

Der Musikverlag von Wolfgang Nicolaus Haueisen zu Frankfurt am Main 1771 – 1789

Geschichte und Bibliographie

VON WOLFGANG MATTHÄUS, WETZLAR

Der Verfasser hätte vorliegende Arbeit nicht ohne die Hilfe des Leiters des Archivs der Stadt Frankfurt a. M. und der Stadt- und Universitätsbibliothek zu Frankfurt a. M. vorlegen können, die ihre Zeitungsbestände bereitwillig zur Verfügung stellten. In gleicher Weise ist er dem ehemaligen Leiter der R. I. S. M.-Zentrale in Kassel, Herrn Dr. Friedrich Wilhelm Riedel, verpflichtet, der eine Einsicht in seine Kartei gestattete, ohne die die Angaben über die Fundorte nicht möglich gewesen wären, und der mit Auskünften großzügige Hilfe geleistet hat. Verpflichtet ist der Verfasser daneben den Arbeiten von August Scharnagel (Johann Franz Xaver Sterkel, Würzburg 1943) und Roderich Fuhrmann (Mannheimer Klavier-Kammermusik, Marburg 1963).

Häufig gebrauchte Abkürzungen:

- F. R. = Frankfurter privilegiertes Staats-Ristretto
O. P. A. Z. = Frankfurter Kayserl. Reichs-Ober-Post-Amts-Zeitung
F. A. N. = Wöchentliche Frankfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten

Kataloge:

1. Catalogue de Musique / Qui se vend chez W. N. Haueisen, Org. & Editeur de Musique / à Francfort sur le Mein 1775 / 1 Bl. (Verlags- und Kommissions-Ware); in: J. Bauer, 3 Sonates (etc.) op. 4; München S. B.
2. Catalogue des Livres de Musique, qui se vendent chez W. N. Haueisen, / Organiste & Editeur de Musique à Francfort sur le Mein 1784 / (1 Bl. mit hs. Anhang (1 Bl.) der Produktion des Jahres 1784; ebenfalls Verlags- und Kommissionsware) Wien, G. M. F.
3. The Breitkopf Thematic Catalogue / The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787. Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook. New York 1966.

Das Impressum Haueisens hat überwiegend die unter c) und e) aufgeführten Formen:

- a) Frankfurt am Mayn, / Bey W. N. Haueisen, / Organist der deutschreformirten Gemeinde, / (No 1)
- b) A Francfort sur le Mein / aux Dépens de L'Auteur / (No 2, 3, 5, 6, 9)
- c) A Francfort sur le Mein, chez le S^r Haueisen / Organiste & Editeur de Musique / (1771 bis 1776)
- d) A Francfort sur le Mein, chez W:N: Haueisen / Organiste & Editeur de Musique / (1777)
- e) A Francfort sur le Meyn / chez W. N. Haueisen (1777–1786).

Plattenummern fehlen; die eingeklammerten Zahlen am Rand dienen lediglich der Orientierung.

Herkunft

Wolfgang Nicolaus Haueisen wurde am 4. April 1740 zu Öhrenstock bei Gehren in unmittelbarer Nähe des Kickelhahns geboren. Gehren war Schwarzburgische Amtsstadt, die Bach-Familie wurzelt in der Landschaft. Wir wissen zwar nichts von den Lehrern Haueisens; doch dürfen wir in Anbetracht der in der Frankfurter Zeit gepflogenen Verbindungen zu J. C. Kellner, zu J. G. Vierling und J. G. Nicolai annehmen, daß die Überlieferung der thüringischen Heimat bedeutsam blieb. Spätestens 1769 finden wir Haueisen in Frankfurt, wo er am 31. März 1769 den Bürgereid leistet. Frankfurts Musikleben zog damals manche Kräfte aus Thüringen an. So ist der Musiklehrer Goethes, der Kantor Johann Andreas Bismann, schon seit 1730 in Frankfurt tätig; er wird 1743 Bürger und ist wie Haueisen den Weg vom ausübenden Musikanten zum Musikalienhändler gegangen.

Das Musikleben in Frankfurt/Main um 1770

Das Frankfurter Musikleben der Zeit hat in Charles Burney eine recht unzulängliche Beurteilung erfahren. Die Quellen sprechen eine andere Sprache. Neben Leipzig und Hamburg dürfte die Stadt schon in den fünfziger Jahren als Pflegestätte vielfältiger Musikübung und regelmäßiger Konzerteihen einen bedeutenden Rang gehabt haben. Seit G. Ph. Telemanns Wirken in Frankfurt (1712–1721) sind wöchentliche Winterkonzerte Brauch geworden. Dabei fällt der Kirchenmusik eine tragende Rolle zu; die Grenzen von kirchlicher und weltlicher Musizierpraxis gehen weithin ineinander über. Kirchenmusiker werden als Unternehmer der Konzerteihen genannt. So ist der Leiter der Kirchenmusik, der Kapelldirektor J. Ch. Fischer, bis zu seinem Tode 1769 auch Leiter des „großen Winter-Concerts“. Sein Nachfolger in der Leitung der Konzerte scheint W. N. Haueisen geworden zu sein. Er begegnet uns zunächst in einem Solisten-Konzert, das er in Verbindung mit dem Tenoristen Felix Krück und dem Geiger Rothfischer am 30. 3. 1770 im Scharfischen Saal gibt (F. A. N. vom 27. 3. 1770); ein zweites Konzert mit den gleichen Solisten ist für Ostersonntag, den 16. April 1770, belegt (F. A. N.). Für die Konzerteihe des Winters 1771/72 ist Haueisens Tätigkeit genauer zu verfolgen. Die Reihe, die im Dewaldischen Saal in der Bockenheimer-gasse ein Lokal findet, wird subskribiert bei dem Kapelldirektor J. K. Seibert „*wie auch bey denen beyden Entrepreneurs Herrn Rothfischer in dem Arnsperger Hof und Herrn Haueysten (!) unter den neuen Häusern an der großen Allee*“. Am Karfreitag, dem 17. April, wird in Dewalds Saal von Seibert und Haueisen ein deutsches Oratorium über die Leiden unseres Erlösers, „*von dem Königl. Preußischen Capellmeister Herrn Grauen (!) componiret*“ aufgeführt. Es sollen „*bey nahe 30 Musici nebst noch zwey fremden Sängern*“ mitwirken. Das Programm entspricht dem Stand des in öffentlichen und Liebhaber-Konzerten angebotenen Gutes.

Konzertleben und Musikverlag

Carl Stamitz (Nr. 40) hat mindestens 1767 und 1773 in Frankfurt konzertiert; bei Ernst Eichner ist ein Konzert für den 28. 2. (nicht 28. 1. 71 [Eitner nach Israel]) belegt. Das sind zugleich die Meister, deren Werke, den Anzeigen der Frankfurter Zeitungen nach zu urteilen, sich in den siebziger Jahren der weitesten Verbreitung

im Frankfurter Raum erfreuten. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Konzert und Stich ergibt sich auch für die Klavierkonzerte Kozeluchs. Am 5. Oktober 1785 gibt Maria Theresia Paradies ein Konzert, „worinnen Sie zwey sehr schöne Konzerte von Cocheluc auf dem Forte Piano spielen wird.“ Das dürften entweder die von Haueisen gestochenen Konzerte Nr. 1 und 4 (61 a, b) oder die von Götz edierten (Nr. 2, 3) gewesen sein. Aus dem Repertoire der Konzerte erklären sich auch Nachstiche englischer Vorlagen. Die Konzerte in Dewalds Saal lassen sich noch bis in den Winter 1773 hinein belegen. Für die Winterkonzerte 1774 steht im großen Saal des Roten Hauses ein sehr viel opulenterer Konzertraum zur Verfügung. Haueisens Name taucht hier nicht auf; die Konzerte im Roten Haus scheinen vielmehr von anderer Seite ins Leben gerufen zu sein.

Mit der Tätigkeit als Konzertunternehmer, zwar nur einem kurzen Zwischen-spiel, ist für Haueisen von vornherein eine verlegerische Produktion verbunden. Beides hängt für die Zeit aufs engste zusammen. Die Verlagsprogramme werden so zum unmittelbaren Spiegel des Musiklebens der Zeit.

Londoner Beziehungen

Wie stark gerade Londoner Verbindungen in den 70er Jahren im Musikleben Frankfurts sich geltend machen, wird aus vielerlei Quellen deutlich. So dürften von reisenden Londoner Virtuosen, meist Italienern, die von Haueisen nachgestochenen Werke von Cirri, Tom. Giordani und F. Giardini bekannt gemacht worden sein. Die Kenntnis der Werke Joh. Chr. Bachs (des „Londoner“ Bach) mag allerdings auch aus unmittelbaren Quellen geflossen sein, vor allem durch die Glieder der Familie Schröter, die seit ihrer Londoner Reise häufige Gäste im Frankfurter Konzertleben gewesen sind. Neben Eichner, C. Stamitz und J. Haydn ist denn auch für unseren Zeitraum J. Chr. Bach der meist genannte Komponist im Frankfurter Musikalienhandel.

Der Verleger und seine Komponisten

1. Thüringer

Gibt die Verlagsproduktion Haueisens nach der einen Seite die internationalen Verflechtungen wieder, die im Konzertleben gegründet sind, so steht davor ein anderer, heimischer Kreis von Komponisten, dessen Kompositionen die Masse der von Haueisen verlegten Opera bildet. Mit dem Verlag eigener Kompositionen setzt Haueisen überhaupt ein; sie scheinen aufs engste mit dem Konzertbetrieb verbunden zu sein; denn 1773 bricht die Eigenproduktion ab. Die thüringische musikalische Ahnenreihe mag ihm auch J. Ch. Kellner zugeführt haben, der in Kassel als Organist und Konzertunternehmer eine dauernde Wirkungsstätte gefunden hatte. Thüringer ist auch E. Ch. Dressler, 1771 noch Sekretär des Fürsten von Fürstenberg im nahen Wetzlar. Schließlich sind auch J. G. Nicolai und J. G. Vierling durch die gemeinsame thüringische Tradition und belegbare Frankfurter Beziehungen Haueisens verbunden gewesen. Außer Dressler sind die Genannten durchwegs Kirchenmusiker, sie stehen im Traditionszusammenhang der evangelischen Kirchenmusik, ohne noch ihren Formen verpflichtet zu sein.

2. Würzburger

Wie stark die Zeit alte Grenzen umgebrochen hat, wie geeignet sich gerade Frankfurt dafür erwies, zeigt ein zweiter Kreis heimischer Komponisten, der an Qualität zweifellos den Vorrang hat. Musiker der Würzburger Lande sind zuerst zu nennen, Mitglieder von Hofkapellen oder zumindest ihrem Bereich zuzurechnen: der Würzburger Hoftrompeter J. Bauer; J. J. P. Küffner, in Nürnberg und Regensburg tätig; hierhin gehören auch Andreas Sabin und der Bamberger Joseph Hemmerlein, der lange Jahre als Klaviermeister in Frankfurt unterrichtete.

3. J. F. X. Sterkel

Der bei weitem bedeutendste Name dieser in den Maingebenden beheimateten Gruppe von Künstlern ist J. F. X. Sterkel. Haueisen verlegt von ihm die Opera 1 bis 7. Bei dieser ersten Werkgruppe Sterkels ist der Text der Opera 1–5 authentisch und dürfte vom Meister selbst durchgesehen sein. Die Italienreise Sterkels (1779) setzt eine deutliche Zäsur. Noch erscheinen als Opera 6 und 7 authentische Drucke. Vielleicht ist der Stich eines Werkes von W. Pichl, der in Mailand wirkte, nicht ohne Zutun Sterkels erfolgt. Aber nach der Rückkehr hat Sterkel die verlegerischen Bindungen zu Haueisen gelöst; sein Opus 9 wird 1782 in Götz gestochen; dann übernimmt Bernhard Schott, dessen Stecherei (seit 1780) in der Hofkapelle und im Mainzer Musikkreis einen natürlichen Abnehmer fand, von 1783 ab den Verlag der Sterkelschen Werke.

4. Wallersteiner

Ist schon die Würzburger Komponistengruppe nur ungenau unter dem Sammelnamen der „Mannheimer“ stilistisch einzuordnen, so trifft das noch weniger für den Kreis von Komponisten zu, die der Wallersteiner Kapelle in Oettingen zuzuordnen sind: zunächst die Quartette Joseph Fialas (1777), dann die beiden hochbedeutsamen Opera F. A. Rosettis, die *Divertimenti* op. 1 (1782) und das Klavierkonzert op. 3 (1783). F. A. Rosetti ist den Frankfurtern mindestens seit 1777 (der Anzeige einer Sinfonie) kein Unbekannter; man konnte in dem reichen Angebot seiner Werke in Frankfurt gut die Entwicklung des genialen Böhmen verfolgen; auch in Konzerten sind seine Werke häufig gespielt worden (Oratorium *Der Tod Jesu*; ein Horn-Doppelkonzert usw.). Bei seinem op. 1 (im Zusammenhang mit einem Frankfurter Konzert Rosettis) mag u. U. eine Doppelvergabe (oder auch ein Druck nach selbständiger Vorlage) anzunehmen sein. Die zeitliche Differenz zu Boßlers Erstausgabe (F. R. vom 7. 9. und 29. 9. 1781) läßt sich auch aus dem recht bedächtigen Verlagswesen Haueisens erklären.

5. Die Wiener Schule

Mit dem von 1782 stark einsetzenden Angebot von Werken Rosettis ist auch der Einbruch der Wiener Komponisten in den süddeutschen bzw. Frankfurter Bereich verbunden. Zwar finden wir spätestens von 1770 ab Haydn regelmäßig in der vorderen Linie des Angebotes; aber erst seit 1782 — der schärfsten Zäsur in der Zeit von 1770 bis 1800 — sind die Wiener Meister: W. A. Mozart, F. A. Hoffmeister,

L. Kozeluch, I. Pleyel dominant und haben J. Chr. Bach, C. Stamitz und Eichner so gut wie völlig von dem Markt verdrängt. Damit ist aber auch die Eigenständigkeit der rhein-mainischen Verleger in Frage gestellt. Für die Zeit von 1782 bis 1791 kann Artaria die Gunst der Lage durch sein Privileg nutzen; Haueisen, dessen Mainzer Bindungen an Schott übergangen, scheint den neuen Umständen nicht mehr geneigt gewesen zu sein. Mit dem Nachdruck von Wiener Stichen (aus Kozeluchs, Hoffmeisters und Artarias Verlag) schließt er 1786 seine Verlagstätigkeit ab.

Verbreitung der Stiche

Fragen wir, welche Verbreitung die Stiche Haueisens gefunden haben, so fehlt ein Hilfsmittel fast gänzlich: die Zettel, die die Kommissionshandlungen den Musikalien häufig aufzukleben pflegten. (Nur bei Nr. 33 findet sich ein Zettel der Amsterdamer Handlung van Dyk.) Einige Hinweise finden wir für die Zeit bis 1778 in Hannelore Gerickes Buch *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778* (Graz und Köln 1960). So bietet I. L. Edler von Kurzböck Sterkels Sonaten op. 1 und 2 1775 an (a. a. O., S. 85); die Gesellschaft der Musikfreunde besitzt Exemplare beider Werke. H. J. Krüchten vertreibt 1776 Bauers op. 2 (a. a. O., S. 62). In Trattners Katalog 1777 ist Eichners Klavierkonzert op. 6 aufgeführt (a. a. O., S. 73). Schließlich dürften auch die Sammelanzeigen Artarias eine Reihe von Stichen aus Haueisens Verlag angeboten haben; mindestens die Opera Giordanis, Haueisens und Sterkels sind für Haueisen in Anspruch zu nehmen (a. a. O., S. 93 ff.). L. Schieder mair (*Der junge Beethoven*, Leipzig 1925, S. 55) weist in den Anzeigen des Bonner Musikalienhandels Stiche Haueisens nach (für 1773: Nr. 5–8; für 1774: Nr. 9–12 und 3, 4). Die Vollständigkeit des Verlagsortiments und die Tatsache, daß Werke lange nach ihrem Erscheinen im Angebot nachgeholt werden, belegt zur Genüge das Interesse des rheinischen Marktes. Besonders eng sind die kaufmännisch-musikalischen Beziehungen zu J. L. Gehra, dem Präceptor der lutherischen Schule in Neuwied; 1782 bis 1786 läßt sich hier eine wechselseitige Kommissionsverbindung belegen.

Daneben geben die heutigen Fundorte Hinweise. So besitzt Turku Nr. (28) (Giordani), Nr. (42) (Cirri), Nr. (56) (Bach); der Mittelsmann dürfte hier Joseph Schmitt gewesen sein. Otto Andersson belegt die Beziehungen zwischen Schmitt und dem Collegium musicum in Turku für 1794 (*Musikliterarische Fäden zwischen Holland und Finnland am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: Gedenkbuch voor D. F. Scheurleer, Den Haag 1925; über die Beziehungen Schmitts zu Haueisen s. u.). Auch die Haueisen-Stiche in Uppsala (25) und Kopenhagen (30. 58) dürften in dieselbe Richtung weisen, ebenso Nr. (22), das im Besitz der Bibl. in Den Haag ist. Die Stiche Nr. 25 (Harburg), 40 (Schwerin), ebenfalls wohl zum alten Bestand gehörig, weisen auf Zusammenhänge mit der Wallersteiner Kapelle und Rosetti; in den süddeutschen Musizierkreis verweisen auch Nr. 17 (Einsiedeln), Nr. 65 (Solothurn). Die Bestände der an Stichen Haueisens reichsten Bibliothek, Dresden, lassen sich wohl nicht mehr ohne weiteres einordnen; hier müßte eine genauere Untersuchung den musikpraktischen Zusammenhang klären. Auffallend bleibt es, daß im Frankfurter Fundus, auf heimischem Boden, nur 3 Stücke Haueisens bewahrt wurden (1, 48, 51).

Auflagenhöhe und jährliche Produktion

Nur in einem Falle läßt sich eine NA belegen (25); durchschnittlich haben wir mit Auflagenhöhen von 100 Exemplaren zu rechnen. Die jährliche Produktion bleibt im allgemeinen gleichmäßig.

1771: 1. 2. 3. 4. 5.	5 Stiche
1772: 6	1 Stich
1773: 7. 8. 9. 10.	4 Stiche
1774: 11. 12.	2 Stiche
1775: 13. 14. 15.	3 Stiche
1776: 16. 17. 18. 19.	4 Stiche
1777: 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.	7 Stiche
1778: 27. 28. 29. 30. 31.	5 Stiche
1779: 32. 33. 34. 35. 36.	5 Stiche
1780: 37. 38. 39. 40. 41.	5 Stiche
1781: 42. 43. 44. 45. 46.	5 Stiche
1782: 47. 48. 49. 50. 51.	5 Stiche
1783: 52. 53. 54. 55. 56.	5 Stiche
1784: 57.	1 Stich
1785: 58. 59. 60. 61a.	4 Stiche
1786: 62. 61b. 63.	3 Stiche
1788: 61c.	1 Stich

Haueisen und die Supplementi Breitkopfs

Vom Supplemento VII (1772) ab werden die Catalogi Breitkopf in steigendem Maße zu Anzeigen der von deutschen Verlagen gestochenen Musikalien (Anzeigen der gestochenen Pariser, Londoner und Amsterdamer Musikalien finden sich schon ab Supplemento II bzw. IV und V). Die „Supplementi“ werden damit zu einer Art Meßkatalog, einem Konkurrenzunternehmen zu den Weidmannschen Katalogen (ab 1760): zugleich ein wichtiger Beleg für die Spezialisierung des Marktes, der Absonderung des Musikalienmarktes vom Buchhandel. Das Angebot Breitkopfs deckt sich zum großen Teil mit den in den Jahren 1772–1784 gestochenen Musikalien. Das letzte Supplement (XVI) bietet uns nur mehr eine Auswahl der deutschen Verlagsproduktion. Für die oben angeführten Tatbestände bietet Haueisen ein gutes Beispiel, da sein Verlag überschaubar ist und seine Verlagsgeschichte im großen und ganzen von den Supplementi abgegrenzt wird.

Das VII. Supplement setzt mit Haueisens Nr. 6 ein. Suppl. VIII führt die Nr. 9, 11 auf; Suppl. IX holt Nr. 3, 4 nach und bietet Nr. 12 und 13. Suppl. X: Nr. 14, 16. Suppl. XI: Nr. 15, 17 und 21. Suppl. XII: Nr. 18, 22, 24–33. Suppl. XIII: Nr. 34–37. Suppl. XIV: Nr. 41–44, 46. Suppl. XV: Nr. 38, 47–50, 53–55, 57. Ab Nr. 11 ist also der bei weitem größte Teil von Haueisens Verlag in den Supplementi aufgeführt. Es fehlen Nr. 19 (IX brachte die Vorlage, Siebers Stich), 20 und 23 (2. Auflage), 39, 40, 51, 52 und 56. Die Produktion Haueisens der Jahre 1785 und 1786 ist nicht mehr aufgeführt.

Für die Datierung der Supplementi scheint bedeutsam, daß nicht nur Suppl. IX später erschienen ist (datiert: 25. 7. 1775, was erklärt, daß auch noch Haueisens Nr. 13 aufgeführt ist). Mindestens noch Suppl. X und XII können ebenfalls erst wesentlich später, als das Druckdatum angibt, erschienen sein (X: Mitte 1776, vgl. Haueisens Nr. 16; XII: Mitte 1779, vgl. Haueisens Nr. 16; XII: Mitte 1779, vgl. Haueisens Nr. 16; XII: Mitte 1779, vgl. Haueisens Nr. 32 und 33).

Im Jahre 1777, als der Offenbacher Verlag Andrés durch dessen Fortgang nach Berlin ins Stocken gerät, ist eine Höchstzahl (7 Stiche) erreicht; 1784, das Jahr, in dem André die Verlagsgeschäfte nach seiner Rückkehr persönlich wieder in die Hand nimmt, bringt nur einen Stich auf den Markt (57). Die gemächliche Produktion, die im übrigen etwa dem Tempo der Verlagsproduktion Artarias, Andrés, von Götz, Bößler, Schott und den Leipziger Verlagen bis 1784 entspricht — erst von 1785 ab schwillt die Zahl der Stiche erheblich an — läßt auf einen handwerklichen Kleinbetrieb schließen. Die Stecher lassen sich nur gelegentlich ausmachen; so nennen Nr. 16 und 38 als Zeichner I. F. Vogelsburg, als Stecher einen gewissen Zell.

Stich

Stecher: Bei Haueisens Stichen lassen sich 3 Hände unterscheiden;

Stecher 1) PN 1, 6, 9, 13

Stecher 2) PN 16

Stecher 3) PN 25, 38, 48, 54, 62.

Nicht immer ist der Stich einheitlich. So rührt die Stimme der Flöte und Violine bei Nr. 16 von Stecher 2) her (2. Auflage?). Zwei Auflagen hat auch Nr. 25:

- 1) Six / Quatuors / Concertans / A / Deux Violons, Taille / Et Violoncello
- 2) Six / Grand (!) / Quatuors / Concertants / Pour / Deux Violons Alto & Violoncello.

Papier

Zunächst scheint Haueisen Basler Papiere verwandt zu haben. So findet sich Papier der Firmen Nikolaus Heisler aus der Papiermühle von Kandern (Nr. 6). Nr. 9 kommt aus der Papiermühle von H. Blum (Basel). Etwa ab Nr. 16 werden holländische Papiersorten gebraucht; wie bei André treffen wir Sorten der Firma D & C Blaauw (Alkmaar) an (Nr. 16, 25?, 38?, 44, 54, 62?).

Die Gruppe der rhein-mainischen Verleger. Commissionen

Haueisens Verlag muß in Verbindung mit dem Aufblühen des Musikstichs im Rhein-Main-Gebiet seit dem Anfang der 70er Jahre gesehen werden. Dabei ist bedeutsam, daß zwischen einer bestimmten Verlegergruppe die engsten geschäftlichen Verbindungen bestehen. J. M. Götz aus Mannheim läßt sich seit 1769 auf den Frankfurter Messen nachweisen; J. Andrés Verlag seit 1772; um die gleiche Zeit etwa beginnt das verlegerische Schaffen Joseph Schmitts in Amsterdam, der ja aus dem Rheingau stammt. Die Zusammenarbeit drückt sich in den wechselseitigen Kommissionen der verlegten Musikalien aus; denn alle vier verbinden mit dem

Verlag den Handel mit Musikalien (und Musikinstrumenten, Haueisen handelt neben Musikalien mit Klavieren; F. A. N. vom 6. 11. 1781: „*Ein von den besten Meistern gefertigter doppelter Clavier-Flügel, . . .*“). F. A. N. vom 29. 4. 88 . . . : „*sind vor beständig verschiedene Gattung Piano Forte zu verkaufen, wie auch zu verleihen*“). In der ersten Anzeige Haueisens vom 26. 3. 1771 (O. P. A. Z.) bietet Haueisen neben eigenen Werken „*von den besten Meistern componirte und theils in Amsterdam gestochene Concertos, Symphonien, Trio, Sonaten etc.*“ an. Während eine Pariser Kommission (die bei Sieber gestochenen „*Sinfonies concertantes*“ Nr. 1–17 von Karl Stamitz) nur einmal aufscheint (2. 9. 1777), ist Joseph Schmitts Verlag von 1775 bis zur letzten Anzeige Haueisens (F. R. vom 4. 12. 89) regelmäßig angezeigt. Erstmals 1775 scheint in den Anzeigen Haueisens ein Verlagswerk Andrés auf; die Kommission scheint aber nur bis 1787 aufrechterhalten worden zu sein. Begrenzt sind auch die Verlagswerke Artarias (1780–1784) und Schotts (1782–1787) vertreten. Hier (und bei André) ist Haueisen von J. Jakob Gayl (seit Ende 1785) verdrängt worden, der anscheinend kapitalkräftiger war. Hingegen scheint von 1771 bis 1789 die Zusammenarbeit mit J. M. Götz gut gediehen zu sein. Haueisen ist der Frankfurter Hauptkommissionär des Mannheimers, wie umgekehrt Haueisens Stiche in den Katalogen von Götz (vor allem in dem von 1785) erscheinen. Daß auch André mit Stichen Haueisens handelt, zeigt sein Brief an Rat Crespel vom 13. 2. 1777 aus Offenbach, in dem er die Übersendung von Haueisens Nr. 23, 17, 16 und 22, 18, 15 und 21 in dessen Regensburger Quartier mitteilt (Wilhelm Hertz, *Bernhard Crespel, Goethes Jugendfreund*, München/Leipzig 1914, S. 204/205).

