eine hervorragende, gründlich gearbeitete und durch Register vorbildlich erschlossene Sammlung, wie wir sie nach Umfang, Aufbau und Zuverlässigkeit bisher kaum besaßen. Sie kann nicht nur dem Volksschullehrer sehr gute Dienste leisten. — Mit dem ganzen Werk werden sich Pädagogik und Musikwissenschaft gründlich auseinanderzusetzen haben. Als Diskussionsbeitrag von hohem Niveau verdient es die breiteste Resonanz.

Ludwig Finscher, Kiel

Volkslieder aus deutschen Landschaften. Hg. vom Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Volkskunst, Leipzig, durch Klaus Fiedler, Paul Nedo, Kurt Petermann und Winfried Schrammek. Heft 1: Fröhlich wollen wir heben an. Volkslieder aus Obersachsen. Ausgewählt von Kurt Petermann. Illustrationen von Hanns Georgi. Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister 1958. 163 S. Heft 2: Es grüne die Tanne — es wachse das Erz. Volkslieder aus dem Harz. Ausgewählt von Louis Wille. Illustrationen von Hanns Georgi. Leipzig: VEB Hofmeister 1957. 139 S. Heft 3: Es steht ein Baum im Odenwald. Volkslieder aus Hessen. Ausgewählt von Kurt Petermann. Illustrationen von Paul Zimmermann. Leipzig: VEB Hofmeister o. J. 206 S. Heft 4: Seid lustig, seid fröhlich. Volkslieder aus Thüringen. Ausgewählt von Günther Kraft. Leipzig: VEB Hofmeister 1959. 154 S. Heft 5: Von dem Berge fließt ein Wasser. Volkslieder aus Sachsen-Anhalt. Ausgewählt von Paul Donath. Illustration

tionen von Heiner Vogel. Leipzig: VEB Hofmeister 1958. 128 S. Heft 6: Drehe mich im Reigen. Volkslieder der Lausitzer Sorben. Ausgewählt von Jan Raupp. Illustrationen von Martin Nowak-Neumann. Bautzen: VEB Domowina-Verlag 1960. 238 S.

In geschickter Weise werden in der seit 1957 erscheinenden Reihe „Volkslieder aus deutschen Landschaften“ die Aufgaben und Vorzüge praktischer und wissenschaftlicher Editionen miteinander verknüpft. Die großen Volksliedausgaben des vergangenen Jahrhunderts und der ersten Dezennien unseres Säkulums sind vergriffen, für die Forschung bestimmte Publikationen finden selten den Weg zu den singfreudigen Laien, und Auswahlhefte aus dem gesamtdeutschen Repertoire müssen zwangsläufig farblos bleiben, bzw. berücksichtigen nur das Bekannte und Beliebte. Die rechte Mitte trifft nun diese begrüßenswerte Reihe. Jedes ihrer schmalen Bändchen hat sein besonderes Gesicht, äußerlich durch landschafts- und stammesbezogene Illustrierung und inhaltlich durch die Erinnerung an regionale Traditionen, die inzwischen großenteils verloren gingen. Wie in der Einleitung zu dem an zweiter Stelle erschienenen ersten Heft betont wird, lassen sich *„die meisten der heute bekannten und für eine praktische Ausgabe am ehesten in Frage kommenden deutschen Volkslieder in mehreren deutschen Landschaften nachweisen“*. Während der Aufzeichnung der Lieder im 19. Jahrhundert war das Verbreitungsgebiet aber enger begrenzt, landschaftliche Eigenarten waren viel stärker ausgeprägt. Und darum spiegeln die Gestalten der einzelnen hier wieder vereinten Lieder doch noch ganz typische Gesichter, die sich ansonsten schon so sehr verwischt haben. In unserer Zeit der nicht zuletzt die Folklore erfassenden Nivellierung und Uniformierung aller Kulturwerte ist darum diese Publikationsreihe so außerordentlich dankenswert. Nicht Isolierung und Abkapselung soll mit ihr angestrebt werden, es kann aber das durchaus positive Bewußtsein gestärkt werden, daß sich das, was gemeinhin als das deutsche Volkslied angesehen wird, aus vielen, jede für sich und für das Ganze fruchtbaren Folklore-Individualitäten zusammenfügt.

Einleitend wird ferner darauf hingewiesen, daß neben der Grundstruktur der Lieder die am stärksten auffallenden Unterschiede heute aber nicht einmal die inzwischen entstandenen, örtlich gebundenen Text- und

Melodievarianten sind, sondern vornehmlich *„gewisse Vortragsmanieren“*, die in der Klangfarbe, Dynamik, Agogik usw. *„stets deutlich spürbar“* sind, *„sich jedoch mit Worten kaum umschreiben“* lassen. Gerade diese letzte Bemerkung führt zu der Anregung, die Hefte künftig durch eine Reihe von Schallplatten zu ergänzen; und zwar Schallplatten, die nicht von Berufssängern, sondern im Volke aufgenommen sind. Insbesondere ein Institut, wie das Leipziger, sollte seine Möglichkeiten nutzen, ohne Rücksicht auf kommerzielle Rentabilität Studienmaterial veröffentlichen zu können, das — leider — bald gar nicht mehr erstellbar ist, und dessen Herausgabe andernorts oft auf außerfachliche Schwierigkeiten zu stoßen pflegt.

In Vorworten zu den einzelnen Heften wird auf die besondere landschaftliche Situation, das vorhandene Quellenmaterial, den Leitgedanken für die getroffene Auswahl usw. hingewiesen. Der dann folgende Liederteil bringt, bis auf gelegentliche Erläuterungen unverständlicher Dialektworte und Angaben zur Choreographie völlig kommentarlos, die Weisen mit unterlegten ersten Strophen und anschließend die Gesamttexte einschließlich dieser ersten Strophe. Bei den sorbischen Liedern des in größerem Format gehaltenen Heftes 6 sind die originalen und die ins Deutsche übertragenen Texte wiedergegeben. Je nach dem Vorhandenen werden verschiedene inhaltliche Gliederungen vorgenommen. Drei Hefte (1, 3, 5) beginnen mit Balladen, zwei mit Berufsliedern (2, 4), Liebes- und Scherzlieder sind in allen Bändchen vertreten. Weitere Gattungen sind Handwerksburschenlieder (3, 5), Lieder aus dem Jahreskreis (2, 3) und aus dem Volksleben (4), Kinderlieder (2, 3, 4), Wiegenlieder (3, 4), Abend- und Tanzlieder (3). Das sorbische Heft berücksichtigt darüber hinaus Sage und Geschichte sowie Bauernnot und Fron. Häufig finden sich Dialektlieder. Veränderungen wurden lediglich hier und da an den Texten der originalen Quellen vorgenommen (z. B. Kürzung der Strophenzahl, moderne Rechtschreibung und Zeichensetzung).

Den gleichwohl für die praktische wie für die wissenschaftliche Verwendung geeigneten Hauptteilen der Bände folgen mehr oder weniger umfangreiche Erläuterungen. Zunächst werden da die Liedquellen (meist gedruckte Sammlungen des 19. Jhs.) und die sich mit den einzelnen Liedern beschäftigenden Schriften angeführt. Es ist verständlich,

daß dort die Abkürzung EB (Erk-Böhme) nur selten fehlt, wodurch die kaum je zu unterschätzende Bedeutung Erks, des Altmeisters der deutschen Volksliedforschung, noch einmal deutlich unterstrichen wird. Hinweise auf andere Textierungen der gleichen Weise, weitere Herkunftsangaben und Text- bzw. Titel- und Inhaltseläuterungen sind an gleicher Stelle angebracht. Weiter finden sich hier (nur nicht im ersten Heft) Hinweise auf melodische Konkordanzen, Wanderungen der Weisen und vieles andere mehr.

Schließlich folgen vom einzelnen Lied unabhängige Literaturangaben zum Volkslied der betr. Landschaft, mit Ausnahme von Band 2 und besonders umfänglich in Band 3, kurze Abrisse zu Geschichte und Wesen der Volksliedforschung in den einzelnen Gebieten und je ein alphabetisches und ein der Reihenfolge der Lieder entsprechendes Inhaltsverzeichnis.

In dem Heft „Volkslieder der Lausitzer Sorben“ sind darüber hinaus noch Auslassungen über den Melodiestil, die Volksmusikinstrumente und die Bearbeitungen eingefügt. Zumal in den übrigen Heften Stillfragen also nicht aufgeworfen werden, die Lieder durch ihre Gruppierung aber für sich sprechen, ist hier noch weniger der Ort, solches zu tun. Die Auswahl wurde ohnehin im allgemeinen mit glücklicher Hand vorgenommen. Neben den für die Praxis geeigneten Weisen finden sich, als Beitrag „zur möglichst umfassenden Charakterisierung einer Landschaft“, auch regional gebundene Arbeitslieder, Hirtenrufe, Jodler usw., die sich „nicht aus ihrer landschaftlich-sozialen Einordnung herauslösen“ lassen. Dem Unternehmen des Instituts für Volkskunstforschung darf man im Interesse der gesamten musikethnologischen Forschung und der deutschen Volksliedpflege wünschen, daß den ersten sechs Heften bald weitere folgen werden, die das in den Einzeldarstellungen mehrerer deutscher Volksliedlandschaften sich bereits abzeichnende Gesamtbild des deutschen Volksliedes noch plastischer erkennen lassen werden.

Kurt Reinhard, Berlin

Musica 1961. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Hrsg. von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York [1960]. 28 Tafeln und eine Titelvignette.

Auch den neuen Jahrweiser zeichnen Viel-

seitigkeit der Darstellungen und hervorragende Reproduktionstechnik aus. Schon das reizvolle Titelblatt mit dem Bildnis eines jugendlichen Musikers von einem unbekanntem Meister (nach Angaben des Verlags soll es sich um den neunjährigen Spohr-Schüler J. J. Bott handeln) fesselt nicht nur den musikgeschichtlich interessierten Betrachter. Als Beispiel von Musikdarstellungen aus dem Bereich der Miniaturmalerei verdient die Arbeit eines unbekanntem Meisters aus einem Pariser Psalter vom Anfang des 13. Jahrhunderts größte Aufmerksamkeit, stellt sie doch die instrumentale Musikausübung dar (Glockenspiel, Psalterium und Fidel). Das Thema regt zu weiterer Forschung auf diesem Gebiet an. Von den Darstellungen aus dem Mittelalter beeindruckt der portativspielende Engel vom Petersportal des Kölner Domes (um 1350). Neben bekannteren Abbildungen von Kunstwerken des 16. bis 19. Jahrhunderts (die Niederländer bieten mit ihren musikalischen Darstellungen wiederum willkommene Vorlagen) sind mehrere Meisterwerke der Moderne geradezu eine Augenweide für den Betrachter des Kalenders. Ernst Ludwig Kirchners *Russisches Tanzpaar* (1909) gehört zu den in weiten Kreisen weniger bekannten Werken aus dem Kreis der Künstlergruppe „Die Brücke.“ Beseelt und ausdrucksvoll wirkt der schalmeiblasende *Hirtenknabe* von Johannes Ignaz Kohler (geb. 1908). Emil Noldes *Banjospieler* dürfte schon auf Grund der Farbgebung, ebenso wie Max Chagalls *Der Geiger*, seinen Eindruck nicht verfehlen. Unter den Plastiken fällt die gegenstandslose Arbeit *Harfenspieler* (1930) von Jacques Lipchitz auf. Die *Totenmaske Armin Knabs* sowie das *Selbstporträt* von Arnold Schönberg gehören zu den nennenswerten Bildern über Musikerpersönlichkeiten. Richard Schaal, Schliersee

Jacobus Clemens non Papa: Drei Motetten zu vier bis fünf Stimmen, hrsg. von Bernhard Meier (Das Chorwerk. Heft 72), Wolfenbüttel 1959, Mössler-Verlag. V, 20 S.

Der Hrsg. hat es geschickt verstanden, eine Auswahl aus dem Clemensschen Motettenwerk zu treffen, die den Meister gleichsam in verschiedener Beleuchtung zeigt. Das knappe, im Satz sehr dichte vierstimmige „*Domine, ne memineras*“ ist zwar von der Durchimitation noch weit entfernt, aber beispielsweise seiner ungewöhnlichen Initial-

imitation (auf  $g'$ ,  $c'$ ,  $f$ ,  $c$ ) wegen bemerkenswert. Das Stück erhält seine Gliederung durch eine ausgewogene Kadenzordnung; der die Form des ersten Teils abrundenden Wiederholung des Schlußabschnitts ist lediglich eine kurze, von  $c$  nach  $g$  führende, den vollen Dreiklang erreichende Kadenz angehängt. Die *secunda pars* ist bis etwa zur Mitte von breiter Akkordik mit Gesamtzäsuren zwischen den Textabschnitten bestimmt, doch wird der Satz nach Wiedererreichen des *tempus imperfectum diminutum* aufgelockerter und mündet in einen imitatorischen, textwiederholenden Schlußteil, der in einen Anhang von zweieinhalb Mensuren der drei Unterstimmen ausläuft; hier greift der Tenor nochmals das Motiv des letzten Abschnitts auf.

