

## *Dem Gedenken an Wilhelm Heinitz*

VON WALTHER VETTER, BERLIN

Der im 80. Lebensjahre dahingegangene Hamburger Musikforscher Wilhelm Heinitz begann seine Laufbahn mit der Tätigkeit eines Orchestermusikers, er war zunächst Fagottist. Seine Stunde schlug, als er, der Einunddreißigjährige, in das 1908 gegründete und einen schnell wachsenden wissenschaftlichen Ruf genießende Kolonialinstitut in Hamburg als Hilfskraft eintrat. Er kam dadurch zu dem Afrikanisten Carl Meinhof in nähere Beziehung, der den Grund zur Lautforschung der Bantu-Sprachen legte. In besonders enge Fühlung geriet Heinitz mit Meinhofs profiliertem Mitarbeiter, dem Phonetiker Panconcelli-Calzia, dessen experimental-phonetische Forschungen er in den zwanziger und dreißiger Jahren von der musikwissenschaftlichen Seite her unermüdlich zu ergänzen trachtete.

Die Musik der Primitiven, wie er selbst sie nannte, und damit Probleme der musikalischen Ethnographie und der Vergleichenden Musikwissenschaft erschienen im Mittelpunkt seiner forschenden, lehrenden und publizierenden Tätigkeit. Inzwischen war nämlich (1919) die Hamburgische Universität gegründet worden, die ihr Herauswachsen aus dem Kolonialinstitut auch in dieser neuen Zeit nicht verleugnete, in welcher koloniale Fragen für Deutschland keine oder doch eine beträchtlich veränderte Rolle spielten. Wo die unmittelbare Nutzenanwendung der Forschungsergebnisse in der politischen Praxis gegenstandslos geworden war, konnte ihre spezifisch wissenschaftliche Auswertung um so kompromißloser durchgeführt werden. Nicht zuletzt galt dies für Heinitz, der ja von vornherein als Musiker, gewissermaßen von der Peripherie her, zur Afrikanistik, Lautforschung und zur Phonetik gestoßen war.

Der Lebensweg des rastlos sich mühenden Forschers verlief in einer geraden Linie, nicht vollzog er sich in steilem Aufstieg; er verlief seit 1915 folgerichtig, eindeutig, allmählich sich verbreiternd, daher ohne Abirring, ohne Sensation noch äußerlichen Höhepunkt. Er suchte, fand, erläuterte innerhalb seines Forschungsabschnittes überall Probleme, löste sie auf meist eigenwillige Weise oder führte sie doch der Lösung näher, und die Anziehungskraft, die er als Lehrer auf nachdenkliche Hörer ausübte, war nicht zuletzt, wenn auch nicht ausschließlich dem Umstande zu danken, daß er selbst ein problematischer Charakter war.

Für Heinitz war Musikwissenschaft nicht in erster Linie Musikgeschichte, und es gab Augenblicke in seinem Forscherleben, in denen er mehr oder weniger deutlich verneinte, daß Musikgeschichte Musikwissenschaft sei. Das Feld, auf dem er bohrte und grub, lag weitab von den heiteren Gefilden, auf denen sich der Musikhistoriker tummelt, hier gediehen die auf alles andere denn auf Ohrenschaus bedachten Hamburger Phonogramme, die nicht auf das Ohr des Musikers und auf seine Gefühle zugeschnitten waren, sondern ausschließlich auf das Verständnis des Forschers, die Einsicht des Psychologen, das Interesse des Naturwissenschaftlers. So tauchten bei fortschreitendem Eindringen in gewisse Strukturprobleme primitiver

Musik frühzeitig in seinem Gesichtskreise allgemeine musikbiologische und -psychologische Fragen auf, und das Nachdenken über den Anteil der motorischen Komponente sowohl am musikalischen Schöpfungsakt wie auch an der künstlerischen Reproduktion führte ihn zu weiterem Ausbau der musikalischen Bewegungslehre.

Getreu seiner Grundeinstellung vermied Heinitz jede Methode, wie sie der Musikhistoriker anwendet, und suchte sein Ideal einer musikwissenschaftlichen Spezifik unter anderem in der von ihm so genannten Homogenitätslehre zu verwirklichen, die sich an Elemente der Rutz-Sieversschen Schallanalyse anschließt. Er glaubte nach seinem eigenen Bekenntnis auf Grund dieser Lehre die Eigenart des künstlerischen Schaffens zum Beispiel auch bei Bach nicht nur geistig, vielmehr auch organisch-biologisch erfassen zu können. Er machte sich anheischig, den Beweis zu führen, daß Bach sein „*seelisches Erleben mit breiten druckartigen, nicht zug-, riß- oder stoßartigen, nach unten seitlich vorn gerichteten Körperbewegungen*“ realisiert habe. Die Nutzenanwendung erblickte er in der Herbeiführung einer organisch angepaßten Haltung des Bach-Interpreten.

Wie in diesem Falle, so ist es auch bei anderen Gelegenheiten nur natürlich, daß Heinitz' Forschungsergebnisse und Denkergebnisse auf das geistig-künstlerische Moment anwendbar sind und den musikgeschichtlichen Bereich streifen, obwohl sie primär weder auf diesen noch auf jenes gerichtet sind. Auch die Musik der alten Griechen ist dem nach neuen Aufschlüssen ausspähenden Forscher nicht entgangen. Hierbei ist zu berücksichtigen, daß die Vergleichende Musikwissenschaft in jüngerer Zeit bei ihrer Untersuchung zum Beispiel tunesischen und arabischen, sowie sonstigen afrikanischen und asiatischen Kulturgutes wiederholt auf wirkliche oder vermeintliche Spuren der musikalischen Kultur des klassischen Altertums gestoßen ist. Hier mögen die Anregungen zu suchen sein, die Heinitz zu seiner geistvollen und geschickt angelegten Analyse des Berliner Papyrus trieben. Niemals hat er ein drastischeres Zeugnis für die Kühnheit seiner spekulativen Phantasie geliefert als durch diesen gewagten Versuch des Nachweises eines künstlichen Systems inversionaler Melodieführung und streng gesetzmäßiger Heterophonie in der Tonkunst der Spätantike.

Wilhelm Heinitz, der geborene Altonaer, hat sich auch mit der ihm naheliegenden Frage, was denn eigentlich niederdeutsche Musik sei, gelegentlich (1941) beschäftigt. Hier ist das Problem der Umreißung der für diese Musik bezeichnenden Merkmale angeschnitten, ein Fragenkomplex, den mit den Mitteln des Historikers zu klären nach Hans Joachim Moser schwierig, wenn nicht unmöglich ist, für dessen Aufhellung jedoch nach dem gleichen Autor die Heinitzsche Homogenitätslehre mit ihrer experimentellen Prüfung auf sogenannte physiologische Resonanz stammlich gleichgearteter Versuchspersonen einige Aussicht auf Erfolg bietet.

Als Mensch wirkte Wilhelm Heinitz auf manchen Mitmenschen vorsichtig zurückhaltend, obwohl er im Grunde seines Wesens konzilient war; als Forscher war er konzessionslos auch dort, wo es seinem persönlichen Vorteil zuwiderlief. Diesen suchte er auch gar nicht, wohl aber gehörte ein zäher Ehrgeiz zu seiner Natur. Auf der akademischen Stufenleiter erklimmte er die höchste Spitze nicht; dieses Geschick teilt er bekanntlich mit einigen der bedeutendsten Fachgenossen. Tief wurzelte in ihm, der sich in etlichen Zügen seiner Entwicklung als Selfmademan im besten Sinne

bewährte, das soziale Gefühl des Verbundenseins mit allen Berufsgenossen, und nichts ist in diesem Sinne für ihn bezeichnender, als daß er, der Universitätsprofessor, nach dem Kriege den Hamburgischen Landesverband der Tonkünstler und Musiklehrer ins Leben rief. Zwar neigte er in seinem Denken zu gewissen Überspitzungen, und seine Forschung streifte mitunter die Sphäre des Esoterischen, aber er kapselte sich nicht etwa bewußt ab. Das wollen wir ihm, wie so vieles andere, nicht vergessen.

### *Mißverständnisse über die Stimmung des Javanischen Gamelans\**

VON J. MURRAY BARBOUR, EAST LANSING/MICHIGAN

Von der Musik außereuropäischer Völker ist uns die der Javaner vielleicht am besten bekannt. Diese Kenntnis ist zum Teil ein Nebenprodukt des Kolonialismus, das Ergebnis der Forschungsarbeit gebildeter Engländer und Holländer. Obzwar das javanische Musiksystem äußerst kompliziert ist und einer gründlichen theoretischen Untersuchung bedarf, hat die Musik mit ihren glänzenden Tonfarben und verwobenen Rhythmen eine unmittelbare und zauberhafte Wirkung.

Keiner von den zahlreichen Musikwissenschaftlern, die sich mit der Musik Javas befaßt haben, hat einen größeren Einfluß gehabt als Jaap Kunst, dessen zweibändiges Werk *De Toonkunst van Java* 1934 erschien; eine, zweite, vervollständigte Ausgabe in englischer Sprache, *Music in Java*, folgte 1949. Professor Kunst hat die Ergebnisse seiner Forschungen mit enzyklopädischer Genauigkeit und Gründlichkeit dargestellt, dennoch aber nie sein allgemeines Ziel außer acht gelassen, die Rolle der Musik innerhalb der javanischen Gesamtkultur zu erklären.

Da Kunst auf dem Gebiet der Erforschung der Musik Javas eine einzigartige Stellung innehält, besteht die Tendenz, sein Urteil in allem, was diese Musik betrifft, als endgültig anzusehen. Ohne die Richtigkeit der Ausführungen Kunsts im allgemeinen in Frage stellen zu wollen, möchte ich den Leser darauf aufmerksam machen, daß er auf einem bestimmten Gebiet mit größter Sorgsamkeit vorgehen muß.

Die Stimmung der javanischen Gamelans kann recht einfach gemessen werden, weil ihre wichtigsten Instrumente Idiophone mit bestimmten Tonhöhen sind, das heißt, Xylophone und Metallophone. Man hat schon vor einem Jahrhundert mit Forschungen bezüglich der javanischen Instrumentalstimmung begonnen. Die frühesten wissenschaftlichen Untersuchungen sind von Alexander J. Ellis 1884, von J. P. N. Land 1889 und auch später beschrieben worden. Ellis war der erste, der die Sléndrostimmung als gleichschwebende pentatonische Tonleiter erklärt hat. Seine Skala weist die folgenden, annähernd gleichen Intervalle auf: 228, 256, 244, 232, 240 cents. Nach Ellis haben fast alle Forscher die Gleichheit — entweder vollkommen oder annähernd — der Sléndrointervalle betont.

---

\* Mein herzlicher Dank gebührt dem Kollegen Professor Hans Lampl, der mein lahm gewordenes Deutsch so sorgfältig korrigiert hat. Wie Sueton über den Kaiser Augustus sagte: „*Urbem lateritiam invenit marmoream reliquit*“.

In Appendix 62 von *The Music of Java* hat Kunst die Schwingungen und Intervalle von 46 gamelans in Sléndrostimmung angegeben. Durchschnittlich hat jedes Intervall die Größe von 240 cents. Aber Kunst selber hat erklärt, auch in MGG, daß nicht alle Sléndrointervalle gleich seien; zwei Intervalle nämlich seien größer, ungefähr 260 cents, und die anderen drei Intervalle hätten je 225–230 cents. Meine Analyse stimmt teilweise mit der von Kunst überein: es gibt sicherlich größere und kleinere Intervalle, aber die größeren betragen 230 bis 260 cents. Sie befinden sich an keiner bestimmten Stelle in der Skala, weshalb ihre Durchschnittsgröße bei einer Menge von Skalen immer ungefähr 240 cents ist.

Im Zusammenhang mit Kunsts Erläuterungen über die Sléndrostimmung ist Appendix 1 seines Buches von besonderem Interesse. Darin zeigt er graphisch „den Umfang und die Tonhöhe von Instrumenten mit festen Tonhöhen, die einem Sléndrogamelan von Jogya angehören.“ Oben gibt er die Schwingungszahlen der vollkommenen Skala dieses Gamelans, das einen Umfang von sechs Oktaven hat (leider hat er einen Fehler im Vervielfachen gemacht, so daß die Oktave von 280 als 590 und die zwei höheren Oktaven davon als 1180 und 2360 erscheinen).

An anderer Stelle in seinem Buche hat Kunst die Intervalle der Skalen sowie die Tonhöhen angegeben, hier aber nicht. Um die Regelmäßigkeit dieser Skala zu prüfen, habe ich von den gegebenen Schwingungszahlen der Mitteloktave die Intervalle — in cents — berechnet. Das überraschende Ergebnis ist auf der ersten Zeile von Figur 1 (S. 321) zu sehen. Innerhalb der Genauigkeitsgrenzen von dreistelligen Ziffern stimmt die Skala mit Ellis' gleichschwebender pentatonischer Skala überein (wenn man die Schwingungszahlen auf drei Stellen reduziert, kann sich eine Abweichung von  $\pm 2$  cents ergeben).

Unter den Sléndroskalen in Kunsts Appendix 62 gibt es keine, in der alle Intervalle mit derselben Genauigkeit berechnet sind wie diejenigen dieser Skala in Appendix 1. Aber Kunst hat dieses wichtige Gamelan sicherlich unter denen mit einbegriffen, für die er im Appendix 62 Schwingungszahlen angegeben hat. Diese Skala kann aber verhältnismäßig leicht gefunden werden, da das Gamelan in Appendix 1 einem Doppelgamelan angehört. In Kunsts Appendix 2 ist die Stimmung der Péloghälfte dieses Doppelgamelans angegeben. Es sind zehn Gamelanpaare von Jogya, deren Stimmung aus Kunsts Appendix 62 und Appendix 61 zu ersehen ist. Unter diesen zehn Paaren hat nur eines, Nr. 12, Schwingungszahlen, welche ungefähr mit denen der Sléndroskala von Appendix 1 und auch der heptatonischen Pélogskala von Appendix 2 übereinstimmen. Die Schwingungszahlen und Intervalle — in cents — dieser Sléndroskala Nr. 12 findet man auf der dritten Zeile in Figur 1.

Es läßt sich vermuten, daß Kunst die erste Schwingungszahl, 278, auf 280 abgerundet hat („normalisiert“, wenn man ein Lieblingswort Kunsts verwendet). Darauf hat er die anderen Schwingungszahlen wie gleiche Intervalle von dieser abgerundeten Ausgangstonhöhe berechnet. Man kann sehen, wie weit sich die Intervalle des echten Gamelans von der theoretischen gleichschwebenden Skala entfernen.

Nun wollen wir den anderen Teil des Doppelgamelans von Jogya betrachten, den in Kunsts Appendix 2 angeführten Pélogteil. Auf der ersten Zeile von Figur 2 (S. 321) sieht man sowohl Kunsts Schwingungszahlen für diese Skala, als auch meine Intervallberechnungen. Wir können den Stimmungstyp leicht erkennen. Dies ist Kunsts

„normalisierte“ Pélogstimmung, so genau sie mit dreistelligen Ziffern anzugeben ist. Um die „normalisierte“ Stimmung zu finden, hat Kunst zunächst den Mittelwert der Intervalle der 39 Pélogskalen in Appendix 61 berechnet und dann diese Zahlen abgerundet, so daß alle Zahlen mit 0 oder 5 enden. Wie man auf der zweiten Zeile in Figur 2 sehen kann, unterscheidet sich Kunsts Skala von der „normalisierten“ Pélogskala höchstens um drei cents.

Auf Zeile 3 in Figur 2 ist die Stimmung des echten, von Kunst beobachteten Gamelans (Pélog Nr. 12) angegeben. Hier hat Kunst wahrscheinlich an Stelle der genauen Zahl, 398, die abgerundete Ziffer 400 eingesetzt und dann die übrigen Schwingungszahlen von diesem Anfangspunkt berechnet. Wie bei der Sléndroskala unterscheidet sich die Stimmung der echten Skala weit von den Durchschnittszahlen der 39 Pélogskalen. Hier weist das siebente Intervall die größte Abweichung auf: es ist 31 cents größer als Kunsts „normalisiertes“ Intervall von 250 cents.

Man könnte annehmen, daß die obige Skala, Nr. 12, eine Ausnahme unter den Pélogskalen sei. Also betrachten wir die Intervalle aller 39 Skalen in Kunsts Appendix 61. Figur 3 (S. 322) zeigt graphisch die Minimum- und Maximumwerte dieser Intervalle. Der schattierte Teil stellt den Minimumwert für jedes Intervall dar, der Gipfelpunkt das Maximum, und die dazwischenliegende Linie den Durchschnittswert. Von diesen sieben Intervallen ist das sechste — mit einem Größenunterschied von 130 bis 197 cents — am wenigsten veränderlich. Das siebente und das fünfte Intervall sind ebenfalls verhältnismäßig beständig, mit Grenzwerten von 180–311, beziehungsweise 85–160. Die Grenzwerte der vier übrigen Intervalle sind aber enorm verschieden. Das Maximum des vierten Intervalls (191 cents) ist 3,6mal so groß wie das Minimum (53 cents). Wenn der Unterschied aber sehr groß ist — und so ist es mit den meisten Pélogintervallen der Fall — verliert der Mittelwertsbegriff seine Bedeutung (man könnte annehmen, daß der Begriff keine Bedeutung mehr hat, wenn das Maximum mehr als zweimal so groß ist wie das Minimum).

Wenn man den Grenzwerten zu großes Gewicht beilegt, bekommt man leicht einen falschen Eindruck von der Stabilität eines Intervalles, denn es kann sich dabei um nur sehr wenige — vielleicht nicht mehr als zwei — Grenzwerte handeln. Um derartige Fehler auszuschalten, habe ich die verschiedenen Intervallbeispiele nach ihrer Größe eingerichtet. Wenn sich dann mehrere Beispiele an einem Punkte häufen sollten, würde das auf eine beabsichtigte Intervallgröße deuten. Figur 4 (S. 323) enthält Kurven für die sieben Intervalle der Pélogskala.

In einer Skala beträgt Intervall I um 60 cents, in drei anderen Skalen 85, beziehungsweise 90 und 95 cents. Diese Minimumwerte werden in Figur 4 außer acht gelassen; die Abbildung beginnt mit 6 Skalen um 100 cents, ist mit 2 Skalen um 105 bzw. 110 cents fortgesetzt und erreicht ihren Höhepunkt mit 7 um 120 cents, usw. (120 cents ist Kunsts „normalisierter“ Durchschnitt. Die Durchschnittszahl für jedes Intervall ist durch einen Kreis gekennzeichnet.) Nach den 3 Skalen um 140 und 145 cents gibt es noch eine Skala um 160 cents, die nicht in die Abbildung aufgenommen wurde. Die anderen Kurven in Figur 4 sind ähnlich konstruiert.

Für Intervall II ist 150 das Maximum (Kunsts Mittelwert), doch sollte man die Häufung der Werte um 120 und 130–135 cents links und um 175 cents rechts nicht außer acht lassen. Das dritte Intervall ist recht unregelmäßig, da die Gipfel-

werte von 240 bis 305 cents fast eine ebene Linie formen. Hier ist der größte Wert um 280 cents, also ein wenig größer in der Tonhöhe als der Mittelwert (270 cents). Die Kurve für das vierte Intervall hat ihren Höhepunkt an der Stelle des Mittelwerts (130 cents); andere Konzentrationen liegen um 95, 105—110 und 160 cents. Intervall V hat im allgemeinen einen schmalen Umfang, 40 cents, aber beide Extremwerte ragen hervor; man beachte auch den Wert um 110 cents, nicht weit vom Mittelwert, 115 cents. Die Kurve für das sechste Intervall ist sehr flach, von 145 bis 180 cents, mit Ausnahme einer Senkung um 160 cents, nicht weit vom Kunsts Mittelwert, 165 cents. Ganz wie Intervall V hat auch Intervall VII im wesentlichen einen schmalen Umfang, von 230 bis 275 cents. Die Spitze befindet sich um 235 cents und eine kleine Überhöhung um 270 cents. Um Kunsts Mittelwert aber, 250 cents, ist eine Senkung.

Die obige Analyse zeigt klar, daß es nicht möglich ist, für die Intervalle der Pélogskala mittels Kunsts Data eine Normalgröße festzulegen. Nun wollen wir auf Figur 3 zurückkommen. Dort hat Intervall V als kleinsten Mittelwert 115 cents, aber das Maximum für dieses Intervall, 160 cents, ist größer als die Minima aller anderen Intervalle, III und VII ausgenommen. Man könnte also erwarten, daß die Anordnung der fünf kleineren Intervalle in einer bestimmten Pélogskala durchaus nicht immer dieselbe ist. Das trifft ohne Frage zu. Natürlich ist Intervall VII auch oft größer als Intervall III.

Man sieht auch, daß die Maxima der drei kleineren Intervalle, II, IV, und VI, größer sind als die Minima der Intervalle III und VII. Es besteht also die Möglichkeit, daß eines von den zwei größeren Intervallen in einer bestimmten Skala kleiner ist als ein Intervall, das als „klein“ bezeichnet wird. Intervall III ist am kleinsten (170 cents) in Kunsts Skala Nr. 27, wo es nicht nur kleiner ist als VII, sondern auch als II und VI. Das kleinste siebente Intervall (180 cents) befindet sich in Skala Nr. 34, wo es kleiner ist als die Intervalle III und VI. In allen anderen von Kunst gegebenen Pélogskalen sind die Intervalle III und VII am größten. Man kann also sagen, daß die Pélogskala — mit nur zwei Ausnahmen in 39 Skalen — zwei große und fünf kleine Intervalle hat.

Die Pélogquinte — wenn wir dieses Intervall so bezeichnen mögen — ist etwas beständiger als die von den aufeinanderfolgenden Stufen gebildeten Intervalle. In unserer diatonischen Tonleiter besteht die Quinte aus vier aufeinanderfolgenden Intervallen. Sechs von den sieben Quinten in der Skala haben dieselbe Größe; man nennt sie „reine“ Quinten. Die restliche Quinte, auf der siebenten Stufe, ist kleiner und wird „vermindert“ genannt. Ebenso besteht die Pélogquinte aus vier aufeinanderfolgenden Intervallen. Sechs von den sieben Pélogquinten haben dieselbe Größe, aber die siebente Quinte, auf der sechsten Stufe, ist größer als die anderen Quinten, weil sie beide großen Intervalle, III und VII, enthält. Im Durchschnitt ist diese Quinte (um 780 cents) fast ebenso groß wie eine reine übermäßige Quinte,  $25 : 16$  (773 cents).

Wenn wir alle Quinten in den 39 von Kunst gegebenen Pélogskalen in Betracht ziehen, finden wir, daß sie einen ziemlich großen Umfang haben, von 630 bis 690 cents. Der Höhepunkt der Kurve befindet sich um 665 cents (siehe Figur 5 [S. 322]). Nur vier von den sechs Stufen in der Skala haben Quinten dieser Größe). Dieses

Intervall ist fast eine diesis (41 cents) kleiner als die reine Quinte von 702 cents. Manfred Bukofzer hat schon vor einem Vierteljahrhundert grundlegend bewiesen, daß es keine Blasquinten von 678 cents gibt, wie sie Erich von Hornbostel beschrieben hat. Aber diese Pélogquite um 665 cents ist vernehmlich kleiner als unsere reine Quinte. Da die Idiophone im Gamelan so wichtig sind, könnte man vermuten, daß die unharmonischen Obertöne von Stäben und Platten die Quintengröße dieses Intervalls beeinflussen. Wahrscheinlich ist das nicht der Fall. Ich verlasse mich also auf diese sehr tiefe Quinte nur mit einem großen Fragezeichen. Ihr Bestehen kann nicht bezweifelt werden, aber ihre Herkunft bleibt ein Geheimnis.

Wir haben bisher angenommen, daß Kunsts Tonhöhenmessungen stets sehr genau und daß alle gemessenen Einklänge und Oktaven rein gestimmt seien. Der Leser hat wahrscheinlich schon vermutet, daß dies nicht anzunehmen ist. Erstens hat Kunst die Tonhöhe durch Monochordvergleichen gemessen. Dieser Prozeß ist höchst unbefriedigend, weil die Verrückung der Stege unregelmäßige Spannungen der Saite verursacht und daher die Tonhöhe Schwankungen unterworfen ist. Heute benutzt man gewöhnlich das chromatische Stroboskop, in Amerika „Stroboconn“ genannt.

Zweitens erklärt Kunst, „die meisten Messungen sind von einem der ‚sarons demung‘ des betreffenden Gamelans gemacht worden“. Der saron ist ein Metallophon, das in der Sléndrostimmung genau den Umfang einer Oktave hat und in der Pélogstimmung eine Stufe kürzer ist. Also kann man die Pélogoktaven in Kunsts Tabelle nicht weiter prüfen. Auf Grund der Tabelle der 46 Sléndroskalen — wenn wir Kunsts Zahlen als richtig annehmen können — hat der Grundton in jeder Skala eine Oktave, die genau zweimal soviel Schwingungen hat als der Grundton. Solche Oktavengenauigkeit ist unmöglich auf Instrumenten, deren Skalen die inneren Unregelmäßigkeiten aufzeigen, auf die schon in diesem Artikel hingewiesen wurde. Ich bin ganz sicher, daß Kunst die Oktaven vernachlässigt hat, wenn er sie tatsächlich gemessen hatte, und daß er der Einheitlichkeit halber die Oktaven als rein angegeben hat.

Professor Mantle Hood von der University of California in Los Angeles hat eine interessante Bemerkung bezüglich der Genauigkeit der Oktaven im javanischen Gamelan gemacht. (Professor Hood nennt Jaap Kunst mit Stolz seinen „guru“, das heißt seinen Lehrer und Freund.) Bei der Jahresversammlung der American Musicological Society im Dezember 1962 hat Hood zwei Doppelgamelans besprochen, die jetzt im Besitz der University of California sind. In diesen Gamelans sind fast alle Oktaven entweder zu groß oder zu klein. Hood ist der Meinung, daß diese Oktaven mit Absicht unrein gestimmt sind und ein besonderes „*tuning pattern*“ darstellen. Die Einzelheiten seiner Forschungen werden im *Musical Quarterly* veröffentlicht werden.

Diese zwei Doppelgamelans waren von geschickten Handwerkern hergestellt worden, und es ist nicht anzunehmen, daß ihre Stimmung in Amerika anders ist als in Java. Wenn der erwähnte Mangel an Genauigkeit in den Oktaven bei bestfabrizierten Gamelans aufzufinden ist, fragt es sich, wie es mit den Gamelans im Dorf beschaffen ist. De Lange und Snelleman, die den vortrefflichen und großenteils noch immer zuverlässigen Artikel über javanische Musik in der Lavignac-Enzyklopädie geschrieben haben, bemerken darin, daß die Stimmung solcher Dorfinstrumente

viel weniger genau sei als die der für den Hof bestimmten Instrumente, obwohl sogar diese nur annähernd rein gestimmt seien.

Kunst gibt selbst zu, daß die Stimmung einiger Instrumente der javanischen Gamelans recht frei ist. Betrachten wir zum Beispiel das puwi-puwi, ein der Klarinette ähnliches Instrument, das nur in kleinen Gamelans in Jogya zu finden ist. Kunst gibt dafür zwei gemessene Stimmungen an, von denen keine die geringste Ähnlichkeit zur gewöhnlichen Sléndro- oder Pélogstimmung zeigt. Dabei, fügt er hinzu, verändert sich die Tonhöhe einer bestimmten Note durch Unterschiede im Blasen um nicht weniger als eine kleine Terz. Oder schauen wir uns die Querflöte an, die sich ebenfalls nur in einigen Teilen Javas findet. Die Stimmung, sagt Kunst, „*ähmelt der des puwi-puwi keineswegs; nichtsdestoweniger werden beide Instrumente im Dahénggamelan zusammen geblasen. Das morgenländische Ohr — und auch das abendländische, wenn es sich einmal an diese Lautmischungen gewöhnt — findet scheinbar Vergnügen an den starken Mißklängen und den unwirsch sich kreuzenden Linien dieser Art von Doppelmelodien.*“

Diese Offenheit von seiten eines Gelehrten, der führend die Meinung vertreten hat, die Stimmungssysteme der javanischen Gamelans seien fest und unbeugsam, ist recht bedeutungsvoll. Eine solche Feststellung würde uns bezüglich der Stimmgenauigkeit der anderen Orchesterinstrumente sogleich mißtrauisch machen, wenn unser Mißtrauen nicht schon erweckt worden wäre.

Wir wollen unsere Kritik der Beobachtungen Kunsts zusammenfassen: Angesichts der erwähnten Unregelmäßigkeiten in der Stimmung eines einzigen Instruments sowie der Aussagen de Langes und Snellemans, schließlich auch Kunsts selbst über das Zusammenspiel, würde der Leser sehr gutgläubig sein, wenn er noch glaubte, daß alle Instrumente in den javanischen Gamelans genau gestimmt seien. Kunsts Erklärung bezüglich der von ihm gezeigten Sléndroskalen, daß die Intervalle der Sléndroskala ungefähr gleich seien mit drei kleineren und zwei um ein Komma größeren, scheint nicht völlig richtig. Aber diese Erklärung weicht von den Tatsachen nur wenig ab, und man sollte den Forscher deshalb nicht verurteilen.

Bis zum Ende seines Lebens war Kunst ein heftiger Verteidiger von Hornbostels konstruierter Blasquinte, aber er konnte das Bestehen dieser Quinte in seinen Beispielen der Pélogskalen nicht demonstrieren (Mantle Hood hat mir gesagt, daß auch Kunst in seinem Festhalten an der Blasquinte schließlich schwankend geworden sei). Aber die ziemlich beständige Pélogquinte ist bestimmt kleiner als die Sesquialteraquinte und verdient unsere Aufmerksamkeit. Im Zusammenhang mit der „normalisierten“, von Kunst mitgeteilten Pélogskala kann man nur sagen, daß diese mittleren Intervallgrößen völlig wertlos sind, da jedes Intervall sehr großen Veränderungen unterworfen ist. Man kann aber von den Trümmern etwas retten: fünf Pélogintervalle sind kleiner als die anderen zwei und diese fünf sind austauschbar; die zwei größeren Intervalle sind ebenfalls austauschbar.

Kunsts Vorgehen in Appendix 1 und 2 seines Buches bedeutet einen argen Verstoß gegen gründliche Forschungsmethoden. In Appendix 2 hat er alle Oktaven als vollkommen rein hingestellt und seine „normalisierte“ Pélogskala als Grundstimmung angenommen, obgleich die Intervalle der wirklichen Skala weit davon abweichen. In Appendix 1 werden die Oktaven ebenfalls als rein angesehen und die Stufen

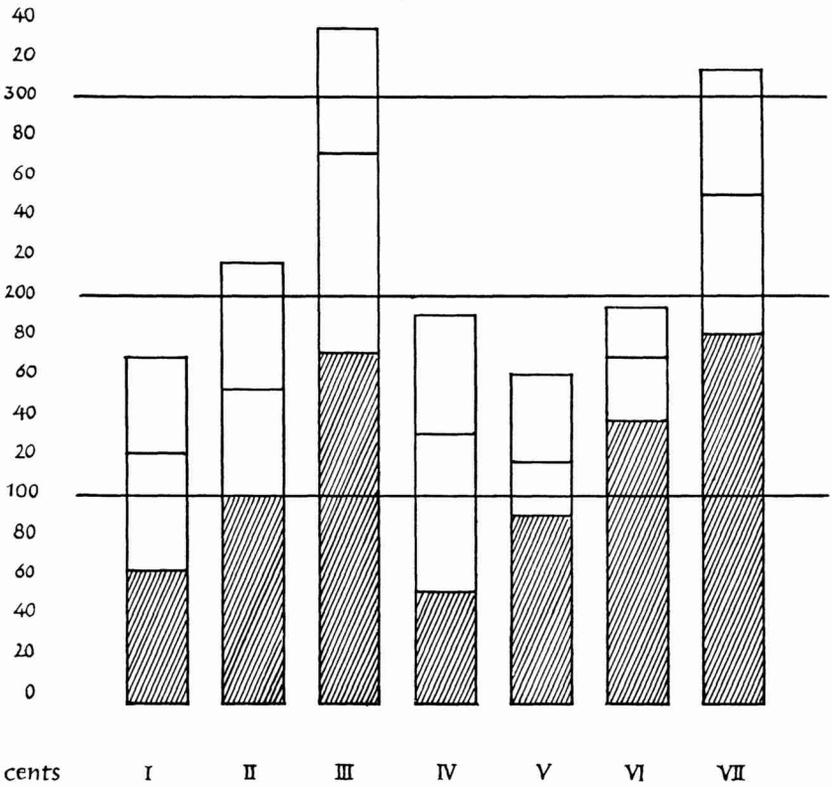
	vps cents					
Appendix 1	280	322	370	425	488	560
	242.0	240.5	240.0	239.3	238.2	
gleichschwebende pentatonische Skala	240.0	240.0	240.0	240.0	240.0	
Appendix 62, Nr. 12	278	320.5	362.5	423.5	483	556
	246.3	213.2	269.2	227.6	243.7	

Figur 1

	vps cents							
Appendix 2	293	314	342	400	432	461	507	586
	120.0	148.0	271.0	133.3	112.4	164.7	250.6	
„Normalisierte“ Pélogstimmung	120	150	270	130	115	165	250	
Appendix 61, Nr. 12	297	315.5	343	398	433	461.5	505	594
	104.7	144.7	257.4	145.9	110.4	155.9	281.0	

Figur 2

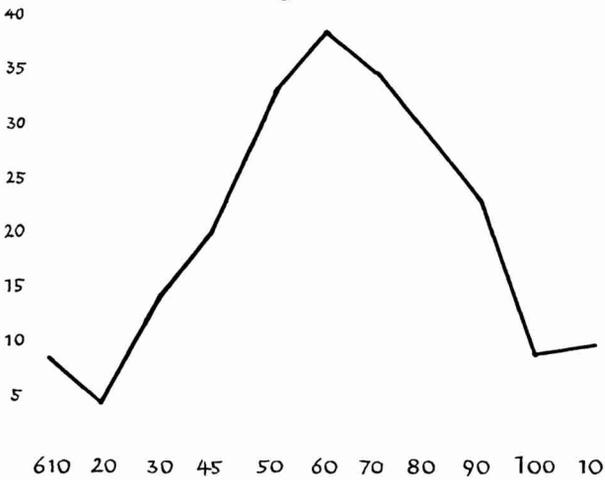
Figur 3

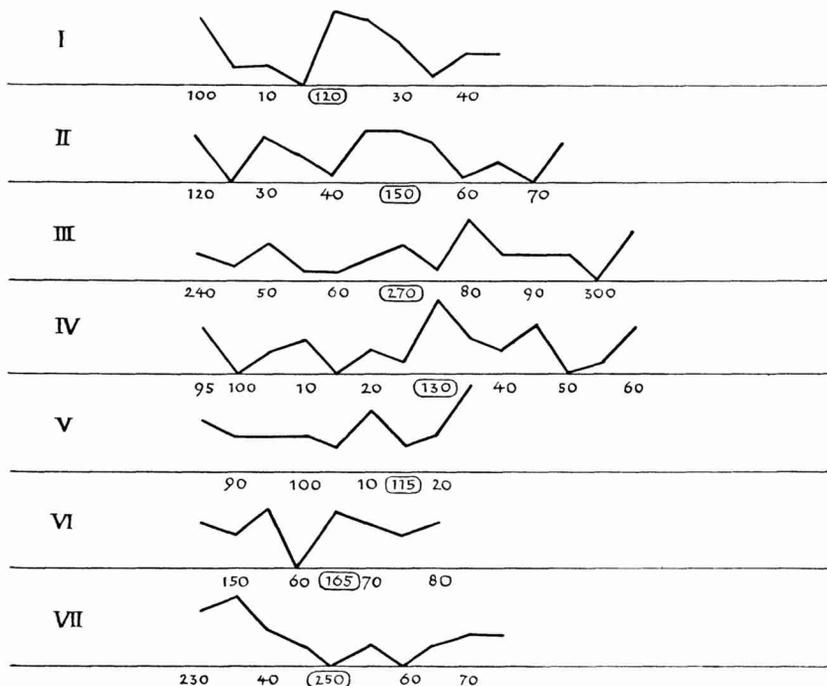


cents

I II III IV V VI VII

Figur 5





Figur 4

werden als gleichschwebende Pélogskala gestimmt, obwohl diese von der Stimmung des echten Gamelans um nicht weniger als 29 cents abweicht. Also hat Kunst im zweiten Fall dem nichtsehenden Leser ein regelmäßiges Tonsystem suggeriert, ein System, das er selber nie beobachtet hatte und an dessen Bestehen er nicht wirklich glauben konnte. Heute müssen wir feststellen, daß seine hartnäckig verteidigte Theorie mit den beobachteten Tatsachen keineswegs übereinstimmt.

## Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma

VON FRIEDHELM KRUMMACHER, BERLIN

Die ehemalige Fürsten- und Landesschule St. Augustin zu Grimma in Sachsen hat — im Unterschied zu den Fürstenschulen St. Afra/Meissen und Schulpforta — bis zur Gegenwart einen umfangreichen Musikalienbesitz bewahrt<sup>1</sup>. Die außergewöhnliche Bedeutung dieser Notenschätze liegt in der wohl einmaligen Kontinuität, in der hier das kirchenmusikalische Repertoire einer mitteldeutschen protestantischen Schule von besonderer Tradition und Prägung auch in musikalischer Hinsicht zugänglich ist<sup>2</sup>. Diese Bestände reichen von der Zeit der Gründung der Schule im Gefolge der Reformation (1550) bis zur Auflösung ihrer überkommenen Organisationsform nach dem letzten Kriege (1945), von der nachreformatorischen Zeit bis in die jüngste Vergangenheit also<sup>3</sup>.

Die seit 1890 als Deposita in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (SLB) befindlichen älteren Musikdrucke und Sammelhandschriften wurden schon frühzeitig durch einen gedruckten Katalog bekannt, in Eitners Quellenlexikon berücksichtigt und vielfach von der Forschung benutzt<sup>4</sup>. Die weit größere und wichtigere Sammlung von Einzelhandschriften hingegen ist erst neuerdings in die SLB Dresden übergeführt worden; bis dahin lag sie in teilweise ungeordnetem Zustand in drei großen Schränken in der Grimmaer Schulbibliothek, wo der Verfasser sie im Frühsommer 1961 einsehen konnte<sup>5</sup>. Ein zwischen den Weltkriegen begonnener Zettelkatalog erfaßte nur einen Teil der Bestände, dazu noch in sehr unzulänglicher Weise, und ließ insbesondere die Anonyma unberücksichtigt<sup>6</sup>. So konnten diese Quellen bislang nur in wenigen Ausgaben und Arbeiten herangezogen, aber noch nicht in ihrer Gesamtheit bibliographisch verzeichnet oder gar ausgewertet werden; vielmehr blieben sie zum allergrößten Teil gänzlich unbekannt<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Die einzige Arbeit speziell über einen Abschnitt der Musikgeschichte der Fürstenschulen ist bislang A. Werner: *Musik und Musiker in der Landesschule Pforta*, SIMG VIII, 1906/07, S. 535 ff.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Fürstenschule Grimma vgl. K. J. Röbler: *Geschichte der Königlich Sächsischen Fürsten- und Landesschule zu Grimma*, Leipzig 1891, A. Fraustadt: *Grimmenser-Stammbuch*, Meißen 1900 sowie (ohne Verfasserangabe): *Die Fürsten- und Landesschule St. Augustin zu Grimma in Vergangenheit und Gegenwart*, Grimma 1930 und die in diesen Werken angegebene weitere Literatur.

<sup>3</sup> Die ehemaligen Fürsten- und Landesschulen Grimma und Schulpforta besitzen gegenwärtig den Status allgemeiner erweiterter Oberschulen, die Nachfolge von St. Afra/Meissen hat die dortige Hochschule für Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften angetreten (frdl. Auskünfte der Schulleitungen).

<sup>4</sup> O. Kade: *Die musikalischen Schätze der Landesschule zu Grimma*, Serapeum XVI, 1855, S. 305—315 und 321—326. N. M. Petersen: *Verzeichnis der in der Bibliothek der Königlich Landesschule zu Grimma vorhandenen Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhundert*, Jahresbericht der Königlich Sächsischen Landesschule zu Grimma, Grimma 1861. Die im folgenden behandelten Quellen sind in diesen beiden Arbeiten nicht verzeichnet, nicht einmal erwähnt.

<sup>5</sup> Herrn Oberschuldirektor Jakobi und Herrn Lehrer Konrad Lindenkreuz hat Verf. für ihre liberale Unterstützung während seines Aufenthaltes in der Grimmaer Oberschule zu danken. Von der Überführung der Hss. nach Dresden erfuhr er erst nach Abschluß des vorliegenden Aufsatzes. Die fachgerechte Ordnung der Bestände in der SLB wird sicher manche Ergänzungen zu den folgenden Mitteilungen erbringen.

<sup>6</sup> Der Zettelkatalog (fortan Teilkatalog benannt) wurde wohl in Zusammenarbeit mit der alten Denkmälerkommission begonnen. Wieweit er schon in den früheren Berliner Generalkatalog eingearbeitet war, läßt sich an den wenigen Hinweisen in der einschlägigen älteren Literatur nur schwer ermesen, jedenfalls nicht in einem über den Teilkatalog hinausreichenden Ausmaß. Herr Wolfram Steude (Dresden) ermöglichte Verf. vor seinem Grimmaer Aufenthalt bereits Einblick in eine private Kopie des Teilkatalogs, wofür ihm verbindlich gedankt sei.

<sup>7</sup> Ältere Literatur und Ausgaben, die Grimmaer Hss. verwerten, sind: DDT 53/54 (J. Ph. Krieger), DDT 58/59 (Knüpfer, Schelle, Kuhnau), DTB Jg. XVIII, Bd. 30 (Werkverzeichnis Joh. Krieger), Einzelausgaben in Organum, Reihe I, Nr. 12, 14, 23 (Händel, Kuhnau, Ebart), die Edition einiger Stücke S. Jacobis durch D. Hellmann (Verlag Hänssler) u. a., ferner die Dissertationen von J. Martin (Kuhnau), F. Graupner (Schelle), W. Menke

Dem musikalischen Inhalt nach setzt diese Handschriftenüberlieferung mit der Entwicklung vom geistlichen Konzert zur frühen Kantate im späteren 17. und beginnenden 18. Jahrhundert ein. Danach ist in reichem Ausmaß die madrigalische Kirchenkantate des weiteren 18. Jahrhunderts vertreten<sup>8</sup>. Handelt es sich bis dahin fast ausschließlich um Quellen, die als Unica zu betrachten sind, so stammen aus der Folgezeit zahlreiche Kopien von Kirchenmusik der Wiener Klassik, von Oratorien und von mitteldeutscher Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts<sup>9</sup>, bis dann die handschriftlichen Quellen überhaupt von den Druckausgaben der Neuzeit abgelöst werden.

Mit dem ersten Stadium dieser Überlieferungsfolge beschäftigen sich die folgenden Mitteilungen. Nach den genannten Umständen versteht sich, daß es unmöglich sein muß, schon umfassende Untersuchungsergebnisse vorzulegen oder einen Ersatz für den ausstehenden Katalog zu liefern. Bis ein solcher ausführlichere Information erlaubt, mag es indessen dienlich sein, zu vorläufiger Orientierung zu skizzieren, welches Material zur Geschichte der frühen Kantate die Grimmaer Quellen enthalten. Mit dieser Übersicht seien einige Aspekte verknüpft, die Wert und Stellung dieses Teils der Grimmaer Musikalien im Kreis des Handschriftenrepertoires der frühen evangelischen Kantate kennzeichnen, wobei für weitere Belege auf andere Stellen verwiesen sei<sup>10</sup>. Abschließend werden Fragen der Identifikation anonymer Werke erörtert.

Als Kantor der Fürstenschule Grimma (*Collega IV.*) wirkte von 1680 bis 1721, in dem für die Kantatenentwicklung entscheidenden Zeitraum, Samuel Jacobi<sup>11</sup>. Er war 1652 als Pfarrerssohn in Schwepnitz, Krs. Kamenz (Lausitz) geboren worden, wurde 1675 an der Universität in Leipzig immatrikuliert, wo er 1676 den Wechsel im Thomaskantorat von Sebastian Knüpfer zu Johann Schelle miterleben konnte<sup>12</sup>, übernahm 1680 das Amt in Grimma und starb dort am 26. Juni 1721. Entgegen den Gepflogenheiten bei Vorgängern und Nachfolgern hatte er offenbar keinen akademischen Grad erworben, er übernahm auch nicht später — wie sonst oft die Fürstenschulkantoren — eine der besser dotierten anderen Lehrerstellen, sondern blieb volle 41 Jahre in seiner Kantorenstellung, die wohl sein erstes Amt war und durch ihn ein primär musikalisches Gepräge erhielt<sup>13</sup>.

(Telemann), F. Hamel (Rosenmüller), G. Thomas (Zachow), die Dipl.-Arbeit von O. Landmann (Knüpfer) sowie W. Serauky: *Neu aufgefundene Kantaten F. W. Zachows*, Musikgeschichte der Stadt Halle, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II, 1. Halbbd., Halle und Berlin 1940, S. 49 ff.

<sup>8</sup> Unter den Mss. des 18. Jhs. sind neben den 105 Kantaten Telemanns hervorzuheben die geistlichen Parodien von Ausschnitten aus Opern J. A. Hasses, 10 Kantaten von C. F. Gessel, 3 von G. H. Stölzel, 7 von J. Th. Römhild, 2 von J. D. Heinichen (zu 9 weiteren vgl. u.), einzelne Stücke von Altnikol, Homilius, Tüchtler, Weiske, Wagner u. v. a. Von besonderem Interesse sind eine Kopie der Kantate BWV 2 von J. S. Bach und im Blick auf Bach 22 Kantaten J. V. Görners, die weder bei A. Schering (*Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, Leipzig 1941) noch bei A. Dürr (MGG V, 1956, Sp. 427 ff.) aufgeführt sind. Die Kantaten Görners allerdings sind nur im Teilkatalog verzeichnet, waren aber 1961 in Grimma nicht auffindbar.

<sup>9</sup> So Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Schneider, Rust, Doles, Wolff, Rolle u. a. m. <sup>10</sup> Über die Musikgeschichte der Fürstenschule Grimma bereitet W. Steude eine Diss. vor (da ihr hier nicht vorgegriffen werden soll, beschränken sich die Notizen über die lokalen Verhältnisse auf das Notwendigste); Verf. arbeitet über Überlieferungs- und Stilfragen der frühen Kantate und ihrer Choralbearbeitungen.

<sup>11</sup> E. Wunder: *Gymnasialprogramm . . .*, Grimma 1894, darin von Chr. G. Lorenz: *Series praeceptorum Illustris apud Grimam Moldani*, besonders S. 29 f.

<sup>12</sup> *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig*, Bd. II (1634—1709), ed. G. Erler, Leipzig 1909.

<sup>13</sup> H. A. Schumacher: *Historia vitae Adamii Syberi Schönavianensis . . .*, Grimma (1719), darin: *Series Collegarum & Praeceptorum Provincialis Schola Grimenensis*, S. 11 f.: „*Collegae IV. & Cantores.*“ In den Lehrerverzeichnis sind stets die akademischen Grade genannt, bei Jacobi fehlt jede entsprechende Angabe. Schumacher schrieb seine Notizen über Jacobi als seinen Kollegen zu dessen Lebzeiten.

Die Schulakten überliefern gerade zu Jacobis Amtsantritt einige aufschlußreiche Einzelheiten<sup>14</sup>.

Der seit 1669 amtierende Kantor Magister Tobias Petermann „ascendierte“ 1680 ins Konrektorat, und unter dem 8. 3. 1680 erging die kurfürstliche Weisung, „*Christian Wendten iezigen Cantorem zu Großen Salza und Samuel Jacobi stud:*“ zu einer „*absonderlichen Probe zum Cantorat*“ zuzulassen. Unter den Voten über diese Prüfung vom 18. 4. ist besonders bezeichnend das von Petermann, dem sich die anderen Prüfer anschließen: „*Sie verstünden beyde Music wohl, das Directorium könnte verbessert werden. H. Wendt übertreffe jenen in der Stiime, H. Jacobi aber diesen in der iezigen Manir v. Modo. Jacobi verstünde die Musicam Instrumentalem besser.*“ Diese Faktoren gaben den Ausschlag: nach Ablegung der „Pflicht“ vor dem Dresdner Oberkonsistorium wurde Jacobis Wahl am 23. 4. 1680 bestätigt.

In Jacobis Amtszeit wurden von 1684 bis 1689 die Schulgebäude und die angrenzende Klosterkirche umgebaut<sup>15</sup>.

Die Kirche wurde von der Stadt und von der Fürstenschule benutzt, die Kantoreien der Ratsschule und der Fürstenschule versahen wechselweise die sonntägliche Figuralmusik. Beide Schulen hatten dabei verschiedene Emporen, im Westen und im Osten der Kirche, die nun abgerissen und erweitert eingebaut wurden. Fortan saßen auf dem Ostchor nur noch die musizierenden Fürstenschüler, der übrige Coetus darunter, hinter dem Altar. Die Umbauten müssen also mit einem erhöhten Raumbedarf der von Jacobi geleiteten Kantorei zu tun gehabt haben. 1686 lieferte Christian Donath (Leipzig) eine neue zweimanualige Orgel mit 22 Registern, und 1689 erhielt auch die Ratsschulempore eine neue Orgel. So bestanden nun geeignete Voraussetzungen für Aufführungen auch sehr groß besetzter Kompositionen<sup>16</sup>.

Ebenfalls 1686 wurde auch die alte Schulordnung von 1580 erneuert, und für das Kantorenamt ergingen dabei neue Weisungen<sup>17</sup>.

In Cap. VI der neuen Schulordnung heißt es vom Kantor, er solle „*die Praecepta Musices lesen*“, soweit „*ad fundamentaliter canendum nöthig*“ wöchentlich eine Stunde „*tractieren*“, „*hierüber in Musiciren vor und nach eßens in der Schule exerciren*“. Die „*Poetica Musica*“ dagegen solle „*künftig solchen ingenia die sonderlich Lust dazu hätten*“, vorbehalten bleiben, „*weil auch der wenigste theil der Knaben Cantores werden*“. „*In der Kirchen soll der Cantor zur Metten und Vespern die Choral-Gesänge neben dem Figural zu führen schuldig seyn, die Knaben allenthalten fleißig dazu gewöhnen, und des Sontags zu den Predigten die deutschen Kirchen Gesänge Lutheri fleißig üben und treiben.*“ Genau wie bei der Bewerbung Jacobis die Intention auf ein „*verbessert Directorium*“ und die Fähigkeiten in der „*iezigen Manir*“ und der „*Musica Instrumentalis*“ entscheidend sind, steht hier also parallel zur Ausgliederung der „*Musica Poetica*“ aus dem eigentlichen Schulunterricht die Betonung des praktischen „*Musicirens*“.

14 Landeshauptarchiv Dresden (LHA), Fürstenschule Grimma Nr. 400: „*Acta die Besetzung des Cantorats bey der CHUR=Fürstl. Sächß: Land=Schule Grimma sammt was dem anhängig betrff: . . . Anno 1591—1721 hat 46 Folia.*“ Zu Jacobis Wahl vgl. fol. 8r ff., zur Wahl seines Nachfolgers fol. 10r ff. — Jacobis Vorgänger Tobias Petermann war in Grimma seit 1669 Kantor, seit 1680 Konrektor und von 1688 bis zu seinem Tode 1710 Rektor der Fürstenschule (vgl. Wunder und Lorenz sowie Schumacher a. a. O.). Petermann bewarb sich 1677 vergeblich um das Thomaskantorat (gewählt wurde J. Schelle, vgl. DDT 58/59, S. XXIV ff.).

15 Chr. G. Lorenz: *Historische Beschreibung Grimma's* (Chronik der Stadt Grimma), Grimma 1856 ff. (heftweise), S. 61 ff., 64 ff., zum Orgelbau 354 f., außerdem Rößler a. a. O. S. 83 ff.

16 Zur mindestens gelegentlichen Zusammenwirkung von Ratsschul- und Fürstenschulkantorei vgl. das in Anm. 29 zitierte Titelblatt zu Schulzes Auferstehungshistorie. Die Norm in Jacobis Mss. ist fünfstimmige Besetzung der Streicher- und der Vokalstimmen, wozu Ripienchöre und — namentlich in den Werken Knüpfers — umfangreiche Bläserapparate kommen, wogegen solistische Besetzungen durchaus Ausnahme bleiben.

17 „*Schulordnung, wie dieselbe vom Churfürst Augusto 1580 gestellt und in Druck gegeben worden . . .*“ (hs. Ex. Schulbibl. Grimma). Auf der letzten Seite (S. 113) steht ein Vermerk, wonach es sich hier um die am 26. 2. 1686 erneuerte Ordnung handelt. Vgl. speziell S. 15 ff.: Cap. VI, „*Von dem Pastore, Cantore, wöchentlichten Inspectore, der Praeceptorum Synodis und was dem anhängig ist.*“

In das Bild von Jacobis weniger wissenschaftlich als musikalisch interessierter Persönlichkeit gehört es auch, daß er durch seine Heirat mit der städtischen Grimmaer Musikpflege verbunden war und daß für zwei seiner Söhne musikalische Tätigkeit bezeugt ist<sup>18</sup>.

Jacobis Frau Anna Dorothea war die Tochter des Grimmaer Stadtorganisten Samuel Fornholz, der seinerseits wieder Schwiegersohn seines Vorgängers war und dessen Frau eine Urenkelin des ersten Fürstenschulrektors Adam Syber (Siber) war: Jacobi heiratete also in eine ortsgebundene Tradition hinein<sup>19</sup>. Von Jacobis sieben Kindern wurde der älteste Sohn, Samuel Franciscus, 1701 Stadtorganist in Grimma und damit Nachfolger seines Großvaters Fornholz; er ist 1702 als iuratus in der Leipziger Universitätsmatrikel eingetragen und war späterhin Organist bzw. Musikdirektor in Wittenberg<sup>20</sup>. Der Namenszug von Samuel Franciscus Jacobi findet sich auf mehreren Grimmaer Mss. als „possessor“ angegeben. Samuel Jacobis drittes Kind, der offenbar besonders vielseitig begabte Christian August, bewarb sich u. a. 1717 um das Kantorat in Luckau/Niederlausitz und 1721 um die Nachfolge seines Vaters in Grimma; beide Bewerbungen waren erfolglos, doch sind von den sehr bedeutsamen Kompositionen Christian August Jacobis acht in Grimma erhalten geblieben, zum Teil in Kopien von der Hand seines Vaters<sup>21</sup>.

Samuel Jacobi war auch selbst kompositorisch tätig, wenn auch offenbar nur gelegentlich oder doch in geringem Ausmaß.

Nur ein einziges Werk von einem seiner Vorgänger, dem auch mit Schulpforta verbundenen Magister Joh. Heinrich Wilhelm, ist bekannt, und zwar in einer Kopie Jacobis<sup>22</sup>. Von etwaigen Kompositionen des Tobias Petermann verlautet nichts<sup>23</sup>. Auf Jacobi als Autor gehen 13 gleichartige kleine Evangelien-Vertonungen für zwei Soprane und Bc. zurück, die zugleich deutsch und lateinisch textiert sind, keine de-tempore-Angaben oder Aufführungsdaten tragen und vorzugsweise didaktischen Zwecken gedient haben werden; außerdem ist Jacobis Urheberchaft noch für eine doppelchörige Motette gesichert, während die Frage einer Zuweisung weiterer anonymer Werke an Jacobi zunächst noch nicht weiter verfolgt werden

<sup>18</sup> Schumacher a. a. O. S. 86–87 teilt eine Stammtafel des ersten Fürstenschulrektors Adam Syber (Siber) mit, an deren Ende auch die sieben Kinder Samuel Jacobis genannt werden, als ältestes „*Samuel Franciscus, Med. C. & Mus. Direct. Acad. Wittebergensis*“, als drittes „*Christianus Augustus art. Musicae & pictur. peritus, cui etiam imaginem Siberi, ad Archetyp. delineatam debeo*“.

<sup>19</sup> Nach Schumacher a. a. O., wo dann als Nachfahrin Sybers „*Anna Dorothea, Samuelis Jacobi, Collegae mei & illustris Gymn. Grimensis Cantoris, uxor*“ verzeichnet ist. Ihr Vater war nach R. Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, S. 142 Organist der Grimmaer Stadtkirche und gleichzeitig Landesaccise-Einnehmer von 1665 bis zu seinem Tode im Jahre 1700. Vollhardt nennt ihn unter dem Namen Samuel Fohrholtz, Schumacher unter Samuel Fornholz.

<sup>20</sup> Nach Vollhardt a. a. O. S. 142 wurde „*Samuel Franz Jacobi*“ 1701 Stadtorganist in Grimma (nach dem Tod seines Großvaters versah die Stelle zunächst 1700–1701 Zacharias Rothe), bis er 1712 „*als Musikdirektor nach Wittenberg berufen*“ wurde. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon* . . . , S. 324 erwähnt S. Fr. Jacobi als „*Music-Director und Organist an der Schloß-Kirche zu Wittenberg*“. Nach frdl. Auskunft von Herrn Superintendent Boehme (Wittenberg) ist er als Organist der Stadtkirche von 1712 bis 1714 in den Akten geführt. Vgl. u. Ann. 41.

<sup>21</sup> Zu Christian Augusts Bewerbung in Luckau vgl. K. Paulke: *Musikpflege in Luckau* . . . , Guben 1918, S. 9; zu der in Grimma vgl. die in Ann. 14 zitierten „*Acta* . . .“, fol. 10r ff.; Schumachers Notiz bezeugt, daß Chr. A. Jacobi nicht nur die Musik betrieb. Sein weiteres Schicksal konnte noch nicht aufgeklärt werden. Da die Ehe seiner Eltern nach 1680 geschlossen wurde, dürften er und sein Bruder als drittes bzw. erstes Kind wohl gegen 1685/86 bzw. 1681/82 geboren sein. Kantaten von Chr. A. Jacobi sind außer in Grimma noch in Luckau (Kantoreiarchiv St. Nicolai) und Mügeln (Kantoreiarchiv St. Johannis) erhalten. Zur Verbindung nach Mügeln vgl. auch Ann. 85.