Am bezeichnendsten prägt sich das Verhältnis der Verleger in der Verzahnung der Opusreihe eines Meisters aus. Deutlich ist das bei Cambini: op. 1: Götz; 3. 4.: Haueisen; 7: André; 8: Haueisen; 9–13: André; 14: Haueisen; 15 ff.: André. Die Reihe schließt hier zunächst an die Opuszahlen der Vorlage an, wird aber selbständig weitergeführt. Überhaupt begegnet ein doppeltes Verhalten zur Vorlage: entweder wird die Opuszahl, ohne einen weiteren Zusammenhang im Verlagsprogramm zu haben, übernommen (z. B. Cirri, op. 13 [Nr. 42]; Pichl, op. 4 [Nr. 43]); oder Haueisen setzt mit einer eigenen Reihe ein (Giordani, op. 1–3). Bei Bauer ist ein bei Götz erschienenes (Gerber 1) verschollenes Opus 1 vorangegangen, ebenso bei Kellner (op. 1 und 2, Klaviertrios, Katalog Götz von 1785). Hemmerleins Reihe wird von André fortgesetzt, ebenso die von Rosetti (schon op. 2 bei André).

Nachstich

Ist so das Verlagswerk Haueisens nach manchen Seiten hin in eine breitere musikalische Landschaft gebettet, so hat es mit einer Ausnahme, Sterkel, kaum zum Nachstich, dem besten Indikator der Rezeption eines Werkes, geizt. Bauer, Dressler, Enslin, Kellner, Küffner, Möller, Nicolai, Vierling usw. blieben in ihren Wirkungen örtlich begrenzt. Erst der Anschluß an das Pariser und Londoner Musikleben, dann auch ein Zusammenhang mit der Wiener Schule hätte sie international hoffähig gemacht. Deutlich wird das bei J. Hemmerlein, der etwa seit 1788, d. h. dem Zeitpunkt, wo er Anschluß an das Pariser Musikleben fand, durch die Pariser Stiche international anerkannt wird.

Die Gründe, die Haueisen veranlaßten, 1786 die verlegerische Arbeit abzuschließen, lassen sich nicht mehr dokumentarisch nachweisen; sie ergeben sich aber gut aus den Umständen der Zeit. Mit dem Aufblühen Schotts und Andrés — 1786 gingen aus Andrés Stecherei etwa sechzig Opera hervor — muß ihm die verlegerische Basis allmählich geschwunden sein. Von den Hauskomponisten war Sterkel zu Schott übergegangen, Hemmerlein und Rosetti hatten sich mit André verbunden, Kellner war zum Selbstverlag übergegangen. Entscheidend mag hinzugekommen sein, daß die deutsch-reformierte Gemeinde, in deren Diensten er stand und die bisher in Bockenheim, außerhalb der Stadtmauern, ihre Gottesdienste abhalten mußte, aufgrund einer Verfügung des Rats vom 15. 11. 87, daß von nun an Religionsübung innerhalb der Ringmauern frei und öffentlich gestattet sei, an den Bau eines eigenen Gotteshauses ging. Am 10. 2. 88 hielt Prediger Krafft die erste Predigt in einem Frankfurter Saal; am 17. 2. 93 wurde das Gotteshaus am großen Kornmarkt feierlich eingeweiht. Es läßt sich gut denken, daß die gehobene Stellung der Reformierten auch ihrem Organisten zugute kam und ihm größere wirtschaftliche Freiheit gab. Die Anzeigen Haueisens brechen mit dem 4. 11. 1789 ab. Gelegentlich der Anzeige eines Klavierlehrers Wiegand (F. A. N. vom 9. 10. 1795) hören wir seinen Namen („diejenigen Herrn Liebhaber der Musik, so von mir Information verlangen, bitte höflichst sich bei Herrn Organist Haueisen wohnhaft auf der Zeil zu melden“). Auch der Stich Schmitts von Mozarts op. 18 (KV 575, 589, 590) trägt sein Impressum — es kann sich hier nur um den Stempel für Kommissionen handeln, die er nebenbei noch vertrieben haben mag (vgl. den Kritischen Bericht Ludwig Finshers in der NMA, Serie 8, Lieferung 2, S. c/37). Schon 1787 muß er seinen Verlag an Johann André verkauft haben; denn in dessen *Catalogue des Livres de Musique, appartenant à Jean André; A Offenbach sur le Mein, 1787* taucht sein Verlagsgut unter dem Andrés auf (ebenso bei Wh¹). Am ersten März 1804 ist er in Frankfurt gestorben.

W(olfgang) N(icolaus) HAUEISEN / Organiste / à Franfort (!) (Hummel PN, 114)
sur le Main F. A. N. 26. 3. 71

Oe. PREMIÈRE (!) 2. 30 fl.

TROIS SONATES / Pour le / CLAVECIN / Avec

Dresden

L'Accompagnement / d'un Violon & Violoncelle / (ACF)

[Ein Stich aus Haueisens Verlag läßt sich nicht belegen. Hummels Stich ist noch Wh¹ bekannt. Die erste Anzeige entbehrt der Opuszahl; sie wird erst in der Anzeige vom 24. 5. 71 genannt.]

ERNST CHRISTOPH DRESSLER / MELODISCHE / LIEDER / FÜR DAS / SCHÖNE / GESCHLECHT,

(1)

F. A. N. 26. 3. 71

[Die Anzeige läßt den Namen des Autors aus. Der Katalog Haueisens 1775 bzw. 1784 gibt unter der Rubrik *Diverses Traités de Musique* Dresslers Lieder; Wh¹ kennt den Druck (wie auch die anderen Sammlungen Dresslers) nicht mehr.]

1. 30 fl.

(ab 24. 5. 71: 1. 12 fl.)

Frankfurt;

London BM;

New Hampshire

Brüssel Cons.

- W. N. Haueisen / Op. II. (2)
 3 Son. avec un Viol. & Bass. 2 fl.
 [Im Katalog 1784 aufgeführt; Wh¹ unbekannt. Es muß auffallen, daß das Werk weder im Katalog 1775 aufgeführt ist noch in Anzeigen erscheint.] verschollen
- W. N. Haueisen / Op. III. (3)
 Trois Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon et Basse / (G B C) F. A. N. 24. 5. 71
 2 fl.
 [Die Kataloge von 1775 und 1784 führen das Werk an; Wh¹ kennt es nicht mehr.] verschollen
- I. C. Kellner / Op. III. (4)
 Concerto pour le Clavecin avec l'accompagnement de deux Violons, Alto-Viola, Basse & deux Cors / (F) F. A. N. 24. 5. 71
 2 fl.
 [Die Anzeigen nennen keine Opuszahl. Im Katalog 1775 aufgeführt, fehlt aber schon im Kat. 1784 und ist auch Wh¹ unbekannt.] verschollen
- W. N. Haueisen / Op. IV. (5)
 3 Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement de Violon & Violoncelle F. A. N. 26. 8. 71
 2 fl.
 [Die Sonaten sind zwar in dem Katalog Haueisens von 1775, aber weder in dem Katalog von 1784 noch bei Wh¹ mehr aufgeführt.] verschollen
- W. N. HAUEISEN / Oe. V^{me} (6)
 CONCERT / Pour le / CLAVECIN / Avec L'Accompagnement (1772)
 de deux Violons Taille Basse & deux Cors / DEDIE / A. S. A. S. 1¹/₂ fl.
 MADAME / LA DUCHESSE DE COURLANDE ET SEMIGALLE Cambridge,
 / NÉE PRINCESSE DE WALDECK / (C) King's College
 [In den Katalogen 1775 und 1784 aufgeführt; André (1787) und München
 Wh¹ unbekannt.]
- I. C. Kellner / Oe. IV. (7)
 Concerto pour le Clavecin avec L'Accompagnement de deux Violons, Alto-Viola Basse & deux Cors / (C) O. P. A. Z.
 22. 3. 73
 [Die Anzeige nennt als Opus-Zahl V, der Katalog 1775 dagegen 1¹/₂ fl.
 IV. Das Konzert wird von Hummel nachgestochen (PN 296); Cambridge,
 noch Wh¹ führt den Stich Hummels auf, kennt aber nicht mehr King's College
 Haueisens Druck, der schon in dessen Katalog 1784 fehlt.] Washington
- Joseph Bauer / Op. II. (8)
 Trois Quatuors pour le Clavecin avec L'Accompagnement d'une O. P. A. Z. 22. 3. 73
 Flute Traversiere Violon & Violoncelle / (GFA?) 2. 45 fl.
 [In Haueisens Katalogen 1775 und 1784 aufgeführt. Noch Wh¹ verschollen
 kennt das Werk als Verlagsgut Andrés, das schon in dessen Katalog 1787 erscheint. Nachstich einer Pariser Vorlage (Bureau d'Abonnement; Breitkopf, Suppl. V (1770) S. 29).]

- W. N. HAUEISEN / Oe. VI. (9)
 CONCERT / Pour le / CLAVECIN / Avec L'Accompagnement
 de deux Violons, / Alto-Viola, Basse & deux Cors / (G) F. R. 13. 11. 73
 2 fl.
 [Im Katalog 1775 und 1784 aufgeführt, aber weder in Andrés München
 Katalog 1787 noch bei Wh¹ mehr aufgeführt.]
- J. J. P. KÜFFNER / Musicien de la Chambre de S. A. S. Msgr. (10)
 le Prince de la Tour & Taxis / F. R. 13. 11. 73
 Oe. PREMIERE / 1.20 fl.
 TROIS SONATES / Pour le / CLAVECIN / Avec Berlin
 L'Accompagnement d'un Violon obligé / (CGD)
 [Im Kat. 1775 aufgeführt, aber nicht mehr im Katalog 1784
 erwähnt; auch von Gerber¹ als Frankfurter Stich bezeugt.]
- (Joseph) BAUER / Oe. III. (11)
 TROIS / QUATUORS pour le / CLAVECIN / Avec L'Accom- F. R. 15. 3. 74
 pagnement / d'un (!) Flute Traversiere Violon & Violoncelle / 2. 45 fl.
 (CGD) Dresden
 [Katalog 1775 und 1784. Auch in Andrés Kat. 1787 und noch
 bei Wh¹.]
- I. F. X. Sterkel / Oe. I. (12)
 TROIS / SONATES / Pour le CLAVECIN / Avec F. R. 20. 8. 74
 L'Accompagnement d'un Violon & Violoncelle / (DAF) 2 fl.
 [Katalog 1775 und 1784. Berlin
 Noch bei Wh¹ (André) angeführt; Besetzung: av. Fl. ou V. et Vc. Brüssel Cons.;
 Ein Nachdruck dieser Sonaten bei Le Menu & Boyer ist (nach C. Dresden; Weimar
 Johannsson) am 26. 9. 1776 in Paris agz. Einen späten Nachstich Landeshauptarchiv u.
 legen Corri & Sutherland vor (Reihenfolge: A, F, D).] Hofmarschallamt;
 Rochester
 Wien GMF
 München
- L'Abbé Sterkel à Wurcebourg / Oe. II. (13)
 Trois / Sonates / pour le / Clavecin / Avec L'Accompagnement F. R. 10. 4. 75
 / d'un Violon & Violoncelle / (CGB) 2 fl.
 [O. P. A. Z. vom 27. 3. 75: „Audi werden kommende Messe Berlin
 fertig; Sterckel . . . op. 2.“ Schon im Kat. 1775, ebenso 1784 auf- Dresden
 geführt.] Rochester
 [1787 von André übernommen (Wh¹); Besetzung wie bei op. 1. München
 Ein Nachstich von Le Menu & Boyer ist (nach C. Johannsson) in Wien G M F
 Paris am 22. 7. 1777 agz. Der Nachstich Hummels (Op. 3, Reihen-
 folge CBG) ist am 2. 12. 88 im F. R. angezeigt.]
- Ernest Eichner, Maitre de Musique du Prince de Prusse / Oe. VI. (14)
 Concert / pour le / Clavecin / Avec l'Accompagnement de deux O. P. A. Z. 4. 11. 75
 Violons / Alt- Viola Basse & deux Cors / (C) 2 fl.
 [In Haueisens Katalogen 1775 und 1784 aufgeführt; noch (André) Dresden
 bei Wh¹. Wie bei Cambini bilden auch bei Eichner die Stiche der B. Wagner
 Verleger Haueisen (op. 6–8), Götz (op. 9) und Schmitt (op. 10) (Eitner)

einen Zusammenhang. Die Vorlage ist ein Pariser Stich (Breitkopf, Suppl. V, 30 (1770).]

T. GIORDANI / Oe. PREMIER / TROIS / QUINTETTES / (15)
pour / le CLAVECIN, deux VIOLONS / TAILLE et VIOLON-
CELLE / (EsAC) O. P. A. Z. 4. 11. 75
4. 30 fl.

[In Haueisens Kat. 1775 und 1784; auch in Andrés Katalog 1787 und bei Wh¹ (André); durchweg ist dort der Preis 4 fl. Vorlage dürfte der Stich von Welcker (BUC: um 1770) sein. Die Preisbezeichnung ‚sols‘ des Dresdener Exemplares verweist auf den Amsterdamer Markt und bezeugt die Beziehungen zu Joseph Schmitts Verlag.]
Dresden

I. BAUER / Trompette de la Cour de Würzburg / Oe IV. (16)
III / SONATES / pour le CLAVECIN / Avec L'Accompagnement
d'une Flute Traversiere Violon & Violoncelle: tres humblement
dediées / A Son Alteße Eminentissime Monseigneur / FREDERIC
CHARLES / Electeur de Mayence Prince Evêque de Worms etc.
etc. (CGF) F. R. 16. 7. 76
2. 30 fl.

[In Haueisens Katalogen 1775 und 1784, bei André 1787 aufgeführt; fehlt aber bei André 1801 und Wh¹. O. P. A. Z. vom 20. 3. 1776: „Auch werden kommende Messe fertig: Bauer... op. 4“.]
Dresden
München

Ernest Eichner / Oe. VII. (17)
Six Sonatines / Pour le / Clavecin / (ABFDGF) F. R. 16. 7. 76
2 fl.

[Der Stich Hummels (op. VI, PN 361) ist am 30. 7. 76 im F. R. angezeigt. Haueisens Ausgabe ist von André übernommen (Wh¹). Sie ist wohl identisch mit Mad. Beraults (Wh¹: Sieber) op. IX (avec Violon ad lib.); auch bei L. Wornum (Six Sonates, o. Op.)]
Kiel
Einsiedeln

C. KELLNER, / Organiste de la chapelle de . . . Landgrave (18)
Regnant de Hesse Cassel etc. Oe. V. /
TROIS CONCERTS / pour le / CLAVECIN / Avec L'Accom-
pagnement / de deux Violons & Basse / (C, F, Es) F. R. 29. 10. 76
3 fl.

[In Haueisens Kat. von 1784 und noch in Andrés Kat. 1801, aber nicht mehr bei Wh¹ aufgeführt.]
Dresden

Tommaso Giordani / Op. I. (19)
6 Duos pour 2 Flutes (Sieber: GCADFB) F. R. 29. 10. 76
2 fl.

[In Haueisens Kat. 1784 und noch bei Wh¹ (André); Vorlage dürfte Siebers Stich sein (op. 1; nach C. Johansson agz. am 25. 7. 74). O. A. ist wohl der Londoner Stich (op. VII, Johnston, um 1773).]
verschollen

J. C. Moller / Op. II. (20)
6 Quart. de deux Violon (!) Alto & Basse F. R. 1. 1. 77
4 fl.

[Im Avertissement ohne Opuszahl; im Katalog 1784 als op. 2 aufgeführt. André 1787 und Wh¹ unbekannt.]
verschollen

- T. GIORDANI / Oe. Secondo /
TROIS / QUINTETTES / pour / le CLAVECIN deux VIOLONS
/ TAILLE et VIOLONCELLE /
TAILLE et VIOLONCELLE / (FBG)
[Im Kat. Haueisens 1784 und noch in dem Andrés 1801. Bei Wh¹
versehentlich unter den Kl. Quartetten aufgeführt. Die Londoner
Vorlage ist in zwei Hefte aufgeteilt (Haueisen: Op. I und II).]
- (21)
O. P. A. Z. 7. 3. 77
4 fl.
Dresden
- I. Bauer / . . . / Oe. (V [hs.])
III / SONATES / pour le / CLAVECIN / Avec L'Accompagne-
ment / d'une Flute Traversiere Violon & Violoncelle / (BAD)
[In Haueisens Kat. 1784 und noch bei Wh¹ (André).]
- (22)
O. P. A. Z. 7. 3. 77
2. 30 fl.
Dresden
Den Haag
- J. C. Moller / Op. I
6 Son. pour le Clav. avec Viol. & Bass
[Das Avertissement entbehrt der Opuszahl, die aber im Katalog
1784 aufscheint. Das Werk wurde schon am 23. 3. 1773 von dem
Frankfurter Kapelldirektor Seibert zu 5 fl. angeboten. „Six Son-
ates pour le Clavecin, dont quatre avec accompagnement de deux
Violons & Basse, & deux de 2 Tailles & Basse“. Das Avertissement
bemerkt zu dem Werk: „Wahre und redliche Kenner der Musik
werden dem durch mehrere Compositionen gleicher Art ohnehin
schon bekannten Herrn Möller das Zeugnis geben, daß er in
seinen Werken die Kunst mit dem Wohlklang geschickt zu ver-
binden weiß. Wird dieses Stück, wie man vermuthet, Beyfall er-
langen, so hat ein musikalisches Publicum noch mehrere gleicher
Art von ihm zu erwarten.“ Am 26. 3. 73 wird das gleiche Werk
von dem Organisten Otto zu 5 fl. angeboten, am 20. 8. 74 zum
Preis von 4 fl.(!). Wenn auch der Katalog von 1784 von „6 Son.
avec un Violon & Bass. op. I“ spricht, dürfte in allen Fällen das
gleiche Werk gemeint sein. Gerber erwähnt ausdrücklich „ver-
schiedene Klavierwerke . . . als Quartetten mit begleit. Violinen
. . . so . . . in Frankfurt gestochen worden.“ Die „mehrere Com-
positionen gleicher Art“, von denen das Avertissement spricht,
dürften Klavierkonzerte im Ms. sein, von denen auch Gerber 1
spricht.
Um 1777 finden wir Möller in London; schon die Namensform
(Moller), die Haueisen gibt, deutet auf die Form, die sich durch-
weg auf seinen Londoner Drucken findet.]
- J. F. Sterkel / Oe. III.
Trois / Sonates / Pour le / Clavecin / Avec L'Accompagnement
/ d'un Violon & Violoncelle / (GFB)
[Im Kat. Haueisens 1784 und noch bei Wh¹ aufgeführt. Ein
Nachstich von Nr. 1. 2 liegt vor in Siebers op. 3, Nr. 2+3 (Cat.
1782), das um 1780 erschienen ist (Adresse!). Mit Sieber dürfte
der Nachstich von Longman & Broderip zusammenhängen. Hum-
mels op. IV (= Sieber op. 3, 1—3) ist am 2. 12. 88 im F. R. an-
gezeigt, während Coopers op. 3 d unmittelbar auf Haueisen zu-
rückgeht.]
- (24)
O. P. A. Z. 2. 9. 77
2 fl.
Dresden
Bonn
Wien ÖNB, GMF
Berlin

- (Joseph) FIALA / Musicien chez Monseigneur / le Prince de Wallerstein / Oe. I. / SIX / QUATUORS / A / DEUX VIOLON TAILLE / ET VIOLONCELLO / Concertants / (Es B F C G D)
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹. Die Quartette sind wohl mit Hummels op. I (F. R. vom 19. 4. 84) identisch. Wh¹ kennt auch einen Stich Siebers (von Mad. Heina übernommen). Man beachte die Anordnung der Quartette im Quintenzirkel. Über die Auflagen vgl. Vorwort.]
- (25)
 F. R. 22. 11. 77
 5 fl.
 Münster (1. A.)
 Tübingen (2. A.)
 Dresden (1. A.)
 München (2. A.)
 Wien GMF (2. A.)
 Uppsala
 Brüssel (1. A.)
 Harburg (1. A.)
- Bach, Abel & Kammel
 6 Trios, a deux Viol. & Violoncello obl. /
 [Im Katalog 1784 und noch bei Wh¹. Vorlage ist ein Londoner Druck (BUC: 1775), der auch von Hummel nachgestochen wird (F. R. vom 21. 3. 78). Tonarten nach Breitkopf, Suppl. XII: Ba BA c A.]
- (26)
 F. R. 22. 11. 77
 3 fl.
 verschollen
- J. F. X. Sterkel / Oe. IV.
 Trois / Sonates / pour le / Clavecin / Avec Accompagnement / d'un Violon / (BAD)
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹ aufgeführt. Von Sieber als Op. 3, 4—6 mit veränderter Reihenfolge (ABD) nachgestochen (1780; u. U. selbständige Ausgabe); Longman & Broderip (op. 3, Nr. 4 bis 6) nach Sieber. Identisch mit Hummels Nachstich op. V (CAD)?]
- (27)
 O. P. A. Z. 31. 1. 78
 2 fl.
 Dresden
- (Tom.) GIORDANI / Oe III.
 TROIS / QUARTETTES / Pour le / CLAVECIN, / Flute, Violon / et / VIOLONCELLO. / (GDC)
 [Im Kat. 1784, in dem von André (1787) und bei Wh¹. Vorlage dürfte der Londoner Stich (W. Napier) op. XVII sein (BUC: um 1777). Auch Bailleux scheint die Quartette nachgestochen zu haben (op. 14, Cat. 1781).]
- (28)
 F. R. 29. 8. 78
 2. 30 fl.
 Dresden
 Turku
 Weimar LB
 London BM
 (Eitner: Berlin)
- C. F. D. Hoffmann / Op. I.
 3 Quat. pour la Harpe, avec accompagnement d'une Flute, Violon & Basse / (GFG)
 [Im Katalog 1784 und noch von Gerber 1 erwähnt; André (1801) und Wh¹ unbekannt.]
- (29)
 F. R. 29. 8. 78
 2 fl.
 verschollen
- (G.) Cambini / Oe. VIII.
 Trois / Quintetti / A / Flute Traversire (!) / Deux Violons Alte & Basse / (GCB)
 [Im Kat. 1784 aufgeführt; Wh¹ unbekannt. Vorlage ist wohl der Stich Siebers (6 Quintetti, op. VIII; 1777), dessen 2. Partie von André als op. IX nachgestochen wird.]
- (30)
 F. R. 29. 8. 78
 2 fl.
 Dresden
 Kopenhagen
 Washington
 Tübingen

- E. Eichner / Op. VIII. (31)
 6 Duos Violon & Alto obl. (CDGcAF) F. R. 29. 8. 78
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹. Identisch mit Schmitts bzw. Hummels op. X (F. R. vom 26. 1. 79), das auch von Napier und Longman & Broderip gestochen wird. Gleichzeitig dürfte auch der Stich bei Mad. Heina sein (oe. X).] 2 fl.
 verschollen
- G. Cambini / Op. IV. / (32)
 6 Quat. Concertants à deux Viol. Alto & Violonc. / (Es, F, C, D, A, B) O. P. A. Z. 15. 3. 79
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹ erwähnt. Vorlage ist der Stich Bouins (um 1777).] 4 fl.
 verschollen
- (Udalrich) Baldenecker, Musicien de la Cour de Mayence electorale / Oe. I. / (33)
 Six Trios à un Violon, Taille & Violoncello concertans / (FBC GdEs) O. P. A. Z. 15. 3. 79
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹. Baldenecker, zunächst Orchesterdirektor bei Marchand, erhielt 1776 seine Bestallung als Hofmusikus am Mainzer Hof. Seine Söhne Nikolaus und Johann Bernhard waren beide kompositorisch tätig. Ihre Arbeiten werden gelegentlich dem Vater zugeschrieben (z. B. op. 5 von Eitner, das aber Nikolaus B. zugehört).] 3 fl.
 Dresden und London BM
 Rochester
 Eitner (B. Wagner)
- I. C. KELLNER / Oe. VIII. / (34)
 TROIS / CONCERTS / POUR LE / CLAVECIN / OU LE / PIANO FORTE / Avec L'Accompagnement de / DEUX VIOLONS ET BASSE / DEUX FLUTES et CORS de CHASSE / (GDEs) F. R. 19. 11. 79
 [Im Katalog 1784 und noch von André (1801) aufgeführt; Wh¹ unbekannt.] 4 fl.
 Dresden
- J. F. X. Sterkel / Oe. V. / (35)
 Trois / Sonates / pour le / Clavecin / Avec L'Accompagnement / d'un Violon & Violoncelle / (CAF) F. R. 19. 11. 79
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹. Nachstich Siebers (als op. 4) wohl noch 1780; danach der Stich J. Bland's (op. 4).] 2 fl.
 Dresden
 Wien GMF
- J. E. L. Sievers / Op. I. / (36)
 Simph. pour le Clav. avec deux Viol. & Basse deux Fl. deux Cors / (D) F. R. 19. 11. 79
 [Im Katalog 1784 aufgeführt, von Gerber 1 erwähnt; Wh¹ unbekannt.] 1. 30 fl.
 verschollen
- J. F. X. Sterkel / Oe. VI. / (37)
 Trois / Sonates / pour le / Clavecin / Avec L'Accompagnement d'un Violon & Violoncelle / (BCA) F. R. 24. 3. 80
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹. Nachstich Siebers als op. 5, wohl gleichzeitig mit Siebers op. 3 und 4 noch 1780 erschienen.] 2 fl.
 Weimar
 Regensburg
 (Baßstimme)