Das gleichfalls vierstimmige „*Vox in Rama*“ zeigt vielleicht etwas weniger dichte Schreibweise und kommt der Durchimitation näher. Beachtenswert scheint die enge Verwandtschaft zwischen den Motiven der beiden ersten Abschnitte ( $a' a' b' a' \dots$  bzw.  $a' a' f' b' a' \dots$ ), aus der auf Tendenz zur Vereinheitlichung geschlossen werden darf, zumal auch der fünfte Abschnitt aus demselben Kern entwickelt worden ist (Altus:  $e' e' e' d' c' f' e'$ ). Gegensätzlich erfunden ist die Motivik des zentralen „*Radiel plorans*“, dessen gleitende Sekundbewegung (z. B. Cantus:  $c'' h' a' g'$ ) im Schlußabschnitt wieder eine Rolle spielt (Cantus: Tempus 65–67; Altus: 56–60). Das dazwischenstehende „*filios suos*“ (50–53) vermittelt durchaus nach beiden Seiten, so daß der motivische Aufbau der Motette mannigfaltige Beziehungen und Entsprechungen, also nicht bloße statische Symmetrie, in kunstvoller und unaufdringlicher Weise offenbart.

Mindestens ebenso reizvoll ist es, den motivischen Verhältnissen in dem großangelegten fünfstimmigen „*Tulerunt autem*“ nachzuspüren, wo z. B. „*tunicam illius*“ (Cantus, T. 22–24:  $g' a' f' g' \dots$ ) mit dem Anfang ( $g' g' g' b' a' f' g' \dots$ ) zusammenhängt, „*quam cum cognovisset*“ bei seiner zweiten „Durchführung“ — auf anderer Tonstufe — nur wenig, aber dennoch prägnant gegenüber dem ersten Male verändert wird (Quinte statt Quarte als zweites Intervall des Motivs), das folgende „*fera pessima*“ durch Auslassen eines Tones aus dem Vorhergehenden entwickelt wird usw. Wiederum vermittelt ein Abschnitt, das „*mittentes ad patrem*“ (T. 20–31), und zwar

durch die Tonrepetitionen mit dem *Initium* des Satzes, durch die mittlere Tongruppe mit dem „*quam cum cognovisset*“. Clemens' Kombinationsstreben und -kunst zeigen sich besonders in T. 20–24, wo die kontrastierenden Motive von „*tunicam*“ und „*mittentes*“ mehrmals eins das andere kontrastieren. Im deutschen Bereich hat diese Technik beispielsweise der gegenüber Clemens nur wenig jüngere Liedmeister Brandt gepflegt (siehe etwa Forster V, 1556, Nr. 12; cf. Haase, *Jobst vom Brandt. 1517–1570*, Diss. Kiel 1960, Notenbeispiel S. 377). Im übrigen zeigt vorliegendes Stück nicht selten kurze, imitierende (enggeführte) Bicinen, meist innerhalb des vollen Satzes. — Von T. 60 (Cantus, „*fera pessima*“) an findet textlich eine Wiederholung statt — die textlich-musikalische bleibt für die „*Repetitio*“ der *secunda pars* reserviert! —, die ihre Schlußwirkung aus dem vielfältigen Gegeneinander von auf- und absteigenden Skalenmotiven zieht. Gegen Ende des ersten Teils setzt sich, gleichsam „beruhigend“, die Abwärtsbewegung durch. Die *secunda pars* zeigt rhythmisch geschmeidigere, die Mensur-„Schwerpunkte“ weniger stark betonende Polyphonie und arbeitet zunächst ebenfalls mit sekundweise aufwärts- oder absteigenden melodischen Bildungen. Als Gegensatz wird das „*scindit vestimenta sua*“ — worauf der Hrsg. (S. V) auch aufmerksam macht — durch Zickzack-Motivik (Sequenzen; T. 115 ff.) angedeutet; im Kontrastverhältnis hierzu und untereinander stehen wiederum die folgenden Abschnitte „*cum fleu*“ und „*et ait*“. Dieses leitet zur „*Repetitio*“ (T. 138 bis Ende des Satzes) über, die den Großabschnitt von T. 41–86 (unter Vertauschung von Tenor und Quintus) wiederaufnimmt.

In Vorwort geht M. zunächst auf die Stellung des Clemens non Papa in der Musikgeschichte zwischen Josquin und Lasso ein und macht einige analytische Bemerkungen, die den Hrsg. vor allem als guten Kenner der Theoretiker jener Zeit erkennen lassen, über die vorliegend neu veröffentlichten Werke. Während auf einen kritischen Bericht verzichtet ist, werden die Quellen für die drei Motetten und die Provenienz der Texte genannt. Der Ausgabe sind „*die allgemeinen Richtlinien der neueren Hefte des Chorwerks*“ (Vorwort, S. V) zugrunde gelegt; die mitunterlegte deutsche Übersetzung der Texte wird der Praxis willkommen sein. Im Anbringen von Akziden-



tien hat der Hrsg. vielleicht gelegentlich des guten zuviel getan (z. B. S. 3, T. 53, Alt; S. 7, T. 18, Tenor; ebenda, T. 32, ergibt sich die kühne Folge *b a gis*; S. 16, T. 98, Cantus). Dagegen ist die Verkürzung auf die Hälfte der Notenwerte auch der *Proportio tripla* (S. 4, mit Angabe der Temporelation) zu begrüßen. — Zwei Vorschläge mögen noch gestattet sein: Wegen der „irrationalen“ Geltungsdauer von Schlußlängen sollte man vielleicht besser in *secundae partes* mit der Tempuszählung neu beginnen (siehe S. 3/4 und 15). Bei Stellen hingegen, wo einer Note des Satzes eine Silbe des lateinischen Textes zu unterlegen ist, der Notenwert jedoch auf zwei Silben der Übersetzung verteilt werden muß, sollte man zwei „Stichnoten“ (statt nur einer und in eckigen Klammern, wie z. B. S. 2, T. 17, Baß) neben die eine Note der Quelle setzen. Wie heutzutage meist geschieht, könnten überdies die kleinen Noten gegenüber dem Hals der „Hauptnote“ in umgekehrter Richtung caudiert werden. Hans Haase, Kiel

Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208<sup>1</sup>. Das Erbe deutscher Musik Bd. 36. Dritter Band der Abteilung Orgel / Klavier / Laute. Hrsg. von Margarete Reimann. Frankfurt a. M.: Henry Litolff's Verlag 1957. XVI, 110 S.

Seitdem die Orgelbücher in der Ratsbücherei zu Lüneburg vor fast einem Jahrhundert von W. Junghans entdeckt wurden, sind sie in der musikgeschichtlichen Literatur häufig erwähnt und auch mehrfach als Vorlagen für Neuauflagen einzelner Sätze benutzt worden. Als bedeutendster Quellenkomplex des 17. Jahrhunderts aus dem norddeutschen Raum bieten sie einen interessanten Einblick in die Pflege der Tastenspielmusik um die Mitte des Jahrhunderts. Deshalb ist der Plan, dieses Repertoire innerhalb des *Erbes deutscher Musik* in einer Übertragung vollständig zu veröffentlichen, sehr zu begrüßen, zumal nicht selten falsche Vorstellungen über den Inhalt dieser Kodizes herrschen. Schon der vorliegende erste Band zeigt ein anderes Bild, als man es aus den früheren Äußerungen in der Literatur erwarten würde. Das besondere Verdienst der Hrsg. besteht darin, daß sie den wirklichen historischen Wert dieser Quellengruppe erkannt hat (vgl. ihren Artikel *Lüneburger Orgel- und Klaviertabaturen* in MGG). Es handelt sich um Gebrauchshandschriften, wie sie sich die Stadtorganisten durchschnittlicher Bega-

bung für die kirchliche und häusliche Verwendung anzufertigen pflegten. Nicht mit authentischen Fassungen der Kompositionen einzelner Meister haben wir es zu tun, sondern die meisten Stücke sind aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellt, koloriert, verkürzt, erweitert oder parodiert, wie es bei der Tastenmusik bis weit ins 18. Jahrhundert hinein üblich war. Zum Teil liegen Vokalsätze zugrunde (Nr. 6, 19, 25, 39), deren Vorlagen die Hrsg. noch nicht ermittelt hat. Hier sei darauf hingewiesen, daß Nr. 19 eine Kolorierung des mit „*Incerti*“ gezeichneten fünfstimmigen Satzes „*Hosianna dem Sohne David*“ aus dem 5. Teil der *Musae Sioniae* (1607) des Michael Praetorius darstellt. Eine Eruiierung der weiteren Vorlagen im Zusammenhang mit dem Repertoire der übrigen Bände würde vermutlich interessante Aufschlüsse über das von den Schreibern benutzte Quellenmaterial geben, wäre aber eher die Aufgabe einer Spezialuntersuchung, zu der die Neuauflagen reichliches Material bieten werden. Interessanter noch als die Kolorierungen sind die Bearbeitungen instrumentaler Vorlagen, sei es, daß Variationen pasticcioförmig zusammengestellt oder daß die Stücke vom Überlieferer je nach Geschmack oder technischer Fertigkeit verändert wurden. Einige solcher Fälle hat die Hrsg. im Vergleich mit anderen Quellen, vor allem mit dem Komplex der Lübbenauer Klavierbücher nachweisen können (vgl. ihren Aufsatz *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabaturen* in *Die Musikforschung* VIII/1955). Der Rez. kann noch auf eine weitere, bisher unbekannte Fassung zu Nr. 36 aufmerksam machen, die im Tabulaturbuch Amalienbibliothek 340 (jetzt Tübingen, Universitätsbibliothek, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibliothek) fol. 6<sup>v</sup> unter dem Titel *Fantasia H. S. G h* aufgezeichnet ist. Wenn einmal alle Manuskripte aus dem Umkreis (vor allem die sehr eng mit den Lüneburger Quellen verwandten Lübbenauer Handschriften) in einer Übertragung vorliegen, werden sich zweifellos noch manche überraschende Beziehungen kundtun. Das Repertoire der vorliegenden Tabulatur scheint ohne irgendeine äußere oder innere Ordnung zusammengestellt worden zu sein und enthält in der Hauptsache Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder und lateinischer Hymnen, ferner einige Toccaten (bzw. Präambeln) und fugierte Sätze. Als Autor ist nur Heinrich Scheidemann namentlich ge-

nannt, ein Grund zu der Vermutung, daß die Quelle aus seiner Umgebung stammt. Nr. 7 trägt den Vermerk „*Finis anno 1653 den 3 Januarii*“, die Niederschrift der Sammlung scheint also Ende 1652 begonnen und wohl im Laufe des Jahres 1653 abgeschlossen worden zu sein. Gern hätte man neben den ausführlichen Bemerkungen zum Repertoire und zur Notation der Handschrift auch noch eine präzisere Quellenbeschreibung gesehen, z. B. genaue Angaben über Einband, Format, Beschaffenheit und Wasserzeichen des Papiers sowie andere Kriterien, die für die Datierung und Lokalisierung von Bedeutung sein könnten. Möglich, daß diese Beschreibung in der Neuausgabe von KN 208<sup>2</sup> folgen soll, wo man wohl auch Näheres über den Zusammenhang der beiden Quellen erfahren wird (handelt es sich um ein Konvolut oder sind es zwei Bände, die vom Schreiber oder Buchbinder als zusammengehörig gekennzeichnet sind?). Das musikalische Niveau steht nicht auf derselben Höhe wie das in den erhaltenen süddeutschen Quellen jener Zeit, etwa den beiden großen Orgelbüchern aus dem Südosten, Cod. 714 (früher 8) im Minoritenkonvent zu Wien (Neuausgabe in Vorbereitung) und Mus. ms. 40615 der Berliner Staatsbibliothek (jetzt Tübingen, Universitätsbibliothek, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibliothek). Der Einfluß von Scheidts *Tabulatura Nova* (aus der ein Satz anonym in dem Pasticcio Nr. 11 auftaucht) und der „Sweelinck-Schule“ ist unverkennbar, dagegen ist der Geist Frescobaldis nirgends zu spüren. Im ganzen ist die Satztechnik einfach, oft von Koloristenmanieren durchsetzt. Lediglich die Sätze von Scheidemann, vor allem die Fantasien über „*Vater unser im Himmelreich*“ und „*In dich hab ich gehoffet, Herr*“ vermögen heute noch Spieler und Hörer zu fesseln. Doch besteht der Wert der Veröffentlichung gerade darin, daß nicht nur eine Auswahl oder die Werke eines einzelnen Komponisten exzerpiert wurden, sondern ein Repertoire dargeboten ist, das die Pflege der Tastenspielkunst in Norddeutschland in ihrer ganzen Breite erkennen läßt. Vor allem wird hier ein Vorstoß in das umfangreiche, bisher kaum berücksichtigte anonyme Musiziergut unternommen, ein Aufbruch zu einer neuen, umfassenderen Geschichtsbetrachtung. Mit Spannung dürfen daher die weiteren Bände erwartet werden. Die Ausgabe ist durch eine Abbildung des Orgelprospektes der Lüneburger St. Johanskirche und mehrere Reproduktionen aus

dem Manuskript bereichert. Um die Faksimiles richtig lesen zu können, wäre allerdings eine andere Anordnung zu empfehlen: Da die Stücke in der Quelle horizontal über das ganze aufgeschlagene Blatt geschrieben sind, gehören jeweils die Seiten 24<sup>v</sup>/25<sup>r</sup>, 25<sup>v</sup>/26<sup>r</sup> usw. zusammen auf eine Abbildung.  
Friedrich Wilhelm Riedel, Kassel

Franz Giegling: Die Solosonate (Das Musikwerk, Heft 15), Köln: Arno-Volk-Verlag 1959. 131 S.