<sup>22</sup> „*Miserere mei Deus*“, U 307/N 15, St. und  $\alpha/\omega$  8/T 77 Part. (der Stimmensatz datiert 1682, geschrieben von Jacobi, die Part. von fremder Hand). J. H. Wilhelm war Sohn eines Grimmaer Kantors, 1659–1667 Kantor in Schulpforta, von 1667 bis zu seinem Tode 1669 Kantor der Grimmaer Fürstenschule, vgl. A. Werner, SIMG VIII, S. 542.

<sup>23</sup> Vielleicht ist auch das ein Grund, weswegen Petermann bei der Bewerbung ums Thomaskantorat nicht einmal in die engere Wahl kam (s. o. Ann. 14). Wenn Petermann dreißig Jahre lang in Grimma neben Jacobi als Rektor wirkte (was schon auf seine wissenschaftlich-pädagogischen Neigungen deuten mag) und dort keine musikalischen Werke überliefert sind, so kann das wohl kaum barer Zufall sein.

soll<sup>24</sup>. Die auf Jacobi folgenden Fürstenschulkantoren sind mit Ausnahme von Johann Ulich stets mit mehreren Figuralwerken in den Grimmaer Musikalien vertreten<sup>25</sup>. So kann man sagen, daß Jacobi einerseits die Reihe der komponierenden Fürstenschulkantoren eröffnet, daß andererseits der Radius seines Schaffens noch ähnlich begrenzt ist, wie dies auch bei den gleichzeitigen Kantoren vergleichbarer Internatsschulen belegt ist; um dem Einwand zu begegnen, die Kenntnis vom Schaffen solcher Schulkantoren sei durch die Quellenverluste eine bloß zufällige, sei nur auf solche Fälle verwiesen, wo ähnlich wie in Grimma ein ganzes, in sich und für die lokalen Verhältnisse repräsentatives Repertoire zugänglich ist oder wo doch zuverlässige Informationen vorliegen (z. B. Schulpforta, Erfurt/St. Michaelis, Lüneburg/St. Michaelis, Stettin, Strassburg/St. Thomas u. a.)<sup>26</sup>.

In seiner langen Amtszeit nun brachte Samuel Jacobi jenen umfangreichen Bestand an Musikhandschriften zusammen, den wir hier „Sammlung Jacobi“ nennen wollen. Diese Bezeichnung und die Aussonderung dieser Mss. aus den übrigen Grimmaer Musikalien erscheint in mehr als einer Hinsicht gerechtfertigt. Jacobis Mss. sind in der Regel durch das Monogramm SJ (verschlungen) in der rechten unteren Ecke ihrer Titelblätter gekennzeichnet. Dies könnte zunächst nur auf den Besitzer, nicht unbedingt auch auf den Schreiber dieser Quellen deuten. Durch andere Beweismittel jedoch läßt sich Jacobis Handschrift mit Evidenz ausmachen.

Der Band P 41 der Grimmaer Schulbibliothek enthält handschriftlich die Bibliotheksrechnungen der Zeit von 1588 bis 1784<sup>27</sup>. Unter dem Jahre 1677 ist die Anweisung der Schulinspektoren eingetragen, nach der fortan die Rechnungen in jährlich wechselndem Turnus von den Lehrern persönlich zu führen und zu unterzeichnen seien. Sie werden danach für 1676/77 und 1678/79 vom Kantor Petermann, für 1690/91, 1694/95, 1698/99, 1702/03 und 1706/07 vom Kantor Jacobi geführt<sup>28</sup>. Hier bietet sich also ein hinreichendes Material für den Schriftvergleich an. Dieser muß zum Ergebnis kommen, daß die Schrift für die genannten Rechnungsjahre mit der der Titelblätter und Textierungen der mit SJ gekennzeichneten Musikhss. identisch ist, daß diese mithin ebenfalls von Jacobi stammt, was dann analog für die diese Textschrift stets begleitende Notenschrift gelten darf. In einem Fall nennt sich überdies Jacobi auch ausdrücklich als Abschreiber einer Musikhss.<sup>29</sup> Seine Schrift ändert zwar im Lauf der Jahre einige Details (eine Vereinfachung der Initialen, Großbuchstaben und Schlüsselformen etwa oder eine zunehmende Sparsamkeit in der Raumaufteilung sind zu beobachten), sie bleibt sich aber völlig gleich im charakteristisch aufrechten, sorgsam ordnenden und dabei schwungvoll gerundeten Duktus wie in der Schönheit und Sorgfalt der ganzen Kopierweise<sup>30</sup>. Durch Vergleich mit den nach Schrift und SJ-Signum für Jacobi gesicherten

<sup>24</sup> Die Evangelienkonzerte gemeinsam in U 547–559/L 1–13 a, die Motette „Das ist meine Freude“ in U 533/T 8, vgl. u. die Bemerkungen über anonyme Quellen, Absatz c und d.

<sup>25</sup> Von J. S. Opitz (Kantor 1737–1752) sind 3 Werke, von J. S. Sybold (Kantor 1752–1768) 1 Kantate, von H. G. Reichardt (Kantor 1769–1782) 8 Kantaten vorhanden, auf Joh. Ulich (Kantor 1721–1736) gehen wohl die meisten Kopien Telemannscher Kantaten (vgl. Anm. 8) zurück.

<sup>26</sup> Zu Schulpforta vgl. A. Werner, SIMG VIII, S. 543 über die Kantoren M. Roesser (1670–1699) und J. Chr. May (1699–1721); zu Lüneburg vgl. M. Seiffert: *Die Chorbibliothek der St. Michaeliskirche* . . . , SIMG IX, 1907/08, S. 593 ff. (dort sind die bezeugten Werke der dortigen Schulkantoren verzeichnet); zu Erfurt vgl. E. Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt* . . . , AfMW VII, 1925, S. 65 ff. (dort gab es keine komponierenden Schulkantoren); zu Stettin vgl. W. Freytag: *Musikgeschichte der Stadt Stettin* . . . , Greifswald 1936, S. 138 ff. (*Sammlung von M. Music*); die Belege zu Straßburg sind noch nicht veröffentlicht.

<sup>27</sup> P 41: „Verzeichniß, welder gestalt die Bibliothek gelder von vnser gnedigsten Herrn, gnedigst in Churf. Schul Grimm verordnet, mit Einnahmen Vnd Ausgaben itzo geschafften . . .“ (nicht paginiert, folio).

<sup>28</sup> Jacobi taucht später nicht mehr selbst in den Rechnungen auf. 1708–1718 führte — entgegen dem vorherigen Wechsel unter den Lehrern — der Konrektor und spätere Rektor Georg Ermel das Buch alleine. 1720/21 ist die Rechnung zwar in Jacobis Namen, aber von anderer Hand geschrieben, wohl mit Rücksicht auf Alter oder Krankheit Jacobis.

<sup>29</sup> U 293/U 101, Chr. A. Schulze: „*Historia Resurrectionis . . . Composita à Christiano Andrea Schulze, Cantore Misenensi Ao 1686. Descripta eodem anno à SJ*“ (verschlungen).

<sup>30</sup> Das charakteristische Schriftbild fällt gerade im Vergleich mit gleichzeitigen mitteldeutschen Quellen, wie den sehr flüchtig und unschön geschriebenen Mss. der Sammlungen Luckau, Mügeln, Erfurt auf.

Mss. lassen sich dann auch zahlreiche weitere Mss. ohne das Signum, nur nach der Schrift, für Jacobi beanspruchen.

Zu den Merkmalen des *SJ*-Signums und der leicht erkennbaren Schrift kommen einige weitere prinzipielle Kriterien der Hss. Jacobi. Den Normalfall stellt die Überlieferung von Stimmenkonvoluten dar. Nur gelegentlich erscheinen Partituren, diese dann meist zusätzlich zu Stimmensätzen und in Form unvollständiger Direktionspartituren<sup>31</sup>. Fast immer sind die Hauptstimmen (Concertatst. und Bc.) von Jacobi selbst geschrieben, nur Nebenstimmen (Capell- und Zusatzst.) sind teilweise anderen Schreibern überlassen. Die Stimmensätze sind mit Umschlägen versehen, deren erste Seite als Titelblatt neben Textincipit und de-tempore-Angabe (bzw. viceversa), Besetzungs- und Autorenangabe sowie dem *SJ*-Signum sehr oft auch links unten eine oder mehrere Jahreszahlen und dazu gelegentlich weitere Mitteilungen enthält.

Die Daten in der linken unteren Ecke der Titelblätter beziehen sich auf die Aufführungsjahre, nicht auf die Kompositionstermine der betreffenden Werke, wie die ausführlicheren Vermerke mehrerer Quellen gerade an dieser Stelle dartun<sup>32</sup>. Dafür spricht ferner auch, daß neben diesen Daten gelegentlich die Namen der ausführenden Sänger vermerkt sind<sup>33</sup>. Schließlich stehen bei diesen Jahreszahlen auch de-tempore-Angaben, die also den Sonntag der Aufführung nach seinem Namen im Kirchenjahr bezeichnen. Wo mehrere solche Daten untereinander stehen, verweisen sie auf Wiederaufführungen der Stücke. Diese de-tempore-Angaben bei den Aufführungsterminen bilden entweder eine Ergänzung zu einer im Haupttitel, bei dem Textincipit, fehlenden derartigen Angabe oder stimmen mit dieser überein, sie können aber zu der im Haupttitel gegebenen Bestimmung auch im Widerspruch stehen, und aus der Zusammenstellung all dieser Angaben läßt sich ein höchst aufschlußreicher Überblick über Jacobis Praxis gewinnen<sup>34</sup>. Doch müßte eine solche Zusammenstellung hier zu weit führen, weil sie einem Katalog der Kollektion gleichkäme oder dessen Publizierung bereits voraussetzte. In die Nähe der Daten für die ersten Aufführungen darf man allgemein auch die Daten für die Entstehung der Abschriften setzen. Da die Stimmensätze für unmittelbare praktische Zwecke angefertigt wurden, hat es jedenfalls die höchste Wahrscheinlichkeit für sich, daß sie nicht gar zu lange vor ihrer ersten Benutzung kopiert wurden<sup>35</sup>. Damit ergeben sich für die Entstehung der Kompositionen selbst immerhin wertvolle Termini ad quos. Gelegentlich jedoch stehen sogar unmittelbar bei den Autorennamen auf den Titel-

<sup>31</sup> Diese Direktionspartituren geben gewöhnlich nur die Vokalstimmen mit bloß andeutender Textierung und allenfalls noch die oberen Instrumentalstimmen. Unter den erhaltenen Mss. der Slg. Jacobi befinden sich jedoch nur rund 15 Partituren von Jacobis Hand.

<sup>32</sup> Nur zwei besonders deutliche Beispiele: U 193/V 51, Knüpfer: „*Vom Himmel hoch*“ — bei dem Datum 1698 steht „*duobus Org.*“ U 293 / U 101, Schulze, *Historia Resurrectionis* (vgl. Anm. 29): „*Fer. 1. Pasch. 1691. dimid. Fer. rep. / Fer. 1. Pasch. 1699. Chr. Aug. partes egit Evangelista. 1 Fer. 3 Resid. Chori oppid. ex Schulzii Compos.*“ Eine Aufführung des Werks wurde also vom städtischen Chor unterstützt, und 1699 sang Christian August Jacobi den Evangelistenpart, und zwar wohl noch mit Knabensopran, da der Quelle zwei Evangelistenstimmen beiliegen, eine in Tenor- und eine in Sopranschlüssel. (Ein Titelblatt in Jacobis Schrift, wenn auch ohne Daten etc., ist in der Diss. von F. Graupner: *Das Werk des Thomaskantors Johann Schielle [1648–1701]*, Wolfenbüttel/Berlin 1929, wiedergegeben, vgl. Anhang, Tafel VIII, Seite XXXVII.)

<sup>33</sup> Einige Belege: U 297/U 98, Torrini: „*Confitebor tibi Domine*“ — „*Dom. Cantate 1699 cecin. Chr. A.*“ (= Chr. A. Jacobi). U 156/V 74 und  $\alpha/\omega$  5/T 74 (beides Kantaten von Chr. A. Jacobi): „1721. H. Meyer. 1725. H. Friedheim Aut: praes: . . .“ bzw. „*Duca. Oculi 1723 Glafey cecinit ipse lusi absente Organoedo*“ (letztere Daten also nach Jacobis Tode).

<sup>34</sup> Ertragreich wäre eine derartige Zusammenstellung vor allem darum, weil sie (abgesehen von den Aufschlüssen zur Entstehung der Slg. Jacobi selbst) mit konkreten Belegen die langen Zeiträume der Aufführung bestimmter Werke zeigen, Hinweise auf Bevorzugung einzelner Kompositionen und Autoren geben und Anhaltspunkte für die Variationsbreite in der de-tempore-Wahl vermitteln kann.

<sup>35</sup> Wenn auch gelegentlich die ersten Aufführungsdaten eine zeitliche Differenz von den im übrigen sehr seltenen Kompositionsdaten oder von den Sterbedaten der betroffenen Autoren zeigen, so will das natürlich nichts besagen. Auch läßt sich in keiner Weise aus den vorhandenen Quellen beweisen, daß Jacobi nun auch tatsächlich alle bzw. alle ersten Aufführungsdaten notiert habe.

blättern weitere Jahreszahlen, die man — gemäß der speziellen Formulierung einiger Quellen genau an dieser Stelle — als Kompositionsdaten interpretieren muß<sup>36</sup>.

Mittels der genannten Kriterien (SJ-Signum, Schrift, Titelblattanordnung, Daten) lassen sich die Jacobischen Mss. eindeutig als geschlossene Gruppe aus den anderen, älteren oder jüngeren Grimmaer Beständen herauslösen. Alle Daten nach Jacobis Tod (nach 1721 also), die für Abschriften wie die für Aufführungen, gelten naturgemäß nicht mehr für die Sammlung Jacobi selbst<sup>37</sup>. Die jüngeren Hss. nämlich sind nicht nur ihrerseits oft ebenfalls datiert, sondern auch bei ihnen lassen sich durch Anordnung nach Schriftgruppen bestimmte Komplexe erkennen, denen dann mittels Schriftvergleichs weitere jüngere, nicht datierte Hss. zuzuordnen sind<sup>38</sup>; doch brauchen uns diese Quellengruppen hier nicht weiter zu beschäftigen. Solch eine Quellenscheidung erleichtert einerseits die stilistische Betrachtung, umgekehrt aber vermag eine von der Quellenkritik unabhängige und noch zu umreißende Unterscheidung nach stilistischen Merkmalen diese Aussonderung zu bestätigen<sup>39</sup>.

Doch sind zunächst noch einige Ausnahmefälle zu verzeichnen. Die wenigen Mss., die mit SJ-Signum versehen oder mit Sicherheit von Jacobi geschrieben sind, aber Aufführungsdaten erst aus der Zeit nach 1721 tragen, muß man natürlich der Sammlung Jacobi zurechnen, im selben Sinn übrigens auch Einzelfälle von Stücken später Datierung, die zwar nicht von Jacobi kopiert wurden, stilistisch aber nur in den Rahmen seiner Amtszeit gehören können<sup>40</sup>. Dasselbe gilt von den mit „S. Fr. Jacobi poss.“ oder ähnlich signierten Mss. mit Sicherheit, soweit sie Daten aus der Zeit vor 1721 aufweisen. Darüber hinaus muß man auch solche Mss. von Jacobis ältestem Sohn mit Daten kurz nach 1721 zur väterlichen Sammlung hinzuzählen, die Komponisten betreffen, welche schon in Samuel Jacobis eigenen Beständen vorkommen. Hier darf der traditions- und repertoiremäßige Zusammenhang noch als ausschlaggebend gelten. Das bezieht sich aber nicht auf Hss. Samuel Franz Jacobis, die nach 1721 datiert sind und außerdem Werke von Meistern enthalten, die unter den Mss. seines Vaters noch gar nicht vertreten sind<sup>41</sup>. Trotz dieser wenigen Ausnahmefälle bleibt die Abgrenzung der Sammlung Jacobi von den jüngeren Quellen deutlich genug.

<sup>36</sup> Am deutlichsten ist die Angabe für die Historie von Schulze (s. o. Anm. 29 und 32) „composita . . . Ao 1686“. Weitere Daten an dieser Stelle der Titel, die sich ganz offensichtlich auf Kompositionstermine beziehen: α/ω 5/T 74, Chr. A. Jacobi: „Der Himmel steht uns wieder offen / CANTATA . . . da C. A. Jacobi. 1718.“; U 156/V 74 „Laß mich o Jesu allemal etc. / (CANTATA a 5. . . di C. A. J. 1709.“; U 158/V 72, Chr. A. Jacobi: „Meine Sünden gehen über mein Häupt“, in der Org.-St. „16.—19. Juni 1711“; U 193/V 51, Knüpfer: „Vom Himmel hoch . . . del Sign. Knüpfers. / 70.“; U 24/o 9, Boxberg: „Machet die Tore weit con Aria Concert à 6 . . . di C. L. B. / 31. Juli 1706.“ (Vgl. hierzu weiter die Belege in Anm. 83—85.)

<sup>37</sup> Die Daten aus der Zeit nach 1721 sind sehr oft mit roter Tinte geschrieben (nie aber so bei Jacobi selbst). Gelegentlich sind Mss. zwar von Jacobi geschrieben, tragen aber erst Daten von Aufführungen nach 1721, z. B. U 160/V 70, J. Ph. Krieger: „Cruclis infernus“, mit Monogramm SJ, datiert aber erst „Asc. 1723“.

<sup>38</sup> Solche deutlich erkennbaren Gruppenbildungen unter den jüngeren Mss. beziehen sich z. B. auf die in Anm. 8 erwähnten Quellen der Telemannkantaten und der Parodien auf Hassesche Opernteile.

<sup>39</sup> Mit ganz wenigen Ausnahmen liegen nämlich von Jacobis Hand noch keine Kantaten mit Rezitativen und Da-capo-Arien vor (vgl. zu diesen Ausnahmen die in Anm. 78 und 79 genannten Mss.).

<sup>40</sup> α/ω 69/T 115, Kuhnau: „Lobe den Herrn meine Seele“, ist nicht von Jacobi geschrieben und erst 1722 und 1732 datiert, jedoch ist Kuhnau einer der Hauptmeister der Slg. Jacobi. — U 344/N 44, Anonym: „Dies ist der Tag“, trägt nicht das Monogramm SJ und als Datum erst 1731, dürfte aber — nach der je fünfstimmigen Vokal- und Instrumentalbesetzung und der formalen Anlage (Sinfonia, Spruchkonzert mit Teilrepetition) zu urteilen — in der Zeit Jacobis entstanden sein. U 237/U 37, A. Petzold: „Verleih uns Frieden gnädiglich“, ist nicht von Jacobi geschrieben und undatiert, der Autor starb aber schon 1702, und das Werk gehört stilistisch ganz in den Bereich der Frühkantate.

<sup>41</sup> Unter den von S. Fr. Jacobi signierten Mss. befinden sich zwei Kantaten seines Bruders, eine von Kuhnau, acht von Telemann und zwei von Zachow (für letztere gibt Serauky a. a. O. irrig Jacobi sen. als Schreiber an); diese Komponisten sind auch unter den Kopien S. Jacobis vertreten, die genannten Mss. muß man also mindestens in weiterem Sinn zur Slg. Jacobi rechnen. Wenn dagegen die „CANTATA“ α/ω 66/T 113 von G. H. Stölzel z. B. mit „poss: Sam: Franc: Jacobi“ signiert, aber erst 1728 und 1731 datiert ist, stilistisch überdies eine echte madrigalische Kantate darstellt und sich außerdem unter Jacobis eigenen Mss. noch gar keine Werke Stölzels befinden, so hat man dieses und alle ihm verwandten Mss. S. Fr. Jacobis aus der Slg. S. Jacobis auszgliedern.

Nicht mit derselben Deutlichkeit wie gegenüber den jüngeren Quellen läßt sich die Sammlung Jacobi gegenüber den älteren Mss. abgrenzen, die Jacobi vielleicht schon bei seinem Amtsantritt vorfand<sup>42</sup>. Diese Unterscheidung ist aber auch weniger belangvoll: definiert man die Sammlung Jacobi in weiterem Sinn als die Fülle der Jacobi zur Verfügung stehenden Hss., so fallen darunter auch die wenigen mit Gewißheit vor 1680 kopierten Quellen und die anderen hier zu nennenden Ausnahmegruppen, solange ihre Benutzung durch Jacobi nicht auszuschließen ist<sup>43</sup>.

Faßt man einmal alle vor 1721 zu datierenden Quellen zusammen, so trifft man darunter auf bestimmte Gruppen von Hss., die nicht von Jacobi, und zwar entweder vor oder während seiner Amtszeit geschrieben wurden.

Spuren eines älteren, von Jacobi nicht mehr benutzten Repertoires begegnen zunächst in dessen eigenen Mss. noch. Er verwendete als Umschläge mehrfach Foliobögen, die schon teilweise mit Tabulaturschrift beschrieben waren, wobei aber mindestens eine Seite freigeblieben war, die Jacobi nun als Titelblatt ausnutzte; waren mehrere Seiten noch frei, so wurde eine als Titelblatt, die anderen für die Continuostimme benutzt (wie übrigens auch sonst die Innenseiten der Umschläge in der Regel die Continuostimmen mitteilen). Diese Tabulaturfragmente enthalten gewöhnlich lateinisch textierte Kompositionen, oft nur einzelne Stimmen. Sie bieten nur Textincipits, allenfalls weitere Textmarken, kaum je aber Besetzungs- oder gar Autorengaben, und sie werden nur schwer zu identifizieren sein. Sie gehörten offensichtlich zu einem vor der Jahrhundertmitte entstandenen Intavolierungsband, dessen Inhalt Jacobi jedenfalls nicht mehr verwertbar erschien, weswegen sie hier vernachlässigt werden können<sup>44</sup>.

Nur zwei Mss. sind nach Ausweis ihrer Daten mit Sicherheit schon vor 1680, vor der Amtsübernahme durch Jacobi also, entstanden<sup>45</sup>. Sie gehören zu einer Gruppe von rund 55 Stimmensätzen, die sich äußerlich durch kleineres Format (halbierte oder gefaltete Foliobögen gegenüber dem von Jacobi bevorzugten Folioformat) und durch eine römische Ordnungsziffer in der rechten oberen Titecke auszeichnen, die jedenfalls nicht erst neuerzeitlicher Zusatz ist. Auch in musikalischer Hinsicht stellen diese Werke eine eigene Gruppe dar; es handelt sich fast durchweg um kleiner besetzte, gliederungsarme geistliche Konzerte — im Unterschied zu den von Jacobi bevorzugten großbesetzten und kantatenhaften Kompositionen.

Die Hälfte dieser Quellen ist anonym, im übrigen sind vorwiegend Kompositionen einer älteren Generation vertreten (z. B. Briegel, Dedekind, Bütner, Capricornus, Schütz, Cazzati u. a.) — wieder im Unterschied zu den von Jacobi bevorzugten Meistern (neben dem vergleichsweise „alten“ Knüpfer etwa Schelle, Schulze, Erlebach, Kuhnau, Zachow, Boxberg u. a.)<sup>46</sup>. Das schließt freilich Überschneidungen nicht aus: von den 28 in Grimma überlieferten Werken Knüpfers sind 26, von den 18 Stücken Rosenmüllers 12 von Jacobi oder zu seiner

<sup>42</sup> Die schon seit 1890 in der SLB befindlichen Musikalien bleiben um der Konzentration auf Jacobis Mss. willen hier unberücksichtigt.

<sup>43</sup> Solange nicht nachweisbar ist, daß die im folgenden genannten Mss. erst nach 1721 in die Fürstenschule gelangten, ist ihre Benutzung durch Jacobi grundsätzlich nicht auszuschließen.

<sup>44</sup> Drei Beispiele: U 379/N 66, Anonym: „Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis“ — Bc.-St. einer anonymen Messe in Tab.; U 424/P 24, Anonym: „Es ist ein elend jämmerlich Ding“ — Tab.-Fragment „Laudate pueri“; U 425/T 25, Anonym: „Ihr wisset die Gnade“ — Tab.-Fragment „Factum est proelium“ u. a. m.

<sup>45</sup> U 495/T 68 (XIII), H. G. K. M. N. D.: „Dialogo“ „Lasset uns nun gehen“ — 1659; U 595 / (T 13a) (LV), Rosenmüller: „Vater ich habe gesündigt“, „Witteb. Ao 1669“.

<sup>46</sup> Zu den vertretenen Komponisten und der Zahl ihrer vorhandenen Werke vgl. u. die Übersicht.

Zeit geschrieben, 2 bzw. 6 Konzerte<sup>47</sup> der beiden Meister gehören zu jener „Serie mit lateinischer Ziffer“. Auf deren Titelblättern nun erscheint wiederholt der Name Georg Reiche oder das Monogramm *MIS* als Schreiber bzw. Besitzer. Einige Quellen mit diesen Namensangaben auch ohne römische Ziffer darf man danach der Gruppe anreihen<sup>48</sup>. Reiche kommt dann sechsmal, *MIS* viermal vor. Die innerhalb dieser Gruppe begegnenden Schriften sind zwar recht verschieden, einige offensichtlich singular<sup>49</sup>, doch lassen sich durch diplomatischen Vergleich einige weitere Quellen ohne die erwähnten Ziffern und Namenszüge hinzurechnen, wodurch sich der Umfang dieser Gruppe auf rund 70 Quellen erhöht. Dazu gehören die beiden genannten Mss. mit Daten vor 1680, für andere ist eine ähnlich frühe Datierung nicht unwahrscheinlich<sup>50</sup>, und keine dieser Hss. trägt Aufführungsdaten aus Jacobis Zeit. Georg Reiche, der einen Teil dieser Quellen signierte, war von 1675 bis zu seinem Tode 1685 Grimmaer Stadtkantor<sup>51</sup>. Daß Musikalien aus seinem Nachlaß in den Besitz Samuel Jacobis übergangen, wäre bei den engen Kontakten zwischen der Musikpflege der Rats- und der Fürstenschule, welche die organisatorische Regelung der Grimmaer Kirchenmusik mit sich brachte, nicht verwunderlich, zumal auch die städtische Organistenstelle von nahen Verwandten Jacobis versehen wurde<sup>52</sup>. Doch muß vorerst dahingestellt bleiben, wieweit die ganze erwähnte Hss.-Gruppe mit Georg Reiche zu verbinden ist: seine Notenschrift ist nicht belegbar, sein Namenszug läßt nicht genug Spielraum zur Bestimmung seiner Handschrift, auch läßt sich nicht sagen, ob auf ihn die in ihrer Form sehr stilisierten römischen Ziffern zurückgehen könnten. Diese Ziffern betreffen auf der einen Seite Mss. von verschiedenen Schreibern, auf der anderen Seite aber auch nicht sämtliche in diesen Zusammenhang zu stellenden Mss., der Zeitpunkt der Revision, auf die sie deuten, ist also unbestimmbar. So wäre denkbar, daß diese Quellen nicht unmittelbar zum Repertoire der Fürstenschule in der Amtszeit Jacobis gehörten<sup>53</sup>. Solange aber dafür keine bindenden Beweise vorliegen, hat die erweiterte Definition der Sammlung Jacobi auch hier ihre Gültigkeit, weswegen diese Mss. in die folgenden Angaben einbezogen werden.

Als letzte Ausnahmegruppe muß man zur Sammlung Jacobi im weiteren Sinn auch diejenigen Hss. zählen, die zwar nicht von Jacobi selbst, jedoch nachweislich während seiner Amtszeit von anderen Schreibern angefertigt wurden.

Hierher gehören — wie schon erwähnt — die nicht von Jacobi persönlich geschriebenen Bestandteile der von ihm signierten oder doch teilweise auf ihn zurückgehenden Stimmensätze

<sup>47</sup> Beide Werke Knüpfers unter U 609/L 19 (LXXI) und U 611/L 15 (LXXII) sind „Aria“ genannt (für nur 2 Vokalstimmen mit 3 Violon, Violone, Bc.). Von den 6 hierhergehörigen Stücken Rosenmüllers haben immerhin zwei kleinere Besetzungen. Dabei muß man die Seltenheit kleiner Besetzungen gerade bei diesen beiden Meistern bedenken.

<sup>48</sup> So hat z. B. U 596/T 13, Rosenmüller: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (Tenorsolo, 5 Violon, Bc.) keine lateinische Ziffer, ist aber „Georg Reiche“ signiert.

<sup>49</sup> Als Beispiele seien genannt U 577/L 21 (XXVIII), Rosenmüller: „Herr mein Gott, wende dich“ sowie U 509/T 28, Schütz' *Deutsches Magnificat*, vgl. auch die unten bei Behandlung der Anonymfragen, Absatz e aufgeführten Mss. aus dieser Quellenreihe.

<sup>50</sup> So ist z. B. Rosenmüllers „Herr mein Gott“ in U 577/L 21 (XXVIII) nach ausführlichem Vermerk des Titels für eine Kirch- und Orgelweihe in Borna bei Leipzig (1654) komponiert worden, also noch in des Autors Leipziger Zeit entstanden (vgl. M. Geck in MGG XI, Sp. 913). Die Kopie von Schütz' *Deutschem Magnificat* ist wohl nicht lange nach des Autors Tod geschrieben (U 509/T 28 — XXXI: „... auff 2. Chören comp. von Heinrich Schützen . . . in seinem 86. Jahr“).

<sup>51</sup> Georg Reiche (1665 in Leipzig immatrikuliert) war seit 1671 Kantor in Geithain, seit 1675 in Grimma und starb dort am 9. Juni 1685 (vgl. Vollhardt a. a. O. S. 121 und 138). Das Signum *MIS* läßt sich nicht auf seine Grimmaer Nachfolger beziehen (D. G. Nebel und J. G. Scharff, Kantoren 1685—1690 bzw. 1690—1724, vgl. Vollhardt a. a. O. S. 138).

<sup>52</sup> Vgl. o. die Belege für Sam. Fornholz und S. Fr. Jacobi sowie für die mindestens gelegentliche Zusammenwirkung der Kantoreien.

<sup>53</sup> Daß diese Mss. erst nach Jacobis Tod oder gar erheblich später in die Fürstenschule gelangten, setzte ein derart schwer vorstellbares Interesse historischer Art an einer stilistisch inaktuellen Musik voraus; daß sie aber hier nicht erst neuerdings vorliegen, beweist der Umstand, daß auch sie die den Hss. des 17. bis 19. Jhds. gemeinsamen Signaturen tragen. Bis zu weiterer Klärung ist also am wahrscheinlichsten, daß sie von Jacobi übernommen, aber relativ wenig benutzt worden seien.

sowie die Mss. Samuel Franz Jacobis, die Daten der Jahre vor 1721 tragen<sup>54</sup>. Besondere Erwähnung verdienen ferner zwei Hss., die mit „*Friedrich Georg Fasdt Rect: Buttst: 1688 Mense Februario*“ und „*Diétel. 1710*“ signiert sind, schließlich zwei ohne Schreiberangabe auf 1689 und 1699 datierte Quellen von anderer Hand als der Jacobis<sup>55</sup>. Diese Mss. können kaum erst nach Jacobis Tod in die Fürstenschule gekommen sein, als diese Musik längst ihr aktuelles Interesse eingebüßt hatte. Vielmehr gehören auch sie zum potentiellen Repertoire der Ära Jacobi.

Zu den bisher und im folgenden gemachten Zahlenangaben sind einige einschränkende Bemerkungen nötig. Die Zählungen unterliegen einer Reihe erschwerender Umstände, weswegen Angaben von verbindlicher Genauigkeit erst möglich sein werden, wenn alle Grimmaer Musikalien sachgemäß geordnet und katalogisiert sind<sup>56</sup>. Der hier angestrebte Überblick bezieht sich auf alle in irgendeiner Form erreichbaren Einzelhss. der Sammlung Jacobi in weiterem Sinn: auf den vom Verf. eingesehenen Hauptbestand, auf einige während seines Grimmaer Aufenthaltes gerade ausgeliehene Mss. sowie auf rund 35 im Teilkatalog verzeichnete, derzeit nicht auffindbare Hss., deren Ausleihung nicht nachzuweisen war und die möglicherweise seit der kriegsbedingten Auslagerung als verloren gelten müssen<sup>57</sup>. Bei den letztgenannten Quellen beispielsweise sind Anhaltspunkte für die mutmaßlichen Schreiber nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit anhand der Angaben im Teilkatalog zu gewinnen. Die Zahlen dieser Übersicht sind daher nur als Annäherungswerte zu verstehen, die gleichwohl bestimmte Relationen klarmachen werden. Doch wäre vor allen weiteren Folgerungen aus der Zusammensetzung der Kollektion noch zu überlegen, wie weit der vorliegende Bestand etwa als vollständig zu betrachten wäre oder wie weit er durch größere Verluste dezimiert sein könnte.

Mangels älterer Verzeichnisse läßt sich schwer sagen, in welchem Umfang schon früher Quellen abhanden kamen<sup>58</sup>. Vereinzelt Hinweise auf nicht mehr vorhandene Partituren innerhalb erhaltener Stimmenkonvolute deuten ebenso wie das Fehlen einzelner Stimmen und die nur fragmentarische Erhaltung einiger Stücke auf eingetretene Verluste<sup>59</sup>. In der Serie mit römischer Ziffer tritt als höchste Zahl LXXII auf, aber nur 55 Mss. mit solcher Ziffer sind nachzuweisen. Dies Indiz muß allerdings nicht in gleichem Ausmaß auch für Jacobis eigene Mss. gelten. Unter diesen konnte ein Inventarium über 48 Stücke gefunden werden, von denen nur eines in Grimma erhalten ist, während man die anderen allesamt als verlorene Bestandteile der Sammlung Jacobi ansehen müßte — sofern nur das Inventarium auch wirklich in direktem Zusammenhang zu Jacobis Musikalien stünde. Es gehört jedoch als zweites Blatt zum zerrissenen Umschlag einer von Jacobi kopierten und 1710 datierten

<sup>54</sup> Vgl. o. Anm. 41.

<sup>55</sup> Es sind in obiger Reihenfolge: U 392/U 94, Schulze: „*Meine Lieben und Freunde*“; U 11/V 13, „*C. Badij*“; „*Veni sancte Spiritus*“; U 347/N 5 (Lit. H. No 4), Angelini: „*O Jesu rex admirabile*“; U 347/V 7, Gletle: „*Salve rex Christe*“. — F. G. Fasch begegnet übrigens in der Slg. Bokemeyer als Schreiber von Kuhnaus „*Christ lag in Todesbanden*“, Westdt. Bibl. Marburg, Mus. Ms. 12 260, Nr. 1.

<sup>56</sup> Vgl. o. Anm. 5.

<sup>57</sup> Frdl. Auskünfte von Herrn K. Lindenkreuz. Das betrifft u. a. Werke von Bähr, Bergen, Buttstedt, Edelmann, Fabricius, Hickmann, Hildebrandt, J. Krieger, Lieben, Scheidt, Schröer, Stoss. Wie viele nicht im Teilkatalog genannte Mss. verlorengegangen sein könnten, ist kaum abzuschätzen.

<sup>58</sup> Die Reihen der doppelten Signaturen sind erst neuzeitlicher Zusatz und nicht systematisch bzw. komplett vergeben; sie sollen hier aus dem Spiele bleiben; jedenfalls bieten sie keine Kontrollmöglichkeit.

<sup>59</sup> Als Beispiele für Hinweise auf verlorene Partituren seien nur die Mss. U 46/O 36, U 48/O 38 (beides Carissimi), U 52/O 34 (Colerus), U 160/V 70 (J. Krieger) genannt. Einige Belege für fragmentarisch erhaltene Stücke: U 358/O 64 (XXI), Rosenmüller: „*Ach mein herzliebtes Jesulein*“ („*Georg Reide*“), U 80/O 64, Erlebach: „*Gelobet sei Gott*“, U 425/P 25, Anonym: „*Meine Tage sind schneller gewesen denn ein Läufer*“ (in dem Umschlag enthalten Anonym, Stimmen zu „*Ihr wisset die Gnade*“). In diesen Fällen sind nur die Titelblätter bzw. die Bc.-Stimmen erhalten.

Kantate Ph. H. Erlebachs<sup>60</sup>. Es besaß also spätestens 1710, als Jacobi diesen Bogen als Umschlag verwendete, für ihn nicht mehr den Wert eines für seinen Notenbesitz gültigen Verzeichnisses. Es ist auch nicht von Jacobi geschrieben und weist darum durchaus nicht zwingend auf einstigen Musikalienbesitz Jacobis oder der Fürstenschule. Vielmehr kann man es eher auf auswärtige Beziehungen — etwa nach Art einer Angebotsliste für den Musikalien-tausch — beziehen, was natürlich seinen bedeutenden Wert zur allgemeinen Kenntnis der frühen Kantate keineswegs beeinträchtigt<sup>61</sup>. Allen Indizien möglicher Quellenverluste steht aber der in der ganzen Grimmaer Bibliothek erkennbare Respekt vor alten Quellen und der vorzügliche, zumeist eben doch komplette Erhaltungszustand der Musikalien (die zeitweilige Unordnung rührte von der kriegsbedingten Auslagerung her) entgegen — beides übrigens im Unterschied zu manchen zeitgenössischen Parallelfällen<sup>62</sup>.

So gesehen ist eine entscheidende Dezimierung der Sammlung Jacobi nicht sehr wahrscheinlich. Bei weiterer Betrachtung der Zusammensetzung der Kollektion verliert dieser Umstand als etwaiges Hindernis aber auch desto eher an Bedeutung, je mehr die erhaltenen Bestände in sich sehr eindeutige Repertoirtendenzen und damit einen zumindest repräsentativen Charakter erweisen. Im erläuterten Sinn gehören insgesamt (einschließlich der Anonyma und Fragmente) rund 450 in Einzelschriften überlieferte Kompositionen zur Sammlung Samuel Jacobi<sup>63</sup>. Man kann damit rechnen, daß rund 350 Hss. von Jacobi selbst oder doch teilweise geschrieben sind, 17 gehören als „jüngere Hss.“ mit Daten nach 1721 in die erwähnte erste Ausnahmegruppe, sieben tragen Daten aus Jacobis Amtszeit, sind aber nicht von ihm geschrieben, knapp 70 gehören in den Zusammenhang der Serie mit römischer Ziffer, der Rest entzieht sich vorläufig der Bestimmung. Weit über die Hälfte aller Mss. (zumindest rund 280) trägt Datierungen in einer der erörterten Bedeutungen, und dies sind dann nahezu ausnahmslos Kopien von der Hand Jacobis.

Wenn die bisherigen Überlegungen der Abgrenzung und dem Umfang der Sammlung galten, so ist zugleich nach den Gründen zur Anlage einer so großen Hss.-Kollektion zu fragen. Diese Frage kommt der nach der prinzipiellen Differenz von handschriftlicher und gedruckter Überlieferung im späteren 17. Jahrhundert gleich. Sie kann hier nur insoweit berührt werden, als die Grimmaer Verhältnisse einen wichtigen Beitrag zur Lösung dieses in seiner Tragweite bisher unterschätzten Problems bieten.

Die Bibliotheksrechnungen bestehen aus zwei Bänden mit den Signaturen P 38 und P 41, die über jeweils verschiedene Geldmittel (Schüler- und Spendengelder bzw. Etatsmittel) abrechnen. Der erste Band reicht von 1574 bis 1658 und bezeugt die Anschaffung zahlreicher Musikdrucke, davon allein noch sechs im Jahre 1658<sup>64</sup>. P 41 (1588—1784) führt die letzte

<sup>60</sup> Das Blatt gehört nach diplomatischen Kriterien (Papier, Rißstellen, übergreifende Schriftzüge) zum Titelblatt von U 58/O 28, Erlebach: „*Held du hast den Tod bezwungen*.“ Nr. 26 des Inventars (Rosenmüller: „*Nihil novum sub sole*“) ist erhalten in U 242/U 42 (geschrieben von Jacobi und aufgeführt 1683, 1690, 1700).

<sup>61</sup> In dem Inventar sind folgende Komponisten vertreten (Werkzahl in Klammern): Albrici (1), Bernhard (1), Bontempi (2), Flixius (1), Horn (2), Knüpfer (2), Müller (4), Peranda (3), Prinz (1), Rosenmüller (2), Schelle (1), Schütz (1), Schulze (22), Thieme (3), Ziegler (1), anonym (1), zusammen 6 Werke italienischer, 41 deutscher Meister, 23 mit lateinischen, 25 mit deutschen Texten.

<sup>62</sup> Der Erhaltungszustand der Mss. der Sammlungen Erfurt, Frankfurt oder Straßburg ist ein weit schlechterer, und in einem nicht veröffentlichten Inventar aus Schulpforta (1736, ohne Signatur) beispielsweise wird der schlechte Zustand der Musikalien schon im 18. Jh. beklagt.

<sup>63</sup> Diese Zahl bezieht sich nicht auf die doppelt (in Part. und St.) vorliegenden Quellen. Mit den Fragmenten sind nicht die erwähnten Tabulaturfragmente, sondern unmittelbar zur Slg. Jacobi gehörige Bruchstücke bzw. Einzelstimmen gemeint.

<sup>64</sup> Zwei Druckwerke von Hammerschmidt, je eines von Rosenmüller, Zeutschner, Bodenschatz und Havemann. Über die in Grimma zur Zeit Jacobis vorhandenen Drucke informiert ausführlicher das „*Inventarium s. Catalogus* . . .“ von 1686 (LHA Dresden, Grimmaer Akten in Loc. 10 406).

Ausgabe für Musikdrucke im Rechnungsjahr 1679/80, dem letzten Kantoratsjahr Petermanns, auf<sup>65</sup>, seit Jacobis unmittelbar folgendem Amtsantritt ist die Anschaffung auch nicht eines Musikdrucks mehr nachzuweisen. Dafür steht Jacobis emsige Schreibtätigkeit im Vordergrund. Natürlich liegt das auch am Nachlassen und schließlichen Versiegen des Drucks von evangelischer Figuralmusik seit etwa 1670. Immerhin erschienen auch während der Amtsjahre Jacobis noch einzelne Drucke, die Jacobi aber eben nicht anschaffte. In dem auffälligen Wechsel des bevorzugten Aufführungsmaterials von Drucken zu Hss. seit Jacobis Amtsantritt (an dem auch die denkbare einstweilige Weiterbenutzung der vorhandenen Drucke grundsätzlich nichts zu ändern vermag) tritt eine sehr kennzeichnende musikhistorische Tendenz zutage. Die beiden Prozesse, welche diese Faktoren anzeigen, bedingen einander wechselseitig. Je mehr sich aus dem geistlichen Konzert die frühe Kantate entwickelte mit ihrem größeren Umfang, wechselndem Formenreichtum, den variablen großen Besetzungen, dem teilweise lokalbedingten Zuschnitt, der gattungsmäßigen Flexibilität und fakturmäßigen Komplizierung sowie der Neigung zu subjektiver und singulärer Ausprägung, desto weniger war der traditionelle Typendruck mit seiner technischen Begrenztheit, die ihn prinzipiell auf Reihung gleichartiger Stücke zu einem opus verwies, den neuartigen technischen und musikalischen Phänomenen noch angemessen<sup>66</sup>. Für Grimma hat man sich der Formulierungen vom „*verbeßerten Directorium*“ und der „*iezigten Manir*“ gelegentlich der Kantoratsprobe Jacobis zu erinnern. Denn Stil und Schwierigkeit der Werke neuer Manier waren zunächst den durchschnittlichen Kantoreien verschlossen, Druckkosten und Absatzmöglichkeiten standen also in keinem rechten Verhältnis mehr zueinander, und während einerseits die an leitender Stelle stehenden Musiker gezwungen waren, sich umfangreiche Sammlungen von nur handschriftlich verbreiteten Werken anzulegen, schränkte die wachsende Aufnahme der Hss.-Verbreitung die Drucktradition immer weiter ein. Ganz folgerichtig führen auch die Spuren der Hss.-Kollektionen der frühen Kantatengeschichte zu Hofkapellen und zu Kantoreien bedeutender Städte bzw. Schulen mit entsprechend profilierten Direktoren an der Spitze. In diesen Zusammenhang gehören auch die mitgeteilten Belege zu Jacobis Persönlichkeit und den neugeordneten Bedingungen seiner Grimmaer Wirksamkeit, wozu sich übrigens eine große Zahl analoger Beispiele aus vergleichbaren Verhältnissen anführen ließe<sup>67</sup>.

Im Umkreis der rund 35 erhaltenen oder durch Inventare bezeugten Hss.-Kollektionen der frühen Kantatengeschichte nimmt die Grimmaer nach ihrem Umfang den neunten Platz ein. Unter den erhaltenen Kollektionen jedoch ist sie die drittgrößte nach den ungleich besser bekannten Sammlungen Düben und Bokemeyer<sup>68</sup>, und im mitteleuropäischen Raum stellt die Sammlung Jacobi sogar den mit Abstand größten erhaltenen Bestand dar. Ein knapper Vergleich mag einige Merkmale und Besonderheiten der Grimmaer Sammlung verdeutlichen.

Die Sammlungen Düben und Bokemeyer entstammen nordeuropäischen Fürstenhöfen, die Sammlung Jacobi einer mitteleuropäischen Schulkantorei. Gustaf Düben war neben seinem Amt als Stockholmer Hofkapellmeister zugleich für die Figuralmusik an Tyska Kyrkan S:t Gertrud zuständig, beide Tätigkeiten spiegeln sich, im Einzelfall nur schwer trennbar, in

<sup>65</sup> „*D Horns Musicalia zu binden . . .*“.

<sup>66</sup> Einige dieser Aspekte sind berührt von A. Adrio: *Tobias Michaels Musikalische Seelenlust (1634/1637). Über einige Fragen der musikalischen Aufführungs- und Editionspraxis im frühen 17. Jahrhundert*, Festschrift für H. Osthoff, Berlin 1961, S. 115 ff., speziell S. 127 f.

<sup>67</sup> Für Schulpforta sei auf die in Anm. 1 genannte Arbeit A. Werners und das in Anm. 62 zitierte Inventar von 1736 verwiesen, für Lüneburg auf die Arbeit von W. Junghans: *Johann Sebastian Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg . . .*, Programm des Johanneums zu Lüneburg, Ostern 1870, Lüneburg 1870, S. 26 ff.

<sup>68</sup> F. Lindberg: *Katalog över Dübensamlingen . . .*, Ms. (UB Uppsala), H. Kümmerling: *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Ms.; F. Lindberg: *Art. Düben* in MGG III, Sp. 865 f., F. Stein: *Art. Bokemeyer* in MGG II, Sp. 77 ff. sowie die dort angeführte Literatur.

dem Bestand seiner Sammlung, hinter der im übrigen auch unbestreitbar das Interesse eines Sammlers steht, der nicht ausschließlich für den praktischen Bedarf kopierte<sup>69</sup>. Bevorzugte Überlieferungsform ist die von handschriftlichen Stimmensätzen und Tabulaturen (letztere im ganzen bezeichneten Quellenkreis nur bei G. Düben vertreten), nicht aber von Partituren. Die sogenannte Bokemeyersammlung stammt im Hauptteil vom Gottorfer Herzogshof, aus der Amtszeit der Kapellmeister Johann Philipp Förtsch und Georg Österreich<sup>70</sup>, ist aber im 18. Jahrhundert verschiedentlich ergänzt und weitergeführt worden und bietet im erhaltenen Bestand ein weniger homogenes Ganzes. Diese Quellen sind ausschließlich in Partituren erhalten, die nach verlorengegangenen Stimmen spartiert wurden. In der vorliegenden Gestalt ist die Kollektion weniger ein Spiegel musikalischer Praxis als ein Ergebnis systematisch sammelnder Tätigkeit. Eindeutiger hingegen bieten sich soziologischer Rahmen und praktische Zielsetzung in der Sammlung Jacobi: in ihr gibt es kaum ein Ms., das nicht in der vorliegenden Form unmittelbar dem schulischen Bedarf gedient hätte, es handelt sich überwiegend um Stimmen, vereinzelt nur um (Direktions-)Partituren, und diese praktische Ausrichtung hat sich mannigfach in den Quellen niedergeschlagen, was ihnen ihren eigentlichen Wert gibt. Dazu gehören die erwähnten Aufführungsdaten und de-tempore-Hinweise wie auch die Genauigkeit der Kopierweise Jacobis und seiner Autorenangaben. Diese Sorgfalt wird gerade dort sichtbar, wo er seine Zweifel an der Zuweisung eines Werks an einen bestimmten Autor äußert, und auch die noch zu behandelnden Abkürzungen und Symbole für Komponistennamen sind nicht Beweise einer Unzuverlässigkeit, sondern beruhen im Gegenteil auf dem selbstverständlichen Umgang mit dem Oeuvre jener Meister<sup>71</sup>. Dazu ist die Respektierung der Vorlagen offenkundig: den seltenen Fall einer „Parodia“ vermerkt Jacobi ausdrücklich, fehlerhafte Vorlagen bemerkt er zwar, wagt aber keine eigenmächtigen Korrekturen<sup>72</sup>, und im Verhältnis zu Konkordanzen ließen sich bisher keine entscheidenden Eingriffe feststellen<sup>73</sup>. Hauptquelle aller Vermerke sind die Titelblätter (die in den Tabulaturen der Dübensammlung und den Partituren der Bokemeyersammlung überwiegend fehlen). Hier notierte Jacobi Namen von ausführenden Sängern, besondere Aufführungsgemeinschaften gerade auch schulischen Charakters, Aufführungsdaten und gelegentlich weitere Details. Von hohem Wert sind endlich die eindeutig verwendeten Termini *Motectum* (*Motetto*) und *Concerto*, gelegentlich *Cantata* und die klare Unterscheidung der Begriffe *Choral* und *Aria*<sup>74</sup>.

In zeitlicher Hinsicht setzen sich die Sammlungen Düben, Bokemeyer und Jacobi gegenseitig mit gewissen Überschneidungen fort, und dem entspricht dann auch eine verschiedene Zusammensetzung ihres Inhaltes in musikalischer, genauer: in typologischer Hinsicht.

<sup>69</sup> Zu Person und Tätigkeit Gustaf Dübens vgl. F. Lindberg: *Inledning* . . . (zum Katalog) und die ebd. zitierten Arbeiten besonders von C. A. Moberg und T. Norlind.

<sup>70</sup> H. Chr. Wolff: Art. *Förtsch* in MGG IV, Sp. 160 ff., H. Kümmerling: *J. Ph. Förtsch als Kantatenkomponist*, Diss. Halle 1956, masch., ders.: Art. *G. Österreich* in MGG IX, Sp. 1888 ff., A. Soltys: *Georg Österreich* . . ., *AfMw* IV, 1922, S. 169 ff.

<sup>71</sup> U 199/V 57 „Es steh Gott auf“ — von Kuhnau „overo J. P. Hüttenrauch“, U 200/U 1 „Ich habe Lust abzuschneiden . . . del Sigr. Giovanni Kuhnau overo G. F. Krieger“ (letzteres Zusatz?), U 325/U 53 „Christus der ist mein Leben“ „del Sigr. Rosenmüller siquidem recte coniecio“, vgl. dazu u. unter den Anonyma, Absätze b, i und j.

<sup>72</sup> U 13/O 15, Boxberg: „Psalmus CXXX / Aus der Tieffen ruffe ich Herr / Concert á 9 . . . di C. L. B. . . Parodia di Concerto Suspende chordas. Decemb. 1707.“; U 194/V 72, Knüpper: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist á 9 . . . Vitis quaedam deprehenda (?) in hoc opusculo quae an per oscitantiam an per malitiam irreperint“ (Zusatz mit roter Tinte: „incertum“). Das Stück wurde trotz der nicht korrigierten Fehler viermal aufgeführt, vielleicht mit mündlichen Korrekturanweisungen.

<sup>73</sup> Allerdings überschreitet die Zahl der uns bislang vorliegenden Konkordanzen zu erhaltenen Quellen nicht eine Grenze, die bei ca. 5% liegt.

<sup>74</sup> Raum solcher Vermerke sind nicht nur die Titelblätter, sondern mehr noch die Stimmen selbst. Auf Belege über die gelegentlich der übrigen Zitate gegebenen hinaus muß verzichtet werden, weil nur ein Vergleich der Termini mit der Werkfaktor auf breiter Basis sinnvoll ist — was einer historisch begründeten Typologie gleichkäme.

Der Schwerpunkt der Dübensammlung liegt in Kopien der 1660–80er Jahre, Dübens Tod 1690 setzt einen Endpunkt. Die meisten Kopien der Bokmeyersammlung stammen aus den späten 1680er und vor allem den 1690er Jahren, hier ist ein erster Abschluß mit Georg Österreichs Fortgang von Gottorf 1702 gegeben. Die Sammlung Jacobi setzt mit den äußersten Zeitgrenzen 1680–1721 diese Überlieferung fort und schließt sie zugleich ab. Analog gehören zur Dübensammlung noch zahlreiche Drucke, und die Zahl der Kopien (Intavolierungen) nach Druckvorlagen ist nicht gering. Zur Bokmeyersammlung gehörten zwar ursprünglich auch einmal Drucke, die aber nicht erhalten sind; bei den vorliegenden Mss. jedenfalls handelt es sich ganz überwiegend um rein hs. überlieferte Werke<sup>75</sup>. Die entsprechende Differenzierung in der Sammlung Jacobi wurde schon angedeutet: hier finden sich praktisch überhaupt keine Kopien nach Druckvorlagen mehr, erst recht, wenn man von den Werken der „Serie mit römischer Ziffer“ absieht. Dementsprechend ist auch von der Düben- über die Bokmeyer- bis hin zur Jacobisammlung ein sinkender Anteil italienischer Autoren und lateinischer Texte sowie eine deutlich wachsende Bevorzugung deutscher Komponisten und deutscher Texte zu verzeichnen. Schließlich könnte man belegen, wie in der Dübensammlung noch die Formtypen des textlich unvermischten Konzerts als Spruch-, Psalm-, Choral- oder Ariakomposition weitgehend überwiegen (wobei einmal von den Sonderfällen der großen Personalbestände mit Werken Augustin Pflegers und Dietrich Buxtehudes abgesehen sei). In der Bokmeyersammlung halten sich Werke von Konzert- und Kantatentyp ziemlich die Waage, die Zusammenführung von Spruchkonzert und Aria zur Concerto-Aria-Kantate<sup>76</sup> ist häufig, Simultankontraste, Bibeltextmischungen und additive Choralverwendungen sind keine Seltenheit mehr. Unter Jacobis Mss. (besonders denen seiner späteren Amtsjahre) ist die Concerto-Aria-Kantate der Normalfall, die Mischung der verschiedenen gegebenen Möglichkeiten ist am weitesten fortgeschritten bis hin zur gelegentlichen Einbeziehung von Elementen der madrigalischen Nummernkantate. Namentlich ist der Anteil eingefügter Choralsätze wie auch der der reinen Choralkantaten am höchsten: nahezu 13 Prozent der Grimmaer Werke verwenden Chormelodien — gegenüber 4 Prozent in der Dübensammlung und reichlich 11 Prozent im Gottorfer Bestand der Bokmeyersammlung. Dabei befinden sich in Grimma 16 Choralkonzerte und -kantaten und 40 Werke mit Choralenlagen und -zitatzen, wozu noch 7 c. f.-freie Choralkonzerte kommen. Doch müssen an dieser Stelle diese wenigen Hinweise auf die besonderen Aspekte der Sammlung Jacobi genügen.

Von Bedeutung ist ferner der geringe Anteil, den die seit 1700 nach Erdmann Neumeisters Vorgehen aufkommende madrigalische Kantate mit Rezitativ und Da-capo-Arie an den von Jacobi gesammelten Werken hat.

Wenn auch Jacobis Quellenauswahl für die ersten Jahrzehnte seines Kantorats fraglos große Aufgeschlossenheit gegenüber allen neuen Stilmerkmalen bezeugt, so darf man doch nicht aus dem Vorhandensein auch einiger Kantaten Telemanns auf eine besonders „fortschrittliche“ oder gar für Sachsen beispielgebende Haltung auch noch in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts schließen<sup>77</sup>. Von den über 100 Grimmaer Telemannkantaten sind lediglich sechs von Jacobi geschrieben, aber erst in seinen letzten Lebensjahren, und dies sind außerdem Stücke von für Telemann vergleichsweise retrospektiver Tendenz<sup>78</sup>. Ganz im Gegenteil ist die sehr zögernde Aufnahme der madrigalischen Kanta-

<sup>75</sup> Vgl. die Nachweise bei Lindberg und Kümmerling.

<sup>76</sup> Damit sei die Verbindung eines Spruchkonzerts mit solistischen Strophenarien und fakultativer Repetition des Tuttisatzes benannt.

<sup>77</sup> W. Menke: *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, Kassel 1942, S. 9.

<sup>78</sup> T 68/S 58 ist 1715, die anderen sind erst 1719–1721 datiert. T 68/S 58 zeigt Refrainanlage im Sinn der traditionellen Concerto-Aria-Kantate, die Arien in T 5/S 35 haben kein Da capo, T 90/S 90 ist ein solistisches Psalmkonzert, a/o 25/T 88 hat noch fünfstimmige Streicherbesetzung. Acht weitere Mss. mit Kantaten Telemanns gehen auf S. Fr. Jacobi zurück.

tenform, deren Elemente nur in wenigen von Jacobi stammenden Mss. auftreten, höchst auffällig<sup>79</sup>. Sehr deutlich hielt Jacobi am Formenschatz der frühen Kantate noch zäh fest zu einer Zeit, da die Komponisten ringsum sich schon dem neuen Kantatentyp verschrieben hatten. Denn Jacobi überliefert charakteristischerweise von Meistern, die nachweisbar schon zu seinen Lebzeiten zur madrigalischen Kantate übergewechselt waren, ausschließlich (so bei Kuhnau, Erlebach, Boxberg, Johann Philipp Krieger) oder ganz überwiegend (so bei Zachow und Heinichen) Werke älteren Typs. In Verbindung mit den Wiederaufführungen von Stücken, die schon in den ersten Amtsjahren kopiert waren, darf man für Jacobis spätere Jahre eher von einer betont konservativen Haltung sprechen. Nach seinem Tod bestritt denn auch der Nachfolger Johann Ulich — ähnlich dem Repertoirewechsel um 1680 — den Bedarf fast ganz mit Werken neuen Typs (Telemann, Römhildt, Stölzel u. a.)<sup>80</sup>.