- GIUSEPPE CAMBINI / Oe. III^e. /
SIX / TRIOS / CONCERTANS / POUR FLUTE VIOLON et
BASSE / (AGDCDG) (38)
[Im Kat. 1784 und bei Wh¹ („6 Trios p. 2 Fl. et B“). An der
Werkreihe, welche die Verleger Götz, Haueisen und André vor-
legen und die (außer op. 2, 5, 6) bis op. 21 reicht, läßt sich deut-
lich die Zusammenarbeit der genannten Verlage feststellen. Vor-
lage für Haueisen ist der Stich von Durieux (auch von Bland als
op. III nachgestochen).] F. R. 24. 3. 80
3 fl.
München
- G. Cambini / Op. XIV. / (39)
6 Duos, Viol. & Alto
[Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹ (André). Vorlage dürfte Siebers
Stich sein (op. 14, um 1780). Die Duette sind etwa gleichzeitig
auch von Longman & Broderip nachgestochen (op. XII).] O. P. A. Z. 28. 8. 80
2. 30 fl.
verschollen
- Carlo Stamitz / Oe. I. / (40)
Concerto / Pour / Alto Viola Principale deux Violons / deux
Clarinettes deux Cors / Deux Alto Viola et Basse / (D)
[Kat. 1784 (Nr. 1); bei Wh¹ nicht mehr aufgeführt. Vorlage
dürfte der Pariser Stich (oe. 1, Mde. Heina & Mde. Berault) sein,
der zeitweise von Sieber übernommen wurde; denn er taucht (nur!)
in dessen Catalogue von 1782 auf (C. Johannsson, Facs. 111).] O. P. A. Z. 28. 8. 80
1. 30 fl.
Schwerin
New York
Wien ÖN
- Lorenzity / Op. III. / (41)
3 Duos, Violon & Alto / (CEs c)
[Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹. Es ist nicht ausgeschlossen, daß
die Duos Bernardo Lorenzity zugehören, was auch der Zuweisung
von Gerber 2 entspricht. Dann wäre dessen Geburtsdatum etwas
früher, als Fetis meint, anzusetzen. Dem entspricht auch, daß für
Antonio Lorenzity eine chronologische Werkreihe von 17 Opera
sich ergibt, die von 1764—1791 reicht, während eine andere Reihe
(op. 1: 6 Quatuors p. Viol. (um 1778); op. 2: Son. p. Viol. (Sieber,
um 1778); op. 3: 6 Duos (De Roullède); op. 4: 6 Trios (De
Roullède um 1780); op. 5: 6 Duos (De la Chevardiere, 1780);
op. 6: 6 Quatuors (Sieber)) sich deutlich von der ersten abhebt.
Von op. 3 existiert ein Londoner Druck (Longman & Broderip).] O. P. A. Z. 28. 8. 80
1. 30 fl.
verschollen
- J. B. CIRRI / Oe. XIII. / (42)
Six / DUETTI / Pour / un Violon et Violoncello / (CB Es GFD)
[Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹ aufgeführt. Vorlage dürfte der
Stich Welckers sein (op. XII). Anscheinend ist das Werk auch von
De la Chevardiere nachgestochen worden (Cat. 1779: ohne Opus-
zahl).] F. R. 29. 1. 81
2. 30 fl.
Tübingen
Turku
- (W.) Pichl / Oe. quatrieme / (43)
Six Sonates a deux Violons / (ADGEsFB)
[Noch bei Wh¹ (André). Hummels Stich (oe. 4) ist am 26. 6. 80
im F. R. angezeigt. Etwa gleichzeitig ist der Nachstich von Long-
man & Broderip. Sieber dürfte die Duette als oe. 1 gestochen
haben (Cat. 1786).] F. R. 29. 1. 81
2. 30 fl.
New York

- FELICE GIARDINI / Oe XIII. /
 TROIS TRIO / CONCERTANS / POUR / VIOLON ALTO ET
 BASSE / (BFC) (44)
 F. R. 30. 3. 81
 2 fl.
 Eigenbesitz
 [Im Katalog 1784 und noch bei Wh¹. Vorlage dürfte der Stich
 von Bailleux (op. 13, Cat. 1781) sein. Er ist identisch mit Hum-
 mels op. II. Original-Ausgabe ist der Londoner Druck op. 17
 (Welcker). Die Trios sind die am häufigsten aufgelegten Instru-
 mental-Kompositionen G. (Londoner NA mindestens bis 1800).]
- J. F. X. Sterkel / Oe. VII. / (45)
 Trois / Sonates / pour le / Clavecin / Avec Accompagnement /
 d'un Violon & Violoncelle / (DCG)
 F. R. 31. 8. 81
 2 fl.
 Stockholm
 Berlin
 Brüssel Cons.
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹ aufgeführt. Die Sonate Nr. 2
 ist mit Siebers op. 3 Nr. 1 (Cat. 1782) identisch (R. Fuhrmann,
 a. a. O., I, S. 56); Nr. 3 (in veränderter Fassung) in Boyers *Journal
 de Pieces de Clavecin* Nr. 54 (1788); vgl. R. Fuhrmann, a. a. O.,
 I, S. 61].]
- J. G(ottlieb) NICOLAI / Oe. VI. / (46)
 SIX SOLOS / pour la / FLUTE TRAVERSIERE / Dediés à Mon-
 sieur / I. A. BARON DE VOS / DE STEENWYK / (G D G F e B)
 F. R. 31. 8. 81
 3 fl.
 Dresden
 Münster
 [Im Kat. 1784 und bei Wh¹ aufgeführt.]
- J. G. Nicolai / Oe. VII. / (47)
 Concerto à Violino principale et Violoncelle obligé, deux Violons,
 deux Flutes, deux Cors, Alto & Basse / (D)
 F. R. 23. 4. 82
 2 fl.
 Münster
 [Im Kat. 1784 aufgeführt und noch Wh¹ bekannt.]
- A. Rosetti / Oe. I. / (48)
 Trois / Divertissements / pour le Clavecin / Avec / L'Accom-
 pagnement / d'un Violon & Violoncelle obl. / (GFB)
 F. R. 3. 5. 82
 2 fl.
 Dresden
 Frankfurt/M.
 [Im Kat. 1784; noch Wh¹ bekannt. Die Vorlage, Boßlers Druck
 der Divertissements, ist im F. R. am 29. 9. 1781 als erschienen
 angezeigt. Eigentümlicherweise kündigt Haueisen selbst die Aus-
 gabe Boßlers (2. 11. 81) an, während Haueisens Stich von Peter
 Andreas Pfalz angezeigt wird.]
- Müller / Oe. II. / (49)
 Six Duos pour Violon & Alto / (BGADFEs)
 F. R. 2. 9. 82
 2.30 fl.
 Mailand Cons.
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹.
 Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Kompositionen
 Friedrich Müllers, der um 1780 bei Götz 3 Flötenquartette als
 op. I hatte stechen lassen. Die Duette sind von Hummel gestochen
 worden (op. I; F. R. vom 2. 9. 85), ebenso von Sieber (op. 2,
 Cat. 1782) und Bland. Sieber bietet des weiteren eine Opusreihe
 (3 bis 6) an (Cat. 1782, 1786, 1790), die von obigem Müller her-
 rühren könnte (Müller-Krasinski wird von Sieber durchweg als
 Krasinski aufgeführt).]

- J. C. Kellner / Oe. XI. /
 Concerto Pour le Clavecin Avec L'Accompagnement de Deux
 Violons Deux Oboe Deux Corni Alto & Basse / (Es)
 [Im Kat. 1784 und noch von André (1801) aufgeführt, aber Wh¹
 unbekannt.] (50)
 F. R. 16. 12. 82
 2 fl.
 Wien GMF
 Washington
- G. HEMMERLEIN / (51)
 Organiste de la Cour de Son Altesse / Electorale de Treves etc.
 etc. / Oe. I. / F. R. 16. 12. 82
 2 fl.
 TROIS / SONATES / pour le / CLAVECIN ou PIANOFORTE /
 Avec Accompagnement d'un Violon Obligé / et Violoncelle ad
 Libitum / (C B D) Frankfurt/M.
 Berlin
 Tenbury
- [Im Kat. 1784 aufgeführt und noch Wh¹ bekannt. Erstlingswerk
 des aus der Bamberger Musikerfamilie stammenden Klavier-
 meisters, der in Koblenz vom 1. 11. 1778 bis Februar 1784 wirkte
 (Gustav Bereths, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu
 Koblenz-Ehrenbreitstein*, Mainz 1964, S. 69).]
- G. Hemmerlein / Oe. II. / (52)
 TROIS / SONATES / pour le / CLAVECIN ou PIANOFORTE /
 Avec Accompagnement d'un Violon Obligé / et Violoncelle ad
 Libitum / F. R. 4. 4. 83
 2 fl.
 Tenbury
- [Im Katalog 1784 aufgeführt und noch bei Wh¹.]
- Sterkel / (53)
 Ouverture de Farnace, grand Opera, arrangé p. le Clav. avec acc.
 d'un Violon obl. / (C) F. R. 4. 4. 83
 36 x
 [Die Auflage wurde von André und Schott übernommen (um 1787;
 Wh¹: 48x). Der Katalog 1784 führt die Ouverture mit der Opus-
 zahl 11 auf.] (Bissman: 10. 3. 83
 zu 48 x)
 verschollen
- (A.) ROSETTI / Oe. III. / (54)
 CONCERTO / pour le / CLAVECIN ou PIANO FORTE / Avec
 Accompagnement de Deux Violon / Alto et Basse Deux Flutes
 Deux Cors / (G) F. R. 25. 8. 83
 2 fl.
 Bonn, Beethoven-Arch.
 München
 Prag, Nat. Mus.
 London BM
 Washington
- Christiano Stumpff / Oe. XV / (55)
 Six Duo / Pour / Deux Altos Viola / Qui peuvent se jouer sur
 le Violon / Dialogues et facile (t) / (C G B F Es D) 25. 8. 83
 2.30 fl.
 [Vorlage ist ein Pariser Druck (gravé par Michaud).] Tübingen
- J. C. Bach / Oe. XVIII. / (56)
 IV / Quatuor / Deux Pour / Deux Flutes, Alto et Violoncelle / et
 deux pour / Deux Flutes, Violon et Violoncelle / (C D G C) F. R. 23. 12. 83
 3 fl.
 [Im Kat. 1784 und noch bei Wh¹. Vorlage ist Prestons Stich] London BM

op. XIX (Four quartettos, two for two flutes, a tenor and violoncello, one for two flutes, a violin and violoncello, and one for a flute, hoboy, or two flutes, a tenor & violoncello), der spätestens Anfang 1783, eher Ende 1782 erschienen sein muß. Einen Nachdruck Prestons bietet auch Sieber (op. 19, ebenfalls spätestens Anfang 1783), dann Hummel (op. XX; F. R. vom 29. 8. 83).]

Turku
Washington
Tübingen

C. A. Sibir / Op. I. /

3 Trios pour la Harpe avec acc. Fl. & Alto obl. / (D G A)

[Im Kat. 1784 aufgeführt, Wh¹ unbekannt. Gerber¹ weist die Trios dem Pater Gregorius Sibir zu, spricht weiter von einem „jüngeren Bruder des Vorhergehenden“, der „ums Jahr 1784 bey Haueisen in Frankfurt hat stechen lassen III Klavierquattros mit Violin, Flöte und Violonzell Op. I.“ Das XV. Supplement Breitkopfs (S. 69) gibt aber außer den Incipits auch den Vornamen (C. A.), der in der Anzeige und im Katalog 1784 fehlt, an. Ebenso führt Eitner ein Ms. der Dresdener Bibliothek an, das dem oben angeführten Kl. Trio in der Besetzung entspricht und auch den Vornamen (André) aufführt. So dürfte vorliegendes Werk aus der Feder des „jüngeren Bruders“, Gerber¹ stammen. Pater Gregorius Sibir hingegen hat das Kl. Trio komponiert, das André 1787 als op. I hat ausgehen lassen (PN 155). Der Katalog Andrés von 1787 führt nun von einem Sibir 6 (!) Quat. p. Pf. av. Fl. V. Vc. zu 2 fl. an. Eben dies Werk zeigt noch Wh¹ (3 Quatours av. Fl. V. et B., Op. 1) ebenfalls zu 2 fl. an. Vielleicht handelt es sich bei den widersprechenden Anzeigen um ein und dasselbe Werk.]

(57)
O. P. A. Z. 30. 3. 84
2 fl.
verschollen

JOSEPH HEMMERLEIN / Oe. III /

TROIS / SONATES pour le CLAVECIN ou PIANOFORTE / Avec Accompagnement d'un Violon Obligé /

[Noch Wh¹ bekannt (André).]

(58)
O. P. A. Z. + F. R.
12. 3. 85
2.24 fl.
Kopenhagen

JOSEPH HEMMERLEIN / Oe. IV /

TROIS / SONATES / pour le / CLAVECIN ou PIANOFORTE / Avec Accompagnement d'un Violon Obligé /

[Wh¹ bekannt (André).]

(59)
F. R. 19. 8. 85
2.30 fl.
Dresden
Brüssel Cons.

G. VIERLING / Oe. IV. /

QUATUOR / pour le / CLAVECIN ou PIANO FORTE / avec accompagnement / De deux Violons obligés et / Basse / (Es)

[Noch bei Wh¹ aufgeführt.

op. 1: 6 Kl. Sonaten (Breitkopf, 1781)

op. 2: 2 Kl. Trios (Schott, 1782)

op. 3: 2 Kl. Sonaten (Autor, 1783).]

(60)
F. R. 19. 8. 85
1.12 fl.
Gotha
Washington
Berlin
Dresden
Tübingen
Brüssel Cons.

(L.) Kozeluch /

Grand / Concerto / pour le / Clavecin ou Piano Forte / Avec
Accompagnement / De Deux Violons, Alto, Basse / Deux Oboe
et Deux Cors de Chasse /

No. I (F)

No. IV (C)

No. IX (D)

[Die drei Konzerte sind noch in Andrés Kat. 1801 und bei Wh¹
aufgeführt: „Concerto Liv. 1.4.9 à 2fl. 30 x“. Sie gehören in eine
Reihe von neun Konzerten, in deren Verlag sich Haueisen mit
Götz und Schott teilt:

I (Haueisen): F. R. 9. 9. 85; II (Götz): F. R. 9. 9. 85

III (Götz): F. R. 9. 9. 85; IV (Haueisen): O. P. A. Z. 13. 3. 86

V (Götz): F. R. 15. 4. 86; VI (Götz): F. R. 8. 9. 86; VII (?):

Anzeigen fehlen; VIII (Schott): F. R. 21. 10. 86; IX (Haueisen):
F. R. 28. 11. 88.

Die frühen Konzerte Kozeluchs, die durch Therese Paradies in den
Hauptstädten Europas bekannt wurden, erfreuten sich größter
Beliebtheit. Sie erschienen in vier Reihen; die Wiener umfaßt
6 Konzerte, ebenso die Londoner, die Pariser Reihe 7. Die Reihen
sind, was Anordnung und Erscheinen betrifft, weithin von ein-
ander unabhängig.]

(F. A.) HOFFMEISTER / Oe. XVI. /

CONCERTO / pour le / CLAVECIN ou PIANO FORTE /
Avec accompagnement de Deux Violon / Alto & Basse, Deux
hautbois, Deux Cors / (B)

[In Andrés Katalog (1801) aufgeführt; ebenso bei Wh¹. Vorlage
ist der Stich, den Hoffmeister noch mit Gräffer zusammen veran-
staltete (W. Z. vom 1. 1. 1785; A. Weinmann, *Die Wiener Ver-
lagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien 1964, S. 26).]

P. ENSLIN / Oe. I. /

TROIS / QUATUOR / pour le / CLAVECIN ou FORTEPIANO /
avec accompagnement / De Deux Violon (!) et Violoncelle /
Dedié / a / Mademoiselle de Habermann / par / Son très humble
serviteur / ... /

[O. P. A. Z. vom 13. 3. 86: „P. S. Auf Enslin 3 neue Clavier Quart.
wird Subskription angenommen; die Auslieferung der Exempl.
geschieht nächste Ostermesse gegen 2 fl. 30 x Bezahlung.“

Im Kat. André (1801) und bei Wh¹ aufgeführt.]

(61 a, b, c)

I. F. R. 9. 9. 85

Dresden

Regensburg

Tübingen

Wien ÖN

IV. O. P. A. Z. 13. 3. 86

London BM, RML

Prag NM

Tübingen

IX. F. R. 28. 3. 88

je 2. 30 fl.

Tübingen

(62)

F. R. 21. 1. 86

2.30 fl.

London BM

Washington

München

Brüssel Cons.

(63)

F. R. 7. 4. 86

2.30 fl.

Münster

Mit VN (63) ist das eigentliche verlegerische Schaffen Haueisens abgeschlossen.
In den Jahren 1786 bis 1789 läßt sich sein Handel mit Musikalien in den Anzeigen
des F. R. belegen (letzte Anzeigen der O. P. A. Z. vom 6. 8./20. 8./10. 9. 1790
sprechen nur allgemein vom Handel mit Musikalien und Pianofortes). Bei seiner
Kommissionsware ersetzt er (gelegentlich) das Impressum des eigentlichen Verlegers
durch das eigene Verlags-Impressum. Die sonst üblichen Klebezettel scheinen von
Haueisen nicht verwendet worden zu sein. Die Methode, das alte Impressum durch
ein neues (Kommissions-)Impressum zu ergänzen, ja zu verdrängen, ist auch von

anderen Verlegern geübt worden (z. B. von Henning in Amsterdam, von Longman & Broderip u. a.). Wir kennen eine kleine Gruppe von Übernahmen dieser Art. Zunächst sind es Stiche aus dem Verlag Joseph Schmitts/Amsterdam, dessen Frankfurter Kommissionär Haueisen war.

- F. A. Hoffmeister / Oe. IV. /
 Deux / Grandes Sonates / pour le / Clavecin ou Piano Forte /
 l'une avec Violon obligé / l'autre Solo / (D A)
 [Nicht mehr bei Wh¹ aufgeführt.] (a)
 F. R. 7. 11. 86
 1.30 fl.
 Solothurn
 Weimar
- Ignace Pleyel / Oe. VII. /
 Deux / Grandes / Sonates / pour le Clavecin ou Piano Forte
 avec accompagnement d'un Violon ad libitum (B G) (b)
 19. 1. 87
 2 fl.
 Frankfurt
- Ignace Pleyel / Oe. VI. /
 Deux / Quintetts / pour / Deux Violons Deux Violes / et
 Bassée (t) (C A) (c)
 10. 4. 87
 2.30 fl. / Tübingen
- Ignace Pleyel / Oe. VIII. /
 Deux / Quintetts / pour / Deux Violons Deux Violes / et
 Bassée (t) / (D B) (d)
 10. 4. 87
 2.30 fl. / Tübingen
- Hoffmeister / Oe. (10) /
 Deux / Grandes Sonates / pour le / Clavecin / ou Piano Forte /
 L'une avec Violon obligé / l'autre Solo (A F) (e)
 O. P. A. Z. 29. 8. 88
 2 fl.
 Dresden
 Weimar LB
- Hoffmeister / Oe. 11 /
 (Titel wie bei [e] / [BG]) (f)
 [Op. 10 ist noch Wh¹ bekannt, Op. 11 hingegen nicht mehr auf-
 geführt. Die Vorlagen für op. 10 dürften Hoffmeisters PN 133
 und 125, für op. 11 die PN 141 und 125 (II) sein.]
 O. P. A. Z. 29. 8. 88
 Dresden
 Weimar LB
- Ignace Pleyel / Oe. 10. /
 Trois / Quintetts / pour la / Flute Violon Hautbois Alte & Basse /
 (G C Es) (g)
 F. R. 30. 3. 89
 2.30 fl.
 Zürich
- W. A. Mozart /
 Ouverture de l'Opera Don Giovanni (h)
 F. R. 30. 3. 89
 36 x
- Joseph Haydn /
 XII Menuets pour le Clavecin ou Piano Forte / (Hoboken IX, 8) (i)
 F. R. 18. 8. 89
 36 x / Paris Cons
- Kauer /
 Sonate Militaire / pour le / Clavecin ou Forte Piano / Repre-
 sentant / La Conquete d'Oczakow / (D) (k)
 (1790)
 Halle MWI
 Tübingen

- W. A. Mozart / Oe. XVIII. / (l)
Trois Quatuors / Pour Deux / Violons, Alto & Violoncelle / (Anfang 1792)
3 fl.

Eine zweite Kommissions-Gruppe stellt eine Reihe von Londoner Stichen mit dem Impressum Haueisens dar (m–q), die z. T. (m–p) im Katalog Andrés von 1787 verzeichnet sind, aber wohl mit dem Verlagsgut Haueisens übernommen wurden, da sie auf keinen Fall aus der Offizin Andrés hervorgegangen sind; außer bei q fehlen hier Anzeigen. Da Haueisens Katalog von 1784 sie noch nicht aufführt, sind sie von Haueisen wohl zwischen 1784 und 1787 als Kommissionsware übernommen worden.

- Cirri / Op. 13 (l) / (m)
6 Quatuors pour 2 Violons Alto & Violoncelle [London, um 1778]
4 fl.
- Ph. I. Meyer / Op. I. / (n)
3 Quatuors pour Harpe ou Clavecin avec 2 Violons & Violoncelle 2.45 fl.
- Siprutini / Op. II. / (o)
6 Duos pour 2 Violoncelles 2 fl.
- Vanhall / Op. XVII. / (p)
6 Trios pour Flute, Violon & Violoncelle 3 fl.
- J. M. Pfeiffer / (q)
XII / Petites pieces Caracterisées / et une Sonate à / Quatre F. R. 30. 3. 89
Mains / pour le / Clavecin ou Forte Piano 1.12 fl.
München

Register der Komponisten

- | | |
|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Bach, Johann Christian: 56 | Kellner, Johann Christoph: 4, 7, 34, 50 |
| Bach, Abel, Kammel: 26 | Kozeluch, Leopold: 61a, b, c |
| Baldenecker, Udalrich: 33 | Küffner, Johann Jacob Paul: 10 |
| Bauer, Joseph: 8, 11, 16, 22 | Lorenziti (Bernardo?): 41 |
| Cambini, Giuseppe: 30, 32, 38, 39 | Müller, Johann Chr.: 20, 23 |
| Cirri, Giovanni Battista: 42 | Müller, Christian: 49 |
| Dressler, Ernst Christoph: 1 | Nicolai, Johann Gottlieb: 46, 47 |
| Eichner, Ernst: 14, 17, 31 | Pichl, Wenzeslaus: 43 |
| Enslin, Philipp: 63 | Rosetti, Franz Anton: 48, 54 |
| Fiala, Joseph: 25 | Sibin, C. A.: 57 |
| Giardini, Felice: 44 | Sievers, J. E. L.: 36 |
| Giordani, Tommaso: 15, 19, 21, 28 | Stamitz, Karl: 40 |
| Haueisen, Wolfgang Nicolaus: 1, 2, 3, 5, 6 | Sterkel, Johann Franz Xaver: 12, 13, 24,
27, 35, 37, 45, 53 |
| Hemmerlein, Joseph: 51, 52, 58, 59 | Stumpf, Johann Christian: 55 |
| Hoffmann, C. F. D.: 29 | Vierling, Johann Gottfried: 60. |
| Hoffmeister, Franz Anton: 62 | |

Gustav Mahlers Wirken am Hamburger Stadttheater

VON IRMGARD SCHARBERTH, HAMBURG

In seinen Aphorismen zur Musik-Dokumentation, die in die Gedenkschrift für Hans Albrecht¹ aufgenommen wurden, berichtet Wolfgang Schmieder einleitend von einer Aussprache über Fragen der Musikedokumentation, die durch einen Einwurf Hans Albrechts um einen neuen Gesichtspunkt erweitert worden sei. Albrecht habe gefragt, ob nicht zur Musikedokumentation auch das Sammeln von Konzert- und Opernprogrammen gehöre. Handelte es sich in dieser Diskussion um die Erarbeitung sowohl des Begriffes der Musikedokumentation als auch der Methoden ihrer praktischen Handhabung, um Zukünftiges also, so soll in der vorliegenden Studie in Verfolg des Gedankens Hans Albrechts versucht werden, auf Grund der erhaltenen Programmzettel von Operaufführungen am Hamburger Stadttheater sowie der hierüber erschienenen Berichte in Hamburger Tageszeitungen ein Bild über jene Spielzeiten zu gewinnen, in denen Gustav Mahler als 1. Kapellmeister, d. h. als musikalischer Oberleiter hier wirkte. In dem Schrifttum über Mahler erfährt die Zeit seines Wirkens an der Wiener Hofoper, die seiner Hamburger Tätigkeit folgte, als eine unübertroffene Glanzzeit deutschen Opernlebens mit Recht die größte Würdigung. Jene zehn Jahre von 1897 bis 1907 haben an vöribildlicher Geltung auch für das heutige Musiktheater nichts eingebüßt. Wie eng verknüpft mit dieser Zeit aber die vorangegangene Epoche Mahlers an der Hamburger Oper war und welche Bedeutung sein Wirken für dieses Institut gehabt hat, dürfte bisher nicht in der gleichen Weise gewürdigt worden sein. Heinrich Chevalley betont in seiner Chronologie *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*², „die Persönlichkeit und das Wirken Mahlers“ hätten dem Hamburger Institut „um jene Zeit ein Ansehen nach innen und nach außen verliehen und diesem Unternehmen einen Ruf verschafft, der so bedeutend war, daß man der Hamburger Oper damals den führenden Rang unter allen deutschen Operntheatern zuerkennen mußte“.

Das Hamburger Stadt-Theater, seit 1827 im nach Carl Friedrich Schinkels Entwürfen erbauten Hause auf dem Kalkhofe an der Dammtorstraße, stand seit seinem Umbau und der Renovierung des Zuschauerraums im Jahre 1874 unter der Direktion von Welt-Format³ dem Institut zu einem bis dahin nicht erreichten Aufschwung verholfen hatte. Neben seinem Gespür für große Sänger-Begabungen, die er in den entlegensten deutschen Theatern entdeckte und für sich zu gewinnen wußte, wird vor allem auch seine Findigkeit und sichere Witterung gerühmt, die ihn mit Erstaufführungen neuer oder unbekannter Werke nicht zögern ließ, obgleich Erfolge

¹ *Hans Albrecht in Memoriam*, Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern, hrsg. von W. Brennecke und H. Haase, Kassel 1962, S. 285.

² *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater* von H. Chevalley, hrsg. von der Hamburger Stadt-Theater-Gesellschaft Hamburg, Hamburg 1927, S. 130.

³ Pollini war zeitweilig Direktor der Opernhäuser in Moskau, Petersburg und Breslau, des Altonaer Stadttheaters und später auch des Hamburger Thalia-Theaters. Um die großen Unkosten decken zu können, die Krisen und Neuanschaffungen verursachten, verwandte er beispielsweise einen in Petersburg und Moskau erzielten Nettoüberschuß von 110 000 Franken für das Hamburger Stadttheater. Durch die Personalunion mit dem Altonaer Stadttheater und ein gleiches Repertoire wurden dort gute Überschüsse verbucht, die dann ebenfalls dem Hamburger Stadttheater zugute kamen.

an anderen Bühnen noch nicht vorlagen⁴. Er tat alles, dem Risiko der Aufführung eines noch unbekanntes Werkes dadurch zu begegnen, daß er es mit erstklassigen Sängern besetzte und in hervorragender Ausstattung herausbrachte. So hatte er, auch wenn sich zeigte, daß sich ein solches Werk nicht im Repertoire halten konnte, doch immer das Verdienst des Wagnisses und der glanzvollen Erstaufführung auf seiner Seite, und zu regelrechten Mißerfolgen, d. h. zum Theater-Skandal, den er am meisten fürchtete, ist es auch nur ein einziges Mal während seiner 23jährigen Direktion gekommen⁵. Neben den zahlreichen Ur- und Erstaufführungen, zu denen vor dem Engagement Mahlers 1876 Verdis *Aida*, 1878 Wagners *Ring des Nibelungen*, 1880 Bizets *Carmen*, 1882 Saint-Saens' *Samson und Dalila* (vom Komponisten dirigiert) sowie Wagners *Tristan und Isolde* und 1888 die deutsche Erstaufführung von Verdis *Othello* gehörten, wußte Pollini aber auch durch Aufführungen an Erinnerungsdaten und durch zyklische Zusammenfassungen beliebter und erprobter Repertoire-Stücke diesen immer wieder ein besonderes Gewicht zu geben. So verzeichnet die Spielplanrückschau 1890/91 an „Bemerkenswerthen Daten“ dieser Art allein folgende Ehren- oder Gedenktage:

12. September

in Hamburg: zu Ehren des Deutschen Anwaltstages, bei festlich erleuchtetem Hause: *Tannhäuser*.