Der Triosonate (Heft 7) läßt der Verlag nun die Solosonate folgen. Die z. T. auf eigenen Forschungen beruhende, übersichtliche und gehaltvolle Einleitung hebt die hohe Bedeutung Italiens, auch für diese Form, hervor und zeigt das Fortschreiten vom bloßen Spielstück, das von der zunächst improvisierten, auswählenden Zurichtung einer vokal-nurigen Vorlage (Nr. 1) zur solistischen Eigenentfaltung strebt, zu einer, sich auch in der Ablösung der Violen durch die Violinen kundgebenden, zielbewußt organisierten Form, die allerdings angesichts der Konkurrenz der Triosonate „*etwas später zum Zuge gelangt*“, dann aber mit allen Zügen klassischer Reife, so in den Schulen von Bologna, Rom und Venedig, wie die Beispiele Lonatis und Locatellis (Nr. 8 und 9) zeigen, denen mit kenntnisreichen Würdigungen u. a. Corelli, Veracini und Tartini folgen.

Interessant ist, wie das improvisatorisch ausgreifende Element, das schon die ersten Gehversuche leitete, irgendwie erhalten bleibt, so daß der meist durch ein Melodieinstrument bereicherte B. C. dem Satz manchmal ein scheinbar triosonatenartiges Gesicht verleiht, so bei Fontana um 1626 (im Inhaltsverzeichnis Nr. 3 irrtümlich 1641) und Lonati 1701, bei diesem bezeichnenderweise nur noch im ersten Satz. Als Gegenstück steht die einsätzig-e Ricercata von G. B. Degli Angeli von 1687 (Nr. 6), die nur einen bezifferten Baß gibt, dessen melodisch z. T. recht ausdrucksvolle Linie fast vergessen läßt, daß es sich „*in gewissem Sinne um Generalbaßübungen*“ handelt.

Bemerkenswert ist auch die Bearbeitung, die Geminiani einzelnen Sätzen aus seinen Sonaten und Konzerten als „*Pièces de Clavecin*“ zuteil werden läßt (Nr. 10). Hier und in der früher (1740) zu datierenden Klaviersonate von Alberti, Nr. 12 (Abdruck besonders dankenswert) wird spürbar, daß wir uns der Solosonate im heutigen Sinne

nähern, also der in erster Linie für ein akkordisches Instrument (Orgel oder Klavier) bestimmten Sonate, wenn auch noch längere Zeit mit einer ad libitum begleitenden Stimme, wie sie für Frankreich das Beispiel von Mondonville 1734 (Nr. 11) zeigt, in dem allerdings die Violine so selbständig erscheint, daß man fast ein Duo für die beiden Instrumente vermuten könnte.

Für Deutschland steht eine sich deutlich dem Suiteneinfluß entziehende Klaviersonate von J. Kuhnau 1696 (Nr. 7); merkwürdigerweise, vielleicht aber auch absichtlich, fehlt der Hinweis auf seine Programmsonaten. Für die Ausbildung des ersten Satzes — wichtig der Hinweis auf die Verdienste „der böhmischen, mährischen und tschechischen Meister“ — tritt nun Italien ganz zurück, da ihm jede „Form gedanklicher Evolution“ fernliegt, kennt das Italienische doch (wie Giegling von B. Paumgartner übernimmt) das Hilfszeitwort „werden“ nicht, was übrigens schon Carl Hillebrand wußte.

Die klassische Solosonate, deren wichtigste Gestaltzüge kurz charakterisiert werden, bedarf in diesem Rahmen kaum eines Beispiels. Als Muster einer Sonatine (mit der verkürzten Reprise) steht ein hübsches Stück von Eberl (Nr. 14) von 1796, dem sich ein zehn Jahre jüngerer wertvoller erster Satz von Tomashek mit ausdrucksvoller Adagioeinleitung und klanglichen Kühnheiten (Takt 2 und 60, 6. und 7. Viertel) anreihet. Für die spätere Entwicklung der Sonate stehen als Proben je drei erste Sätze, zunächst einer für Klavier aus R. Schumanns Spätzeit von thematischer, dem lyrischen Klavierstück nahestehender Einheit (Nr. 16), dann ein stärker formal gebundener, schwungvoll kantabler für Orgel von J. Rheinberger (Nr. 17), endlich ein prächtig gegliederter, mehr sonatinenartiger für Klavier von Hindemith (Nr. 18). Die Auswahl bezeichnender Stücke nach Beethoven, selbst unter Ausscheidung alles klassizistischer Erstarren oder Amorphen, ist von so großer Vielfalt — es seien für die Zeit nach 1900 nur andeutungsweise so heterogene Geister genannt wie Reger, Skrjabin, Haas, Strawinsky, Kaminski, Medtner, Hindemith und Pepping —, daß sie über den gesetzten Rahmen weit hinausging. Zudem sind hier Muster leicht erreichbar.

Die 18, chronologisch geordneten Stücke, bis auf die drei letzten durchgängig Neudrucke, sind bezeichnend ausgesucht und

mustergültig ediert. Über ihre Herkunft — für die italienischen Werke kommt vorwiegend die Bibliothek Martini in Bologna in Betracht — gibt der Quellennachweis gewissenhafte Auskunft. Ihm schließt sich eine nützliche „Übersicht der praktischen Neuausgaben von Sonaten des 17./18. Jahrhunderts“ und eine solche für die „wichtigste Spezialliteratur“ an. Hoffentlich nimmt die Praxis von dem wertvollen Band gebührende Notiz. Reinhold Sietz, Köln

Andrea Gabrieli: Ricercar del sesto tuono for 2 Trumpets and 2 Trombones (Trumpet, Horn and 2 Trombones) (Hrsg. A. Lumsden). *Musica rara*, London 1957, 4 S. und Einzelstimmen.

—, Ricercar del duodecimo tono for 2 Trumpets and 2 Trombones (Hrsg. A. Lumsden). Desgl., ebda. 4 S. und Einzelstimmen. *Musica rara* ist eine neue englische Reihe, die es sich angelegen sein läßt, in erster Linie bisher unveröffentlichte Werke herauszubringen. Hier bietet der Hrsg. A. Lumsden aus den *Madrigali et Ricercari*, die Andrea Gabrieli's Neffe Giovanni Gabrieli drei Jahre nach dem Tode seines Onkels aus dessen Nachlaß veröffentlicht hat (1589), diese zwei Beispiele in einer löblich zurückhaltenden Einrichtung für je zwei B-Trompeten und Posaunen. Das Hypolydische und Hypojonische kennzeichnet in der Oberstimme die Sext als höchsten Skalenton; ergiebiger ist das Stück im 12. Kirchenton durch mehrmalige Takt- und Motivwechsel, die es stilistisch in die Nähe der Canzone verweisen und auf die mehrsätzigen Sonaten und venezianischen Ouvertüren des 17. Jahrhunderts vorausschauen lassen — beide Ricercari sind würdige Festmusiken auch zu Freiluftveranstaltungen, etwa auf Domplätzen. Christiane Engelbrecht, Berlin

Heinrich Ignaz Franz Biber: Sonata a 6 for B-Trumpet solo and Strings. (Hrsg. Kurt Janetzky) *Musica rara*, London 1957, 11 S. und Einzelstimmen.

Der Hrsg. teilt im Vorwort mit, daß es sich hier um ein Jugendwerk Bibers aus seiner Zeit am olmtzischen fürstbischöflichen Hof zu Kremsier handle. Aus den Kremsierer Beständen stammt auch die Komposition, die dort in zwei Fassungen vorliegt, eine in C und die hier gewählte in B. Da die Neuausgabe zwei Violoncello-Parte vorsieht, deren oberer auch als Viola II bezeichnet

wird, wäre Zusatz des Originalschlüssels (wohl Tenor?) wünschenswert gewesen. Die Bezifferung gehört nicht zur rechten, sondern zur linken Hand. Interessant, daß in den Binnensätzen die zweite und die erste Geige abwechselnd solistisch allein das Feld beherrschen. Von der Trompete her beschränkt sich die Thematik wesentlich auf Fanfaren-Motive — also anscheinend eine Tafelmusik für vornehmen Besuch.

Christiane Engelbrecht, Berlin

Matthias Weckmann: Sonata a 4 for Oboe, Violon, Trombone, Bassoon & Continuo (Hrs. A. Lumsden). Musica rara, London 1957, 8 S. und Einzelstimmen. Dieser Erstdruck nach dem Lüneburger Ms. KN 207/14 hat den Hrsg. A. Lumsden besonders gefesselt, weil der Komponist über seinen Lehrer Heinrich Schütz als Enkelshüler Giovanni Gabrieli zu zählen ist. Das Stück zeigt in der Tat — sieht man einmal von dem Generations- und Personalstilwechsel zweier Menschenalter ab — noch unverkennbar venezianische Züge, besonders im wiederholten Umschalten der Zeitmaße. Der Generalbaß ist korrekt ausgesetzt; der Ersatz des Zinks durch die Oboe sollte tunlichst vermieden werden, sofern man ein Cornettino zur Verfügung hat.

Christiane Engelbrecht, Berlin

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Herausgegeben von Georg von Dadelsen. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1959, XXII, 127 S. In Johann Sebastian Bachs Leben verschmelzen menschliche und künstlerische Belange zu einzigartiger Einheit. Sein Wirken als Musiker beruht auf dem Geborgenheit in der Familie. Kraftquelle seiner Kunst ist der durch regelmäßige Amtstätigkeit, familiäre Bande und den festen Glauben an das von Luther neu verkündete Evangelium gesicherte Alltag. In diese Welt gewähren uns die Notenbücher, die Bach für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, und für seine zweite Frau, Anna Magdalena, angelegt hat, einen lebendigen Einblick. Ihr Studium ist für das Verständnis des Menschen und Künstlers J. S. Bach, aber auch für die Erhellung seiner häuslichen Umgebung, unentbehrlich. So ist es nicht verwunderlich, daß sie schon mehrere wissenschaftliche und praktische Neuauflagen (als Ganzes und in Teilen) erfahren haben.

Das Charakteristische der hier zu besprechenden Neuauflage besteht darin, daß sie „praktisch-bibliophiler“ Natur ist, gleichzeitig aber auf sicherster wissenschaftlicher Grundlage ruht. Ist sie doch aus der vom selben Herausgeber besorgten Wiederveröffentlichung dieses Dokuments im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Bachs* (Serie V, Bd. 4 mit kritischem Bericht) herausgewachsen. Auf zwölf Seiten werden hier konzentriert und allgemein verständlich die Forschungsergebnisse vorgelegt, zu denen von Dadelsen in der philologisch-kritischen Ausgabe gelangt ist. — Als „bibliophil“ ist diese Neuerscheinung des dritten Bachschen Klavierbüchleins darum zu bezeichnen, weil sie in Aussehen und Format des Einbandes und hinsichtlich Seitenplatzierung der einzelnen Nummern eine ziemlich genaue Nachbildung des Originals ist. Diesem Klavierbüchlein fehlt im Gegensatz zu seinen Vorgängern — wenigstens in seinem heutigen Zustand — eine eigentliche Titelseite; ein Umstand, auf den von Dadelsen weder in der kritischen noch in der praktischen Ausgabe expressis verbis hingewiesen hat.

Im Vorwort geht von Dadelsen auf Zweck und Art der Bachschen Klavierbüchlein im allgemeinen (1. Abschnitt) und des Dritten im besonderen (3. Abschnitt) ein. Zu begrüßen ist die Skizze, die der Hrsg. vom Lebenslauf Anna Magdalenas entwirft (2. Abschnitt). Dem Vorwort folgen Faksimiles, die sich z. T. in der philologisch-kritischen Ausgabe nicht finden. Die Wiedergabe der 42 Musikstücke und der zwei Kurz-Abhandlungen über den Generalbaß (nebst einem faksimilierten Hochzeitsgedicht) stimmt mit derjenigen in der NBA vollkommen überein, repräsentiert also eine Urtext-Ausgabe moderner Prägung. In den Vokalstücken wurde der Generalbaß diskret und stil sicher ausgeschrieben. Den Beschluß der Ausgabe bilden „Besondere Bemerkungen“. Hier wird der Leser betreffend jedes einzelnen Stückes über dessen Komponisten, Schreiber, Zeitpunkt der Niederschrift und sonstige Herkunftsfragen orientiert. Zur Klärung der Chronologie wird das Verfahren der Schriftanalyse verwendet.