Die bisher angeführten Namen von Komponisten, die in der Sammlung Jacobi vertreten sind, deuteten schon auf eine starke Bevorzugung des mitteldeutschen Raumes hin. Während die Dübensammlung neben den lateinisch textierten Werken besonders süddeutscher, zum Teil katholischer Meister und italienischer Autoren eindeutig von norddeutscher Provenienz geprägt wird, während die Bokemeyersammlung ein vielfältiges Bild nord-, mittel- und süddeutscher sowie italienischer Musik bietet, bevorzugte Jacobi die Komponisten seiner mitteldeutschen Umgebung.

Die norddeutschen Komponistengruppen fallen für Grimma fast gänzlich aus: die beiden Stücke der Danziger Thomas Strutius und Crato Bütner gehören zur Serie mit römischer Ziffer, ein „Verleih uns Frieden gnädiglich“ des Greifswalder Domorganisten Abraham Petzold ist ebenfalls nicht von Jacobi, wenn auch wohl während seiner Amtszeit, geschrieben; weiter verbleiben nur noch zwei Werke von Martin Colerus (Köler-Wolfenbüttel, Gottorf u. a.) und eines von Caspar Förster d. j. (Kopenhagen, Danzig u. a.). Aus Süddeutschland kommen zwei Stücke Georg Schmetzers (Augsburg), speziell aus Stuttgart drei von Albrecht Cresse (Kreß) und je eines von Johann Kusser d. ä., D. Donner (Denner) und Samuel Capricornus; das letztgenannte ist gleichzeitig das einzige deutsch textierte Stück in dieser Gruppe, zusammen mit einer Kantate Johann Pachelbels, die in einer anonymen Hs. vorliegt (s. u.). Weiter wären hier anzureihen drei Werke Johann Melchior Gletles, zwei von Johann Heinrich Schmelzer, je eines von Heinrich Ignaz Franz v. Biber und Felician Suev — Kompositionen von deutschsprachigen katholischen Autoren also. Alles übrige aber — abgesehen von den Werken der nicht in Dresden tätigen Italiener — gehört regional nach Thüringen und besonders nach Sachsen<sup>81</sup>. Das ist bei den Grundbedingungen der Überlieferung der Zeit kaum erstaunlich: bei dem Wechsel von hs. zu gedruckter Überlieferung mußte sich die begrenzte Verbreitbarkeit von Hss. in der Zusammensetzung der Kollektionen bemerkbar machen, und die sehr geringe Ausbreitung norddeutscher Kompositionen, die etwas weitere Streuung süddeutscher Stücke und die hochgradige Konzentration mitteldeutscher Sammlungen auf mitteldeutsche Werke sind grundlegende Merkmale der gesamten kollektionären Hss.-Überlieferung, wofür die Sammlung Jacobi nur weitere anschauliche Beispiele liefert.

<sup>79</sup> Außer den Hss. mit Kantaten Telemanns gehören dazu diejenigen mit Werken Chr. A. Jacobis (vgl. Anm. 32 und 36), ferner die „Cantata“ von Joh. Magnus Knüpfer, U 196/V 54 „Wie seh ich dich, mein Jesus, bluten“; von Heinichen „Herr nun lässest du“ —  $\alpha/\omega$  16/T 85 und „Laß dich nicht irren“ —  $\alpha/\omega$  39/T 100 (mit Da-capo-Arien, ohne Rezitative) sowie Werke von Zachow, bei denen aber Serauky a. a. O. ganz richtig auf das Fehlen von Secco-Rezitativen aufmerksam macht.

<sup>80</sup> Vgl. die in Anm. 8 genannten Quellen. — Einige Belege für den zeitlichen Radius von Wiederaufführungen: Schulze, U 273/Ü 80: 1684–1724; Knüpfer, U 195/V 33, U 381/N 70: 1683–1722, U 193/V 37: 1682–1722; Reissig, U 256/Ü 57: 1699–1747 (!). Diese wertvollen Aufführungsdaten tauchen übrigens im ganzen hierhin gehörigen Quellenkreis derart nur in der Slg. Jacobi auf.

<sup>81</sup> Biographische Nachweise für die hier und im folgenden genannten Autoren können nur soweit angeführt werden wie einzelne Komponisten von besonderer Bedeutung für Jacobi und seine Sammlung sind. Für einen Teil der mitteldeutschen Meister sei indessen auf die Belege bei W. Braun verwiesen: *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, Mf XV, 1962, S. 123 ff.

Der Sammler von nie gedruckten, rein hs. verbreiteten Werken war für seine Kopien auf Vorlagen und damit auf Beziehungen in irgendeiner Form angewiesen. Mit einer Reihe von Autoren müssen Jacobi direkte Kontakte verbunden haben, die sich glücklicherweise wenigstens zu einem Teil noch aus seiner Biographie und seinen Mss. belegen lassen.

Jacobi muß von seiner Leipziger Studienzeit her über Kontakte zu den Thomaskantoren Knüpfer und Schelle verfügt haben. Zwar ist seine Mitwirkung in ihren Aufführungen nicht verbürgt. Daß aber Jacobis Grimmaer Vorgänger Tobias Petermann 1676 auch zu den Mitbewerbern Schelles um die Nachfolge Knüpfers gehörte, ist schon ein Fingerzeig; man kann nicht ausschließen, daß Petermann schon bei dieser Gelegenheit den jungen Jacobi kennenlernte und dieser dadurch an der konkurrenzreichen Kantoratsprobe Anteil nehmen konnte<sup>82</sup>. Auch die große Zahl Schellescher und insbesondere Knüpferscher Werke unter Jacobis Kopien (Knüpfer ist der am stärksten vertretene deutsche Autor der Sammlung) spricht dafür, ferner die Tatsache, daß Jacobi gelegentlich Kompositionsdaten für Werke Knüpfers mitzuteilen vermochte<sup>83</sup>, und schließlich ist kaum denkbar, daß es Jacobi in langen Studienjahren nicht gelungen sein sollte, zu den Thomaskantoren in Beziehung zu treten! Jacobi muß wohl auch Christian Ludwig Boxberg — vielleicht aus dessen Leipziger Jahren — gekannt haben, denn auf einer Continuostimme eines Werkes von Boxberg vermerkte er „p. t. Organ. zum Großenhayn“<sup>84</sup>; in Großenhain, nahe Jacobis Heimatort Schwepnitz, war Boxberg aber nur ganz vorübergehend 1699–1701 tätig, bevor er seine Lebensstellung als Organist an St. Petri et Pauli zu Görlitz übernahm. Der Beziehung zu Fr. G. Fasch in Buttelstedt und dem nicht näher nachweisbaren, in der Kollektion der Kantorei Mügeln mehrfach vertretenen Komponisten Dietel wurde schon gedacht, wobei noch zu bemerken ist, daß ein Sohn des Mügelnor Kantors Springsguth zu Jacobis Zeiten die Fürstenschule besuchte<sup>85</sup>. Das Vorhandensein der Werke von Christian August Jacobi bedarf natürlich keiner Erklärung; seine fehlgeschlagene Luckauer Bewerbung 1717 vermittelt übrigens einen Faden zu der dortigen Hss.-Kollektion von Johann Christian Raubenius, der indessen für die Sammlung Jacobi keine Bedeutung mehr haben konnte<sup>86</sup>. Von großer Wichtigkeit und Wahrscheinlichkeit ist es aber, daß Jacobi wohl auch den Kantor an Dom und Franciscaneum im benachbarten Meissen, Christian Andreas Schulze, kannte; neben der Nähe der Orte und der Zahl Schulzescher Werke in Jacobis Kollektion spricht dafür der merkwürdig beredete Titel zu Schulzes bedeutender *Historia Resurrectionis . . .*, wo Jacobi der Angabe „Composita à Christiano Andrea Schulze, Cantore Misnensi Ao 1686.“ seine Notiz „Descripta eodem anno à SJ“ sowie besonders ausführliche Aufführungsvermerke hinzufügte<sup>87</sup>. Als ausschlaggebend dürfen

<sup>82</sup> Vgl. o. Anm. 14. Freilich ist die Annahme Scherings hinfällig, in den Grimmaer Mss. lägen die aus Leipzig verschwundenen Werke der Thomaskantoren vor (vgl. *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, AfMw I, 1918/19, S. 275 ff., besonders S. 281), da es sich in keinem Fall um erwiesene Autographe Knüpfers, Schelles oder Kuhnaus handelt. Auffällig immerhin, daß von einem weiteren Mitbewerber Schelles und Petermanns von 1677, dem Liegnitzer Kantor J. E. Spahn, zwei von Jacobi geschriebene Werke vorliegen (U 522/T 17, U 294/U 95) und sich unter den drei Grimmaer Werken des Leipziger Nicolaiorganisten Daniel Vetter (1656–1721) auch seine Trauermotette „In obitum Dni Schellii“ befindet (U 302/N 10, ferner U 301/N 9 und U 300/N 8, letztere datiert ab 1682, alle kopiert von Jacobi).

<sup>83</sup> Zu Kompositionsdaten bei Knüpfer vgl. o. Anm. 36, weitere Fälle werden erörtert bei O. Landmann: *Das Werk Sebastian Knüpfers im Überblick*, Dipl.-phil. Leipzig 1960, maschr. S. 5–6.

<sup>84</sup> U 38/O 44, Be-Stimme. Zu Boxberg (1670–1729) vgl. M. Gondolatsch: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz, I. Die Organisten*, AfMw VI, 1924, speziell S. 331 ff.

<sup>85</sup> A. Fraustadt, *Grimmaer-Stammbuch* Nr. 2838. Zur Kantorenfamilie Springsguth in Mügeln M. Weber: *Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln . . .*, Borna-Leipzig 1921.

<sup>86</sup> Zu Chr. A. Jacobis Bewerbung in Luckau und zur dortigen Tätigkeit von Raubenius vgl. die in Anm. 21 zitierte Arbeit K. Paulkes.

<sup>87</sup> Chr. A. Schulze war von 1678 bis zu seinem Tode 1699 in Meissen Kantor am Dom und Tertius am städtischen Gymnasium Franciscaneum, 1682 bewarb er sich in Zittau und 1699 in Freiberg, vgl. Vollhardt a. a. O. 220 und 107, ferner A. Kreyszig: *Verzeichnis der Lehrer an der Stadtschule (Franciscaneum) zu Meißen von 1539–1800*, Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Meißen, Bd. I, H. 4, Meißen 1884, S. 45 ff. Das Titelblatt der Schulzeschen Historie ist in Anm. 29 und 32 teilweise zitiert.

jedenfalls allgemein die Kompositionsdaten angesehen werden, die Jacobi mitteilen konnte. Es sei nicht unterlassen anzumerken, daß die belegbaren direkten Kontakte ausschließlich Kantoren und Organisten der mitteldeutschen Städte betreffen, nicht aber die Kapellmeister der umliegenden Höfe, was ein durchgehendes Merkmal städtischer bzw. schulischer Kollektionen ist. Die Zahl der in Grimma vorhandenen Werke von Hofkapellmeistern wie Erlebach, Johann Philipp Krieger oder Heinichen ist kein Gegenargument, weil die Musik dieser Kapellmeister ohnehin eine viel weitere Verbreitung als die der Stadtkantoren fand und ihre Anschaffung darum weniger direkte Kontakte voraussetzte (übrigens dominieren unter Jacobis Musikalien doch ganz deutlich die Autoren, die in städtischen Stellungen Mitteldeutschlands amtieren). Auch die noch zu erörternde Verwendung bildlicher Symbole oder Abkürzungen für die Namen Kriegers und Erlebachs will in dieser Hinsicht nichts besagen, wie sich auch aus den Abkürzungen für die Namen städtischer Meister wie Schulze, Knüpfer, Boxberg, Lieben u. a. allein keineswegs schon Hinweise auf direkte Kontakte Jacobis ableiten lassen<sup>88</sup>.

In der folgenden Übersicht sind die Namen der in der Sammlung Jacobi vertretenen Komponisten und die Zahl ihrer jeweils vorhandenen Werke angegeben. Dabei werden die Italiener den Deutschen vorangestellt, innerhalb beider Gruppen wird nach Maßgabe der Werkzahlen, weiter alphabetisch nach Autorennamen geordnet. Auf Angabe der jeweils vorhandenen lateinischen und deutschen Texte, erst recht der Werktypen oder gar der Incipits muß aus Raumgründen verzichtet werden. Die Namen der Meister, von denen in Grimma bisher unbekannte Quellen vorliegen, sind mit dem Zeichen \* versehen. Die weiter unten vorgenommenen Identifizierungen anonymer Quellen bleiben vorerst noch ausgeschlossen, sofern sie nicht Initialen betreffen, deren Auflösung keinerlei Schwierigkeiten bereitet.

Unter den Italienern steht Peranda mit 32 Stücken an der Spitze, gefolgt von Maurizio Cazzati \* mit 7. In zweiter Linie stehen Graziani \* (4), Albrici \*, Pallavicino \* und Carissimi \* (je 3) sowie Bertali \* (2). Mit nur je einem Werk sind vertreten: Angelini \*, Biffi \*, Gasparo Cassati \*, Fessero \*, Isabella Leonarda \*, della Porta \*, Sabbatini \*, Sances \*, Torrini \* und Vincens \*. Das sind 64 Werke von 17 Komponisten, darunter allein 38 von den in Dresden tätigen Albrici, Peranda und Pallavicino. Die Werke der mehrfach vertretenen Meister in den beiden ersten Gruppen sind überwiegend von Jacobi geschrieben, die nicht auf ihn zurückgehenden Kopien finden sich besonders unter den Stücken von nur mit Einzelwerken vertretenen Autoren.

Bei den deutschen Autoren sind 12 Meister mit mehr als 8 Werken vertreten: Knüpfer (28), Erlebach \* (24), Rosenmüller (18), Schulze \* (18), Zachow (17), Samuel Jacobi (14), Schelle (14), Telemann (14), Boxberg \* (13), Heinichen (9), Kuhnau (9), Christian August Jacobi \* (8). Eine zweite Gruppe umfaßt 19 Autoren mit weniger als je 5 Stücken: Johann Bähr (Beer) \* und Johann Philipp Krieger (je 4), Johann Samuel Beyer \*, Cresse \*, Gletle \*, Hickmann \*, Johann Krieger, Schröer \* und Daniel Vetter \* (je 3), Colerus \*, Eulenhaupt \*, Fabricius \*, Hammerschmidt \*, Lieben \*, Pohle \*, Schmelzer \*, Schmetzer \*, Spahn \* und Vogel \* (je 2). Nur ein Werk jeweils ist vorhanden von 38 Komponisten: C. Bachius \*, Bergen \*, Bestel \*, Biber \*, Briegel \*, Bütner \*, Buttstedt \*, Capricornus \*, Dedekind \*, Donner \*, Ebart, Edelmann \*, Förster \*, Gastorius \*, Grohe \*, Hausmann \*, Heinrici \*, Heizenröder \*, Hildebrand \*, Horn \*, Kaufmann \*, Emanuel Kegel \*, Johann Magnus Knüpfer \*, Johann Kusser sen. \*, Müller \*, Mylius \*, Petzold \*, Pezel, Piscator \*, Reissig \*, Scheidt, Schütz \*, Schubart \*, Stoß \*, Strutius \*, Suevus \*, Wilhelmi \* und Ziegler \*<sup>89</sup>. Das sind 273 Werke von

<sup>88</sup> Vgl. u. die Bemerkungen zu Anonyma, Absatz a).

<sup>89</sup> Nur vier dieser Autoren sind bisher nicht ganz sicher zu bestimmen bzw. biographisch zu belegen: Heizenröder (U 150 / V 80), Gottlieb Reissig (U 256 / U 57), Piscator (Joh. Fischer v. Augsburg? — U 574 / L 30 —

69 deutschen Autoren, wobei auf die 12 am stärksten vertretenen in Gruppe I allein 186, auf die 19 in Gruppe II noch 49, auf die 38 in Gruppe III nur noch 38 Stücke entfallen. Von Jacobi geschrieben sind fast durchweg die Stücke aus Gruppe I, teilweise noch die aus II, während die anderen Schreiber vorwiegend in Gruppe III, bedingt auch in II auftreten. Hier zeichnen sich deutlich die Interessen Jacobis ab. Von den insgesamt 336 Werken von 86 Autoren sind 151 lateinisch, 185 deutsch textiert. Rechnet man von den lateinischen die 64 Stücke der Italiener ab, so verbleiben nur 87 lateinische Texte für die deutschen Meister, und in der vorzugsweise repräsentativen Gruppe I der Hauptkomponisten stehen nur 45 lateinisch gegen 141 deutsch textierte Kompositionen. Wenn hier auch auf eine detailliertere Abgrenzung verzichtet werden muß, so darf doch hinzugefügt werden, daß die Gruppe I vorherrschend Werke von Kantatentypen, Gruppe III und auch Gruppe II dagegen eher Kompositionen von Konzerttypen enthalten, daß mithin für Jacobi selbst die Bevorzugung deutschsprachiger und kantatenhafter Werke deutlich wird.

Es ist leider nicht möglich, die Beziehungen, Differenzen und Ergänzungen, die sich aus den Grimmaer Quellen im Verhältnis zu den gleichzeitigen oder jüngeren mitteldeutschen Hss.-Kollektionen ergeben, hier weiter zu verfolgen. Auch können nicht einmal die bedeutendsten neuen Beiträge hervorgehoben werden, die Jacobis Sammlung für die Geschichte der Figuralmusik um 1700 enthält. Dabei müßte etwa auf den Bestand Schulzescher Werke hingewiesen werden, worunter sich eine große Auferstehungshistorie und zwei kleine Pflingsthistories befinden, ferner auf die Concerto-Aria-Kantaten Erlebachs, die Stücke Boxbergs mit einer bisher bei diesem Musiker unbekanntem Differenzierung der Texte, Besetzungen und Stilmittel, weiterhin auf die hier bezeichnenderweise häufiger als andernorts erhaltenen deutsch textierten Stücke Rosenmüllers oder die sehr seltenen Kantaten von Biber, dem berühmten Geiger (mit einem außerordentlichen Violinsolo), von dem Altenburger Hoforganisten Bestel, dem Geraer Kapellmeister Kegel<sup>90</sup>, von Beyer, Ziegler, Petzold, Mylius, Hildebrand u. v. a. Es ist jedoch noch der reiche Bestand der Anonyma zu erwähnen, der ebenso fesselnde Musik wie interessante Probleme bietet, dazu in seinen Repertoirtendenzen sich durchaus analog zum Bestand der signierten Werke verhält.

In diesem Teil der Kollektion konnten 107 praktisch komplette Mss. und 13 Fragmente (einschließlich einiger Einzelstimmen) gezählt werden. Über 60 Anonyma tragen Jacobis Monogramm, weitere 20 sind ihm der Schrift nach zweifelsfrei zuzuweisen, 30 gehören in den Umkreis der Serie mit römischer Ziffer, die restlichen sind vorläufig unbestimmbar. 83 dieser Stücke sind deutsch, 33 lateinisch textiert, 4 einzelne Instrumentalstimmen entbehren der Textthinweise. Von den lateinischen gehören 17 zur Reihe der nicht von Jacobi geschriebenen Mss., für die sich also in textlicher Hinsicht eine Proportion von 50 : 50 Prozent ergibt. Der Anteil deutscher Texte unter den von Jacobi geschriebenen Anonyma beläuft sich also bei 80 Prozent — ein durchaus typisches Exempel für die vorherrschenden Interessen Jacobis.

XXV) sowie Heinrici (U 582 / L 26 — XXXV). Mit „C. Bahij“ (U 11 / V 13) dürfte ein Glied der Familie Bach gemeint sein.

<sup>90</sup> Zu den Werken Schulzes: U 293 / U 101, U 283 / U 76, U 369 / N 57. — Zu den Kantaten Erlebachs vgl. u. Anm. 91. — Zu Boxbergs Werken in UB Lund vgl. S. Sørensen: *Über einen Kantatenjahrgang . . .*, *Natalicia Musicologica*, Festschr. f. K. Jeppesen, København 1962, S. 217 ff. — Das Werk Biber's: „*Nisi dominus aedificaverit*“, U 34 / O 46. Zu G. E. Bestel und E. Kegel: J. Mattheson, *Grundlage einer musicalischen Ehrenpforte . . .* („ex. autogr.“) bzw. Walther, *Lexikon* S. 336 f.

Bei 31 Quellen sind Hinweise auf die Autoren gegeben, und zwar zweimal mit schwer deutbaren halben Namenszügen, sechsmal mit verschlungenen Monogrammen, neunmal in Form gewöhnlicher, jedoch nicht ohne weiteres auflösbarer Initialen und vierzehnmal mit eigentümlichen, derart nur in Grimma begegnenden bildlichen Symbolen an der Stelle der Komponistennamen. Für die verschiedenen Fälle anonymer Werke bestehen — wie für die Anonymfrage im ganzen hierhergehörigen Quellenbereich — verschiedene Lösungsmöglichkeiten, für die beispielsweise einige Quellen herausgegriffen seien.

a. Wo die Namen von auch sonst in der Kollektion vertretenen Autoren verkürzt sind, bereitet die Auflösung kaum Schwierigkeiten.

Unter den oben bereits mitgezählten Kantaten Knüpfers, Schulzes, Boxbergs, Christian August Jacobis u. a. sind die Namen mehrfach zu S. K., C. A. S., C. L. B. oder C. A. J. abgekürzt, was der Grimmaer Teilkatalog schon richtig gedeutet hat. Ebenso ist das auf 7 Mss. vorkommende „*di Erlebach*“ auf weiteren 17 zu „*di E*“ verkürzt; alle 24 Kompositionen bilden nicht nur eine quellenmäßig wie typologisch zusammengehörige Reihe, sondern Konkordanzen zu gesicherten Werken Erlebachs erhärten die im Teilkatalog fehlende, oben aber auch schon vorausgesetzte Zuweisung<sup>91</sup>.

b. Wo Jacobi selbst Zweifel an einer von ihm vorgenommenen Zuweisung äußert, wird damit schon ein Weg zur Lösung gewiesen.

Das von Jacobi mit „*del Sigr. Rosenmüller siquidem recte coniecio*“ signierte „*Christus der ist mein Leben*“, U 252/U 53 gehört nach Ausweis der Konkordanz Westdeutsche Bibliothek Marburg/Lahn (WDB) Mus. Ms. 19780, Nr. 3 (Sammlung Bokemeyer) nicht Rosenmüller, sondern Johann Schelle. Die Grimmaer Quelle wurde „*Purif. 1716*“ benutzt. Als Choralkantate stünde das Werk bei Rosenmüller übrigens auch gänzlich isoliert da. Diese Korrektur wurde oben ebenfalls schon berücksichtigt. Die beiden Stücke, bei deren Zuweisung die Quellen zwischen Johann Philipp Krieger und Johann Kuhnau bzw. zwischen J. P. Hüttenrauch und Johann Kuhnau schwanken, wurden schon von Seiffert und Schering behandelt<sup>92</sup>.

c. Wo das Monogramm SJ an der sonst den Autorennamen vorbehaltenen Stelle auftaucht, darf man an Jacobi als den Komponisten denken.

Als ein Beispiel sei die anonyme Kantate U 423/P 23 „*Da die Zeit erfüllet ward/ cum ARIA*“ herangezogen (sechsmal aufgeführt zwischen 1702 und 1724); das Monogramm Jacobis steht in der gewohnten Form gleich unter der Besetzungsangabe, wo sonst die Komponistennamen notiert sind, Jacobi muß also der Autor des Werkes sein. Ferner befinden sich gerade unter den Anonyma 13 der 20 Grimmaer a-cappella-Motetten; soweit sie mit Aufführungshinweisen deutlich lokalen Grimmaer Bezugs versehen sind, liegt auch hier eine Zuweisung an Jacobi besonders nahe, z. B. bei U 382/N 69, wo die Entstehungszeit auf Tag und Stunde genau angegeben wird<sup>93</sup>; doch soll diese Frage nicht weiter verfolgt

<sup>91</sup> „*Ich will euch wiedersehen*“, N 89 / O 61 („*di E*“) = DStB Mus. Ms. 5659, Nr. 1 und Ms. Ff. Mus. 176; „*Hütet euch*“, U 881 / O 60 = Ms. Ff. Mus. 175; „*Der Herr hat offenbaret*“, U 87 / O 59 = Ms. Ff. Mus. 171. Zu den Mss. Ff. Mus. vgl. C. Süß und P. Epstein: *Stadtbibliothek Frankfurt am Main, Kirchl. liche Musikhandschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1926. Zu Erlebach s. O. Kinkeldeys Einleitung zu DDT 46, S. XVI ff. und H. Gudewill in MGG III, Sp. 1507 ff.

<sup>92</sup> S. o. Anm. 71 und die Werkverzeichnisse in DDT 53/54 bzw. DDT 58/59.

<sup>93</sup> U 382 / N 69 „*Der Gerechte ob er gleich zu zeitlich stirbet*“ . . . „*Соертум хор. 6. рм. d. 17. Aug. absolut хор. 11. d. 18. Aug. 1689 in honorem defuncti Joh. Ehrenfried Schoenbachi*“. Ferner kämen z. B. noch für Jacobi in Betracht die Motette U 525 / T 37 „*Das ist mir lieb*“ . . . d. 8 . . . *decantat. in . . . Execq. Illustris Dni. Joh. d Poenickau dynasto in Belgerohayn etc. d. 23. Aprilis 1699*“ oder auch die Kantate „*Fürchtet*

werden, weil noch keine Übersicht über die Motettenüberlieferung der Zeit besteht. Bei Identifizierung anonymer Werke als Eigentum Jacobis gibt es außerdem keinerlei Unterstützung durch Konkordanzen, weil Kompositionen Jacobis außerhalb Grimmas nicht überliefert sind, die stil- und quellenkritischen Anhaltspunkte also nur eine schmale Basis bilden.

d. Eine nicht ohne weiteres lesbare Initiale in Monogrammform läßt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit durch Konkordanzen auflösen, wenngleich diese anonym sind.

Die Choralkantate „*Adi Gott und Herr, wie groß etc./à 14*“ (1 Violine, 4 Violen, Fagott, 3 Tromboni; C. I–II, A. T. B.; C. I–II, A. T. B. in Rip.; Bc.-Organo; d-moll) ist von Jacobi geschrieben, mit seinem Besitzermonogramm „*Dom. 19. Trin. 1715.*“ versehen. Auf dem Titelblatt steht nach der Formel „*del Sigr.*“ ein Signum, in dem sich deutlich die Buchstaben „S“ (in der Mitte) und „J“ (links außen) hervorheben, während am rechten Rand beide Buchstaben ornamental halbkreisförmig verbunden sind, ohne daß daraus ein dritter Buchstabe zu erkennen wäre. Das Werk liegt in anonymer Konkordanz in Deutsche Staatsbibliothek Berlin (DStB) Mus. Ms. 30 242, Nr. 9 (Partitur) vor. Diese Quelle wurde gegen 1693/95 in Gottorf geschrieben und gehört zur Bokemeyersammlung<sup>94</sup>. Ihre Differenzen zum Grimmaer Stimmensatz berühren zwar nicht die musikalische Substanz, wohl aber fehlen in DStB die Stimmen der nicht obligaten Tromboni II–III, und auf dem Titelblatt steht demgemäß auch nur: „*Adi Gott und Herr, wie groß und etc./à 12*“. Daher muß man auch auf dieses Werk die Angabe im Inventar Lüneburg/St. Michaelis beziehen<sup>95</sup>: „*21. Adi Gott und Herr, à 12. 1 Violin. 4 Viol. Fag. 1 Tromb. 5 Voc. in Cap. CCATB. 5 in Rip. (D)*“. Auch diese Quelle war anonym. Auf dem Grimmaer Titelblatt hat eine unbekannte neuere Hand das Monogramm mit Bleistift zu „*S. Jacobi*“ ausgeschrieben. Diese Deutung wäre schon angesichts der geringen Zahl Jacobischer Werke in dessen eigener Kollektion nicht unbedingt zwingend, sie ist aber vor allem deshalb nicht vertretbar, weil Jacobi die Formel „*del Sigr.*“ kaum mit Bezug auf seine eigene Person angewendet haben dürfte, und sie wird vollends unmöglich, weil die Form dieses Monogramms von der des Jacobischen Monogramms grundlegend und absichtlich abweicht. Vielmehr muß es sich um einen Autor handeln, dessen Werke eine ziemlich weite Verbreitung fanden, der — wie das Signum nahelegt — Jacobi wohlvertraut war, also wohl aus der mitteldeutschen Umgebung stammte, wobei das am deutlichsten in der Mitte plazierte „S“ eher auf den Nachnahmen, das „J“ eher auf den Vornamen weisen dürfte als umgekehrt. So bietet sich als Komponist niemand anders als der Thomaskantor Johann Schelle an. Er ist nicht nur ein Hauptvertreter der Choralkantate, sondern für die Verbreitung seiner Werke geben gerade die Kollektionen Bokemeyer und Lüneburg (28 bzw. 14 Stücke Schelles) neben der Sammlung Jacobi die wichtigsten Belege<sup>96</sup>. Für die Choralkantate „*Adi Gott und Herr*“ existiert zwar keine Konkordanz unter Schelles Namen, und man kann auch nichts über etwaige Zusammenhänge der drei nachgewiesenen Quellen sagen (sie dürften eher zwischen den Exemplaren der Sammlung Bokemeyer und des Inventars Lüneburg als zwischen diesen und dem Grimmaer Exemplar bestanden haben). Aber die Stilkritik dürfte weiter erweisen, wie genau sich das Werk in die bedeutsame Eigen-tradition der Leipziger Choralkantate einfügt.

*echt nicht . . .* in U 395 / N 81 (datiert sechsmal zwischen 1702 und 1726). Auch mit Rücksicht auf die in Anm. 10 genannte Arbeit von W. Steude soll auf diese speziell auf Grimmaer Verhältnisse bezogenen Fragen nicht näher eingegangen werden.

<sup>94</sup> Frld. Auskunft von Herrn Dr. H. Kümmerling.

<sup>95</sup> Vgl. M. Seiffert in SIMG IX, S. 594 unter „*Incerti*“.

<sup>96</sup> Vgl. das Werkverzeichnis von Schering in DDT 58/59, S. XXXVI ff. mit den Korrekturen bei Graupner a. a. O. S. 3–14.

e. Einige Initialen lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auflösen, auch ohne daß immer Konkordanzen zur Hilfe kommen.

Die folgenden Identifikationen basieren auf einem Verzeichnis der in der Hss.-Überlieferung der frühen Kantate vertretenen Komponistennamen, das hier nicht wiedergegeben werden kann, wonach aber bei mehreren Initialen gar keine Wahl zwischen verschiedenen Komponisten besteht. Genannt seien nur: U 12/P 14 „*Uns ist ein Kind geboren*“, „J. C. B.“ = Johann Christoph Bach; U 499/P 72 (XX, George Reiche) „*Das ist meine Freude*“, „J. C. H. D.“ = Johann Caspar Horn Dresden; U 10/O 12 „*Also hat Gott die Welt geliebt*“, „J. S. B.“ = Johann Samuel Beyer; U 593/L 40 (XXXIV, Georg Reiche) „*Siehe eine Jungfrau ist schwanger*“, „A. K.“ = Adam Krieger<sup>97</sup>. Auch diese Zuweisungen wären durch Stilkritik im Einzelfall zu erhärten, wofür hier allerdings nicht der Raum ist.

f. In Einzelfällen sind Zuweisungen anonymer Quellen auch durch Konkordanzen mit erhaltenen signierten Quellen möglich.

Bei erster Durchsicht fällt das anonyme „*Meine Sünden betrüben mich*“ (datiert 1701, 1709, 1712) unter U 357/N 88 durch besonderes Profil auf. Es stellt sich anhand WDB Mus. Ms.  $\frac{16476}{10}$  als ein Werk Johann Pachelbels heraus. Die Hs. in WDB ist neuzeitlichen Datums und gibt bloß die Incipits der Stimmen an. Sie ist aber nach einer inzwischen verschollenen Hs. aus dem Besitz der St. Thomaskirche zu Strassbourg angefertigt, wie die sorgsam durchgepausten Titelblätter belegen, die nach Anlage, Formulierung, Schrift und alten Signaturen völlig mit den übrigen Titelblättern der Strassburger Sammlung übereinstimmen<sup>98</sup>. Außerdem liegt in WDB Mus. Ms. 16476 noch eine verkürzte Umarbeitung des Werks auf den Text „*Mein Herr Jesu, dir leb ich*“ mit angehängtem Schlußchoral vor, und zwar unter Pachelbels Namen, wenngleich die zahlreichen satztechnischen Ungeschicklichkeiten der Umarbeitung kaum auf Pachelbel selbst zurückgehen dürften. So ist die Grimmaer anonyme Hs. die einzige komplett erhaltene Quelle für diese bedeutende Komposition Pachelbels.

g. Die reichhaltigsten Zuweisungschancen bieten die Verzeichnisse von Kollektionen, deren Bestände zwar verloren, uns aber wenigstens inventarmäßig bekannt sind.

Als ein Beispiel mag die anonyme Grimmaer Kantate „*Heut feyren wir das hohe Fest*“, U 305/N 13 dienen (geschrieben von Jacobi, datiert auf 1714). Sie erweist sich anhand des Hallenser Inventars des St. Ulrichorganisten Adam Meißner<sup>99</sup> als eine Komposition F. W. Zachows. Die Stimmenzahl wird zwar in Grimma mit „*á 11*“, in Halle mit „*á 12*“ angegeben. Solche Differenzen erklären sich aber leicht durch Mitzählung einer zusätzlichen instrumentalen Baßstimme. Die für Zachows Grimmaer Stücke kennzeichnende formale Anlage (Tutti-satz, Liedarien, Schlußchoral) stützt diese Zuweisung, auch gegen die schwer deutbare, einem „W“ nicht unähnliche Autoreninitialen der Grimmaer Quelle<sup>100</sup>. Das seltene Incipit des gedichteten Textes mit der Anspielung auf die letzte Strophe von Luthers „*Christ lag in*

<sup>97</sup> Dies Verfahren der Auflösung von Initialen hat sich inzwischen durch zwei Konkordanzen zu „*Siehe eine Jungfrau*“ von Adam Krieger bestätigt, die W. Braun aus dem Freyburger Inventar von 1709 mitteilte (vgl. die in Anm. 81 zitierte Arbeit). Auf Erörterung der übrigen, weniger eindeutigen Grimmaer Abkürzungen sei vorerst verzichtet.

<sup>98</sup> H. H. Eggebrecht: *Johann Pachelbel als Vokalkomponist*, AfMw XI, 1954, S. 120 ff., speziell S. 128, Nr. 32. Ein Überblick über die Sträßburger Bestände bei J. F. Lobstein: *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Strassburg . . .*, Sträßburg 1840, S. 56 ff.

<sup>99</sup> W. Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II, 1. Halbbd., S. 70–82.

<sup>100</sup> Das „W“ könnte aus der Verbindung zweier „V“ hervorgegangen sein, ist aber nicht eindeutig auszumachen. Wie die folgenden Beispiele zeigen, hat man die Spielerei mit solchen Symbolen nicht gar zu ernst zu nehmen — jedenfalls nicht ernster als eine ausschlaggebende Konkordanz.

Todesbanden“ stimmt dabei nur noch sicherer (wie übrigens stets bei der Zuweisung von Werken mit Incipits freier Dichtungen im Gegensatz zu den sich stets wiederholenden Incipits biblischer Sprüche).

h. Gelegentlich treten solchen Inventarangaben fragwürdige Zuweisungen in erhaltenen Quellen gegenüber.

Analog dem obigen Beispiel f hat W. Braun die anonyme Grimmaer Choralkantate „*Adi Herr mich armen Sünder*“, U 352/N 93 (1719, Signum und Schrift Jacobis) dem jungen G. F. Händel zugewiesen<sup>101</sup>. Die dieser Zuschreibung zugrunde liegende Berliner Hs., nach der das Werk schon stark gekürzt von Seiffert unter Händels Namen ediert wurde, hat aber nach Braun nur sekundären Quellenwert, auch in der Zuweisung an Händel. Nach dem zitierten Hallenser Inventar<sup>102</sup> komponierte auch Zachow eine Kantate über denselben Choral. Die Grimmaer Besetzungsangabe lautet „á 8 ó 9“, jeweils den „*Continuo a doppio*“ mitzählend oder nicht. Die Hallenser Angabe zählt „á 10“, was sich durch Einberechnung einer ausgeschriebenen Violonestimme erklärt, die in Grimma — was selten ist — gänzlich fehlt. Die Hallenser Angabe hat in der lokalen und zeitlichen Nähe zu Zachow die größere Vertrauenswürdigkeit für sich, die Verwechslung von Zachow und Händel in der relativ späten Berliner Hs. läge nahe genug, und während Zachow in Grimma einer der meistvertretenen Autoren ist, stünde das Stück als Werk Händels hier ganz isoliert da. Die stilistische Argumentation dürfte hier allerdings auf Schwierigkeiten stoßen. Von Händel existiert kein einziges auch nur entfernt vergleichbares Werk, die gegen Zachows Autorschaft erhobenen stilkritischen Einwände stützen sich lediglich auf Zachows einzige neugedruckte Choralkantate „*Vom Himmel kam der Engel Schar*“, die aber schon von ihrer c. f.-Vorlage und Bestimmung her nicht gut mit der affekterfüllten Bearbeitung eines Bußliedes vergleichbar ist. Ein Stilvergleich, der die Choralbearbeitungen (namentlich die wenigen größer angelegten) aus Zachows noch unveröffentlichten Grimmaer Werken einbezüge, wird die Möglichkeit seiner Urhebererschaft weiter prüfen müssen<sup>103</sup>.

i. Ein auf Grimma beschränktes Zuweisungsproblem besteht bei den Quellen, in denen an der Stelle der Autorennamen bildliche Symbole stehen, darunter zweimal in der Form „*del Sigr ♂*“.

Dies Zeichen hat neben seiner Bedeutung für das „männliche Geschlecht“ auch noch die des Symbols für den Planeten Mars. Es lag nahe, es in allegorischem Sinn auf Mars als die Gottheit des Krieges zu beziehen, wofür sich dann der Komponistenname „Krieger“ anböte<sup>104</sup>. So phantastisch das zunächst anmuten mag, so ergab die Nachprüfung auf dem damit gewiesenen Weg für beide Stücke die ausschlaggebenden Konkordanzan. Das Grimmaer Werk U 328/N 38 „*Christus hat ausgezogen. à 11.*“ (Trombetta, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott, S. A. T. B., Bc., 4 Kapellstimmen) ist von Jacobi kopiert, mit der Autorenangabe „*del Sigr ♂*“ und den Datierungen Fer. 1. Psch. 1703, 1706, 1715 und 1718 versehen. In Johann Philipp Kriegers Verzeichnis über die Aufführungen seiner Werke findet sich völlig übereinstim-

<sup>101</sup> W. Braun: Zur Choralkantate „*Adi Herr mich armen Sünder*“, Händel-Jahrbuch 1959, S. 100 ff. Ders.: *Edtheits- und Datierungsfragen im vokalen Frühwerk G. F. Händels*, Händelkonferenzbericht 1959, Leipzig 1961, S. 61 ff. — Die Ausgabe von Seiffert erschien in Organum, Reihe I, Nr. 12.

<sup>102</sup> Vgl. das in Anm. 99 nachgewiesene Inventar A. Meißners unter Nr. 13.

<sup>103</sup> Der Streit durchzieht die weitere Händelliteratur, vgl. z. B. A. Schering: *Händel und der protestantische Choral*, Händeljb. I, Leipzig 1928, S. 27 ff. Die oben genannte Choralkantate Zachows ist ediert in DDT 21/22, S. 90–103. Vgl. auch Braun im Händeljb. 1959, S. 106. Zum Vergleich käme vorzugsweise der erste Satz aus Zachows Grimmaer Kantate „*Herzlich tut mich verlangen*“ in Frage (U 321 / N 26, datiert 1702, 1719).

<sup>104</sup> Außer den Zeichen ♂ und ♀ begegnen noch zweimal Kreisformen mit Ornamenten, die vorerst keine schlüssige Deutung erlauben.

mend<sup>105</sup>: „*Christus hat ausgezogen. a 11. 4 voc. 6 Instr. Tromb. 2. Ostern 1690.*“ Die Identität ist nach Textincipit, de-tempore-Bestimmung und der durch die eine Trompete besonders markanten Besetzung so evident, daß kein Zweifel möglich ist. Ebenso findet das von Jacobi geschriebene Grimmaer Werk U 329 „*Ecce quomodo moritur justus*“ für 2 Violinen, 3 Violen, C. A. T. B. und Bc. „*del Sigr. ♂*“ seine Konkordanz in Kriegers Angabe „*Ecce quomodo moritur justus. a 10. 4 voc. 6 Instr. (Trauermusik 1686)*“<sup>106</sup>. In den beiden Grimmaer Anonyma liegen also bislang verlorengelaubte Kompositionen Johann Philipp Kriegers vor.

j. Es ist danach nur noch die Frage eines Analogieschlusses, auch den Autor der zehn mit „*di Sigr. ♀*“ oder nur „*di ♀*“ signierten Werke ausfindig zu machen, auch ohne daß Konkordanzen diese Zuweisung bisher schon erhärten können.

Dieses Zeichen ist analog das Symbol für den Planeten Venus, und der Musiker mit dem entsprechenden Namen kann nur Christian Lieben sein<sup>107</sup>. Leider sind für diese Grimmaer Quellen noch keine für Lieben gesicherten Konkordanzen nachweisbar. In dieser Hinsicht bestehen bei keinem Komponisten so günstige Voraussetzungen wie bei Johann Philipp Krieger durch sein autographes Werkverzeichnis. Aber abgesehen davon, daß die Auflösung des Symbols für Lieben durch die Analogie zu den für Krieger gesicherten Fällen genügend bewiesen ist, ist auch die typologische Übereinstimmung der Grimmaer Kantaten Liebens mit seinen andernorts überlieferten Werken nicht zu bezweifeln. Dazu sind vor allem die in Strasbourg/St. Thomas befindlichen Teile eines Kantatenjahrganges von Lieben heranzuziehen<sup>108</sup>. Eine stilkritische Untersuchung könnte leicht nachweisen, wie weit die Gleichartigkeit der Liebenschens Werke geht, und zwar sowohl in der textlichen Zusammensetzung (Concerto-Aria-Kantaten mit ungewöhnlich vielstrophigen Ariateilen) als auch in dem typischen Aufbau (sehr schlichte Ariafolgen, an ihrer Stelle z. T. Choralversfolgen, kurze Concerti und gelegentlich schlichte Schlußchoräle) wie schließlich in den außerordentlich bläserreichen Besetzungen (z. B. 4 Oboen oder kombiniert je 2 Clarinen und Violinen u. a.). Hier mag die Angabe der Signaturen der mit Liebens Symbol bezeichneten Grimmaer Quellen genügen: acht Kantaten in U 323/N 28, U 324/N 29, U 325/N 70, U 326/N 31, U 327/N 32, U 528/L 16, U 593/T 6, ---/L 14 sowie zwei Motetten gemeinsam in U 474/L 20. Alle diese Mss. sind wie die mit den Werken Kriegers von Jacobi geschrieben, außer U 325/N 70 sind sie auch mit seinem Signum versehen.

k. Schließlich lassen sich Zuweisungen anonymer Werke auch ausschließlich aus stilistischen Erwägungen heraus durchführen, auch wenn keine anderen quellenkritischen Anhaltspunkte bestehen als die Beobachtungen, die an der ganzen Hss.-Überlieferung für die Verbreitung bestimmter Werktypen, Komponisten und Komponistengruppen zu machen sind.

Es würde zu weit führen und die bis jetzt fehlende Stilkunde der frühen Kantate voraussetzen, diesen Weg hier mit allen verfügbaren Grimmaer Beispielen zu veranschaulichen. Als ein besonders deutliches Beispiel sei darum nur auf die anonyme Choralkantate „*Christ lag in Todesbanden*“, U 335/N 34 (Fer. 1. 1702, Fer. 3. 1714, Schrift und Signum Jacobis) hingewiesen. Die Besetzungsangabe auf dem Titelblatt lautet: „*à 19. Cornettin. Violino piccolo. Violino. 3 Viol. 3 Bombard. 5 Concert. 5 Rip: con CONTINUO.*“ Große Choral-

<sup>105</sup> Vgl. DDT 53/54, S. XXVI.

<sup>106</sup> Vgl. DDT 53/54, S. XXX.

<sup>107</sup> R. Eller: Art. *Lieben (1654–1708)* in MGG VIII, Sp. 741 f.

<sup>108</sup> In den Beständen von St. Thomas in der Bibliothèque du Séminaire Protestant Strasbourg (Collegium Wilhelmianum) liegen ohne Signaturen 22 Stücke Liebens vor, von denen 16 zu einem geschlossenen Jahrgang gehören, vgl. auch die kursorische Übersicht bei Lobstein a. a. O.

kantaten in so extremer Besetzung und derart bunter Zusammenstellung von Bläsern, Streichern, Concert- und Ripienchor kommen im ganzen Zeitraum bei einem einzigen Komponisten vor: bei Sebastian Knüpfer<sup>109</sup>. Knüpfer ist nicht nur der Hauptmeister der Sammlung Jacobi, sondern auch der mitteldeutsche Autor, von dem wir die meisten Choralkantaten besitzen: nicht weniger als 15 Gattungsbelege sind erhalten, wovon allein 7 durch Jacobi überliefert werden. Keine einzige dieser 15 Choralkantaten hat solistische Besetzung, vielmehr verwenden 9 von ihnen einen Aufwand der Klangmittel, der dem der anonymen Kantate „*Christ lag*“ gleichkommt oder ihn gar übertrifft und in der Geschichte der Choralkantate derart nur bei Knüpfer anzutreffen ist. Das anonyme Werk gleicht schließlich den für Knüpfer gesicherten Stücken so sehr in der großformalen Anlage (Vers II = V und III = VI als Triosätze, Vers I und VII als Rahmen geradaktiger Tuttisätze, Vers IV „*Tutti alla breve*“ als kontrapunktisches Zentrum), in der dichten, c. f.-bezogenen Polyphonie (nicht nur in den Tutti-, sondern auch in den Triosätzen) und in der Beteiligung der obligaten Instrumentalpartien (auch die Sonata und die Ritornelle sind zum Teil kontrapunktisch aus c. f.-Material bestritten), daß die Zuweisung an Knüpfer nach all diesen nur bei ihm auftretenden Kriterien ganz eindeutig ausfällt — auch ohne die Stütze durch Konkordanzen. In ähnlicher Weise wird sich der Kreis der in Frage kommenden Autoren bei sehr vielen anderen anonymen Werken einengen lassen, so zum Beispiel bei der anonymen, wohl Schulze oder einem der Leipziger Meister zuzuschreibenden „*Historia von der Gebuhr Christi à 7 overo 15*“ in U 372/N 59 (1686, 1718; Schrift und Signum Jacobi).

Diese Beispiele für Identifikationen anonymer Quellen erfassen zwar durchaus nicht alle klärbaren Fälle. Sie mögen aber doch die Richtung anzeigen, in der weitere Lösungen möglich scheinen.

Auf den vorläufigen Charakter der vorstehenden Mitteilungen muß abschließend noch einmal hingewiesen werden. Sie konnten naturgemäß keinen Katalogersatz oder schon umfassende Resultate bieten, sondern mußten sich damit begnügen, eine Reihe von Fragen offenzulassen oder nur anzudeuten. Sie werden durch verschiedene gegenwärtig vorbereitete Arbeiten ergänzt werden können<sup>110</sup>. Darum wurde es der Beschreibung einzelner Quellen oder Werke hier vorgezogen, einige Probleme und ihre methodischen Lösungsmöglichkeiten zu zeigen, einzelne Ergebnisse vorwegzunehmen und einen Überblick über das in Grimma verfügbare Material zu versuchen, wofür auch die wichtigsten lokalen Voraussetzungen und überlokalen Folgerungen berührt wurden. Vor allem anderen aber war auf die Notwendigkeit einer Katalogisierung und einer stärkeren Beachtung der Sammlung Jacobi hinzuweisen, damit dieser ihr Platz in der Musikgeschichte zukommen kann: sie ist nicht nur der wertvollste Teil der Notenschätze der Fürstenschule Grimma, sondern schlechthin der repräsentative Quellenbestand zur Entwicklungsgeschichte der frühen evangelischen Kantate in Mitteldeutschland.

<sup>109</sup> Einen Überblick über die Besetzungsverhältnisse gibt das Werkverzeichnis in DDT 58/59, S. XIX ff., Ergänzungen dazu bei Landmann a. a. O. S. 9 ff.

<sup>110</sup> Vgl. o. Anm. 10. — Verf. bereitet außerdem praktische Neuausgaben von Choralkantaten nach Grimmaer Quellen vor.

## Der Musikdrucker Balthasar Schmid in Nürnberg

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Seit der Musikhistoriker durch exakte Datierung der Musik-Drucke Indizien für die stilkritische Würdigung der Werke zu gewinnen sucht, wird die Relevanz detaillierter musikbibliographischer Forschung immer spürbarer empfunden. Namentlich als mit dem beginnenden 18. Jahrhundert die Musikverleger davon abgingen, das Erscheinungsjahr auf den Titeln ihrer Veröffentlichungen mitzuteilen, bot die zeitliche Fixierung der Drucke Probleme, zu deren Lösung zahlreiche Einzelstudien beizutragen suchten<sup>1</sup>. An die Stelle des Druckjahres trat um 1710 auf den Titeln der Publikationen des Amsterdamer Verlegers Étienne Roger eine rein betriebstechnischen Funktionen dienende Nummer, die erst später auch auf den Textseiten erschien, eine Gepflogenheit, die etwa zugleich mit John Walsh in London der Nürnberger Balthasar Schmid übernahm. Diese „Verlagsnummern, mittels deren man (das) Erscheinungsjahr mit ziemlicher Sicherheit ausfindig machen kann“, erkannte bereits Philipp Spitta<sup>2</sup>, während ihre Nutzbarmachung — gestützt auf Oscar G. Sonnecks Kataloge der Library of Congress — durch Otto Erich Deutsch erfolgte, der mit der Datierung ausgewählter Verlagsnummern von 40 Verlagen eine wichtige bibliographische Orientierungsmöglichkeit schuf<sup>3</sup>. Schmid verfuhr in der Zeichnung seiner Drucke zunächst inkonsequent. Er brachte undatierte sowie datierte Werke und nummerierte verschiedene Serien, deren frühere bis 22 mit arabischen Ziffern zählt, während die zweite mit römischen Zahlen versehen ist.

Die Identifikation und chronologische Ordnung sowie die Komplettierung der Verlagsnachweise gegenüber den in dem überlieferten Katalog ausgewiesenen Werken wird erschwert, da die für die Erfassung Nürnberger Drucke des 18. Jahrhunderts ergiebigste Quelle, der Nürnberger *Friedens- und Kriegs-Currier*, bis 1751 lückenhaft ist<sup>4</sup>. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als das Verlagsprogramm Schmid neben dem des Augsburger Johann Jakob Lotter instruktiv ist für die sich seit der Wende des Jahrhunderts vollziehende Resolvierung des Barocks. Sie erfaßt mit unterschiedlicher Intensität die verschiedenen Gebiete der Musik, die mit dem Wandel der Einstellung des Menschen zur Tonkunst zweckbestimmt differenziert wird:

<sup>1</sup> K. A. Göhler: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902 (zit. als Göhler-Kat.); H. U. Lenz: *Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Rostock 1932; A. Weinmann: *Verzeichnis der Verlagswerke des musikalischen Magazins in Wien, 1784—1802*, Wien 1950; ders.: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Araria u. Comp.*, Wien 1952; ders.: *Vollständiges Verlagsverzeichnis des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien, 1801—1819*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* Bd. 22, Wien 1955; ders.: *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860*, Wien 1956; H. Gericke: *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz/Köln 1960.

<sup>2</sup> *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* V. Jg., Leipzig 1889, S. 351.

<sup>3</sup> O. E. Deutsch: *Music Publishers Numbers. A Selection of 40 Dated Lists 1710—1900*, London 1946; Zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe: *Musikverlags Nummern*, Berlin 1961, sowie Nachträge in: *Die Musikforschung* XV, Kassel 1962, S. 155; L. Hoffmann-Erbrecht: *Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner*, in: *Acta Musicologica*, Band XXVI (1954), XXVII (1955), XXXIV (1962); R. Elvers: *Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger*, in: *Festschrift O. E. Deutsch*, Kassel 1963. Die undatierten Listen von W. Barclay Squire in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15. Jg., 1913—1914, bieten keine bibliographische Hilfe.

<sup>4</sup> Vgl. C. Ziegelmeier: *Standortverzeichnis der Nürnberger Politischen Presse*, Nürnberg 1960, S. 18 f; hiernach sind die Jahrgänge 1727, 1728, 1733, 1736, 1740, 1741, 1743, 1744, 1747 u. 1750 verschollen.

auf dem Gebiet der Klaviermusik, die ca. 87<sup>0</sup>/<sub>100</sub> der Schmidischen Verlagsproduktion umfaßt, tritt der „Liebhaber“ in bemerkenswerter Weise bestimmend in Erscheinung. Seiner Vorliebe für den neuen Stil tragen die Komponisten insbesondere mit Tänzen, Sonaten und „Übungen“, der wachsenden Bedeutung des „galant homme“ entsprechend, Rechnung. „Diese machen den größten Haufen aus und auf diese muß ein verständiger Komponist gewissermaßen seine größte Absicht richten“<sup>5</sup>, schrieb Mattheson bereits 1721. War man aber „bey dem Chorale . . . bey einer Fuge, Concert, Caprice und dergleichen . . . an . . . Umstände nicht gebunden, sondern (konnte) . . . ohne Noten glücklich fortkommen, . . . (so sind jetzt) Couranten, Allemanden, Sarabanden, und eine große Menge solcher Setzarten . . . gebunden . . . an ihre Theile, Tacte, und richtige Wiederholungen; . . . dergleichen . . . (muß man) vom Papiere spielen . . .“<sup>6</sup>.

Als umsichtiger Verleger trug Balthasar Schmid dieser Entwicklung Rechnung, die ihn zu einem der bedeutendsten Musikdrucker Deutschlands im 18. Jahrhundert werden ließ. Mattheson nennt ihn den „berühmte(n) Balthasar Schmid“<sup>7</sup>, dessen Arbeiten er wiederholt anerkennend hervorhebt<sup>8</sup>. Als er „an den lieben Mann geschrieben, und um einige Nachrichten“ für seine Ehrenpforte gebeten hatte, lehnte dieser jedoch mit dem Bemerkten ab, daß er seine „Kräfte in den musikalischen Wissenschaften nicht so ausnehmend befinde, daß sie sollten unter anderen grossen Virtuosen mitstehen können“; Mattheson replizierte: „Mich deucht, daß sie sind schon preiswürdige Kräfte, wenn man der Musik mit dem Grabstichel so nachdrücklich dienen kann, das daraus monumenta aere perenniora entstehen.“<sup>9</sup>.

Grundlage aller Nachrichten über das Leben Schmidts waren fast eineinhalb Jahrhunderte die Mitteilungen Ernst Ludwig Gerbers<sup>10</sup>. Sie wurden erst 1928 durch Rudolf Wagners<sup>11</sup> Forschungen zur Biographie Schmidts berichtigt und ergänzt, deren Ergebnisse den Ausführungen Georg Kinsky's und Werner Menkes über Schmid als Verleger Johann Sebastian Bachs und Georg Philipp Telemanns zu Grunde liegen<sup>12</sup>.

Balthasar Schmid<sup>13</sup>, am 20. April 1705 als Sohn des Kammachers Hans Heinrich Schmid (begraben 17. Okt. 1737) und seiner Ehefrau Catharina (begraben 15. Febr. 1726) in der Pfarrkirche St. Lorenz zu Nürnberg getauft,<sup>14</sup> entstammte einer bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts in Nürnberg nachzuweisenden Handwerkerfamilie. Bei wem er seine handwerkliche und künstlerische Ausbildung

<sup>5</sup> J. Mattheson: *Das Forschiende Orchestre*, Hamburg 1721, S. 235.

<sup>6</sup> J. Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 701.

<sup>7</sup> J. Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; Neudruck herausgegeben von M. Schneider, Berlin 1910, S. 51.

<sup>8</sup> J. Mattheson: *Ehrenpforte*, S. 317 u. 338.

<sup>9</sup> J. Mattheson: *Ehrenpforte*, S. 318 f.

<sup>10</sup> E. L. Gerber: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bde. 1790, 1792 (zit. als Gerber I); ihm folgen F. G. Lipowsky (*Bairisches Musik-Lexikon*, München 1811), G. Schilling (*Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1840), H. Mendel / A. Reißmann (*Musikalisches Conversations-Lexikon*, Leipzig 1883) und R. Eitner (*Quellen-Lexikon*, Leipzig 1903). C. C. Nopitsch (*Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon . . . Achter Theil*, Altdorf 1808) verzeichnet nur die zwei Auflagen der *Nürnbergische alte und neue Kirchenlieder* von 1748 und 1773.

<sup>11</sup> R. Wagner: *Bach und Nürnberg*, in: *Bach-Fest-Buch*, Nürnberg 1928.

<sup>12</sup> Gg. Kinsky: *Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs*, Wien 1937 und W. Menke: *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, Kassel 1942.

<sup>13</sup> Die Schreibweise des Namens ist in den Quellen nicht einheitlich und lautet sowohl Schmid als Schmidt oder Schmied.