22. October

— Geburtstag I. M. der Deutschen Kaiserin — bei festlich erleuchtetem Hause — in Hamburg: Oper *Tell*; in Altona: *Herzog Ernst*.

25. October

— zur Feier des neunzigjährigen Geburtstages des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke (gest. 24. April 1891) — bei festlich erleuchtetem Hause — in Hamburg: *Lohengrin*; in Altona: *Die Quitzows*, hierauf Epilog von Adolf Philipp.

9. November

— zur Vorfeier von Schiller's Geburtstag — in Altona bei festlich erleucht. Hause: *Wilhelm Tell*.

17. December

zu Beethoven's Geburtstag — bei festlich erleuchtetem Hause — an beiden Bühnen: *Fidelio*.

18. December

— Weber's Geburtstag — bei festlich erleuchtetem Hause in Hamburg: *Der Freischütz*; in Altona: *Preciosa* mit der Weber'schen Musik.

5. Januar

zur Feier des hundertjährigen Geburtstages des Dichters Franz Grillparzer in Hamburg bei festlich erleuchtetem Hause: *Hero und Leander, oder: Des Meeres und der Liebe Wellen*.

2. Januar

— Lessing's Geburtstag — in Hamburg bei festlich erleuchtetem Hause: *Nathan der Weise*.

⁴ H. Chevalley, a. a. O., S. 76.

⁵ Bei der Uraufführung der Oper *Die fromme Helene* nach Wilhelm Busch von Adalbert von Goldschmidt, 1897.

7. Januar

zur Feier des Geburtstages Sr. M. des Deutschen Kaisers — in Hamburg bei festlich erleuchtetem Hause (am Geburtstage Mozart's): *Figaros Hochzeit*; in Altona: Prolog von Adolf Philipp, hierauf *Nathan der Weise*.

4. April

in Hamburg zur Saecularfeier der ersten Hamburger Aufführung von *Figaro's Hochzeit* (4. April 1791) bei festlich erleuchtetem Hause: Prolog von Ad. Philipp, hierauf *Figaro's Hochzeit*.

Im selben Jahr der Erstaufführung des *Ring des Nibelungen*, 1878, wird auch die Saecularfeier zum 200jährigen Bestehen der Hamburger Oper mit einer historischen Opernwoche, die Händels *Almira*, Reinhard Keisers *Adonis*, Adam Hillers *Die Jagd* und Carl Ditters von Dittersdorfs *Apotheker und Doktor*, dazu *Belmonte und Constanze* von Mozart, Joseph Weigl's *Adrian von Ostade* umfaßte, ferner mit Aufführungen von *Fidelio*, *Der Freischütz* und *Lohengrin* festlich begangen. Vom 17. bis 27. Januar 1881 brachte Pollini dann die erste Mozart-Woche mit *Belmonte und Constanze*, *Così fan tutte*, *Don Juan*, *Hochzeit des Figaro*, *Idomeneus*, *Der Schauspiel-Direktor*, *Titus* und *Die Zauberflöte*. Noch im gleichen Jahre folgte ein Weber-Zyklus mit *Der Freischütz*, *Euryanthe*, *Preziosa* und *Oberon*. Mit einem Wagner-Zyklus endlich, der bis auf *Das Liebesverbot* und *Parsifal* (ab 1882 auch *Tristan und Isolde*) alle Werke Wagners enthielt, ließ Pollini seit 1880 im Mai seine jeweilige Spielzeit ausklingen. Er konnte sich rühmen, über ein Sänger-Ensemble zu verfügen, das diesen enormen Aufgaben gewachsen war. Mochten die Sänger zunächst auch von dem Ruhm der Hamburger Oper angelockt worden sein, so verstand es Pollini doch im folgenden, indem er für die damalige Zeit außerordentlich hohe Gagen zahlte und sich in der Gewährung von Urlauben großzügig zeigte (sie wurden meistens für Gastverpflichtungen an anderen Bühnen verwandt), seine Sänger auch an seinem Theater zu halten. Mit viel Sinn für „Publicity“ wurden diese Umstände dann dem Publikum mitgeteilt. Da heißt es z. B. auf dem Theaterzettel einer *Siegfried*-Aufführung am 19. März 1892 zu dem Auftreten des Helden-Tenors: „*Erstes Wiederauftreten des Herrn Max Alvary nach seinem Urlaube*“ oder über den gleichen Sänger als Tannhäuser am 3. Dezember 1892 in fetter Schlagzeile: „*Letztes Auftreten des Herrn Max Alvary vor Antritt seines längerenurlaubes*“. Von einem Dramaturgen Pollinis, der über alle diese betrieblichen Einzelheiten wachte, ist nichts bekannt. So muß neben aller Umsicht und allem Theaterinstinkt auch eine große Organisationsgabe des Mannes bewundert werden, der in dieser Zeit drei Hamburger Theater zugleich leitete, von denen im Hamburger wie im Altonaer Stadt-Theater sowohl Opern als auch Schauspiele gegeben wurden.

Daß Pollini sich nach einem tüchtigen Musiker zur Bewältigung seiner vielseitigen Aufgaben auf dem Gebiete der Oper umsah und hierbei auf Gustav Mahler aufmerksam wurde, ist nicht verwunderlich. Mahlers Name hatte nach seinen Anfängen als Theaterkapellmeister in Hall (Österr.), Laibach, Olmütz, später am Hoftheater in Kassel, dann durch seine Tätigkeit unter Angelo Neumann am Deutschen Theater in Prag, ferner als zweiter Kapellmeister neben Arthur Nikisch am Stadt-Theater in Leipzig und schließlich als Dirigent der Königlichen Oper in Budapest einen vorzüglichen Klang. Über eine von ihm geleitete Aufführung von

Mozarts *Don Juan* (wie diese Oper damals auf den Theaterzetteln angekündigt wurde) im Januar 1891 hatte sich sogar Johannes Brahms positiv geäußert. Trotzdem muß Pollini gewußt haben, daß er sich in einer engeren Zusammenarbeit mit Mahler auch Schwierigkeiten aussetzen würde, denn gerade von den letzten Stationen Mahlers dürften „die Schwierigkeit seines Bülow-ähnlichen Naturells, die künstlerische Unbeugsamkeit seines Willens, die Energie und der Fanatismus seiner Arbeitsmethoden, die das Höchste und Letzte nicht nur von sich selbst, sondern von allen Mitarbeitern verlangten“⁶ zumindest Pollini bekannt gewesen sein. Dafür, daß Pollini solchen Kämpfen trotz seiner ähnlichen Erfahrungen mit Hans von Bülow in den Jahren 1886–88 entschlossen entgegensah, mochte er gewichtige Gründe gehabt haben.

Mahler dirigierte als erste Aufführung am Sonntag, dem 29. März 1891 *Tannhäuser*. Die Spielzeit, die jeweils neun Monate (vom 1. September bis 31. Mai) dauerte, war also bereits weit vorgeschritten. An musikalischen Neuheiten waren sieben Werke angekündigt, von denen nur Mascagnis *Cavalleria rusticana* als gelungener Griff bezeichnet werden dürfte (das Werk wurde am 3. Januar 1891 für Deutschland erstaufgeführt und erlebte trotz dieses vorgeschrittenen Premierterminals noch 13 Aufführungen in der Saison und hielt sich bis 1898 mit insgesamt zwölf Aufführungen). Die übrigen sechs Neuheiten, davon drei weitere deutsche Erstaufführungen, waren:

Santa Chiara, große romantische Oper mit Ballet in 3 Acten von Charl. Birch-Pfeiffer. Musik von Sr. H. dem Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha,

Die Ritter von Marienburg, große Oper in 3 Acten von Paul Geisler. Dichtung von Gustav Kleinau,

Der Pfeifer von Dusenbach, große romantische Oper mit Ballet in 3 Acten von Fr. W. Wulff und W. Wennhacker. Musik von Richard Kleinmichel,

Abenddämmerung (Un tramonto), musikalisches Idyll in 1 Act von Arrigo Boito. Aus dem Italienischen übersetzt von Dr. Siegmund Arkel. Musik von G. Coronaro,

Die Legende von der heiligen Elisabeth, Oratorium nach den Worten Otto Roquette. Componirt von Farnz Liszt. Scenisch dargestellt in einem Vorspiel, vier Bildern und einem Nachspiel,

Am Wörther See, Kärntnerisches Liederspiel mit Tanz in 1 Act von Thomas Koschat.

Von diesen Werken hatte *Abenddämmerung* die höchste Aufführungsziffer mit sechs Aufführungen in Hamburg und zwei in Altona. — An Neuinszenierungen waren in der Spielzeit ebenfalls sieben Werke vorgesehen, und zwar C. M. v. Webers *Silvana*, Verdis *Aida* und *Ernani*, Gounods *Romeo und Julia*, Thomas' *Mignon*, ferner *Das goldene Kreuz* von Ignaz Brüll und *Johann von Paris* von Fr. A. Boieldieu. Von ihnen wurden *Mignon* dreizehnmal in Hamburg und viermal in Altona gegeben, *Aida* und *Romeo und Julia* je sechsmal, die anderen Werke höchstens dreimal. Bis auf *Mignon* und *Cavalleria rusticana* fehlte es den großen Bemühungen, die 14 Opern-Premieren neben 31 Schauspiel-Premieren in einer Saison bedeuten mußten, also an der rechten Durchschlagskraft. Hierin in der kommenden Saison unterstützt und beraten zu werden von einem tüchtigen Kapellmeister, der dazu noch Komponist war, selbst aber keine Ansprüche an Aufführungen eigener Werke

⁶ H. Chevalley, a. a. O., S. 130.

stellen konnte, da sein Schaffen — von anfänglichen Versuchen abgesehen — ausschließlich jenseits der Opernbühne lag, von einer solchen „Fachkraft“ durfte der in seine 18. Saison gehende und im 55. Lebensjahr stehende Pollini sich wohl einiges erhoffen. Hinzu kam, daß ein 67 Opern umfassendes Repertoire mit allein 48 Wagner-Abenden in der Spielzeit auch einen versierten Repertoire-Dirigenten erforderte. Und hier lag Mahlers erste und größte Aufgabe nach seinem Engagement. Nach seiner überaus erfolgreichen Eröffnungsaufführung im März 1891 finden wir seinen Namen bis zum Ende der Spielzeit, also an noch 63 Spieltagen, an 35 Abenden verzeichnet, d. h. er hatte nicht selten täglich zu dirigieren. Seine Stücke sind die größten und erfolgreichsten im Repertoire, die Opern Wagners: *Siegfried* (2 x), *Die Meistersinger* (3 x), *Lohengrin* (4 x), *Der fliegende Holländer* (2 x), *Götterdämmerung* (3 x), *Die Walküre* (2 x), *Cola Rienzi* (1 x), *Tannhäuser* (2 x), *Tristan und Isolde* (1 x), und *Das Rheingold* (1 x) — darunter die Aufführungen im üblichen Wagner-Zyklus ab 10. Mai fast täglich —, ferner die erst vor drei Monaten erstaufgeführte *Cavalleria rusticana*, Webers *Freischütz* und *Euryanthe*, Cherubinis *Wasserträger*, Mozarts *Zauberflöte* und *Don Juan*, Franchettis *Asrael* und Beethovens *Fidelio*. Daß bei einem solchen Arbeitspensum auf gar keinen Fall an genügende Probenmöglichkeiten für diese im ganzen 18 von Mahler neu übernommenen Werke zu denken war, versteht sich von selbst. Der neue erste Kapellmeister hatte also, wollte er künstlerisch befriedigende Leistungen erzielen, kaum mehr als die Kraft und Ausstrahlung seiner Persönlichkeit, worauf er sich am Abend der Aufführung verlassen durfte.

Allerdings standen ihm in Pollinis Ensemble erstklassige Sänger zur Verfügung, bei denen wenigstens musikalisch mit einigen Voraussetzungen zu rechnen war. Diese Tatsache vor allem mag Mahler auch bewogen haben, Pollinis Angebot überhaupt anzunehmen. Sein künstlerisches Gewissen hatte es bisher nicht zugelassen, mit einer mangelhaften Besetzung Meisterwerke einzustudieren, und mit trockenem Humor hatte er einst aus Olmütz seinem Freunde Friedrich Löhr berichtet: „*Bis jetzt habe ich — Gott sei Dank — beinahe ausschließlich Meyerbeer und Verdi dirigiert. Wagner und Mozart habe ich standhaft aus dem Repertoire hinausintrigiert; — denn das könnte ich nicht ertragen, hier etwa den Lohengrin — oder Don Juan — herunterzutaktieren*“⁷. In Pollinis Institut brauchte er nicht zu befürchten, zu solch drastischen Maßnahmen greifen zu müssen. Und immerhin werden einige von den 278 Chorproben, 2105 Solo- und Ensembleproben, 195 Theaterproben und 242 Orchesterproben, die die Statistik des Hamburger Theaters am Ende der Spielzeit 1890/91 für den Spielbetrieb der Oper angibt, auch dem neuen Kapellmeister zugestanden worden sein.

Die erste vollständige Spielzeit seines neuen Engagements, 1891/92, brachte Mahler die vielfältigsten Aufgaben. Die Eröffnungsvorstellung, für die er sich *Fidelio* wählte, wurde auch deshalb zu einem besonders festlichen Ereignis, weil der Zuschauerraum während der Sommerpause völlig neu hergerichtet und erstmalig mit einer neuen Röhrenheizanlage sowie mit elektrischer Beleuchtung versehen worden war. Auch die Kritik lobt eingehend diese Neuerungen und stellt bewundernd fest: „*Mit einem Schlage erlöschten die zahlreichen Lampen, welche die*

7 Gustav Mahler, *Briefe, 1879—1911*, hrsg. von A. M. Mahler, Berlin—Wien—Leipzig 1924, S. 20.

drei unteren Ränge schmücken; desgleichen 150 von den 180 Lampen des großen Kronleuchters in dem Moment, wo sich der Vorhang hebt, so daß nur noch 30 derselben brennen bleiben, hell genug, um das ganze Haus zu beleuchten und um ein müheloses Nachlesen des Textes zu ermöglichen“⁸. Und über die Leistung des neuen Kapellmeisters heißt es, daß „wohl selten eine so in allen einzelnen Theilen fein ausgemeißelte, im Ganzen so wohl verlaufende Aufführung gehört wurde, wie die gestrige war. Einzelne kleine Aussetzungen und Meinungsverschiedenheiten, die wir äußern müssen, ändern an diesem Thatbestand Nichts, denn Herr Director Mahler ist ein Capellmeister von so feinen künstlerischen Intentionen, so reichem Wissen und Können und so reinem Streben, daß man vor ihm den Hut ziehen und auch da ihm Achtung zollen muß, wo man vielleicht nicht ganz seiner Ansicht ist“⁹. Die Einwendungen betreffen hauptsächlich Mahlers Tempi. Es heißt hierüber weiter: „Diese betreffen zunächst die große Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 während der Verwandlung des zweiten Actes und das Tempo des Gefangenen-Chores im ersten Act. Letzterer wurde vom Chor . . . ganz vorzüglich gesungen . . . ; im Ganzen aber war das Zeitmaß in dieser langsamen Bewegung entschieden verfehlt. Beethoven hat Allegro ma non troppo und Zweiviertel-Tact vorgeschrieben, der Text ‚O, welche Lust, in freier Luft den Athem leicht zu heben‘, wie die Musik weisen ganz unzweifelhaft auf ein schnelleres, leichteres Zeitmaß hin. Herr Mahler aber schlug vier Achtel und machte aus dem Stück ein Andante con moto. Desgleichen schien in der großen Leonoren-Ouvertüre diesmal Manches doch allzu langsam, hervorgegangen freilich vielfach aus dem Bestreben, Alles zur größten Deutlichkeit gelangen zu lassen, was an vielen anderen Stellen in der Oper . . . gut zu heißen ist“¹⁰. Eine andere kritische Stimme äußert sich ähnlich: „In der Leitung der ganzen Aufführung bewährte Herr Mahler seine bekannte Energie und seinen künstlerischen Eifer bis ins Kleinste, einen Eifer, der ihn nur zuweilen bis an die Grenze, wo sich Wahres und Gekünsteltes scheidet, führt; nur im Vorbeigehen eine und die andere nähere Andeutung: seinem Hang, langsame Tempi möglichst zu dehnen, giebt der Dirigent schon in den ersten Adagio-Tacten in der Einleitung zur E-dur-Ouvertüre allzu reichlich nach, er thut es wieder in dem Quartettcanon und mehr noch im ersten Gefangenenchor, während umgekehrt im ersten Finale das ‚Leb wohl, Du warmes Sonnenlicht‘ des Chors wieder durch zu eilfertigen, fröhlichen Vortrag befremdet; auch das von Beethoven vorgeschriebene sotto voce und sempre piano im Canon und im ersten Gefangenenchor wurde bis auf die äußerste Spitze getrieben und erschien dadurch im Ausdruck mehr affectirt als glaubwürdig“¹¹. Im Ganzen aber dürfte diese Eröffnung auch für Mahler ein großer Erfolg gewesen sein.

Von den geplanten sieben Erstaufführungen der Saison übernahm Mahler zwei: die deutsche Erstaufführung von Tschaikowskys *Eugen Onegin*¹² und *Der Traum*

⁸ C. Armbrust im Hamburger Fremdenblatt vom 3. September 1891.

⁹ A. a. O.

¹⁰ A. a. O.

¹¹ Dr. P. Mirsch in den Hamburger Nachrichten, vom 3. September 1891.

¹² Nachdem Mahler *Eugen Onegin* einstudiert hatte, sollte Tschaikowsky die deutsche Erstaufführung seines Werkes selbst dirigieren, er sagte jedoch am letzten Tage ab, so daß ein roter Zettel dem schon ausgedruckten Programm beigegeben werden mußte, auf dem es hieß: „Herr Hofrath P. v. Tschaikowsky, der nach Hamburg gereist war, um die Erstaufführung seiner Oper ‚Eugen Onegin‘ persönlich zu leiten, fühlt sich etwas unspätlich und hat daher die Leitung der Vorstellung Herrn Capellmeister Mahler übertragen, wird derselben aber beiwohnen. Hamburg, den 19. Januar 1892.“

(„Le Rêve“), ein „Musikdrama in 4 Acten“ nach Zola von Alfred Bruneau; und von den sieben Neuinszenierungen drei: *Tannhäuser*, *Der Dämon* (phantastische Oper mit Tanz in drei Akten von Anton Rubinstein), ferner die komische Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* nach Shakespeare von Hermann Götz. Außerdem führte Mahler am Karfreitag, an dem keine Theateraufführung gegeben wurde, Bruckners *Te Deum* (erstmalig für Hamburg) zusammen mit Mozarts *Requiem* im Stadttheater auf und, an einem der beliebten Pollinischen Gedenktage (am 29. Februar „Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Rossini's bei festlich erleuchtetem Hause“) *Stabat mater* hierauf die Oper *Tell*. Auch an den folgenden Gedenktagen übernahm Mahler die musikalische Leitung:

30. September

in Hamburg: Bei festlich erleuchtetem Hause *Die Zauberflöte* zur Saecularfeier der ersten Aufführung der Oper in Wien (30. September 1791),

5. December

in Hamburg: Zur Feier des hundertjährigen Todestages W. A. Mozarts: *Don Juan*; vorher *Der Zauberstab*, scenischer Prolog mit lebenden Bildern von W. Henzen,

17. December

in Hamburg: Zu Beethoven's Geburtstag: bei festlich erleuchtetem Hause *Fidelio*

22. Mai

— Wagner's Geburtstag — bei festlich erleuchtetem Hause *Tristan und Isolde*.

Natürlich handelte es sich hierbei im Grunde um Repertoire-Stücke, die Mahler dirigierte, darunter hauptsächlich die Opern Wagners, von denen er jedoch jetzt *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer* und *Cola Rienzi* dem zweiten Kapellmeister Theodor Hentschel überließ.

Auch diese ersten Aufführungen der Repertoire-Werke wurden von der Kritik aufmerksam verfolgt. „*Es ist eine Freude*“, heißt es in den Hamburger Nachrichten am 10. September 1891 über eine Aufführung der *Meistersinger*, „darüber berichten zu dürfen, wie große Sorgfalt Herr Capellmeister Mahler von Neuem der feindurchdachten und wirkungsvollen Wiedergabe der ganzen Partitur zugewendet hat. Dem Orchester sei nächst seinem Dirigenten das erste Wort des Lobes gesagt; seine musikalische Ausdrucksfähigkeit ist seit Jahr und Tag wesentlich gehoben worden, der Gesamtklang hat an Noblesse und sinnlichem Wohllaut gewonnen, das Zusammenspiel an Bestimmtheit und Beweglichkeit, der Vortrag an musikalischer Feinheit und die inneren dramatischen Vorgänge enthüllender Beredtheit“. Auch das Hamburger Fremdenblatt bringt diesmal nur Lob: „Die ‚*Meistersinger*‘ boten auch in ihrem übrigen Verlaufe eine Fülle des Genusses, nicht nur durch eine in allen Theilen fast ausgezeichnete Besetzung, sondern auch durch die außerordentlich sorgsame Ausfeilung von Seiten des leitenden Capellmeisters. Herr Mahler bewies wieder aufs Neue seine eminente Begabung als Dirigent; viele feine Züge wies die Aufführung auf, die wir früher unter den besten Directoren nicht gehört. Der Prügeldhor ist z. B. noch niemals so gut musikalisch, so fein thematisch in allen Stimmen auseinandergesetzt gegangen, wie jetzt.“ (10. September 1891). — Und über eine *Tannhäuser*-Aufführung heißt es in demselben Blatt am 14. Septem-

ber: „Wir brauchen nicht nach Bayreuth zu gehen, wenn Bayreuth zu uns kommt. Was wir vorgestern im Stadttheater erlebten, das war Bayreuth, d. h. die idealste Verkörperung der Gedanken des Meisters, besser, wahrer und überzeugender, als sie uns in Bayreuth geboten wurde . . .“

Von seinen insgesamt 80 Abenden der Spielzeit leitete Mahler an 47 Abenden eine Wagner-Oper, darunter 21mal den „mit gänzlich neuer Ausstattung und in neuer Inszenierung“ herausgebrachten *Tannhäuser*, der mit insgesamt 22 Aufführungen in dieser Saison an der Spitze steht von allen während Mahlers Zeit in Hamburg aufgeführten Wagner-Opern, und nur noch von Leoncavallos *Bajazzo* (mit 42 Aufführungen der Spielzeit 1893/94) und Humperdincks *Hänsel und Gretel* (29 Aufführungen in der Spielzeit 1894/95) übertroffen wird.

An außergewöhnlichen Ereignissen standen dem Hamburger Ensemble und seiner Leitung dank der Initiative und dem Organisationstalent Pollinis aber noch einige Gastspiele bevor, die der Hamburger Oper zunächst in kleinerem, später auch in größerem, europäischem Umkreis Ruhm und Ansehen einbringen sollten. Es war üblich, daß an besonderen kirchlichen Feiertagen das Theater geschlossen blieb (Bußtag, Donnerstag und Sonnabend der Karwoche, meist auch am 24. Dezember) oder aber anstelle einer Theateraufführung ein geistliches Konzert im Stadttheater gegeben wurde (Karfreitag). Nun fügte es sich, daß einer dieser kirchlichen Feiertage, der Bußtag, in Hamburg auf ein anderes Datum fiel als andernorts, z. B. in der hier besprochenen Spielzeit auf Freitag, 27. November, in Preußen (wozu auch Altona und sein Theater gehörten) aber auf den 11. Mai. Pollini benutzte die Gelegenheit des „Hamburger Bußtages“, an dem sein Theater geschlossen blieb, dazu, sein Ensemble nach auswärts (dorthin, wo an diesem Tage Theater gespielt werden durfte) „ausschwärmen“ zu lassen und an mehreren Orten zugleich Ensemble-Gastspiele bzw. Konzerte zu geben. So ließ er an jenem 27. November 1891 in Bremen und in Kiel Oper, in Flensburg Oper und Ballett, in Lübeck ein Orchesterkonzert und in Lüneburg ein Solisten-Konzert, dazu in seinem Altonaer Theater eine „Schauspiel- und Lustspiel-Vorstellung“ geben. Mahler leitete das Konzert (ein „Instrumental- und Vocal-Concert im Colosseum“) in Lübeck, das er in einem undatierten Brief an Friedrich Lühr erwähnt¹³.

Bedeuteten diese Gastspiele nicht zuletzt für alle Mitwirkenden eine außergewöhnliche Belastung, welche hauptsächlich die sehr schlecht bezahlten Gruppenmitglieder wie Orchester, Chor und Ballett zu erleiden hatten, so sollte doch dieses Unternehmen durch ein weit größeres nach Abschluß der Spielzeit noch überboten werden. Die Rubrik „Bemerkenswerthe Daten“ der Spielplanrückschau 1891/92 verzeichnet:

Im Juni 1892: Deutsche Oper in London (Direction: Sir Augustus Harris unter Mitwirkung eines großen Theiles des Hamburger Opernpersonals (Solisten, Chor und Orchester);
in Wien — auf der Bühne der „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ — Aufführungen der *Tragödie des Menschen* durch das Hamburger Ensemble.

¹³ Briefe, a. a. O., S. 96 — Dieser Brief, in der Ausgabe irrtümlich mit „Dezember 1891“ datiert, läßt sich somit jetzt auf den 28. November 1891 festlegen.

Wieder war es dem Hamburger Stadt-Theater-Direktor gelungen, an mehreren Orten zugleich, diesmal in zwei Weltstädten, sein Ensemble, hie Oper, hie Schauspiel, vorzuführen. In unserem Zusammenhang interessiert das mehrwöchige Operngastspiel in London, dessen musikalische Leitung Gustav Mahler innehatte und das zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis ersten Ranges wurde. Die hier gezeigten Aufführungen von den Musikdramen Wagners wurden als Musteraufführungen im Sinne Bayreuths bezeichnet.