Die zweite durch von Dadelsen besorgte Neuedition des Klavierbüchleins der Anna Magdalena Bach 1725 stellt eine sehr verdienstliche Gabe der Musikwissenschaft an den Musikfreund dar. Gegenüber jeder Legendenbildung läßt der Herausgeber nach

Möglichkeit die Tatsachen sprechen. Er versäumt es aber bei aller wissenschaftlichen Akribie dennoch nicht, dem Leser die gemüthafte Seite eines solchen Dokuments nahezubringen. Hans Conradin, Zürich

Benedetto Marcello: Concerto grosso op. 1 Nr. 1 per archi e cembalo. Elaborazione e integrazione a cura di Ettore Bonelli. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1960. Partitur, 16 S.

Im Jahre 1708 druckte Giuseppe Sala in Venedig Benedetto Marcellos Opus 1: die 12 *Concerti a cinque con violino solo e violoncello obbligato*, wobei in der Widmung des Komponisten schon hier die Bezeichnung „*Dilettante di contrapunto*“ auftaucht. Auf Grund dieser Vorlage hat es Ettore Bonelli unternommen, die Schöpfungen nun auch für die gegenwärtige Musikpflege zu erschließen, und legt — nach dem F-dur-Konzert Nr. 4 — jetzt das in D-dur, das erste der Serie, in Neuausgabe vor.

Mit diesem Opus 1, das Arnold Schering bei der Abfassung seiner *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (1905) noch nicht erreichbar war, bewegt sich der damals wenig über zwanzig Jahre alte Marcello durchaus auf der künstlerischen Höhe seiner Zeit; das uns vorliegende D-dur-Werk ist von aristokratischer Haltung und zeigt alle jene Vorzüge, die uns bei diesem Autor auch späterhin immer wieder begegnen werden. Schon die beiden langsamen Sätze, ohne solistische Einschübe verlaufend, heben sich dank ihres verschiedenartigen Charakters (D-dur bzw. h-moll) sehr voneinander ab; und vollends die zwei schnellen Sätze sind hier eigenwüchsig geprägt. Gerade der junge Marcello ist um zündende musikalische Einfälle nicht verlegen; insofern mag man das fugierte, jedoch niemals trockene Presto-Finale als Krone des Ganzen ansehen: ein ungewöhnlich spritziges Stück, das bereits im KopftHEMA sich bewußt und mit Glück synkopischer Wirkungen bedient. Ganz von selbst müßte sich ein solches Werk den Weg in das Repertoire unserer heutigen Kammerorchester bahnen. Werner Bollert, Berlin

Johann Michael Haydn: Die Hochzeit auf der Alm, Ein dramatisches Schäfergedicht, revidiert und hrsg. von Bernhard Paumgartner, Salzburg — Stuttgart 1959, Das Bergland-Buch, 71 S., Klavierauszug.

In einer schönen Ausgabe wird hier als Klavier-Auszug das „*dramatische Schäfergedicht*“ vorgelegt, zu dem Michael Haydn 1768 die Musik komponiert hat. Der Hrsg. bemerkt in dem Vorwort, daß es sich um eine der „*anmutigsten Schöpfungen der überaus reichen dramatischen Literatur der Benediktinischen Universität an der Salzach*“ handle. Den Text schrieb der Benediktinerpater Florian Reichsisiegel (1735—1795). In der Mischung von antik-bukolischen und volkstümlich-österreichischen Elementen gehört das Libretto zu den zahlreichen Schul- und Huldigungsstücken, die bis in das ausgehende 18. Jahrhundert noch üblich waren. Bei aller Liebe zur alten Zeit aber kann man solche Werke nur noch als historische Leckerbissen genießen. Die alpenländlerische Fabel mit kuhmelkender Galatea und buttern-der Phyllis — in der Entschleierung der wahren Familienverhältnisse liegt die Pointe des Gedichts — wirkt heute kaum glaubhaft, da sich die Voraussetzungen vollständig gewandelt haben. Dennoch: ein geschickter Reimer ist der Pater gewesen! Einige Anspielungen sind auch recht gut gelungen, so z. B. das Lob der Einsamkeit. „*Wie viele Fürsten sind*“, so heißt es im II. Aufzug, „*die diese edeln Gaben, so die Natur uns gibt, und diese Ruh nicht haben.*“

Die Musik von Michael Haydn ist vollständig erhalten und befindet sich als Stimmentwurf im Archiv des Stiftes St. Peter zu Salzburg. „*Operetchen*“ wurde das Werk genannt. Als Titel ist „*Die Sendin auf der Alm*“ angegeben. M. Haydn, seit 1762 am Salzburger Hofe tätig, hat in seiner Musik den unschuldig-naiven Charakter des Singspiels unterstrichen. Die schwungvolle Ouvertüre ist eine einsätziges Sinfonia in verkürztem Sonatensatz. Der I. Akt enthält zwei Strophenlieder von einfacher Melodik, ein Zwischenspiel und ein kanonisches Menuett, dessen Trio stilisierte Alpenjuchzer bringt. Den II. Akt eröffnet ein echt singspielhaftes Morgenlied als Duett zwischen Galatea und Phyllis; ein sehr hübsches, auch mit kleinen Koloraturen versehenes Quintett als umfangreichste Nummer beschließt den gesanglichen Teil des anmutigen Stückchens. Endlich folgt noch ein kurzes Ballett, ein allgemeiner Schlußanzug in kräftiger, ein bißchen ungarischer Art, ganz entfernt an Joseph Haydn erinnernd. Für Liebhaber-aufführungen ist das Singspiel recht gut geeignet. Man kann es im häuslichen Kreise oder in Schulen sogar mit Klavier aufführen.

Reizvolle, z. T. farbige Trachtenbilder vermitteln Anregungen zur Kostümfrage. Eine schöne Ausgabe eines vergessenen Werkes eines zu Unrecht vergessenen Komponisten!  
Helmut Wirth, Hamburg

Joseph Haydn: *Te Deum* (für die Kaiserin Marie Theres) für gemischten Chor, Orchester und Orgel, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Wien 1959, Doblinger (B. Herzmannsky), Klavier-Auszug, 23 S., mit Vorwort.

Daß Doblinger als 10 000. Verlagsnummer das *Te Deum* veröffentlicht, werden viele Freunde Haydns als besondere Huldigung an den Genius des Meisters zu würdigen wissen. Auch die Tatsache, daß es sich dabei um ein geistliches Werk handelt, darf nicht unberücksichtigt bleiben, sind heute doch manche Kräfte am Werk, die die Kirchenmusik der Wiener Klassik, insbesondere die Haydns, allzu gern ausschalten möchten. Das vorliegende *Te Deum*, wie sein Vorgänger aus der Zeit vor 1765 ebenfalls in C-dur, ist um 1800 entstanden und gehört somit der spätesten Schaffensperiode Haydns an. Im Gegensatz zum frühen, auch schon meisterlichen Werk verzichtet es auf Solostimmen, bringt dafür aber ein großes Orchester mit Flöte, je 2 Oboen, Fagotten und Hörnern, je 3 Trompeten und Posaunen sowie Pauken, Streichern und Orgel. Haydn bedient sich also eines ähnlich umfangreichen Apparates wie bei den Oratorien. Erhabenheit und Glanz zeichnen das Werk aus, das den Spätmesen ebenbürtig zur Seite steht. Der zwischen Homophonie und Polyphonie wechselnde Chor ist zwingend in das sinfonische Orchester eingebaut und steigert sich nach dem in c-moll stehenden „*Te ergo quaesumus*“ zu einer sehr konzentriert gearbeiteten Fuge, die, hierin dem ersten *Te Deum* ähnlich, dem „*In te Domine speravi*“ das „*non confundar in aeternum*“ als unmittelbaren Gegensatz beigt.

Die 1959 anläßlich der Haydn-Feier des WDR in Köln veranstaltete „Uraufführung“ hat den überzeugenden Beweis von der Lebensfähigkeit des Werkes gebracht. Wie bei manchen anderen Werken, so hatte Haydn auch hier Schwierigkeiten äußerer Natur zu überwinden, über die das ausführliche Vorwort des Hrsg. Auskunft gibt. Wann Haydn der Kaiserin (sie war die Gemahlin Franz' I. und eine begeisterte Verehrerin des Komponisten) das Werk abgeliefert hat, ist nicht zu ermitteln. Das Auto-

graph existiert nicht mehr. Der Hrsg. hat in mühevoller Arbeit die z. T. von Ellsler geschriebenen Stimmen und andere Quellen zusammengestellt und auch auf die 1802 bei Breitkopf & Härtel erschienene Partitur zurückgegriffen, in der allerdings die Posaunen fehlen.

Ein trotz seiner Kürze sehr großes, eindringliches Werk, das in dem gleichfalls in C-dur stehenden *Te Deum* von Bruckner einen würdigen Nachfolger gefunden hat.

Helmut Wirth, Hamburg

Alexandre-Pierre-François Boëly (1785—1858): *Préludes, Fugues, Canons. Livre 1 pour orgue sans pédale. Fasc. 1. Pièces rassemblées et publiées par Armand Gastoué et Norbert Dufourcq. Paris: Procure du clergé-Musique sacré o. J. 26 S.*

Dieses schmale Heft bringt uns den Namen eines wohl zu Unrecht Vergessenen wieder in Erinnerung. Erst im Alter von über 50 Jahren erlangte Boëly ein Organistenamt und errang seine ersten Erfolge als Komponist. Aber bald erwies er sich in seiner Zeit und Umgebung als ein recht Unzeitgemäßer. Mehr und mehr wurden die alten Clavicinisten, wurden Beethoven und Bach seine Vorbilder. Als er, seit Jahren schon aus seinem Amt ausgeschieden, 1858 starb, fanden sich in seinem Nachlaß etwa 300 unveröffentlichte Kompositionen, deren sich dann teilweise ein Jahr später der Pariser Verleger Richault, 1902 noch einmal Costallat und 1915 mit einer Auswahl von 41 Stücken Michel Brenet annahm. Das Interesse galt hier vornehmlich Boëlys Klaviermusik, der neuerdings nach einer früheren Arbeit von Brenet G. Favre in seinem Buch *La musique française de piano avant 1830, 1953* einen aufschlußreichen Abschnitt gewidmet hat. Und nun beginnt N. Dufourcq aus Hunderten von Stücken das Vermächtnis Boëlys für die Orgel zu erschließen, „*l'œuvre d'orgue la plus volumineuse qui ait été écrite en France*“, wie er im Nachwort seiner Ausgabe feststellt. Als sein Lehrer A. Gastoué 1943 starb, hatte er aus dem umfangreichen handschriftlichen Nachlaß Boëlys in der Versailler Stadtbibliothek das Material für eine auf vier Bände berechnete Ausgabe seiner Orgelwerke zusammengestellt. Diese Ausgabe zu vollenden, schien D. als einer der besten Kenner der französischen Orgelmusik besonders berufen. Was das vorliegende erste Heft schon erkennen läßt, werden die

weiteren erweisen müssen: daß Boëly in der Geschichte der Orgelmusik Frankreichs eine Brücke schlägt vom „classicisme“ eines Marchand, d'Andrieu und d'Aquin zu C. Franck, Saint-Saëns und Gigout. Das besondere Anliegen dieser Ausgabe wird aber sein, die Beziehungen von Boëlys Schaffen zu Bach sichtbar werden zu lassen. Dazu zeichnet der Hrsg. im Nachwort einen geschichtlichen Hintergrund mit Hinweis etwa auf Richaults Ausgabe der *Kunst der Fuge* von 1835, auf eine Begegnung Boëlys mit Mendelssohn bei dessen zweiter Frankreichreise oder auf Richaults Ausgabe von Bachs Orgelwerken seit 1855, also noch zu Lebzeiten Boëlys. Durch ihn gewinnt die französische Orgelmusik wieder Ernst und Würde, die sie seit dem Tode eines Grigny eingebüßt hatte. Innerhalb ihres deutschen Erbes, wie es ihr Boëly im Zeichen Bachs zuführt, kündigt sich bei ihm aber auch schon in gewissen Spuren der Alterationsstil C. Francks an, dessen *Six Pièces*, eines seiner frühesten Orgelwerke, fast unmittelbar nach Boëlys Tod, 1860—1862, entstanden. Willi Kahl, Köln