<sup>14</sup> Landeskirchliches Archiv Nürnberg: *Das Siebente Taufbuch der Pfarrkirchen zu St. Lorenzen, 1693—1712*, Sign. L. 27. Eintragung vom 20. April 1705.

erhielt, ist nicht bekannt, die Annahme liegt jedoch nahe, daß Nürnberger Meister seine Lehrer waren. Anlässlich seiner Eheschließung am 25. Aug. 1732 mit „*Maria Helena deß Erbar Achtbar und Wohlgeehrten Wolfgang Melchior Vollands verordneten Collega der Schul zu St. Lorenzen Ehl. Todtler*“, nennt ihn das Traubuch der Lorenzkirche den „*Kunsterfahrne(n) Balthasar Schmid, Kupferstecher*“<sup>15</sup>, ebenso das Taufbuch, in dem am 7. Mai 1733 die Taufe seiner Tochter Ursula Barbara verzeichnet ist<sup>16</sup>. 1734 wird er hier „*Musicus u. Kupferstecher*“ und 1737 „*Organist zu St. Margaretha auf der Vesten*“ genannt. Seine seit 1729 nachweisbaren Drucke firmiert er zunächst „... *verfertigt von ...*“ oder „... *herausgegeben von ...*“. Erst 1738 folgt im Titel der *Clavier Übung* G. A. Sorges (N 6; vgl. Verzeichnis II) der Zusatz „*Organist*“ und 1739 auf dessen erstem Teil der 24 Praeludien (N 7; vgl. Verzeichnis II) „*Organist und Kupferstecher*“.

Während nicht gesichert ist, wann Schmid Organist an St. Margaretha wurde<sup>17</sup>, ist sein Antritt des Organistenamtes an der Augustinerkirche belegt. „*Des Löbl. Stadt Allmoß Amts Protocoll Bücher*“<sup>18</sup> verzeichnen: „*Am 28. August (1737) zeigt Balthasar Schmid Organist bey St. Margaretha an: daß ihme von des Herrn Kirchenpflegers Wohlgeb. Herr die Organistenstelle in der Augustiner Kirche, dem Siebenkäß aber, dergleichen bey St. Walburg consecrirt worden, welche beide Stellen der verstorbene Christoph Magn. Sichard sel. beysammen gehabt.*“ Die Organistenämter wurden später in der Hand Schmidts wieder vereinigt, der sie bis zu seinem Tod innehatte<sup>19</sup>.

Als Drucker widmete sich Schmid bis 1738 ausschließlich der Veröffentlichung eigener Kompositionen. Für die Angabe Gerbers, „... *ging schon 1726 an seine eigenen ... Werke ... zu radieren und im eigenen Verlage herauszugeben*“<sup>20</sup>, bieten die Musikalienanzeigen im *Friedens- und Kriegs-Currier* der Jahre 1725 und 1726 keinen Hinweis<sup>21</sup>. Ab 1729 erfolgt durch Adam Jonathan Felbecker nahezu jährlich die Ankündigung eines neuen Werkes von Schmid, deren letzte am 22. Febr. 1738 erschien. Bereits am 31. März 1738 zeigt Schmid das Erscheinen seines ersten eigenen Verlagswerkes an, dem im gleichen Jahr zwei weitere folgen: „*Bey Balthasar Schmid, wohnhaft im Nonnen-Gässlein, ist zu haben: Michael Scheuenstuhls, Stadt-Organisten in Hof, Concerto auf das Clavier, Erster Theil.*“ Ob Schmid u.U. durch ein ihm vom Vater hinterlassenes Kapital in den Stand gesetzt wurde, sein eigenes Verlagsgeschäft zu begründen, muß Vermutung bleiben.

Wie Georg Kinsky nachgewiesen hat, war Schmid nicht ausschließlich für seinen Verlag als Stecher tätig<sup>22</sup>. Unter seinem Stichel war bereits das Titelblatt

<sup>15</sup> Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Sign. L. 42.

<sup>16</sup> ... *Taufbuch bey der Pfarrkirchen zu St. Lorenz* ... Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Sign. L. 28. Es verzeichnet die Taufe der Kinder Ursula Barbara (7. Mai 1733) / Johann Georg (26. Okt. 1734). Sign. L. 29: Wolfgang Melchior (25. März 1736) / Paul Martin (17. Juli 1737) / Maria Regina (15. Okt. 1739) / Johann Michael (11. Mai 1741) / Maria Magdalena (30. Okt. 1742) / Barbara Maria (21. Apr. 1745) / Barbara (15. Jan. 1747) / Maria Sibylla (25. Apr. 1748).

<sup>17</sup> R. Wagner: Nachlaß, Stadtbibliothek Nürnberg, vermerkt im Zettelkatalog Schmid, Blatt 5497: „Um 1733 muß er Organist bei St. Margaretha mit 6 fl geworden sein.“

<sup>18</sup> Germanisches Museum Nürnberg, Sign.: Merkel Ms. 1045 2<sup>o</sup>, S. 9.

<sup>19</sup> R. Wagner: Zettelkatalog Schmid, Blatt 5497, notiert: „Ab 1743 scheint auch Schmid die Walburgorgel bedient zu haben.“

<sup>20</sup> Gerber I.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Anm. 4.

<sup>22</sup> Gg. Kinsky: S. 31 f. u. 100, Anm. 72.

zum zweiten Teil der 1735 „*Bey Christoph Weigel, des Jüngeren, in der neuen Gasse*“ erschienenen *Klavier-Übung* (BWV 831 u. 971) Johann Sebastian Bachs entstanden<sup>23</sup>. Mit einiger Sicherheit darf angenommen werden, daß — ebenso wie die um 1745 bei Weigel verlegte *Clavier Übung* Friedrich Gotthold Fleischers — weitere, in anderem Verlag erschienene Werke von Schmid gestochen worden sind. Seine Mitwirkung am dritten Teil der 1739 „*In Verlegung des Authours*“ veröffentlichten *Klavier-Übung* (BWV 669–689) J. S. Bachs führte wohl zu der Verbindung, in deren Verlauf ihm Bach den vierten Teil seiner *Klavier-Übung* (BWV 988) und die *Canonischen Veränderungen* (BWV 769)<sup>24</sup> sowie seine Schüler Ph. E. Bach, J. L. Krebs, Chr. Nichelmann und J. N. Tischer ihre Werke überließen. Mit ihren Sonaten und Konzerten, die durchweg für Klavier allein oder mit Begleitung nur weniger Instrumente bestimmt sind, tragen sie mit den anderen Komponisten des Schmidischen Verlages — in ihrer weit überwiegenden Mehrzahl Organisten und Kantoren, die jetzt ihre Werke vorzugsweise für das Klavier bestimmen — der wachsenden Beliebtheit des neuen Instrumentalstils Rechnung. Er entspricht dem Können und Geschmack des bürgerlichen Liebhabers, für den bis zur Jahrhundertmitte die Beschäftigung mit der Musik ein unabdingbarer Bestandteil seiner Erziehung wurde<sup>25</sup>. Seine historische Bedeutung besteht nicht nur darin, daß er als Musik-Verbraucher zum wirtschaftlich kalkulierten Faktor wird<sup>26</sup>, sondern sie liegt auch in seinem Bemühen um die Werke der Meister und ihre hieraus folgende Verbreitung. Die letzte im Nürnberger *Friedens- und Kriegs-Currier* nachweisbare Verlagsankündigung durch Balthasar Schmid erfolgte am 18. Juli 1748. Sie betrifft die *Königliche Sinfonie* (N; vgl. Verzeichnis I) und enthält die Aufforderung zur Subskription der *Nürnbergische(n) alte(n) und neue(n) Kirchenlieder*<sup>27</sup>.

Am 27. November 1749 wurde „*Der Erbar u. -Kunstberühmte Balthasar Schmid, Kupferstecher und Organist bey St. Walburg- und Augustiner-Kirche . . . Gen. Maj. St. Rodi(us)*“ begraben<sup>28</sup>. Den Verlag führte seine Witwe mit Geschick — und wie man auf Grund der herausgegebenen Werke schließen darf — mit Umsicht weiter. Mit Ausnahme der *Sonatinen Fantasien Toccatinen und Sinfonien* G. A. Sorges (XXXII; vgl. Verzeichnis I), die 1751 unter „*Verlag Balthasar Schmid's Erben*“ erschienen, firmiert sie mit „*Balth. Schmid's seel. Wittib*“, das etwa seit 1754 durch wechselnd italienische oder französische Fassungen ersetzt wird. Der Sitz der Handlung bleibt bis Mitte 1759 im „*Nonnen-Gäßlein*“, wird aber bald darauf als im „*Dörflerischen Hause, ohnweit des Waizen Bräuhauses*“, 1760 „*in dem Beckenhaus an der Lorenzer Kirche jetzo wohnhaft*“ und 1764 „*in dem Zeughauf-Baad an der Grassergasse befindlich*“ angezeigt<sup>29</sup>. 1764/65 inserieren sowohl „*Balthasar Schmid's seel. Wittib*“, welche die *Sonata prima a Cembalo concertato con Violino* von G. B. Kehl und „*eine bißher noch unbekannte und sehr schöne*

<sup>23</sup> Angezeigt im *Friedens- und Kriegs-Currier* vom 1. 7. 1735. Im folgenden zit. als *Fr. u. Kr. C.*

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Gg. Kinsky, S. 43 ff., 48 ff., 67 ff.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Fr. Marburg: *Historisch kritische Beyträge zur Tonkunst*, Berlin 1755, S. 476.

<sup>26</sup> Vgl. Gg. Schünemann: *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf*, Bach-Jahrbuch 1916, S. 32.

<sup>27</sup> Der Druck war nur bei Abnahme von 80–90 Exemplaren vorgesehen. „*Der Vorschuß-Preiß ist 1 fl. 30 kr. Wer solches versäumt muß 2 fl. 15 kr. davor bezahlen.*“

<sup>28</sup> *Todten-Buch* von 1742–1789. Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Sign. L. 84, S. 117.

<sup>29</sup> *Fr. u. Kr. C.*: 22. März u. 26. Okt. 1759, 31. Juli 1760, 20. Aug. 1764, 16. Sept. 1765.

*Agrellische Sonate*“ anzeigt, als auch „*Balthasar Schmidts, Kupferstechers seel. hinterlassenen Erben*“, die das Erscheinen „*des lateinischen Dichters Auli Perffia Flacci, im Kupferstich und mit angenehmen Vignetten geziert*“, bekanntgeben<sup>30</sup>. Laut Eitners Angaben<sup>31</sup> soll die Witwe Schmid bis 1786 gezeichnet haben, jedoch firmiert ihr Sohn Johann Michael nach fast zehnjähriger Produktionspause, 1773, in der zweiten Auflage der 1748 erschienenen *Nürnbergische(n) alte(n) und neue(n) Kirchenlieder*, selbständig<sup>32</sup>.

„*Frau Maria Helena, Balthasar Schmid . . . seel. hinterl. Wittib*“ wurde am 13. Sept. 1791 auf dem St. Johannis-Friedhof zu Nürnberg<sup>33</sup> begraben, eineinhalb Jahre vor ihrem Sohn (am 21. März 1793 begraben), dem „*Erb. und Fürn. Joh. Michael Schmid, Kupferstecher oberhalb St. Lorenzen*“<sup>34</sup>. Ihr Testament, in dem sie bereits am „28. Octobr. Ao 1780“ über ihr Sach- und Geldvermögen zugunsten ihrer noch lebenden Kinder verfügt hatte, beginnt mit dem Hinweis: „*Meinen sämtlichen Kindern nicht unbekannt ist, daß, auf Absterben meines seel. Ehemanns, der damalige Vermögenszustand sehr schlecht beschaffen gewesen, und ich das wenige, so ich dermahlen besitze, erst nach meines seel. Ehemanns Tod, von meinen seel. Aeltern vererbt . . .*“<sup>35</sup>. Bei der Testamentseröffnung, am 14. Aug. 1792, wurde ihre Hinterlassenschaft von „167 fl 10 : 2/3“ unter „*Wolfgang Meldior seit 1761 von hier abwesend*“, „*Johann Michael Kupferstecher allhier*“, „*Jgfr. Maria Magdalena*“ und „*Barbara Stockburgerin*“ mit je „41 fl 4 2/3“ aufgeteilt und „*Dem Sohn Joh. Mich. Schmid zugeschrieben*“<sup>36</sup>. Die verstorbene Tochter Ursula Barbara und ihr Ehemann, Rektor Georg Friedrich Sebald, hatten bereits in einem Revers vom 28. Aug. 1774 bekundet, daß sie sich mit der „*uns eingehändigten mäßigen Ausstattung und (dem) wenigen Heyraths-Guthe . . . begnügen, wie auch . . . unseres gesaämten künftigen väterl. und mütterl: Schmidtschen Erbes . . . begeben wollen*“<sup>37</sup>. In welcher Weise sich die geschäftliche Entwicklung unter Johann Michael Schmid vollzogen hat, kann auf Grund der vorliegenden Quellen nicht sicher belegt werden. Mit einiger Wahrscheinlichkeit hat jedoch der Notenstich und -Druck nicht mehr im Vordergrund seiner Interessen gestanden, wofür nicht zuletzt die rentablere Herstellung durch das vervollkommnete Breit-

<sup>30</sup> Fr. u. Kr. C.: 11. Febr. 1764 und 16. Sept. 1765 Schmidts Wittib; 28. Juni, 27. Juli, 20. Aug. und 12. Sept. 1764 Schmidts Erben.

<sup>31</sup> R. Eitner: *Buch- und Musikalienhändler, Buch- und Musikdrucker*, in: Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig 1904, Beilage S. 201. Ders.: *Quellen-Lex.* Bd. IX, S. 40.

<sup>32</sup> An Drucken J. M. Schmidts sind bekannt: *Sammlung verschiedener Lieder von guten Dichtern und Tonkünstlern*. 1. Thl. Ao. 1780. 20 Lieder von Joh. André, G. Benda, E. C. Dreßler, F. G. Fleischer, D. Hattasch, Hiller, König, Reichardt, J. Phil. Schönfeld und D. Weiß. *Sammlung vermischter Clavierstücke von verschiedenen Tonkünstlern, auf das Jahr 1783, herausgegeben von I. F. M., 1er Theil; desgl. ein zweiter Teil.* „Dom. 13 p. Tr. d. 13. d. Sept. 1767 (heiratete) *Der Erbar und Kunstberühmte Johan Michael Schmid Kupferstecher des Erbar-Fürnehm- und Kunstberühmten Balthasar Schmid, Kupferstecher und Kunsthändlers S. N. E. S. — Die Erbar und Ekm-Tugendreiche Jfr. Margaretha Barbara (getauft 16. 9. 1739), des Erbar Adctoar und wohlgelehrten Johan Friedr. Carl Mayer Notar und Solicitator*“ Tochter. (Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Verkündigungen 1767, Sign. L. 73 u. L. 513). Ihre Kinder Johann Andreas und Anna Maria wurden am 3. 9. 1769 und 17. 3. 1776 geboren (Landeskirchliches Archiv Nürnberg, *Das Elfte Taufbuch der Pfarrkirchen zu St. Lorenzen*).

<sup>33</sup> *Verzeichniß aller derjenigen Personen, welche in dem mit Gott beglückt zurückgelegten 1791sten Jahr in . . . Nürnberg gestorben- . . . und begraben worden sind.* Stadtbibliothek Nürnberg: Will. 8 537 B 8<sup>o</sup>, S. 51.

<sup>34</sup> Landeskirchliches Archiv Nürnberg: Sterberegister St. Johannis-Friedhof, Ver. Kirchenvermögen Nürnberg, Nr. 60, März 1793.

<sup>35</sup> Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 92/992, Testament Maria Helena Schmid. Unvollständig.

<sup>36</sup> Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 92/1293 VII 98.

<sup>37</sup> Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 92/992, Testament Maria Helena Schmid.

kopfsche Typendruckverfahren bestimmend gewesen sein dürfte. Johann Michael scheint sein Unternehmen vielmehr zur Kunsthandlung erweitert zu haben<sup>38</sup>, der unter *Johann Michael Schmid seel. Erben* 1794 die „*Joh. David Tyroffische des ältern Christophs Weigels Kunsthandlung*“ angegliedert wurde<sup>39</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

## Verzeichnis I

„*Verzeichnis der musicalischen Wercker (!), welche bey Balthasar Schmid seel. Wittib in Nürnberg (!) zu haben sind*“<sup>40</sup>.

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| N. | <i>Königliche Sinfoni</i><br>Friedrich II. von Preußen<br><i>Sinfonia a II Violini II Flauti traversi, II Oboi, II Corni da caccia, Violetta e Basso</i><br>(Fr. u. Kr. C.: 13. 7. 1748; 1 fl. <sup>41</sup> )  | 1 Gl. 15 Kr. |
| 1. | <i>Berlinische Violin Menuetten</i><br>(vgl. Verzeichnis II: Balth. Schmid, Titel 3 u. 5)   | 14 Kr.       |
| 2. | <i>Hn. Hahns Generalbaß Übung</i><br>Hahn, Georg Joachim Joseph<br><i>Clavier-Uebung, bestehend in einer leichten und kurz gefassten Sonate, welcher eine Erklärung derer Ziefern nebst practischen Exercitien beigesezt sind</i><br>(Fr. u. Kr. C.: 12. 8. 1746; 12 Kr.) | 14 Kr.       |
| 3. | <i>Hn. Eislers Violino Solo</i><br>Eisel (Eyssel), Johann Philipp<br><i>VI Allettamenti a violino solo col cembalo</i><br>(Schnapper-Kat., S. 314; ca. 1740 <sup>42</sup> )   | 20 Kr.       |
| 4. | <i>Hn. Telemans portrait</i><br>Telemann, Georg Philipp<br><i>Portrait von Valentin Daniel Preisler (1717—1765)</i><br>(Kinsky, S. 108, Anm. 139: 1750)   | 6 Kr.        |
| V. | <i>Schmidts Clavier Übung</i><br>Schmid, Balthasar<br><i>Clavier Übung, bestehend in einem Allegro, Aria, Menuet, 2 Boureen</i><br>(Lotter-Kat. 1748; ca. 1740/41 <sup>43</sup> )   | 14 Kr.       |

<sup>38</sup> Einen diesbezüglichen Hinweis erlauben die Eintragungen der Ehe-Verkündigung Joh. Mich. Schmidts (vgl. Anm.: 32) sowie die der Beerdigung Maria Magdalena Schmidts am 1. Jan. 1812 (Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Kirchenvermögen St. Rochus Friedhof), in der sie als „*Balth. Schmidt Organist und Kunsthändler u. Todter*“ bezeichnet wird.

<sup>39</sup> Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 232/2382. S. II L 20 N 8<sup>o</sup>. Danach erfolgte der Verkauf durch „*Prof. und Pfarrer Joh. Ludw. Degen*“ für „650 Gulden Rheinisch und 25 Gulden Freikaufsumme“.

<sup>40</sup> Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign.: 272. Diesem um 1761 erschienenen Katalog, der den

20

letzten Titel (LVII) handschriftlich verzeichnet, ist nach Adlungs Mitteilung (*Anleitung zu der musikalischen Gelährtheit* nennt S. 708, Anm. n und 721 „*Schmidts Catalogo*“) bereits ein früherer vorausgegangen. Den hier genannten Preisen (in „*Gl.*“ und „*Kr.*“) sind die bei Erscheinen der Drucke im Fr. u. Kr. C. angegebene gegenübergestellt. Alle Angaben im Verzeichnis außer der jeweils ersten Zeile jeder Verlagsnummer sind Ergänzungen des Verf.

<sup>41</sup> Wie G. Lenzewski: *Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1926, S. 20 f. (zit. nach Kinsky, S. 106, Anm. 133) mitteilt, erfolgte der Druck des Werkes 1743 auf Veranlassung der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (der Schwester des Königs).

<sup>42</sup> E. B. Schnapper: *The British Union-Catalogue of Early Music*, London 1957 (zit. als Schnapper-Kat.).

<sup>43</sup> J. J. Lotter: *Catalogus aller Musicalischen Bücher (1748 u. 1753)*, (zit. als Lotter-Kat.).

- VI. *Zweyter Theil* 14 Kr.  
*Clavier Übung, bestehend in einem Allegro, Sarabande, 2 Menuetten und Vivace*  
 (Lotter-Kat. 1748; ca. 1743/44)
- VII. *Sechs Menuetten von Gerano* 14 Kr.  
*VI Menuetten, welche sowol auf dem Clavier allein, als auch mit Beystimmung einer Viola di Gamba, Viola, Violoncello, oder Violino-Traverso, nach Belieben können gespielt werden*  
 (Lotter-Kat. 1753)
- VIII. *Hn. Telemans Jahrgang* 6 Gl. 30 Kr.  
 Telemann, Georg Philipp  
*Musikalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn bestehend aus einem Jahrgange über die Evangelien*  
 (Vorbericht 1744<sup>44</sup>)
- IX. *Hn. Sorgens kleine Orgel Sonaten* 18 Kr.  
 Sorge, Georg Andreas  
*III Sonaten vor die Orgel und Clavier von guter Melodie nach neuerm Gusto gesetzt*  
 (Göhler-Kat. Ostermesse 1748)
10. *Hn. Müllers musicalisches Frauenzimmer erster Theil* 14 Kr.  
 Müller, Johann Nicolai  
*Musicalischen Frauenzimmers Musicalisches Divertissement. bestehend Aus III leichten vor das Clavier gesetzten Partien, da eine jede in sich enthält, eine Aria, Menuet, Bourre, Mourky, Polonesse, Gique, etc. Welche sich nicht allein von Frauenzimmer, sondern auch von andern Musicalischen Liebhabern bey müßigen Stunden, spielen lassen*  
 (Fr. u. Kr. C.: 18. 11. 1739)
11. *Zweyter Theil* 14 Kr.  
*Fortsetzung des Musicalischen Frauenzimmers Musicalisches Divertissement. bestehend Aus noch III leichten vor das Clavier gesetzten Partien, da eine jede in sich enthält, eine Aria, Ballet, Menuet, Polonesse, Bourre, Allegro, Gique, etc.*  
 (Fr. u. Kr. C.: 9. 12. 1745)
- XII. *Hn. Rauchfußes Sonatinen* 18 Kr.  
 Rauchfuß, Philipp Christian  
*Sechs leichte Sonatinen aufs Clavier*  
 (Breitkopf-Kat. 1761<sup>45</sup>)

<sup>44</sup> Das Erscheinen des Druckes kündigte Schmid am 26. 10. 1742 im *Friedens- und Kriegs-Currier* an: „Denen Herrn Liebhabern . . . des Telemännischen Jahr-Gangs dienet zu wissen, daß der Verleger, Balthasar Schmid, in Nürnberg, den ersten Bogen, als eine Probe verfertigt, um damit einen bessern Begriff des Wercks selbst zu geben . . .“ Kinskys Feststellung (S. 110, Anm. 155; nach Eitner-Quellenlexikon, Bd. IX, S. 371), mit der er Schmid als Kommissionsverleger zu belegen sucht, dieser Jahrgang sei von Christian Heinrich Lau gestochen, bezieht sich auf den sog. „Engel-Jahrgang“, den Menke (S. 24) 1748 datiert. Sein Erscheinen kündigt U. Haffner am 30. 7. 1749 im *Friedens- und Kriegs-Currier* an: „ . . . nunmehr zu (haben ist) der in Hermsdorf unterm Kynast herausgekommene neue Telemännische Kirchen-Jahrgang, bestehend in 2 Violinen, 4 Sing-Stimmen, und Orgel, vollständig bey mir um den ersten Praenumerations-Preiß nemlich um 8 fl 40 kr.“

<sup>45</sup> J. G. I. Breitkopf: *Verzeichniß Musikalischer Büder* (1760 u. 1761); (zit. als Breitkopf-Kat.).

- XIII. *Hn. Telemans Passion* 3 Gl.  
 Telemann, Georg Philipp  
*Music vom Leiden und Sterben des Welt Erlösers bestehend aus Chören,  
 Choraleu, Arien, Cavaten und Recitativen*  
 (Menke, S. 23: 1745)
14. *Hn. Schlimbachs Murkien* 14 Kr.  
 Schlümbach, Johann Julius  
*VI. neue sogenannte Murki, vor das Clavier*  
 (Lotter-Kat. 1753)
15. *Schmids 12 Menuetten* 14 Kr.  
 Schmid, Balthasar  
*Ein dutzend auf das Clavier gesetzte Menuetten, nach der leichtesten Art  
 eingerichtet*  
 (Lotter-Kat. 1748; Gerber I: 1728)
- XVI. *Hn. Sorgens 24 kurze Praeludia* 30 Kr.  
 Sorge, Georg Andreas  
*Vier und zwanzig kurtze Praeludia zum nützlichen Gebrauch kleiner Clavier  
 Schüler*  
 (Fr. u. Kr. C.: 12. 8. 1746; 28 Kr.)
- XVII. *Hn. Telemans Lebenslauf* 6 Kr.
18. *Hn. Müllers erste Parthie* 14 Kr.  
 Müller, Johann Nicolai  
*Musicalisches Divertissement erste Parthie, bestehend in einem vor das  
 Clavier gesetzten Allegro, Ballet, Largo, Polonoise, Tentreusement, 2 Menuets,  
 March und Gigue*  
 (Lotter-Kat. 1753)
- XIX. *Andere Parthie* 14 Kr.  
 — *detto 2.te Parthie, enthaltend ein Allegro, Murki, 2. Menuets, Ballet und  
 Aria*  
 (Lotter-Kat. 1753)
20. *Hn. Bachs Sonaten* 1 Gl.  
 Bach, Carl Philipp Emanuel  
*Sei Sonate per Cembalo die all' Augusta Maestà di Federico II Re di Prussia*  
 (Wotquenne-Verz. Nr. 48: 1742<sup>40</sup>)
- XXI. *Hn. Brands Sonaten* 28 Kr.  
 Brand, Johann Jakob  
*III Parties de Clavecin, dedies A Son Altesse Serenissime Monseigneur 1  
 Prince Guillaume Henri, Prince Regnant de Nassau*  
 (Fr. u. Kr. C.: 12. 8. 1746; 30 Kr.)
- XXII. *Hn. Tischers Zwillinge erster Theil* 30 Kr.  
 Tischer, Johann Nikolaus  
*Musikalische Zwillinge in zwey Concerten eines Thons Namens C dur und  
 c moll vor das Clavier oder harmonischer Freude auf klingender Saite erste  
 Frucht welche nach dem besten und reinestem Gousto heutiger Art in sin-*

<sup>40</sup> A. Wotquenne: C. Ph. E. Bach : *Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig 1905 (zit. als Wotquenne-Verz.).

genden Sätzen hervorgebracht und denen Liebhabern zur Gemüths Belustigung mitgetheilet worden  
(Fr. u. Kr. C.: 28. 5. 1742)

- XXII. *Anderer Theil* 30 Kr.  
... D dur und D moll ... zweyte Frucht
- XXII. *Dritter Theil* 36 Kr.  
... E dur und E moll ... dritte Frucht
- XXII. *Vierter Theil* 36 Kr.  
... F dur und F moll ... vierte Frucht
- XXII. *Fünffter Theil* 40 Kr.  
... G dur und G moll ... fünfte Frucht  
(Fr. u. Kr. C.: 4. 8. 1752; 36 Kr.)
- XXII. *Sechster Theil* 40 Kr.  
... A dur und A moll ... sechste Frucht  
(Fr. u. Kr. C.: 27. 11. 1753; 40 Kr.)
- XXII. *Siebenter Theil zum Beschluß* 32 Kr.  
*Letztes und leichtes Clavier Concert zum Beschluß der musikalischen Zwillinge welches noch während der Maladie verfertigt und der Music liebenden Jugend zum Exercitio und andencken herausgegeben Mense Octobr. MDCCCLIV*  
(Fr. u. Kr. C.: 29. 3. 1755; 32 Kr.)
- XXIII. *Berlinische Clavier Menuetten* 14 Kr.  
Schmid, Balthasar  
*12 Menuetten nach der leichtesten Art in Berlin, vors Clavier gesetzt*  
(Lotter-Kat. 1748)
- XXIV. *Hn. Nichelmans erstes Opus* 40 Kr.  
Nichelmann, Christoph  
*Sei brevi Sonate da Cembalo massime all' uso delle Dame D.D.D. Alla Sacra e Real Maesta Federico II Re de Prussia*  
(Fr. u. Kr. C.: 30. 8. 1745; 18 Kr.)
- XXV. *Hn. Hahns 2 Clavier Sonaten* 14 Kr.  
Hahn, Georg Joachim Joseph  
*Leichte und zur Ermunterung dienende Handarbeit in II Sonaten, nach dormalen üblichem Geschmack, zur vergnügenden Ergötzlichkeit den Liebhabern des Claviers gesetzt*  
(Lotter-Kat. 1753)
- XXVI. *Hn. Nichelmans zweytes Opus* 42 Kr.  
Nichelmann Christoph  
*Brevi Sonate da Cembalo all' uso di chi ma il Cembalo massime delle Dame ... Opera II*  
(Lotter-Kat. 1748)
- XXVII. *Hn. Bachs Concert* 56 Kr.  
Bach, Carl Philipp Emanuel  
*Concerto per il Cembalo concertato, accompagnato da due Violini, Violetta e Basso*  
(Wotquenne-Verz. Nr. 11: 1745)

- XXVIII. *Hn. Bachs Choral* 14 Kr.  
 Bach, Johann Sebastian  
*Einige canonische Veraenderungen, über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal*  
 (Kinsky, S. 68: 1748)
- XXIX. *Hn. Sorgens neue Orgel Sonaten* 32 Kr.  
 Sorge, Georg Andreas  
*Erste Lieferung von XII Sonaten vor die Orgel und das Clavier im neueren Styl gesetzt*  
 (Kinsky, S. 69: zw. 1745—1749)
- XXX. *Hn. Sorgens Choral Fugen erster Theil* 12 Kr.  
 (nicht ermittelt)
- XXXI. *Hn. Voltmars Murkien* 20 Kr.  
 Foltmar, Johann  
*VI Morquien ganz neu und auserlesen nach dem jezigen besten italienischen Gousto — singmaefißig eingerichtet*  
 (Lotter-Kat. 1753)
- XXXII. *Hn. Sorgens Sinfonien* 24 Kr.  
 Sorge, Georg Andreas  
*Sonatinen Fantasien Toccatinen und Sinfonien vors Clavier im neuern Styl gesetzt . . . Erste Herausgabe*  
 (Fr. u. Kr. C.: 5. 7. 1751; 24 Kr.)
- XXXIII. *Hn. Bachs 2 trüo* 48 Kr.  
 Bach, Carl Philipp Emanuel  
*Zwey Trio; das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für 1 Querflöte, 1 Violine und Bass, bey welchen beiden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielt werden kann*  
 (Fr. u. Kr. C.: 5. 7. 1751; 48 Kr.)
- XXXIV. *Hn. Krebs 2 Sonaten* 45 Kr.  
 Krebs, Johann Ludwig  
*Musikalisch- und angenehmer Zeitvertreib, bestehend in zwey Sonaten vor das obligate Clavessin, nebst der Traversiere oder Violino*  
 (Fr. u. Kr. C.: 4. 8. 1752; 45 Kr.)
- XXXV. *2 Sonaten von B. S. H.* 20 Kr.  
*Zwey Sonatinen, bestehend in einem Vivace, Siciliano und Allegro aus G-dur und moll, welche dem musicalischen Frauenzimmer sowohl, als andern Liebhabern des Claviers zu einem vergnügten Zeitvertreib auf eine leichte und applicable Art aufgesetzt und überlassen worden*  
 (Fr. u. Kr. C.: 4. 8. 1752; 20 Kr.)
- XXXVI. *Hn. Krebs varirte Choraale* 36 Kr.  
 Krebs, Johann Ludwig  
*Erste Lieferung der Clavierübung bestehend in verschiedenen vorspielen und veraenderungen einiger Kirchen Gesänge welche so wohl auf der Orgel als auch auf dem Clavier Können tractirt werden*  
 (Fr. u. Kr. C.: 19. 12. 1752; 36 Kr.)
- XXXVI. *Hn. Krebs 2ter Theil* 36 Kr.  
*Choral Fugen . . . Zweyte Lieferung der Choral Fugen*  
 (Fr. u. Kr. C.: 27. 11. 1753; 36 Kr.)

- XXXVII. *Hn. Badis Concert* 1 Gl. 15 Kr.  
 Bach, Carl Philipp Emanuel  
*Concerto per il Cembalo concertato, accompagnato da 2 Violini, Violetta e Basso*  
 (Fr. u. Kr. C.: 2. 3. 1754; 1 Gl. 15 Kr.)
- XXXVIII. *6 Bolonoise von Gerano* 15 Kr.  
*Musicalische Ergötzlichkeit, bestehend in 6. Polonoisen, welche sowohl auf dem Clavier als auch mit Beystimmung einer Viola di Braccio nach Belieben können gespielt werden*  
 (Fr. u. Kr. C.: 29. 3. 1755; 16 Kr.)
- XXXIX. *Hn. Agrells Concert* 48 Kr.  
 Agrell, Johann  
*Concerto a Cembalo Obligato, con dui Violini e Violoncello tal Maniera di poterlo suonare anche a Cembalo solo senza gl'altri Stromenti*  
 (Fr. u. Kr. C.: 29. 3. 1755; 48 Kr.)
- XXXX. *Berlinische Clavier Menuetten* 20 Kr.  
 Schmid, Balthasar  
*Zwölff Menuetten mit Abwechslungen, welche nach der leichtesten und neuesten Art in Berlin vors Clavier gesezet*  
 (Fr. u. Kr. C.: 29. 5. 1755; 20 Kr.)
- XXXXI. *Hn. Marburg VI Sonaten* 48 Kr.  
 Marburg, Friedrich Wilhelm  
*Sei Sonate da Clavicembalo*  
 (Fr. u. Kr. C.: 29. 5. 1755; 48 Kr.)
- XXXXII. *Hn. Breidenstein 2 Sonaten* 36 Kr.  
 Breidenstein, Johann Philipp  
*Zwey Sonaten von einem obligaten Clavier und einer Violine*  
 (Fr. u. Kr. C.: 15. 10. 1755; 36 Kr.)
- XXXXIII. *Hn. Agrells Concert* 48 Kr.  
 Agrell, Johann  
*Concerto a Cembalo obligato con dvi Violini Viola e Violoncello tal maniera di poterlo suonare anche a Cembalo solo, senza glialtri stromenti*  
 (Fr. u. Kr. C.: 15. 10. 1755; 48 Kr.)
- XXXXVIII. *Hn. Schale Sedis Sonaten* 48 Kr.  
 Schale, Christian Friedrich  
*Sei brevi Sonate par Cembalo*  
 (Fr. u. Kr. C.: 3. 1. 1756; 48 Kr.)
- XXXXV. *Hn. Tischers 2 Clavier Concerte* 48 Kr.  
 Tischer, Johann Nikolaus  
*Weh klagendes Kyrie und frohlockendes Halleluja oder harmonische Herzens Belustigung in zwey Clavier-Concerten aus C moll und C dur vorgestellt*  
 (Fr. u. Kr. C.: 28. 6. 1756; 1 fl.)
- XXXXVI. *Madmoisselle Anna Bon di Venezia VI Sonaten per Flauto Traversiere* 1 Gl.  
 Bon, Anna  
*VI Sonate da Camera per il Flauto Traversiere e Violoncello o Cembalo dedicate All' Altezza Serenissima di Federico Margravio Regnante di Brandenburg Culmbach etc.*  
 (datiert 1756; Fr. u. Kr. C.: 28. 6. 1756; 1 fl.)

- XXXXVII. *Hn. Schale zweytes Opus* 1 fl.  
Schale, Christian Friedrich  
*Sei brevi Sonate per Cembalo*  
(Breitkopf-Kat. 1760)
- XXXXVIII. *Hn. Agrells Concert* 48 Kr.  
Agrell, Johann  
*Concerto a Cembalo obligato con dvi Violini e Violoncello tal maniera di poterlo suonare andie a Cembalo solo senza gli altri stromenti*  
(Fr. u. Kr. C.: 9. 9. 1758; 48 Kr.)
- XXXXIX. *Anna Bon di Venezia VI Clavir Sonaten* 1 Gl. 15 Kr.  
Bon, Anna  
*Sei Sonate per il Cembalo dedicate All' Altezza Serenissima Di Ernestina Augusta Sophia Principessa di Sachsen Weimar etc. . . . Opera Seconda*  
(datiert 1757; Fr. u. Kr. C.: 9. 9. 1758; 1 fl.)
- L *Hn. P. Holzapfel O. S. Augustini XII Clavir Sonaten* 1 Gl.  
P. Holzapfel, Bruno  
*Divertimento da Clavicembalo ed Organo cioè XII Operette dedicate all Altezza Serenissima Maria Enrica Principessa di Torre e Tassis . . . Opera I ed II*  
(Fr. u. Kr. C.: 22. 3. 1759; 2 fl.)
- LI *Hn. P. Holzapfel zweytes Opus* 1 Gl.  
(vgl. No. L)
- LII *Hn. Bachs Sinfonia* 40 Kr.  
Bach, Carl Philipp Emanuel  
*Sinfonia a Violino primo, Violino secondo, Violetta e Basso*  
(Fr. u. Kr. C.: 26. 10. 1759; 40 Kr.)
- LIII *Anna Bon di Venezia VI Tryo* 1 Gl. 15 Kr.  
Bon, Anna  
*Sei Divertimenti a Due Flauti e Basso dedicati All Altezza Serenissima Electorale (!) di Carlo Theodore Conte Palatino del Reno . . . Opera terza*  
(Fr. u. Kr. C.: 26. 10. 1759; 1 fl. 15 Kr.)
- LIV *Hn. Schale Sechs Sonaten* 1 Gl.  
Schale, Christian Friedrich  
*Sei brevi Sonate par Cembalo . . . parte terza*  
(Fr. u. Kr. C.: 31. 7. 1760; 1 fl.)
- LV *Hn. Agrells Concert* 48 Kr.  
(nicht ermittelt)
- LVI *Hn. Arnolds 2 Concerten* 36 Kr.  
Arnold, Johann Georg  
*Deux concerts pour le clavessin avec le violon*  
(Fr. u. Kr. C.: 17. 3. 1762; 36 Kr.<sup>47</sup>)
- LVII *Hn. Agrells Sonaten* 40 Kr.  
Agrell, Johann  
*Sonata a Due cioè Cembalo obligato e Traversiero, o Violino*  
(Fr. u. Kr. C.: 17. 3. 1762; 40 Kr.)

<sup>47</sup> Fr. W. Marburg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 2, bringt bereits unter dem Datum vom 7. 11. 1761 eine Besprechung der Konzerte.

## Verzeichnis II

Schmid-Drucke, die nicht in den Verlagskatalog aufgenommen wurden.

Agrell, Johann

*Sonate a Due, cioè Cembalo obligato e Traversiero, o Violino*  
(Fr. u. Kr. C.: 16. 9. 1765<sup>48</sup>)

Bach, Johann Sebastian

No. 16 *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergetzung verfertigt*  
(Kinsky, S. 53: 1742)

Böhm, Gottfried

No. 9 *Clavier Übung bestehend in einer Ouverture denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt*  
(Kinsky, S. 168; Anm. 138; Gerber II: 1744)  
*Zwey Concerte vor ein Clavicimbel, denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt*  
(Fr. u. Kr. C.: 30. 8. 1745; 18 Kr.)

Gruber, Giorgio Guglielmo

LVIII *Sonata a Cembalo Obligato, Traverso o Violino*  
(Fr. u. Kr. C.: 9. 10. 1762; 45 Kr.)

LXIV *Sonata a Tre civè Cembalo Obligato con Violino concertato e Violoncello accompagnato*

Kehl, Giovanni Baldaßare

*Sonata prima a Cembalo concertato con Violino*  
(Fr. u. Kr. C.: 11. 2. 1764; 40 Kr.)

Krebs, Johann Ludwig

*Erste Piece, Bestehend In sechs leichten, und nach dem heutigen gusto Wohl-eingerichteten Praeambulis, Denen Liebhabern der edlen Music, Besonders des Claviers, Zur Gemüths-Ergötzung und Angenehmen Zeit-Vertreib* (datiert 1740)

*Andere Piece, Bestehend In einer leichten, und nach dem heutigen Gusto, Wohl-eingerichteten Suite* (Widmung wie Erste Piece) (datiert 1741)

*Dritte Piece, Bestehend In einer nach dem Französischen Gout, Wohl-eingerichteten Ouverture* (Widmung wie Erste Piece) (datiert 1743)

*Vierte Piece, Bestehend In einem leichten und nach dem Italiänischen Gusto, Wohl-eingerichteten Concerto* (Widmung wie Erste Piece) (datiert 1743)

Lorenzen, Christian

*Clavier-Übung bestehend in einer Sinfonia nebst verschiedenen Galanterie Piecen, denen Liebhabern des Claviers oder Pantelone zum Vergnügen gesetzt*  
(Fr. u. Kr. C.: 9. 12. 1745; 24 Kr.)

<sup>48</sup> Die Ankündigung dieser Sonate im *Friedens- und Kriegs-Currier* lautet: „Bey Balth. Schmidts Wittib . . . ist nun eine bisher noch unbekannte und sehr schöne Agrellsche Sonate in Kupfer gestochen zu haben . . .“ (es folgt der o. g. Titel).

Nicolai, Martin Johann

*Clavier-Übung bestehend in einer leichten Sonata, Affettuoso, Polonoise, Allegro, Menuetto et Gigue*

(Fr. u. Kr. C.: 30. 8. 1745; 12 Kr.)

Scheuenstuhl, Michael

*Concerto, auf das Clavier componirt . . . Erster Theil*

(Fr. u. Kr. C.: 31. 3. 1738; 12 Kr.)

*Concerto auf das Clavier componirt . . . Ander Theil*

(Fr. u. Kr. C.: 6. 12. 1738; 12 Kr.)

Schmid, Balthasar

*XII Murki fürs Klavier*

(Gerber I: ca. 1727)

*Divertissement musical, ou Pieces de Musique pour le Clavecin, consistant en Allemandes, Courantes, Sarabandes, Menueto, Giges etc.*

(Fr. u. Kr. C.: 7. 7. 1729; 20 Kr.)

*Balthasar Schmid's Neu komponirte Menuete, welche sowohl auf der Violin, samt dem darzu accompagnirten General-Baß als auf dem Clavier allein nach belieben können gespielt werden*

(Fr. u. Kr. C.: 3. 1. 1730; 15 Kr.)

*Praeludium und Fuga auf dem Clavier zu spielen*

(Fr. u. Kr. C.: 12. 3. 1731; 10 Kr.)

*Unterschiedliche Menuete, welche sowohl auf der Violin, samt dem darzu accompagnirten General-Baß, als auf dem Clavier allein, nach Belieben können gespielt werden. 2. Theil herausgegeben von Balthasar Schmid*

(Fr. u. Kr. C.: 17. 1. 1732; 15 Kr.)

N 1 *Clavier Übungen bestehend in einer Allemand, Saraband u. Variation, Menuette Gigue etc.*

(Gerber I: 1733)

N 2 *Clavier Übung, bestehend in einer Capriccio, Saraband, Menuett . . . Ander Theil*

(datiert 1735; Fr. u. Kr. C.: 31. 1. 1735; 18 Kr.)

N 3 *Clavier-Übung bestehend in einer Overture. Denen Liebhabern zum Exercitio verfertiget*

(Fr. u. Kr. C.: 1. 2. 1737; 18 Kr.)

N 4 *Clavier-Übung bestehend in einer Fantasia, Siciliana, Menuet, et Gigue etc.*

(datiert 1738; Fr. u. Kr. C.: 22. 2. 1738; 18 Kr.)

N 5 *Clavier Übung bestehend in einem Andante, Allegro, Siciliana, Menuet, Trio*

*Nürnbergische alte und neue Kirchen-Lieder, welche für das Clavier nach ihren gewöhnlichen Melodien mit bezieferte Bass . . .*

(Fr. u. Kr. C.: 13. 7. 1748: „Vorschuß-Preis“ 1 fl. 30 Kr., danach 2 fl. 15 Kr.)

Sorge, Georg Andreas

N 6 *Clavier Übung bestehend in sechs nach Italiaenischen Gusto gesetzten Sonatinen . . . Erster Theil*

(Fr. u. Kr. C.: 31. 7. 1738; 10 Kr.)

- N 12 *Zweytes halbes Dutzend Sonatinen zur Übung im Clavier nach Italiaenischen Gusto*
- N 22 *Drittes halbes Dutzend Sonaten vors Clavier nach Italiaenischen Gusto gesetzt und dem vortreflichen teutschen Virtuosen Herrn Johann Sebastian Bach . . . dediciret*
- N 7 *Clavier Übung in sich haltend das I. und II. halbe Dutzend Von 24 melodieusen, vollstimmigen und nach modernen Gustu durch den gantzen Circulum Modorum Musicorum gesetzten Praeludiis welche sich so wohl auf der Orgel, als auch auf dem Clavicymbel u. Clavicordio mit Vergnügen hören laßen*  
(Fr. u. Kr. C.: 12. 1. 1739)
- N 13 *Clavier Übung in sich haltend das III. und IV.te halbe Dutzend . . . (wie N 7)*  
*Zwölf Menuetten, welche sich 1.) auf dem Clavier, 2.) auf der Flauto Traverso, und 3.) auf der Violin mit Accompagnement eines Violoncello oder General-Basses hören lassen*  
(Fr. u. Kr. C.: 28. 5. 1742; 12 Kr.)
- Telemann, Georg Philipp
- No 17 *VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder Französisch, Polnisch, oder sonst tändelnd und Welsch fürs Clavier verfertiget*  
(Schaefer-Schmuck, S. 30, Ann. 67: um 1745)<sup>49</sup>
- Anonym
- Musicalische Belustigung in XII Menueten und VI Polonoisen, denen Liebhabern der Tonkunst zum übenden Vergnügen aufs Clavier*  
(Fr. u. Kr. C.: 23. 2. 1763; 24 Kr.)

---

<sup>49</sup> K. Schaefer-Schmuck: *Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist*, Diss. Kiel 1934.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Der „Modus duodecimae“ des Nicolaus von Capua

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

Nicolaus von Capua unterscheidet in seinem *Compendium musicale* (1415)<sup>1</sup> „duo modi in contrapuncto: unus vocatur modus octavae et alius vocatur modus duodecimae“. In der „schwerverständlichen Erklärung von zweierlei Art der Kontrapunktierung“<sup>2</sup> ist nach Hugo Riemann und Gilbert Reaney eine Tendenz zur Dur-Moll-Tonalität verborgen. „Wenn ich den Verfasser nicht gänzlich mißverstehe“, schreibt Riemann<sup>3</sup>, „so handelt es sich mehr oder weniger klar ausgesprochen um die Deutung der Töne der Skala im Sinne von Harmonien.“ Und Reaney interpretiert den „modus octavae“ und den „modus duodecimae“ als Kontrapunktarten zu den Skalen des achten und zwölften Modus<sup>4</sup>, datiert also Glareans Modustheorie um anderthalb Jahrhunderte zurück.

Die Technik, die Nicolaus von Capua beschreibt, besteht in nichts anderem als dem Verfahren, zu einem Cantus einen Kontrapunkt zu improvisieren, der die Grenzen eines einzigen Hexachords nicht überschreitet. Der „modus octavae“ ist ein Kontrapunkt im Hexachord  $g-e'$ ; zu jedem Cantuston der Skala von  $G$  bis  $e'$  zählt Nicolaus von Capua die Töne aus dem Hexachord  $g-e'$  auf, die Konsonanzen bilden, z. B. „E la mi (= e) . . . la fa mi ut (= e' c' h g)“ oder „e la mi (= e') . . . la fa re ut (= e' c' a g)“. Der „modus duodecimae“ ist eine Quarttransposition des „modus octavae“: Den Cantustönen der Skala von  $c$  bis  $a'$  werden Konsonanzen aus dem Hexachord  $c'-a'$  zugeordnet. Die einzige Abweichung entsteht durch die Verdoppelung der VII. Stufe im „modus duodecimae“: Dem „F fa ut (= f)“ des „modus octavae“ mit den Kontrapunktönen „sol fa re (= d' c' a)“ entspricht im „modus duodecimae“ die Doppelstufe „b fa h mi“ mit den Kontrapunktönen „sol fa re (= g' f' d)“; eine Zusatzregel bestimmt, daß über  $h mi$  die Quinte hochalteriert werden soll.

Riemann nahm an, daß der Kontrapunkt immer die Oberstimme bilde und bei hohen Cantustönen das Hexachord  $g-e'$  mit  $g'-e''$  vertausche. Doch ist erstens die Differenz zwischen den Kontrapunktierungen des  $e$  und des  $e'$  unverständlich, wenn man nicht voraussetzt, daß sich der Kontrapunkt in den Grenzen eines einzigen Hexachords hält und sowohl Ober- als auch Unterstimme sein kann<sup>5</sup>. Zweitens entstehen in Riemanns Auslegung Quartan über dem Cantus. Und drittens erscheint es, wenn der Ambitus eines Kontrapunkts so weit reicht, daß er die Hexachorde  $g-e'$  und  $g'-e''$  einschließt, als sinnlose Beschränkung, den Ton  $f'$  auszulassen.

Die Verleugnung der Differenz zwischen den Kontrapunktierungen des  $e$  und des  $e'$  widerspricht dem Text, ist andererseits aber eine notwendige Voraussetzung für Riemanns harmonisch-tonale Interpretation; denn Töne im Oktavabstand, also auch die Cantustöne  $e$  und  $e'$ , die Nicolaus von Capua verschiedenes kontrapunktiert, gelten in der tonalen Harmonik als funktional identisch. Riemanns Deutung verzerrt die Aufzählung von Konsonanzen zu Cantustönen zu einer Beschreibung von Positionen der Cantustöne in Dreiklängen.

1 J. A. de la Fage, *Nicolai Capuani Compendium musicale*, Paris 1853, S. 32 f.; H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 2/1920, S. 254.

2 a. a. O., S. 254.

3 a. a. O., S. 255.

4 *Modes in the Fourteenth Century*, in: *Organicae voces*. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam 1963, S. 138 f.

5 Das Wort „super“ in der Regel „de praedicto contrapuncto habemus super C fa ut . . . sol mi ut“ bezeichnet nicht das Verhältnis der Stimmen im Tonraum, sondern die Beziehung zwischen Gegebenem und Hinzugesetztem.

Um die Ausdrücke „*modus octavae*“ und „*modus duodecimae*“ zu erklären, dachte Riemann an Abstände der Kontrapunktstimmen vom Cantus: „*Sollte da vielleicht gar auch der Treble sight und Quatreble sight spuken?*“<sup>6</sup>. Der „*modus octavae*“ und der „*modus duodecimae*“ sind aber, im Unterschied zu den *sights*, nicht auf denselben Cantus, sondern auf verschiedene Reihen von Cantustönen bezogen.

Reaney interpretiert die Termini als Tonartenbezeichnungen: „*However, according to Nicolaus de Capua, the modes are built on the finals Γ and C*“<sup>7</sup>. Doch ist erstens die Gleichsetzung von „*modus duodecimae*“ und „*duodecimus modus*“ gewaltsam. Zweitens ist nicht einzusehen, warum Nicolaus von Capua, wenn er die Kontrapunktierung modaler Skalen zeigen wollte, den achten und den zwölften Modus auswählte. Drittens repräsentiert eine Skala von G bis e' oder von c bis a' keinen Modus. Und viertens hätte ein plagaler g-Modus mit der Finalis Γ (G) den Ambitus D—d, der das Tonsystem sprengen würde.

Die Ausdrücke „*octava*“ und „*duodecima*“ sind nicht als Bezeichnungen für Stimmabstände oder Tonarten, sondern als Stufenamen zu verstehen. Das Tonsystem, das Nicolaus von Capua voraussetzt, beginnt mit G und enthält die Doppelstufe (b/h) zwar in der kleinen, aber nicht in der großen Oktave. Der Anfangston g des „*modus octavae*“ ist also die achte, der Anfangston c' des „*modus duodecimae*“ die zwölfte Stufe der Skala. Und der „*modus duodecimae*“ ist nichts anderes als die Kontrapunktart („*modus in contrapuncto*“) der zwölften Stufe („*duodecimae vocis*“).

## Zur Deutung von Mielichs Bild der bayerischen Hofkapelle

VON RUDOLF ERAS, KANDERN/BADEN

Scherings instrumentenkundliche Deutungen zu Mielichs Bild in den Bußpsalmen von Lasso datierten aus dem Jahre 1930 (erschieden Leipzig 1931) und treffen für folgende Instrumente nicht zu: 1. Viola bastarda, 2. Kleiner Zink, 3. Pommer und 4. Viola im Vordergrund rechts; die zweite Violine im Vordergrund links fehlt in der Deutung ganz.

Das Bild selbst veröffentlichte Schering nicht, es wurde aber wenige Jahre danach in der *Aufführungspraxis* von Haas abgedruckt (Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1934, Tafel VIII) und mit einer neuen Deutung der Instrumente versehen, die für folgende Instrumente nicht zutrifft: 1. Halbbaß, 2. Kleiner krummer Zink und 3. Fagott, während die Bezeichnungen „*Tenorgeige*“ und „*3 Bratschen*“ z. T. nicht genau lokalisiert sind; die zweite vordere Violine fehlt ebenfalls.

Die Berichtigung von Walter Frei (Musikforschung XV, 1962, S. 359) bemüht sich um genaue Spezialisierung aller Instrumente auch nach ihren Stimmlagen (Schering und Haas z. B. nur „*Blockflöte*“, „*Viola*“, „*Zinken*“), sie kommt aber dadurch leider wieder zu sechs Fehldeutungen: (Nummern nach meiner folgenden Deutung) 1. Lira, 4. „*langer*“ Zink, 5. Baßposaune, 8. Tenorblockflöte, 10. Tenorgeige und 11. Baßgambe.

In den Fachkreisen der Instrumentenkundler sind schon bald nach dem Erscheinen der beiden erstgenannten Deutungen Richtigstellungen erfolgt und als Arbeitsgrundlage in musikpraktischen Übungen verwendet worden. Ich erhielt 1938 von der Staatsbibliothek München eine hervorragend vergrößerte Fotokopie 21 : 30 cm, die mir schon vor 25 Jahren über einige Details Klarheit verschaffte, die auch von Frei nicht richtig erkannt worden sind.

Da Mielich die Maße der Instrumente genauestens berücksichtigt hat, lassen sich die Stimmlagen einwandfrei feststellen und mit erhaltenen Instrumenten oder mit den ebenfalls

<sup>6</sup> a. a. O., S. 254.

<sup>7</sup> a. a. O., S. 139.

genauen Maßangaben von Praetorius vergleichen. Die Perspektive ist in die Größenberechnungen einbezogen worden; auf Grund sorgfältigster Maßberechnungen ergibt sich für mich folgende Identifizierung der Instrumente und ihrer Stimmlagen:

1. Rechts (stehend): Violine, 36,5 cm lang; abgespreizte Saiten einwandfrei nicht erkennbar. Praetorius zeigt die gleiche Form für eine Quartgeige.
2. Krummer Zink in *a*; die Abstände der Grifflöcher entsprechen der üblichen Länge von 58 cm über die Bogensehne gemessen.
3. Rackett, Größe 21 cm; Stimmung C, also Baßlage, obwohl in der Rackettfamilie Alt-Tenor genannt.
4. Gerader stiller Zink; keinesfalls ein besonders langer Zink, Abstände der Grifflöcher sogar etwas kürzer als beim Krümmen Zink, was bei verschiedenem Konus der Innenbohrung möglich ist. Stimmung wahrscheinlich auch *a*.
5. Rechte gemeine Posaune, also Tenorposaune in *B*, Umfang bis *E*; die Abstände vom Schalloch bis zur ersten Rohrbiegung (= 66 cm) oder vom Schalloch bis zum Mundstück (= 40 cm) entsprechen den Maßen dieser Stimm lage bei Praetorius.
6. Querflöte in *d'* ohne Klappe, ganz zylindrisch gebohrt; entspricht den Maßen erhaltener Querflöten des 16. Jahrhunderts z. B. in der Wiener Sammlung.
7. Baßblockflöte in *c*; die Längen des Kopf teiles (15 cm) und des Anblasrohres (31 cm) entsprechen den von Praetorius abgebildeten und den in der Wiener Sammlung erhaltenen Blockflöten dieser Stimm lage.
8. Bassettblockflöte in *f*; der Kopfdurchmesser (ca. 5 cm) entspricht dieser Stimm lage und nicht dem einer Tenorblockflöte in *c'*. Bassettblockflöten wurden damals ohne Rohr gespielt, erst der Baß in *c* erhielt ein Rohr (siehe Nr. 7).
9. Kann der Größe (37,5 cm) und Form nach eine große Violine in *g* oder eine kleine Viola in *c* sein. Die Aufstellung im Ensemble spricht für die letzte Deutung. In der Form allerdings einer frühen Violine von Linarol, Venedig 1581 (Wiener Sammlung) sehr ähnlich; Violen waren in dieser Zeit in der Regel 8–10 cm länger.
10. Die erkennbaren Maße (obere Breite ca. 26 cm, Deckenmensur ca. 30 cm) lassen auf eine Gesamtlänge von 54 cm mit einer schwingenden Saitenlänge von 48 cm schließen. Ein solches Instrument ist nicht mehr da braccio spielbar, sondern dürfte im Schoß gespielt worden sein. Ich halte es nicht für eine pausierende Tenorgeige, sondern für ein Baßinstrument in der Art der Viola da spalla, obwohl diese nach Sachs erstmals 1651 auf einem Stich von Wenzel Hollar zu sehen ist.
11. Violone in *D—d* (Praetorius; Groß-Viol-de-Gamba-Baß); Mensur 100 cm wie bei Praetorius und bei der Großbaßgambe von Linarol, Venedig 1585 in der Wiener Sammlung.
12. Vor dem Tisch links: Viole mit einwandfrei erkennbaren sechs seitenständigen Wirbeln. Kurzes Oberteil, auffallend langer Hals, Wirbelkasten nach unten ausbiegend. Der Spieler benützt eine links von ihm liegende Stimme, in der man im Gegensatz zu den anderen Stimmen akkordisch gesetzte Noten identifizieren könnte. Andererseits finden sich derartige Armviolen mit den oben gekennzeichneten Merkmalen in stimmigen Ensemblebesetzungen auf zahlreichen Bildern zwischen 1550 und 1650, so auf einigen Kupferstichen der Coburger Kunstsammlung von Gheyn (nach Mandex) und Sadeler (nach de Vos); bei Buchner (*Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag o. J., S. 146 und 229); bei Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris 1634, I, S. 190/191) mit Stimmungsangabe *e—a—d'—g'—c''* („*les parties de la viole sont semblables a celles du violon*“); auf zahlreichen Bildern von Dresdener Aufzügen 1609 (Sächs. Landeshauptarchiv) mit 5 und 6 Saiten; bei Chr. Murer († 1614) u. a. m.