Zu diesem wagemutigen Unternehmen bildete in diesem Jahre der traditionelle Wagner-Zyklus, der wie immer mit dem *Ring des Nibelungen* ausklang, gleichsam die „Generalprobe“, denn neben *Tristan und Isolde* und *Fidelio* sollte als erste zyklische Aufführung im Londoner Covent Garden Opera House der *Ring des Nibelungen* gegeben werden. Da starb plötzlich am 8. Mai der erste Bariton Franz Greve, der den Wotan verkörpern sollte, und ließ damit zugleich auch seine Gattin, die erste hochdramatische Sängerin Katharina Klafsky, vorerst für ihre Aufgaben ausscheiden. Im Wagner-Zyklus wurde daher schon in Hamburg eine Umstellung nötig, da so schnell keine entsprechenden Gäste zur Verfügung standen, und statt *Tristan und Isolde* mußten die drei ersten *Ring*-Aufführungen vorgezogen werden. Dann erst konnte man — nach Verpflichtung von Gästen — *Tristan* und endlich am 25. Mai auch *Götterdämmerung* spielen. Über die zuletzt noch eingetretenen Schwierigkeiten berichtet der Kritiker des Hamburger Fremdenblattes am 27. Mai 1892: „Und doch schien noch bis zum letzten Augenblick die über dem diesjährigen Wagner-Cyclus waltende ‚Mißwende‘, wie Wagner sich ausdrückt, die Ausführung des letzten großen Theiles der Aufgabe unmöglich machen zu wollen, indem noch am letzten Tage sowohl Frl. Bettaque (Gutrune), wie Frau Heink (Waltraute) wiederum krank wurden und die Vorstellung nur dadurch gerettet werden konnte, daß die Vertreterin der Wellgunde neben dieser Rolle noch die Gutrune übernahm und die herrliche Waltrauten-Szene — sonst der Stolz unserer Bühne — ausfallen mußte . . . Und nicht nur hier, sondern auch bei den vorausgegangenen Werken ‚Tristan und Isolde‘ und anderen lag in seinen (Mahlers) Händen allein die Verantwortung für das Gelingen der Sache. Hatte er doch bei fast allen diesen großen, unendlich schwierigen Werken mit fremden Kräften zu rechnen, die völlig oder theilweise ohne Proben eben nur bei einer tadellos sicheren, umsichtigen Führung sich in das ungewohnte Ensemble fügen konnten.“

Nach einer „Generalprobe“ mit so vielen Hindernissen ging es (wohl kurz nach der *Götterdämmerung* per Schiff) in die britische Hauptstadt, denn eine am 29. Mai erfolgte *Tannhäuser*-Aufführung in Hamburg wurde an Mahlers Stelle bereits von Theodor Hentschel dirigiert. Zu dieser Zeit dürften die Vorbereitungen und Proben in London bereits begonnen haben.

Geplant waren, jeweils an einem Mittwoch innerhalb von sechs Wochen, *Siegfried* (8. 6.), *Tristan und Isolde* (15. 6.), *Das Rheingold* (22. 6.), *Die Walküre* (29. 6.), *Siegfried* (6. 7.), *Götterdämmerung* (13. 7.) und *Fidelio* (20. 7.). Hierbei fällt auf, daß das Gastspiel mit *Siegfried* begann und dieses Werk als einziges zweimal vorgehen war. Eine Notiz im Hamburger Fremdenblatt vom 17. Mai 1892 gibt hierüber Aufschluß: *Der dritte Theil des ‚Ringes‘ kommt zuerst zur Darstellung, weil Herr Alvary, der die Titelpartie gibt, gleich in einer Glanzrolle vor dem Londoner*

Publicum debutiren will.“ Pollini wird mit der Berücksichtigung dieses Wunsches wohl nicht lange gezögert, Mahler sich dagegen nicht gerade begeistert geäußert haben. Und doch scheint diesmal der Instinkt von Heldentenor und Impresario zur richtigen Entscheidung geführt zu haben: Die Eröffnungsvorstellung von *Siegfried* (mit den prominenten Gästen Grengg und Rosa Sucher von der Kaiserl. Oper zu Berlin als Ersatz für den Ausfall der beiden hauseigenen Kräfte) wurde ein so überwältigender Erfolg, daß man sich entschloß, die Aufführung schon am 13. Juni als Extra-Vorstellung im zur Zeit leerstehenden Drury Lane Theatre zu wiederholen. Über die planmäßige zweite Aufführung lesen wir am 17. Juni im Hamburger Fremdenblatt: „Der Erfolg der ersten Wagner-Vorstellung im Covent Garden Theater letzte Woche war so durchschlagend, so gewaltig gewesen, daß ‚Tristan und Isolde‘ gestern vor völlig ausverkauftem Hause über die Bretter ging. Es ist keine Übertreibung, wenn man sagt, daß Sir Augustus Harris und die Hamburger Aufführung einen beispiellosen Triumph errungen haben, welcher Jedem, der der Oper gestern beigewohnt hat, unvergeßlich bleiben wird. ‚Kein Lob‘, sagt der Kritiker der ‚Morning Post‘, ‚kann zu groß für die gestrige Leistung sein. Das Orchester that Wunder unter der Leitung seines Dirigenten, Herrn Mahler.‘ ‚Es ist zweifelhaft‘, schreibt die Daily News, ‚ob jemals auf der Londoner Bühne etwas Schöneres gehört worden ist, als das Liebesduett im zweiten Akt.“ Und einen Tag später im selben Blatt: „Die Londoner sind einfach ‚paff‘ über die Vorstellungen der deutschen Operngesellschaft . . . Das besonders Bewundernswerthe . . . ist das Zusammenspiel, das man so oft bei der italienischen Oper vermißt.“ — Das Rheingold aber, mit dem der Ring normalerweise eröffnet worden wäre, fand keine enthusiastische Aufnahme. Trotzdem wurde auch dieses Werk am 27. Juni im Drury-Lane-Theatre wiederholt. Außerdem spielte man zusätzlich zu den geplanten Vorstellungen für Covent Garden noch im Drury Lane: am 2. Juli *Fidelio* und am 8. Juli Neßlers *Trompeter von Säckingen* (dieses Werk dirigierte anstelle von Mahler ein anderer Dirigent). Über den Ort einer weiteren, nicht geplanten *Tristan*-Aufführung am 12. Juli ist nichts erwähnt, dagegen liegt eine Rezension vom 20. Juli (Hamburger Fremdenblatt) über eine *Tannhäuser*-Aufführung im Covent Garden vor (Aufführung am 18. oder 19. Juli) und als Schluß-Vorstellung wird anstelle der geplanten *Fidelio*-Aufführung eine zweite von *Tannhäuser* am 25. Juli (Hamburger Fremdenblatt) erwähnt. Darin heißt es: „Herr Mahler als Dirigent fand auch gestern, wie stets bisher, großen Beifall und wurde wie die Hauptdarsteller nach jedem Acte und am Schluß wiederholt stürmisch gerufen. Auch Sir Augustus Harris wurde am Schlusse stürmisch verlangt. Die Saison war überaus erfolgreich und Jeder hofft, daß auch im nächsten Jahre die deutsche Oper hier wieder einkehren wird.“

Mahler selbst schreibt in einem undatierten Brief an den Redakteur Arnold Berliner: „Gestern endlich nach Besiegung unglücklichster Schwierigkeiten Götterdämmerung gewesen. — Die Vorstellungen von Tag zu Tag mittelmäßiger — der Erfolg größer! — ‚I war halt wieder der Beste!‘“¹⁴.

¹⁴ Briefe, a. a. O., S. 126 — Auch dieser Brief, mit der Bemerkung „Poststempel London, 15. Juni 1892“ veröffentlicht, ist mit dem 14. Juli zu datieren, da die erwähnte Aufführung der *Götterdämmerung* am 13. Juli 1892 stattgefunden hat.

Hält man sich vor Augen, daß anstelle der vorgesehenen 7 Aufführungen im Londoner Covent Garden Opera House tatsächlich zusammen mit denen im Drury Lane Theatre 13 Aufführungen gegeben wurden, daß immer wieder von der „Gediegenheit der Aufführungen“, dem „vortrefflichen Ensemble“ und dem „schönen Zusammenspiel“ die Rede ist, „das man bei der italienischen Oper so oft vermißt“¹⁵, liest man weiter, daß in der „soeben ablaufenden Spielzeit des Covent Garden in London u. a. Orpheus, Der Prophet, Die Hugenotten, Lohengrin, Der fliegende Holländer und Die Meisteringer in italienischer Sprache aufgeführt wurden“¹⁶, so kann man sich von den örtlichen Verhältnissen wie auch von dem Eindruck deutscher Opernkunst bei dem mehr an italienische Opern-Traditionen gewöhnten englischen Publikum ein ungefähres Bild machen. Das Hauptverdienst an dieser über alle Erwartungen gelungenen Unternehmung kommt vor allem Mahler zu. Daß es in diesem Fall die überlegene, auf geistige Durchdringung des Ganzen und Einordnung jeder Einzelheit zur dramatischen Verdeutlichung gerichtete Interpretation Mahlers war, die dem Hamburger Ensemble zu dem „Ansehen nach außen“² verhalf, kann nicht bezweifelt werden. Das Londoner Gastspiel ist in dieser Hinsicht ein Höhepunkt seines Wirkens unter und mit Pollini, ist auch für Pollini der letzte große Gipfel seiner Hamburger Zeit.

Während der Sommerpause zwischen den beiden Spielzeiten war in Hamburg eine Cholera-Epidemie ausgebrochen. Aus diesem Grunde konnte die Spielzeit 1892/93 nicht wie üblich am 1. September beginnen, sondern mußte verschoben werden. Die meisten Mitglieder wagten sich nicht nach Hamburg zurück, unter ihnen auch Mahler. Pollini setzte schließlich alles daran, um am 15. September wieder beginnen zu können und besetzte die Eröffnungsvorstellung *Tannhäuser* so gut es ging mit vorhandenen zweitklassigen Kräften. Der Theaterzettel gibt als Dirigenten Gustav Mahler an (der wohl bis zu diesem Termin zurückerwartet wurde), verbreitete hiermit aber eine Fehllankündigung, denn Mahler war nicht rechtzeitig erschienen, so daß Theodor Hentschel für ihn dirigieren mußte. Nachdem in der Presse hierüber mehrfach genörgelt wurde (wohl auch zum Teil aus Ärger darüber, daß die Kritiker die bereits vorgedruckten Zettel mit den falschen Personenangaben erhalten hatten), kam es, als Mahler endlich am 5. Oktober zu der Aufführung der *Meistersinger* in Hamburg eintraf, zum ersten Zerwürfnis zwischen Pollini und ihm, das nur mit großer Mühe durch Vermittlung anderer geschlichtet werden konnte.

Unter den Premieren der Spielzeit 1892/93, die unter Mahlers Leitung herauskamen, finden sich merkwürdig viele Einakter: Bizets *Djamileh*, Tschaikowskys *Jolanthe*, Mascagnis *Freund Fritz* und *Hochzeitsmorgen* von Karl v. Kaskel. War dies dem Einfluß der erfolgreichen *Cavalleria rusticana* zuzuschreiben oder bedeutete es für den Dirigenten ein willkommenes Gegengewicht zu den großen Opern des Repertoires (59 Wagner-Aufführungen in jener Saison)? Jedenfalls mögen die 31 Abende, an denen Mahler nur ein kurzes Werk zu dirigieren hatte, während ein anderer Kapellmeister das zweite Werk des Abends übernahm, nicht so anstrengend gewesen sein wie die übrigen 73 seiner insgesamt 104 Dirigate der Spielzeit.

¹⁵ Hamburger Fremdenblatt vom 23. Juli 1892.

¹⁶ Hamburger Fremdenblatt vom 21. Juli 1892.

Die folgende Spielzeit brachte dann wieder lohnendere Aufgaben: eine Neuinszenierung des *Freischütz*, die deutsche Erstaufführung von Alberto Franchettis Oper *Christoph Columbus*, die Erstaufführungen von Verdis *Falstaff* und von Smetanas *Die verkaufte Braut* sowie eine Neuinszenierung der *Fledermaus*, die Mahler erstmalig am Hamburger Stadttheater als komische Oper in der Besetzung der besten Sänger herausbrachte. Auch hier mag in der Wahl der Stücke vielleicht ein gewisser Ausgleich zu der immer noch hohen Zahl der Wagner-Abende (46) zu sehen sein. Vor allem ist Mahler die Bekanntschaft mit dem Opernwerk Friedrich Smetanas zu danken, mit dem er schon während seiner Prager Tätigkeit bekannt geworden war. Der *Verkauften Braut* folgten in den nächsten Jahren noch *Zwei Wittwen*, *Der Kuß* und *Dalibor*.

Von den Erstaufführungen der folgenden Jahre sind als wichtigste zu nennen Humperdinks *Hänsel und Gretel*, ein mit großem Beifall begrüßtes Werk, das noch in der Spielzeit der Premiere die schon erwähnte höchste Zahl von 29 Aufführungen erlebte.

Nimmt die Bedeutung der übrigen neu herausgekommenen Werke ab, so nimmt die Zahl der Abende, an denen Mahler dirigierte, zu: waren es 1892/93 noch 104 Abende, so sind es 1893/94 129, 1894/95 139 und 1895/96 gar 151 Abende der Saison, an denen Mahler am Pult steht. Über diese letzte Zeit äußert er sich in einem undatierten Brief an Arnold Berliner: „Denken Sie sich! Lohse ist also richtig fort, und ich einziger Kapellmeister, ohne daß Pollini den geringsten Versuch macht, einen Ersatz für Lohse zu bekommen. Ich dirigiere also fast täglich, da man mir nicht einmal die leichten Opern, die wahrhaftig Pohlig dirigieren könnte, abnimmt. Bin neugierig, wie lange ich das aushalten werde . . .“¹⁷. Es war daher gut, daß seit 1894/95 ein junges Dirigiertalent heranwuchs, Bruno Schlesinger (der sich später Bruno Walter nannte), dem Mahler schon bald neben seinen Aufgaben als Korrepetitor und Chordirigent auch größere Aufführungen anvertrauen konnte.

Doch trotzdem sollte es Mahler nicht mehr „lange aushalten“. Die Gründe, weshalb ihn eine Arbeit am Hamburger Stadttheater nicht mehr befriedigen konnte, müssen einer späteren Studie vorbehalten bleiben, die sich auf andere Berichte und Dokumente zu stützen hat als auf Theaterzettel und Kritiken, da sie diesen nicht zu entnehmen sind. Mahler folgte bereits im Frühjahr 1897 dem Ruf an die Wiener Hofoper, und gleichzeitig mit seinem Namen verschwinden auch die einer Reihe wohlbekannter Sänger von den Hamburger Theaterzetteln; sie tauchen dafür auf den Zetteln des Wiener Hauses auf, wie z. B. Leopold Demuth, Anna von Mildenburg, Ernestine Schumann-Heink u. a. Einer der ersten Tenöre aber, Willy Birrenkoven, den Mahler am Hamburger Stadttheater sehr gefördert und sogar in intensiver Arbeit für Bayreuth als Parsifal vorstudiert hatte (mit schönstem Erfolg, denn Frau Cosima ließ ihn hernach wiederholt auch den Lohengrin singen) — sein Name wird auch in den nächsten Jahren auf den Wiener Theaterzetteln fehlen. Denn dieser Sänger hielt Hamburg die Treue trotz der verlockenden Angebote, die der neue erste Kapellmeister der Wiener Hofoper ihm machte. Die beiden Schreiben

¹⁷ Briefe, a. a. O., S. 136 — Da der erwähnte zweite Kapellmeister Otto Lohse 1894/95 noch am Hamburger Stadt-Theater engagiert war, ist das Datum des Briefes nach Herbst 1895 anzusetzen.

Mahlers an Birrenkoven, ein Brief mit dem Poststempel 16. 2. 1904 und eine Karte aus dem gleichen Jahre lauten¹⁸:

„Mein lieber Birrenkoven!

Entschuldigen Sie, daß ich Ihre lieben Zeilen erst heute beantworte. Erlauben Sie vor Allem in Kürze folgendes:

Erstens. Wien ist nicht theurer als Hamburg — im Gegentheil: wer hier ständig lebt (und nicht etwa als Fremder in den Hôtels, die allerdings theuer aber auch nicht theurer als in Hamburg sind) kommt viel billiger durch und lebt behaglicher, bürgerlicher. Das Publikum trägt seine Künstler auf Händen, und speciell Ihre Art zu singen wird hier bejubelt. — Ich persönlich schmeichle mir auch Manches zu Ihrer Wohlfahrt, (besonders künstlerisch), beitragen zu können. Denken Sie nur, welche Vortheile es für Sie hat, endlich einmal nicht überanstrengt zu werden, was hier ausgeschlossen ist, alle seine Aufgaben wirklich ausreifen lassen und bis in's Kleinste ausarbeiten zu können — und noch das Letzte: in einer Ihrer würdigen, und Sie vollauf würdigenden Umgebung leben zu können — daß Sie hier um 10 Jahre länger singen werden als irgendwo anders auf der Welt, ist ohne Zweifel: fragen Sie nur über alles die Mildenburg, die eben hier war, oder den Demuth, der soeben abgeschlossen, und die Wiener Verhältnisse genau kennt.

Zweitens. Es ist mir nach großen Schwierigkeiten möglich geworden, Ihnen folgende Bedingungen zu erwirken. Vom 2. Jahre ab eine Gage von 24.000 Gulden, und 4 Wochen Winterurlaub. Bedenken Sie, daß Sie hier sowohl Ihren Sommer, als auch Winterurlaub für Ihre Tasche und nicht für die Pollinis, ausnützen können, und daß Sie schließlich auch außercontractlich leicht abkommen können, so müssen Sie mir zugestehen, daß Sie hier ungleich besser daran sind, als Sie irgend anderswo erreichen können. — Ich bitte Sie nun, lieber Freund, greifen Sie zu, und telegrafiren Sie mir rasch Ihre Zusage, worauf ich Ihnen sofort die Contracte zusenden laße. Gastiren könnten Sie, wann Sie wollten; am liebsten wäre es mir im März!

Zugleich aber bitte ich Sie, sich rasch zu entscheiden, denn ich kann nicht länger warten.

Mit herzlichsten Grüßen, auch von meinen Schwestern an Sie und Ihre Frau Gemahlin

Ihr aufrichtiger

Gustav Mahler

Seien Sie gescheit, lieber Birrenkoven! Ich meine es gut mit Ihnen!“

„Mein lieber Birrenkoven!

Ich bin auch bereit, vom Jahre 1905 angefangen, schon jetzt mit Ihnen abzuschließen, doch würde ich vorschlagen, daß der Vertrag ein Geheimniß zwischen uns bleibt, und Sie eine Art Ehrengastspiel bei uns vorher absolvieren, nach dessen sicher glänzendem Erfolge, unsere Abmachungen dann bekannt gegeben werden könnten. — Sind Sie damit einverstanden, dann, bitte, telegrafiren Sie Ja, und ich sende Ihnen sofort den Vertrag. — Bemerken muß ich noch, daß contractliche Winterurlaube hier prinzipiell ausgeschlossen sind (kein einziges unserer Mitglieder hat einen solchen) — doch beurlaube ich einen Künstler nach Thunlichkeit, so oft es möglich ist. — Die Bedingungen wären dieselben, die ich Ihnen schon einmal proponirt. — Hoffentlich sind Sie nicht wieder der alte Hetzkopf und stoßen sich an rein formellen Nebensachen!

Herzlichst in aller Eile

Ihr Mahler

Es würde Ihnen bei uns gut gefallen!“

¹⁸ Originale im Privatbesitz von Herrn Joachim Wenzel, Archivar der Hamburgischen Staatsoper, der diese erste Veröffentlichung freundlicherweise gestattete. Die Theaterzettel der hier in Frage kommenden Spielzeiten des Hamburger Stadt-Theaters stellte die Theatersammlung der Universität Hamburg zur Verfügung, die benutzten Hamburger Tageszeitungen das Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg.

Blicken wir noch einmal auf die Spielzeit-Rückschau des Hamburger Stadttheaters im ersten Jahre nach Mahlers Weggang 1897/98, so finden wir unter der Rubrik „*Bemerkenswerthe Daten*“ nun verzeichnet:

26. November. Abends. Hofrath B. Pollini gest., der Pächter und Director der Stadttheater von Hamburg und Altona und Besitzer und Director des Hamburger Thalia-Theaters (geb. 12. December 1836 in Köln).
29. November am Tage der Beisetzung des Hofraths Pollini, waren die drei Theater geschlossen.

Sechs glanzvolle Jahre hatte Gustav Mahler in Hamburg gewirkt, von denen das erste bereits einen strahlenden Höhepunkt bildete. Pollini, welcher der Hamburger Oper durch das Engagement Mahlers zu dieser Glanzzeit verholphen hatte, sollte sie nicht lange überleben.

August Eichhorn, ein Pionier der Musikethnologie Zentral-Asiens

VON VICTOR BELJAJEV †, MOSKAU

Einer der ersten Folkloristen, die ein spezielles Interesse für die Volksmusik Zentral-Asiens aufbrachten, war der im Jahre 1863 aus Deutschland nach Rußland eingewanderte August Eichhorn. Als Berufsmusiker wurde er zu einem passionierten Musikethnologen, der vor allem die Volksmusik der Uzbeken, Kirgisen und Kasachen aufzeichnete und untersuchte. Seine Material-Sammlungen und Forschungen legten den noch gültigen Grundstein für die Musikethnologie dieser Völker.

August Feodorowitsch Eichhorn¹ wurde am 14. (2. a. St.) April 1844 im österreichischen Städtchen Lasnitz geboren. Er war sächsischer Untertan und lebte später eine Zeitlang in Annaberg (Erzgebirge). Von Beruf war er ursprünglich Orchester-Geiger und besaß auch einige Kenntnisse der Komposition. Zur Zeit seines Aufbruches als 26jähriger nach Taschkent (1870) war er im Orchester der Moskauer Großen Oper (Bol'shoj Teatr) angestellt. Wahrscheinlich war er vorher in den Opernorchestern Rigas und Petersburgs tätig; jedenfalls findet sich in einem alten *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon* von Moritz Rudolph (Riga 1890), Seite 52, die offenbar auf ihn zu beziehende Notiz: „*Eichhorn, II. Violinist 1863–64.*“

Während seines Aufenthalts in Taschkent, wo er 1870–1883 als Militärkapellmeister tätig war, nahm Eichhorn intensiv am Musikleben und Konzertbetrieb dieser Stadt teil. Er spielte neben der Violine auch Bratsche, Cello, Klavier und Orgel. Zudem suchte er sich Fertigkeiten auf Blech-Blasinstrumenten anzueignen. Da es in Taschkent damals an einem Klavierstimmer mangelte, mußte sich Eichhorn auch mit dem Stimmen und der Reperatur von Tasteninstrumenten befassen.

In Taschkent trat Eichhorn gleichfalls als Komponist von Militär-Märschen sowie von Tanz- und Salon-Stücken in Erscheinung, und zwar sowohl für Blasorchester,

¹ Mit landesüblichem Patronymikon als „Sohn Theodors“. Die russische Schreibweise seines Vor- und Nachnamens ist Awgust Ejchorn.

als auch für Tanz- bzw. Salon-Orchester oder Klavier. Außer kompositorischen Arbeiten, die er selbst in seinem Tagebuch erwähnt, sind aus örtlichen Zeitungsanzeigen jener Zeit allein für das Jahr 1881 folgende Klavierwerke von ihm nachweisbar: eine Polka *Taškentka* (Die Taschkenterin), ein Charakterstück *Mondnacht auf den Ruinen von Samarkand*, die Walzer *In den breiten Steppen Turkestans* und *Inspiration*, eine Polka unter dem Titel *Pour passer le temps* sowie ein kleines Salonstück *Sofija*. Erhalten hat sich in seinem handschriftlichen Nachlaß die Partitur eines Marsches *Die Fregatte „Dimitrij Donskoj“*, eine Romanze *Consolation* für Cello und Klavier sowie eine konzertante Bearbeitung des uzbekischen Liedes *Asiratman* unter dem breiteren Titel: *Aus dem russischen Zentral-Asien. Das Eingeborenen-Lied eines Bettlers (Duwana). Aufgezeichnet an Ort und Stelle nach dem Gesang des Duwana und für Klavier (mit Violoncello ad libitum) arrangiert von A. F. Eichhorn.*

Zu Anfang des Jahres 1871 erteilte das Turkestanische Komitee zur Vorbereitung der Polytechnischen Ausstellung in Moskau 1872 Eichhorn die Ermächtigung, eine Sammlung von Musikinstrumenten der Völker Zentral-Asiens zusammenzutragen und zugleich Proben ihres völkischen Musikschaffens aufzuzeichnen, zwecks Vorführung auf dieser Ausstellung. Eichhorn ging mit Begeisterung an diese Arbeit und führte die Aufgabe mit großem Erfolg durch. In einer schriftlichen Erklärung vom 1. 1. 1885, die er dem Katalog einer späteren Instrumentenausstellung in Petersburg beifügte, teilt Eichhorn mit, er habe „auf eigene Initiative, für eigene Geldmittel diese Sammlungen zusammengetragen, geleitet als Musiker einzig durch die Liebe zur Sache“. Das war der Beginn seiner umfangreichen und fruchtbaren Tätigkeit im Sammeln und Erforschen der Volksmusiken Zentral-Asiens, die ihm einen Ehrenplatz unter den Musikethnologen des 19. Jahrhunderts in Rußland sichert. Die von Eichhorn zusammengetragene erste Kollektion von Volksinstrumenten wurde von der Moskauer Polytechnischen Ausstellung im folgenden Jahre 1873 zur Weltausstellung nach Wien überstellt, von wo sie offensichtlich nicht mehr zurückkehrte. Später baute Eichhorn noch eine zweite ähnliche Sammlung auf, die, wie erwähnt, 1885 in Petersburg im Museum F. Pateks ausgestellt wurde. Jetzt befindet sie sich im Zentral-Museum der Musikkultur in Moskau.

Die begonnene musikethnographische Arbeit führte Eichhorn bis zum Jahre 1883 durch, d. h. bis zum Ende seines Taschkenter Aufenthalte. Außer Aufzeichnungen in Taschkent und dessen Umgebung sammelte er auch Melodien in Kokand (1876) und unternahm 1879 eine ausgedehnte Forschungsreise durch das Fergana-Tal.

1872 hatte Eichhorn ein Gesuch um Aufnahme als russischer Untertan eingereicht, das am 20. März 1875 positiv beschieden wurde. Weitere persönliche Nachrichten über sein Leben nach der Rückkehr aus Taschkent, d. h. nach 1883, liegen vorläufig noch nicht vor. Einzig nachweisbar war bislang nur eine Personalnotiz — der Vermerk seines 65. Geburtstages (2. April 1909) am Schluß seiner merkwürdigen Komposition für Solo-Violine. Das Manuskript mit einer zusätzlichen Vokal-Partie als „Selbst-Zugesang“ (der ebenfalls auf einem „Baß-Instrument“ als Duo ausgeführt werden kann) trägt den präntiösen Titel *Talismanodie* („kosmische Ganztonmusik“) und ist im Charakter einer freien Improvisation

gehalten. Das Werk als solches ist eine eigenartige Resonanz auf das Schaffen Skrjabins und stellt vielleicht den Versuch Eichhorns dar, sich, seinem Lebensideal folgend, über die „Prosa“ des Alltages zu den Höhen der „Poesie“ zu erheben.