Wolfgang Amadeus Mozart: Sechs Sonaten für Flöte und Klavier (Komponiert 1764 in London). Hrsg. von Joseph Bopp, Basel: Reinhardt (1959). 2 Bde. 27,8; 32,12 S. Der Herausgeber dieser Sonaten hat sich schon vor längerer Zeit mit einer Studie *Mozarts Werke für die Flöte* (Schweiz. Musikzeitung, Jg. 82, 1942) als guter Kenner der Materie bekannt gemacht. Freilich muß er hier gestehen, daß die von ihm aufgestellte Liste von etwa 24 Werken „leider um mehr als die Hälfte reduziert werden“ muß (S. 206). Ein Teil ist verschollen, ein anderer nur skizziert, so daß für die Praxis genau elf Werke in Frage kommen, zumal auch einige „eine vom Original abweichende Besetzung“ aufweisen oder auch Mozarts Absicht bei einem Widerspruch zwischen Titel und Notenbild nicht klar erkennen lassen, wie die jetzt in einer Ausgabe für den praktischen Gebrauch vorgelegten, im Herbst 1764 der Königin von England gewidmeten *Six Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon ou flaute traversière, œuvre III*. Es handelt sich um KV 10—15, wovon nach Wyzewa-St. Foix KV 13 am frühesten, vielleicht noch in Paris entstanden sein könnte. Ergänzend wäre zu der Titelangabe noch zu bemerken, daß nach Köchel 3/1947, S. 12 drei

in London befindliche Exemplare von KV 10 noch eine zusätzliche gestochene Violoncellstimme als Continuoabaß enthalten. Die alte Mozart-Gesamtausgabe (Serie 18, Nr. 5—10) sowie die Breitkopfsche Urtextausgabe — die des Verlags Henle schließt die Jugendarbeiten vor 1778 aus — bieten diese Werke als Violinsonaten und zeigen in der Violinstimme zahlreiche Doppelgriffe und Noten unterhalb des h, also der unteren Grenze des Flötenumfangs. Wie sich Mozart die Ausführung einer solchen Violinstimme durch eine begleitende Flöte gedacht hat, läßt sich nicht sagen, da das Autograph nicht mehr vorhanden ist. Die Frage verschärft sich dadurch, daß die Begleitinstrumente nicht als solche „ad libitum“ auch entbehrlich sein können, sondern integrierender Bestandteil der Komposition sind. Wie schon die als op. 1 und 2 erschienenen Klaviersonaten des jungen Mozart KV 6—9, gehört sein op. 3 durchaus dem Typus jener Pariser „Klaviersonate met vioolbegeleiding“ an, einer Gattung sui generis, der Eduard Reeser seine aufschlußreiche gleichnamige Utrechter Dissertation gewidmet hat (vgl. meine Besprechung im Archiv für Musikforschung V, 1940, S. 234 ff.). Unter diesen Umständen glaubte Bopp in seinem genannten Aufsatz noch resignierend gestehen zu müssen: „An eine Ausführung dieser Violinstimme ist jedoch nicht zu denken.“

Jetzt hat er die Stücke doch mit der vorliegenden Ausgabe geglaubt, der Praxis des Flötisten zugänglich machen zu können, da es ja immerhin die „einzigsten Sonaten Mozarts“ sind, „die auch mit Flöte gespielt werden können“. Um nun eine Lösung des gekennzeichneten Problems zu finden, hat er „überall, wo es sich als notwendig erwies, die rechte Hand des Klaviers in die Flötenstimme gesetzt und umgekehrt die Violinstimme in die rechte Hand des Klaviers“. Daß es auf diese Weise möglich war, „den Urtext sozusagen unverändert zu belassen“, wird man ihm freilich nur mit Vorbehalt zugestehen können. In den gravitätischen Akkorden des von Händel berührten ersten Satzes von KV 15 sind doch wohl die weit ausholenden Doppelgriffe der Violine ein in der Flötenstimme nicht ersetzbares integrierendes Element im Gesamtklang. Es bleibt abzuwarten, ob diese Sonaten des jungen Mozart in ihrer trotz bester Absicht des Herausgebers doch etwas gewaltsamen Umgestaltung, wie er hofft, „den ihnen gebührenden Platz einnehmen“ werden,

„welcher ihnen bis heute von den Pianisten und Geigern versagt wurde“.

Zu bemerken ist, daß diese hauptsächlich in der Londoner Umgebung entstandene Werkgruppe dem Einfluß Schoberts noch keineswegs entrückt ist, daß aber als etwas Neues die Wirkung J. Chr. Bachs hinzutritt.

Willi Kahl, Köln

Jean Philippe Rameau: Pièces de clavecin. Mit den originalen Textbeilagen des Komponisten und mit mehreren Faksimile-Wiedergaben hrsg. von Erwin R. Jacobi. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1958. 111 S.

Wenn man die hohe Bedeutung ermißt, die Rameaus Klavierwerke für die internationale Klaviermusik darstellen, scheint es kaum glaubhaft, daß mit dieser Ausgabe erstmalig eine einwandfreie, praktische Gesamtausgabe vorliegt. Über die Problematik der 1895 von Saint-Saëns herausgegebenen Gesamtausgabe war man sich seit langem klar, und des Hrsg. Kritik an ihr ist nur allzu berechtigt. Im Gegensatz zu ihr haben wir nun hier den reinen, unverfälschten Text der Erstausgabe vor uns, einschließlich der Klavierfassung der fünf Stücke aus den *Pièces en concert* von 1741, des Einzelstücks *la Dauphine*, der Verzierungstabellen von 1706 und 1724, 1731, der Abhandlung über die *Mécanique des doigts* und der *Remarques* von 1728; alle Texte einschließlich des Vorwortes in drei Sprachen, so daß ein weiter Benutzerkreis angesprochen wird. Die Ausgabe ist vervollständigt durch Abbildung der Büste von Caffieri, eine Schriftprobe des 71jährigen Rameau, das Titelblatt des 1. Bandes der Erstausgabe mit interessanten Instrumentendarstellungen, ein vom Hrsg. neu aufgefundenes Autograph des vierundsechzigjährigen Rameau von *la Dauphine* und ein Faksimile des Erstdrucks von *la Timide* (Klavierfassung eines der Stücke aus den *Pièces en concert*). Nur an ein Faksimile der Klaviersammlungen ist nicht gedacht, was schade ist, da die Erstausgabe von Rameau außerhalb Frankreichs nur schwer greifbar ist.

Der Text zeigt, wie schon angedeutet, keine oder fast keine Zufügungen; wo sie vorhanden sind, wird es sauber vermerkt. Eine Errata-Liste — der Hrsg. war so freundlich, sie der Rf. zuzuleiten — wird in der Neuauflage vorhandene Druckfehler ausmerzen.

Hinzuzufügen ist S. 18, mittlere Spalte, 5. Abschnitt, 4. Zeile, „*retrancher*“ statt „*rerrancher*“. Auch Verzierungen sind dem Text nicht ausgeschrieben zugesetzt. Das ist richtig. Sie könnten nur Vorschlag, wie der Hrsg. mit Recht betont, Andeutung sein, überflüssig oder höchstens interessant für den Kenner, irreführend und zugleich lähmend für den Laien, der hier Endgültigkeit zu sehen glaubt und sich nur noch wenig um eigene Ausführung mühen wird; aber gerade die Mitarbeit des Spielers will der Herausgeber anregen. Er möchte gern, daß seine eigene, feine Kenntnis von Struktur und Ästhetik der Stücke, die das Vorwort allenthalben erkennen läßt, vom Spieler seinerseits erarbeitet wird, und die Verzierungen sind ein Teil dieser Ästhetik. Höchstens sollte man erwägen, der Neuauflage vielleicht ein völlig ausgeziertes Stück beizulegen, um ein Beispiel anzudeuten, als Anregung vor allem für den Laienspieler. — Wenn übrigens die Verzierungstabelle der 1. Sammlung so kurz ist, so bedeutet das u. E. nicht, daß Rameau sich hier noch mit weniger Verzierungen begnügt hat. Er verläßt sich nur in der Frühzeit noch mehr auf den Spieler, denn die Anzahl der Verzierungen bleibt trotz der größeren Genauigkeit der Franzosen immer labil. Später wird Rameau nur vorsichtiger — vieles wird korrumpiert im Umlauf gewesen sein — und notiert genauer.

Die Bibliographie der Ausgabe ist offensichtlich nur als Hinweis für den Laien gedacht; sie ist betont kurz. Zur Literatur über die *Notes inégales* sollte wenigstens noch auf Grove verwiesen werden.

Ein Wort noch zur Übersetzung. Sie ist, wie die ganze Ausgabe, mit Sorgfalt und Vorsicht angefertigt, was bei Rameaus eigenen Texten doppelt anerkennenswert ist. Eben hier aber erhebt sich die immer wieder gleiche Frage, wie weit die Wörtlichkeit des Originals beibehalten, wie weit sinngemäß freier vorgegangen werden soll. Uns erscheint bei solchen Texten das Erste das Bessere, um das Original soweit wie möglich durchschimmern zu lassen. Die englische Übersetzung kommt unserer Meinung da näher als die deutsche, die übrigens im weiteren Verlauf auch immer wörtlicher wird. So sollte man beispielsweise, S. 16, Abschnitt 3 des 1. Abschnittes, in der *Mécanique* „*mouvement régulier*“ als „regelmäßige Bewe-



gung“ stehen lassen, „naturelle“, schon der Rokokosprache zuliebe, wörtlich nehmen, und für „racine“ sich mit „Wurzel“ begnügen (S. 17, Abschnitt 3, tut der Übersetzer das selbst); im Abschnitt 2 geht „Betätigungsweise“ u. E. schon über den Sinn von „habitude“ hinaus. Aber das sind Auffassungsfragen, in denen kaum je vollständige Übereinstimmung herrschen kann. Sie wollen keineswegs die Freude an dieser schönen Ausgabe, zu der man Hrsg. und Verlag beglückwünschen kann, schmälern.

Margarete Reimann, Berlin

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band IX: Sechs Suiten für Querflöte, Violine und Basso continuo, herausgegeben von Johann Philipp Hinzenoth. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1955.

Über der Ausgabe der musikalischen Werke Telemanns durch die Gesellschaft für Musikforschung scheint nicht durchweg ein günstiger Stern zu walten, wenigstens sofern man sich an die bisher erschienenen Besprechungen hält: nachdem der in jeder Beziehung vorbildliche, noch von Max Seiffert (dem Initiator der Telemann-Ausgabe) selbst vorbereitete erste Band die schönsten Hoffnungen erregt hatte (vgl. R. Steglich in Mf. 5, 285 f.), waren bereits bei den vier folgenden Bänden, die den Kantatenjahrgang „Der harmonische Gottesdienst“ enthalten, mancherlei ernste Bedenken zu vermelden (A. Dürr in Mf. 7, 373 ff. und ebda. 11, 540–541). Schwerwiegende Kritik erfuhr sodann Band X (Orchesterouverturen), dem der Charakter einer wissenschaftlichen Ausgabe geradezu abgesprochen wurde (H. Becker in Mf. 10, 577–581). Eine Ausnahme bilden bisher lediglich die von G. Haufswald vorzüglich besorgten Bände VI–VIII (Kammermusik ohne Generalbaß; vgl. Chr. Engelbrecht in Mf. 11, 117 f.).

Leider erfüllt auch der vorliegende IX. Band, der sechs Triosonaten („Suiten“) enthält, die an eine kritische Quellenpublikation zu stellenden Anforderungen nicht. Abgesehen von einem kurzen Hinweis auf den Originaldruck, einen Kupferstichband mit dem Titel „Six CONCERTS et six SUITES à Clavessin et Flûte traversière; ou à Clavessin, Traversière et Violoncello; ou à Violon, Traversière et Violoncello ou Fondement; ou à Clavessin, Violon, Traversière et Violoncello faits par TELEMANN“ (ms. 939 der Schloßbibliothek Rheda) und dem wenige Zeilen

umfassenden Versuch einer empfehlenden Würdigung des Werkes fehlt jeder Revisionsbericht. (Ein solcher ist auch nicht, wie man zunächst gehofft hatte, in Band XI der Telemann-Ausgabe nachgetragen, wo die sechs Konzerte des Rhedaer Drucks erscheinen.) Dies ist bedauerlich, weil man gerade über das hier veröffentlichte (Eitner unbekannt) Werk Telemanns bei dieser Gelegenheit gerne manches Nähere erfahren hätte, z. B. ob der Rhedaer Druck Unikum ist, aus welchem Grund man Telemann selbst als Stecher vermuten darf (nach Seiffert, Revisionsbericht zu Band I, hat er kaum je Kupferstich angewandt), über Datierungsmöglichkeiten und dergleichen mehr. Schon die Beigabe eines Faksimiles hätte hier wichtige Dienste leisten können. In Ermangelung all dessen bietet der Band für eine Besprechung wenig Anhaltspunkte, er zeigt vielmehr die Kehrseite des Prinzips, nach Möglichkeit wissenschaftliche Quellenpublikation mit praktisch-musikalischer Ausgabe für den Hausgebrauch zu koppeln. Aber selbst für eine Gebrauchsausgabe bleiben hier Wünsche offen. Abgesehen von Druckfehlern, z. B. (Seite, Taktzahl) 2, 14 *ais?*; 5, 12 *c'* statt *cis*?; 12, 6 *ces?*?; 64, 2 *e'?* ist die Generalbaßaussetzung als solche an vielen Stellen anfechtbar. Oktaven wie 13, 5/6; 26, 34/35; 35, 25/26; 63, 38; (verdeckte) 81, 11; Quinten wie 21, 30; 55, 2/3; 62, 10–12; 85, 20/21; Akzentparallelen wie 84, 1–3. 8/9 sind nicht nur ein Vitium, sondern sie klingen auch (heute noch!) übel. Manche Inkonsequenz sieht man nicht ein, so z. B. wenn in demselben d-moll bei derselben Wendung der Oberstimme (*f'' e'' d''*) ein mit 7 beziffertes *gis* einmal (78, 20) *d' f' b'*, wenig später (81, 3) aber *d' f' h'* ausgesetzt wird. Schwerer als solche Einzelheiten wiegt, daß der Herausgeber „sinngemäß die Phrasierung, Dynamik und Agogik (!) ergänzt“ hat, ohne das Hinzugefügte irgendwie kenntlich zu machen. Dadurch ist es schlechterdings unmöglich geworden, im Einzelfall die von Telemann gewollte Artikulation zu erfahren. Auch als Unterlage für ein wirklich verantwortungsbewußtes Musizieren scheidet ein derartig bearbeiteter Notentext aus.