Ich möchte annehmen, daß diese Viole zeichnerisch von Mielich nicht so stiefmütterlich behandelt worden wäre (Schering und Haas ist sie deshalb ganz entgangen), wenn es sich um ein Solo-Instrument oder Begleitinstrument besonderer Art gehandelt hätte. Ich halte dieses Instrument für eine kleine Armviole mit der Stimmung der Diskantgambe *d—g—c'—*

*e'—a'—d''*, die eventuell auch den Diskant in einem Gambenensemble übernehmen konnte. (Wo sind übrigens die 6 großen Gamben, die Massimo Trojano in der Musik zum 5. Gang des Hochzeitsmahles unter Leitung von Orlando di Lasso im Jahre 1568 anführt? Die Münchener Kapelle soll unter Lasso nach Praetorius 30 Instrumentalisten gehabt haben!).

13. Tenorgeige mit einer Länge von 46 cm. Die auffallend hohen Zargen sprechen für eine Stimmung in *F—c—g—d'*, die schon bei Hizler 1628 belegt ist (*Newe Musica oder Singkunst*, Tübingen).

14. Altlaute in G; die Breite von ca. 33—34 cm entspricht originalen Altlauten in den Sammlungen von Wien und Kopenhagen.

15. Spinett oder Virginal mit vorgebauter Tastatur. Virginals haben in dieser Zeit meist eine eingebaute Tastatur, so bei Praetorius und auf dem Titelblatt zu Lassos *Patrocinium musices* 1585. Allerdings hat das „Queen Elizabeths Virginal“ im Victoria and Albert Museum London auch vorgebaute Tastatur und etwa die Form des von Mielich abgebildeten Instrumentes.

Es bleibt nun zu untersuchen, wie diese so identifizierten Instrumente in das Alta-Bassa-Prinzip des 15. Jahrhunderts eingegliedert werden können. Der Begriff Bassa war beim Studium alter Tanzsätze durch die ausdrückliche Bezeichnung *Basse danse* von vornherein wieder klar gewesen. (Siehe E. Hertzmann, *Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskriptes*, ZfMw 11, 1928/29, 401 ff.)

Nicht so offen lag der Begriff Alta zu Tage; er wurde meines Wissens erstmalig von Heinrich Bessler 1949 (*Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle*, Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Basel 1949) und ausführlicher 1950 wieder hervorgehoben (*Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950). Demnach ist die Alta im 15. Jahrhundert eine Bläsergruppe gewesen, die aus einer Diskantschalmei, einem Tenorpommer und einer Posaune bestand. Diese Besetzung erweiterte sich später um ein bis zwei meist Krumme Zinken und einen zweiten Pommer; in der Lassozeit finden wir auch Besetzungen mit einem Krummen Zinken, drei Pommern und einer Posaune. (Den geraden Cornetto diritto konnte ich im beginnenden 16. Jahrhundert nur zweimal bei Dürer und Schüffelein in Altakapellen finden, die zum Tanz aufspielten; den geraden Cornetto muto in Tanzkapellen überhaupt nicht.)

Die Abbildung eines Racketts durch Mielich ist meines Wissens der einzige Bildbeleg in einer Kapelle; merkwürdig berührt seine Mitwirkung in einer Altgruppe, wenn man von Praetorius hört, daß die Racketts „*am Resonantz gar stille seynd, fast wie man durch einen Kam bläset, und haben, wann ein soldt gantz Accort oder Stimmwerck zusammen gebracht wird, keine sonderliche gratiam. Wann aber Violn de Gamba darzu gebraucht, oder eins allein nebenst andern Blasenden oder Besyiteten Instrumenten zu einer Simphony und Clavicymbel, & c. von einem guten Meister geblasen wird, ist es ein lieblich Instrument, sonderlich im Baß anmüthig und wol zu hören.*“

Betrachte ich unter diesen Gesichtspunkten die vier Bläser auf Mielichs Bild, so fällt es schwer, aus ihnen eine Altgruppe im ursprünglichen Sinne zu bilden, wie sie Mielich (ebenfals in Lassos Bußsalmen!) bei einer Intrada noch ganz klar darstellt: zwei Krumme Zinken, Pommer und Posaune.

In Mielichs Bassgruppe bilden die „stillen“ Bläser ebenfalls keine geschlossene Gruppe, wie sie allein von den Streichern in lückenloser Sechsstimmigkeit dargestellt wird. So könnte sie beim 4. Gang der oben erwähnten Hochzeitsmusik eingesetzt gewesen sein: „*Zwölfstimmige Stücke, darunter eine von Annibale Padavano für 6 violi da braccio, 5 tromboni, 1 cornetto, 1 regale dolce*“. Die Erwähnung und Abbildung von Streichinstrumenten der Violinfamilie gehört zu den ganz frühen Zeugnissen für das Aufkommen dieser „modernen“ Streichinstrumente. Auch diese Tatsache läßt Bedenken darüber aufkommen, ob es Lasso, dem Vertreter des modernen Affektstiles, noch so sehr um die Einheitlichkeit der alten

Instrumentengruppierung zu tun war, oder ob er nicht zur Verwirklichung klanglicher Absichten immer mehr auf Besetzungen mit klanglich charakteristischen Einzelinstrumenten sowohl der Alta- wie der Bassa-Gruppe zukam, wie sie auch Praetorius für Werke gerade von Lasso angibt. Von den seltenen direkten Vorschriften für Mischbesetzungen der Komponisten selbst verweise ich auf die von Schein im *Venus Kränzlein* 1609: Intrada für „Zinck, Viglin, Flödt und Bass“.

Zu beachten ist auch, daß Lasso in seinem *Patrocinium musices* eine Altgruppe (zwei Krumme Zinken, zwei Posaunen) einer gleichstarken Bassgruppe (Violine, Querflöte, Laute, Gambe) gegenüberstellt, daß also bei ihm als Meister einer Übergangszeit keineswegs mehr das „grundsätzlich“ gelten dürfte, was Frei über das „zahlenmäßige Überwiegen“ der Bassa sagt, daß sie „ein durchgehender Grundsatz für die Aufführung alter Musik“ zu sein scheint und „allein ein in sich stärkenmäßig ausgeglichenes Musizieren“ ermögliche. Die Auslese der klanglich charakteristischen Instrumente verlief parallel mit einer Auslese der spieltechnisch günstigsten Stimmlagen, die das neue Prinzip der Diminutionspraxis verwirklichen konnten. Dadurch hob sich auch ein „stilles“ Instrument aus einer zahlenmäßig gleichen Anzahl von Alta- und Bassa-Instrumenten hervor.

Ich möchte mit diesen Hinweisen meine Zurückhaltung gegenüber einem „immer deutlicher sich zeigenden Grundsatz der Unterscheidung von Alta und Bassa“ begründen, den Frei als Kriterium bei der Beurteilung instrumentenkundlicher und aufführungspraktischer Fragen beachtet sehen möchte. Frei, mit dem ich längere Zeit an der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik gearbeitet habe, kennt meine Zurückhaltung gegenüber seiner unbedingten Alta-Bassa-Auffassung z. B. bei italienischer Trecentomusik, die in vielem — mutatis mutandis — der zwischenzeitlichen Lage am Ende des 16. Jahrhunderts entspricht. Meine Zurückhaltung gilt jedoch nicht der Alta-Bassa-Praxis überhaupt; für die Aufführungspraxis dürfte vielmehr eine weitergehende Untersuchung dieses Prinzips sehr förderlich sein, denn es ist letzten Endes nicht nur in der „alten Musik“, wie Frei meint, wirksam gewesen, sondern zu allen Zeiten, in allen Ländern und bei allen Meistern in irgendeiner spezifischen Weise, die es herauszustellen gilt.

Zur Identifizierung Lassos selbst schließlich: Nach dem Gemälde von Johann von Achen (Albertinum München) halte ich den Gesprächspartner des vermutlichen Herzogs Albrecht vorne links für Orlando di Lasso. (Beide sprechen deutlich mit Gesten ihrer Hände.)

## *Bestandsaufnahme der Kompositionen Clemens Thiemes*

VON HANS-JOACHIM BUCH, DÜSSELDORF

Der von Heinrich Schütz stets liebenswürdig geförderte Zetzler Kapelldirektor Clemens Thieme (1631—1668)<sup>1</sup>, von dem einige Dutzend Kompositionen dem Titel nach bekannt, aber nur 18 Nummern handschriftlich überliefert sind, hat es nie zu einem Druck gebracht.

<sup>1</sup> Biographische Quelle: Leichenpredigt mit Lebenslauf; genauer Titel: *Geistliche, und aus dem XXXIX. Psalm / gezogene / Todes-Concert / oder / Nützliche, heylsame TODES-BETRACHTUNG, / Welche bey dem Leichbegängnis / Des weiland Ehrenvesten, Vor Achtbarn, und / Kunsterfahrenen Herren / CLEMENTIS Thiemes, / Hoch Fürstl. Sächs. etc. Wohlbestallten Capell- / Directoris zu Zeitz etc. am 2. April 1668. in der S. Michaels- / Kirchen daselbst, vor einer Volkreichen Versam- / lung vorgetragen, / Nun aber / Auf sonderbares und vielfältig-wiederholtes Begehren etlicher / Vornehmen Freunde zum Druck befördern / sollen / JOH. SEBASTIANUS Mitternacht, / Hoch Fürstl. Sächs. Hoffprediger, Stifts-Superintendens, und Assessor / des Consistorii daselbst. / In Verlegung Johann Schumann, Buchbinders / und Händlers in Zeitz. / Gedruckt durch Johann Stedden. 54 Seiten. 4<sup>o</sup> Stolbergsche Leichenpredigt 22 087, z. Z. im Staatsarchiv Düsseldorf (Schloß Kalkum bei Kaiserswerth). Teildruck durch Philipp Spitta: *Leichensermone auf Musiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, in: *MfM III*, 1871, S. 38—41. Vgl. außerdem H. J. Moser: *Schütz, Kassel und Basel 21954*; H. Schütz: *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von E. H. Müller, Regensburg 1931; Eitner *QL IX*, 395 f.; A. Werner: *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Bückeburg und Leipzig 1922* (mit ausführlicher Dokumentation des Intrigenspiels zwischen Thieme und Johann Jakob Loewe).*

Um so mehr ist man beim Studium der Manuskripte über Talent und fachliches Können dieses Kleinmeisters erstaunt. Im späten 17. Jahrhundert gehörten seine Stücke teilweise zum Repertoire mitteldeutscher Kantoreien und Kapellen. Handschriften liegen heute noch in Uppsala, Marburg, Kassel und Luckau<sup>2</sup>. Nähere Angaben zu den fünf Stücken aus der Bokemeyer-Sammlung (Band Mus. ms. 30 286 der Westdeutschen Bibliothek Marburg aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin), die ehemals zum Notenfundus der Hofkapelle in Gottorf gehörten<sup>3</sup>, verdanke ich Herrn Dr. Harald Kümmerling, Köln.

Der Satzstil Thiemes ist gekennzeichnet durch eine „eigenartige Mittelstellung zwischen den Nachwirkungen alter, überkommener kontrapunktisch-imitatorischer Stimmarbeit und dem inzwischen in die Kirchenmusik eingedrungenen italienischen Ausdrucksstil“<sup>4</sup>, wie sie der damals gebräuchlichen Kompositionsweise vieler kleiner Kirchenmusiker entspricht. Die Sonaten gehören zu den besten Erzeugnissen damaliger Gebrauchsmusik. Thieme komponierte die Sonate als strukturell genau ausgewogene Aufeinanderfolge kurzer Sätzchen von verschiedener thematischer Beschaffenheit mit wirkungsvollem Wechsel von Tempo, Besetzung und Metrum. Das Hauptgewicht liegt auf fugierten Allegri oder ausgedehnteren Tripel-taktsätzen<sup>5</sup>. Eine wörtliche Wiederholung des Anfangssatzes nach Ablauf mehrerer Mittelsätze entspricht dem Rahmenprinzip. Kunstvoll ist die rhythmische Motivspiegelung im ersten Satz der d-moll-Sonate (Kassel Mus. fol. 60 h) gehandhabt, wirksam der Tutti-Solo-Effekt in der Sonate C-dur. Thieme stellt die beiden Violinen zwei konzertanten Trompeten gegenüber, denen sich als drittes, kompaktes Klangorgan der Violenchor beigesellt. Der sechste Satz desselben Stückes ist über jenem damals auch bereits in Sonaten gern verwendeten ostinaten Kadenzbaß aufgebaut, der sich in der geistlichen Konzertmusik über Weckmann, Fabricius und Schütz bis zu Monteverdi und anderen Italienern zurückverfolgen läßt. Im Anfangssatz der e-moll-Sonate (Kassel Mus. fol. 60 e) beobachtet man einen spekulativen Sequenzschematismus<sup>6</sup>, der außerhalb der abstrakten Sonatenform sonst bereits überholt ist. Er ist aufs engste gekoppelt mit einem typisch sonatenhaften Kadenzschematismus. Das Motiv wird, zunächst den Violinen allein überlassen, in parallelen Terzen nacheinander durch die Tonarten e, G, h, D und fis sequenziert bzw. kadenziert. Dann nehmen alle Instrumente die Figur unter Anwendung der Engführungstechnik auf. Eine Sonderstellung nimmt die Sonate B-dur ein, die nämlich gar keine Sonate, sondern eine Suite ist.

Die Kirchenkompositionen Thiemes sind deutlich von Bernhard und Schütz (vgl. den Anfang des Deutschen Magnificat von Schütz mit demjenigen Thiemes) beeinflusst. Es ist auch kein Zufall, wenn später gerade Johann Philipp Krieger und Georg Österreich die Stücke Thiemes in ihr Repertoire aufnahmen. In der Tat zeigen sich bei allen drei Komponisten ähnliche tonsetzerische Züge, vor allem in Bezug auf die Kürze der Textbehandlung und die Mischung von konzertierendem und motettischem Stil. Die musikalische Struktur ist eng mit der Sprache verbunden. Die Ordnung der Abschnitte entspricht der Gliederung des Textes. Auffällig ist Thiemes Vorliebe für den Stimmenkonsort Alt-Tenor-Baß in Verbindung mit dem Violinenklang. Man trifft sie sowohl in speziell für diese Stimmenzusammenstellung vorgesehenen Kompositionen als auch innerhalb vielstimmiger Stücke (Messe e-moll). In der A-dur-Messe erzeugt der helle Klang der vier Violinen, wie bereits Emilie Schild<sup>7</sup> bemerkte,

<sup>2</sup> Fotokopien sämtlicher Stücke im Besitz des Verfassers. — Eitner QL IX, 395, hat versehentlich zwei in Paris aufbewahrte Sonaten von Frédéric Thiémé auf Clemens Thieme übertragen. Der Irrtum wurde bereits von E. H. Meyer bemerkt, vgl.: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*, Kassel 1934, S. 252. (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. II.)

<sup>3</sup> Vgl. Art. Georg Österreich in MGG.

<sup>4</sup> H. Schilling: *Tobias Emicelius, F. Meister, Nicolaus Hanff. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Frühkantate in Schleswig-Holstein*, Diss. Kiel 1934.

<sup>5</sup> Vgl. Beispiele von Zeitgenossen bei E. H. Meyer, a. a. O. S. 70.

<sup>6</sup> E. H. Meyer, a. a. O. S. 111.

<sup>7</sup> *Geschichte der protestantischen Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. Gießen 1934, S. 112.

eine eigenartig verklärte Atmosphäre. Neuartig ist in demselben Werk die Gestaltung des Gloriabeginns: Dem vollstimmig-homophonen „Gloria in excelsis Deo“ folgt ein solistisches „Et in terra pax“. „Alle an die liturgische Intonation erinnernden Kompositionsweisen sind überwunden . . . Das Gloriatutti bleibt für die Folgezeit in Brauch. Damit hat sich das Gloria als reines Musikstück vom Altar ganz und gar gelöst“ (Schild, a. a. O. S. 113).

Thiemes Kompositionen hätten allesamt eine Edition und Wiederaufführung verdient.

## A. Sonaten

### I. Landesbibliothek Kassel

#### 1. Sonate e-moll für fünf Violen und Cembalo

Signatur: Mus. fol. 60 p<sup>1</sup>

Titelblatt: *Sonata à 5. Viole, di Clém: Thime. Nr. 15. Mus. fol. 60 p<sup>1</sup>. XXI.* Kopftitel der einzelnen Stimmlätter: *Sonata à 5. Viole, di Clém: Thime.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + für jedes der sechs Instrumente eine beschriebene Seite.

Gliederung: Adagio (19 Takte) — Allegro (23 T.) — Adagio (14 T.) — homophoner Tripel-taktsatz (20 T.) — fugiertes Tripel-Allegro (18 T.) — Schluß: Allegro + Adagio-Coda (12 T.).

Thematischer Anfang des ersten Allegros:



Thema des fugierten Tripel-Allegros:



#### 2. Sonate d-moll für fünf Violen da Braccio und Generalbaß

Signatur: Mus. fol. 60 p<sup>2</sup>

Titelblatt: *Mus. fol. 60 p<sup>2</sup> XXII No. 16. Sonata à 5. Viola da Braccio e una B. Clem: Thime. 7(8) Bl.* Kopftitel der Stimmen: *Sonata à 5. Viole.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + für jedes der sechs Instrumente eine beschriebene Seite.

Gliederung: A (Adagio, 12 Takte) — B (Allegro, 13 T.) — C (Adagio, 14 T.) — D (Tripel, 27 T.) — A (Adagio, 12 T.) — B (Allegro, 13 T.).

Imitatorisch durchgeführtes Motiv von Abschnitt B:



#### 3. Sonate e-moll für zwei Violinen, vier Violen und Generalbaß

Signatur: Mus. fol. 60 e

Kopftitel der ersten Violinstimme: *Sonata à 6. Clement Thime.*

Umfang des Manuskripts: für jedes der sieben Instrumente eine beschriebene Seite.

Gliederung: Adagio (19 Takte) — Allegro (20 T.) — Adagio (9 T.) — homophoner Tripel-taktsatz (13 T.) — aufgelockertes Tripel-Allegro (34 T.) — Adagio (19 T.)

Anfangsmotiv:



Die beiden gegeneinandergesetzten Themen des ersten Allegros:



#### 4. Sonate d-moll für zwei Violinen, drei Brazzi, Basso und Generalbaß

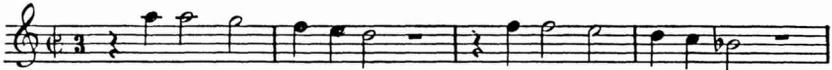
Signatur Mus. fol. 60h.

Titelblatt: *Mus. fol. 60. XIV h. No. 5. Sonata à 6. Clemens Thime. 8 (10) Bl.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + je eine beschriebene Seite für jedes der sieben Instrumente.

Gliederung: Dreiteiliges Allegro im Tripeltakt (37 Takte) — Adagio (8 T.) — fugiertes Allegro (36 T.) — Adagio (7 T.) — Presto im Tripeltakt (25 T.) — Adagio (9 T.) — Schluß: erster Teil des Anfangsallegros (18 T.)

Anfangsmotiv:



Die beiden gegeneinandergesetzten Themen der Allegro-Fuge:



## II. Universitätsbibliothek Uppsala (Sammlung Düben)

### 1. Sonate (Suite) B-dur für zwei Violinen, zwei Bratschen, Fagott oder Violone und Generalbaß

Signatur: Instr. mus. i hskr. Caps. 9:3

Titelblatt: *Caps. 9:3 Instrumentalmusik 29 bl. Thime Clem. Sonata à 5. Violino 1 2. Braccio 2. Fagotto ó Violone. Continuus. Titel der Continuusstimme: Sonata a 5. Preludium a 4. Allamand, Courant, Saraband, Chique à. 5. di Clemens Thime.* Zusatz auf der ersten Violinstimme: *ab Authore Clemens Thime Capellae magister in Zeitz.*

Umfang des Manuskripts: 28 Stimmblätter (7 Titelblätter + 34 beschriebene Seiten)

Gliederung: Adagio (39 Takte) — Praeludium (13 T.) — Allemand (20 T.) — Courant (26 T.) — Saraband (10 T.) — Gigue (13 T.)

### 2. Sonate C-dur für zwei Violinen, zwei Trombetti oder Clarini und vier Viole da Braccio

Signatur: Instr. mus. i hskr. Caps. 9:4

Titelblatt: *Sonata ab. 8. 2 Violini, 2 Trombetti e 4 viole di Braccio. di Sig: Clement Thime* (mit Zitat der ersten Takte der ersten Violinstimme). Kopftitel einer Generalbaßstimme: *2 Viol 2 Clarin 4 Bracc C. T.*

Umfang des Manuskripts: 2 Titelblätter + 20 beschriebene Seiten

Gliederung: Adagio (11 Takte) — Allegro (28 T.) — Wiederholung Adagio (11 T.) — Tripel (30 T.) — Allegro (23 T.) — Tripeltaktsatz über ostinatem Baß (25 T.) — Adagio (26 T.)

Anfangsmotiv:



Basso ostinato im sechsten Satz:



## B. Psalmkonzerte

### I. Psalmkonzerte<sup>8</sup> für Alt, Tenor und Baß mit Instrumenten

1. Partituren aus Bokemeyers Sammlung (Westdeutsche Bibliothek Marburg, Signatur: Ms. ms. 30 286, Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

a) „Befehl dem Herren deine Wege.“ Psalmkonzert d-moll für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola und Generalbaß

Umfang des Manuskripts: 6 beschriebene Seiten

Kopist: der Gottorfer Anonymus 2<sup>9</sup>

Datierung der Kopie durch H. Kümmerling: Gottorf 1695

Autornamen (durch Georg Österreich auf der jeweils ersten Seite aller fünf Stücke aus Bokemeyers Sammlung): *Clemens Thime*.

Österreichs Signatur: *Nó 296*

Textvorlage: Psalm 37, Vers 5 und freie Dichtung

Gliederung: Teil A: Symphonia (18 Takte) + dreistg. Vokalfuge über Ps. 37, 5 (31 T.).

Teil B (Tripeltakt): 1) Instrumentales Ritornello (17 T.), 2) Aria Strophe 1 („*Wer alles wohl gemacht*“) Alt + Tenor (28 T.), 3) Ritornello, 4) Aria Str. 2 („*Er nimmt die Sündenlast*“) Baß-Solo (23 T.), 5) Rit., 6) Aria Str. 3 („*Sein Finger, der erneut*“) dreistg. (28 T.).

Wiederholung Teil A.

Chorbeginn:

Befehl dem Herren dei-ne We - ge und hof-fe auf  
 Befehl dem Her-ren dei-ne We - ge  
 Befehl dem Herren dei-ne We - ge und

<sup>8</sup> Darunter ein psalmähnliches Konzert nach einem hymnischen Text des Neuen Testaments.

<sup>9</sup> Sigel aus dem Katalog von H. Kümmerling.

ihn, und hof - fe auf ihn! Befiehl dem Her-ren dei-ne We - ge  
und hof - fe auf ihn, und hof - fe auf ihn! Befiehl dem

hof - fe auf ihn! Befiehl dem Her-ren dei-ne We - ge

- b) „Danksaget dem Vater.“ Geistliches Konzert C-dur für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Fagott und Generalbaß  
Umfang: 4 beschriebene Seiten  
Kopist: Georg Österreich  
Datierung der Kopie durch Kümmerling: zwischen 1693 und 1701. Österreichs Signatur: 238  
Textvorlage: Kolosser 1, Vers 12–14

Gliederungsform A B A (123 Takte). Der ritornellartige Anfangs- und Schlußteil mit Sinfonia steht im Tripeltakt:

Dank - sa - get dem Va - ter, der uns tüch - tig ge - macht hat!

- c) „Lobe den Herren, meine Seele.“ Psalmkonzert A-dur für Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen und Generalbaß  
Umfang des Manuskripts: 7 beschriebene Seiten  
Kopisten: der Gottorfer Anonymus 2 (Noten), Georg Österreich (Text)  
Kopftitel auf der ersten Seite durch Österreich: No. 74. à 3 Voc: con VV: Clemens Thieme.  
Datierung der Kopie durch Kümmerling: Gottorf 1695  
Textvorlage: Psalm 103, Vers 1–5  
Gliederung: 1) Instrumentale Einleitung (9 Takte,  $\frac{3}{2}$ ), 2) Vers 1+2 (homophon und imitatorisch, 33 T.,  $\frac{3}{2}$ ), 3) Instrumentales Ritornello (19 T.,  $\frac{3}{2}$ ), 4) Vers 3 (fugisch, 14 T.,  $\frac{4}{4}$ ), 5) = 3), 6) Vers 4 (fugisch, 16 T.,  $\frac{4}{4}$ ), 7) = 3), 8) Vers 5 (bewegt fugisch, 22 T.,  $\frac{4}{4}$ ), 9) Wiederholung Vers 1 + 2, 10) Alleluja (43 T.,  $\frac{3}{2}$ ).

Anfangsmotiv:

Lo - be den Her - ren, mei - ne See - le

Dieselbe Komposition befindet sich noch heute im Archiv der Kantorei St. Nicolai in Luckau/Niederlausitz, dort in der neunbändigen Handschriftensammlung 1659 (Reg. Nr.: 3482 B) als Nr. 124. Außerdem zählt sie zu den ehemaligen Beständen in Berlin, Freyburg/Unstrut und Lüneburg (vgl. die Aufstellung der verschollenen Werke).

## 2. Universitätsbibliothek Uppsala

„Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz.“ Psalmkonzert e-moll für Alt, Tenor, Baß, drei Violinen und Generalbaß (Orgel und Theorbe)

Signatur: Vok. mus. i hskr. 35:23

Titelblatt: *Schaffe in mir Gott ein reines Hertz, undt gib mir. A. T. B. e 3. viole. Concerto à 6. 3. Violini. 3 Voc: di Sign: Clem: Time.*

Umfang des Manuskripts: 16 Einzelstimmblätter (Titel + 18 beschriebene Seiten, darunter 2 Seiten Tabulatur)

Textvorlage: Psalm 51, Vers 12–14

Gliederung: Die drei Psalmverse werden individuell vertont, wobei alle Stimmen gleichzeitig beteiligt sind. Dazwischen steht jeweils eine Sinfonia. Insgesamt 77 Takte.

Anfangsmotiv:



Dieselbe Komposition in schwedischer Sprachfassung: „*Schapa i migh gudh ett reent hierta.*“ 13 Seiten, einschließlich Titel und Tabulatur.

## II. Vielstimmige Psalmkonzerte

1. Westdeutsche Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

a) „Lobe den Herren, meine Seele.“ Psalmkonzert C-dur für zwei Cantus, Alt, zwei Tenöre, Baß, zwei Violinen, vier Violen und Generalbaß

Signatur: Mus. ms. 21 831

Titelblatt: *Lobe den Herren Meine Seele. ab 11 con Organo di C. Thime. No 55.*

Umfang des Manuskripts: 13 Einzelstimmen = ein Convol. von 17 Bl. (Titel + 30 beschriebene Seiten)

Textvorlage: Psalm 103, Vers 1–5

Gliederung: Sonata (12 Takte) — Vers 1a (10 T.) — Sonata (9 T.) — Vers 1b (25 T.) — Sonata (8 T.) — Vers 2 (Tripel, 42 T.) — Vers 3 (11 T.) — Vers 4 (15 T.) — Vers 5 (7 + 15 T.) — Alleluja (29 T.)

Anfangsmotiv:



b) „Laetatus sum in his.“ Psalmkonzert A-dur für Cantus, Alt, zwei Tenöre, Baß, zwei Violinen, zwei Violen, Fagott und Generalbaß

Signatur: Mus. ms. 30 286 (Sammlung Bokemeyer)

Umfang des Manuskripts: 12 beschriebene Partitur-Seiten

Kopisten: Anonymus 2 (Noten) und der Gottorfer Kopist J. C. S. (Text)

Datierung durch Kümmerling: Gottorf 1695

Österreichs Signatur: 630

Textvorlage: Vulgata-Psalm 121

Gliederung: Sinfonia (10 Takte) — Vers 1 (10 T.)<sup>10</sup> — Vers 2 (Tripel, 31 T.) — Sinfonia ut supra — Vers 3 + 4 (20 T.) — Sinf. u. s. — Vers 5 + 6 (16 T.) — S. u. s. — Vers 7 (Tripel, 20 T.) — Vers 8 (13 T.) — S. u. s. — Vers 9 (8 T.) — Gloria Patri (Tripel, 37 T.) — Amen (29 T.)

Anfangsmotiv:



## 2. Universitätsbibliothek Uppsala

a) „*Beatus vir qui timet Dominum.*“ Psalmkonzert B-dur für zwei Cantus, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, zwei Violen, Tiorba, Fagott und Generalbaß

Signatur: Vok. mus. i hskr. 35:20

Titelblatt: 35:20. *Beatus vir qui timet Dominum.* á 10. ex B. 5. Voc. 5. instrum: di Chli-ment Thime. 408.

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + 23 beschrieb. S.

Textvorlage: Vulgata-Psalm 111

Gliederung: Vers 1 (Tutti, 6 Takte) — Vers 2 (Baß-Solo, 8 T.) — Vers 3 (Tutti, 8 T.) — Vers 4 (Cantus 1 + Alt, 11 T.) — Vers 5 (Tutti, 11 T.) — Instrumentales Ritornello (4 T.) — Vers 5 Schluß (Alt, Tenor, Baß, 6 T.) — Rit. — Vers 6 (Cantus 1 + 2, 13 T.) — Rit. — Vers 7 (Alt + Tenor, 23 T.) — Rit. — Vers 8 (Tutti, 13 T.) — Vers 9 (Alt, Tenor, Baß, dann Tutti, 9 T.) — Rit. — Gloria Patri (Baß-Solo und Tutti, 18 T.)

Anfangsmotiv:



Ritornello:



b) „*Laudate Pueri Dominum.*“ Psalmkonzert A-dur für zwei Cantus, Alt, zwei Tenöre, Baß, zwei Violinen, drei Violen, Fagott und Generalbaß

Signatur: Vok. mus. i hskr. 69:11

Titelblatt: *Psalmus Laudate Pueri Dominum.* C. T. Del Mag. Cap. Du. Sax. Naumburg<sup>11</sup>:

<sup>10</sup> Das „*Laetatus sum*“ wird nach jedem Psalmvers wiederholt.

<sup>11</sup> Die Nennung von Naumburg ist ein Irrtum des Kopisten, der wohl den Wirkungsort Theiles im Sinn hatte. Es gibt aber keine Anhaltspunkte dafür, daß das Stück nicht aus der Feder Thiemes stammt, zumal es auf der Umschlag-Aufschrift des von Düben angelegten Sammelbandes 82 : 34 u. a. heißt: *Laudate pueri dominum Clem. Thieme* (zit. Mf 1961, S. 406).

Umfang des Manuskripts: Einzelstimmen und Tabulatur = Titelblatt + 27 beschriebene Seiten

Textvorlage: Vulgata-Psalm 112

Gliederung: Sonata (7 Takte) — Vers 1 (Tutti, 6 T.) — Vers 2 (Alt und Tenor 1, 12 T.) — Vers 3 (Baß-Solo, 7 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ (4 T.) — Vers 4 (Cantus 1 + 2, Tenor 2, 11 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 5a (Tutti, 7 T.) — Vers 5 b (Baß-Solo, 9 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 6 (Cantus 1, Altus, Tenor 1 + 2, 9 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 7 (Soli und Tutti, 12 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Vers 8 (Soli + Tutti, 15 T.) — Tutti „*laudabile nomen Domini*“ — Sonata repetatur (7 T.) — Gloria Patri (16 T.) — Amen (16 T.)

Anfang:

Lau-da - te, lau-da - te, pu - e - ri, Do - mi - num!

Dieselbe Komposition in Tabulatur.

Signatur: Vok. mus. i hskr. 82:34 bl. 7v

Umfang des Manuskripts: 7 Blätter

Kopftitel: „*Laudate Pueri Dominum C.C.A.T.T.B. 6 viole C.T.*“

### C. Neutestamentliche Cantica

1. „*Meine Seele erhebt den Herren.*“ Magnificat-Konzert C-dur für zwei Cantus, zwei Altstimmen, Tenor, Baß, zwei Violinen, fünf Violen, zwei Clarinen, drei Trombonen, Pauke und Generalbaß

Bibliothek: Westdeutsche Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

Signatur: Mus. ms. 30 286 (Bokemeyers Sammlung)

Umfang des Manuskripts: 15 beschriebene Partitur-Seiten

Kopist: unbekannt, Er ist nur in diesem einen Falle in der Bokemeyer-Sammlung vertreten<sup>12</sup>.

Datierung: Nach Georg Österreichs Signatur N 1208 wurde Thiemes deutsches Magnificat 1696 in die Gottorfer Musikalienbestände aufgenommen.

Textvorlage: Lukas 1, Vers 46 b—55

Gliederung: Vers 46 b (Cantus 1 + 2, 9 Takte) — Vers 47 (Tutti, 9 Takte) — Vers 48 (Cantus 1 + 2, 14 Takte) — Vers 49 (Tutti, 9 T.) — Vers 50—51 (Baß-Solo, 32 T.) — Vers 52—53 (Tutti, 16 T.) — Vers 54 (Cantus 1 + 2, 6 T.) — Vers 55 a (Cantus 1 + 2, Alt 2, 5 T.) — Vers 55 b (Tutti, 14 T.)

<sup>12</sup> H. Kümmerling konnte weiterhin feststellen, daß auch das Papier zu dieser Komposition Thiemes in der Bokemeyer-Sammlung nicht wieder vorkommt. Es stammt, wie Herr Dr. Wisso Weiß, Greiz, dankenswerterweise ermittelte, aus der Papiermühle Zwönitz, Kreis Aue/Erzgebirge, Papiermacher Christian Brüderlein. Dr. Weiß konnte es für 1671—1678 belegen.

Anfangsmotiv:

Mei - ne See - le er - hebt  
den Her - ren

2. „*Nunc dimittis servum tuum Domine.*“ Der Lobgesang des Simeon in g-moll für zwei Cantus, Tenor, Baß, vier Violon, Fagott und Generalbaß

Bibliothek: Universitätsbibliothek Uppsala

Signatur: Vok. mus. i hskr. 66:12

Titelblatt: 121. *Nunc dimittis servum tuum Domine A 9. 4. Violo Fagotto. 2 Cant. Tenore. et Basso. Di. Sign: Clemens Thime.*

Umfang des Manuskripts: Titelblatt + 13 beschriebene Seiten

Textvorlage: Lukas 2, Vers 29–32

Gliederung: Sonata (9 Takte) — Vers 29 (Baß-Solo, 14 T.) — Vers 30 (Cantus 1 + 2, Tenor, 8 T.) — Vers 31 (Baß-Solo, 13 T.) — Vers 32 (Cantus 1 + 2, Tenor, 10 T.) — Gloria Patri (Tripel, 38 T.) — Amen 1 (Tripel, 25 T.) — Amen 2 (4/4, 3 T.)

Anfang:

Nunc di-mit-tis ser-vum tu - um, Do-mi - ne, se - cundum verbum tu - um

Dieselbe Komposition in Tabulatur.

Signatur: Vok. mus. i hskr. 85:61

Kopftitel: *Nunc dimittis Servum tuum Done à 9 C.C.T.B. e 5 Violo. 85:61 Clem: Thime.*

## D. Messen

1. Messe (Kyrie und Gloria) A-dur für fünfstimmigen Chor und Solisten (zwei Cantus, Alt, Tenor, Baß), vier Violinen und Generalbaß

Bibliothek: Westdeutsche Bibliothek Marburg (Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin)

Signatur: Mus. ms. 21 830

Titelblatt der Partitur: *MISSA ex A. Kyrie eleison, Christe, Kyrie eleison. à 9. vel. 14 Voc. 4. Violinis 2. Cantis. è Alto è Tenore è Basso 5 Ripienen cum Continuus. di Clemens. Thim. Nro. 106.* — Titelblatt der Einzelstimmen: *Missa à 9. vel 14 Voc. 4 Violinis 2. Cantis è Alto è Tenore è Basso cum Continuo Nro. 26.*

Umfang des Manuskripts: Partitur 8 Blätter (1 Titelblatt + 14 beschriebene Seiten); Einzelstimmen 13 Blätter (Titelblatt + 23 beschriebene Seiten). Die 5 Rip. fehlen. Cont. doppelt.

Herkunft: Depositum Michaeliskirche Erfurt<sup>13</sup>

Kopist: Joh. Christ. Appelmann

Datierungen Appelmanns: „d. 22 juny ao 1674“ (am Schluß der Partitur); „die 10. Aug. 1677, Erfford.“ (Titelblatt der Einzelstimmen); „die 13. Aug. 1678. Erffurd“ (Titelblatt der Partitur)

Gliederung: Sonata et Kyrie, 88 Takte (Christe eleison im Tripeltakt) — Gloria mit Amen, 198 Vierer- und Dreiertakte

Thematischer Anfang:



Dieselbe Komposition von anderer Hand mit einigen Abweichungen in Besetzung und Taktzahl

Bibliothek: Universitätsbibliothek Uppsala

Signatur: Vok. mus. i hskr. 35:21

Titelblatt: *Kyrie Eleison à 7. S. A. T. B. 3 Viole di Clement: Thime.* 385. Kopftitel auf den Stimmblättern: *Missa à 7. S. A. T. B. 3 Viol. (oder instrum.) di Clem: (oder Clim:) Thime (oder Time).*

Umfang des Manuskripts: 23 beschriebene Seiten (nur Einzelstimmen). Sopran- und Baßviolenstimme doppelt.

Dieselbe Komposition in Orgeltabulatur, 4 Seiten.

Signatur: Vok. mus. i hskr. 85:74

2. Messe (Kyrie und Gloria) e-moll für zwei Cantus, Alt, Tenor, Baß, vier Violen, Fagott und Generalbaß

Bibliothek: Universitätsbibliothek Uppsala

Signatur: Vok. mus. i hskr. 35:22

Titelblatt 1: *Missa Kyrie. A 10. 5. voc. è 5. Strom. Di Sign: Clem: Thiem. Cap. Ciz: M. 412.* Titelblatt 2: *Missa a 10 5 Voc: 5 Instr: di Sign C. Thiem.*

Umfang des Manuskripts: 2 Titelblätter und 53 beschriebene Seiten

Gliederung: Kyrie eleison 1 (homophon, 14 Takte) — Kyrie eleison 2 (fugisch, 38 T.) — Christe eleison (Alt, Tenor, Baß, Tripeltakt, 29 T.) — Wiederholung Kyrie 1+2 — „Et in terra“ bis „voluntatis“ (Tutti, 10 T.) — „Laudamus“ bis „glorificamus te“ (zwei Cantus, Tripeltakt, 29 T.) — „Gratias“ bis „gloriam tuam“ (Baß-Solo, 13 T.) — „Domine Deus“ bis „filius Patris“ (Wechsel Alt-Tenor-Baß und Tutti, 21 T.) — „Qui tollis“ bis „miserere nostri“ (Wechsel Alt-Tenor-Baß und Tutti, Tripeltakt, 40 T.) — „Quoniam“ bis „Christe“ (Alt-Tenor-Baß und Tutti, 14 T.) — „Cum sancto spiritu in Gloria“ (23 T.) — Amen (22 T.)

Anfangsmotiv:



Dieselbe Komposition in Tabulatur

Signatur: Vok. mus. i hskr. 66:13

<sup>13</sup> Vgl. E. Schild, S. 112 f. und 116 f.; E. Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, AfMw VII (1925), S. 74, Nr. 84.

## E. Verschollene Werke

1. Ansbach (ehemals markgräfliche Bibliothek; Inventar von 1686, mitgeteilt von Hans Mersmann, *Christian Ludwig Boxberg*, Diss. Berlin 1916, Kap. V (Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte), S. 12 ff., dort S. 14: 34 geistliche Kompositionen (darunter 2 Messen; vgl. auch E. Schild, a. a. O.) und 4 weltliche Kompositionen.
2. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek: Die Tabulatur-Hdschr. „*Lobe den Herren, meine Seele*“ für zwei Cantus, Alt, Tenor, Baß, vier Violoncelli und Generalbaß C-dur (identisch mit dem in Marburg in Einzelstimmen erhaltenen Stück), Signatur: Orgeltabulaturbuch Mus. ms. 40 129, früher Mus. ms. 2964, zählt nach brieflicher Mitteilung der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek vom 19. 2. 1960 zu den während des Krieges verlagerten Beständen, deren Schicksal ungeklärt ist.
3. Freyburg (Unstrut), Inventar 1709, abgedruckt bei Werner Braun: *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg*, Mf XV, 1962, S. 123 ff.: „G. du G. Isr. à 15. Clem. Thieme.“ (fol. 61) — „Missa a 10. C. T.“ (fol. 121) — „Ich wil schweigen Clem. Thieme“ (fol. 162) — „Kyrie à 6. di Clem: Thieme.“ (qu. 3) — „lobe den Herrn meine Seele. a 5. voc. Clem. Thieme.“ (qu. 21; identisch mit der in Marburg und Luckau erhaltenen, in Lüneburg verschollenen Komposition) — „Wach auf, der du schläfst. etc. A. T. B. 2. Violino. 1. Tromb. con Contin.“ (qu. 32; ohne Namen. Vgl. aber dieselbe Komposition unter Thiemes Namen in Rudolstadt).
4. Halle: 2 Stücke aus dem Besitz Joh. Phil. Kriegers, am 14. Sept. 1680 mit weiteren 55 Kompositionen an die Marienkirche in Halle verkauft. Die Titel stehen in dem Verzeichnis von der Hand des Marienorganisten Samuel Ebart, das Max Seiffert im Vorwort zu DDT 53/54 abdruckte. Dort Nr. 23 und 46: „Klem. Thieme: O Gott, der du so mächtig. a 12; O Jesu, mea vita. a 6.“
5. Leipzig, alte Chorbibliothek der Thomasschule aus dem Besitz Gottfried Kühnls (vgl. Arnold Schering im AfMw I, 1918/19, S. 288): 73 (!) Titel von Thieme, darunter allein 21 Magnificat und 17 Messen.
6. Lüneburg, Chorbibliothek der St. Michaelisschule (vgl. Max Seiffert in SIMG, 9. Jg. 1907/08, S. 619: 9 Titel mit ursprünglicher Numerierung: „7) *Adi Herr, unsere Mißthaten habens ja verdienet. Dom. X. p. Trinit., à 7. TTB. con 2 Corn. ou Violin è 2 Tromb. (D).* — 74) *Auß der Tieffen ruff ich Herr, à 5. 4 Strom. B. Solo (C b).* — 102) *Beatus vir qui timet Dominum, à 10 ou 15. 5 Strom. 5 Voc. in Conc. 5 in Rip. (B).* — 170) *Der Herr ist mein Hirte, à 4. 2 Violin. CC. (G b).* — 530) *Kommt her undt schauet, à 23. 2 Violin. Tromb. 2 Cornett, 4 Tromboni, 7 Voc. in Conc. CCAATB. 7 Voc. in Rip. CCAATB. (C h).* — 551) *Kyrie eleison à 17 ou 23. 2 Clarin. 2 Cornett. 5 Viol. 1 Tromb. 1 Fag. CCAATB. con cap. à 6. (C h).* — 565) *Lobe den Herrn meine Seele à 6. 2 Violin. 1 Tromb. ATB. (A #)<sup>14</sup>.* — 629) *Meine Seel erhebt den Herrn, à 16 ou 22. 7 Viol. 3 Tromb. CC AATB in Conc. con cap. à 6. CCAATB. (C h).* — *Sie ist fest gegründet à 9 ou 14. 2 Violin. 2 Clarin. Tymp. 3 Tromb. CCATB. in Conc. con 5 in Rip. (C h).*“
7. Rudolstadt, Katalog Philipp Heinrich Erlebachs, angelegt um 1700, mitgeteilt von Otto Kinkeldey in DDT 56/57, 1914, S. XXII—XXVIII (vgl. auch Werner, a. a. O., S. 83): 12 geistliche Kompositionen.
8. Weimar (ehemals herzogliche Kapelle): Sonaten von Thieme (vgl. Adolf Aber: *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und den Wettinischen Ernestinern*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 158). Ohne nähere Angaben.
9. Weißenfelder Jahrgänge von Johann Philipp Krieger: 5 Titel Thiemes mit Angabe des Aufführungsdatums durch Krieger (Vgl. Max Seiffert in DDT 53/54, S. LX).

<sup>14</sup> Identisch mit der oben beschriebenen, in Bokemeyers Sammlung und in Luckau erhaltenen Komposition.

## Warum wurde Mozarts KV 570 zur Violinsonate?

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

Mozarts Klaviersonate in B-dur KV 570 führte bis vor kurzem ein eigentümlich unklares Dasein. In landläufigen Ausgaben der Klaviersonaten fehlte sie oft, da ein unbekannter Bearbeiter schon in der ersten Ausgabe (Artaria 1796) eine Violinstimme hinzugesetzt hatte<sup>1</sup>, weshalb sie weithin als Violinsonate galt. Doch auch als solche erweckte sie kein größeres Interesse, da die Violinstimme nirgendwo ihren Begleit- und Ad-libitum-Charakter verleugnen konnte; von dem in Mozarts Violinsonaten seit seiner Mannheimer Zeit selbstverständlichen Gleichgewicht im Zusammenspiel der beiden Instrumente war hier nichts zu finden. Erst neuerdings, im Goldenen Zeitalter der Urtextausgaben, wurde die Originalfassung definitiv herausgestellt, und da das Werk in der allgemeinen Vorstellung weniger abgenutzt ist als die Mehrzahl der übrigen Klaviersonaten, wird sie in letzter Zeit ziemlich viel gespielt, auch öffentlich. Eine begriffliche Rehabilitierung, zumal die Sonate in vielen Einzelheiten das Adelszeichen der Mozartschen Schöpferkraft trägt.

Mit dieser Bereinigung sind jedoch nur die äußeren Probleme für KV 570 gelöst. Es bleibt die Frage, aus welchem Grunde eigentlich jener Unbekannte eine Violinstimme nachkomponiert hat. War es ein anderer als Mozart, so hatte er sich nicht in dessen neue Auffassung vom Wesen der Violinsonate eingelebt und am älteren Typus der Sonate für „Klavier mit Begleitung einer Violine“ festgehalten — sonst hätte er einen solchen Zusatz ja gar nicht schreiben können. War es Mozart selbst, so handelt es sich um einen stilistischen Rückgriff, und dies erscheint so wenig wahrscheinlich, daß wir von der Hypothese von Mozarts Autorschaft für die Violinstimme völlig absehen können. Aber wie auch immer, so muß der Betreffende einen bestimmten Grund für sein Vorgehen gehabt haben, und für die Nachwelt ist es nicht ohne Interesse, diesem Grund einmal nachzuspüren.

Der Bearbeiter scheint das Gefühl gehabt zu haben, daß irgend etwas in Mozarts Musik „fehlte“, und da dies nicht an Melodik oder Form gelegen haben kann (woran er nichts änderte), fand er die Ursache vielleicht überwiegend im Klanglichen. Zum wenigsten für die Ecksätze ist dies eine denkbare Erklärung: hier gibt es eine Reihe von zweistimmigen Stellen, in denen der Klang etwas dünn wirkt. Dies gilt zum Beispiel für das Seitenthema im ersten Satz (Takt 41 ff. bzw. 171) und dessen Bearbeitung im Durchführungsteil (T. 101) oder für den Mittelteil in der Es-dur-Episode des Finalrondos (T. 49) und eine damit verwandte Stelle in der Coda (T. 75). Natürlich läßt sich an all den angeführten Stellen zu Mozarts „Verteidigung“ die Vitalität des polyphonen Spiels anführen, aber fehlt es einer Wiedergabe solcher Stellen im geringsten an melodischer Intensität, so tritt die klangliche Magerkeit störend in Erscheinung. Hier versuchte also der Bearbeiter auszuhelfen. Er konnte indessen für sein Eingreifen auch andere Ansatzpunkte finden. Hier und da macht sich nämlich in der B-dur-Sonate — nach den Maßstäben, die uns durch Mozarts eigene Musik gegeben sind — eine gewisse äußere Dürtigkeit geltend, im Finale beispielshalber bei dem nicht eigentlich klaviermäßigen und satztechnisch etwas blassen Ansatz T. 23 und dessen Bearbeitung T. 32—33 samt Umgestaltung am Codabeginn T. 71—74. Sollte Mozart etwa KV 570 als „leichte“ Sonate in der Art von KV 545, der bekannten kleinen C-dur-Sonate, gedacht haben und sich genau wie bei jener durch eine solche pädagogische Zielsetzung im freien Schaffen etwas behindert gefühlt haben<sup>2</sup>? Eine andere Möglichkeit: ist die Sonate vielleicht in Eile ent-

<sup>1</sup> Köchel-Einstein: „vermutlich (? . .) von André“; A. Einstein (Mozart, Seite 340): „eine Fassung mit Violine, die bei aller Anspruchslosigkeit doch mit so leichter Hand gemacht ist, daß sie sehr wohl von Mozart selbst herrühren könnte“; Fr. Blume (MGG, Art. Mozart, Spalte 761): „gehört unter die Klaviersonaten, selbst wenn die Violinstimme von Mozart selbst hinzugefügt sein sollte“.

<sup>2</sup> Einstein (Mozart, Seite 337) nennt KV 570 „Kleine Sonate“; B. Paumgartner (Mozart, 1927, S. 353) sagt: „Vielleicht diente (außer KV 545) auch die . . . B-dur-Sonate . . . pädagogischen Zwecken“.

standen, unter Umständen sogar als Kompilation wie — mit wechselndem Gelingen — andere der letzten Sonatenwerke Mozarts<sup>3</sup>? Es fällt einem, den hohen Qualitäten des Werkes zum Trotz, schwer, sich solcher Verdachte gänzlich zu erwehren, und dies besonders, nachdem man begonnen hat, den langsamen Satz näher zu untersuchen.

Ist dieses schöne Adagio überhaupt ein „normales“ Klavierstück? Der Zweifel nährt sich an zwei Hauptursachen. Zum ersten findet man auch hier an einzelnen Stellen jene Mozart sonst so fremde Dürrtigkeit in der äußeren Faktur, zum Beispiel in T. 7 (hier versuchte der Bearbeiter, den Rhythmus zu beleben), 17—18 (wo gibt es beim späten Mozart noch einmal ein so uninspiriertes satztechnisches Gebaren?) oder 40, die verhältnismäßig häufige Anwendung von Albertbässen u. dergl. ungerechnet. Zum zweiten: mehrfach wirkt der Satz wie die Skizze zum langsamen Satz eines Klavierkonzerts, und besonders stark erinnert er, sowohl im Charakter wie im Aufbau, an den Mittelsatz des Klavierkonzertes in c-moll (KV 491), einen der erlesensten unter Mozarts Konzertsätzen überhaupt. Die Gemeinsamkeit der Formanlage A—B—A—C—A—Coda besagt an sich nicht allzu viel, da Mozart in späteren Werken, sowohl Konzerten wie Sonaten, im Mittelsatz oft eine Liedform verwendet (in den früheren hatte er die Sonatenform vorgezogen). Hier erstreckt sich die Gemeinsamkeit der Formanlage indessen auch auf den tonalen Plan, in beiden Fällen T—Tp—T—S—T—T (übrigens stehen beide Sätze in der gleichen Tonart, Es-dur). Der A-Abschnitt ist in beiden Stücken seinerseits dreiteilig. Sein erster Unterabschnitt ist deutlich mit dem Gedanken an eine mit Klangvariation verbundene Wiederholung erfunden. Im Konzert wird dies zum Kontrast Solo-Orchester, wobei die Bläserklänge schon im Klaviersolo zu ahnen sind; in der Sonate muß Mozart den „Ausweg“ wählen, den Nachsatz in der ersten Periode eine Oktav höher zu legen, was, nach der „romantischen Freude am Hörerklang“ (H. Dennerlein, *Der unbekannte Mozart*, 1951, S. 253) im Vordersatz, die Illusion einer Holzbläserwiederholung wachruft. In den Zwischensätzen (weiterhin des A-Teils) frappiert die Ähnlichkeit der Melodiebögen mit deren sekundweisem Aufsteigen von f' bis b' im Vordersatz. Im Konzert gebraucht Mozart hier eine ihm in ähnlichen Zusammenhängen geläufige Satztechnik mit einer expressiven Solostimme, die im Klavier von einzelnen Baßtönen gestützt wird, während das Orchester rhythmisches Leben und Klangfüllung gibt; die Sonate hat hier eine vergleichbare „Solostimme“, und daß hier eine Ergänzung der Begleitung nicht undenkbar wäre, wurde für Takt 7 schon weiter oben gesagt.

Auch im B-Teil, in beiden Sätzen in c-moll, ergeben sich interessante Parallelen, obwohl die Formanlage hier nicht übereinstimmt. Die Harmonik der beiderseits einleitenden Viertaktperioden ist in den beiden ersten Takten identisch ( $T \overset{3}{B}^{\flat} T S^{\flat} [\overset{3}{B}^{\flat}] D^{\flat}_4 D^{\flat}_3$ ), in den beiden folgenden nahe verwandt. Ebenso ist die Melodik der beiden ersten Takte fast identisch, während der dritte beiderseits aus zwei fallenden Linien (mit Sequenzcharakter) besteht und der vierte eine durch Pausen zerhackte Kadenzmelodik aufweist<sup>4</sup>. Die zweite Reprise beginnt in beiden Werken mit einer ganztaktig fallenden Sequenz mit deutlich verwandter Melodieführung. Die Einbettung des B-Teils erfolgt jeweils in gleicher Weise: er beginnt ohne jede Vorbereitung, gleitet aber dann mit einer Rückleitung in den A-Teil zurück. In dieser Rückleitung findet sich zwar nichts direkt Vergleichbares, aber das Wechselspiel zwischen Ober- und Unterstimmen, das der Sonatensatz hier aufweist, wirkt einigermäßen orchestral (wiederum denkt man an Holzbläser) und erinnert an ein ähnliches Wechselspiel in der Rückleitung nach dem C-Teil des Konzertsatzes.

<sup>3</sup> Siehe die Klaviersonaten KV 533/494 und 547a (= 135+138a) und die Violinsonate KV 547.

<sup>4</sup> Im Vorwort zu seiner bei Boosey & Hawkes erschienenen Neuausgabe von KV 491, separat abgedruckt in *The Music Review* IX (1948), hat H. F. Redlich schon die auffallende Ähnlichkeit dieser beiden Viertaktabschnitte — „one of (Mozart's) rare instances of self quotation“, „perhaps the only traceable case of a direct thematic relationship between a work for piano solo and a piano concerto“ — aufmerksam gemacht, doch ohne die beiden Sätze weiterhin zu vergleichen — oder aus der festgestellten Beziehung Schlüsse zu ziehen.

In beiden Werken folgt nun der A-Teil in verkürzter Version, darauf — auch hier ohne Vorbereitung — der C-Teil in *As*-dur, hier wie dort in zwei viertaktigen Reprise mit in großen Zügen (und gewissen Details) gemeinsamem harmonischem Plan: Takt 2 schließt auf der *T*, 4 kadenziert zur *D*, 5 beginnt mit der *D* der *Sp*, 6 schließt auf  $D\frac{6}{4} D\frac{5}{3}$ , 8 mit *T*. In beiden Fällen schreibt Mozart eine expressive, etwas schwärmerische Oberstimme, im Konzert mit feinst ausgearbeiteter Begleitung, in der Sonate dagegen mit etwas nüchternem Albertibaß. Beiderseits folgt wiederum eine Rückleitung mit orchestralem bzw. quasi-orchestralem Wechselspiel, in der Sonate allerdings nur gegen Schluß. In der Coda findet sich zum mindesten eine handgreifliche Initialähnlichkeit: ein melodisch fallender Ansatz über  $T\frac{6}{4} T\frac{5}{3}$ , der jeweils im zweiten Takt wiederholt wird.

Sind nun diese Ähnlichkeiten und Parallelismen in Ausdruck, Groß- und Kleinform nur Zufallsprodukte, erklärbar als Routinekunstgriffe ihres gemeinsamen Schöpfers, oder liegt die Ursache tiefer? Ist der langsame Satz in der Sonate die — schnell erledigte — Umarbeitung einer übriggebliebenen Skizze zum Mittelsatz eines Konzerts, vielleicht gar zu KV 491? Etwas Derartiges erscheint nicht undenkbar, wenn auch die oben angeführten Einzelheiten nicht als vollgültiger Beweis betrachtet werden dürfen. Wußte der Bearbeiter, der ja Mozart zum mindesten nahestand, von einer solchen Urform des langsamen Satzes, oder handelte er rein intuitiv, wenn er diesen (und die übrigen Sätze) ergänzungsbedürftig fand? Keine dieser Fragen kann im Augenblick mit Sicherheit beantwortet werden. Es erscheint nach allem doch nicht ausgeschlossen, daß auch unsere *B*-dur Sonate eine Kompilation aus Mozarts letzter Zeit darstellt, ein weiteres Dokument seiner Armut und Gehezttheit, eigentümlich gemischt aus Genialität und Flüchtigkeit und darum zu einem wohlmeinenden, wenn auch wenig überzeugenden Ergänzungsversuch einladend.