Eichhorn gehörte jener künstlerischen Zwischenschicht der „Intelligenz“ (als Stand) an, die als emotionelle und temperamentvolle Naturen sich gegen die damaligen Verhältnisse einer erniedrigenden Abhängigkeit von den Spitzen der herrschenden Militär- und Beamten-Administration des alten Taschkent empörten — zugleich aber befangen in den Vorurteilen des Kleinbürgertums, das die Masse des „Plebs“ verachtete. In seinen gesellschaftlich-politischen Anschauungen nicht aus diesem Rahmen hinausragend, erscheint Eichhorn sofort als eine eigenständige und zielstrebige Natur in den Anliegen seines künstlerischen Berufes und in seiner Spezialität als Musikethnologe und Folklorist, wie sie sich für ihn nach seiner eingehenderen Bekanntschaft mit der Musik des Ostens herauskristallisierte. Ohne uns auf die verdienstvolle lokale Tätigkeit Eichhorns als Militärkapellmeister und auf seine Rolle als konzertierender Geiger für die Entwicklung der örtlichen Musikkultur einzulassen (in deren Folge 1844 in Taschkent ein Musik-Verein gegründet wurde, der bald 500 Mitglieder zählte und einen Chor von 80 Sängern sowie ein aus dem Offizierskreis gebildetes Liebhaber-Sinfonieorchester unterhielt), sei hier lediglich Eichhorns musikethnographische Arbeit näher charakterisiert.

Eichhorn hat sich diesem Arbeitsgebiet keinesfalls als ein exotische „Raritäten“ sammelnder Dilettant erwiesen, sondern sich als seriöser, wissenschaftlich orientierter Erforscher zentralasiatischer Musikkultur bewährt. Er hatte dabei nicht nur besondere Schwierigkeiten wegen der völligen Unerforschtheit der Musik dieser Völker zu überwinden — er wurde auch durch den Mangel an gründlicherer und systematischer Musikausbildung in seiner Jugendzeit nachträglich schwer behindert. Diese Wissenslücken hat er später, ganz allein auf sich gestellt, während seiner Arbeit in Taschkent selbst ausfüllen müssen. Seine bedeutende eigene Begabung und die Beherrschung der Technik des Streichinstrumentenspiels erlaubten Eichhorn, bereits kurz nach dem Eintreffen in Taschkent an die Aufzeichnung usbekischer Musik heranzutreten — eine Aufgabe, die er sich schon vor seiner Abreise dahin gestellt hatte. Er vermochte dabei nicht nur das Instrumentarium der Kirgisen und Uzbeken eingehend zu studieren, sondern auch (was besonders wertvoll war) sich dessen Spielweise anzueignen und zu beherrschen. Eichhorn interessierte sich nicht nur für einzelne Seiten der Volksmusik und des Volksliederschatzes, wie dies sonst in den Anfangszeiten oft der Fall war — ihn interessierte die gesamte Volksmusikkultur als solche. Beim Sammeln der Liedmelodien bemühte er sich trotz Sprachunkennntnis um die Erfassung der Texte. Zudem fügte er seinen Aufzeichnungen aufschlußreiche Schilderungen der Ausführung in allen Einzelheiten und eingehende Kommentare sowie alle Ergebnisse seiner Beobachtungen bei.

Das Resultat seiner musikethnologischen Sammel- und Forschungsarbeit, die sich über die Jahre 1870—1888 erstreckte, legte August Eichhorn in einem umfangreichen deutschsprachigen Manuskript nieder, das den Titel trägt: *Lieder und Gesänge der Völker Zentral-Asiens nebst sonstigen, ihre Musik betreffenden Notizen, von August Eichhorn*. Der handschriftliche Band gliedert sich in zwei Teile: „1-ter Theil: Kirghiesen“, ein zweiter Teil (der unbeeendet blieb) ist der

Musik der Uzbeken gewidmet. Von diesem Teil (ohne Überschrift) ist nur die Einleitung und ein erstes Kapitel in endgültiger Fassung niedergeschrieben — im übrigen ist man auf das unredigierte Material seiner gesammelten losen Aufzeichnungen angewiesen (u. a. ein Notizbuch, verschiedene Hefte und zahlreiche lose Blätter). Außerdem hat Eichhorn eine Art Tagebuch geführt. Erhalten davon ist nur ein zweites Buch täglicher Aufzeichnungen vom 31. Mai 1870 an (als Fortsetzung). Diese Aufzeichnungen, die bis zum August 1872 geführt wurden, behandeln vornehmlich zwei Themen, die als „Reise nach Taschkent“ und „Arbeit in Taschkent“ überschrieben werden könnten. Das noch nicht ausgewertete Tagebuch enthält einen lebendigen, nicht ohne literarisches Talent abgefaßten Bericht seiner Fahrt nach und seiner Tätigkeit in Taschkent, wobei auch wertvolle Daten über das damalige Musikleben der Stadt überliefert werden². So bilden diese Aufzeichnungen ein interessantes und beachtenswertes Stück damaliger Memoiren-Literatur.

Nach Eichhorns Tod wurde der gesamte handschriftliche Nachlaß von seinen Erben dem damals führenden russischen Musikwissenschaftler Nikolai Findeisen in Petersburg übergeben. Dieser überließ das Material zur Auswertung Wsewolod Tscheschichin, der darüber in Findeisens Russischer Musik-Zeitung 1917 (Nr. 19–26, 29–30) eine Aufsatzreihe unter dem Titel *Ein zentral-asiatischer Musikethnograph der 1870er Jahre* veröffentlichte. Nach dem Tode Findeisens 1928 gelangte durch dessen testamentarische Verfügung das Material in meine Hände. Den instrumentenkundlichen Teil des Eichhornschen Nachlasses habe ich 1933 in meiner Arbeit über *Die Musikinstrumente Uzbekistans* verwertet. Außerdem entstanden auf Grund der Aufzeichnungen Eichhorns am Moskauer Konservatorium zwei Dissertationen: F. M. Karomatow, *Das sowjetische usbekische Volkslied*, 1954 und G. A. Tschumbalowa, *Grundrisse zur Geschichte der Aufzeichnung und Erforschung der kasachischen Musik der vorsowjetischen Periode*, 1955. Erst im Jahre 1963 konnte ich den gesamten musikethnologischen Nachlaß August Eichhorns unter dem Titel *Die Musik-Folkloristik in Uzbekistan (Erste Aufzeichnung). August Eichhorn. Musikethnographische Materialien* (Taschkent 1963, 195 S.) als Publikation des Kunstwissenschaftlichen Instituts der Akademie der Wissenschaften der Uzbekischen SSR veröffentlichen. Zugrunde liegt diesem Band Eichhorns Manuskript *Lieder und Gesänge der Völker Zentral-Asiens — 1. Theil: Kirghiesen* (S. 25–97), wobei der zweite Teil *Die Musik der Uzbeken* (S. 97–178) von mir auf Grund des Nachlasses im Sinne Eichhorns zusammengestellt worden ist. Im Anhang sind seine Schilderung *Ein Volks-Fest in Sangiata* (aus seinem Tagebuch — 7. August 1870) und der Katalog seiner Sammlung zentral-asiatischer Musikinstrumente beigegeben.

Diese alten Materialien bilden auch heute noch die Grundlage für jede musikethnologische Beschäftigung mit den Volksmusiken der Kirgisen, Kasachen sowie Uzbeken. Und der Name ihres verdienstvollen ersten Sammlers und Erforschers, August Eichhorn, sollte auch außerhalb jener engeren Landesgrenze in der gesamten einschlägigen Fachwelt bekannt werden.

² V. Beljajev, *Očerki po istorii muzyki narodov SSSR* [Grundriß einer Musikgeschichte der Völker d. UdSSR], Bd. I, S. 287 f. („Die Musikkultur Kirgisiens, Kasachstans, Turkmeniens, Tadschikistans und Uzbekistans“).

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Rosenmüller und das Ospedale della Pietà in Venedig

VON THEOPHIL ANTONICEK, WIEN

„Cospicue sono le Musiche di questa Città, e più frequentate, che in ogn'altra dell'Europa . . . Sono assai applaudite quelle delle Figle de' quattro Spedali, dove con molto grido cantano Cecilia, Appolonia, Coccina, e Oseletti agl'Incurabili; Antonina ai Mendicanti; la Vicentina allo Spedaletto; e per il suono dell'Arciliuto la Jamosa alla Pietà. Fanno la prima figura trà i Maestri di Cappella il Dottore Niccolò Parthenio di S. Marco; Carlo Pollarolo degl'Incurabili; l'Abbate Rossi dei Mendicanti“¹. Für musikliebende Reisende war es in Venedig unerlässlich, die vier Konservatorien aufzusuchen, der Kunst der vielgepriesenen „Putte“ zu lauschen und die Kompositionen ihrer Maestri zu bewundern². Vincenzo Coronelli, dem wir die obige Mitteilung vom Jahre 1697 verdanken, wiederholte diese in ähnlicher Form in den Auflagen seines „Fremdenführers“ von 1700 und 1706³, jedoch mit Ergänzungen und dankenswerterweise auch unter Berücksichtigung der inzwischen eingetretenen Veränderungen. Er nennt Benedetto Vinaccesi⁴ als Kapellmeister am Spedaletto, Giacomo Spada beziehungsweise Francesco Gasparini bei der Pietà. Das Konservatorium der Mendicanti leitete 1700 Marco Martini (wohl Eitners Giovanni Marco Martini), 1706 Antonio Biffi. Martinis Vorgänger Rossi ist wahrscheinlich Francesco Rossi aus Bari (geb. 1627), der also nach seinem Mailänder Aufenthalt noch nach Venedig gekommen sein muß, wo er auch von 1686 bis 1689 für Opern zur Aufführung brachte und 1688 *Salmi e messa pro defunctis* veröffentlichte⁵. Er war seinerseits Nachfolger der Markuskapellmeister Natale Monferrato, Giovanni Legrenzi und Domenico Partenio⁶. Als Kapellmeister der Incurabili führt Coronelli alle drei Male Carlo Antonio Pollarolo an. Das Institut, dessen Kirche ehemals an den Zattere stand und 1831 demoliert wurde, war neben der Philippinerkongregation an Legrenzis Begräbniskirche Santa Maria della Fava die wichtigste Pflegestätte des Oratoriums in Venedig. Hier wirkte 1675 bis 1685 Carlo Pallavicino und führte 1677 sein Oratorium *San Francesco Saverio* auf⁷. Giovanni Battista Pederzuoli aus Brescia, angeblich Schüler Turinis, verbrachte seine letzten Lebensjahre als „*hujus hospicii virginum praeceptor*“, ehe er am 20. Oktober 1689 im 59. Lebensjahr verstarb⁸; er war sicherlich nach

1 V. Coronelli, *Viaggi* (Venedig 1697), Bd. 1, S. 28 f.

2 Über die venezianischen Konservatorien siehe D. Arnold, *Orphans and Ladies: the Venetian Conservatoires (1680—1790)*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 89, London 1962/63, S. 31—47. Über die Konservatoriumszöglinge siehe u. a. B. Dotti, *Satire inedite*, Ginevra 1797, Bd. 2, S. 93—106. — M. Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Bd. 1, Paris 1948, S. 40 ff. — R. Giazotto, *Vivaldi*, Mailand 1965, S. 54 ff.

3 *Guida de' Forestieri sacro-profana Per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia . . . estratta Dal Tomo I. de' Viaggi d'Inghilterra del P. Coronelli*, Venedig 1700, S. 26 f. — Dasselbe, Venedig 1706, S. 19—21. Übrigens scheinen schon in der Ausgabe des „Guida“ von 1706 (nicht erst 1713) „Gio: Battista Vivaldi e suo Figliuolo Prete“ unter den berühmtesten Geigern Venedigs auf. Dies stützt die Annahme, daß Vivaldi bereits zur Zeit seines Wettspiels mit dem Protégé des kaiserlichen Botschafters Ercolani Don Giovanni Rueta am 6. 2. 1707 als praktischer Musiker in Ansehen stand (Giazotto, l. c., S. 52 f.). 1700 ist Vater Vivaldi als „Gio: Batt. Rossi“ geführt (S. 27).

4 Coronelli gibt, wohl irrtümlich, als Vornamen Vincenzo. Vgl. F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, vol. 1, Venedig 1854, S. 360. — *Enciclopedia della musica*, vol. 4, Mailand 1964, S. 507.

5 O. Mischiati, Art. *Francesco Rossi*, in MGG 11, (1963), Sp. 933 f. — *Enciclopedia della musica*, I. c., S. 59.

6 Cl. Sartori, Art. *Monferrato*, in MGG 9, (1961), Sp. 459. — Ders., Art. *Legrenzi*, in MGG 8, (1960), Sp. 479. — P. Fogaccia, *Giovanni Legrenzi*, Bergamo 1954, S. 37. — G. Tintori, Art. *Partenio*, in MGG 10, (1962), Sp. 844. D. Arnold, l. c.

7 F. Caffi, *Storia della musica teatrale in Venezia*, Ms. in Venedig, Biblioteca Marciana, Bd. 4 (Cod. it. IV 747 = 10466) fol. 120r und 135r (nach dem Libretto). Text nach Vermutung Caffis von Camillo Badoer.

8 E. A. Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, vol. 5, Venedig 1842, S. 339. — G. B. Rota, *Il Comune di Chiari*, Brescia 1880, S. 235 und 297. — A. Valentini, *I musicisti Bresciani ed il teatro grande*, Brescia 1894, S. 79. Die Inschrift des bei der Zerstörung der Chiesa degl'Incurabili verlorengegangenen Grabsteines Pederzuolis ist bei Cicogna wiedergegeben.

dem Tode seiner Brotherrin, der Kaiserwitwe Eleonora Gonzaga (gest. 5. Dezember 1686), hierher gekommen.

Der Mädchenchor von Santa Maria della Pietà gehörte schon Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu den musikalischen Attraktionen Venedigs⁹. Seine größte Zeit erlebte das Konservatorium im 18. Jahrhundert, als außer Antonio Vivaldi Meister wie Francesco Gasparini, Nicolò Porpora, Andrea Bernasconi und Giuseppe Sarti hier unterrichteten. Aber schon im Seicento wirkte einer der führenden Musiker der Zeit an der Pietà. Als die Brüder Giacomo Filippo und Bonaventura Spada, welche bis dahin den Unterricht versehen hatten, im August 1677 ihre Entlassung erbat, wurde mit Anfang des nächsten Jahres Johann Rosenmüller verpflichtet, jedoch nicht als Lehrer, sondern mit der bloßen Aufgabe, Kompositionen zu liefern. Seine Anstellung erfolgte auf Drängen einiger „Divoti“, welche auch versprochen hatten, für die finanzielle Entschädigung Rosenmüllers aufzukommen, während die fromme Kongregation dagegen die Besoldung eines anzustellenden Lehrers für die „figle“ übernehmen sollte. Da jedoch das Versprechen der Mäzene nicht eingehalten wurde und die Anstalt selbst den Hauskomponisten bezahlen mußte, gab man diesem mit Ende Juli 1682 den Abschied und beauftragte wieder die beiden geistlichen Brüder mit der Abhaltung des Unterrichtes, Giacomo mit jenem für „Musica“, also Gesang, während Bonaventura das Instrumentenspiel, „sonare“, unterrichtete. Giacomo Spada war inzwischen (1678) zweiter Organist an San Marco geworden, wo er schon seit 1673 als Baßsänger tätig gewesen war; 1690 wurde er erster Markusorganist und starb als solcher im Jahre 1704. Sein Amt an der Pietà legte er am 5. 6. 1701 nieder, sein Nachfolger wurde Francesco Gasparini¹⁰.

Die Besoldung war für Rosenmüller und Giacomo Spada die gleiche, 100 Dukaten jährlich, die in zwei Raten zu je fünfzig ausbezahlt wurden, bei Rosenmüller normalerweise Ende Februar/Anfang März, also zum venezianischen Jahresbeginn, und Anfang September. Bonaventura Spada erhielt 40 Dukaten, ebenfalls in zwei Raten. Giacomo Spada genoß außerdem noch weitere Zuwendungen, einmal sogar in der beträchtlichen Höhe von 466 Dukaten. Gleichzeitig mit der Neueinstellung Spadas wurde auch verfügt, daß der herkömmliche Brauch des vom Chor gefeierten Gottesdienstes für die Verstorbenen wieder aufzuleben habe. Der Erlös daraus sollte zum Teil die Besoldung des Chormeisters decken. Die Praxis, durch das Auftreten des Schülerchors bei Totenfeiern Geld einzubringen, war noch für Johann Sebastian Bach von Bedeutung¹¹.

Nachstehend werden der Akt über die Entlassung Rosenmüllers und die Wiedereinstellung der beiden Spada sowie Auszüge aus den Rechnungsbüchern der Pietà über die Auszahlung der Besoldungen für die Genannten zwischen 1673 und 1682 wiedergegeben¹².

Venedig, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, busta 687, „N^o 3 Notatorio C Principa adi 5 Marzo 1679 fenisse 1685 21 Feb[ra]io“:

[Links am Rand:] fr[at]elli Spada

[Text:]

1682. 28 Zugno.

Reddota la Vener[an]da Congregat[ion]e con l'Interu[en]to delli Sottoscritti

S[ignor] M[arco] Ant[oni]o Moresini ecc[ellen]te Giorgio Corner

S[ignor] Gio[vanni] Batt[ist]a Foscarini D[on] Alessandro Cellini

S[ignor] Bernardo Gradenigo D[on] Simon Giugalli

⁹ Th. Antonicek, *Italianische Musikerlebnisse Ferdinands II. 1598*, in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1967, Graz—Wien—Köln 1968, S. 94.

¹⁰ D. Arnold, S. 33—35. — Caffi, *Storia della musica sacra*, vol. 1, S. 310, 323. — S. Dalla Libera, *Cronologia musicale della basilica di S. Marco a Venezia*, in: *Musica sacra*, anno 85, Mailand 1961, S. 133.

¹¹ Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 21.

¹² Verf. erlaubt sich, Dottore Paolo Selmi vom venezianischen Staatsarchiv für die tatkräftige Unterstützung seiner Nachforschungen ergebensten Dank zu sagen.

Hauendo ricercato licenza li Reuer[en]di D[on] Giacomo, et Bonavent[ur]a fratelli Spada l'anno 1677. nel mese di Agosto doppo essersi impiegati nell'ammaestrare le figle di Coro nella Musica, et sonare con sodisfat[ion]e di questa Vener[an]da Congr[egatio]ne e frutto delle figle, fù proposto nouam[en]te il S[igno]r Gio[vanni] Rosemiler da Diuoti di Chiesa con conditione dalle sole Compositioni p[er] il bisogno del Coro, e che p[er] tali funtioni non hauesse à sentire l'Osp[edale] aggrauio nessuno, mà bensì pagare altro Maestro, che insegnasse le figle soprad[et]te. Gl'accidenti han diuertito le promesse de Diuoti, et la Cassa dell'Osp[edale], hà conuenuto sodisfare sempre d[et]to Rossemiler, che tutuaia continua nel Seruiggio, et p[er]che si conosse tale continuatione non riuscire di quel frutto ricerca il bisogno, p[er]che le figle possino auanzarsi nelle Virtù.

Si manda parte —

Che il detto Rossemiller habbi à continuare in d[et]to Seruiggio tutto il Mese di Luglijo pross[im]o uent[ur]o, e non più, et in sua uece all'hora s'intendi elletto li soprad[et]ti Reu[er]en]di fr[at]elli Spada, cioè D[on] Giac[om]o p[er] l'Insegnam[en]to della Musica, et D[on] Bonauentura p[er] Sonare, quali con l'intiera applic[ation]e debbino insegnare esse figle promettendosi questa Vener[an]da Congreg[ation]e dal loro assiduo impiego il frutto Magg[i]ore nelle Med[esi]me Et p[er] Suo honorario habbino à conseguire l'assegnam[en]to che godeuano nel passato.

Mà p[er]che deuesi anco procurare il solleuo della Cassa di quest'osp[edale] p[er] la contributione da farsi alli sudetti Maestri resti terminato di ritornare in pristino il Suffragio solito in Chiesa nostra à benefittio de deffonti, con tutti li ordini, e forme praticate p[er] accanti. Douendo del Danaro ch'entrerà in Cassa di detto Suffraggio, contare in Cassa dell'Osp[edale] la Summa sarà pagata alli pred[et]ti Reu[er]en]di p[er] le funt[i]oni Soprad[et]te, et se ui fosse soprauauzo deddote le spese sij repartito come è stato praticato in passato. —

Et ricercando l'affare Celerità à fine sortisca il solleuo sudeto, si conosce necessario l'assistenza di soggetto caritatiuo. p[er] l'incaminamento di quello potrà occorer p[er] la buona diretion del Suffraggio soprad[et]to, che p[er]ciò furono nominati l'Infrascritti, quali habbino autorità di poter ordinare ciò stimeranno prop[ri]o p[er] l'ottimo indrizzo del Med[esi]mo, con mira resti sempre adempito quanto è stato terminato, et praticato ne tempi decorsi, Douerà pure tener la Cassa con notta distinta di quello rientrerà et uscirà &.

Gio[vanni] Batt[ista] Foscarini.

Venedig, Archivio di stato, Ospedali e luoghi pii, busta 997 [Quaderno cassa].

Am Anfang der Eintragungen steht jeweils das Datum mit vorausgestelltem „a“, Tag und Monat werden gewöhnlich durch einen Strich für die Zahl und „d[et]to“ für den Monat als Verweis auf das im Original weiter obenstehende Datum (hier in Klammer hinzugesetzt) bezeichnet: „a — d[et]to“ bedeutet also z. B. bei der zweiten wiedergegebenen Eintragung „a 2. Gennaio“.

Nicht aufgelöst wegen ihrer Häufigkeit werden die Kürzel „p“ vor den Geldbeträgen (pro), „d“: Ducati, und „c“: corrente, das heißt laufende Kontonummer des Betreffenden in der Buchhaltung. Der zumeist nach der Anzahl der Dukaten stehende Strich steht für das „Null“ der kleineren Münzeinheit. Die verwendeten Währungseinheiten sind der Ducato und der Grosso der venezianischen Goldwährung (1 Lira di grossi = 10 Ducati d'oro = 20 Soldi = 240 Grossi = 7680 piccoli)¹³. In der vorletzten Eintragung wird bei einem Jahresgehalt von 140 Dukaten jenes für 8 Monate mit $\frac{93}{8}$ errechnet, was nur bei einem Verhältnis von 1:24 zwischen großer und kleiner Münze stimmt.

¹³ N. Papadopoli Aldobrandini, *Le monete di Venezia*, p. 1, Venedig 1893, S. 126 ff., 380 f.; p. 2, Venedig 1907, S. 8 f.

Datumsangaben vor dem 1. März sind natürlich *more veneto*, also nach heutiger Zeitrechnung ein Jahr später zu verstehen.

Die erste Eintragung läßt darauf schließen, daß Giacomo Spada seinen Dienst mit Juli 1672 angetreten hatte.

G i a c o m o S p a d a :

- fol. 274v, 2. 1. 1672 (= 1673): 1672 a 2. Gen[uaio] R[everen]do P[adre] Giacomo Spada
Maestro del Coro deue dar a 13 Zugno 672 a Cassa p cinquanta d — contadi p[er]
prou[isione] di mesi 6 fess[alti] 10 corr[en]te 275 p 50 d —
- fol. 299r, 2. 1. 1672 (= 1673): a — d[ett]o p[er] D[on] Giacomo Spada p cinquanta d —
c 274 p 50 d —
- fol. 329v, 28. 2. 1672 (= 1673): a — d[ett]o a R[everen]do Pre Giacomo Spada p cento d —
c 274 p 100 d —
- fol. 323r, 31. 7. 1673: a — d[ett]o p[er] Pre Giacomo Spada p cinquanta d —
c 274 p 50 d —
- fol. 329r, 2. 8. 1673: a — d[ett]o a Pre Giacomo Spada p quattroc[en]to sessantase d 16 —
c 274 p 466 d 16
- fol. 358r, 24. 12. 1674: a — d[ett]o p[er] Pre Giacomo Spada p cinquanta d —
c 274 p 50 d —
- fol. 397r, 16. 12. 1675: a 16 d[ett]o p[er] Pre Giacomo Spada p cinquanta d —
c 274 p 50 d —
- fol. 417r, 6. 7. 1676: a — d[ett]o Pre Giacomo Spada p cinquanta d — c 274 p 50 d —
- fol. 427r, 17. 1. 1676 (= 1677): a d[etto] d[ett]o p[er] Pre Giacomo Spada p cinquanta d —
c 274 p 50 d —
- fol. 446r, 1. 8. 1677: a — d[ett]o p[er] Pre Giacomo Spada p cinquanta d — c 274 p 50 d —
- fol. 448r, 18. 10. 1677: a — d[ett]o p[er] Pre Giacomo Spada p sedese d 16 —
c 274 p 16 d 16

B o n a v e n t u r a S p a d a :

- fol. 331v, 23. 4. 1673: R[everen]do Pre Bonaventura Spada conto di sua prou[isione] deue
Dar a 23 April[e] a Cassa p vinti d — conto a lui a conto c 318 p 20 d —
- fol. 333r, 1. 10. 1673: a — d[ett]o p[er] Pre Bonaventura Spada p vinti d — c 331 p 20 d —

J o h a n n R o s e n m ü l l e r :

- fol. 475r, 21. 3. 1678: a 21 d[ett]o p[er] Zuanne Rossemiller p cinq[uan]ta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 482r, 11. 9. 1678: a 11 D[ett]o p[er] Gio[vanni] Rossemiller p cinq[uan]ta d —
c 254 p 50 [d] —
- fol. 504r, 10. 4. 1679: a 10 d[ett]o p[er] Gio[vanni] Rossemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 523v, 10. 9. 1679¹⁴: a 10 Sett[embre] p[er] Gio[vanni] Rosemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 535r, 28. 2. 1679 (= 1680): a — d[ett]o Gio[vanni] Rossemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 560r, 3. 9. 1680: a 3 d[ett]o p[er] Gio[vanni] Rossemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 579r, 28. 2. 1680 (= 1681): a — d[ett]o p[er] Gio[vanni] Rossemiller, p cinquanta d —
c 254 p 50 d —

¹⁴ Vor der Eintragung steht „1680“, doch dürfte dies ein irrtümlicher Zusatz sein.