In diesem Zusammenhang ein Wort über die Auszierung der langsamen Sätze, die der Herausgeber nach dem Vorbild der „Methodischen Sonaten“ (Telemann-Ausgabe Band I) durchgeführt hat: ein scheinbar einleuchtender und lobenswerter Versuch, bei dem aber

zu bedenken bleibt, daß die ausgezeichneten Lehrstücke Telemanns und anderer (besonders Corellis) als Anleitung zur Improvisation gedacht sind, an denen sich, als an einzelnen Beispielen eines Meisters, die Phantasie des angehenden Virtuosen entzünden soll. Es widerspricht aber der Intention jener Autoren wie dem Sinn improvisatorischer Technik allgemein, wenn heute unter Berufung auf jene Vorbilder dem Originaltext laufend gedruckte (mehr oder weniger geglückte) Zierfassungen beigegeben werden, weil jede schriftliche Festlegung das spontan schöpferische Element, an das hier appelliert wird, lähmt, ja meist von vornherein ausschaltet: ein zentrales Problem, das sich bekanntlich im Prinzip auch bei jeder schriftlichen Generalbaßaussetzung stellt. Man hätte also vielleicht besser daran getan, diesen Fragenkomplex anzudeuten und sich mit dem Hinweis auf die authentischen Vorbilder zu begnügen.

Die Musik selbst ist, wie alle Musik Telemanns, liebenswürdig, voller Einfälle, angenehm, oft ohne eigentlichen Tiefgang. Die Macht ist makellos. In den jeweils sieben oder acht Sätze umfassenden Suiten sucht man, von einem „Menuet“ und der Bezeichnung „1.—6. Air“ in der ersten Suite abgesehen, vergeblich die Namen der herkömmlichen Tanzsätze. Diese sind durch mannigfache Tempo- und charakterisierende Angaben wie *Dolce*, *Spiritoso*, *Piacevole*, *Soave*, *Grattioso* ersetzt. Doch sind die alten Typen noch wirksam, unter ihnen so markante wie das ständig zwischen C und  $\frac{3}{8}$  wechselnde *Vivace* aus der fünften Suite. Das Werk steht also mitten in dem für die Geschichte der Instrumentalmusik so bedeutungsvollen Übergang aus der Welt der vorprägten Gestalten (besonders des Tanzes) in die abstrakte Anonymität unserer feiner durchgebildeten Taktarten, der seit der späteren Bachzeit allenthalben zu beobachten ist. Siegfried Hermelink, Heidelberg

Nicola A. Zingarelli: Sinfonia Nr. 7 (op. 22 Nr. 3) per archi, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in Do, 2 fagotti, 2 corni in Fa, timpani. Revisione e integrazione di Rino Maione. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1959. Partitur, 16 S.

Zingarelli, Autor einstmals viel gespielter Bühnenwerke und anerkannter, wenn auch im Streite der Meinungen nicht unangefochtener Lehrer am Real Collegio di Musica zu Neapel, hat außer Opern, Oratorien,

dramatischen Kantaten und jeder Art von Kirchenmusik auch ein umfangreiches rein instrumentales Oeuvre hinterlassen, das im Neudruck bisher nicht zugänglich war und das es also noch zu entdecken gilt. Aus dieser vorwiegend im Conservatorio di S. Pietro a Majella seiner Heimatstadt Neapel aufbewahrten Werkgruppe legt jetzt der Verlag Zanibon — als erste Veröffentlichung — die 7. Sinfonia (op. 22 Nr. 3) für Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Pauken vor. Aus einer *Larghetto*-Einleitung und einem *Allegro giusto*-Hauptsatz bestehend, beginnt und endigt sie in C-dur; eine für italienische Verhältnisse ungewöhnliche Nuance jedoch bringt Zingarelli dadurch ins Spiel, daß er den Hauptteil zunächst auf eine lange Strecke hin eindeutig in der c-moll-Sphäre hält. Das Bild wird hier beherrscht von einem auf einer einfachen Sequenz beruhenden Thema, das dann eine gewisse Durchführung erfährt und neben dem sich ein zweites Motiv nur vorübergehend durchzusetzen vermag; und selbst der sich noch durch reizvolle und mitunter solistische Instrumentation auszeichnende C-dur-Abschnitt, in den das Ganze einmündet, läßt außerdem keine andersgearteten musikalischen Elemente mehr aufkommen. Aus der gediegenen Faktur dieses Werkes, über dessen Entstehungszeit der Hrsg. Rino Maione leider keine Angaben macht, möchte man den Schluß ziehen, daß es bereits einer Epoche des reiferen Schaffens zugehört.

Werner Bollert, Berlin

Vincenzo Bellini: Sinfonia breve in Re Maggiore per archi, 2 clarinetti in Do, 2 corni in Fa. Edizione a cura di Santi di Stefano. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1959. Partitur, 12 S.

Bellinis Ruhm gründet sich auf die nach wie vor im italienischen Repertoire stehenden Hauptopern; von seinen recht zahlreichen Jugendkompositionen hingegen, die er bis zu seiner Übersiedlung nach Neapel (1818) noch in seiner Vaterstadt Catania schrieb und die eigentlich bloß dem Hörensagen nach bekannt sind, ist bisher so gut wie nichts veröffentlicht worden. Der hinsichtlich der Edition italienischer Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts besonders rührige Verlag Zanibon hat nunmehr eine erste Bresche geschlagen durch die Publikation der Sinfonia breve in D-dur (für Streicher, 2 Klarinetten und 2 Hörner), deren Lebensfähigkeit

eine Wiederaufführung von 1956 bereits gezeigt hat. Bei dem in Neapel befindlichen Autograph plädiert der Hrsg., Santi di Stefano, aus stilistischen Gründen für das Jahr 1817 als Entstehungszeit.

Auf ein recht kurzes Largo folgt da ein relativ ausgedehnter Hauptsatz, dessen zwei Themenbereiche deutlich voneinander abgesetzt sind. Sehr beachtenswert sind schon hier Bellinis handwerkliche Sicherheit, sein Gefühl für klangliche Verfeinerung und für formale Ausgewogenheit der Teile, wozu als Kennzeichen seiner Altersstufe ein bezwingendes Brio tritt. Bei dieser kleinen Ouvertüre wird bemerkbar, daß der jugendliche Bellini nicht nur Paisiello und Cimarosa, sondern ebenso Haydn und Mozart studiert hat. Insbesondere die poetisch gefaßte Überleitung vom Largo zum Allegro, mit dem mehrfach chromatisch absinkenden Linienzug, weist ihn als gelehrigen Schüler des großen Salzburgers aus.

Werner Bollert, Berlin

Giuseppe Torelli: Concerto für Solo-Violine, Streichquartett und Gitarre.

Giuseppe Peroni: Concerto a tre für zwei Violinen und Gitarre.

Arcangelo Corelli: Sonata a tre, op. 4, Nr. 3, für zwei Altblockflöten und Gitarre. — Sonata a tre, op. 4, Nr. 5, für zwei Altblockflöten und Gitarre.

— Sonata e-moll op. 5, Nr. 8, für Violine und Gitarre.

Georg Friedrich Händel: Sonata F-dur für Altblockflöte und Gitarre.

Johann Christoph Pepusch: Sonata d-moll für Altblockflöte und Gitarre. — Sonata G-dur für Altblockflöte (Violine, Oboe) und Gitarre.

Pietro Locatelli: Sinfonia für Violine und Gitarre.

Jean Baptiste Loeillet: Sonate a-moll für Altblockflöte (Violine, Oboe) und Gitarre.

Bernardo Pasquini: Sonata d-moll für zwei Gitarren (nach zwei bezifferten Bässen ausgesetzt von Erwin Schaller).

Georg Philipp Telemann: Sonate im Kanon, für zwei Gitarren bearbeitet von Karl Scheit.

Sämtliche Werke in der Reihe „Gitarre-Kammermusik“, hrsg. von Karl Scheit. Verlag Doblinger, Wien — Wiesbaden 1957/58.

Die hier angeführte Kammermusik bekannter Komponisten, deren Schaffenszeit in die zweite Hälfte des 17. und die erste des 18. Jahrhunderts fällt, legt der Verlag Doblinger in einer Edition vor, in der der Generalbaß für die Gitarre eingerichtet worden ist. Da die Verwendung der Gitarre beim Continuospiel durchaus zur Musizierpraxis jener Zeit gehörte, ist es sehr zu begrüßen, wenn den an barocker Hausmusik interessierten Gitarristen entsprechende Literatur in guten Ausgaben an die Hand gegeben wird.

Vom editionstechnischen Standpunkt muß eine Rezension die zwölf oben aufgezählten Werke in drei Gruppen einteilen, zu deren erster die Ausgaben der vier erstgenannten Stücke von Torelli, Peroni und Corelli gehören. In ihnen wird lediglich die üblicherweise dem Cembalo übertragene Aussetzung des bezifferten Basses von der Gitarre übernommen. Die Streicherstimmen der Konzerte von Torelli und Peroni sind, wie übrigens auch die in allen anderen Werken der Reihe, wohlthuend sparsam mit Hinweisen auf Stricharten und Phrasierung versehen. Die beiden (vom Komponisten wohl in erster Linie für Streichinstrumente geschriebenen) Triosonaten von Corelli wurden „eine kleine Terz höher transponiert, damit die Melodiestimmen in die vorteilhafte Lage der Altflöte gelangen“, und die Stimmen „aus atemtechnischen Gründen manchmal vertauscht.“ Wesentlich bei der Betrachtung dieser ersten Gruppe ist, daß trotz einiger Freiheiten der Bearbeiter jede originale Melodiestimme — also auch jeweils die des Basso continuo — in ihrer Linienführung unverändert abgedruckt wird.

Dahingegen ist in den Ausgaben der zweiten Gruppe mit den Sonaten von Corelli (op. 5), Händel, Pepusch, Locatelli und Loeillet die originale Baßstimme nicht mitgedruckt; der Continuosatz liegt also ausschließlich in der Bearbeitung bzw. Aussetzung für Gitarre vor. Ein Vergleich der Gitarrenstimmen mit den authentischen Continuo-Stimmen zeigt jedoch, daß sich die Hrsg. sowohl in der melodischen Führung, als auch in der Harmonisierung soweit an das Original und seine Bezifferung gehalten haben, wie es die spezielle Spieltechnik der Gitarre eben zuläßt. Die in der Musik um 1700 den Interpreten nicht nur erlaubte, sondern von ihnen geradezu geforderte Improvisation legitimiert die Einrichtung und Änderung einer Stimme bei instrumentaler Umdisposi-

tion auch in einer modernen praktischen Ausgabe.

Für den Gitarristen selbst aber besonders reizvoll sind die zu der dritten Gruppe zu zählenden Bearbeitungen einer Sonate von Pasquini und einer „Sonate im Kanon“ von Telemann (aus den „Six Canons or Sonatas for two German Flutes or two Violins“). K. Scheit hat die latente Zweistimmigkeit der Melodiestimmen in der Flötensonate von Telemann durch doppelte Notenhäse kenntlich gemacht, die Einzelstimmen an geeigneten Stellen akkordisch ausgeweitet und einem instrumentengerechten Gitarrensatz angehängt. Die von E. Schaller „nach zwei bezifferten Bässen“ ausgesetzten Gitarrenstimmen der Pasquini-Sonate sind — im Gegensatz zu denen der Sonate von Telemann — im Partiturbild gedruckt und vermitteln daher schon beim Lesen einen Gesamteindruck des Werkes, dessen gediegene Bearbeitung gleich auf den ersten Blick gefangen nimmt.

Wie aus diesen kurzen Bemerkungen ersichtlich, handelt es sich bei der von K. Scheit herausgegebenen Reihe um Veröffentlichungen, die zwar nur in einem begrenzten und vorwiegend die Continuostimme ausnehmenden Umfang die originale Aufzeichnung der Kompositionen wiedergeben, wegen ihrer wohlfundierten Berücksichtigung eines historischen Musizierbrauches jedoch als Ausgaben, die hauptsächlich für die Praxis gedacht sind, nicht beanstandet werden können. Die mit sicherer Stilkenntnis und beachtlichem satztechnischem Können von R. Brojer, E. Schaller und K. Scheit ausgesetzten Generalbässe für die Gitarre dürfen vielmehr in Verbindung mit den gewissenhaft edierten Melodiestimmen den Liebhabern solcher Musik zur fleißigen Benutzung warm empfohlen werden.