Eine Diskussion der hier angerührten Frage wäre willkommen. — Ein Wort noch zum langsamen Satz. Sollte er sich wirklich als verschleierter oder umgearbeiteter Konzertsatz darstellen, so bedeutet dies nicht, daß er in eine Linie zu setzen ist mit solchen originalen Sonatensätzen von Mozarts Hand, bei denen dieser mehr oder minder offen mit der Konzertform gespielt hat, wie etwa in der ganzen Violinsonate *D*-dur KV 306 oder in den Finalsätzen der Klaviersonaten in *D* KV 311 und *B* KV 333 (auch der erste Satz von KV 311, wo Mozart wie im entsprechenden Satz von KV 306 bei der Reprise Haupt- und Seitensatz vertauscht hat, um den ersteren als eine Art Schlußtutti wirken zu lassen, gehört in gewissem Ausmaß hierher). In keinem dieser Sätze findet sich in der vorliegenden Gestalt etwas Unfertiges oder Unzulängliches, was den Gedanken an Komplettierung im Sinne von KV 570 nahelegen würde, und von einem entsprechenden Versuch ist auch nichts bekannt geworden.

## Kleine Beethoveniana

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

### I

#### Ein Baß und ein Variationenthema

Während der bedeutsame Baß von Beethovens Contretanz Nr. 7 (*Es*-dur), wie er sich durch Oktavversetzung eines Tones im *Prometheus*-Finale gestaltet hat, durch Verselbständigung in den Variationen op. 35 und vollends im Finale der *Eroica* weltberühmt geworden ist, scheint der gleichfalls sehr charakteristische Baß des andern im *Prometheus*-Finale enthaltenen Contretanzes (Nr. 11, *G*-dur) der Beachtung entgangen zu sein.

Auch dieser Baß weicht — wie noch andere Bestandteile der Komposition — etwas von der Fassung ab, die das Stück in der Sammlung der *Zwölf Contretänze für Orchester* zeigt<sup>1</sup>, und durch den Austausch zweier Töne im dritten Takt ergibt sich für Takt 1—5 eine Melodie, die frappant an das Variationenthema des A-dur-Quartetts aus op. 18 erinnert.



Auf den ersten Blick könnte man meinen, daß dieser Baß jenes Thema inspiriert und somit in ähnlicher Weise wie der Baß des *Es-dur*-Themas weitergewirkt habe:



Solche Vermutung findet aber keine Bestätigung. Erstens dürfte das A-dur-Quartett, das 1799 in Angriff genommen wurde, früher als das Finale der wohl größtenteils im Jahre 1800 komponierten *Prometheus*-Musik fertig gewesen sein<sup>2</sup>. Entscheidend aber ist, daß Nottebohm aus den in einem Notierungsbuch von 1799 enthaltenen Skizzen zum A-dur-Quartett einen Entwurf veröffentlicht hat, der nach seinen Worten „das Thema der Variationen in seiner ersten Gestalt zeigt“<sup>3</sup>. Der erste Teil lautet:



Der zweite Teil des Entwurfs (der hier fortbleiben darf) kommt der Endgestalt schon sehr nahe, während der erste Teil deren Rhythmus nur andeutungsweise erkennen läßt und in Takt 3 und 4 noch nicht den Wiederaufstieg der Melodie durch die abwärts durchlaufene Sexte enthält, der den Baß des Contretanzes dem Variationen-Thema so stark annähert.

Nun aber etwas Verwunderliches: Eine von Nottebohm in anderm Zusammenhang<sup>4</sup> mitgeteilte und von ihm auf 1794 oder 1795 datierte Skizze bringt folgendes (mit Andeutung einer Klavierbegleitung versehenes) „*Allegretto Rondo*“:



Hier findet man, allerdings in Moll und umgekehrter Anordnung, den rückläufigen Ab- und Aufstieg durch eine Sexte im gleichen Rhythmus wie in dem oben zitierten Baß aus dem *Prometheus*-Finale und annähernd im Rhythmus des ersten Teils des endgültigen Variationen-Themas: siehe den mit NB bezeichneten Ausschnitt aus Notenbeispiel 5. Nottebohm hat das Rondothema identifiziert als dasselbe, „das Beethoven später in anderer Takt- und Tonart

<sup>1</sup> Siehe Thayers *Beethoven*, II, 2. Aufl., S. 233—235.

<sup>2</sup> Das ist nach den vorhandenen Skizzen wahrscheinlich (vgl. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 494), aber nicht erwiesen. Es ist immerhin in Betracht zu ziehen, daß nur die ersten drei Quartette des op. 18 im Sommer, wahrscheinlich Juni 1801 erschienen sind, die letzten drei aber erst im Oktober desselben Jahres. Da das Ballett *Prometheus* am 28. März 1801 zur Uraufführung kam (die ursprünglich schon auf den 21. März angesetzt war), muß die Komposition spätestens im Februar fertig geworden sein.

<sup>3</sup> *Zweite Beethoveniana*, S. 490.

<sup>4</sup> *Zweite Beethoveniana*, S. 63.

im fünften Quartett in der Coda der Variationen als Gegenthema verwendet hat". Er fand es wohl überflüssig hinzuzusetzen, daß dieses „Gegenthema“, das übrigens eine leichte Veränderung aufweist (zweite Note des zweiten Takts) im fertigen Werk aus der Diminution der Takte 3—4 des Variationen-Themas hervorgeht. Schwer erklärlich bleibt angesichts dieser Skizze, warum in den ersten Takten der im Jahre 1799 aufgezeichneten, möglicherweise wirklich „ersten Gestalt“ des Variationen-Themas noch nicht die in dem Rondothema schon mehrere Jahre zuvor vorbereitete melodische und rhythmische Endfassung vorliegt.

Da nun der Baß des G-dur-Contretanzes im *Prometheus*-Finale nicht Vorläufer des Variationen-Themas des A-dur-Quartetts ist, so liegt die Frage nahe, warum ihn Beethoven diesem mit der Änderung des dritten Takts angenähert, oder vielmehr eine zuvor unauffällige Ähnlichkeit so auffallend gemacht hat. Das war indessen Beethovens Absicht gewiß nicht. Vielmehr war der Grund für die Korrektur offenbar die melodisch etwas matte und eine Kleingliedrigkeit von 2 + 2 Takten bewirkende Wiederholung der Tonfolge des zweiten Taktes im dritten. Zudem wiederholt sich in der Fassung des Tanzes die Tonfolge der Takte 3—4 zweimal im zweiten Teil. Bei der Verbesserung mag Beethoven — bewußt oder unbewußt — das Quartett-Thema in Erinnerung gekommen sein. Und das ist leider alles, was sich hinsichtlich der merkwürdigen Ähnlichkeit feststellen läßt.

Im Vorangehenden ist stillschweigend die Chronologie von Deiters<sup>1</sup> angenommen, wonach — entgegen der Meinung Nottebohms — die Contretänze 7 und 11 der erst 1802 erschienenen Sammlung der *Zwölf Contretänze* nicht nachträglich dem *Prometheus*-Finale entnommen sind, sondern bereits vor diesem fertig vorlagen und mit verbessernden Änderungen in das Ballett-Finale aufgenommen wurden. Da aber Deiters noch keine Skizzen zu den beiden Tänzen kannte, muß seine an sich überzeugende Beweisführung angesichts einiger solcher Skizzen, die zwischen zahlreichen andern zur *Prometheus*-Musik in dem von Mikulicz veröffentlichten Skizzenbuch von 1800 enthalten sind, auf ihre Stichhaltigkeit nachgeprüft werden. Für den Es-dur-Tanz hat dies Paul Mies schon getan<sup>5</sup>: „Im Notierungsbuch von 1800 steht das Thema schon fertig da; es werden Entwicklungen und Variationen vorgenommen. Es gibt keinen Grund gegen die Annahme, daß es vorher schon feststand.“

Anders steht es mit der Skizze zum G-dur-Contretanz — einer einzigen — die sich auf Seite 143, Zeile 3—4 vor einem Entwurf zum Anfang des *Allegro molto* des Finales findet. Sie stellt die vollständige Melodie dar, aber die Takte 5—6 des ersten Teils sowie die Takte 2 und 4—6 des zweiten Teils weichen noch von der Endgestalt ab. Diese wurde also erst während der Arbeit am *Prometheus*-Finale gefunden (denn als Verarbeitung einer fertigen Melodie kann dieser Entwurf keinesfalls angesehen werden).

Das bedeutet gleichwohl keine Entkräftung der stilkritischen Argumentation von Deiters. Beethoven könnte — und wird vermutlich — den Contretanz als solchen fertiggestellt haben, bevor er ihn ins *Prometheus*-Finale einarbeitete. Denn er hatte sich ja offenbar die Komposition einer Serie von Contretänzen vorgenommen. Die Nummern 3, 4, 6, 8, 12 sind nach Nottebohm<sup>6</sup> spätestens im Jahre 1800 komponiert. Und daß Entwürfe für ein paar weitere Nummern (2, 9, 10) im Kesslerschen Skizzenbuch erst aus dem Herbst oder Winter 1801/02 stammen, spricht ebensowenig dagegen, daß auch der G-dur-Contretanz als vollständiges Stück noch vor Beendigung des *Prometheus*-Finales zur Ausführung gekommen ist.

## II

### Vorläufer eines Quartett-Themas

Bei Besprechung des a-moll-Quartetts im fünften Band der Biographie Thayers teilt Hermann Deiters ein Bruchstück einer Komposition Beethovens aus früherer Zeit mit, das in

<sup>5</sup> Beethoven-Jahrbuch 1953/54, S. 83.

<sup>6</sup> *Thematisches Verzeichnis*, S. 198, Anm. zu S. 138.

nuce das zweite Thema des Trios im *Allegro ma non tanto*, die bezaubernde Melodie in Achtelbewegung (Takt 22—30) vorwegnimmt. Es ist der zweite Teil von Nr. 11 der in der Gesamtausgabe nicht enthaltenen *Zwölf deutschen Tänze für Orchester*, als deren nach dem Kinsky-Halm-Katalog „nicht genau bestimmbare Entstehungszeit“ ehemals 1796/97 angenommen wurde, während Otto Erich Deutsch sie um 1800 ansetzt<sup>7</sup>. Natürlich hat Beethoven, wie Riemann in einer Anmerkung zum Texte Deiters' betont, den wieder verwendeten Einfall aus der Vergangenheit im 2. Satz des *a*-moll-Quartetts „zu etwas ganz Neuem“ gemacht, und zwar nicht nur durch die von Riemann hervorgehobene „Verschiebung des Taktstrichs um ein Viertel, durch welche sämtliche Harmoniefortschreitungen auf die Auftakte gerückt sind“, sondern auch durch eine neue Art der Begleitung und durch den streckenweise „durchbrochenen Satz“, die Verteilung der Melodie auf alternierende Stimmen.

Die Trio-Melodie hat aber noch andere Vorläufer. Noch interessanter als der von Deiters angeführte Tanz ist in dieser Hinsicht die Allemande für Klavier in *A*-dur, die im Supplementband der Gesamtausgabe enthalten ist<sup>8</sup>. Der erste Teil dieser Komposition bringt fast notengetreu die kontrastierende Fortsetzung der Ausläufer jenes Themas (Takt 39—46), während der zweite Teil in seiner zweiten Hälfte — bis auf eine andre Art der Begleitung — identisch mit dem von Deiters zitierten Stück verläuft.

Der übereinstimmenden Tonart wegen stellt das folgende Notenbeispiel dem ersten Teil der Allemande den zweiten Auftritt der betreffenden Stelle des Quartetts (Takt 59—66) gegenüber, und der Raumersparnis wegen werden die in den Originaltexten ausgeschriebenen Wiederholungen durch Wiederholungszeichen angedeutet<sup>9</sup>.

6. *a*-moll-Quartett

Abgesehen von dem auch hier gegebenen Gegensatz von Voll- und Auftaktigkeit und der „offenen Form“ der Quartettstelle gegenüber der geschlossenen des Tanzes unterscheiden sich die beiden Melodie-Abschnitte nur in einer Note (durch NB bezeichnet).

Der Vergleich der zweiten Teile der beiden Tänze würde vermuten lassen, daß die so viel glücklichere Fassung im Deutschen Tanz Nr. 11 die Verbesserung einer früheren darstellt. An den bezeichneten Stellen in Takt 2 und 4 der Allemande möchte man glauben, die künftige Gestaltung schon durchschimmern zu sehen:

7. Deutscher Tanz

<sup>7</sup> Siehe Kinsky-Halm, *Das Werk Beethovens*, S. 448.

<sup>8</sup> G. Biamonti (*Catalogo cronico di tutte le musiche di Beethoven*, S. 401) gedenkt der Beziehung der Allemande zu op. 132 mit den Worten: „Come Beethoven amasse di tanto in tanto riposarsi nel sereno, fisico benessere di tali semplici musiche anche in epoche posteriori e in mezzo a pagine impegnative a fondo lo può dimostrare fra l'altro, specialmente nei riguardi di questa Allemande, il Trio... dello Scherzo del Quartetto op. 132.“

<sup>9</sup> Da die 8 Takte der Allemande wiederholt werden, steht im Original das Zeichen für *prima volta* über dem in unserm Beispiel als *seconda volta* geltenden Takt 5.



Der Sachverhalt ist aber offenbar ein anderer: allem Anschein nach ist die Fassung der ersten vier Takte des zweiten Teils des Deutschen Tanzes Nr. 11 nicht eine Verbesserung, sondern die Wiederherstellung einer früheren Fassung. Das Autograph der nach einer Abschrift Nottebohms im Supplement-Band der Gesamtausgabe zum ersten Mal veröffentlichten Allemande liegt nämlich nach Kinsky-Halm (S. 535) „nur als Skizze“ oder besser nach Worten von Arnold Schmitz „in einem fertigen Entwurf“ auf einem Skizzenblatt vor. Die erste Niederschrift der ersten vier Takte des zweiten Teils, die von den entsprechenden des Deutschen Tanzes Nr. 11 abweichen, ist durch Korrekturen fast unleserlich gemacht, und eine neue Lesart dieser Takte, nämlich die von Nottebohm kopierte, ist an einer andern Stelle des Blattes aufgezeichnet. Arnold Schmitz<sup>10</sup> aber hat die ursprüngliche Fassung der fraglichen Takte entziffert: und zwar als übereinstimmend mit denen des Deutschen Tanzes Nr. 11. Dabei muß die Stelle im Autograph (durch verschiedene Tinten) leserlicher sein als im Faksimile, oder die Erinnerung an den Deutschen Tanz Nr. 11 oder an die entsprechende Melodie im Quartett mag dem Forscher zu Hilfe gekommen sein. Daß er dabei am Ende Recht behalten hat, erscheint dadurch bestätigt, daß Beethoven die Allemande (in der er mit der Melodie noch experimentiert) nie veröffentlicht hat, während der Deutsche Tanz Nr. 11 ja aller Wahrscheinlichkeit nach verwendet worden und jedenfalls in „einer überprüften Abschrift der wahrscheinlich vom Komponisten gefertigten Klavierübertragung“ erhalten ist<sup>7</sup> und seine Melodie im op. 132 fortlebt.

Bei dem engen Zusammenhang der beiden Tänze bekräftigt Nottebohms von Schmitz anerkannte Datierung der Allemande „um 1800“ Otto Erich Deutschs neue Datierung der *Zwölf deutschen Tänze*.

Durch Schmitz' Entzifferung der ursprünglichen Fassung der fraglichen Takte der Allemande ergibt sich erstens, daß diese Komposition in ihrer früheren Gestalt, umfassender als der Deutsche Tanz Nr. 11, das gesamte Material der Achtelbewegung des Trios von op. 132 enthält, und zweitens, daß sie ein folgerichtiges Glied in einer noch weiter zurückreichenden Kette bildet. Die ursprünglichen Anfangstakte des zweiten Teils greifen nämlich zurück auf einen Einfall in einem viel älteren Werk: in dem wunderschönen *Largo espressivo* des G-dur-Trios aus op. 1 findet sich, allerdings in langsamem Tempo und im Sechachtel-Takt notiert, das Kernstück unserer Melodie, das hier in der Tonart seines letzten Auftretens (in der es im Quartett erscheint) zitiert sei:



So ist dieses Thema aus op. 1 der früheste Vorläufer eines Themas aus einem der letzten Quartette.

<sup>10</sup> Beethoven. *Unbekannte Skizzen und Entwürfe. Untersuchung, Übertragung, Facsimile* (Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn. 3).

## III

## Eine problematische Aufzeichnung

Eine von Nottebohm<sup>11</sup> veröffentlichte und — nach einer rückseitigen Skizze zum Scherzo von op. 106 — 1818 datierte Aufzeichnung Beethovens, betreffend den Plan einer Symphonie, gibt allerlei zu raten auf. Das Hauptproblem entzieht sich der Lösung, aber wenigstens für zwei der verschiedenen Nebenfragen werden sich befriedigende Antworten finden lassen.

Die folgende Wiedergabe des Wortlauts weicht von Nottebohms (mehrfach nachgedruckter) Übertragung insofern ab, als nach dem Schriftbild des Autographs<sup>12</sup> die Reihenfolge zweier Textstellen umgekehrt worden ist. Der Beginn des Textes verteilt sich nämlich auf drei nebeneinander laufende Kolonnen, deren erste aus den Worten „*Adagio Cantique Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten*“ besteht und mit einem Punkt und einer Unterstreichung der Zeile „*in den alten Tonarten*“ endet. Die danach bei Nottebohm folgenden Worte „*Herr Gott dich loben wir alleluja*“ bilden den Abschluß der zweiten Kolonne, die mit den Worten beginnt „*entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge*“. Außerdem ist statt der von Nottebohm z. T. modernisierten oder korrigierten Orthographie Beethovens originale Schreibweise übernommen, und die von Nottebohm nicht ganz konsequent zugefügten Satzzeichen sind durch Angabe der Zeilenschlüsse ersetzt, von denen einzelne als Ergänzung der spärlichen originalen (hier exakt wiedergegebenen) Satzzeichen gelten dürfen:

*Adagio Cantique / Frommer Gesang / in einer Sinfonie / in den alten Tonarten. / entweder / für sich allein / oder als Einleitung / in eine Fuge / „Herrgott dich loben wir / alleluja“ / Vielleicht auf diese Weise die / ganze 2te Sinfonie charakteri- / siert, wo alsdann im letzten / Stück oder schon im adagio / die Singstimmen eintreten / Die orchester Violinen etc. werden beym letzten Stücke verzehnfacht. / oder das adagio wird auf gewisse Weise im letzten / Stück wiederholt wobey alsdann erst die Singstimmen / nach und nach eintreten — im adagio Text / griechischer Mithos Cantique Ecclesiastique / im Allegro Feyer des Bachus. /*

Wir würden vergeblich zu erraten versuchen, welche Idee einer Zusammenfassung christlicher Religiosität und griechischen Mythos' in der Einheit einer Symphonie Beethoven bei der Niederschrift dieser Notizen vorgeschwebt haben mag. Etwa eine Behandlung im Sinne der *Tannhäuser*-Ouvertüre: Sieg christlicher Ethik über heidnisch-bacchantische Lust? An eine Gegenüberstellung solcher Art wäre bei Beethovens Liebe zur griechischen Antike schwer zu glauben. Wir müssen uns damit abfinden, keine Vorstellung von Beethovens künstlerischer Absicht bei diesem seinem unausgeführten Vorhaben gewinnen zu können.

Was nun die Einzelheiten der Aufzeichnung betrifft, so ergibt sich zunächst aus der hier vorgenommenen Umstellung zweier Textbestandteile, daß das „*Adagio cantique*“, anfangs jedenfalls, als Instrumentalstück gedacht ist, wie ja Beethoven später auch einen Streichquartett-Satz, das *Molto adagio* aus op. 132, als „Gesang“ („*Heiliger Dankgesang eines Genesenen . . .*“) bezeichnet hat<sup>13</sup>. Damit werden die beiden bei Nottebohms Reihenfolge der Stellen widersinnigen Angaben über den Eintritt der Singstimmen verständlich. Es wird zwar in Erwägung gezogen, daß das Adagio zu einer offenbar vokal gemeinten Fuge („*Herrgott dich loben wir*“) überleiten könnte, aber die Bemerkungen, daß die Singstimmen „*im letzten Stück oder schon im Adagio*“ oder auch bei einer Wiederholung des Adagio im letzten Stück eintreten sollen, können sich nur auf das instrumentale Adagio „*für sich allein*“ beziehen.

<sup>11</sup> *Zweite Beethoveniana*, S. 163.

<sup>12</sup> Eine Photographie des im Beethovenhaus Bonn befindlichen Blattes verdanke ich Herrn Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg.

<sup>13</sup> Es wäre nicht undenkbar, daß der „*Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*“ die modifizierte Verwirklichung des 1818 notierten Gedankens darstellt.

Die folgende Bemerkung „im Adagio Text griechischer Mythos Cantique Ecclesiastique“ bleibt dunkel. Da die beiden Kennzeichnungen unmöglich für einen und denselben Satz gelten können, muß man sie wohl für nebeneinander hingeworfene, aber verschiedene Zusammenhänge repräsentierende Stichworte nehmen. Unklar ist auch die frühere Bemerkung „Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisiert“. Da „auf diese Weise“ sich wohl nur auf die „alten Tonarten“ beziehen kann, würde hier entweder eine bloße Wiederholung des schon mit den Worten *Sinfonie in den alten Tonarten* Gesagten vorliegen, oder die unterstrichene Bemerkung „in den alten Tonarten“ soll, obwohl nach „Sinfonie“ stehend, nur für das (als Satz einer Symphonie vorgesehene) Adagio gelten, so daß zu lesen wäre „Adagio Cantique, Frommer Gesang in einer Sinfonie: — in den alten Tonarten“; und erst nachträglich kommt der Gedanke, daß die ganze Symphonie in alten Tonarten ausgeführt werden könnte. Die Unterstreichung spricht für eine solche Auffassung. Doch auch diese Frage müssen wir am Ende in der Schwebe lassen.

Dagegen fordert der sonderbare, in Parenthese eingefügte Satz „Die orchester Violinen etc. werden beim letzten Stücke verzehnfacht“ zur Bemühung um eine einleuchtende Erklärung heraus. „ordiester Violinen etc.“ bedeutet offenbar „die Streicher“. Wörtlich verstanden besagt der Satz also, daß ein Streichkörper verlangt wird, der zehnmal so groß ist wie sonst, d. h. bei gewohnter, durchschnittlicher Besetzung. Werden Stichproben der Besetzung bei einigen Aufführungen Beethovenscher Werke der Berechnung zugrunde gelegt, so kommen Zahlen heraus, die selbst die Möglichkeiten für „Monstre-Konzerte“ weit überschreiten<sup>14</sup>. Eine solche Forderung wäre nicht einmal einem Berlioz zuzutrauen, geschweige denn von Beethoven zu erwarten.

Es sei nur mit einigen wenigen Beispielen daran erinnert, wie ökonomisch Beethoven instrumentiert: Nach der eingreifenden Einführung des dritten Horns in der *Eroica* begnügt er sich in den folgenden Symphonien — bis auf die neunte — wieder mit einem Hörnerpaar, in der vierten verzichtet er auf die zweite Flöte, in der fünften spart er die Posaunen für das Finale auf, und wie sparsam, für besondere Wirkungen, verwendet er sie im *Fidelio!* Ein Massenaufgebot, um der Massenwirkung willen, kommt für seine Kunst nicht in Frage<sup>15</sup>.

Eine ebenso charakteristische wie belustigende Äußerung Beethovens in einer Unterhaltung über die projektierte Oper *Melusine* berichtet Grillparzer in seinen *Erinnerungen an Beet-*

<sup>14</sup> Nach Schindlers Angabe verlangte Beethoven, wie Robert Haas (*Ausführungspraxis der Musik*, S. 253) mitteilt, „nur eine Besetzung von höchstens etwa 60 guten Musikern“. Das deckt sich ungefähr mit der Aufzählung der Stimmen, die Beethoven zwecks Aufführung eines seiner Werke dem Dirigenten und Vorstandsmitglied des Musikvereins Vincenz Haushka übersendet: „Ich schicke dir, mein lieber H. 8 Bässe (Violoncelli und Kontrabässe), 4 Violon 6 2den und 6 Primen, nebst 2 Harmonien . . .“ (undatiertes Brief, den Frimmel und Kastner 1816 ansetzen). Da jede Streicherstimme außer denen der Kontrabässe für 2 Spieler (also etwa 44 Streicher) bestimmt ist, so ergäbe sich bei doppelten Holzbläsern, 4 Hörnern und 2 Trompeten nebst Pauken eine Besetzung von 59 Musikern. Für die Uraufführung der neunten Symphonie rechnet Beethoven (nach einem Brief Schindlers an Dupont [Thayer-Riemann V, 82]) mit ähnlichen Zahlen: „24 Violinen, 10 Violon, 12 Bassi und Violoncelli nebst doppelter Harmonie.“

Wenn Haas andererseits erwähnt, Beethoven habe 1813 nur „8 Violinen (4 + 4), 2 Celli und 2 Kontrabässe“ gewünscht, „wozu 2 Bratschen und je 2 Holzbläser sowie 2—4 Hörner treten sollten“, scheint die Quelle der Brief Beethovens zu sein, in dem er den Erzherzog Rudolph bittet, „auf morgen Nachmittag das Orchester . . . bestellen zu lassen“, wobei er angibt, daß er 4 Hörner brauche, falls der Erzherzog wünscht, „die 2 Ouvertüren“ probieren zu lassen. Für die Sinfonien seien nur 2 nötig, und für deren Besetzung wünschte er „wenigstens 4 Violinen, 4 Second, 4 Prim, 2 Kontrabässe, 2 Violonschell“. Dieser Brief aber betrifft eine private Probe im Palais des Erzherzogs. (Übrigens meint Müller-Reuter, *Lexikon der deutschen Konzertliteratur*, Nachtrag zu Bd. 1, S. 23, daß statt „4 Violinen“ zu lesen sei „4 Violon“).

Was Schindlers Mitteilung über die Stärke des von Beethoven verlangten Orchesters betrifft, so liegt der Ton wohl auf „guten“ Musikern. Denn wenn die Gelegenheit es mit sich brachte, bediente sich Beethoven auch eines weit größeren Orchesters. Im Konzert vom 27. Februar 1814 mit der *Schlacht von Vittoria*, der siebenten und der (uraufgeführten) achten Symphonie umfaßte nach seinen eigenen Notizen das Orchester (mit mitwirkenden Dilettanten) 18 erste, 18 zweite Violinen, 14 Bratschen, 12 Violoncelli, 7 Kontrabässe, 2 Kontrafagotte. (Thayer-Riemann III, 415). Kennzeichnend ist der Satz, der den ersten Paragraphen von Beethovens Anweisungen für die Aufführung der *Schlacht von Vittoria* beschließt. Nach der Forderung, daß gegenüber den beiden, die feindlichen Armeen charakterisierenden Bläserchören „das übrige Orchester . . . natürlicherweise so stark als möglich besetzt werden“ müsse, heißt es: „Je größer der Saal, desto stärker die Besetzung.“

<sup>15</sup> Bei einem Werk wie der *Schlacht von Vittoria* verlangte der Gegenstand das ungewöhnlich große Aufgebot.

hoven: „Nur mit dem Jägerdior, der den Eingang macht, weiß ich nichts anzufangen. Weber hat vier Hörner gebraucht; Sie sehen, daß ich da ihrer acht nehmen müßte: wo soll das hinführen?“ Obwohl Grillparzer „die Notwendigkeit dieser Schlußfolge nichts weniger als einsah“, ist sie den Nachlebenden verständlich genug. Es spricht daraus der naive Gedanke Beethovens, daß er seiner überragenden Größe größeren repräsentativen Aufwand schuldig sei, als andern zustehe, aber zugleich auch seine Weisheit des Maßhaltens.

Darum möchte man glauben, so lange man nur die gedruckte Veröffentlichung kennt, daß das Wort „verzehnfacht“ eine irrtümliche Entzifferung eines schlecht lesbaren Wortes darstellt. Aber es steht deutlich geschrieben im Autograph. Folglich muß es eine andere Bedeutung haben, als ihm zuzukommen scheint.

Schon in der ersten Symphonie teilt Beethoven einmal die Bratschen. Dies Verfahren (das ja bei Haydn und Mozart Vorbilder hat) wird bis in den letzten Satz der neunten Symphonie („Ihr stürzt nieder, Millionen“) fortgesetzt und bald in größerem, bald in geringerem Umfang angewendet<sup>16</sup>. Auch die Violoncelli werden geteilt, entweder streckenweise für sich allein (wie in der *Szene am Bach* der Pastoral-symphonie, wo sogar 2 verschiedene Solostimmen sich von den übrigen, mit den Kontrabässen gehenden Violoncelli trennen), oder zugleich mit den Violon (wie im Vorspiel zum Kanon im *Fidelio* oder später im *Sanctus* und im Präludium zum *Benedictus* der *Missa Solemnis*). Bei den Violinen geht Beethoven noch nicht über die feststehende Zweiteilung hinaus, ausgenommen ein paarmal zwecks dynamischer Wirkungen (am Anfang des *Presto* in *Leonore III* zuerst „*due o tre violini*“ in den Stimmen der ersten und zweiten Violine<sup>17</sup>; im *Andante con moto* von Nummer 8 der *Egmont*-Musik „*Einige Violinen*“; in der „*Siegessymphonie*“ zur *Schlacht von Vittoria* am Anfang des Fugato über „*God save the King*“ nur je 2 erste und zweite Violinen wie auch 2 Bratschen und 2 Violoncelli; im *Et incarnatus est* der *Missa Solemnis* „*nur einige Violinen*“ der ersten und zweiten Stimme, dazu „*zwei Violon*“ und „*zwei Violoncelle*“).

Mit der Zweiteilung der Bratschen und Violoncelli hat Beethoven einen siebenfach geteilten Streichkörper gewonnen. Wie sollte er nicht daran gedacht haben, im Bedarfsfalle auch einmal die Stimmen der ersten und zweiten Violinen sowie auch die Kontrabässe zu teilen? Damit hätte er ein „zehnfach geteiltes“ Streichorchester — und das ist es offenbar, was er in seiner Notiz für die „*2te Sinfonie*“ meinte. Daß dies mit dem Wort „*verzehnfacht*“ sprachlich nicht ganz korrekt ausgedrückt ist, hat nichts zu sagen; denn für andere als seine eigenen Augen war die Aufzeichnung ja nicht bestimmt.

<sup>16</sup> Müller-Reuter macht darauf aufmerksam, daß die Originalausgaben der Symphonien 5 bis 8 „2 Violon“ resp. „2 Violon“ verzeichnen.

<sup>17</sup> Die Vorstufe dazu in *Leonore II* ist die zweimalige Wiederholung des Schlußmotivs des Adagios nach dem Trompetensignal (das zum Kopfmotiv des Streicher-Unisonos wird) durch eine Solo-Violine.

## BESPRECHUNGEN

Otto Erich Deutsch: Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900. Zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe. Berlin: Merseburger 1961. 32 S.

Für die Datierung von Musikdrucken haben sich die Verlagsnummern, deren erstmalige Verwendung durch die Firma Estienne Roger (Amsterdam) um 1710 festgestellt ist, als aufschlußreiche Hilfen erwiesen. Deutschs Ansicht, daß „diese Nummern oft die einzige Handhabe dafür bieten, Notendrucke zu datieren“ darf allerdings nicht allzu eng ausgelegt werden, da der zünftigen Forschung auch noch andere Methoden zur Verfügung stehen. Trotzdem bieten die Nummern eine aufschlußreiche Informationsquelle, deren Handhabung allerdings große Erfahrung auf dem Gebiet der Musikbibliographie voraussetzt. Wie schwierig die ausschließlich nach den Verlagsnummern orientierte chronologische Einordnung von Notendruckern sein kann, beweist die vorliegende, äußerst kenntnisreich und gewissenhaft bearbeitete Neuauflage der ersten, 1946 (nicht 1947, wie in den Anzeigen des Verlags bekanntgegeben wird) in England erschienenen Ausgabe auf geradezu bestürzende Weise. Wer auf Grund der Angaben von 1946 Notendrucke datiert hat, wird sich in zahlreichen Fällen zu Korrekturen gezwungen sehen, da Deutsch inzwischen neue Daten festgestellt hat, welche zum Teil von den 1946 publizierten abweichen. Außerdem fallen, wie der Bearbeiter ausdrücklich erwähnt, einzelne datierbare Nummern aus der chronologischen Folge heraus (derartige Nummern wurden in der Aufstellung absichtlich übergangen, um Fehldatierungen zu vermeiden). Als Beispiel für das Risiko bei der Benutzung von Verlagsnummern seien die Angaben über den Verlag Hummel (Den Haag, Amsterdam, Berlin) gewählt. Die Nummer 321 wurde 1946 von Deutsch mit 1770 datiert, 1961 aber mit „ca. 1774“. Als weitere Abweichungen seien genannt: Nr. 412 = 1780 (1946: 1781), Nr. 511 = 1781 (1946: 1782), Nr. 825 fehlt 1961 (1946: 1792). Mehrfach verschoben wurden Jahreszahlen bzw. Nummern für die Verlage Artaria & Co. (Wien), Haffner (Nürnberg), Walsh (London) u. a. Welche Bedeutung derartige Änderungen haben, kann man daran ermesen, daß z. B. mehrfach

die Daten im *British Union Catalogue of Early Printed Music* (London 1957) durch die neuen Angaben von Deutsch überholt sind (als Beispiel sei Mozart, KV 511, erwähnt, dessen Erstdruck bei Hoffmeister in Wien die Plattennummer 109 trägt und den Angaben von Deutsch [Ausgabe 1946] entsprechend im *Catalogue* mit 1786 datiert wurde, nach Deutsch [Ausgabe 1961] jedoch mit 1787 bezeichnet werden muß). Es ist zu erwarten, daß weitere Untersuchungen auf dem Gebiet der Verlagsnummern weitere Verschiebungen innerhalb der Angaben über einzelne Verlage notwendig machen. Wünschenswert bleibt daher, daß die Schrift nur von erfahrenen Fachleuten benutzt wird, deren abwägende Anwendung des gebotenen Datenmaterials von vornherein garantiert ist. Dem Verfasser gebührt für seine mühevollen, undankbaren Aufgabe uneingeschränkte Anerkennung.

Richard Schaal, Schliersee

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957. Hrsg. von Walther Vetter. Zweiter Jahrgang (49. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1958. 100 S.

Nachdem der erste Band dieses Jahrbuches vor allem grundsätzliche Beiträge aus den verschiedensten Bereichen der gegenwärtigen historischen und systematischen Musikforschung vereint hatte, beschränkt sich der zweite fast ganz auf kleinere, zum Teil durch musikgeschichtliche Gedenktage veranlaßte historische Untersuchungen. Dafür steht der Entwurf einer *Musikwissenschaft als Gesellschaftswissenschaft* von Walter Siegmund-Schultze programmatisch am Anfang des Bandes.

Zur *Reservata*-Diskussion der letzten Jahre — dem Muster eines besonnenen internationalen Streitgesprächs auf hohem wissenschaftlichem Niveau — liefert Hellmut Federhofer einen wesentlichen Beitrag (*Monodie und musica reservata*). Anhand eines neuen Beleges für das kräftige Fortleben des *Terminus musica reservata* im 17. Jahrhundert kommt er zu einer Definition, die die vielfachen Widersprüche der Dokumente zu versöhnen sucht. Danach ist *musica reservata* weder ein „*Universalstil*“ (34) noch eine eng umgrenzte Kompositionstechnik, sondern eine „für Kenner bestimmte

und ihnen gewidmete Vokalmusik der Renaissance und des Frühbarocks . . . , die sich durch Verwendung ungewöhnlicher Mittel . . . sowie manieristischer und exzentrischer Züge (Coclico) auszeichnet“ (34–35). Inzwischen sind neuere Arbeiten zum Thema, die teilweise zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen, zu vergleichen (B. Meier in AML 1958, C. V. Palisca in AML 1959). Eine Kleinigkeit, die das Hauptproblem nicht berührt: der „Iulius Caesar“ in der S. 33 zitierten Quelle, der dem Kasseler Christoph Cornet in Italien ein Clavicimbalum universale vorführte, wird kaum der Grazer Hofkapellsänger Giulio Cesare Rossini (Rossin) gewessen sein. Cornet war offenbar 1604–1606 in Italien, Rossini seit 1604 in Graz. Eher könnte Giulio Cesare Monteverdi gemeint sein.

Wilhelm Weismann (*Ein verkannter Madrigal-Zyklus Monteverdis*) gibt eine Ehrenrettung des *Ecco-Silvio*-Zyklus von 1605, indem er überzeugend die eigenartige musikalische Struktur des Werkes als einen frühen, durch den Text inspirierten Schritt zur Monodisierung und Dramatisierung des Madrigals interpretiert. Joseph Müller-Blattau (*Karl Friedrich Zelter, Maurermeister und Musiker*) schildert warmherzig Leben und Werke des Goethefreundes zu dessen 200. Geburtstag; der Hinweis auf die noch kaum ausgeschöpften Selbstbiographien und Tagebücher Zelters, musikgeschichtliche und menschliche Dokumente von höchstem Wert, verdient Beherzigung. Im Vorgriff auf die Chopin-Gedenktage 1959 und 1960 untersucht Zofia Lissa *Die Chopinsche Harmonik aus der Perspektive der Klangtechnik des 20. Jahrhunderts*; eine Fortsetzung dieser Arbeit folgte im 3. Band des Jahrbuches. Der vorliegende Teil der Studie untersucht parallele chromatische Akkordketten, die als a-funktionale, koloristisch-virtuose Einschübe in übergeordneten funktionalen Strukturen interpretiert werden, ihrerseits aber auch quasi-dominantische Spannungsfunktion haben können. Der Widerspruch, der uns im Nebeneinander dieser beiden Deutungen zu liegen scheint, bleibt ungelöst, ebenso bleibt bei der Darlegung der Gründe für die „organische“ Verschmelzung chromatischer Akkordketten und traditionell funktionaler Abschnitte in einem Werkganzen (83) unberücksichtigt, daß jede Abweichung vom normalen funktionalen Gefälle die Rückkehr zur Norm dialektisch pointiert. Der methodische Ansatz der Arbeit (die

strenge Unterscheidung zwischen dem „Selbstverständnis“ einer historischen Harmonik und ihrer Interpretation im Lichte unserer erweiterten Hör-Erfahrung — „aus der Perspektive der Klangtechnik des 20. Jahrhunderts“ —) ist bedenkenswert; überraschend wirkt nur die radikale Ablehnung allgemeingültiger harmonischer Gesetze im Sinne Riemanns, die uns geradewegs in einen historischen Relativismus zu münden scheint, der letzten Endes jeder harmonischen Interpretation die Grundlage raubt.

Im letzten Aufsatz des Bandes entwirft Willi Kahl ein anziehendes Bild von *Carl von Noorden als Musikschriftsteller*, dem frühverstorbenen und zu Unrecht vergessenen (weder in MGG noch im Riemann-Lexikon berücksichtigten) rheinischen Historiker und Musikschriftsteller, der als besonnener „Mann der Mitte“ in den Kämpfen um Wagner und Brahms einige Jahre lang eine erinnernswerte Rolle spielte. Am Ende des Bandes steht als sehr erfreuliche Neuerung ein *Verzeichnis aller im Berichtsjahr 1957 bei der Deutschen Bücherei in Leipzig registrierten musikwissenschaftlichen Dissertationen und Habilitationsschriften*. Aufmachung und Ausstattung des Jahrbuches sind wie gewohnt muster-gültig und der großen Tradition des alten Peters-Jahrbuches würdig.

Ludwig Finscher, Kiel

Mozart-Jahrbuch 1959 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (Bärenreiter-Verlag) 1960. 303 S.

Der zehnte Band des seit 1950 in lückenloser Folge erscheinenden Jahrbuchs enthält folgende Beiträge: W. Fischer, *Die „nachsichlagende Akkord-Begleitung“ bei W. A. Mozart*, O. E. Deutsch, *Neues aus Mozarts Leben*, A.-E. Cherbuliez, *Bemerkungen zu den „Haydn“-Streichquartetten Mozarts und Haydns „Russischen“ Streichquartetten*, H. Engel, *Haydn, Mozart und die Klassik*, K. G. Fellerer, *Zur Mozart-Kritik im 18./19. Jahrhundert*, R. Haas, *Ein polnischer Werther*, E. Hess, *Zur Ergänzung des Requiems von Mozart durch F. X. Süßmayr*, R. Steglich, *Bemerkungen zum ersten Duett in „Figaros Hochzeit“*, W. Plath, *Das Skizzenblatt KV. 467a*, P. und E. Badura-Skoda, *Zur Echtheit von Mozarts Sarti-Variationen KV. 460*, K. von Fischer, *Sind die Klaviervariationen KV. 460 von Mozart? (Eine Replik)*, Chr. Bitter, *Don Giovanni in Wien 1788*, E. W.

Böhme, Mozart in der schönen Literatur, W. Hummel, Die wichtigsten Bildnisse und Musikinstrumente im Mozart-Museum zu Salzburg, H. Heussner, Zu den Quellen von Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV. 482, István Kecskeméti, Stußmayr-Handschriften der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest, H. Klein, Die Mozarts, der Ritter Esser und zwei junge Salzburger Theologen, K. Marguerre, Die Violinsonate KV. 547 und ihre Bearbeitung für Klavier allein, R. Münster, Mozart und Holzbauer, F. Neumann, Der Typus der Stufenganges der Mozartschen Sonatendurchführung, P. Nettl, Die spanische Seele des Don Giovanni, L. Paneth, Constanze — eine Ehrenrettung, T. Volek, Über den Ursprung von Mozarts Oper „La Clemenza di Tito“, P. A. Wallner, Die Erstaufführungen von Mozart-Opern in Graz und Mozarts Beziehungen zu Graz, R. Schaal, Mozart-Bibliographie für das Jahr 1958.

Da es der Raum dieser Besprechung nicht zuläßt, der Fülle und Divergenz der einzelnen Beiträge auch nur mit jeweils wenigen Sätzen gerecht zu werden, sei dem Rezensenten gestattet, einige Ergebnisse herauszugreifen und zwar solche, welche die Entstehungsgeschichte und Quellen-Kritik Mozartscher Werke betreffen; ist doch die Diskussion gerade dieser Probleme für die zentrale Aufgabe heutiger Mozart-Forschung, die Arbeit an der Neuen Mozart-Ausgabe, von hoher Bedeutung.

In einer kritischen Studie über die Ergänzung des *Requiem*s weist E. Hess mit Nachdruck auf offensichtliche Satz- und Instrumentationsfehler Süßmayrs hin. Hess gibt verschiedene Verbesserungsvorschläge. Es wäre wohl zu empfehlen, solche Lösungen, besonders gekennzeichnet, als „Ossia“-Versionen in die Neue Mozart-Ausgabe aufzunehmen. — Mozarts Skizzen sind bisher größtenteils unbekannt geblieben oder nur ungenau transkribiert und gedeutet worden. Das Blatt KV. 467a erhält durch die präzise Analyse, die W. Plath vorlegt, besonderes Gewicht. Es überliefert nämlich — neben einer nicht identifizierbaren Melodie-Skizze von 22 Takten — einen ausgedehnten Entwurf zum 1. Satz des Klavierkonzerts KV. 414/386a, ferner, in einer zweiten Schicht, verschiedene Reihen von Taktzahlen, welche sich auf die einzelnen Szenen in der *Entführung* beziehen, aber offenbar eine bisher unbekannte Fassung der Oper meinen. —

Besonderes Interesse verdient die Kontroverse zwischen K. von Fischer und der Ehepaar Badura-Skoda über die Echtheit der Sarti-Variationen. Die Diskussion wurde durch Fischers Aufsatz *Sind die Klaviervariationen über Sartis „Come un'angelo“ von Mozart?* im Mozart-Jahrbuch 1958 ausgelöst. In der Neuen Mozart-Ausgabe sind unlängst die von Fischer besorgte Edition der Klaviervariationen sowie der Kritische Bericht erschienen. Der Zyklus der Sarti-Variationen wurde nicht aufgenommen, sondern unter die Werke zweifelhafter Echtheit verbannt. Trotz der Abweichung des autographen Fragments von der vollständig ausgeführten Fassung können die Gründe, welche Fischer gegen die Echtheit des Zyklus vorbringt, nicht durchweg überzeugen. Man hätte gerne erfahren, in welcher exakten philologischen Beziehung die beiden handschriftlichen Hauptquellen aus den Klöstern Osek und Kremsier stehen und wie sie sich wiederum zum Erstdruck Artarias verhalten. Überliefern nämlich drei voneinander unabhängige Quellen das Werk unter Mozarts Namen, dann bedarf es schon schwerwiegender stilistischer Kriterien, um die Echtheit zu erschüttern. Daß sich solche Kriterien in einem von der Improvisation weitgehend bestimmten Variationszyklus bisweilen durchaus im Sinne Mozarts deuten lassen, das zeigt die Antwort von P. und E. Badura-Skoda. Fischer nimmt an, Sarti oder ein anderer Komponist habe das Werk „frei nach Mozart“ niedergeschrieben. Er konzidiert gewisse „Mozartismen“: es scheint fraglich, ob eine Stil-Kritik in diesem Fall wirklich überzeugend anzuwenden ist.

Ch. Bitter untersucht in seinem Beitrag (ein Vorabdruck des 2. Kapitels seiner inzwischen bei Bosse erschienenen Dissertation *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928*) das bisher unbeachtete Ms. OA 361 der Österreichischen Nationalbibliothek. Diese Partitur zum *Don Giovanni*, 1788 datiert, enthält neben Eintragungen aus späterer Zeit eine Reihe alter, offenbar originaler Änderungen und Striche. Sie erweist sich dadurch als wichtige Quelle für die Wiener Erstaufführung. — Zum 1. Satz des Klavierkonzerts KV 482 sind zwei Takte separat überliefert. H. Heussner führt den Beweis — als Grundlage für seine inzwischen erschienene Ausgabe dieses Konzertes (NMA V/15/6) —, daß es sich hierbei um eine, nach

Takt 281 einzufügende, bisher unerkannte Ergänzung handelt. — Auf Grund eines stilkritischen Vergleichs der Violinsonate KV 547 und ihrer Bearbeitung für Klavier allein KV 547a kommt K. Marguerre zum Ergebnis, daß das Arrangement einem geschickten Musiker der Zeit, nicht aber Mozart selbst zuzuschreiben sei. Auch die Umarbeitung der Variationen KV Anh. 138a, die Einstein als letzten Satz der Sonate KV 547a deutet, gehe kaum auf Mozart selbst zurück. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die oben genannte neue Ausgabe der Klaviervariationen hingewiesen: dort ist eben dieser Satz — das Thema und fünf Variationen — unter den Fragmenten aufgenommen. Nach Fischers Ergebnissen, die Marguerres Untersuchungen in gewisser Weise ergänzen, muß man zwei Bearbeitungen der Variationen unterscheiden: die eine habe Mozart selbst vorgenommen; sie sei Fragment geblieben und nie erschienen; die zweite, welche die apokryphe vierte Variation und die Coda enthalte, werde nur durch Drucke überliefert und rühre kaum von Mozart selbst her.

Über die Entstehung des *Titus* berichtet T. Volek (Prag). Nach seiner Hypothese hat Mozart, von Guardasoni angeregt, bereits im Jahre 1789 die Komposition der Oper begonnen. Wenn auch das sorgfältig interpretierte archaische Material nicht ausreicht, diese Hypothese in allen Punkten zu erhärten: fest steht, daß die Aria der Vitellia „*Non più di fiori*“ vor dem 26. April 1791 entstanden ist: an diesem Tag hat Madame Duschek die Nummer in einem Konzert in Prag vorgetragen. Die Entstehungszeit von 18 Tagen, die Niemetschek als erster nennt, gehört damit in das Reich der Legende.

Andreas Holschneider, Hamburg

Journal of the International Folk Music Council. Vol. XIII. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1961. 151 S.

Das Journal of the IFMC ist nicht nur als Informationsquelle über Forschungsvorhaben und die in allen Teilen der Welt erscheinende Spezialliteratur von großem Nutzen, auch die hierin abgedruckten meist kurzen Aufsätze werden von Jahr zu Jahr ausgewählter und für die Wissenschaft gewichtiger. Einige Beiträge des diesjährigen Bandes sind gar für die gesamte Musikwissenschaft von grundlegender Bedeutung, so etwa der Aufsatz von E. Gerson-Kiwi über *Religious Chant: a pan-asiatic Conception of Music*, worin die sach-

kundige Verfasserin „*the solemn form of speech-melody*“ in den asiatischen Hochreligionen im Zusammenhang betrachtet, oder die Abhandlung von W. Wiora über *Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker*, in der die überzeitliche Gültigkeit einfacher musikalischer Gestalten dargelegt wird. R. Wolfram vermittelt einen Überblick über *Die Volkstänze in Österreich*, W. Graf beschäftigt sich kritisch mit den *Jodlertheorien*, während D. Etherington auf die Seltenheit eines *living Song-Composers in a scottish-gaelic oral tradition* hinweist. Die übrigen, z. T. stoffreichen und sehr anregenden Aufsätze von M. Barbeau, D. Christensen, C. Marcel-Dubois, K. Reinhard, W. Schrammek, L. Vikár berichten von Sammelergebnissen bzw. -erfahrungen. Die Ausführungen von J. Klima über *Tabulaturen als Quelle der Volksmusik alter Zeiten* sind wissenschaftlich ungenügend; dieses Thema sollte baldigst einer gründlicheren Untersuchung unterzogen werden. Auch die Bemerkungen von M. Barkechli über die *Necessité d'une coordination des différents techniques appliquées à la recherche du folklore musical* sind nicht sonderlich bemerkenswert, da auf die Dringlichkeit einer weltweiten Koordinierung bereits zu oft hingewiesen wurde, ohne daß sich aber bisher praktische Folgerungen gezeigt hätten. Dagegen ist der Vorschlag von K. Vetterl, eine *International Select Bibliography of Folk Music* herauszugeben, wärmstens zu unterstützen. Mehr als ein Drittel des Bandes füllen Rezensionen. Walter Salmen, Saarbrücken

Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglès. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones científicas 1958 bis 1961. 2 Bde., 1054 S.

Eine zweibändige Festschrift mit Beiträgen von 68 Autoren: da braucht nichts hinzugefügt zu werden, um die Bedeutung des Gefeierten hervorzuheben. Natürlich wird vor allem der Musikwissenschaftler gefeiert, aber zu oft schließen oder beginnen diese Beiträge mit einer Bezeugung des Dankes an Anglès, als daß nicht auch etwas von dem hilfreichen und anregenden Menschen sichtbar würde, und der Schreiber dieser Zeilen, der nicht an einen Beitrag erinnert wurde, der aber gleichfalls zu Dank verpflichtet ist, freut sich, daß er wenigstens als Rezensent Gelegenheit zur kurzen Erwähnung des Dankes für eine geleistete Hilfe hat.

Es ist ein weites Feld, das der Gefeierte selber betreut hat. Die Bibliographie zählt 31 Denkmälerbände und ähnliche Publikationen auf, 9 Monographien und 109 Aufsätze in Zeitschriften usw. Die Beiträge der Festschrift kommen aus der internationalen Forscherwelt und berühren fast die gesamte Musikwissenschaft: die Handschriftenkunde, die vergleichende Wissenschaft und Volksliedkunde, die Chorforschung und Byzantinistik, die mittelalterliche und neuzeitliche Geschichte. Es versteht sich bei so weiter Streuung und so vielsprachiger Textfassung von selber, daß hier alle Beiträge nicht einmal aufgeführt, geschweige denn gewürdigt werden können. So müssen, wenn Raum- und Zeitmangel zu dem beschränkten Wissen des Rezensenten hinzutreten, die spanischen Artikel (spanischer Sprache oder spanischen Inhaltes) sozusagen grundsätzlich außer Betracht bleiben, obwohl sie naturgemäß einen ganz wesentlichen Teil der Festschrift ausmachen.

Aus den anderen Gebieten seien folgende Beiträge herausgegriffen. E. Wellesz: *Zum Stil der Melodien der Kontakia*. Wellesz hat seine interessanten Einsichten vor allem bei der Beschäftigung mit dem von ihm herausgegebenen Akathistos-Hymnos gewonnen; er stellt die formelgebundene Technik der Kompositionsart fest. Er glaubt auch, weil eine ältere Fassung des Hymnos weniger melismatisch ist, daß die byzantinische Melismatik jüngerem Datums ist, wie manche ein junges Datum auch bei der gregorianischen annehmen möchten. Doch ist nach Ansicht des Rezensenten auch ein ursprüngliches Nebeneinander von einfachem und melismatischem Stil denkbar und sogar höchst wahrscheinlich — auch in Byzanz. In ungefähr diesem Sinne wenden sich auch C. A. Mobergs *Gregorianische Reflexionen* gegen Annahmen, allzu revolutionäre Annahmen, die die Entstehung des ausgebildeten lateinischen Choral in eine späte karolingische Zeit verlegen möchten. Die Stellungnahme Mobergs zu den verschiedenen Theorien über die zwei Chorfassungen stimmen weitgehend mit den Anschauungen des Rezensenten überein, dessen Thesen (*Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, 1962) Moberg allerdings noch nicht kennen konnte. H. Husmann (*Alleluia, Sequenz und Prosa im altspanischen Choral*) bringt weiteres Material zum Verhältnis zwischen Alleluia und Sequenz in der Richtung auf eine Ursequenz

hin. Der Rezensent hat in seinem eben zitierten Werk sich gegen diese These Husmanns gewandt, vielleicht zu scharf in der Formulierung: Husmann ist jedenfalls zuzustimmen, daß von Anbeginn neben dem Versallemuia ein Jubilus bestand. In diesem neuen Aufsatz bringt nun Husmann Beispiele für das Eindringen dieses Jubilus auch in den Vers. (Der Rezensent hofft, demnächst weitere Beispiele hierfür vorlegen zu dürfen.) Mit dem mozarabischen Choral befassen sich auch L. Brou und E. Werner. Brous Artikel, dessen Titel *Deux mauvaises lectures du Ch. Ortiz dans l'Édition du Breviaire Moz. de Ximenes „Lauda, Capitula“* zunächst nur rubrizistische Kleinigkeiten vermuten lassen möchte, gibt neue Erkenntnis über die Rolle des mozarabischen Alleluias. Werner veröffentlicht ein mozarabisches Neumenfragment aus der Zeit um 900. Er möchte den auch im Mozarabischen vertretenen 4. Psalmton mit den ältesten jemenitisch-hebräischen Melodien zusammenbringen; nach Ansicht des Rezensenten nicht ganz mit Recht, da die Tubae beider Töne verschieden sind. F. Zagiba erörtert die *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* (Ende des 9. Jhs.) als musikgeschichtliche Quelle, d. h. die lateinische Mission bei den Alpenlawen, und deckt Spuren eines lateinischen westlichen Ritus auf. Von O. Ursprung enthält die Festschrift noch posthum einen Artikel über *Hildegards Ordo virtutum*, an dessen Auf-führung anscheinend der ganze Convent wie bei einer Liturgie beteiligt war.

Eine große Zahl von Arbeiten ist dann der mittelalterlichen Musik im eigentlichen Sinne gewidmet. H. Hüschen weist den *Einfluß Isidors von Sevilla auf die Musikanschauung des Mittelalters* (Sphärenmusik, klangliche Musikauffassung, Zahlensymbolik) bis ins 15. Jh. auf. J. Chailley (*La naissance de la notion modale au M.-A.*) erörtert die geschichtliche Entwicklung des Begriffes Modus zu dem der strukturellen Tonart. Vom 11. Jh. ab werden die Gesänge nach strukturellen Regeln komponiert. Dieses Datum dürfte im ungefähren stimmen. Entsprechend entwickelt Wilhelm von Hirsau (im ersten Dezennium dieses Jhs. geboren?) in seiner vor 1069 verfaßten *Musica*, wie K. G. Fellerer in seinen *Untersuchungen zur Musica des Wilhelm von Hirsau* sehr klar darlegt, eine strukturelle Tonalität. F. Gennrich (*Wer ist der Initiator der Modaltheorie?*) klärt in einer Antwort auf Chailleys Artikel Quel

est l'auteur de la „theorie modale“ dite de Beck — Aubry? (AfMw 10, 1953, 213—222) den geringen Anteil von Aubry, die Rolle von Beck, vor allem aber die geistige Urheberchaft Fr. Ludwigs als „Initiators“ an der Modaltheorie. Er berichtet als Teilnehmer an entscheidenden Gesprächen, z. Tl. auch aufgrund eingehender Untersuchung der Aubry'schen Veröffentlichungen; so dürfte diese Frage nunmehr beantwortet sein. W. Salmens Beitrag *Zur Geschichte der ministriles im Dienste geistlicher Herren* erörtert anhand von archivalischen Quellen (die überhaupt noch vieles bisher vernachlässigte Material zur mittelalterlichen Musikgeschichte bergen) die Rolle der Spielleute im Mittelalter; sie waren nicht bloß verachtete und gar verfolgte Musiker, sondern standen auch im festen Dienstverhältnis der Bischöfe, Fürsten und Städte für deren weltliche Angelegenheiten, einschließlich der Botendienste oder der Tafelmusik. Zur Verwandtschaft zwischen Choralmelodien und Gesängen der weltlichen Einstimmigkeit bringen Br. Stäblein und W. Wiora Material. Stäblein (*Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba*) stellt den Hymnus *Ave maris stella*, vor allem in seiner provenzalischen Fassung, mit der *Alba Reis glorios* wegen des gleichen Beginnes zusammen. Wiora stellt *Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen* auf, deren 4. den gleichen Beginn wie Stäbleins Melodien aufweist. Die Frage bleibt also — eine sehr alte Frage —, wieweit Melodieverwandtschaft (oder allgemeiner: übereinstimmendes Kulturgut) auf unmittelbarer Entlehnung oder auf übernommenen Typen — oder vielleicht gar auf einer Strukturgemeinschaft beruht; sie wird selten zu klären sein. Beweiskräftig sind nach Meinung des Rezensenten äußere Fakten, wie etwa Berichte, Begegnungen usw., oder Übereinstimmungen, die nicht mit der Struktur, oder enger genommen, mit den Typen gegeben sind.