- fol. 590r, 1. 9. 1681: a P[ri]mo Sett[embre] p[er] Gioianni Rossemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 603r, 1. 3. 1682: Hau[er] a p[ri]mo Marzo p[er] Gio[vanni] Rossemiller p cinquanta d —
c 254 p 50 d —
- fol. 614r, 14. 7. 1682: a — d[etto] p[er] Gio[vanni] Rosemiller p trentatre d 12
c 254 p 33 d 12

Giacomo und Bonaventura Spada:

- fol. 631v, 28. 2. 1682 (= 1683): Don Giacomo Spada e D[on] Bonauentura Suo Fratt[ell]o
Maestro d[i] Coro Deue Dar adi 28 Feb[raio] 1682 a Cassa p nouantatre d 8 contadi a
D[on] Giac[om]o Detto p[er] honorario di Mesi 8 fessati questo giorno in raggion de p
140 all'anno c 620 p 93 d 8
- fol. 620r, 28. 2. 1682 (= 1683): a — d[etto] p[er] D[on] Giac[om]o Spada e p[er] D[on]
Bonauent[ur]a suo fratt[ell]o p nouantatre d 8 — c 631 p 93 d 8

Neues zur Lebens- und Familiengeschichte Daniel Eberlins

VON CLAUDIUS OEFNER, EISENACH

Die in der Lebensbeschreibung von Daniel Eberlin noch bestehenden Lücken¹ konnten jetzt teilweise geschlossen werden². Die folgenden Zeilen sollen eine zusammenfassende Darstellung des Lebenslaufes sowie der Familiengeschichte sein, wie sie sich uns heute präsentieren.

Daniel Eberlin wurde am 4. 12. 1647 in Nürnberg bei St. Sebald getauft. Seine Eltern waren der Wirt und Weinschenk Johannes Christoph Eberlein (getauft am 18. 3. 1594 zu Nürnberg, gest. am 23. 7. 1660 ebenda), und Elena Eberlein, geborene Azolt (getauft am 11. 11. 1608 zu Nürnberg, gest. am 20. 10. 1665 ebenda). Im gleichen Berufe wie der Vater war auch der Großvater, Linhart Eberlein (geb. vor 1562, gest. am 22. 5. 1627 zu Nürnberg) tätig gewesen. Das Kirchenbuch nennt ihn als „Wirt und Gastgeb zum Rädlein am Fischbach“. Verheiratet war er mit Maria Magdalena Herbstin „von Weissenberg im Nordgau“. Ein jüngerer Bruder des Johannes Christoph, Georg Eberlein (geb. 1600 oder 1602), studierte ab 1618 Philosophie an der Altdorfer und ab 1624 an der Jenaer Universität. Er starb am 20. 4. 1625 in Jena³. Von den 15 Kindern des Weinschens Johannes Christoph Eberlein war Daniel das vierzehnte. Als dessen Pate wird im Taufeintrag der Pastor zu St. Lorenz, Magister Daniel Wülfer, genannt. Eine etwaige Neigung der Familienmitglieder oder des Bekanntenkreises Johann Christoph Eberleins zu musikalischer Betätigung ließ sich nicht finden. Als Paten seiner Kinder und damit zum engeren Bekanntenkreis gehörige Personen erscheinen in den jeweiligen Eintragungen eine Schreinerin, ein Leckküchner, zwei Kauf-

1 F. Rollberg, *Daniel Eberlin*, in: Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Hildburghausen 1929; ders., *Daniel Eberlin, Musiker, Kapellmeister, Pagenhofmeister wie auch Münzverwalter*, in: Thüringer Föhnlein IV, Jena 1935; C. Freyse, Artikel *Eberlin* in MGG; Chr. Engelbrecht, Artikel *Eberlin* in Neue Deutsche Biographie 4, 1959.

2 Für wertvolle Hilfeleistung und Anregung hat der Verfasser zu danken Herrn Stadtarchivar Eberhard Matthes, Eisenach, Frau Edith Schlieper, Heikendorf bei Kief, Herrn Stadtarchiv Dr. Wilhelm Niemeier f. Kassel, Herrn Kirchenrat D. Eduard Grimmell, Marburg, Herrn Dr. Hermann Steinmetz, Karlsruhe, Herrn Dr. Julius Preuß, Eisenach, Herrn Dr. Wolfgang Stopfel, Freiburg/Br., sowie Herrn Wolf Hobohm, Magdeburg. Für freundliche Erteilung von Auskünften ist der Verfasser zu Dank verpflichtet den Staatsarchiven Hamburg, Marburg, Nürnberg und Weimar, dem Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, dem Historischen Staatsarchiv Gotha, den Stadtarchiven Eisenach, Kassel und Nürnberg, dem Landeskirchlichen Archiv Nürnberg, der Stadtbibliothek Nürnberg sowie dem Rigsarkivet København. Für Einsichtnahme in Aktenbestände ist zu danken der Stadtkircherei Eisenach, dem Pfarramt Marksuhl sowie dem Bachhaus Eisenach.

3 Nr. 8587 der Stolberger Leichenpredigt-Sammlung im Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Zweigarchiv Kalkum.

leute, die Frauen eines Bierbrauers, eines Notars, eines Kanzlisten sowie „*Fr. Marg. Würfflerin*“.

Über die ersten 14 Jahre von Eberlins Leben wissen wir nichts. Vom Quartal Luciae 1661 an gehörte er mit Johann Möller zu den Diskantisten der Gothaer Hofkapelle. Von der Rentkammer erhielt er pro Quartal 1 fl 3 g⁴. Im folgenden Jahr, vom Quartal Luciae 1662 bis zum Quartal Crucis 1663, erhielt er eine Besoldung von insgesamt 30 fl. Über einen Aufenthalt in Jena sind wir durch eine Äußerung Eberlins in der Widmung seiner 1675 in Nürnberg gedruckten Triosonaten⁵ unterrichtet. Er berichtet dort, daß er während eines zweijährigen Aufenthaltes „*in alma Salana*“ unter der Führung des Dr. Adam Drese die ersten Grundlagen der „*zur Harmonie regelredt zu komponierenden Stimmen*“ gelegt habe. Die für einen Jenaer Aufenthalt in Frage kommende Zeit sind die Jahre 1663/64, da für die vorangegangenen Jahre Eberlin in Gotha nachweisbar ist und Adam Drese erst seit 1662 in Jena tätig war⁶. Vermutlich war Eberlin — ebenso wie vorher in Gotha — Diskantist der unter Dreses Leitung stehenden Hofmusik. Die Jenaer Kammerrechnung 1662/63⁷ nennt die Diskantisten mit insgesamt 32 fl 12 g nur summarisch. Da zwischen den einzelnen thüringischen Hofhaltungen ein reger Austausch von Musikern bestand, die anlässlich besonderer Festlichkeiten die Hofmusik der benachbarten Residenzen verstärkten, ist der Wechsel Eberlins von Gotha nach Jena ebensowenig verwunderlich wie der spätere Wechsel nach Marksuhl. Zudem wäre Eberlin nicht der einzige gewesen, der den Unterricht des Kapelldirektors Drese suchte; auch Johann Sebastian Dicelius, Johann Keßler, Christian Demelius und Johann Philipp Förtsch weilten aus diesem Grunde in Jena. Wann Eberlin in den Dienst des Herzogs Johann Georg von Sachsen-Marksuhl getreten ist, läßt sich mit Genauigkeit nicht sagen. Eine diesbezügliche Bestallungsurkunde ist nicht bekannt. Allerdings gab es an der Marksuhler Hofhaltung auch keine ausgesprochene Hofmusik, in deren Dienst Eberlin hätte gestellt werden können. Die Musikpflege beschränkte sich auf die Kantorei, die Stadtpfeiferei und die Trompeter. Vermutlich handelt es sich obendrein um die aus Eisenach angeforderten Stadtpfeifer. Lediglich im Jahre 1662 erscheint in den Rechnungen ein „*Musicant*“. Es ist Friedrich Schinck (oder Schincke), dem anlässlich seiner Hochzeit 6 Taler verehrt wurden⁸. Die Dienerbesoldung enthält keine Nennung weiterer Musiker. Die erste Nennung von Eberlins Namen in Marksuhl datiert vom April 1664⁹. Wahrscheinlich hat er von Jena aus den Herzog Johann Georg auf Reisen begleitet. Eine feste Besoldung seitens des Marksuhler Hofes erfolgte erst ab Weihnachten 1667. Bis dahin scheint Eberlins Stellung bei Hof eine ungesicherte gewesen zu sein. Er erhielt nur weniger bedeutende Beträge zum Lebensunterhalt. Die Höhe dieser Beträge schwankt zwischen 10 g 8 Pf und 1 Taler 10 g. Die Anlässe wechseln. Einmal bekommt er das Geld „*zu einew Mantel*“, einmal „*vor 1 paar Neue undt 1 paar alte Schue*“ und schließlich „*zu Seithen*“¹⁰. Der Herzog mag die Begabung des jungen Musikers erkannt und dessen musikalische Ausbildung gefördert haben. Im Sommer 1666 erhielt Eberlin 9 fl 3 g „*zur Zehrung nacher Nürnberg*“, um „*vor Ihr. Durchl. zu Nürnbergk eine Geige zu erkauffen*“.

Herzog Johann Georg hatte 1661 Johanetta, die Witwe des Landgrafen zu Hessen-Braubach geheiratet¹¹. Durch diese Heirat fiel der altenkirchisch Teil der Grafschaft Sayn mit den Ämtern Friedewald, Freißberg, Altenkirchen und Berndorf an Johann Georg, der

4 Historisches Staatsarchiv Gotha, Friedensteinsche Kammerrechnungen (= KR) 1661/62.

5 Stadtbibliothek Nürnberg, Sign. Will VIII 354.

6 Vgl. G. Kraft, Artikel Drese in MGG.

7 Staatsarchiv (= StA) Weimar, Sign. 1823.

8 StA Weimar, Marksuhler KR 1662, Sign. 1728.

9 StA Weimar, Fürstl. Reise-Rechnung Marksuhl 1664/65, Sign. 1732.

10 StA Weimar, Reiserechnungen Johann Georgs 1666/68, Sign. 1733.

11 Vgl. J. G. Gottschal, *Geschichte des Herzoglichen Fürstenhauses Sachsen-Weimar und Eisenach*, Weifenfels-Leipzig 1797.

zeitweise in Friedewald residierte¹². Die Kenntnis dieser Tatsachen ist insofern interessant, als sich in den Reiserechnungen Johann Georgs 1666/68 verschiedene Eberlin betreffende Notizen finden, die in Altenkirchen unterzeichnet sind. Sie datieren alle aus dem Jahre 1667 und betreffen wiederum nur kleinere Beträge „zu Ein paar schuen“, „vor Einen Neuen Hut“ und dergleichen. Diese und ähnliche Eintragungen in den Reiserechnungen sind die einzigen, die eine Anwesenheit Eberlins „auf dem Westerwald“ bezeugen. Immerhin sind sie — wenn auch nur teilweise — eine Bestätigung dessen, was Telemann meint, wenn er erwähnt¹³, daß Eberlin die Stelle eines „Regentens auf dem Westerwalde, in eisenachischen Diensten“ innegehabt habe. An anderer Stelle¹⁴ wird er als „geheimer Secretair und Müntzwardeins auf dem Westerwalde“ genannt. Daß Eberlin die genannten Funktionen bekleidete, bestätigte sich nicht, wohl aber, daß er sich im Dienste Johann Georgs in Friedewald bzw. Altenkirchen aufgehalten hat. Wenn man in Erwägung zieht, daß er dort der Hofmusik vorstand — soweit überhaupt vorhanden —, so scheint die Bezeichnung „regens“ für ihn nicht unangebracht. Leider sind Akten, die über eine Musikpflege und das Münzwesen der Residenzen Altenkirchen und Friedewald Auskunft geben könnten, nicht erhalten¹⁵.

Nach dem Tode des Herzogs Adolph Wilhelm im Jahre 1668 fiel Eisenach ebenfalls an Herzog Johann Georg. Damit wurden die Verbindungen zwischen den benachbarten Residenzen Marksuhl und Eisenach noch enger. Für die Zeit von Weihnachten 1667 bis 1668 erhielt Eberlin am 16. Mai und 29. Juli 1668 von der Eisenacher Rentkammer eine Besoldung von je 11 fl 9 g¹⁶. Es ist dies in den Eisenacher Rechnungen das erste Mal, daß Eberlins Name in der langen Reihe der vom Hofe regelmäßig zu besoldenden Diener genannt wird. Auf jeden Fall war die feste Besoldung für den nunmehr einundzwanzigjährigen Musiker ein wirtschaftlicher Gewinn.

Durch Vermittlung des hessischen Landgrafen und Kardinals Friedrich (1616—1682) und auf Anraten des Herzogs kam ein mehrjähriger Aufenthalt Eberlins in Rom zustande. Unter welchen Umständen und wann die Abreise nach Rom erfolgte, wissen wir nicht. Als sicherer Beleg für den längeren Italien-Aufenthalt darf die bereits erwähnte Widmung der Triosonaten gelten¹⁷. Mit Sicherheit kommt die Zeit zwischen dem 29. 7. 1668 und Ostern 1671 für den Aufenthalt in Rom in Frage. Zwischen diesen beiden Zeitpunkten fehlt in Eisenacher wie Marksuhler Akten jede Erwähnung.

In den ersten Monaten des Jahres 1671 scheint Eberlin Rom wieder verlassen zu haben, um nach Marksuhl zurückzukehren. Für die Zeit von Ostern bis Michaelis 1671 erhielt er am 21. 9. 1671 eine Besoldung von 28 fl 13 g, also pro Quartal 14 fl 6 g. Bedeutete schon diese Besoldung eine Steigerung gegenüber 1667 (pro Quartal 11 fl 9 g), so stiegen die Jahreseinkünfte im folgenden Jahr sogar auf 71 fl 9 g¹⁸. Hinzu kamen noch kleinere Beträge für Kolophonium und dergleichen. Vielleicht darf man aus der erhöhten Besoldung auf eine gewachsene gesellschaftliche Anerkennung des während der römischen Jahre auch künstlerisch gereiften Musikers schließen.

Im Jahre 1672 erfolgte die Verlegung der Marksuhler Hofhaltung Johann Georgs. Eisenach wurde Hauptstadt eines selbständigen Fürstentums, das freilich nicht größer als 660 Quadratkilometer, aber damit noch immer nicht das kleinste der deutschen Fürstentümer war. Im Kantorenamt zu St. Georg hatte gerade ein Wechsel stattgefunden. 1671

¹² Vgl. J. W. Storch, *Topographisch-historische Beschreibung der Stadt Eisenach sowie der sie umgebenden Berge . . . nebst Regentengeschichte*, Eisenach 1837.

¹³ G. Ph. Telemanns Selbstbiographie für Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte*, 1740.

¹⁴ *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien*, 1. Bd., Hamburg 1768.

¹⁵ Freundliche Auskunft des StA Koblenz.

¹⁶ StA Weimar, Eisenacher KR 1667/68.

¹⁷ Eine ausführliche Darstellung von Eberlins Aufenthalt in Rom bereitet der Verfasser vor.

¹⁸ StA Weimar, Marksuhler KR.

war der „alte Cantor“ Theodor Schuchhardt (1601–1677)¹⁹ durch den aus Jena hierher berufenen Johann Andreas Schmidt abgelöst worden. Auch das Amt des Stadtpfeifers war durch den Eisenacher Rat neu besetzt worden. Bis 1671 hatte Christoph Schmidt, der Schwiegervater Johann Christian Bachs (1640–1682; Nr. 7 der Bachschen Genealogie²⁰), hier Dienst getan. Dessen Nachfolger wurde Johann Ambrosius Bach, der Vater Johann Sebastian's. An weiteren Musikern sind zu nennen die fürstlichen Trompeter Emanuel Germann, Martin Buchspieß, Hans Georg Schneider und Zacharias Bernß. Eine eigene Hofkapelle gab es auch in Eisenach nicht. Eberlin ist der einzige, der in den Rechnungen ausdrücklich als „Musican“ geführt wird. Aber nicht nur als ausübender Musiker, der bei Festlichkeiten aufzuspielen hatte, sondern auch als Komponist trat er in Erscheinung. Wegen „verfertigten Liedes und gebrachter Music auf Ihro Durchl. des Herzogs Nahmens-Tag“ erhielt er am 24. 6. 1673 6 fl 18 g. Gegen Ende des Jahres 1672 erfolgte eine weitere Erhöhung der Jahresbesoldung. Gegenüber den 71 fl 9 g des Vorjahres erhielt er jetzt allein für ein Quartal 28 fl 12 g. Damit waren die materiellen Voraussetzungen zur Gründung eines eigenen Hausstandes geschaffen. Unter dem 27. 1. 1673 findet sich im Kirchenbuch Marksuhl folgende Eintragung: „Den 27. Jan. ist H. Daniel Eberlin Hoffmusicant mit Franzisca Wilhelmina Frischleben copuliert worden.“ Die Braut weilte vermutlich als Kammerzofe am herzoglichen Hofe zu Marksuhl. Sie ist die Tochter des „Arolsichen Gärtners“ Johann Frischleben²¹ (gest. 1669) und war am 1. 1. 1655 in der Kirche zu Arolsen getauft worden. Der Eheschließung des fürstlichen Musikanten Eberlin wurde seitens des Herzogs mit einem 13 fl 15 g betragenden „Hochzeitspraesent“ gedacht, das ihm am gleichen Tag ausgezahlt worden war. Nach diesem Datum ist er noch für einige Monate in Eisenach nachweisbar. Dieser erste längere Eisenacher Aufenthalt ging für ihn etwa gegen Mitte August 1673 zu Ende. Am 15. 7. 1673 läßt er sich letztmalig während dieser Periode nachweisen. Da er für das angebrochene Quartal Michaelis lediglich 6 fl 12 g erhielt, scheint er während der ersten Augsthälfte seinen Dienst quittiert zu haben. Die Gründe für diesen Entschluß sind unbekannt. Eberlin scheint sich mit seiner Frau sofort nach Nürnberg gewandt zu haben. Bei den Taufen seiner drei in Nürnberg geborenen Kinder wird er regelmäßig als „Musicus“ genannt, ist also auch weiterhin musikalisch tätig gewesen. Da die Nürnberger Stadtrechnungen dieser Jahre fehlen, ließ sich Eberlin nicht unter den Ratsmusikanten nachweisen. Daher ist schwer zu sagen, ob er in städtischen Diensten oder „freischaffend“ wirkte.

Doppelmayr²² berichtet in Zusammenhang mit dem Sohn des Nürnberger Ratsmusikanten Gabriel Schütz²³, Jacob Balthasar, daß dieser „das Clavier und die Composition bei Georg Caspar Weckern und Daniel Eberlin, zweyen berühmten Männern“ gelernt habe. So sind wir wenigstens über eine Form von Eberlins Beschäftigung informiert. Folgende Anmerkung zu seiner Person findet sich außerdem bei Doppelmayr: „Dieser Daniel Eberlin machte sich wegen seiner Composition, und daß er einen guten Violinisten abgab, auch allerhand Sonaten zu Kupffer bringen liesse / zu seiner Zeit wohl bekanntt, und erlangte nach deme die Bedienung eines Capellmeisters an dem Eisenachischen Hofe“²⁴.

¹⁹ W. Braun, *Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert*, in: AfMw XV, 1958, S. 291.

²⁰ *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bacharchiv Leipzig. Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand J. S. Bachs*, Leipzig 1963, S. 257.

²¹ Freundliche Mitteilung des Evangelischen Pfarramtes Helsen (Waldeck). Die Schreibweise des Namens Frischleben ist in den Kirchenbüchern immer Frisleben. Eine weitere Tochter des Johann Frischleben, Amalie Louise, wurde im März 1661 zu Arolsen getauft und heiratete am 7. 8. 1694 in Eisenach den Kammerdiener Johann Jeremias Schmidt. Sie war Pate bei der am 15. 2. 1681 in Kassel geborenen Tochter Daniel Eberlins, der späteren Frau Georg Philipp Telemanns.

²² J. G. Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730.

²³ Vgl. H. R. Jung, Artikel Schütz in MGG.

²⁴ Doppelmayr, a. a. O.

Namhafte Persönlichkeiten des Nürnberger Musiklebens gehörten zu den Paten von Eberlins Kindern. Am 3. 11. 1673 wurde bei St. Lorenz die Tochter Eleonora Veronica getauft. Paten waren „*Eleonora Erdmuth Loysa Princeßin u. Herzogin zu Saxen Eysenach absens*“ und „*Veronica Gabriel Schützen Musici uxor*“. Bei dem am 19. 11. 1674 bei St. Sebald getauften Sohn Johann David vertrat die Patenstelle der „*Handelsmann Johann David Agricola*“ und schließlich waren Georg Caspar Wecker, Organist bei St. Egidien zu Nürnberg, und Emanuel Germann, „*fürstl.-sächs. Eisenachischer Küchenmeister*“ Paten bei dem am 23. 12. 1676 ebenfalls bei St. Sebald getauften Sohn Georg Emanuel²⁵.

Wenn — auf Telemanns Selbstbiographie in Matthesons *Ehrenpforte* fußend — in allen erreichbaren Lexika²⁶ von einer angeblichen Tätigkeit Eberlins als Bibliothekar berichtet wird, so dürfte dies dahingehend berichtigt werden, daß er nicht Bibliothekar, wohl aber Registrator gewesen ist. Die Nürnberger Ratsverlässe geben darüber eindeutig Auskunft. Am 25. 2. 1675 ist „*an des aus gewissen Ursachen ohnlängst removierten Registratoris der größern Registratur, Lt. Johann Hieronymi Frischens, Stelle unter denen neun vorgeschlagenen Subjektis Daniel Eberlein per majora ernennet worden*“²⁷. Mit dem 1. 3. 1675 scheint er seinen neuen Dienst angetreten zu haben. Unter diesem Datum ist der folgende Vermerk zu finden: „*Daniel Eberlein hat alß ein neuangehender Registrator in der hinteren Registratur bey sitzendem Rath die Pflicht angehört, gelobt u. darauff das Jurament abgelegt, wobey befohlen worden, weiln die Pflicht zimblich weitläufftig, dieselbe zu deren beßern Beobachtung auf ein Täfelein zu schreiben u. in der Registratur zu affigieren*“²⁸.

Man darf annehmen, daß ein Registrator dem Posten eines Schreibers ähnliche Aufgaben in der städtischen Verwaltung zu erledigen hatte. Auf den temperamentvollen Charakter Eberlins, der auch in späteren Jahren noch zutage tritt, läßt sich aus einem weiteren Vermerk vom 25. 8. 1675 schließen: „*Conrad Fenzel, Wirth zum Gulden Lamb unter der Vesten, so von Daniel Eberlin, Registratore, mit einer Kandel am Kopff geschlagen worden, soll man durch den Lochschreiber umbständig abhören, und, da es mit ihme Gefahr hette, des Eberleins sich versichern laßen, im wiedrigen Fall aber den Verlauff vorlegen, rächtigt zu werden, ob man die Parteyen an das löbl. Funfergericht weisen wolle*“²⁹. Mehr ist über diesen Vorfall nicht bekannt.

Für einen so weitgereisten, temperamentvollen und vielseitig interessierten Mann wie Eberlin war die gleichförmige Tätigkeit in der Registratur wohl nicht der richtige Posten. Am 29. 10. 1675 werden seine Aufgaben sowie deren Erfüllung folgendermaßen charakterisiert³⁰: „*. . . , wobey auch die Erinnerung geschehen, hinfüro zu den Craistagen und dergleichen Verrichtungen anstatt des Registratoris Daniel Eberleins andere Subiecta, welche eine bessere Handschrift haben u. zum Protocoll tüchtig seind, aus der Cantzley zu nehmen*.“ Für die Vermutung, daß Eberlin selbst sich bei dieser Tätigkeit nicht recht wohlgeföhlt hat, spricht die nur zweijährige Frist, während derer er das neue Amt ausgeübt hat. 1675 erschienen auch seine Triosonaten im Druck, deren Widmung eine der wichtigsten Quellen über Eberlins Lebensweg darstellt. Er widmete sie dem Eisenacher Herzog Johann Georg, eventuell in der Hoffnung, von diesem daraufhin eine weitere Besserung seiner Lebensverhältnisse zu erfahren. Titel und Widmung der Sonaten, von denen außerdem nur die Generalbaßstimme erhalten ist, lauten³¹:

²⁵ Freundliche Auskunft des Landeskirchlichen Archivs Nürnberg.

²⁶ *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien*, a. a. O., S. 354; E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790; G. Schilling (Hrsg.), *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1835; H. Mendel (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1873; F.-J. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*, Paris 1878.

²⁷ StA Nürnberg, Ratsverlässe (= RV) Nr. 2703 fol. 5, 5'.

²⁸ StA Nürnberg, RV Nr. 2703 fol. 21.

²⁹ StA Nürnberg, RV Nr. 2709 fol. 116, 116'.

³⁰ StA Nürnberg, RV Nr. 2712 fol. 27.

³¹ Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Stadtbibliothek Nürnberg.