Zu wünschen bleibt vielleicht, in Zukunft allen Ausgaben der Reihe den Abdruck einer originalen und bezifferten Baßstimme beizufügen, wie er für die Corelli-Sonaten op. 4 bereits vorliegt, zumal der Verlag durch diesen geringen Mehraufwand die Möglichkeit hat, die Noten gleichzeitig denjenigen Musikern zum Verkauf anzubieten, die für die Ausführung des Generalbasses keinen Gitarristen zur Verfügung haben, aber — was häufig der Fall sein dürfte — mit einer bezifferten Baßstimme einen Continuo-Cellisten und einen einigermäßen versierten Generalbaßspieler am Tasteninstrument gut beschäftigen können. Herbert Druх, Köln

Leopold Anton Kozeluch: Sonate d-moll für Klavier, op. 51 Nr. 3.

Johann Ladislaus Dussek: Sonate c-moll für Klavier, op. 35 Nr. 3.

Hrsg. und bearbeitet von Hans Albrecht („Organum“, V. Reihe: Klaviermusik, Nr. 22 und 23. Kistner & Siegel & Co., Lippstadt). Dussek verwendet in seiner c-moll-Klaviersonate die Satzfolge des traditionellen Sonatenschemas: Auf den schnellen Kopfsatz folgt ein kantables Adagio und diesem ein Final-Rondo, das von einem Presto-Intermezzo eingeleitet wird. Kozeluch verzichtet in seiner d-moll-Sonate auf den langsamen Mittelsatz; an den Hauptsatz, dem allerdings ein ausgedehntes und pathetisches Largo vorangestellt ist, schließt sich unmittelbar das Schlußrondo an. Trotz dieser Verschiedenheit haben beide Werke manche überraschenden Gemeinsamkeiten, zu denen vor allem das starke Übergewicht der Hauptsätze und „jene pastorale Wirkungen in den Finalsätzen“ gehören. „die durch musetteartige Haltetöne hervorgerufen werden“. In ihnen darf man mit dem Herausgeber „offenbar nachklingende böhmisch-mährische Reminiszenzen aus der Jugend der beiden Meister“ erblicken. Die ebenfalls in beiden Werken zu bemerkende Vorliebe der Komponisten für Sequenzketten, die häufige Wiederholung gefälliger, aber wenig substanzhaltiger Passagen und die überdehnte Ausbreitung des Materials schon in den Expositionen erweckt, zumal die Durchführungen außer einer „abwechslungsreichen Harmonik“ eine tiefergreifende Verarbeitung der bereits geäußerten musikalischen Gedanken vermessen lassen, den Eindruck einer etwas geschwätzigem Weitläufigkeit und distanzieren diese Sonaten deutlich von den Werken gleicher Gattung der großen Zeitgenossen Kozeluchs und Dusseks. Dennoch wird der „fortgeschrittene Dilettant“, für den gerade diese Kompositionen in der Klaviermusik-Reihe des „Organum“ veröffentlicht worden sind, in ihnen eine dankbare Literatur finden, die ausgezeichnet geeignet ist, ihn mit großräumigeren Sonatenformen vertraut zu machen und ihn auf die technischen Schwierigkeiten der anspruchsvolleren Werke eines Beethoven, Schubert usw. vorzubereiten.

In den mit gewohnter Zuverlässigkeit und Sachkenntnis von H. Albrecht herausgegebenen und bearbeiteten Sonaten ist ein kleiner orthographischer Fehler im Noten-

text stehengeblieben: statt des *a* mit vorgezeichnetem Doppel-*b* im 2. Takt auf Seite 9 der Dussek-Sonate müßte *g* geschrieben werden (entsprechende Stellen auf S. 6, T. 7 und S. 12, T. 15, die richtig notiert sind); hier vermerkt, weil der Pianist im 3. und 4. Takt auf Seite 9 durch die falsche Schreibart unwillkürlich verleitet wird, ges statt *g* zu spielen. Herbert Druх, Köln

Robert Führer: *Missa in C*, op. 264 („Du sollst den Feiertag heiligen“) für Soli, gem. Chor 2 Violinen, Violoncello, Baß, Flöte (ad lib.), 2 Klarinetten, 2 Hörner (ad lib.), 2 Trompeten, Baß-Posaune (ad lib.), Pauken u. Orgel. Neuausg., rev. u. textl. ergänzt v. Louis Dité. Klavier-(Orgel-)Auszug. Wissenschaftlich gestaltet v. Karl Pfannhauser. Wien, Frankfurt a. M., London: Weinberger (Musica ecclesiastica.) Wenig rühmlich ist, was über das Leben des Organisten, Dirigenten und Kirchenkomponisten Führer berichtet wird. Trunksucht, Wechselfälschungen, mehrfacher Betrug und Beleidigung führten immer wieder zu gerichtlicher Verurteilung. Noch wenige Wochen vor seinem Tod wurde er nach 15-monatiger Haft aus dem Gefängnis entlassen. Bekannt geworden ist der grobe Fälschungsversuch, mit dem er sich 1847 an Schuberts *G-dur-Messe* von 1815 vergriff, indem er sie als Domkapellmeister an St. Veit unter seinem Namen bei einem Prager Verleger erscheinen ließ, drei Jahre nach ihrer Aufführung zur Installation der Erzherzogin Marie Karoline als Äbtissin eines adeligen Damenstifts am Hradschin. Schuberts Bruder Ferdinand hat diesen Betrug alsbald durch einen Protest in der „Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung“ vom 14. Dezember 1847 aufgedeckt (mitgeteilt bei O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, 1957, S. 364f.)

Die vorliegende Messe nun hatte Louis Dité 1947 schon einmal revidiert und mit Ergänzung der vom Komponisten unterschlagenen Textstellen im Gloria und Credo versehen, in einem Klavier-(Orgel-)Auszug herausgegeben. Hier schließt K. Pfannhauser mit seiner Neuausgabe an, deren Text er noch einmal mit dem Autograph in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek kollationiert hat. Er nennt sie ausdrücklich „wissenschaftlich gestaltet“, was sich wohl auf den „Quellennachweis“ (d. h. Nachweis von Nekrologen und Beschreibung des Partiturautographs) und die „Einfüh-

rung“ beziehen soll. Beide Abschnitte erscheinen allerdings im Verhältnis zu ihrem inhaltlichen Ertrag geradezu überdimensioniert durch eine ungewohnt umständliche und schwerfällige Zitierweise, bei der die Titel von Schriften und sogar von Aufsätzen sowie die zitierten Stellen mit letzter Vollständigkeit und überdies mit Kenntlichmachung der jeweiligen Zeileneinteilung wiedergegeben werden. Wenn man sich dann angesichts von soviel pseudowissenschaftlichem Aufwand fragt, ob sich eine solche Neuausgabe wenigstens aus künstlerischen Gründen rechtfertigen ließ, so stellt man fest, daß dieses Werk zum billigsten Durchschnitt der sogenannten „Landmessen“ gehört. Man wird dem Komponisten mit seinem schärfsten Gegner, Fr. X. Witt (*Musica sacra*, II, 1869, S. 85) zwar „eine Compositionsfertigkeit und technische Gewandtheit im musikalischen Satz“ zugestehen können, „wie man sie nicht leicht findet.“ „Doch all das hebt den Mangel höherer Weihe nicht auf und verdeckt nicht die Leichtfertigkeit im Schaffen — ohne eigentlich religiöses Motiv.“ „Es ist bedauerlich, daß ein so gutes Talent so sehr verkommen mußte.“

Willi Kahl, Köln

#### Bemerkungen zu einer Rezension

F. Krautwurst besprach in dieser Zs. (Jg. XIII, 1960, S. 79–81) des Verf. 1956 erschienene Abhandlung *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*. Man geht wohl nicht in der Annahme fehl, als Aufgabe und Sinn einer Rezension die kritische Auseinandersetzung mit vorgelegten Forschungsergebnissen anzusehen. K.s Ausführungen scheinen zwar davon geleitet zu sein, doch ist mit einiger Verwunderung festzustellen, daß er in erster Linie ausgesprochene Randfragen (in ihrer Beziehung zum Thema) behandelt.

Eingangs meint K. zwar, die Studie verdiene „vom Gegenstand her Beachtung“, doch schreibt er (S. 79) weiter, „den hohen Anforderungen, die man folglich an eine solche Studie stellt, vermochte der Verf. trotz redlichen Bemühens allerdings nicht immer im vollem Maße zu genügen“. Wie dies zu erreichen gewesen wäre, erfährt man leider nicht. In diesem Zusammenhang dürfte es ein merkwürdiges Verfahren sein, wenn K. die Kapitelüberschriften hübsch zusammenstellt und damit gleichzeitig einen großen Teil

der Abhandlung in seiner Besprechung erledigt. K. fand das ungleiche Gewicht der einzelnen Kapitel, an Umfang und Inhalt, wenig befriedigend. Daß dies nun an der jeweiligen historischen Situation selbst liegen könnte, liegt anscheinend außerhalb seines Gesichtskreises. Die Ansbacher Verhältnisse ließen eben keine kontinuierliche Entwicklung zu; diese verlief vielmehr recht sprunghaft, was andererseits ihre Eigenart und Vielfalt bewirkte. Darauf verwies der Verf. nochmals im Art. *Hohenzollern* (MGG VI, 1957, Sp. 591—598). In diesem Zusammenhang möchte man sich fragen, wieso dann K. nicht auffiel, daß in seiner Rezension ein Mißverhältnis von 4:1 Spalten zu Ungunsten des eigentlich musikwissenschaftlichen 2. Hauptteiles herrscht, obgleich sich K. nicht auf geschichtliche Gegebenheiten (Mangel an Denkmälern) berufen kann. Die Spezialmaterie bei Krebs und Othmayr erforderte wohl denn doch eigene Abschnitte als Ergänzung zum Einleitungskapitel. Bezüglich Krebs übersieht wohl K. die Tatsache, daß Krebs vorwiegend im fränkisch-nordbayerischen Raum gewirkt hatte. Straßburg und Hagenau blieben Ausnahmen, beweisen indessen seinen Ruhm. K.s Einwände sind damit hinfällig. Außerdem wurde der übrige, nicht sonderlich bedeutsame Orgelbau im 16. und 17. Jh. nicht in einer Fußnote abgetan, d. h. was man gemeinhin darunter versteht, sondern es wurden in der Fußnote 200, die über eine halbe Seite im Kleindruck ausmacht, alle verfügbaren Nachrichten sorgfältig registriert. Wenn aber K. schon auf den Orgelbau in Ansbach zu sprechen kam, dann hätte er korrekterweise nicht übergehen dürfen, daß der Verf. die Disposition der berühmten Orgel von 1738, durch J. Chr. Wiegleb erbaut, in einer Chronik aufgefunden und vollständig S. 80—81 abgedruckt hatte. Auch bei den Richtigstellungen bei Hubert vermißt man den Hinweis, daß es sich beim Verf. um Zitate von Forschungen E. Flades handelt, die im allgemeinen als zuverlässig bekannt sind. Unerfindlich bleibt, warum K. aus der langen und äußerst abwechslungsreichen Geschichte der Ansbacher Hofkapelle ausgerechnet nur jene Frage für erörterungswürdig fand, die historisch gleichsam irrelevant ist: die Frage der Kapellauflösung von 1574. Sie war bloße Formalie, weil der musikgeschichtlich wichtige Einschnitt ohnehin zwei Jahre früher durch Meilands Weggang

erfolgte. Der Verf. maß dieser Frage auch gar keine Bedeutung zu. K.s Gegendarstellung kann indessen nicht überzeugen, weil nämlich just zu der Zeit, als Lindner nach Nürnberg ging, die ersten Bestallungen, zum Teil von Mitgliedern der alten Kapelle, zu deren Neuaufbau erfolgten. Auf den Vergleich mit Bach hätte sich K. besser nicht einlassen sollen, weil ausweislich F. Blume (Art. *Bach*, MGG I, 1949—51, Sp. 983) für Bach der ausschlaggebende Gesichtspunkt für die Übersiedlung von Köthen nach Leipzig gerade die wirtschaftliche Verbesserung war. Man braucht nur einmal die zahlreichen Hofstaatlisten zu studieren, um festzustellen, daß die Hofmusici eine sehr niedere Rangstellung einnahmen. Ein städtischer Kantor vermochte es wohl mit einem Hofmusicus aufzunehmen.