Im Bereich der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit muß auf die *Bemerkungen W. A. Pels zu den Organa von St. Martial* hingewiesen werden, der Stile, Probleme, Schwierigkeiten, wenn nicht gar naturgegebene Grenzen klar darstellt. A. Geering (*Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters*) erörtert die Rolle der Choralmehrstimmigkeit im 13. Jh. und ihren nachwirkenden Einfluß auf die Verteilung der Kompositionsabschnitte auf Chor und Soli-

sten im 15. Jh. Diese erfolgt nicht nach ästhetischen Regeln, wie sie an sich der Renaissance zukommen könnten. L. Schrade legt die Zusammenhänge zwischen *Guillaume de Machaut and the Roman de Fauvel* bloß. Machaut steht nicht isoliert; sein Verhältnis zu Roman de Fauvel wird geradezu als das eines Schülers zum Meister bezeichnet. Besondere Beachtung verdient auch H. Besslers Artikel *Dufay in Rom*. B. befaßt sich, vom Quellenbefunde ausgehend, mit dem Stilwandel zwischen 1400 und 1450, insbesondere mit der Rolle der tonalen Harmonik und mit dem „Stromrhythmus“. Es ist ein wichtiger Artikel, den genau zu studieren sich lohnt.

Die vielen anderen Beiträge müssen notgedrungen und zum Bedauern des Rezensenten übergangen werden. Auch ihr Studium wird für die jeweiligen Spezialisten erforderlich sein. Hier sei — aus persönlichem Interesse — der Beitrag von L. Nowak (*Anton Bruckners Formwille, dargestellt am Finale seiner V. Symphonie*) herausgegriffen: es handelt sich um die Rolle der Zahl beim Aufbau des Werkes. Wenn allerdings Nowak schreibt, daß über sie nichts veröffentlicht sei, dürfte er zwar Recht haben; doch darf der Rezensent aufgrund von Gesprächen mit W. Werker in den Jahren um 1940 sagen, daß diesem die Rolle der Zahl bei Bruckner wohlbekannt war. Sie dürfte sich aber von der Rolle der Zahl im Mittelalter unterscheiden wie der Aberglaube vom Glauben.

Ewald Jammers, Heidelberg

Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag. Herausgegeben vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1961. 540 S., 28 Abb.

Es ist kein Zufall, daß die Festschrift zum 60. Geburtstag Heinrich Besslers thematisch Extremes zusammenfaßt. Man kann Bessler, dem nichts fremder ist als Befangenheit und Enge, eine Abhandlung über die japanischen Rajō (Hans Eckardt), über die Collégiale de Saint-Quentin (Félix Raugel) oder über Friedrich Schlegels Literaturtheorie (Joachim Müller) widmen, ohne Interesselosigkeit fürchten zu müssen. Der scheinbar exzessive Umfang der Festschrift ist begründet.

Nach Edith Gerson-Kiwi (*Halleluia and Jubilus in Hebrew-Oriental Chant*) ist jüdisches Provenienz des Alleluja-Jubilus nicht ausgeschlossen. Interpolationen des Alleluja-

Rufs zwischen einzelne Psalmverse werden im Talmud erwähnt und in Jemen bis heute tradiert. Zwar sind es kurze Akklamationen, keine „*longissimae melodiae*“; doch zitiert Edith Gerson-Kiwi melismatische Antiphonen aus Aleppo, die durch die Praxis, den Antiphontext durch „*Alleluja*“ zu ersetzen, in Jubili verwandelt werden konnten.

Heinrich Husmann untersucht die verwickelten und nicht restlos entwirrbaren Zusammenhänge zwischen der teiltextierten Sequenz „*Ecce puerpera*“, dem Alleluja „*Multifarie*“ und dem „*Planctus cigni*“. (Den „*Planctus cigni*“ analysiert auch B. Stäblein in der Festschrift für Karl Gustav Fellerer, 1962, 491.) Der unscheinbare Titel *Remarques sur le Winchester Troper* verbirgt einen Versuch Armand Machabey's, die linienlosen Neumen der Organa des Winchester Tropars zu entziffern. Der Organumtypus, den Machabey voraussetzt, ist eine Mischung aus den Beschreibungen Guidos und des Mailänder Traktats. Doch kann man einerseits zweifeln, ob es legitim ist, Guidos *Micrologus* und den Mailänder Traktat zusammenzufassen; und andererseits widerspricht der von Machabey postulierte Distinktionsanfang Oktave-Quinte nicht selten den Neumen des Winchester-Tropars.

Higinio Anglés überträgt mehrstimmige Sätze des Codex Calixtinus unter der Voraussetzung, daß nicht das Gleichmaß des Versrhythmus, sondern die Sangbarkeit sämtlicher Stimmen entscheidend sei. Walther Lipphardt ergänzt seine Untersuchungen über *Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana* (AfMw XII, 122). Die Versuche, zwischen den Melodiefassungen der Notre-Dame-Handschriften und den linienlosen Neumen des Codex buranus zu vermitteln, fordern manchmal zur Skepsis heraus, lassen sich aber nicht präzisieren. Ewald Jammers skizziert Zusammenhänge zwischen Lied und Choral im Mittelalter und deutet byzantinische und gallikanische Einflüsse an. (Aus seiner Übertragung der Akathistos-Hymne ist eher eine progressive Dehnung der „Takte“ als ein „modaler Dreierhythmus“ abzulesen.)

Nino Pirrotta (*Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*) beschreibt ein Traktatfragment *De vocibus applicatis verbis* aus dem frühen 14. Jahrhundert und interpretiert den Absatz über *Mandragalia*. Nach Gilbert Reaney (*Terminology and Medieval Music*) sind die Beziehungen zwi-

schen der Terminologie des Mittelalters und dem modernen wissenschaftlichen Sprachgebrauch unentwerrbar: „*What is the answer to this problem then? Obviously, as so often, one must seek a middle way. . .*“ (152). Ursula Günther zeigt, daß in den „manirierten“ Motetten des späten 14. Jahrhunderts die Zusammenhänge zwischen Text und Musik enger sind, als zu erwarten war, so daß der Gedanke an eine „*Personalunion von Musiker und Dichter*“ nicht haltlos ist (175). Peter Gülke ergänzt Besslers Thesen über *Liedprinzip und Kontrapunkt* im 15. Jahrhundert. Um 1430–1450 ist nach Gülke der Gegensatz zwischen den Lyrismen des Chanson-Superius und der Simplizität des Lied-Tenors als Reiz der Paradoxen empfunden worden. In der zweiten Jahrhunderthälfte aber sei aus der Vermittlung zwischen Chanson- und Liedmelodik eine „*Individuation des Liedes*“ hervorgegangen (188). Ob die Lied-Tenores Volkslieder sind, ist noch immer ungewiß; Gülkes Versuch (183), den Tenor in Dufays *Et in terra quaremiaulx* mit dem Volkslied „*Te voli donna*“ zu identifizieren, stützt sich auf vage Analogien.

Franz Krautwurst (*Konrad Paumann in Nördlingen*) und Lothar Hoffmann-Erbrecht (*Paul Hofhaimer in Salzburg*) publizieren Archivmaterial. Hans Albrecht beschreibt *Ein quodlibetartiges Magnificat aus der Zwikkauer Ratsschulbibliothek*. Das Stück ist ein Sonderfall: die Lieder oder Liedfragmente stehen — im Gegensatz zu der Tradition des Weihnachts-Magnificats, auf die Bach sich stützte — nicht zwischen den Magnificat-Versen, sondern sind mit ihnen vermischt. (Vgl. auch M. Geck in *Musik und Kirche* 1961, 257.) Siegfried Hermelink sammelt Theoretikerzeugnisse über zwei Arten der *Tabula compositoria* im 16. und 17. Jahrhundert: das 10-Linien-System (Scala decemlinealis) und die Einzelstimmen-Partitur. Eine dritte Manier ist nach Johann Andreas Herbst die Buchstabennotation. (Zu ergänzen wäre, daß Herbsts Beschreibung eine Übersetzung aus Wolfgang Schönsleders *Architectonice Musices universalis. . .*, 1630, pars I, caput 2, zu sein scheint.) Edward E. Lowinsky (*A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas*) berichtet über einen von Paul O. Kristeller entdeckten Traktat des Salinas-Schülers Kaspar Stocker („*Gaspar Stoquerus Germanus*“) *De musica verbali*. Stockers Normen der Textlegung ergänzen Zarlinos

Regeln und sind wegen der Unterscheidung zwischen älterem und neuerem Stil (Josquin und Willaert) von Bedeutung. Denis Stevens (*German Lute-Songs of the Early Sixteenth Century*) deutet die fragmentarischen, auf Tenor und Baß beschränkten Lautenintavolierungen deutscher Lieder im 16. Jahrhundert als Begleitungen gesungener Oberstimmen. „Companion volumes containing the cantus may have existed at one time, for it is unlikely that the singer knew this music by heart and improbable that recourse was had to small sections of the multitudinous part-books from which this collection was originally compiled“, bemerkt Stevens in Bezug auf analoge englische Sammlungen (254). Der Einwand, die Rekonstruktion werde dem Tenor-Prinzip nicht gerecht, träfe ins Leere, denn der Widerspruch zwischen deutscher Satztechnik und italienischer Arrangementspraxis ist auch von Arnolt Schlick vernachlässigt worden.

Walter H. Rubsamen (*Scottish and English Music of the Renaissance in a Newly-Discovered Manuscript*) erschließt den Raitt-Codex, eine um 1680 entstandene Handschrift mit schottischen und englischen Liedsätzen und Instrumentalstücken aus dem späten 16. Jahrhundert, die 1957 von der Bibliothek der University of California erworben wurde. Guglielmo Barblan (*Venezia e Roma son le uniche scuole del Barocco musicale Italiano?*) unterscheidet von der römischen und der venezianischen „Schule“ eine lombardisch-emilianische Tradition. Ihr Kennzeichen sei „una autoctona sensibilità ariosa e popolare“ (286) oder „un' espressione più profondamente patetica, realistica e drammatica“ (287). Hellmuth Christian Wolff zeichnet die Umrisse einer Musikgeschichte Venedigs. Jaroslav Buzga faßt tschechische Forschungen über den *Barockkomponisten Adam Michna z Otravovic (um 1600 bis 1676)* zusammen.

Rudolf Eller (*Die Entstehung der Themenzweiheit in der Frühgeschichte des Instrumentalkonzerts*) beschreibt die Voraussetzungen und die Bedeutung der „Themenzweiheit“ in Vivaldis opus 3, 8. Johannes Krey rekonstruiert in einem lückenlosen, bestehenden Argumentationszusammenhang die *Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*. Die F-dur-Sinfonia ist nach Krey keine Bearbeitung, sondern eine Vorform des Konzerts, und es scheint, als sei die erste Fassung für die Hofkapelle

in Weißenfels, die zweite für die Hofkapelle in Dresden geschrieben worden. Hellmut Federhofer (*Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach*) versucht zu zeigen, daß weder die Stufen- noch die Funktionstheorie, sondern einzig die Reduktionsmethode Heinrich Schenkers der Harmonik Bachs gerecht werde. Paul Rubardt vergleicht die Orgeldispositionen, die nach den Forschungen Reinhold Jauernigs und Hans Löfflers auf Entwürfe Bachs zurückgehen. Die Nähe zur Dispositionspraxis Schmitgers, nicht Silbermanns, ist unverkennbar. Walter Salmen skizziert eine Biographie des Bach-Schülers Johann Gottfried Mülhel.

Hans Grüß untersucht die Funktion chromatischer Sequenzen in Mozarts Sinfonien KV 550 und 551. Motivbeziehungen zwischen Beethovens *Fidelio* und dem Violinkonzert oder der vierten Symphonie bilden nach Harry Goldschmidt (*Motivvariation und Gestaltmetamorphose*) den Schlüssel zum „Inhalt“ der Instrumentalwerke. „In Beethovens Verfahren manifestiert sich weder Hegels absoluter Geist noch ein formal-dynamischer Gestaltungswille, der an sich selbst Genüge findet“; vielmehr „handelt es sich um wesentliche, inhaltliche Identitäten, die in unlöslicher Beziehung zum Leben stehen“ (406). Einem Leser aber, dem ein zu geringer Teil der melodischen Analogien einleuchtet, müssen die hermeneutischen Konsequenzen als Phantasmagorie erscheinen. Rudolf Steglich (*Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie*) interpretiert Beethovens Freude-Thema als Erfüllung eines Postulats, das im Thema des ersten Satzes ausgesprochen sei. Die Polemik gegen Dehnungen des Tempos im Adagio molto e cantabile, die den Takt auseinanderbrechen lassen, ist begründet. (Zu erwähnen wäre auch, daß Beethoven im Adagio cantabile aus opus 13 eine ähnliche Melodie in halb so großen Werten notiert.)

Erich Schenk publiziert den Auktionskatalog der Musiksammlung des Grafen Fuchs zu Puchheim und Mitterberg (1760–1838). Karl-Heinz Köhler stellt aus dem Weber-Nachlaß der Deutschen Staatsbibliothek die Notizen über *Carl Maria von Webers Beziehungen zu Berlin* zusammen.

Walther Vetter (*Das Wissen um die soziale Rolle der Musik*) reflektiert, in „Streiflichtern auf das Wirken Hanns Eislers“, über notwendige und überflüssige Kompromisse mit

der musikalischen Dummheit. Eberhardt Klemm, der Redakteur der Festschrift, zentriert seine *Notizen* zu Mahler um eine Analyse des Schlußsatzes der 6. Symphonie. (Einen Kommentar zur 6. Symphonie bilden auch Th. W. Adornos *Epilegomena zu Mahler*, Forum 1961, 335). Vermittlungen zwischen philosophischer Interpretation, Formanalyse und informationstheoretischem Kalkül werden angedeutet, ohne daß sie in gedrängten „Notizen“ näher begründet werden könnten.

Zofia Lissa (*Zur historischen Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption*) sucht nach einem Ausgleich zwischen Psychologie und Historie. Sie skizziert verschiedene Möglichkeiten melodischen Hörens — die Orientierung an einem Zentralton, einem Melodiemodell, einer Skala oder einem Akkordfundament —, um deutlich zu machen, daß der Rezeption von Musik zwar immer eine Differenzierung in primäre und sekundäre Momente zugrundeliege, daß aber die Entscheidung, welche Momente als primär gelten sollen, dem geschichtlichen Wechsel unterworfen sei. Peter Schmiedel (*Einiges über Konsonanz und Tonverwandtschaft*) zeigt, daß die einzelnen Momente des Konsonanz- und Dissonanzphänomens, die Schwebungen, die Kombinationstöne und die Koinzidenz von Partialtönen, „verschiedenen Seinsgebieten angehören“ (493). „Während nämlich die Koinzidenz das Zusammenfallen ist, entstehen Schwebungen und Kombinationstöne erst aus den auseinandergetretenen Teilen der Töne. Sie sind also nicht das Auseinandergetretene selbst, sondern entstehen nur an und aus ihm“ (490). Die „ontologische Differenz“ der Momente, aus der H. Husmann die Konsequenz zog, man solle als „Konsonanz“ die Koinzidenzgrade (bis zum Halbton 15:16) und als „Dissonanz“ die Schwebungsgrade bezeichnen (Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft, 1956, 66), wird als Voraussetzung der Möglichkeit einer „Multiplizitätstheorie“ der Konsonanz (A. Wellek) verstanden.

Walter Wiora (*Einsichten Hegels in das Wesen der Musik*) betont den „Wert der Lehre Hegels für die musikalische Grundlagenforschung“ (509). Er rühmt Hegels „abwägende Sachlichkeit“ und demonstriert an Zitaten, daß es hochmütige Befangenheit in begriffsloser Empirie wäre, sich den Einsichten Hegels zu verschließen.

Carl Dahlhaus, Kiel

Lydia Schierning: Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Kassel: Bärenreiter 1961. 147 S. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel. XII).

Die Arbeit ist eine Parallelarbeit zu der von uns in *Mf XV*, 1962, 285 besprochenen Arbeit von Riedel, der sie laut Vorwort um zwei Jahre voraufgeht. Sie hat also das Prioritätsrecht. Wie dort die Musik für Tasteninstrumente der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts untersucht ist, so hier die der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Damit ist nun ein ganzes Jahrhundert Klaviermusik vorläufig quellenkundlich neu erfaßt. Auch das Ergebnis beider Arbeiten entspricht sich, wie das bei der Sachlage gar nicht anders sein kann. Die Problematik der Überlieferung, der Datierung und der Konkordanzen, und damit die Zusprechung an bestimmte Autoren ist hier so groß wie dort. Damit erhebt sich generell die Frage, was in Zukunft Gesamtausgaben einzelner Klaviermeister des 17. Jahrhunderts noch bedeuten können, da die *Incerti* denselben Raum einnehmen werden wie die gesicherten Werke. (Selbst für Vokalmeister erwächst mehr und mehr dies Problem; man vgl. zum Beispiel Martin Geck, *Das Vokalwerk Buxtehudes*, *Mf XIV*, 1961, 395 ff.) Hier wird die Frage besonders dringlich für so bedeutende Meister wie Sweelinck (die Sweelinck-GA bedarf völliger Neugestaltung; vgl. S. 71 ff.) und Heinrich Scheidemann, dessen GA durch Gustav Fock bevorsteht; aber auch Meister wie Gabrieli, Erbach, von der Hofen, Haßler, Frescobaldi, Merulo, Siefert, Holtzner, Luython, Labarre und Gautier — ob la Vigon nicht ein Widmungsadressat ist? — sind mitbetroffen.

Auch das bei Riedel hochinteressante Ergebnis, das der norddeutschen Orgelmusik, zumindest bis ins spätere 17. Jahrhundert, den Vorrang zugunsten der süddeutschen nahm, ist hier bei Schierning schon vorausgenommen. Es erweist sich einmal darin, daß etwa Sweelinck in norddeutschen Handschriften entgegen allen Erwartungen kaum überliefert ist (S. 23), dagegen wie Scheidt und norddeutsche Meister reichlich in süddeutschen Hss., zum andern in der Beschränkung auf wenig polyphone Choralbearbeitungen (Variationen, Choralfantasien und c. f.-Bearbeitungen) und bescheidenere Präludienarten. Das heißt also, groß angelegte Tokkaten, Fantasien und Fugentypen fehlen zumeist in Norddeutschland und sind, wo

vorhanden, aus dem niederländischen oder südlichen Raum übernommen, wo sie reichlich in den Hss. vertreten sind (S. 20f.). Die oft ausgedehnte Echoarbeit in diesen größeren Anlagen (S. 36) will Kittler übrigens — der Gedanke liegt nahe — an den Motetten-intavolierungen erarbeitet sehen.

Wie stark diese vertreten sind, zeigen die rund 20 Hss., die Schierning — allerdings in sehr knapper Form — S. 101 ff. zitiert. Sie sind eine Fundgrube, um die Beliebtheit bestimmter Vokalmeister in bestimmten Gegenden zu erweisen. Auch dürften manche kleinere Autoren hier als Unica erhalten sein. Die Verbindungen in gewissen Hss. (wie Lüneburg, KN 209 und Wien, Minoriten-Ms. 8 [S. 45 f.]) mit reinen Instrumentalkompositionen könnten beweisen, daß sie mit Präludien, Fantasien, Fugen (als Einleitung oder Schluß) in Verbindung standen.

Bei den Präludien ist übrigens interessant, daß auch Schierning (S. 21) ihre Ähnlichkeit untereinander auffällt. Wir sind zu der Vermutung gekommen (Lüneburg KN 208<sup>2</sup>, Vorwort; in Vorbereitung), daß über Modelle gearbeitet worden ist. Das scheint uns näher zu liegen als nur angenehme Anregungen vorauszusetzen (S. 21).

Mißverstanden ist die Rezensentin bezüglich der Fassung der *HSM-Tokkata* in Ly B<sup>0</sup> und Lüneburg Kn 208<sup>1</sup> (S. 26/27) und neuerlich in der Hs. Zellerfeld (dank Auskunft von W. Breig). Sie hat die Gestalt der Tokkata in KN 208<sup>1</sup> nicht als Originalfassung betont sehen wollen, sondern nur Zweifel für alle übrigen *HSM*-Stücke in KN 208<sup>1</sup> angemeldet, wenn man Ly B<sup>0</sup> für das Original nehmen will; die Konkordanz in Wolfenbüttel, Ms. 227, die Schierning aufweisen kann, und in Zellerfeld sprächen nun dafür (trotzdem noch einmal daran erinnert sei, daß auch Parodien abgeschrieben worden sein können). Dann aber scheint uns die Datierung zwischen 1615 und 1625 wieder sehr früh angesetzt für dies reife Stück, wir sähen denn Scheidemann als eine erstaunliche Frühbegabung an. Die Autorangabe *Henricus Scheid*, entgegen der häufigeren *HSM*, dürfte kaum für die frühe Datierung ausreichen. Auch die Hs. Lüneburg KN 209, für die als frühestes Datum 1634 festliegt, die aber doch wohl im ganzen später geschrieben ist, nennt den Meister „*Henricus*“ oder „*Hinricus Scheidemann*“.

Bezüglich der Frage der Terminologie melden wir Vorsicht an (S. 9, 59, 62 f., 114).

Wir glauben nach unseren terminologischen Arbeiten doch, daß den Termini feste Vorstellungen zugrunde liegen. Hier hatte uns auch Riedel mißverstanden. Ein „*Versiculus*“ ist eben primär ein Versikel; ein ähnlich gearbeitetes, „*Fuga*“ oder „*Präludium*“ genanntes Stück dagegen zieht von vornherein den Verwendungskreis weiter, und eine „*Fantasia*“ (S. 65) nimmt eben die Gestalt der Form an, die sie nachbildet. Für „willkürlich“ (S. 62), das hieße ziellos oder sinnentleert, halten wir die Bezeichnungen keineswegs.

Der Hss.-Kreis (die Drucke haben das geringere Interesse) ist, soweit wir die Quellenlage übersehen können, mit vollkommenem Radius gezogen; neu hinzu kommen die Turiner Mss. und die Hs. Zellerfeld, deren Inhalt Fock zum ersten Male im Programm der Hamburger Kirchenmusiktage 1961 erwähnt, was Schierning noch nicht wissen konnte. Diese Hss. harren noch der Bearbeitung. Die Turiner Mss. scheinen nach dem Inhaltsverzeichnis von großer Bedeutung vor allem für italienische Meister zu sein. Zellerfeld will Fock, laut brieflicher Mitteilung an die Rezensentin, herausgeben. Die Hss. sind sämtlich nach Schichtung, Handschriften, möglichen Schreibern und Autoren besprochen — allerdings nicht immer mit demselben Interesse (sehr knapp etwa das Ms. Padua 1982 und der hs. Adnex zu Neusiedlers Lautenbuch). Die Inhalte sind mit den erreichbaren Konkordanz geboten, so daß klare Übersicht gewährleistet ist. Besonderes Interesse ist dabei Ms. Ly A<sup>1</sup> gewidmet, dessen Schreibung durch Weckmann mit triftigen Gründen abgelehnt wird. Für die Gesichtspunkte, nach denen die Hss. geordnet sind, verweisen wir auf das Register. Diese Ordnung ist einerseits nach landschaftlicher Zusammengehörigkeit, andererseits nach Gattungen (Intavolierungen, Lied- und Tanzsätze usw.) aufgestellt. Was die Celler Tabulatur angeht (S. 5), so hat sich 1941 die Rezensentin erneut um ihre Entzifferung bemüht, und zwar nach den Photokopien des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, dessen damaliger Leiter sie im EdM veröffentlichen wollte. Die ersten übertragenen Stücke zeigten leider solch unmögliche Satzgebilde, daß das Institut, etwas übereilt, die Absicht wieder fallen ließ. Man hätte erst nach Übertragung des ganzen Bandes ein endgültiges Urteil fällen sollen. Ähnlich primitive Sätze kennt nämlich KN

208 auch. Ob die Photokopien „Moder- oder Tintenfraß“ erkennen ließen, ist Rf. nicht mehr erinnerlich. Jedenfalls ist nun die Hs. als verloren zu betrachten, was bei ihrer frühen Datierung doppelt schmerzlich ist.

Wesentlichen Aufschluß bieten die Hss.-Inhalte auch für die Suite der Zeit, die, mit Ausnahme der reinen Lied- und Tanzsammlungen, am stärksten in Kopenhagen Ms. 376 vertreten ist. Sie zeigt die übliche Überlieferung: Einzeltänze (in Bündeln oder einzeln) neben Suitenanlagen, für die man nur durch Tonartgleichheit entscheiden kann. Leider sind Tonarten nie genannt, und die Inhaltsangaben dieser Hss. (S. 110 ff.) lassen die Ordnung der Tänze nicht erkennen. Die Aufzählung scheint die originale Reihenfolge nicht einzuhalten. Hier dürften vorausgehende Tokkaten und Fantasien usw. meist als Einleitungen mitzurechnen sein, wenn die Tonart dieselbe ist. Daß hier öfter auch Lautenübertragungen vorkommen, zeigen die Autorennamen (S. 77, 90, 110). Bei Anonyma raten wir zur Vorsicht. Man denke an die Mischung von Lauten- und Klaviermeistern im Ms. Bauyn. Die Satzweise allein (S. 110) ist nicht Beweis genug, da die frühen Klavier-tänze, als dem getanzten Tanz noch nahe, von Haus aus primitive Homophonie zeigen. Lauteneinfluß im allgemeinen ist aber hier, wie zweifellos auch in den Intavolierungen, einzubeziehen. (Ob die *Paduana lagrima* im Adnex bei Voigtländer und in Upsala 408 die eines englischen Meisters ist [Dowland?], was nahe liegt, ist nicht gesagt.)

Dank den Arbeiten von Schierring und Riedel liegt jetzt also auch das Material für eine Geschichte der Klaviersuite im 17. Jahrhundert vor. Es scheint sich im Prinzip kaum von dem von uns gewonnenen Bild des französischen 17. Jahrhunderts zu unterscheiden, ein weiterer Beweis für die im Barock noch wenig geltenden Nationalunterschiede.

Zusammenfassend: Die Arbeit ist systematisch klar angelegt, genau und sauber in Angaben und Formulierung und überall den Problemen auf der Spur — ein tüchtiger Erstling!  
Margarete Reimann, Berlin

Neville Cardus: Sechs deutsche Romantiker. München: A. Langen—G. Müller 1961. 212 S.

Diese Essays sind der Sammlung des Verfassers *A Composers Eleven*, London 1958, entnommen. Der 71jährige Autor, langjähriger Musikreferent des „Guardian“ und als

solcher auch in Österreich und Australien tätig gewesen, hatte offenbar nicht die Absicht, eine erschöpfende Darstellung der deutschen Musikromantik in ihren hervorragendsten Vertretern zu geben, denn es fehlen so entscheidende Persönlichkeiten wie R. Schumann und F. Liszt, die auch im Zusammenhang mit den behandelten Meistern wenig erwähnt werden, auch hebt Cardus mehrfach hervor, daß weder Bruckner noch Strauss Romantiker gewesen seien. Es handelt sich also in dem vorliegenden Buche um sechs Musiker aus der Zeit der Romantik, diesen Begriff weitherzig genommen. Von den drei Deutschen und drei Österreichern — von ihnen nehmen Schubert und Bruckner den geringsten, Wagner und Strauss den größten Raum ein, während Brahms und Mahler in der Mitte stehen — wird nun jeweils eine Seite ihres Schaffens, und meistens nur deren Höhepunkte, scharf beleuchtet, während ihre anderen Leistungen samt den zu ihnen führenden Entwicklungsstufen fast unbeachtet bleiben, was bei Wagner, obwohl gerade dieser Aufsatz deutschem Empfinden am nächsten kommt, angesichts der fast völligen Ignorierung der früheren Werke wie *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, besonders spürbar wird. Nun sind unter den sechs Meistern vier, denen Cardus' Auswahlmethode gut angepaßt ist: Bruckner und Mahler sind auch für uns in erster Linie Symphoniker, Wagner und Strauss Opernkomponisten; Schubert wird vorwiegend als Liedmeister, Brahms als Instrumentalkomponist gewürdigt. Über die Anschauungen des Verfassers und ihre Begründungen soll hier nicht im einzelnen gestritten werden: Man soll sie aufmerksam lesen, und man wird, auch an den zahlreichen Stellen, die zum Widerspruch herausfordern, nirgends etwas sachlich Unrichtiges finden. Cardus schreibt mehr geistvoll als geistreich, klar und konzentriert, stets auf Begründungen bedacht, zudem, auch wo er ablehnt, voll Ehrfurcht und Ergriffenheit. Unnötig entscheiden zu wollen, ob hier ein Sprecher „typisch“ englischer Einstellung vor uns steht, so sehr auch die nationalen Unterschiede in vielen Urteilen fühlbar werden. Jedenfalls sei dem Verlag, der auch für eine tadellose Übersetzung sorgte, dafür gedankt, daß er den Deutschen, wie W. Abendroth im Nachwort schreibt, „die unschätzbare Gelegenheit bot, unsere eigene geistige Welt einmal durch ein Fenster von außen her zu betrachten“.  
Reinhold Sietz, Köln

Paul Frederick Foelber: *Bach's Treatment of the Subject of Death in His Choral Music. A Dissertation.* Washington D. C.: The Catholic University of America Press (1961). 435 S.

Unzweifelhaft nimmt das Thema des Todes in der Kunst des Spätbarock im allgemeinen und bei Bach im besonderen eine zentrale Stellung ein, und eine Untersuchung der damit zusammenhängenden Probleme verspricht wertvolle Aufschlüsse. Wenn die vorliegende Arbeit unsere Erwartungen nicht in allen Punkten erfüllt, so liegt das vor allem an der angewendeten Methode. Das Werk ist ein Triumph der Statistik; alle Stellen, an denen das Wort „Tod“ oder ein Synonym im komponierten Text erscheint, sind mit Fleiß erfaßt und ausgewertet. Allein, eine Statistik bewährt sich noch nicht in der vollständigen Erfassung eines Phänomens, sondern erst in der klaren Abgrenzung des Erfassten gegenüber andersartigen Erscheinungen. Und hier bleiben beträchtliche Lücken offen:

1. Der Inhalt der von Bach komponierten Texte darf nicht vorbehaltlos mit Bachs eigener Anschauung identifiziert werden; wir erfahren sonst wohl Salomo Francks, Picanders oder Mariane von Zieglers Ansichten über den Tod, aber nicht Bachs. Das romantische Bild des in seinen Gedichtbänden blätternen Künstlers, der zu komponieren beginnt, wenn der göttliche Funke gezündet hat, beherrscht unsere Bach-Literatur noch allzusehr.

2. Nur solche Stellen sollten Berücksichtigung finden, an denen wirklich vom Tode selbst die Rede ist; Stellen, die z. B. von der Überwindung des Todes handeln, müssen, wenn der Verfasser schon nicht auf ihre Erfassung verzichten will, getrennt behandelt werden, um das Bild nicht völlig zu verunklaren.

3. Eine isolierte Betrachtung der einzelnen Stilmittel ohne abschließende Zusammenschau führt zu nichts. Wir erfahren nirgends, ob die in Verbindung mit dem Wort „Tod“ auftretenden Intervalle, Harmonien und Rhythmen auch auf andere Texte auftreten oder nicht. Auch die Frage nach Typik oder Individualität der angewendeten Stilmittel wäre zu stellen (so scheint z. B. das komponierte Adagio auf die Worte „*Sterben ist mein Gewinn*“ in BWV 95/1 einem alten Leipziger Brauch zu entsprechen — vgl. A. Prüfer, *J. H. Schein*, Leipzig 1895, S. 85 f.,

Anm. 2). Endlich wäre auch zu unterscheiden, ob die angewendeten Stilmittel direkt auf den Begriff des Todes zielen — so etwa die Generalpause am Ende des Satzes „*Es ist der alte Bund*“ aus dem *Actus tragicus* — oder auf Assoziationen wie Sterbeglocke, Schlaf, Kreuz usw.

4. Es ist sinnlos, in Choralätzen cantus-firmus-bedingte Intervalle für Bachs Todesdarstellung auszuwerten, wie dies vom Verfasser mehrfach praktiziert wird (BWV 4, 8 und öfter). Wenn so am Beispiel des Satzes BWV 8/6 demonstriert wird, daß die reine Quarte (wo tritt sie wohl nicht auf?) Freude und Gottvertrauen angesichts des Todes ausdrücke (S. 22 f.), so ist dem entgegenzuhalten, daß weder der Text noch die Melodie, ja nicht einmal der Satz an dieser Stelle von Bach stammen. Demgegenüber wäre es sehr viel interessanter zu erfahren, wo Bach die gegebene Melodie aus Textgründen abwandelt — dies geschieht z. B. im Satz 1 derselben Kantate auf „*sterben*“ —; und wenn gleich solche Stellen in den Einzelanalysen des Anhangs erfaßt sind, so fehlt doch deren Auswertung im Textteil.

5. Endlich wären alle Stellen, bei denen Parodie vorliegt, auszuscheiden oder gesondert zu behandeln. Wenn so etwa der Schlaf der „*satten Schafe*“ aus der Schäfer-Kantate BWV 249a zum Beispiel Bachscher Todesdarstellung wird, weil in der Parodie, dem Oster-Oratorium BWV 249, hier der Tod mit einem Schlummer verglichen wird, so sagt das über Bachs Begriff vom Tode nur sehr indirekt etwas aus. Wichtiger wäre zu wissen, ob Bach das Vorbild beim Auftreten des Begriffs Tod etwa gelegentlich änderte, um dem Text besser gerecht zu werden; aber diese Frage wird nirgends gestellt.

Was bleibt, ist eine mit Fleiß zusammengetragene Stellensammlung, die als Grundlage für weitere Forschungen von Wert sein kann. Dabei bleibt die Frage offen, ob man dem Problem überhaupt mit Hilfe der Statistik gerecht werden kann oder ob nicht eine Auswahl von extremen Beispielen aufschlußreicher wirkt. An ihnen läßt sich Bachs Individualität leicht beweisen: Ein Satz wie der Choral „*Wenn ich einmal soll scheiden*“ aus der *Matthäus-Passion* ist in der barocken Musikkultur ohne Parallele, und die Gefahr einer Verwechslung von Zeit- und Personalstil fällt weg. Hier freilich müßte sich dann auch die Musikalität des Verfassers erweisen. Alfred Dürr, Göttingen

Béla Bartók: Weg und Werk / Schriften und Briefe. Zusammengestellt von Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina Verlag 1957. 371 S.

Béla Bartók: Ausgewählte Briefe. Gesammelt und herausgegeben von János Demény. Budapest: Corvina Verlag 1960. 292 S. (Auslieferung für den Westen jeweils Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

Das erstgenannte Buch ist ein Sammelband, in dem Schriften von Bartók selbst sowie verschiedene Aufsätze über ihn zusammengestellt sind: Autobiographisches und Biographisches, Aufsätze über Bartóks folkloristische Arbeit, eine Einführung in seine Kompositionstechnik, eine kurze Studie über Bartóks Oper, sowie 40 Briefe; dazu ein Werkverzeichnis und eine Bibliographie seiner Bücher und Aufsätze.

Mit dieser Auswahl wendet sich das Buch wohl an alle, die handlich in einem Band zusammengestellt, authentische Information über den Menschen, den Komponisten, und den Wissenschaftler Bartók suchen. Leider ist nicht ersichtlich, ob hier ausschließlich bereits anderweitig veröffentlichte Abhandlungen zusammengestellt wurden, oder ob einige — etwa die Studie über Bartóks Kompositionstechnik — eigens in Hinblick auf diesen Buchtypus geschrieben worden sind. Jedenfalls ist zu fragen, ob Art und Auswahl der Aufsätze so getroffen sind, daß sie dem Außenstehenden umfassende und instruktive Informationen über Bartók geben können.

Der biographische Abriss von Bence Szabolcsi erfüllt diese Aufgabe sicherlich ausgezeichnet. Sehr lebendig — nur persönliche Bekanntschaft kann solche Anschaulichkeit vermitteln — skizziert er auf knapp 40 Seiten den Lebensweg Bartóks. Man spürt die Vertrautheit Szabolcsis mit den Verhältnissen in Ungarn zur Zeit Bartóks, etwa in der kurzen Schilderung des Gegensatzes Kunstmusik — Volksmusik am Anfang des Jahrhunderts. Die schwierige Situation, in die Bartók mit seiner Entdeckung der Bauernmusik kam, wird damit erst richtig verständlich.

Es folgt eine zweite, vielleicht etwas trockener geschriebene Biographie, mehr im Ton einer Verteidigungsschrift, von Zoltán Kodály. Man fragt sich, ob es im Rahmen so eines Sammelbandes sinnvoll ist, gleich zwei Biographien zu präsentieren?

Die gleiche Frage drängt sich bei den Aufsätzen über den Folkloristen Bartók auf

(Kodály: *Bartók als Folklorist*, Szabolcsi: *Bartók und die Volksmusik*). Selbst bei Bartóks eigenen Aufsätzen über die Volksliedforschung hätte man noch sparsamer auswählen können; Bartók schrieb über die gleichen Probleme für verschiedene Gelegenheiten eben verschiedene Aufsätze.

Der umfangreichste Aufsatz des Buches ist eine *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks* von Ernő Lendvai. Eine Einführung in die Kompositionstechnik gehört außer dem Biographischen, außer einigen Aufsätzen von Bartók selbst, außer Briefen, einem Werkverzeichnis und einer Bibliographie durchaus in den Rahmen eines solchen Sammelbandes. Problematisch aber ist Lendvais Einführung deswegen, weil sie nicht allgemein mit den Problemen der Satztechnik von Bartók bekannt macht, sondern ein festgefügt, an sich sehr problematisches System der Interpretation darlegt. Bartóks Kompositionen werden nämlich unter dem Aspekt des Goldenen Schnittes betrachtet. Dabei werden nicht nur die äußeren Proportionen mit den Maßen des Goldenen Schnittes gemessen, sondern auch die Intervalle und damit die Zusammenklänge. Die einfachsten, durch ganze Zahlen ausdrückbaren Werte des Goldenen Schnittes 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc. werden auf die Halbtonschritte umgerechnet, so daß die Zahl 2 eine große Sekunde, die 3 eine kleine Terz, die 5 eine Quarte, die 8 eine kleine Sexte, die 13 eine übermäßige Oktave usw. bedeutet. Dieses System scheint doch zu problematisch, zu eigenwillig und zu konstruiert, als daß es als Grundlage für eine Einführung in die Klangstruktur von Bartóks Musik geeignet sein könnte.

Sehr willkommen wird das ausführliche Werkverzeichnis der Kompositionen von Bartók sein. Es informiert über alle wichtigen Daten, wie Ausgaben, Bearbeitungen, Uraufführungsdatum, Widmung.

Mit den Ausgewählten Briefen liegt zum ersten Male eine größere Sammlung von insgesamt 185 Briefen und einigen anderen kleinen Schriften (Autobiographie, Skizze zum Programm der *Kossuth-Symphonie*, Gedichtfragment *Die drei Welten* etc.) in deutscher Sprache vor. Bisher waren, außer einzelnen Veröffentlichungen, nur in dem oben besprochenen Sammelband 40 Briefe in deutscher Übersetzung vorhanden; 25 davon finden sich auch wieder in den Ausgewählten Briefen. Über die bisher in Ungarn veröffentlichten Briefe gibt der Herausgeber in

seinen Bemerkungen *Zur Geschichte des Bartók-Archivs* auf Seite 239 ff. genaue Auskunft.

Die Briefe sind aus allen Epochen von Bartóks Leben ausgewählt, sie reichen von Berichten aus Budapest an seine Mutter bis zu den Briefen aus dem Exil in Amerika. Sie sind meistens sehr sachlich und nüchtern gehalten und dienen anscheinend vorwiegend der Information; fast alle stehen in Zusammenhang mit Beruf und Arbeit. Dabei überwiegen sehr stark die, die sich mit seiner folkloristischen Arbeit befassen. Ausführlich berichtet er über Schwierigkeiten und Probleme des Sammelns, über die wissenschaftliche Auswertung des Materials, über Fragen der Aufzeichnung der Volksmusik, über die Möglichkeiten der Herausgabe der Lieder. Im organisatorischen Verhandeln zeigt Bartók übrigens einen ausgeprägt praktischen Sinn: Er gibt detaillierte Berechnungen der Kosten, wägt die verschiedenen Möglichkeiten gegeneinander ab und findet oft sehr geschickte finanzielle Lösungen.

An seine Familie berichtet er vor allem von seinen Reisen, etwa aus Paris, Spanien, Rußland, Amerika. Nur drei Briefe (von 1905 und 1907) der vorliegenden Sammlung gehen über den sachlichen Bericht hinaus und entwickeln religionsphilosophische Gedankengänge.

Über seine Kompositionen äußert sich Bartók seltener, meist findet sich nur ein Hinweis über Vollendung oder Aufführung eines Werkes. Ausnahmen sind zwei Briefe mit genauen Metronomanweisungen für das 1. und 4. Streichquartett und Hinweise an Menuhin für die Ausführung der Soloviolinsonate.

Pädagogische Fragen etwa im Zusammenhang mit dem Mikrokosmos werden nie erörtert, dagegen einmal der Wunsch, seine Lehrtätigkeit als Pianist an der Musikakademie zu Budapest aufzugeben.

Sehr willkommen sind die genauen Anmerkungen des Herausgebers zu genannten Personen oder Fakten, sowie Hinweise auf weitere Literatur. Angenehm ist eine Konkordanztafel der erwähnten Ortsnamen mit ihrer früheren und heutigen Bezeichnung (auch im Sammelband von Szabolcsi). Leider fehlt aber beiden Büchern ein Namen- und Sachregister. Das Deutsch der Übersetzung ist sprachlich manchmal ungewandt und unklar. Roswitha Schlötterer-Traimer, München

Leon Vallas: Debussy und seine Zeit. Aus dem Französischen übersetzt von Karl August Horst. Vorwort, Werk- und Literaturverzeichnis von Alfons Ott. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1961. 477 S. und 13 Abbildungen.

Aus dem Vorwort und dem Verzeichnis des Buchschrifttums entnimmt man, daß Leon Vallas (1879 bis 1956) die Zeit des Aufstiegs Debussys in nächster Nähe und als dem Komponisten Nahestehender erlebt hat; daß er seit 1927 selbständige Bücher über ihn veröffentlicht, außerdem die damit zusammenhängenden Probleme in zahlreichen Spezialarbeiten erörtert hat. Das hat große Vorteile; das Werden und Arbeiten des Meisters ist in allen Phasen bekannt; das Für und Wider der Meinungen ist in allen Einzelheiten miterlebt; verlorene und verschollene Werke sind wieder entdeckt und in die Entwicklungen einbezogen; die Erscheinungen des „Debussismus“, die nicht immer dem Komponisten selbst zum Vorteile gereichten, sind auseinandergelagt. Vallas ist ein Verehrer Debussys. Das gibt die Wärme des Buches. Und wenn gelegentlich seine Einschätzung eines Werkes zu hoch erscheinen mag, wenn er andersdenkende Kritiker etwas scharf anfaßt, so versucht er doch immer, auch gegenteiligen Ansichten gerecht zu werden und sie zu verstehen. Bei den vielen Kämpfen und Streitigkeiten zwischen Anhängern und Gegnern der neuen Formen Debussys, bei den Eigenarten seiner künstlerischen Neuerungen, bei den Schwierigkeiten, die auch in Debussys Natur und Arbeitsweise lagen, ist für eine historische Darstellung ein großes Maß von Objektivität nötig. Und das muß man bei Vallas anerkennen.

Das Werk ist zur Hauptsache historisch. Es gibt Debussys Entwicklung im Künstlerischen und Persönlichen; es bespricht bekannte und unbekanntere Werke, auch kaum begonnene oder nicht vollendete Werkpläne; es erörtert die vielfach gelagerten Beziehungen des Komponisten zu seinen Zeitgenossen; es schildert im einzelnen Debussys Kämpfe um den Rompreis und seine Folgen. Besonders eindringlich ist die Wiedergabe zahlreicher Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken, die ein sicheres Bild der jeweiligen Situation ergeben, auch die Schwierigkeiten, Zufälligkeiten und Unsicherheiten solcher Kritiken klar beweisen. Aber diese Erscheinung ist wohl zu allen Zeiten die gleiche.

Selbstverständlich werden auch stilistische Fragen erörtert und die sich wandelnden Eigentümlichkeiten der Werke erfaßt. Vallas widerspricht auch einmal denen, die den Versuch machen, den künstlerischen Inhalt eines Werkes in Worten zu vermitteln. Seine Darstellungen sind im allgemeinen sachlich, manchmal sehr treffend, wenn er z. B. aus einem nicht veröffentlichten Manuskript eine Stelle zitiert, die aufs deutlichste den Eindruck widerspiegelt, den Moussorgskis *Bilder einer Ausstellung* auf Debussy gemacht haben. Überhaupt wird auf die Verarbeitung fremder Einflüsse wie der Massenets, Gounods, der Russen, der Exotik starker Wert gelegt, vielleicht manchmal etwas zu viel. Einige weitere Notenbeispiele wären zweckmäßig gewesen, hätten den so schon großen Umfang aber wohl etwas gesprengt.

A. Ott hat genaue Verzeichnisse der schriftstellerischen Arbeiten Debussys mit Erscheinungsort, ein chronologisches Verzeichnis der Buchschriften über den Komponisten und ein ausführliches Verzeichnis der Werke mit Angabe der Widmungen, der Uraufführungen, des Erscheinungsortes und der zur Zeit vorhandenen Schallplatten beigefügt.

Bei Vallas' ungemeiner Kenntnis dieser Zeit aus eigener Anschauung, der Wiedergabe der sonst schwer erreichbaren Quellen zur Geschichte Debussys und dessen, was man heute kurz meist als „Impressionismus“ bezeichnet, stellt das Buch eine wichtige Erscheinung dar. Man kann dem Schlußsatz des Vorwortes recht geben: „Als Zeitbild aus einem ganz und gar französischen Aspekt macht es Entwicklungslinien sichtbar, die über nationale Grenzen und zeitliche Schranken hinauslaufen.“ Paul Mies, Köln

Michail Glinka: *Aufzeichnungen aus meinem Leben*. Herausgegeben von Heinz Alfred Brockhaus. Berlin: Henschelverlag 1961. 324 S. mit 8 Abbildungen.

Dokumentarisches Material zur russischen Musikgeschichte ist im deutschen Musikschrifttum gegenwärtig noch wenig anzutreffen. Um so begrüßenswerter ist die von dem Oberassistenten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Humboldt-Universität Berlin herausgegebene deutschsprachige Fassung der Autobiographie des Begründers der klassischen russischen Musik, Michail Glinka. Der Band enthält abgesehen vom Text der *Aufzeichnungen* ein Vorwort, das über die

bisher vorliegenden russischen Ausgaben der Autobiographie Glinkas berichtet, eine vom Herausgeber geschriebene Einführung *Michail Glinka — Vater der russischen Musik*, in welcher der Verfasser eine kurze anschauliche Darstellung der Umwelt, des Lebens und Schaffens des russischen Meisters, verbunden mit einigen Bemerkungen über die *Aufzeichnungen* bietet, sowie einen umfangreichen Anmerkungsapparat, ein Personenregister und Literaturhinweise.

Die *Aufzeichnungen aus meinem Leben*, mit deren Niederschrift Glinka als Fünfzigjähriger Mitte Juni 1854 begann, die er im Frühjahr 1855 abschloß und die den Zeitraum von 1804 bis zum Frühjahr 1854 umspannen, erschienen in Rußland in ungekürzter Form erst nach dem Tode des Komponisten in der Zeitschrift *Russisches Altertum*, Jahrgang 1870, Heft I und II und ein Jahr später als Buch. Die vom deutschen Herausgeber vorgelegten *Aufzeichnungen* Glinkas entsprechen in ihrem Text, den Anmerkungen und dem Namensverzeichnis der von W. Bogdanow-Beresowski 1953 im Staatlichen Musikverlag der UdSSR in Leningrad veröffentlichten sowjetischen Ausgabe, die im Unterschied zu den vor der Oktoberrevolution in Rußland erschienenen Ausgaben nicht nach einer von Glinkas Schwester L. I. Schestakowa gefertigten Abschrift, sondern nach Glinkas Autograph gedruckt wurde.

Nachdem im deutschsprachigen Bereich bislang lediglich Oskar von Riesemann in seiner Biographie Glinkas (*Monographien zur russischen Musik* I, München 1923, S. 63 bis 226) den Inhalt der *Aufzeichnungen* weitgehend, zum Teil sogar wörtlich wiedergegeben hatte, liegt Glinkas Autobiographie nunmehr erstmalig vollständig in deutscher Sprache vor. Wie der Herausgeber in seiner Einführung (S. 8) mit Recht bemerkt, sind die *Aufzeichnungen* Ausdruck der kritischen Selbstprüfung, der Glinka die Prinzipien des schöpferischen Wirkens und seine bereits geschaffenen Werke unterzog. Daneben läßt sich an Hand der *Aufzeichnungen* die Entwicklung Glinkas zum „Vater der russischen Musik“ anschaulich verfolgen. Bei der Lektüre fällt auf, wie selten und knapp der russische Meister von seiner künstlerischen Arbeit berichtet. In seinen meist skizzenhaften Beschreibungen und in bildhaft-lebendiger Sprache erzählt Glinka weniger von sich selbst als vielmehr darüber, was er in seinem an Ereignissen reichen Leben in Ruß-

land, Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland und Österreich sah und erlebte und erweist sich in seinen Urteilen nicht nur als vielseitig interessierter, klug urteilender Musiker, sondern auch als leidenschaftlicher Patriot. Die Art, wie der Autor das Musikleben seiner Zeit beurteilt, die Fülle von Episoden und eingestreuten Bemerkungen bieten unschätzbare dokumentarisches Material über den Menschen und Künstler Glinka und darüber hinaus über das russische und westeuropäische Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das macht die *Aufzeichnungen* zu einer wertvollen musikgeschichtlichen Quelle, die in Zukunft von der deutschen und internationalen Musikgeschichtsforschung mehr als bisher berücksichtigt zu werden verdient.

Die von Ena von Baer besorgte deutsche Übertragung des russischen Originals ist flüssig und ansprechend im Stil. Herausgeber und Verlag haben den Band, der durch die Beigabe klug ausgewählter und gut reproduzierter Abbildungen noch an dokumentarischem Wert gewinnt, sorgfältig vorbereitet und solide ausgestattet. Unsauberkeiten im Druck kommen nur ganz vereinzelt vor (z. B. im französischen Text S. 190). Bei der Erwähnung der von A. N. Rimski-Korsakow besorgten ersten sowjetischen Ausgabe der *Aufzeichnungen* muß es (S. 28) statt „dreiundzwanzig Jahre später“ offensichtlich „dreiundvierzig Jahre später“ heißen. Einige Ungenauigkeiten sind im Personenregister festzustellen: Alexej Fjodorowitsch Lwow lebte von 1798 bis 1870. Der erste russische Volksliedforscher hieß Nikolai Alexandrowitsch Lwow. Seine 1790 erschienene Schrift trägt den Titel *Über den russischen Volksgesang*. Abschließend sei noch vermerkt, daß bei der Zitierung polnischer Namen fälschlich die russische Schreibweise in deutscher Umschrift angeführt ist. So muß es (S. 323) statt „Wolski, Wlodsimesh“, „Wolski, Włodzimierz“ und statt „Stanislav Monjushko“ „Stanisław Moniuszko“ heißen.

Dieter Lehmann, Berlin

Walter G. Armando: Franz Liszt. Eine Biographie. Hamburg: Rütten & Loening Verlag 1961. 379 S.

Der Verfasser sagt im Vorwort, daß es sich nicht um eine sachlich kühle, sogenannte wissenschaftliche Darstellung des Lisztschen Lebens und Schaffens handle, so sehr Objektivität und historische Treue gewahrt seien.

So muß man seine mangelnde wissenschaftliche Einstellung bei der Lektüre von vornherein einkalkulieren. Leider wird der alte Unsinn wiederholt, der Name Liszt gehöre zu den ungarischen Adelsnamen, „die das Praedikat ‚von‘ nicht kannten“. Der Verfasser weiß also — wie viele Schreiber von Liszt-Büchern — überhaupt nichts von den seit 27 Jahren veröffentlichten eindeutigen Dokumenten in Raiding, die Liszts rein deutsche Abstammung beweisen. Bei seiner unwissenschaftlichen Einstellung darf man sich nicht wundern, wenn er manches Detail zur Ausschmückung selbst erfindet, um die romanhafte Darstellung abzurunden. Viele Dinge wären zurechtzurücken, etwa die Behauptung, *Funerailles* („ergreifendes Klavierstück“) sei ein Abschiedsgruß an den Freund Chopin. Schon der dramatisch-heroische Inhalt stünde dieser Behauptung entgegen — das Werk ist auf den Tod des Fürsten Felix Lichnowsky und der ungarischen Grafen Ladislaus Teleky und Ludwig Batthyani komponiert, letzterer ein Opfer der ungarischen Revolution, ersterer ein demokratischer Abgeordneter des Frankfurter Parlaments, der vom Pöbel erschlagen wurde. Und so wäre manches zu berichtigen. Trotz dieser Irrtümer muß gesagt werden, daß Liszt als Mensch, als Frauenheld, daß er in seiner Vereinsamung der späteren Jahre richtig und lebendig geschildert wird, ohne sentimentale Beschönigung und ohne nationalistische Verzerrung. Vor allem nimmt ein ehrlicher Enthusiasmus für den Autor ein. So mag das Buch seinen Zweck erfüllen.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Michaela Maria Keane: The Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau. Washington D. C.: The Catholic University of America Press 1961. XIII, 265 S. (The Catholic University of America Studies in Music. Nr. 9.)

Das theoretische Werk Rameaus ist mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Forschung gewesen. Von den einschlägigen Arbeiten seien unter den älteren die Monographien von Fr.-J. Fétis (*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, Paris 1840) und von L. de La Laurencie (*Rameau*, Paris 1908), unter den neueren die grundlegende Studie von M. Shirlaw (*The Theory of Harmony*, De Kalb/Ill. 1955) hervorgehoben, während die umfassende Arbeit von C. Girdlestone (London 1957) nur verhältnismäßig kurz auf das theoretische Schaffen des Franzosen eingeht,

um dem künstlerischen Werk um so mehr Raum zu widmen. Sehr willkommen ist daher die Dissertation von Keane, die die theoretischen Schriften Rameaus ausführlich darstellt und durchaus umfassend in Blickrichtung und Durcharbeitung genannt zu werden verdient.

Das biographische Kapitel (S. 1—37) faßt alle belegbaren Fakten mit den notwendigen Quellenhinweisen zusammen, ohne Neues zu bieten. In den folgenden Kapiteln werden die Schriften des französischen Theoretikers chronologisch untersucht, vom grundlegenden *Traité de l'harmonie* (1722) bis zu den *Vérités intéressantes* (1763). Allerdings werden diejenigen Leser der Studie enttäuscht sein, die spezielle Analysen der Theorien erwarten. Die Verfasserin gibt vielmehr an Hand zahlreicher zum Teil sehr ausführlicher Zitate eine sorgfältig ausgearbeitete Einführung in das jeweilige Werk, läßt aber vor allem die Kritiken von Rameaus Zeitgenossen durch Heranziehung zahlreicher Originalquellen zu Wort kommen. So erhält die Arbeit den hoch einzuschätzenden Wert einer Quellensammlung zur Kritik von Rameaus Theorien im 18. Jahrhundert, für dessen Durchforschung die Arbeit von erheblichem Nutzen ist. Die Polemiken werden in englischer Übersetzung geboten, was man in Anbetracht der nicht immer leicht zugänglichen Originale bedauern mag. Ein vorzüglicher Anhang mit einer Übersicht über die herangezogenen primären und sekundären Quellen sowie ein Register schließen die aufschlußreiche Arbeit ab.

Richard Schaal, Schliersee

Erika Gessner: Samuel Scheidts geistliche Konzerte. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung. Berlin: Merseburger 1961. 215 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. Band 2.)

Dem verhältnismäßig umfangreichen Vokalschaffen des hauptsächlich als Instrumentalkomponist bekannten Samuel Scheidt versucht die Verfasserin zur Anerkennung und Wertschätzung zu verhelfen; dabei genügt die geschichtliche Einordnung, die auch erreicht wird. Mit außerordentlichem Fleiß, der sich besonders in den der Arbeit beigegebenen Anhängen und Tabellen dokumentiert, bemüht sie sich, den bekannten Formulierungen von Blume, Adrio und Mahrenholz über den Vokalkomponisten Scheidt einige neue Nuancen hinzuzufügen. Die Verfasserin stützt

sich dabei auf die Ergebnisse der Arbeit von Forchert über das Spätwerk des Michael Praetorius. Bereits die ausgiebige Verwendung c. f.-gebundener Texte gibt dazu Veranlassung. Trotz Konzertbesetzung mit Generalbaß schreibt Scheidt motettisch und madrigalisch wie sein Vorbild Praetorius. Im Gegensatz zu Schein und Schütz, die die stilistischen Neuerungen direkt an italienischen Vorbildern studierten, ist Scheidt der deutschen Tradition verhaftet. Die Verfasserin zeigt, „wie weit Scheidt von einer *monodischen . . . Textdeklamation entfernt ist*“, auch wenn er nicht c. f.-gebundene Texte vertont. Wo er sich in der musikalischen Durchformung von Praetorius unterscheidet, ist das bedingt durch die kleinere Besetzung, für die Scheidt der Zeitläufte wegen schreiben muß. Daß diese Werke nur scheinbar wegen der Geringstimmigkeit dem Konzert des 17. Jahrhunderts, dagegen stilistisch der Motette des 16. Jahrhunderts nahe stehen, geht aus der Arbeit klar hervor; dennoch sind in den verschiedenen besetzten und stilistisch gegensätzlichen Abschnitten der Kompositionen Tendenzen erkennbar, die später in der Kantate wesentlich werden.