K. meinte S. 80, „zu den Schwächen der vorliegenden Arbeit gehört, daß der kulturgeschichtliche Hintergrund und die Umwelt der Musik und des Musizierens zu wenig aufgeheilt wurden und daß auf die Darstellung ideengeschichtlicher und soziologischer Zusammenhänge fast völlig verzichtet wird. Aus seitenweiser Aufzählung von Musikernamen und noch so genauer Registrierung der personellen Veränderungen in der Hofkapelle etc. entsteht noch lange kein Geschichtsbild“. Was die letzte Feststellung angeht, so entfallen darauf etwa 11—12 von insgesamt 170 Seiten (oder 92 Seiten des 1. Hauptteiles). Welche Bewandnis hat es dann mit den verbleibenden 80 (bzw. 158) Seiten? Da den Ausführungen K.s nichts zu entnehmen ist, wird es sich doch wohl so verhalten, wie es in Christ und Welt (Jg. IX, 1956, Nr. 42) beurteilt wurde: „In anschaulicher Darstellung, unterstützt von fortlaufenden, übersichtlichen Kommentaren, werden wir in diesem Teil (d. h. 1. Teil, Anm. des Verf.s) in das Musikleben des Ansbacher Hofes eingeführt . . . Ein bibliographischer Anhang rundet das Werk ab, an dessen Beginn ein Ausspruch Karl Jaspers' zu finden ist, ein Ausspruch der uns für dieses Buch als besonders glücklich gewählt erscheint: ‚Geschichtliche Anschauung schafft den Raum, aus dem unser Bewußtsein des Menschen erweckt wird.‘“ Da es sich gerade um eine (Nicht-Fach-)Zeitung von hohem Rang handelt, wengleich der Rezensent ein Fachmann ist, darf man annehmen, daß für diese ein „Geschichtsbild“ viel gewichtiger ist als musikwissenschaftliche Einzeluntersuchungen. Wenn aber K. bezüglich des an-

geblich fehlenden Geschichtsbildes lange Ausführungen zum Bayreuther Hofkantorat (eine Spalte lang) im 18. Jahrhundert macht, dann bleibt dies schlechterdings unverständlich; denn was interessiert für die Ansbacher Verhältnisse, wie man es in Bayreuth mit dem Hofkantorat gehalten hat, und dies zu einer Zeit, in der Ansbach eine komplette Hofkapelle für die Kirchenmusik — diese war sogar ihre Hauptaufgabe zur Zeit Bümlers! — zur Verfügung stand. Hätte sich K. näher mit dem 6. Kapitel über die Zeit von 1603–1667, in der es keine Hofkapelle gab, befaßt, dann hätte er vermutlich wegen der grundsätzlich anderen Situation in Ansbach (gegenüber Bayreuth) davon abgesehen, auf den Bayreuther Hofkantorat zurückzugreifen. Dieses gerade für die verschiedenartig sozialen Verhältnisse von Hof-, Stadtmusikern — und Stadtpfeifern, sowie den sogenannten „Scheergeigern“, nicht zu vergessen Organisten und Kantoren — wichtige Kapitel ist ja auch nur in der Überschriftensammenstellung berücksichtigt.

Zum 2. Teil des Buches seien einige Richtigstellungen gestattet, nachdem sie K. entgangen zu sein scheinen (nach den Äußerungen zum 1. Teil war es wohl nicht „des Sängers Höflichkeit“). Das Kapitel *Die Passionshistorien Jakob Meilands und die protestantische Passions-Praxis nach der Reformation im 16. Jahrhundert* bedarf in seinen Feststellungen erheblicher Korrekturen. Ursache: die communis opinio über die Hs. Grimma 2 und den Druck Keuchenthal, die sich als irrig erwies. Der Umstände halber darf auf des Verf.s Studie *Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie*, AfMw XVII, 1960, S. 100 ff. verwiesen werden. — Die Kenntnis der frühdeutschen Oper im 17. Jahrhundert läßt sich wesentlich erweitern, weil die Tabulatur zu J. Löhners *Die Triumphierende Treue* (1679) nach langer Zeit ihren Weg in die Regierungsbibliothek Ansbach zurückgefunden hat. Dort wird sie unter ihrer alten Signatur VI g 1 wieder aufbewahrt. — Übrigens befinden sich im Depot Merseburg der staatlichen Archivverwaltung der DDR — entgegen den amtlichen Auskünften der ersten Nachkriegsjahre — nicht bloß Reste, sondern der größte Teil des ehemal. Hohenzollerischen Hausarchives Berlin-Charlottenburg. — Was K. über das Kapitel *Eine unbekannt Haydn-Symphonie?* — K. übersah wohl das? — berichtet, ist sachlich unrichtig. Wie in Fußnote 1, S. 169 ausdrücklich mitgeteilt

wurde, bemühten sich seinerzeit sowohl A. van Hoboken, als auch J. P. Larsen um eine Identifizierung jener in Ansbach Haydn zugeschriebenen Symphonie; damals allerdings noch ohne Erfolg! Abschließend darf der Verf. den Leser um Verständnis für manchen drucktechnischen Mangel bitten. Zur Drucklegung standen nur sehr bescheidene finanzielle Mittel zur Verfügung, und in Anbetracht dessen hatte in selbstloser Weise das Salesianum-Eichstätt in Verbindung mit der Druckerei Funck-Eichstätt den Drucksatz nahezu kostenlos gefertigt, wofür der Verf. an dieser Stelle seinen besonderen Dank ausspricht. So mancher Wunsch des Verf.s, der sich durchaus mit denen des Rezensenten trifft, ließ sich daher leider nicht realisieren. Günther Schmidt, Nürnberg

### Mitteilungen

Auf der Jahrestagung der Musikgeschichtlichen Kommission, die am 18. April 1961 stattgefunden hat, hat Professor Dr. Friedrich Blume den Vorsitz, den er seit dem Jahre 1952 innegehabt hat, niedergelegt. An seiner Stelle wurde Professor Dr. Karl Gustav Fellerer zum Vorsitzenden gewählt. An Stelle des verstorbenen Professors Dr. Hans Albrecht wurde Professor Dr. Georg von Dadelsen zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt. Professor von Dadelsen bleibt gleichzeitig Leiter des „Erbes Deutscher Musik“. Das Schatzmeister-Amt verbleibt in den Händen von Professor Dr. Bruno Stäblein, Erlangen.

Am Neujahrstag 1961 wurde Professor Jack Allan Westrup (Oxford) von Ihrer Majestät Königin Elizabeth II. durch die Verleihung der *knighthood* geehrt. Die Musikforschung spricht Sir Jack Westrup ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

*The American Council of Learned Societies* hat am 21. Januar dieses Jahres Oliver Strunk (Princeton University) einen Preis von \$ 10 000 in Anerkennung seiner hervorragenden wissenschaftlichen Forschungen verliehen. Es ist das erste Mal, daß die Wahl für diesen Preis, der seit 1958 jährlich zehn Gelehrten innerhalb der humanistischen Wissenschaften erteilt wird, auf einen Musikhistoriker gefallen ist. Die Anerkennung ist ebenso ehrenvoll für ihn wie die Wahl des Preisträgers für das A.C.L.S. Professor Strunk, obwohl im Grunde Auto-

didakt, hat in seiner Jugend wichtige Anregungen von Otto Kinkeldey (Cornell University, Ithaca) und in den Jahren 1927 und 1928 von Johannes Wolf und Friedrich Blume (Friedrich-Wilhelm-Universität, Berlin) erhalten. Nachdem er einige Jahre als Leiter der Musikabteilung der Library of Congress tätig war, erhielt er 1937 einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Princeton University. Scharfsinnig in seiner Urteilskraft und unermüdetlich in seinem Arbeitseifer hat er seinen Schülern, die heute angesehene Positionen in der amerikanischen Musikwissenschaft einnehmen, ein hohes Ideal als Ziel gesetzt.

Neben bahnbrechenden Forschungsbeiträgen zur byzantinischen Musik, die ihn zu einem der besten Kenner auf diesem Gebiet machen, legen zahlreiche Spezialstudien und die *Source Readings in Music History* von seiner kritischen Beobachtungsgabe und seinem umfassenden Wissen Zeugnis ab. Sein Einfluß und seine vielseitige Tätigkeit — er war einer der Gründer und von 1958 bis 1960 Präsident der American Musicological Society — haben viel dazu beigetragen, der Musikwissenschaft das Ansehen zu verschaffen, das sie heute in den Vereinigten Staaten genießt.

Die so wohlverdiente Auszeichnung ist übrigens ein schönes Geschenk zu Professor Strunks bevorstehendem 60. Geburtstag, zu dem die „Musikforschung“ ihm die herzlichsten Glückwünsche übersendet.

Professor Dr. Wilhelm Fischer (Innsbruck) feierte am 19. April 1961 seinen 75. Geburtstag. Die Musikforschung gratuliert dem Jubilar sehr herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 10. Mai 1961 konnte Professor Dr. Walther Vetter (Berlin) seinen 70. Geburtstag feiern. Die Musikforschung gratuliert ihrem langjährigen Mitherausgeber von Herzen und wünscht ihm noch viele Jahre erfolgreichen Wirkens und Schaffens. Die Festschrift, die dem Jubilar zu diesem Tage überreicht wurde, soll im Laufe des Jahres im Druck erscheinen.

Am 4. April 1961 vollendete Professor Dr. Adam Adrio (Berlin) sein 60. Lebensjahr.

Der Schar der Gratulanten schließt sich die Musikforschung mit den herzlichsten Glückwünschen gern an.

Bibliotheksrat Dr. Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.) feierte am 29. Mai 1961 seinen 60. Geburtstag. Die Musikforschung gratuliert dem um Bach-Forschung und Musikbibliographie so hochverdienten Musik- und Bibliothekswissenschaftler sehr herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Professor Dr. Friedrich Blume (Schlüchtern) hat für das Herbstsemester 1961 eine Einladung als Gastprofessor an die Columbia-University, New York erhalten.

Professor Dr. Kurt von Fischer (Zürich) hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Freiburg i./Br. abgelehnt.

In der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn hat sich im Dezember 1959 Dr. Martin Vogel für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Enharmonik der Griechen*.

An der Universität Mainz hat sich im Wintersemester 1960/61 Dr. Günther Massenkeil für das Fach Musikwissenschaft und Musikgeschichte habilitiert. Die Habilitationsschrift hat das Thema: *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*.

#### Berichtigungen

In dem Artikel von Rudolf Eras „Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten“ im Jahrgang XIII der Musikforschung sind auf S. 337 die Angaben über die Saitenwinkel vertauscht worden. Der Saitenwinkel über dem Steg beträgt bei der ursprünglichen Bauweise von Geigen ca. 162°, bei der modernen Bauweise 158°.

In dem Bericht von Wilfried Brennecke über den Warschauer Chopin-Kongreß in Heft 1 ist auf S. 72 natürlich der Pianist Artur Rubinstein und nicht sein zwar ebenso berühmter, aber schon 1894 gestorbener Namensvetter Anton Rubinstein gemeint.



## JOHANN SEBASTIAN BACHS VERWANDTE IN WEISSENFELS

Johann Caspar Wilcke  
Musikal. Hof- u. Feldtrompeter  
in Zeitz u. Weißenfels  
\* 1660/65 in Schwerstedt  
† 30. 11. 1731 in Weißenfels  
∞ 15. 11. 1686 in Frießnitz bei Weida  
Margaretha Elisabeth Liebe  
\* um 1666 in Frießnitz  
† 7. 3. 1746 in Weißenfels

2. Anna Katharina  
\* 25. 11. 1688 in Zeitz  
□ 24. 12. 1757 in Weißenfels  
∞ 28. 9. 1710 in Zeitz  
Georg Christian Meißner  
Musikal. Hof- u. Feldtrompeter,  
auch Fourier in Weißenfels  
† 7. 4. 1730 in Weißenfels

4. Johanna Christina  
\* 4. 1. 1695 in Zeitz  
† 1. 1. 1753 in Weißenfels  
∞ 18. 10. 1716 in Zeitz  
Joh. Andreas Krebs  
Musikal. Hof- u. Feldtrompeter,  
auch Kammer- u. Trompeter  
in Zerbst u. Weißenfels  
† 14. 7. 1748 in Weißenfels

5. Erdmuth Dorothea  
\* 18. 9. 1697 in Zeitz  
† in Regensburg  
∞ 22. 4. 1720 in Weißenfels  
Christian August Nicolai  
Musikal. Hof- u. Feldtrompeter,  
Kammer- u. Trompeter, Geh. Kammerdiener  
in Weißenfels, ging etwa 1739  
nach Regensburg  
† um 1760

6. Anna Magdalena  
\* 22. 9. 1701 in Zeitz  
† 27. 2. 1760 in Leipzig  
∞ 3. 12. 1721 in Köthen  
Joh. Seb. Bach

Johanna Christina u. Christian Gottlieb  
~ 20. 8. 1713  
† 30. 10. 1743  
∞ 22. 1. 1743

Christian Gottlieb  
~ 13. 11. 1714

Christoph Friedrich  
~ 16. 1. 1716  
1729 von Bach als  
Thomasschüler erwähnt

Georg Christian  
~ 18. 4. 1717

Christiana Erdmuth  
~ 14. 2. 1719  
† 26. 5. 1719

Christian August<sup>46</sup>  
~ 20. 4. 1721

Christian Gottlieb<sup>47</sup>  
~ 4. 6. 1724

Christian Ernst Kettner  
Weißenfels, Hof- u. Feldtrompeter

Johanna Katharina  
~ 21. 10. 1743

Nach Christoph Schubart „Anna Magdalena Bach“ (Bach-Jahrbuch 1953) und eigenen Forschungen von Dr. Adolf Schmiedecke.

<sup>46</sup> Wurde Fürstlich Thurn und Taxisscher Hoffourier in Regensburg und starb dort am 27. Juni 1798.

<sup>47</sup> Wurde Musiker in London. — Für die Mitteilungen zu Anmerkung 46 und 47 danke ich Herrn Dr. Pienell vom Fürstlich Thurn und Taxisschen Zentralarchiv in Regensburg.