Harald Kümmerling, Lüdenscheid

Sir Arthur Sullivan: An Index to the Texts of his Vocal Works. Compiled by Sirvart Poladian. Detroit: Information Service Inc., 1961. XVIII, 91 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 2.)

Die Detroit Studies in Music Bibliography, „A series devoted to the publication of bibliographical contributions“, beweisen nach der Veröffentlichung von Bruno Nettls *Reference Materials in Ethnomusicology* mit dem vorliegenden Index schlagend, daß „its scope . . . broad and limited only by bibliographical interests“ ist. Musikwissenschaftler und selbst eingefleischte Bibliographen außerhalb des angelsächsischen Sprachbereichs werden Zweifel an der Notwendigkeit dieser Veröffentlichung kaum unterdrücken können; immerhin ist aber zu bedenken, daß Sir Arthur Sullivan im viktorianischen England eine nationale Institution und auch in den USA vor der Jahrhundertwende „the rage“ (S. VIII) war; eine historische Gestalt, die angelsächsischen Musikwissenschaftlern, die nicht die Vorurteile ihrer mitteleuropäischen Kollegen gegen die Beschäftigung mit der Operette teilen, durchaus würdig einer gründlichen Untersuchung erscheinen muß (vgl.

auch Gervase Hughes, *The Music of Arthur Sullivan*, London 1960). Für eine solche Untersuchung bietet der vorliegende Index eine bequeme Arbeitshilfe. Er enthält ein (nach Stichproben zu urteilen zuverlässiges) alphabetisches Verzeichnis der Anfangszeilen und Titel geschlossener musikalischer und textlicher Nummern und Abschnitte aus Sullivans vielen Operetten und wenigen Kantaten und sonstigen Vokalwerken (etwa 3000 Eintragungen), dazu ein sehr nützliches Verzeichnis der Erstaufführungsdaten der Hauptwerke, durch das alle älteren Angaben überholt werden. Unter den Liedtexten finden sich bezeichnend viele wertlose viktorianische Reimereien, aber andererseits Gedichte von Burns, Cowper, Herrick, Swinburne und Shelley — auch dies ein indirekter Kommentar zu der merkwürdigen Persönlichkeit eines Komponisten, der neben auch heute noch reizvoller, sehr feiner Musik flachste Gebrauchsware produzierte, und der mit George Grove in Wien unbekannte Werke Schuberts ausgrub. Ludwig Finscher, Kiel

Reiner Kirchrath: *Theatrum Musicae Choralis* das ist Kurze und gründlich erklärte Verfassung der Aretinischer und Gregorianischer Singkunst, Köln 1782. Eingeleitet und im Faksimile herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk Verlag 1961. IV, 88 gez. S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 46.)

Das *Theatrum musicae choralis* des aus Bonn stammenden Reiner Kirchrath (1747 bis 1826) ist eines der interessantesten Spätzeugnisse für den „deutschen Choraldialekt“. Kirchrath war seit 1773 Succentor am Bonner Cassiusstift, trat dann in den Benediktinerorden ein und wirkte nach der Säkularisation als Pfarrer in Gladbach. Seine Choralschule weist ihn als einen Mann der Praxis aus. Ihre Besonderheit ist, daß sie der Kölner Tradition immer wieder die „römische Sing-Art“ gegenüberstellt. Der Traktat beginnt mit einer ausführlichen Darlegung der Hexachord- und Mutationslehre, gibt Solmisationsexempel, behandelt die Lehre von den Intervallen und Tönen und sodann die Psalmstöne, Intonationen, Lektionstöne usw., und zwar immer mit dem Blick auf die praktischen Bedürfnisse des Klerikers. Der Herausgeber hat der Faksimileausgabe ein Vorwort beigegeben, das die Person Kirchraths und die Bedeutung seines Traktats in Kürze umreißt.

Helmut Hücke, Rom

Joseph Molitor: *Chaldäisches Brevier* (Ordinarium des ostsyrischen Stundengebetes) Düsseldorf: Patmos-Verlag 1961. 172 S.

Während wir über die Liturgie der Ostkirchen vorzügliche Werke, zum Teil von deutschen Autoren, in lateinischer Sprache besitzen und andererseits französische Autoren sich mit großer Energie dieses Gebietes angenommen haben, ist die deutsche Literatur, wenn man von den bahnbrechenden Arbeiten Baumstarks absieht (von dessen Studie *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie* die letzte Neuauflage bezeichnenderweise in französischer Sprache erschienen ist), nur wenig zahlreich und in der Gesamtheit der internationalen Publikationen von keinem allzuschweren Gewicht — unter Ostkirchen sind hier immer die eigentlichen orientalischen Kirchen gemeint unter Ausschluß der byzantinischen Kirche, die gerade der deutschen Wissenschaft eine Menge grundlegender Werke verdankt. Hinzu kommt, daß der Osten uns die Arbeit wenig leicht macht: moderne Untersuchungen erscheinen dort in arabischer Sprache; die alten Texte aber werden, wie bei uns im Mittelalter, noch heute vorwiegend mit der Hand abgeschrieben und die gedruckten Ausgaben sind zumeist von europäischen Missionen gemacht, vor allem von den Dominikanern in Mossul. Letztere versorgen also höchstens die mit Rom unierten Kirchen — daß ihre Texte mit denen der orthodoxen Urkirchen übereinstimmen, wird zwar immer wieder versichert, scheint aber doch nicht in allem richtig zu sein. Aber auch diese Ausgaben, meist im vorigen Jahrhundert gemacht, sind selbst im Orient heute nur noch schwer erreichbar. So ist es außerordentlich verdienstvoll, daß die Päpstliche Kongregation *Pro ecclesia Orientali* auf Initiative ihres berühmten Sekretärs Cardinal Eugène Tisserant 1938 einen Nachdruck der 1886 von Paul Bedjan besorgten dreibändigen Ausgabe des Breviers der chaldäischen (d. h. ostsyrisch-unierten) Kirche veranstaltete. Gewiß hätte man lieber die Herausgabe eines Meßtextes gesehen — aber einerseits ist eine ältere Ausgabe noch öfter erreichbar, andererseits kommen neuerdings sehr schöne Drucke, insbesondere der maronitischen Kirche, im Osten (Beirut) heraus. So ist es verständlich, daß Joseph Molitor, der Bearbeiter des vorliegenden Büchleins, an diese einzige europäische Edition einer östlichen Liturgie anknüpfte — trotzdem schade, daß er nicht die wichtigere Aufgabe einer

Übersetzung etwa syrischer Anaphoren unternahm. Aber darüber läßt sich nicht streiten — auch das Brevier hat seine eigentümlichen Reize, die es ebenso verehrens wert machen.

Das kleine Buch Molitors bringt zunächst eine Einleitung, die einerseits über die Geschichte der Ostkirche, insbesondere der Chaldäer, unterrichtet, andererseits „Aufbau und Geist“ des chaldäischen Breviers analysiert. Der eigentliche Hauptteil des Buches gibt nicht etwa eine Übersetzung des ganzen chaldäischen Breviers, wie der Obertitel vermuten lassen könnte (eine solche wäre von den insgesamt etwa 2000 Seiten syrischen Textes der Bedjan-Ausgabe auch wohl weder von einem Verfasser zu erwarten noch von einem Verleger zu verkaufen), sondern, wie der Untertitel andeutet, nur eine solche des Ordinariums, d. h. der täglich gleichbleibenden Texte. Ein Anhang endlich bringt Anmerkungen und Register. Die Einleitung ist sehr instruktiv und teilt alles Wesentliche in kurzer Prägnanz und objektiver Schilderungsweise mit. Die Übersetzung ist sehr genau und folgt dem Text Wort für Wort, so daß der Leser auch einen Eindruck von den Eigentümlichkeiten der syrischen Sprache erhält. Reichliche Ergänzungen erhöhen die Deutlichkeit und Verständlichkeit derart, daß wirklich nicht der geringste Wunsch offen bleibt. Der Anmerkungsenteil bringt nicht nur die Erklärungen chaldäischer Termini, sondern zieht überall Querverbindungen zu anderen orientalischen und zur lateinischen Liturgie und stellt das chaldäische Brevier so in seinen historischen Zusammenhang, wobei man der Kenntnis des gelehrten Verfassers die höchste Achtung zollen muß. Alles in allem ist das Büchlein mit scharfer Intelligenz wie mit warmem Gefühl geschrieben und eine der sympathischsten Veröffentlichungen, die ich kenne. Möchte der Verfasser diesem Werk bald ein ähnliches über die Messe folgen lassen. Heinrich Husmann, Göttingen

Eric Werner: Hebräische Musik. Köln: Arno Volk Verlag 1961, 66 S. (Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer. Heft 20).

Das wachsende Interesse an vor- und nichtrömischer liturgischer Musik hat der Beschäftigung mit dem synagogalen Gesang neuen Auftrieb gegeben. Als Quellenwerk ist A. Z. Idelsohns *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz* (10 Bde.) überall zur Hand; doch das sonst gedruckte, reichhaltige Mate-

rial ist weit verstreut und schwer zugänglich geblieben. Daher ist es zu begrüßen, daß gerade der Verfasser der *Sacred Bridge* (1959) einen Beispielband hebräischer Musik — den ersten seiner Art — vorlegt. Er zeigt die Einheit östlicher und westlicher synagogaler Überlieferung in der Gemeinsamkeit typischer Formen und Stile, deren hohes Alter durch Analogien im Kirchengesang bestätigt wird.

Das musikalische Erbe aller jüdischen Landsmannschaften umfaßt an grundlegenden Stilelementen: Lektionstöne, die entweder an die Neumen-Akzente des Bibeltextes gebunden (Werner Nr. 10, 12) oder unabhängig von diesen sind (W 2, 8); Psalmödien mit Initial- und Kadenzklauseln (W 1, 4, 6), häufig mit multiplem Tenor; responsorialen Vortrag von Psalmen und Hymnen (W 5, 26; Beginn des Chorperts nicht bezeichnet); Antiphonie zweier Chöre hat sich im Jemen erhalten (W 5 ist jedoch responsorial). In wortgebundenen wie in freien Formen findet sich sowohl der streng syllabische (W 59) wie der „neumatische“ Stil (W 12, 15), Melismatik hauptsächlich in den freien Formen. Zu den Eigenarten der Solistenkunst gehört die grundsätzliche Variation wiederholter Melodienphrasen, das „Motivmosaik“ (W 61, vollst. bei Idelsohn), und die musikalische Tropierung feststehender Melodien (keine Beisp. bei W). Für die hochgezuchtete Improvisations- und Variations-technik der ostaschkenasischen Vorsänger vermissen wir leider Belege, ebenso für die charakteristische Aufführungspraxis: Vorbeter mit „Singer“ und „Baß“ (W Einl. S. 20). Die Hymnenmelodien der häuslichen und Nebengottesdienste sind oft Kontrafakte oder aus solchen entwickelt (W 40). Die synagogalen Modi Europas erscheinen in W 60 und 61b (S. 61 oben), orientalische Makamât in W 63a und W 68.

Diese Hinweise auf einige Stileigenarten der hebräischen Musik sind als ein kleiner Wegweiser für diese Beispielsammlung gedacht: Denn ihre Benutzung wird dem Leser nicht gerade leicht gemacht. Das Fehlen jerglicher Texte ist ein bedauerlicher Rückschritt gegenüber den bisherigen Musikwerk-Bänden. Es ist umso schwerer zu rechtfertigen, als gerade Lektionen und Psalmödien nur als die melodische Nachzeichnung bestimmter Bibelverse recht zu begreifen sind; auch das Ausmaß ornamentaler Verzierungen kann nur durch Vergleich mit dem Worttext

erkannt und beurteilt werden. Die (als Schlüssel gedachten?) Termini der römischen Liturgie (z. B. Kaddisch = Gr. Doxologie) können Text und Textübertragung nicht ersetzen, sondern eher irreführen.

Der Leser wird sich an W.s Einleitung und an die Überschriften im Notenteil halten müssen, welche den musikalischen oder liturgischen Charakter der Beispiele kurz umschreiben. Leider stehen die Gesangsbeispiele nicht immer im Einklang mit der zugehörigen Überschrift: Nr. 2 ist keine Psalmodie, sondern freie Lektion des Esther-Buches; Nr. 5 ist weder Psalmodie noch Antiphone, sondern Gemeindegesangsmelodik, die aus rein liturgischen Gründen responsorial vorgetragen wird; Nr. 30–31 sind keine Gebetsweisen, sondern periodisch gebaute Hymnenmelodien; Nr. 59 ist nicht melismatisch; Nr. 62 (enthält 2 Melodien) bringt nicht Kantoren-, sondern Gemeindegesang; Nr. 64–65 sind nicht weltliche, sondern häusliche Sabbat-Lieder.

Somit wird der Benutzer auf einen Vergleich mit W.s Quellen nicht verzichten können; jedes ernsthafte Interesse an dem ebenso anziehenden wie schwierigen Stoff wird auf andere Sammlungen zurückgreifen müssen. Ein Thema z. B. wie „Melismatischer Kantoren-Gesang“ (S. 60–61) kann nicht annähernd mit der Wiedergabe der Beispiele aus MGG 7, Sp. 236 u. 242 (mit den dort raumbedingten Kürzungen) ausgemessen werden. Ebenso entsprechen die israelischen volkstümlichen Lieder (sämtlich der Sammlung von J. Schönberg, Berlin 1935, entnommen) nicht mehr der heutigen Wirklichkeit.

Zur Ergänzung mögen folgende Sammlungen (nebst Idelsohn) empfohlen werden: G. Ephros, *Cantorial Anthology of traditional and modern synagogue music*, 5 Bde., New York 1929–1957. Aus der *Out-of-print Series of Synagogue Music* die Bde. 1, 6–8, 13–15, 19–21, 24–25, New York (Bloch) 1953–1955; O. Camhi, *Liturgie Sephardie*, London (Valentine-Mitchell) 1959; Z. Kwartin, *S'miroth Zebulon*, Bd. 1, New York 1928. Über den volkstümlichen Gesang in Israel führt das Museum for Ethnology and Folklore, Haifa (P. O. B. 5333) einen Kartenindex und eine Bibliographie.

Von einer Reihe störender Druckfehler sei hier nur berichtet: Die einzige Stelle in der jüdischen Liturgie, wo der Gong vorkommt, ist der Druckfehler auf Seite 51, Zeile 2.

Hanoch Avenary, Tel Aviv

The Eton Choirbook. Transcribed and edited by Frank Ll. Harrison. 3 Bde. London: Stainer and Bell Ltd. 1956, 1958, 1961. XXVII und 149, XIII und 185, XIV und 185 S. (Musica Britannica. X–XII).

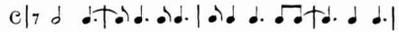
Das Eton-Chorbuch (Eton College Ms. 178) ist neben den kleineren Handschriften Lambeth Palace 1 und Caius College und dem schottischen Carver-Chorbuch die wichtigste Quelle für die insulare Musikgeschichte zwischen Dunstable und Taverner; seine Ausgabe, die jetzt vollständig vorliegt, ist wahrscheinlich das wichtigste Publikationsereignis der letzten Jahre für die Erforschung der Musikgeschichte der Josquinzeit. Der Herausgeber, einer der besten Kenner der englischen Musikgeschichte dieser Epoche, hat die Handschrift mehrfach gewürdigt (Kongreßbericht Utrecht 1952, 224–232; *Annales musicologiques* I, 1953, 151–175) und ihren Inhalt in größere Zusammenhänge gestellt (*An English „Caput“*, ML XXXIII, 1952, und *Music in Medieval Britain*, London 1958). Die in jeder Beziehung vorbildliche Ausgabe krönt nun diese Bemühungen.

Das Pergament-Chorbuch in Großfolio enthielt ursprünglich 93 Kompositionen, von denen nur 43 vollständig und 21 teilweise erhalten sind. Das Repertoire besteht aus Marientexten, die in nicht-liturgischen Abendandachten, meist in den vorreformatorischen Colleges, verwendet wurden, außerdem aus Magnificat-Kompositionen und einer Matthäus-Passion. Die Marientexte (im englischen Sprachgebrauch, auch vom Herausgeber, etwas verwirrend „antiphon“ in Parallelbildung zu „antheim“ genannt) und ihre Bevorzugung stehen offenbar im Zusammenhang der großen Welle von Marienkulten, die alle Länder der katholischen Kirche im Spätmittelalter überflutete; die Art und Weise, wie diese Texte komponiert wurden, ist jedoch von der kontinentalen sehr verschieden: während dort die Marienverehrung vor allem in der intimen, wohl hausmusikalisch-privaten dreistimmigen Liedmotette musikalisch fruchtbar wird und repräsentativer Glanz offenbar seltener gesucht wird (flandrische Marienmessen und -Motetten, Salve-Regina-„Stiftungen“ und das Münchener Salve-Regina-Chorbuch 51), ist der englische, organisatorisch verfestigte Marienkult (die Verpflichtung zu Marien-Andachten wurde gelegentlich in den Statuten der Colleges schon bei der Stiftung festgelegt bzw. diese waren selbst Colleges „of Our

Lady“) Anlaß zu außerordentlicher musikalischer Prachtentfaltung in vier- bis achttimmigen, umfangreichen und betont kunstvollen Kompositionen. Ihr Stil und ihre musikalische Qualität sind die Überraschungen der vorliegenden Edition.

Die erhaltenen Werke der Handschrift entstammen einem Zeitraum von mindestens 50 Jahren; die Anlage des Manuskripts war vermutlich spätestens 1502 bis auf wenige Nachträge abgeschlossen. Eine ursprünglich vorhandene fünfstimmige Motette von Dunstable ist verloren; unter den sonst genannten Komponisten sind Banester († 1487), Horwood, Hygom (zuerst nachweisbar 1459) offenbar die ältesten; Davy, Walter Lambe, Hacomplaynt gehören etwa der Josquingeneration an; Fayrfax und Wylkinson (von dem zwei Werke nach Anlage des originalen Index nachgetragen wurden) sind etwas jünger. Dieser Komponistenkreis, zu dem noch die biographisch wenig faßbaren Kellyk, John Browne, Cornysh, Turges und einige andere treten, hat ausgehend von Dunstable und offenbar fast abgeschlossen von fremden Einflüssen einen Stil entwickelt, der in der abendländischen Musik der Zeit einzigartig ist. Während auf dem Kontinent, vor allem in Italien, Textdarstellung, Textinterpretation, sinnfällige Gliederung des Tonsatzes durch Imitation und Bildung korrespondierender Abschnitte im Vordergrund des Interesses stehen, spielen alle diese Elemente eines übergreifenden Stilzugs in der Musik des Eton-Chorbuchs fast keine Rolle. Die Textbehandlung ist weitgehend formal; plastische, gleichrhythmische Deklamation ist selten und wird kaum je (außer in der Matthäus-Passion von Richard Davy) emphatisch betont; Imitationen sind nicht ganz selten, aber kaum strukturbestimmend, da sie auffallend oft zwischen freien Stimmen versteckt eingeführt oder ungenau, mit wesentlichen Änderungen der Rhythmik und Diastematik des Motivs durchgeführt werden. Genauere Untersuchungen könnten vermutlich zeigen, daß diese Komponisten eine konsequente Imitationstechnik bewußt zu vermeiden suchten. Der Satz vor allem der vielstimmigen Werke wirkt in seinem lockeren Wechsel ungegliedert vollstimmiger und (wohl solistischer) geringstimmiger, syllabischer und melismatischer Partien eigentümlich irrational; schweifende Melismatik, dreiklangbetonte „Dur“-Harmonik und die sehr häufige Einführung der großen Terz in Abschnitts- und

Werkschlüssen (oft in Terzlage!) geben den Werken, die allgemein keine personalstilistischen Eigenarten zeigen, häufig eine schwärmerische Note, die im äußersten Gegensatz etwa zu den reifen Werken Josquins und seines Umkreises steht (ein gutes Beispiel für diesen „schwärmerischen“ Ton bietet Nr. 2, „*Gaude flore virginali*“ von Hugh Kellyk, ein besonders bedeutendes Stück). Am auffallendsten an diesem Stil sind schließlich die ganz ungewohnt sprunghaften, zu großem Ambitus ausholenden Melismen, eine Rhythmik, die besonders im weitgehend bevorzugten tempus perfectum mit einer wahren Synkopen-Manie aufwartet — Bildungen wie



(Bd. III, S. 46, Mensur 88—92, Baß gehen über alles hinaus, was man bei Ockegehem findet — und endlich der weitgehende Verzicht auf die kontinentalen Klauseln und Klauselkombinationen (und damit auf die subsemitonium-Regeln). Man wird im späten 15. Jahrhundert wenig Kompositionen finden, die origineller und zugleich ästhetisch reizvoller sind als diese englischen Marienmotetten.

Die Edition folgt der Anlage der Quelle, stellt aber die Fragmente an den Schluß und kennzeichnet ihren originalen Platz sowie alle Lücken der Handschrift nur in der Inhaltstabelle am Schluß des dritten Bandes. Die originalen Notenwerte sind durchweg auf  $\frac{1}{4}$  verkürzt; Ligaturen und Imperfektionen (original rot in der schwarz-rot-weißen Mischnotation der englischen Quellen dieser Zeit) sind bezeichnet, rote Textschreibung (für wahrscheinlich solistische Partien) ist durch Kursivdruck markiert. Statt der üblichen Mensurstriche verwendet der Herausgeber Taktstriche, was angesichts der Kompliziertheit der Partitur besonders in den vielstimmigen Sätzen eine vertretbare Orientierungshilfe ist. Im Hinblick auf die Praxis, die sich dieser Musik hoffentlich annehmen wird, sind in einigen Werken einzelne Stimmen-Abschnitte ergänzt, wobei sich das Stilgefühl des Herausgebers glänzend bewährt. Nur wenige Einzelheiten der Editionstechnik stören. So sollten bei im Sinne der kontinentalen Praxis und Theorie regulären Klauselkombinationen doch  $\sharp$  und  $\natural$  ergänzt werden, und die Ausmerzung von Quinten und Oktaven, die doch wohl zum Stilbild ge-

hören, ist in einer wissenschaftlichen Ausgabe kaum zu vertreten. Eher wäre es dagegen erlaubt, Inkonsistenzen und unsangliche Stellen der Textunterlegung zu emendieren (Bd. III, S. 6, Mensur 128—131, Imitationsmotiv, S. 6—7, Mensur 137—138, Treble 2, Tonwiederholung ohne neue Textsilbe). Der Kritische Bericht (für jeden Band gesondert) ist durch reichlich abgekürzte Ausdrucksweise verschlüsselt, aber sachlich erschöpfend und bringt auch die Choralvorlagen sowie im Anhang zu Bd. III die bisher nicht publizierten Texte in diplomatischem Abdruck und die nötigen Register. Bei der schönen Ausstattung und dem großzügigen Stich der Ausgabe hätte man bessere, vielleicht auch farbige Faksimile-Tafeln dankbar begrüßt. Kleine Schönheitsfehler sind jedoch leicht zu verschmerzen bei einer sonst muster-gültigen Edition, die uns eine bisher kaum bekannte, eigenwüchsige und faszinierende Musik zum ersten Male wieder näher bringt.

Ludwig Finscher, Kiel

*Parthenia*. William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons, transcribed and edited by Thurston Dart. London: Stainer & Bell (1960). 40 S.

Der Stainer & Bell-Verlag, London, der uns schon mit so vielen wertvollen Neuausgaben altenglischer Virginalisten bedacht hat, legt uns nun die berühmte *Parthenia* von 1612/13 vor, über deren Bedeutung kaum etwas gesagt zu werden braucht. Über den Inhalt unterrichtet der Index S. 4. Schade, daß der Verlag sich nicht entschlossen hat, ein Faksimile des Notentextes und Titelkupfers beizugeben, trotz des vorhandenen Faksimiles (Nr. 3 der Harrow Replicas, London 1942) und des Aufsatzes von O. E. Deutsch in *Musical Times*, November 1959, S. 591—92. Das Werk ist bekanntlich ein Hochzeitsgeschenk für das Brautpaar Friedrich V., Kurfürst von Rheinpfalz, und Prinzessin Elisabeth, einzige Tochter Jakobs I. von England. Über die verschiedenen Ausgaben, ihre Fundorte, den Drucker (für den Hauptherausgeber hält Dart Gibbons), die mögliche Datierung unterrichten die *Notes* am Ende des Bandes. Weshalb Pavanen hauptsächlich als „*Tombeaux*“ zu gelten hätten, ist nicht recht einzusehen. Das müßte erst definitiv belegt werden. Dasselbe gilt auch für die angegebene Ausführung der Ornamente oder gar für die Behauptung „*They are sometimes best omitted altogether*“ (?). Die *Notes* bringen auch den ge-

nauen Kritischen Bericht über editorische Maßnahmen und Errata. Notenwerte sind genau übernommen — mit Recht. S. 14, T. 13 und S. 38, T. 19 würden wir trotz des Querstandes *gis* und *fis* lesen. Am Ende der *Notes* findet sich auch der interessante Bericht über die willkürlichen Umgestaltungen des Titelkupfers (s. o., Deutsch). Man sieht, wie sehr die Zeit auch solche Gegebenheiten dem Gebrauch anglich, und wie sorglich Folgerungen aus ihnen zu ziehen sind (hier Haltung der Hände für das 17. Jh.). Der Inhalt des Sammelbandes zeigt die für diese englische Zeit typische Gestalt, Einzelreihung neben der einzigen Suitenform Pavane und Galliarde (2, 3; 6, 7; 10, 11). Zweifellos ist aber weder die Tatsache, daß je ein Präludium den ganzen Inhalt beginnt und schließt, und zwar in derselben Tonart, ein Zufall, noch auch die tonartliche Zusammengehörigkeit von Nr. 1, 2, 3; 9, 10, 11. Die Gestalt der einzelnen Tänze ist die übliche: zwei bis drei Teile mit Variationen. Die Werke selbst sind zu bekannt, um der Wertung zu bedürfen. Dennoch sei noch einmal auf so prachtvoll Stücke hingewiesen, wie Nr. 3, 6 (Byrd), 13, 14, 15 (Bull), 20 (Gibbons). Präludien wie Nr. 4 und 21 wirken dagegen rein etüdenhaft.

Margarete Reimann, Berlin

*Parthenia In-Violata* or Mayden Musicke for the Virginals and Bass-Viol selected by Robert Hole. Facsimile of the Unique Copy in The New York Public Library. Historical Introduction by Thurston Dart, Bibliographical Note by Richard I. Wolfe. Foreword by Sydney Beck. New York: The New York Public Library 1961. 103 S. Dasselbe in praktischer Ausgabe für Harpsichord or Piano with Bass-Viol or Violoncello ad libitum, edited by Thurston Dart. New York—London—Frankfurt: C. F. Peters Corporation 1961. 23 S.

Wir sind wieder um ein bisher fast unbekanntes, wenn auch kleines Sammelwerk englischer Virginalmusik reicher; allerdings ist es mit Begleitung der Baßviolen versehen, die aber kaum je den Virginalbaß verläßt und fehlen kann. Spätere Anthologien gehen auch so vor. Das Werkchen ist von drei Herausgebern besorgt, von denen vor allem Dart kein Unbekannter ist. Das Vorwort von Beck bietet die Übersicht über literarische Vorkommen (frühestens 1846), Besitzer, Fundorte, Auszüge bis zu *Musica Britannica IX* und Literatur bis zu G. Reese, *Music in the*

*Renaissance* 1954. Es existiert nur ein Exemplar (New York Public Library, Music Division Reserve Collections, Drexel 1512), dessen Datum Dart (S. 46 f.) zwischen 1624 bis 1625 ansetzt. Das ist zugleich die Zeit der Mitgliedschaft des aus der bedeutenden Stecherfamilie der Holes stammenden Robert (1620—1629) zur „Company“. Er tritt auf dem Titel als Sammler auf und kommt vielleicht auch als Stecher in Frage (S. 31). S. 33 ff. beweist Dart mit äußerster Scharfsinnigkeit und Sachkenntnis, daß und warum dies erhaltene Exemplar der *Parthenia In-Violata* nicht das Original sein kann, sondern eine spätere Ausgabe sein muß: Fehlen einer Widmung, die oft in späteren Ausgaben fortgelassen wurde, verschiedene Schriften des Titelblattes, leere Vorsatzblätter, die vielleicht ursprünglich Widmung und Index aufgenommen hatten, Art der jetzigen Widmung der Titelseite und die Namen der Komponisten, die, wie alle der drei fast gleichzeitigen frühen englischen Stich-Ausgaben, zum erlesenen höfischen Kreis gehören (Bull, Coperario, Hooper). Der Inhalt der Widmungsstrophen läßt wie in der älteren *Parthenia* ein Hochzeitsgeschenk vermuten, am wahrscheinlichsten für Prinz Charles, Sohn von König James, und Henrietta Maria von Frankreich. Prinz Charles war ein tüchtiger Baß-Viola-Spieler, und seine Lehrer (Bull, Coperario) sind in der Sammlung vertreten (so erklärt sich das oben genannte Datum). Für Frankreich und England gleicherweise zeugt die Vorliebe für Stücke aus Masques, für Frankreich speziell die Schreibung „Musique“ in den Widmungsversen, vielleicht auch das Papier (S. 98).

Der Inhalt ist der für solche Sammlungen übliche, d. h. teils Einzeltänze, teils Suitenansätze, davon hier zweimal *Almaine Coranto* — nämlich Nr. 11/12 und 16/17, was dann die *Almaine* dieses letzten Paares für Bull reklamieren lassen könnte; Nr. 17 ist ja im Ms. *Drexel* ohnehin als *Coranto* bezeichnet — neben einem *Miserere* und Charakterstücken, die Dart, den wahrscheinlichsten Zweck der Sammlung doppelt bestätigend, für Stücke aus *Masques* erweist. Die Tanztitel sind fast sämtlich von Dart zugesetzt, die angegebenen Autoren nach Konkordanz, die die praktische Ausgabe bringt, erschlossen. Daß auch auf diesem Boden Parodien vorkommen, erweist der Kritische Bericht ebendort zu Nr. 1, 2, 3, 15, 18. Auf S. 20 des Faksimiles ist für jedes Stück ein

Formschema geboten. Daß Nr. 15 und 16 nur aus praktischen Gründen des Stiches zwischen die Variationsanlagen geraten sind, glauben wir nicht. Solche bunten Anlagen sind eben typisch, und Nr. 10, der Vortanz zu Nr. 11, ist seinerseits ohne Variation, die Nr. 11 dagegen hat. Schade, daß Wolfe in den *Bibliographical Notes* keine Folierung der Blätter vorgenommen hat, da so der Vergleich sehr erschwert ist. Das Vorsatzblatt vor dem Titel, das aus neuerer Zeit stammt, ist nicht mitgezählt. Die Folierung beginnt also mit dem Titelblatt. Wolfe lehrt uns erneut, wie wichtig die Kenntnis von Wassermarken und der Art der Blattverwendung ist. Könnten sich die so leer gebliebenen Blätter, die Dart seinerseits nicht berührt, nicht vielleicht so erklären, daß sie Stücke enthielten, die nur das königliche Paar interessieren konnten, nicht aber den größeren Kreis, an den die Zweitausgabe sich wandte? Die regelmäßige Wiederkehr der Blankoseiten ist allerdings auch damit nicht geklärt.

Die Stücke stehen im Format — nicht in der Liebesswürdigkeit — hinter denen der *Parthenia* zurück und sind am stärksten in den Tänzen, vor allem den *Corantos*, wegen die den *Masques* entnommenen oft verblüffenden Volksliedcharakter zeigen (Vgl. Nr. 1, T. 15—20; Nr. 2 und 3). Der einfachere Satz mag Folge der Bearbeitung sein. Nach heutiger Einstellung zur Quellenlage würde man Strukturelemente (hier Rhythmen; vgl. Nr. 4 und 7) nicht mehr ändern. Härten wie Nr. 5, T. 25; 6, 14; 7, 21 würden wir in *gis, fis, dis* ändern.

In der Verzierungsfrage sind wir mit dem Herausgeber, hier wie in der *Parthenia*, nicht einig. Er selbst macht (Praktische Ausgabe S. III) auf die hohe Bedeutung der Verzierungen aufmerksam und kann somit nicht empfehlen „to omit them altogether“. Anders ist es mit der „own selection“. Wie groß das Problem aber ist, wissen wir.

Margarete Reimann, Berlin

Georg Rhau: Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe. Bd. IV: *Vesperarum Precum Officia* (Wittenberg 1540), hrsg. von Hans Joachim Moser. Kassel — Basel — London — New York und St. Louis: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House (1960). XXI und 207 S. und eine Tafel.

Bis zum Erscheinen der *Psalmodia* des Lukas Lossius 1553 wurden im einstimmigen

protestantischen Offiziumsbesang anscheinend ausschließlich römische Bücher weiterbenutzt. Die erste uns bekannte reformatorische Sammlung erscheint aber 13 Jahre früher und bietet eine mehrstimmige Version: Rhau's Vesperoffizien von 1540. Diese für die Kenntnis reformatorischer Liturgie und Musik gleichermaßen wichtige Quelle legt nunmehr Moser in einem sorgfältigen Neudruck vor. Seinem Vorwort zufolge hat Rhau den Druck mit zunehmender Eile durch zwei Setzer besorgen lassen, wodurch die Übertragung oft schwierig wurde.

Rhau lag vor allem daran, einen vollständigen Vesper-Psalter und eine ausreichende Zahl von Magnificat für die ganze Woche bereitzustellen. Den Psalter mit 5 Psalmen für jeden Tag ordnete er unabhängig vom römischen Brevier, von dem die Reformation ja nur Teile übernommen hatte, indem er Ps. 109—147 (ohne Ps. 117, 118, 133) über die Woche verteilte. Er verband aber auch jeden Psalm und jede Magnificatkomposition fest mit einer Antiphon (kompositorisch zuweilen in doppelter Version) und schuf damit eine Art „Wochenproprium“, welches das „Jahresproprium“ an wichtiger Stelle ablöste. Ein Falsobordone-Ingressus dürfte für alle Wochentage vorgesehen sein. Samstag/Sonntag wird das Magnificat figural ausgeführt, hinzu kommen Responsorium, Hymnus, Versikel, ferner Antiphon, Hymnus und Canticums-Antiphon für eine Komplet. Am Schluß des Bandes sind zwei Detempore-Benedicamus nachgetragen. Ob von Montag bis Freitag außer dem Versikel auch Responsorium und Hymnus einstimmig zu ergänzen sind, ist nicht ersichtlich. S. 83 sind kleine Responsionen geboten. Alles übrige fiel natürlich Hebdomadur und Lektor zu.

Wie aus den Vorreden im Tenorstimmbuch zu erkennen, wertet Rhau die Psalmodie als den eigentlichen Kern des Tagzeitengottesdienstes. Ihr muß also — nachdem Luther in der *Deutschen Messe* die Vesper zum Schulgottesdienst erklärt hatte — ein pädagogischer Wert zukommen, und zwar in zweifacher Hinsicht: 1. als Memorierhilfe, damit die Schüler die Psalmen (wenigstens in Auswahl) im Kopf haben, und 2. als einfaches Übungs- und Anschauungsmaterial für den Musikunterricht. Die Leitfäden etwa von Listenius, Galliculus und Rhau zeigen das Bestreben, den Elementarunterricht in der Mehrstimmigkeit bereits unter den einfachen rhythmischen Verhältnissen des ersten, die

musica plana betreffenden Teiles der musica practica zu beginnen. Dieser nur für modernes Empfinden homophone, generalbaßartige Contrapunctus simplex konnte nach Art jener Lehrbücher in Neumen (z. B. Jenaer Chorbuch 34) oder in geschwärzten Breven und Longen (quasi-choral) notiert sein, so im vorliegenden Druck. Den Ursprung dieser Falsobordone-Psalmodie („Falsobordone“ meines Wissens erst Ende 16. Jh. in Italien in dieser Bedeutung, Coclico sagt „Faubordon“) hat man weniger in Italien (etwa Modena) als in Musiktheorie und -praxis an den deutschen Lateinschulen zu suchen. Rhau erzählt im Vorwort, daß auf den Torgauer Kantoreifesten zwischen den einzelnen Gängen üppiger Mahlzeiten (bei denen große Mengen „torgisch Bier“ geflossen sein sollen) solche Falsobordonepsalmen „memoriter“ angestimmt wurden. Hier wie wohl auch im Unterricht war die Grenze zur Improvisation kaum scharf zu ziehen. Um „altertümlichen Liturgieprunk“ (Moser) dürfte es sich demnach also nicht handeln.

Die Tuba konnte in den Vershälften verschieden harmonisiert werden. Überall herrscht der Grundakkord vor. Der im ersten Vers festgelegte Satz wird in den anderen Versen nur selten einmal modifiziert. Lag die Tuba-Behandlung einmal fest, so mußte sich der übrige Verlauf der einfachen Sätzchen fast zwangsläufig ergeben. Wenn dennoch die meisten Psalmen mit Namen versehen sind (Walter 8, Stoltzer 5, Renner 4), so ist hier wie bei Konkordanzen Vorsicht am Platze. Bis auf drei stimmen die andern Sätze mit einem der signierten überein. Zwei von Walter sind mit Beispielen in Rhau's *Endiridion* „identisch“, als deren Autor dieser einen gewissen „Venceslaus“ angibt. Alle Sätzchen von Walter stimmen mit solchen für deutsche Canticen bei Klug 1533 ganz oder teilweise überein (vgl. HDEKM I, 1, S. 404 ff.). Daß Walter diese nicht nur als Vorlage benutzt, sondern ebenfalls bearbeitet habe, ist ein unbegründetes Postulat. Es wäre natürlich interessant, zu wissen, was für Falsobordonesammlungen aus der Tradition Reners und Stoltzers Rhau zur Verfügung gestanden haben könnten. Das Jenaer Chorbuch 34 bietet da kaum Anhaltspunkte.

Eine mehr figurale Weiterentwicklung erfuhr die Falsobordone-Psalmodie in den Magnificatsätzen, die Walter für Montag bis Freitag in den 8 Tönen beisteuerte. Ein gelockerter Contrapunctus simplex sollte

musikpädagogisch die Funktion einer Überleitung in die *musica figuralis* erfüllen. Meisterhaft hat Walter in diesen „Kinderstücken“ einen „Vorgeschmack der Komposition“ gegeben: Imitationen, sukzessive Einsätze, wandernder c. f. und sogar c. f.-Kanons bringen Leben in das starre Schema. Die Harmonik der Tuba wechselt jetzt zwischen Tonika, Submediante und Subdominante hin und her. Gelegentlich tritt eine quinta vox als pompöse Füllstimme hinzu.

Weiter auf dem Wege zur figuralen Kunstmusik führen die 58 vierstimmigen Antiphonen. Davon tragen 36 den Namen Joh. Stahels, und wenigstens vier weitere sind ihm stilistisch zuzuweisen. Zwei Drittel der Antiphonen also, deren satztechnische Fehler und Mängel aufzuzählen der Kritische Bericht nicht müde wird, überwies Rhau dem sonst unbekanntem Kleinmeister. Moser vermutet sicher richtig, daß wir die im nächsten Jahr erschienenen 36 Antiphonen Sixt Dietrichs „Klagen der Benutzer über die nicht ganz einwandfreie Qualität zumal Stahelscher Sätze“ zu verdanken haben. Allerdings sollten diese kleinen Sätze keine hohe Kunst, sondern Einführung in die Mensuralmusik bieten. Die nur 7 Mensuren lange Antiphon „*Facti sumus*“ (S. 117) ist noch fast reiner Contrapunctus simplex und unmittelbar aus dem Falsobordone entwickelt. Dieses Schema konnte dann rhythmisch-melodisch etwas aufgelockert werden. Es beherrscht fast sämtliche Antiphonen von Montag bis Freitag. Dagegen sind Stahels Beiträge für das „Wochenende“ und zu den Magnificat größer angelegt und am imitativen Stil der Zeit orientiert. Erst recht führen die schönen Magnificat-Antiphonen G. Forsters und die großen Kompositionen zum „Wochenende“ in den ganzen Reichtum damaliger Figuralmusik hinein.

Die Ausgabe stützt sich auf das Kasseler Exemplar, verwertet aber im Kritischen Bericht eine große Zahl vor allem mitteldeutscher Sekundärquellen, für zwei Hymenbeiträge Stoltzers auch die Budapester Bártfa-Manuskripte. Wenige Bemerkungen zur Edition: S. 22 divergieren die Originalschlüssel-Angaben für den Diskant in Notentext und Bericht. S. 47 Mens. 7/8 scheinen mir die Akzidentien problematisch. S. 57 Mens. 12 Disk. letzte Note # ergänzen, ebenso S. 62 Mens. 4; S. 150 Mens. 18 Ten. kein ♯. S. 127 Schluß 5. Zeile einfacher Strich. Irrführend ist die Anwendung des Begriffes

„Halbvers“ auf den aus zwei Halbversen zusammengesetzten ganzen Psalmvers.

Der choralwissenschaftliche Kommentar Walter Lipphardts ist besonders für die Antiphonen aufschlußreich.

Zum Vorwort sei noch kritisch bemerkt: Der *Liber antiphonarius* enthält in der Regel nicht die Gesänge der Matutin, diese stehen im Responsoriale. — Der Terminus „altkirchlich“ darf nicht auf die römische Kirche des 16. Jhs. angewandt werden. — Die Torgauer Walter-Handschriften sind nicht im Auftrage Luthers angelegt worden. — Ein „liturgisches Prinzip in der Wahl der (Psalm-) Töne“ braucht man nicht zu vermissen, da diese sich nach den Melodien der Antiphonen richtet, welche dem neuen Psalter nach textlichen Gesichtspunkten zugeordnet wurden.

Joachim Stalmann, Bremke b. Göttingen

Ludwig van Beethoven: Supplement zur Gesamtausgabe. Band IV. Werke für Orchester. Herausgegeben von Willy Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1961. 102 S.

Die ersten Hefte dieser in der bisherigen Gesamt-Ausgabe nicht vorliegenden Werke Beethovens sind in der Mf. bereits besprochen worden. Über Absicht und Plan braucht deshalb hier nicht mehr berichtet zu werden, auch nicht über Genauigkeit und Vorsicht der Textherstellung und Revisionsberichte. Die in diesem Band zusammengestellten Stücke — sie liegen in Einzelausgaben an verstreuten Stellen zum Teil schon vor — seien kurz genannt und nach den Möglichkeiten praktischen und wissenschaftlichen Gebrauchs charakterisiert. Die 12 *Menuette* aus dem Jahre 1799 (WoO 12), die für eine Maskenball-Redoute bestimmt waren und aus unbekanntem Gründen nicht aufgeführt wurden, der *Entre-Act zu einem unbekanntem Schauspiel* (WoO 2b), der von G. Schünemann vielleicht etwas unvorsichtig als zum Schauspiel *Tarpeja* zugehörig veröffentlicht wurde, sind ohne weiteres für die musikalische Praxis verwertbar. Das Gleiche gilt für die 3 *Zapfenstreiche für Harmoniemusik* (WoO 18—20), die hier zum ersten Male in ihrer endgültigen Form erscheinen, nachdem Hess im Beethoven-Jahrbuch des Beethovenhauses Bonn 1953/54 und 1955/56 darüber berichtet und sie teilweise vorgelegt hatte. Das Werk ist ein Beispiel, wie eng Beethoven mit der Gattung Marsch verbunden war; zum Teil

1809/10 für bestimmte Gelegenheiten komponiert, entstammt diese dreiteilige Endform dem Jahre 1823. Tonartlich, auch inhaltlich stellen sie in dieser Form einen geschlossenen Zyklus dar und könnten als solcher verwertet werden. Marschformen spielen in dem Band überhaupt eine ziemliche Rolle. Der *Entre-Act* gehört hierher, auch der II. Teil der *Schlacht von Vittoria* in der Urfassung für Mälzels Panharmonikon. Hier handelt es sich tatsächlich um eine Erstveröffentlichung, und um eine wichtige dazu, nicht für die Praxis, aber für die Kenntnis Beethovens. Ich habe vor langen Jahren in dem Aufsatz *Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovens op. 91* (Neue Musikzeitung 1927, Heft 23) auf die richtige Einschätzung dieses Werkes hingewiesen. Durch die neue Veröffentlichung besteht jetzt die Möglichkeit, im Vergleich mit der Orchesterfassung Beethovens Eigenart und Sorgfalt zu studieren. Das kann allerdings nur von einem Kenner mechanischer Musikinstrumente durchgeführt werden. Eine stilkundliche Untersuchung von Beethovens Marschmusik hat inzwischen Renate Beling geliefert (*Der Marsch bei Beethoven*, Diss. Bonn 1960).

Theoretische Bedeutung hat auch die Mitteilung des ersten vollendeten Schlusses des 1. Satzes der 8. Sinfonie. Man kann nun drei Fassungen dieses Schlusses vergleichen: einen fünftaktigen nicht fertig instrumentierten — Hess gibt ihn im Revisionsbericht —, diesen zehntaktigen und den endgültigen, viel längeren mit einer besonderen Codabildung. Eine solche Schlußänderung bringt Hess auch für den dritten Zapfenstreich. Für den Schlußsatz der III. Sinfonie habe ich auf Ähnliches in meinem Aufsatz *Beethovens Werke über seinen Kontretanz in Es-dur* (Beethovenjahrbuch 1953/54) hingewiesen. Und bei Untersuchung der Streichquartette habe ich beim 1. und 4. Satz des op. 59/1, dem 2. und 4. Satz des op. 59/2 und dem 2. des op. 59/3 ebenfalls mehrfache Entwürfe und Versuche zu Schlüssen festgestellt. Gerade das, was uns heute in den Endformen so selbstverständlich erscheint, hat offenbar Beethoven mannigfache Überlegung gekostet. Eine Untersuchung aller solcher Fälle dürfte wertvolle Ergebnisse zeitigen für die Gründe der Änderungen und die besonderen Eigenschaften der Endformen.

So gibt auch der IV. Band der Supplement-Ausgabe für Praxis und Wissenschaft mannigfache Anregung. Paul Mies, Köln

Frédéric Chopin: Etüden. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstausbagen herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hermann Keller. Urtext. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1961. 127 S.

Wie Beethovens Klaversonaten gehören Chopins Werke zu den am häufigsten herausgegebenen der Musikkultur. Trotz neuerer, ernsthafter Ausgaben hat auch diese Urtextausgabe ihre Berechtigung. Erfreulich ist, daß sie in einem etwas umfangreicheren Vorwort als in den früheren Ausgaben des Verlages auf die Schwierigkeiten dieses besonderen Editionsproblems hinweist, die Wege ihrer Überwindung weist und für die einzelnen Etüden die benutzte Quellenbasis angibt. Ausführlicher hat der Herausgeber das in dem Aufsatz *Probleme der Chopin-Edition* (Mf. XIV, 1961, 155–165) getan, auch nicht in einem Kritischen Bericht, aber in einer gut gegliederten und fundierten Gruppenbildung der Fälle. Zimmermanns Vorgehen scheint mir richtig und konsequent. Daß bei jeder solchen Ausgabe etwas Subjektivität mit einfließt, bemerkt er selbst. Das zeigt sich auch, wenn man die von ihm vorgeschlagenen Lesarten mit einigen von P. Wackernagels *Handschriften Chopins* (Chopin-Almanach 1949) vergleicht. Zum Teil liegt der Unterschied daran, daß Wackernagel die Reinschriften von op. 10 Nr. 1 und 2 noch für Autographen Chopins hielt, während sie nach neueren Feststellungen möglicherweise Kopien von Chopins Schwester sind, und daß sich Wackernagel, wie früher Paderewski, auf die Pariser Ausgabe von Lemoine stützte, während Zimmermann die ursprüngliche Ausgabe des Verlages Schlesinger von 1833 nachweisen konnte. Solche Unterschiede müssen schon die Entscheidung beeinflussen.

Zimmermanns Entscheidungen scheinen mir begründet und sinngemäß. Sie beleuchten aber zugleich das so oft aufgeworfene Problem nach dem Vorrang von Handschrift oder Erstausbagen. Diese Alternative ist eben falsch. Die Quelle ist je nach dem Einzelfall und seinen Besonderheiten zu bestimmen. Ich bin überzeugt, daß die Komponisten mit ihrem Werk und seinen Einzelheiten am engsten im Moment der Niederschrift verbunden sind. Vor allem gilt das für Komponisten wie Beethoven und auch wohl Chopin, die während der Niederschrift noch eigentliche Kompositionsarbeit leisten (vgl. P. Mies,

*Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, 29 ff.). Es gilt auch sicher für die Mehrheit des Geschriebenen, vor allem für Phrasierung und Dynamik. Bei jeder Edition ist die Zahl der fraglichen Noten verblüffend gering im Verhältnis zum Gesamtumfang.

Es gibt aber durchaus Fälle, in denen der Erstdruck die zweifellos endgültige Meinung des Komponisten gibt. Und Chopins Etüden enthalten einige erstaunliche. Die Etüde op. 10 Nr. 5 trägt im Autograph die Bezeichnung „*leggierissimo et legatissimo*“; der Erstdruck hat „*Vivace, brillante*“ und fügt im ersten Takt *f*, im zweiten *p* hinzu. Noch „*verwirrender*“, wie Wackernagel sagt, ist die Änderung in op. 10 Nr. 3, die in zwei Eigenschriften die Bezeichnungen „*Vivace ma non troppo*“ und „*Vivace*“ trägt, sie im Erstdruck aber in „*Lento ma non troppo*“ wandelt. Steglich, Jonas (im Chopin-Jahrbuch 1956, hrsg. von F. Zagiba) und Wackernagel haben sich damit auseinandergesetzt. Chopins kompositorische „Gewissenhaftigkeit“, von der George Sand spricht, blieb auch auf dem Gebiet der schriftlichen Fixie-

rung bis in Korrekturen und Erstaussgaben wirksam. Vielleicht wäre es gut gewesen, solche schwerwiegende Unterschiede, deren Anweisungen nach beiden Seiten hin für den Spieler von Bedeutung sind, etwas deutlicher herauszuheben. Auch wer das Vorwort liest, sieht über die einfachen Angaben leicht hinweg. Jonas erwähnt, daß in T. 50 von op. 10 Nr. 4 die vier abwärts laufenden 16tel entsprechend dem Auftakt zu T. 1 sich erst im Druck finden. Es ist kein Zweifel, daß Zimmermann recht hat, wenn er in solchen Fällen als Quelle den „*Erstdruck unter Heranziehung der Eigenschrift*“ nimmt.

Die wichtigsten Unterschiede der jeweils gewählten Quelle werden vom Herausgeber angegeben. Sein Vorgehen, „*Anpassung an die für jede Etüde gegebene Lage*“, scheint mir das einzig Mögliche, besonders da ja die Etüden, ähnlich wie bei Walzer, Mazurken, Nocturni, nicht ursprünglich komponierte Zyklen darstellen, sondern zu verschiedenen Zeiten komponiert wurden und überarbeitet erst in den Drucken gesammelt erschienen.

Paul Mies, Köln

## Mitteilungen

Die Jahrestagung 1963 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 12. bis 14. Oktober in Tübingen statt. Der Beirat hat dem Vorstand für den Geschäftsbericht 1962 Entlastung erteilt mit der Einschränkung, daß der Haushalt 1962 der Zweiggeschäftsstelle Leipzig, der wegen Erkrankung des Geschäftsführers nicht rechtzeitig eintraf, dem Beirat bei der nächsten Jahrestagung 1964 vorgelegt wird. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 13. Oktober standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Auflösung der bisherigen Fachgruppen, eine Satzungsänderung sowie Nachwahlen zur Diskussion. Die Auflösung der Fachgruppen Musikerziehung, Musikalische Volks- und Völkerkunde, Instrumentenkunde und Rundfunk und Schallplatte wurde von der Mitgliederversammlung gebilligt. Dies wurde verbunden mit einer Empfehlung des Vorstandes, freie Arbeitskreise mit gezielter Themenstellung zu bilden, in denen praktische Arbeit am ehesten möglich sein wird. Nach erfolgreichem Anlaufen der Arbeit können diese Gruppen durch die nächste Mitgliederversammlung als neue Fachgruppen anerkannt werden. Als Satzungsänderung wurde vom Vorstand die

Erweiterung des Vorstandes um einen zweiten Vizepräsidenten und einen Beisitzer vorgeschlagen und von der Mitgliederversammlung beschlossen. Danach wurden in geheimer namentlicher Wahl die Herren Professor Dr. Karl Laux, Dresden, zum zweiten Vizepräsidenten der Gesellschaft für Musikforschung und Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig, zum Beisitzer im Vorstand gewählt. Beide Herren haben die Wahl angenommen. Als neuer Wahlausschuß wurden gewählt: Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel, Dr. Martin Ruhnke, Berlin, Dr. Erich Stockmann, Berlin. Ebenfalls neu gewählt wurde der Publikationsausschuß, dem nunmehr außer den ständigen Mitgliedern die Herren Professor Dr. Rudolf Eller, Rostock, Professor Dr. Kurt Reinhard, Berlin, und Dr. Hans-Peter Reinecke, Hamburg, angehören. Einladungen an die Gesellschaft von der Stadt Halle für die Jahrestagung 1964 und von der Stadt Weimar für den Kongreß der Gesellschaft 1966 wurden mit Beifall von der Versammlung aufgenommen.

Das wissenschaftliche Rahmenprogramm bildeten ein Vortrag von Professor Dr. Wilhelm Fucks, Aachen, über „*Mathematische Methoden der musikalischen Analyse*“, an

dem sich eine lebhafte Diskussion entzündete, sowie als Ergänzung hierzu eine Besichtigung der IBM\* Sindelfingen mit einer Einführung in die Arbeitsweise elektronischer Datenverarbeitungsmaschinen und der Vorführung musikalischer Kompositionen einer solchen Maschine. Das künstlerische Rahmenprogramm brachte in einer von Professor Walter Gerstenberg eingeleiteten Veranstaltung im Musikwissenschaftlichen Institut eine Demonstration verschiedener Möglichkeiten der klanglichen Realisierung von Monteverdis Lamento d'Arianna durch Dr. Walther Dürr und das Collegium musicum vocale der Universität Tübingen unter Leitung von Dr. Ulrich Siegele. Außerdem war die Möglichkeit gegeben, in der Universitätsbibliothek Tübingen eine Ausstellung kostbarer Musikhandschriften sowie auf der Fahrt nach Sindelfingen das Kloster Bebenhausen mit seinen reichen Kunstschätzen zu besichtigen. Finscher

Am 8. Oktober 1963 starb in London im Alter von 64 Jahren Dr. Arnold A. Baké.

Kurz vor Drucklegung des Heftes erreicht uns die Nachricht, daß Professor D. Dr. Wilibald Gurlitt am 15. 12. 1963 im 74. Lebensjahr in Freiburg/Breisgau gestorben ist. Die „Musikforschung“ wird in einem der nächsten Hefte einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 4. September 1963 starb in Freiburg in der Schweiz im Alter von 56 Jahren Professor Dr. Franz Brenn.

Am 27. November 1963 feiert Professor Dr. Otto Kinkeldey, South Orange, seinen 85. Geburtstag.

Am 10. Oktober 1963 feiert Professor Dr. Willi Apel, Bloomington, seinen 60. Geburtstag.

Am 4. November 1963 feiert Professor Dr. Ernst Laaff, Mainz, seinen 60. Geburtstag.

Am 13. Dezember 1963 feiert Professor Dr. Leo Schrade, Basel, seinen 60. Geburtstag. Ihm wird zu diesem Anlaß eine Festschrift überreicht. Ein Band mit Reden und Aufsätzen Schrades erscheint demnächst.

Professor Dr. Georg von Dadelsen, Hamburg, hat einen Ruf auf den Musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Erlangen erhalten.

Frau Dr. Eva Badura-Skoda, Wien, hat für das 2. Semester 1963/64 eine Einladung als visiting professor an die Universität von Wisconsin in Madison/USA angenommen.

Dr. Felix Hoerburger, der am Institut für Musikforschung Regensburg das Gebiet der musikalischen Völkerkunde betreut, hat sich am 26. Juli 1963 an der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen-Nürnberg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitations-Schrift lautet: „Tanz und Tanzmusik im Bereich der Albaner Jugoslaviens unter besonderer Berücksichtigung der Musik auf Schalmei und Trommel.“

Dr. Bernhard Meier, Wissenschaftlicher Rat, hat sich an der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen habilitiert und wurde zum Dozenten ernannt.

Vom März bis Juli 1963 führte Professor Dr. Kurt Reinhard, Berlin, begleitet von seiner Gattin, einem Studenten und einem türkischen Reisebegleiter eine Forschungsreise in der Türkei durch, um Aufnahmen türkischer Musik zu machen. Nach einem kurzen Aufenthalt in den Südpinzinen, wo vor allem Fragen zu früheren Aufnahmen geklärt wurden, und nach einem Abstecher in die mittelanatolische Provinz Sivas galt das Hauptaugenmerk der Expedition der östlichen Schwarzmeerküste und dort vor allem der Musik der Lasen, die einen ganz eigenen Stil hat und instrumental durch den Dudelsack und die schmale kaukasische Geige getragen wird. Insgesamt konnten über 1100 Stücke und Lieder, mehr als 1000 Photos und ein 120 m langer Film aufgenommen werden.

Wer kann Auskunft geben über den Verbleib der Originalstimmen (Canto, Alto) zu Johann Sebastian Bachs Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ (BWV 216)? Sie waren von 1901–1917 im Besitz des Generalkonsuls Robert von Mendelssohn, Berlin, wurden 1918 von W. Wolffheim (Kretzschmar-Festschrift) der Öffentlichkeit bekannt gemacht und dienten als Grundlage für die Veröffentlichung der rekonstruierten Kantate durch G. Schumann und W. Wolffheim (Schlesinger 1924). Seither sind sie verschollen. Angaben erbeten an Professor Dr. Werner Neumann, Bach-Archiv Leipzig. Leipzig N 22, Menckestraße 23, Gohliser Schlöbchen.

\* IBM = Internationale Büromaschinen G.m.b.H.