TRIVM / Mirifice variantium / FIDIUM / CONCORDIAE / h. e. / MODULI MUSICI, / quos moderni artis Magistri, / SONATA / vocant, / TERNIS PARTIBUS, / olim / ROMAE, / conflati, / nunc / NORIBERGAE / publicae lucis facti atque aere excusi, / Auctore, / DANIELE EBERLINO, / Apud, Eundem & JOHANNEM DAVIDEM AGRICOLAM. / A. O. R. MDCLXXV. / NORIBERGAE. / SERENISSIMO / PRINCIPI ac DOMINO, / DOMINO / JOHANNI / GEORGIO, / Duci Saxoniae, Juliae, Cliviae, ac Montium, Land- / gravio Thuringiae, Marchioni Misniae, Comiti / Principato Hennebergae, Comiti de Marca, / & Ravenburg, Dynastae in Ravenstein, &c. / SACRAE CAESAREAE MAJESTATIS / Archistratego Vicario, nec non Chiliarchae fortissimo, / PRINCIPI, HEROI, / ac DOMINO MEO / Clementissimo. / VITAM ET FELICITATEM! / Nam cui potius vota haec devota debeam, / quam / SERENITATI TUAE? / Floridioris aetatis meae Nutritor munificentissime! / TIBI, / quicquid hoc vitae, / quicquid etiam, in hujus vitae usura, felicitatis est, / (secundum DEUM quidem Creatorem, & PARENTES Genitores) / gratum acceptumque mihi referam, / Cuculo ingrator, / quinimo bipedum ingrattissimus sim. / PRINCEPS / Principio adolescentem me suscepisti, / susceptum aluisti, / altum, omnimoda bonarum artium actionumque cultura / imbuisti jussisti. / Postea / Ingenium in ineptulo aptum Musis, / IPSE PHILOMUSUS AD AMUSSIM, / ubi deprehenderas, / DEUM IMMORTALEM! / quam immortalia tua in me beneficia? / quanta in mei informationem collata expensarum / impendia, stipendia? / Testem provooco unam instar plurium, / Cui par est nihil, & nihil secundum, / (ut Epigrammatici istius Poëtae elogium, faciam meum) / ROMAM: / Haec, / jactis antea a me in alma Salana, / Doctore & Ductore / ADAMO DRESIO, / per biennium, / primis vocum ad harmoniam recte riteque componendarum / fundamentis, / Motu ac Nutu Tuo, / Adjuto autem Proxenetæ proxime a Te mihi conciliati, / EMINENTISSIMI ET CELSISSIMI PRINCIPIS, / FRIEDERICI, / S. Romanae Ecclesiae Cardinalis, / & Hassiae Ducis, &c. / DOMINI MEI GRATIOSISSIMI, / edecumatos Artis Musicae Magistros: / CHARISSIMUM, / Cui Charites ipsas lac suggestisse ferebant: / HORATIUM BENEVOLUM, / genuinam Benevolentiae Progeniem, / FRANCISCUM FOGGIUM, & LAELIUM COLISTAM, / Viros per quadriviam Orbis plagam celeberrimos, / ita mihi conciliavit, ita in usum meum accommodavit, / ut, / cum magno illo Macedonum Rege, / palam profari aequae ac profiteri / necesse habeam: / Vitam Parentes, vivendi rationem isthos dedisse, / Quanquam ea ex parte, sicut coetera, / stupendo illi totius orbis Domitori dissimilior reperiar, / quod utrumque, / ET VIVERE ET BENE VIVERE, / SERENITATI TUAE / acceptum a me referendum sit. / Quae certe / immensae Clementiae ac Beneficentiae Fiducia / fecit, effectitque, / ut, remotis tenacioris verecundiae repagulis, / EMBRYONEM HUNC, / Foetum effoetum, / utpote / in excubiarum specula, absque speculo, h. e. nitore, / aliquot jam abhinc annis, / conceptum, natum, / SERENISSIMO NOMINI TUO, / dicarem, / non / gloriolae praemium aucupaturus, / Sed / Tanti Nominis splendore opellae suapte caliginosae / lucem foeneraturus: / RUTA enim es, / Luminibus, (si Nasoni credimus) claritatem afferens. / Sic igitur / Leviculum hoc minusculum / PRINCEPS CLEMENTISSIME! / accipias, velim supplex, / ut sit / Pignus animi, / demisse grati, / & acceptorum beneficiorum nunquam immemor, / sed aeternum Tibi pro iis devincti. / VALE! ET FELICITER PERENNA! / O, ET PRAESIDIUM, ET GRANDE DECUS MEUM! / Dab. Augustae Noricorum, Idibus Febr. / A. O. R. MDCLXXV. / SERENITATIS SUAE / Cliens devotissimus / DANIEL EBERLINUS, / Noriberger Francus.

Der Eisenacher Herzog Johann Georg ersuchte den Nürnberger Rat, Eberlins Demission zu befürworten³². Am 5. 5. 1675 ist in den Ratsverlässen davon erstmalig die Rede, bereits zehn Tage später war Eberlins „durch anderweite frembde Promotion erledigte Stelle“

³² StA Nürnberg, RV Nr. 2732 fol. 99', 100.

durch Franz Wilhelm Springauf³³ besetzt worden. Am 22. Mai war Eberlin bereits abgereist, nicht ohne den Rat um die Erhaltung seines Bürgerrechts ersucht zu haben³⁴. Die „bürgerliche Gebühr“ für seinen Bruder weiterhin zu zahlen, hatte sich Johann Jakob Eberlein (1635—1683), der Diakon der Pfarrkirche St. Lorenz, bereit erklärt.

Spätestens ab 28. Mai weilte Eberlin wieder in Eisenach. Die Kosten für „Zehrung und Fracht als der Secr. Eberlin nebst den Seinigen von Nürnberg überkommen“ wurden am 28. Mai und 11. Juni von der Rentkammer ausgezahlt³⁵. Von nun an wird er in den Rechnungen nicht mehr als „Musicus“, sondern als „Secretär und Capellmeister“ geführt, gelegentlich taucht auch die Bezeichnung „Reise-Secretär und Capellmeister“³⁶ auf. Die Besoldung blieb indessen die gleiche wie während der ersten Eisenacher Zeit (28 fl 12 g pro Quartal), wenn man vom Deputat an Korn und Gerste absieht. Auch 1677 bestand in Eisenach noch keine ausgesprochene Hofkapelle. Allerdings tauchen gegenüber der Zeit von Eberlins erstem Eisenacher Aufenthalt einige neue Namen von Musikern auf. Als wichtigster ist Johann Pachelbel zu nennen, der 1677/78 für kurze Zeit als Organist in Eisenach weilte³⁷. Hinzu kommen die Namen des Musikanten Georg Andreas Kraft und des „Trompeters und Musici“ Jacob Storzmann. Die Anzahl der Trompeter war gestiegen. Am Hofe weilten nunmehr Johann Georg Ebel, Hanß Jost Rechtebach, Christian Friedrich Seidlinger, Hans Georg Schneider, Samuel Schmidt, Emanuel Germann und Martin Buchspieß.

Am 19. 9. 1677 wurde eine Tochter Eberlins begraben³⁸. Es kann sich dabei nur um Eberlins ältestes Kind Eleonora Veronica handeln. In diese Zeit fallen vermutlich auch einige erneute Aufenthalte in Altenkirchen, wohin Eberlin in seiner Eigenschaft als Reise-sekretär mehrfach gekommen sein dürfte. Am 22. 10. 1677 erhielt er 3 fl 9 g „zur Zehrung nacher Altkirchen“³⁹. Daß er während seiner Aufenthalte in Altenkirchen nicht nur als Reisebegleiter, sondern auch als Leiter der dortigen Hofmusik fungierte, versteht sich von selbst.

Auf den Reisen zwischen Eisenach und Altenkirchen wird Eberlin genügend Gelegenheit gehabt haben, die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel kennenzulernen, vielleicht sogar persönliche Beziehungen zu einzelnen Kapellmitgliedern anzuknüpfen. Diese Begegnungen mögen die erste Fühlungnahme mit der Umgebung gewesen sein, die ihm später für Jahrzehnte zur Heimat werden sollte.

Am 17. 9. 1678 wurde in Eisenach eine weitere Tochter, Anna Marie Catharina, getauft. Die Taufpaten waren „H. Amtmann Ebertes Tochter Anna Maria, H. Matthias Georg Gewitter und Fr. Marie Catharina Kehrin, Hauptmannin“. Die Zahlung der Quartalsbesoldung für Michaelis 1678 am 30. September ist die letzte Erwähnung Eberlins innerhalb dieses zweiten Eisenacher Aufenthaltes. Nur von Juni 1677 bis zum Herbst 1678 — unterbrochen durch den Aufenthalt in Altenkirchen — hatte seine Eisenacher Kapellmeisterzeit gedauert. Sicherlich nicht ohne Einfluß auf den Entschluß, den Eisenacher Posten gegen die gleiche Stellung in Kassel einzutauschen, ist die Höhe der Besoldung gewesen. Christiane Engelbrecht teilt eine Besoldungsliste der Kasseler Hofkapelle⁴⁰ mit, aus der hervorgeht, daß der Kapellmeister Eberlin eine Gesamtbesoldung von 408 fl bezogen hat (gegenüber 156 fl 18 g in Eisenach!). Auch die ungleich stärker besetzte Kapelle mit 8 Musikern und

³³ StA Nürnberg, RV Nr. 2732 fol. 156.

³⁴ StA Nürnberg, RV Nr. 2733 fol. 28', 29'.

³⁵ StA Weimar, Eisenacher KR 1676/77, S. 66.

³⁶ Stadtkirchener Eisenach, Kirchenbuch 1671—1683, S. 266.

³⁷ Er scheint auch 1679/80 gelegentlich die Eisenacher Hofmusik verstärkt zu haben, wie aus den Kammerrechnungen hervorgeht: „8 fl 6 g an 7¼ Rtl. dem Organisten Pachelbel von Erfurth inclus. Zehrung zahlt.“

³⁸ Stadtkirchener Eisenach, Kirchenbuch 1671—1683, S. 266.

³⁹ StA Weimar, Eisenacher KR 1677/78, S. 75.

⁴⁰ Chr. Engelbrecht, *Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel*, in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde 68, 1957.

4 Kapellknaben (1681) mag Eberlin gereizt haben, nach Kassel überzuwechseln. Am 15. 2. 1681 wurde dem Kapellmeister eine Tochter geboren. Es handelt sich hierbei um die spätere Frau Georg Philipp Telemanns. Der Taufeintrag im Kirchenbuch der Kasseler Hofgemeinde lautet: „den 15ten februaris Morgens umb 5 uhr ist dieses Kind auff dieße Welt gebohren der Vatter ist Herr Daniel Ebeling Capellmeister und ist den 18 hujus getaufft dessen gottel ist gewesen der frau CappelMeisterin Schwester und hat ihm den nahmen geben lassen AMelia Elisabetha juliana“⁴¹. Nach siebenjähriger Amtszeit verließ Eberlin Kassel, um sich wiederum nach Eisenach zu wenden⁴². Am 4. 7. 1685 wurde er als Kapell- und Pagenhofmeister angestellt. Über seine Aufgaben gibt die Bestallungs-urkunde⁴³ Auskunft. Zu seinen Obliegenheiten gehörte es, an Sonn- und Festtagen im Gottesdienst vor der Früh- und Nachmittagspredigt sowie jederzeit zur fürstlichen Tafel zu musizieren, jährlich zwei Kapellknaben „in musicis und auf denen Instrumenten, deren Er mächtig und dazu etwa der eine oder andere Lust tragen möchte“ zu unterrichten und die zu diesem Zwecke im Schloß eingerichteten „exercirstunden“ einzuhalten.

Eberlins musikalisches Wirken scheint auch anderwärts Anerkennung gefunden zu haben, was bei der Fluktuation der Kapellmitglieder an den einzelnen Höfen nicht verwunderlich ist. Johann Mattheson berichtet über Georg von Bertuch (1668–1743), mit dem er im Briefwechsel und Werkaustausch gestanden hatte⁴⁴, daß dieser „im funfzehnten Jahr von Eberlin die Violin zu spielen, und etwas von der Composition erlernt hat“. Wenn es stimmt, daß Bertuch als Fünfzehnjähriger die Bekanntschaft Eberlins gemacht hat, müßte dies bereits 1683 in Kassel geschehen sein. Der erste Nachweis Bertuchs am Eisenacher Hof stammt aus dem Jahre 1685/86, nachdem schon im Jahr zuvor (erstmalig am 18. 8. 1684) ein Diskantist Johann Jacob Bertuch auftaucht. Bis zum Jahre 1688 wurde Georg Bertuch durch den Kantor Johann Andreas Schmidt unterrichtet, dürfte also während dieser Zeit auch Eberlins Schüler gewesen sein.

Vier Kinder Eberlins wurden in Eisenach getauft: Anna Maria Catharina, Carl Wilhelm (am 6. 8. 1685)⁴⁵, Johann Daniel (am 12. 1. 1688) und Johann Christoph (am 10. 8. 1690)⁴⁶.

Das Amt des Kapellmeisters, Pagenhofmeisters und Sekretärs hat Eberlin wohl bis zum Jahre 1689 innegehabt. In den Rechnungen wird er bis dahin unter diesen Titeln genannt. Das Jahr 1689 bedeutet in seiner musikalischen Laufbahn eine entscheidende Zäsur, wenn nicht gar einen äußerlichen Abschluß seiner Tätigkeit als Komponist und Musiker. Eberlin wurde nunmehr Münzsekretär der neu eingerichteten herzoglichen Münze. Eine Bestallungsurkunde scheint nicht erhalten zu sein. Von diesem Jahr an wird er in den Rechnungen auch nicht mehr als Kapellmeister, sondern nur noch als Münzsekretär geführt. Seine Besoldung erscheint auch nicht mehr unter der allgemeinen Dienerbesoldung, sondern unter den Ausgaben „vor fürstl. Münz alhier“. Es wäre denkbar, daß er im Amte des Kapellmeisters von einem anderen Musiker abgelöst worden wäre. Eine entsprechende Urkunde oder etwaige andere Hinweise auf die Verpflichtung eines neuen Kapellmeisters lassen sich jedoch nicht finden.

Nachfolger des 1686 verstorbenen Herzogs Johann Georg I. war dessen Sohn Johann Georg II. geworden. Prachtliebend und ehrgeizig, ließ er 1689 in Eisenach eine Münze errichten, deren Rechtmäßigkeit er mit dem im Lande „umgehenden Bergbau“ und mit dem ihm „von alters her“ zustehenden Münzregal begründete. Eine nennenswerte Silber-

41 Freundliche Mitteilung des StA Marburg.

42 Zu Eberlins Kasseler Jahren 1678–1685 vgl. Chr. Engelbrecht a. a. O.

43 StA Weimar, Eisenacher Archiv, Dienersachen, Bd. 17, S. 166.

44 Vgl. E. Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena*, Jena o. J., S. 68.

45 Er wirkte später als Zeichner und Maler in Kassel und wurde am 3. 11. 1713 daselbst (Altstädter Gemeinde) als „Bauverwalter“ beerdigt. Vgl. J. Hoffmeister, *Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren*, Hannover 1885.

46 Stadtkirchneei Eisenach, Kirchenbuch.

ausbeute aus den bei Eisenach und Marksuhl betriebenen Versuchsbergwerken ist aber wohl kaum möglich gewesen. Das Einschmelzen von Münzen zum Zwecke des Neuprägens war zwar streng verboten, wurde aber in der Münze eifrig praktiziert. Der Herzog setzte sich auch über die in den Jahren 1667, 1676 und 1680 herausgekommenen kaiserlichen Münzedikte hinweg, die ein Ausprägen von Münzen nur den dafür zuständigen Kreis-münzstätten erlaubten. All diese Voraussetzungen mußten Eberlin ebenso bekannt gewesen sein wie die Praxis des Ausprägens von zu geringhaltigen Münzen. Trotzdem übernahm er die Stelle des Münzsekretärs. Was ihn dazu bewogen haben mag, ist schwer zu erraten. Sollte die Besoldung den Ausschlag gegeben haben? Von 1685 an hatte er mit ziemlicher Regelmäßigkeit eine Quartalsbesoldung in Höhe von 58 fl 19 g 6 Pf. erhalten. Das entspricht einer Jahreseinkunft von 235 fl 15 g. Lediglich 1689/90 wurde diese Summe überschritten. Die Rechnungen nennen einen Betrag von 176 fl 16 g 6 Pf. für den Sekretär Eberlin⁴⁷ und 92 fl 17 g für den Münzsekretär Eberlin⁴⁸. Zwar stellt die Summe beider Beträge einen erheblichen Unterschied gegenüber der früheren Besoldungshöhe dar, indes ist die Zahlung der Beträge in dieser Höhe nur einmal erfolgt. Für die Quartale Weihnachten 1690 bis Michaelis 1691 schwankt die Besoldung wieder zwischen 43 fl 16 g und 74 fl 18 g. Dem langjährigen Hofbedienten mußte aus früheren Jahren auch bekannt sein, daß die Zahlung der Besoldung oft mit erheblicher Verspätung erfolgte.

Die erste Erwähnung Eberlins als Münzsekretär datiert vom 28. 11. 1689. Immer wieder stößt man beim Studium der Münzakten auf eine eventuell zu erwartende Münzrevision durch eine kaiserliche Kommission. In einem Erlaß ordnete der Herzog an, daß „das Gewölb oder der Keller aufgeräumt werden, damit mann allenfalls bey übereilender Commission, die Silber und Taschen darein werffen und Salviren könne“⁴⁹. Am 6. 9. 1690 wurde dem Herzog berichtet, ein kaiserlicher Kommissar sei unterwegs, dessen Vorhaben es sei, „in den Reichsstädten die Münzmeister und lieferanten . . . aufzusuchen, und wann Er sie haben kann, zu bestrafen. Daß er aber weiter gehen und ein und anderen Fürsten des Reichs oder Dero bedienten, wegen des Münzwesens attaquieren wollte, davon merckte man nichts, sondern es mag nur alles auf die Herren Grafen und Reichsbürger abgesehen seyn, bei welder Beschaffenheit zu Eisenach man sich nichts zu besorgen hat“⁵⁰.

Der Herzog münzte also weiter. Um seinem Münzmeister eine gewisse Sicherheit zu geben, stellte er ihm einen Schutzbrief aus, in dem er ihm verspricht, „Ihn wegen seiner bey unserer fürstl. Münz leistenden dienst und derer Ihme daraus entstehende Verantwortung nicht allein schadloß zu halten, sondern auch gegen männiglich, und wo es die nothdurfft erfordern möchte, zu schützen und fürstl. zu handhaben“⁵¹.

Ähnlich lautende Schutzbriefe wurden Eberlin und den Münzbedienten am 26. März, 20. April, 3. und 15. August, 16. November und 16. Dezember 1691 ausgestellt. Auch der Herzog scheint sich der Berechtigung seines Münzbetriebs nicht ganz sicher gewesen zu sein. Unter diesen Umständen zog es der Münzmeister Henning Christian Müller vor, dem Eisenacher Münzbetrieb den Rücken zu kehren, allerdings nicht ohne Hinterlassung beträchtlicher Schulden. Das Amt des Münzmeisters wurde nach Müllers Weggang vom bisherigen Münzsekretär Eberlin übernommen. Im Sommer 1691 wird dem Herzog mitgeteilt, man habe in Erfahrung gebracht, daß in Eisenach noch immer eine große Summe geringhaltigen Geldes geprägt würde. Der Kurfürst von Brandenburg könne „Soldies unmöglich länger geschehen lassen“ und müsse „diesem Wercke ohne Verzug sich zuläng-

47 StA Weimar, Eisenacher KR 1689/90, Dienerbesoldung S. 108.

48 StA Weimar, Eisenacher KR 1689/90, Münzbesoldung S. 206.

49 StA Weimar, Eisenacher Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 68.

50 StA Weimar, Eisenacher Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 37. Brief Jacob Döplers aus Sonderhausen an den Hofmarschall Georg Ludwig Schellhaß.

51 StA Weimar, Eisenach Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 41.

lich entgegen setzen“. Des Herzogs Reaktion: „Es soll unser Secretarius Daniel Eberlin Unßer fürstl. Münzwesen ford führen und unseren Nuzen bestmöglich befördern.“ Wie die „bestmögliche Beförderung“ des herzoglichen Münzwesens auszusehen hatte, zeigt ein Versprechen Eberlins vom 26. 7. 1691, in dem er garantiert „anstatt derer sonst gehabten 10 ggl von der Marck fein, à dato anhin künfftig 16 ggl von der Marck fein zu münzen“⁵². Er wurde auch aufgefordert, „alle die Silber, so viel derer zum Kauf angeboten werden, immediate anzunehmen“, allerdings sollten sich die Münzbedienten bei Strafe nicht unterstehen, „die liveranten mit Gewalt und Bedrohung an sich zu ziehen“. Demnach scheint es in der Münze zuweilen recht turbulent zugegangen zu sein und es verwundert nicht, daß es „wegen der Lieferung der Silber bisanhero etwas unrichtig zu gangen und auch dort allerhand streit und verdrießlichkeit deshalb entstanden sind“. Bei solchen Gelegenheiten war der Herzog sehr schnell mit der Zurückziehung seiner Schutzbriefe zur Hand.

Nachdem die mehrfachen Warnungen von verschiedenen Seiten den Herzog nicht hatten bewegen können, das Ausmünzen geringhaltigen Geldes einzustellen, erfolgte am 16. 1. 1692 eine kaiserliche Münzrevision, die alles beschlagnahmte, dessen sie habhaft werden konnte. Johann Georg jedoch war selbst jetzt noch nicht geneigt, den kaiserlichen Forderungen nachzukommen. So, wie die Kommission alles erreichbare Geld gewaltsam an sich gebracht hatte, so holte sich der Herzog einen Teil desselben zurück. Der alleinige Geschädigte war nach diesen Vorgängen der Münzmeister Eberlin. An ihm blieb der Makel der Geldunterschlagung haften — den „Kaiserlichen“ war ja nicht alles Geld wieder genommen worden —, man zog sich so sehr leicht aus der Schlinge und schließlich konnte man ja darauf verweisen, daß Eberlin nicht der erste unredliche Münzmeister war. Es fehlte noch ein Betrag von 16 000 Talern, für deren Beschaffung der Münzmeister verantwortlich gemacht wurde. Dieser bat daraufhin um eine Belassung im Amt, um das fehlende Geld zu beschaffen. Es gelang ihm, 13 000 Taler zu erlegen. Er selbst hatte an rückständiger Besoldung und dergleichen von der Rentkammer noch 474 Taler 4 ggl zu fordern. Von Interesse dürfte ein Nachsatz eines Schreibens vom 16. 2. 1692 sein, in dem Eberlin bemerkt: „Der Rentmeister Müller ist so glücklich gewesen, daß er nicht nur allein von jeder Mark fein 14 ggl gehabt, sondern Serenissimus haben noch darzu alles Kupfer, und andere Sachen, benebens die Liveranten bezahlt, und genade über genade wiederfahren lassen; Ich aber hab Spott, Schand und Todesgefahr ausstehen, und vor alle meine Mühe, mich in unendliche Schulden last stecken, und meine Freyheit zugleich verlihren müssen.“ Ob Eberlin verhaftet oder in der Münze unter Hausarrest gestellt war⁵³, geht aus den Akten nicht hervor.

Die Eisenacher Ratsprotokolle⁵⁴ berichten, daß Eberlin am 15. 3. 1692 Eisenach bereits verlassen hatte, und zwar unter Hinterlassung von 100 Talern Schulden. Seine Frau sei im Begriff, Eisenach ebenfalls zu verlassen, wird in der gleichen Quelle berichtet. Sie taucht am 27. 4. 1692 noch als Taufpate bei dem Sohn des Kantors Andreas Christian Dedekind⁵⁵ und am 1. 8. 1692 bei der Tochter des Handelsmannes Johann Nicolaus Schilder⁵⁶ auf. Danach scheint sie ihrem Mann gefolgt zu sein, denn am 20. 10. 1692 mußte sie sich bei der Taufe der Tochter des „Münzschlössers“ Henning Hauße durch ihre Mutter vertreten lassen⁵⁷. Vermutlich im Jahre 1691 muß Daniel Eberlin in Eisenach auch ein Haus erworben haben. Es handelt sich um ein Haus an der Westseite des Marktes (damals „An der Rolle“).

⁵² StA Weimar, Eisenacher Archiv, Münzwesen Bd. 57, S. 70.

⁵³ Die Klausel, daß der Münzmeister sich nicht ohne Vorwissen des Herzogs aus der Münze entfernen darf, findet sich auch in der Bestallungsurkunde von Eberlins Nachfolger Johann Carl Falkner.

⁵⁴ Stadtarchiv Eisenach, Ratsprotokolle 1691/92, S. 199.

⁵⁵ Stadtkirchenerlei Eisenach, Kirchenbuch 1684—1695, S. 421.

⁵⁶ Ebenda S. 435.

⁵⁷ Ebenda S. 444.

Aus den Akten⁵⁸ geht hervor, daß am 27. 8. 1692 ein Herr Weber namens Daniel Eberlins dessen Haus am Markt dem Johannes Herdht hat zuschreiben lassen. Daneben findet sich der Vermerk: „*Wurde eodem ihm Eberlin erst zu- u. zugleich wieder abgeschrieben.*“

Für die folgenden Jahre verlischt Eberlins Spur. Die Nennung der Tätigkeit Eberlins als „*Bankirer in Hamburg und Altenau*“ in Telemanns Selbstbiographie ließ sich nicht belegen⁵⁹.

Erst 1705, dreizehn Jahre nach dem Weggang aus Eisenach, taucht sein Name wieder auf. Das Kirchenbuch der Altstädter Gemeinde in Kassel berichtet: „*Anno 1705 Martius — den 25ten Herr Capitain Eberlein hatt seine liebste lassen beerdigen.*“ Dieser Eintrag bestätigt, daß Eberlin an den Ort seines einstigen Wirkens zurückgekehrt war, allerdings jetzt in grundsätzlich andersartiger Funktion. Für eine eventuelle musikalische Betätigung fand sich bisher — ähnlich der Eisenacher Zeit von 1689 bis 1692 — kein Hinweis. Nach dem Tode seiner ersten Frau im Jahre 1705 heiratete Eberlin am 3. 11. 1707 Christiana Agnesa Trubelin von Nesselröden⁶⁰. Im Trauungseintrag⁶¹ wird Eberlin als „*Capitaine unter Hochfürstl. Milice vom 3. Bat.*“ bezeichnet. Dieser Ehe entstammen vier Kinder. Patin der am 7. 8. geborenen und am 11. 8. 1708 in Kassel (Garnisongemeinde) getauften Tochter Ernestina Friderica war „*Jungfer Ernestina Friderica, eines fstl. Sachsen-Eisenachischen Kammerdieners H. Joh. Jeremias Schmitt Tochter*“⁶². Das zweite Kind Georg Wilhelm wurde am 13. 10. 1710 getauft⁶³. Pate war „*H. Georg Eberlin, General-Adjutant unter Königl. Majestät von Dänemark*“⁶⁴. Bei dem am 9. 7. 1712 getauften Sohn Johann Wilhelm vertrat der Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach die Patenstelle⁶⁵. Dieser bedachte Daniel Eberlin mit einer Patenverehrung von 13 fl 15 g. Der entsprechende Eintrag in der Kammerrechnung lautet: „*13 fl 15 g dem vormahligen Capelmeister Eberlin zu Caßel zum Patenpraesent gnaedigst verehret den 23. Jan. 1713*“⁶⁶. Der zu dieser Buchung gehörige Beleg befindet sich als unbezeichnetes Schriftstück im Eisenacher Bachhaus⁶⁷. Darin bestätigt eine Tochter Eberlins (es kommen hierfür wohl nur die am 17. 9. 1678 in Eisenach getaufte Anna Marie Catharina oder die am 7. 2. 1683 in Kassel getaufte Maria Amelia in Betracht) den Empfang von 12 Talern durch den Kammeragenten Kühn. Sie bedankt sich dafür, daß der Herzog „*meinem Vatter Daniel Eberlin die Gnade erwiesen, und Ihm zwölf Rthlr. zum Pathen Gelde wegen seines jüngsten gebohrenen Sohn Johann Wilhelm, gnädigst durch mich überschicken wollen*“ und versichert, ihrem Vater das Geld zuzustellen. Unterzeichnet ist das Schreiben von „*M Schroedern nec de Eberlin*“.

Das letzte Kind Daniel Eberlins, Anna Marie Wilhelmine, wurde am 24. 8. 1714 getauft⁶⁸. Patin war „*Frau Ursula Menkin, Frau Rittmeisterin alhier, weil. H. Conrad Heinr. Menken rel.*“.

Den Hinweis auf den Tod Daniel Eberlins gibt ein Kirchenbucheintrag der Freiheiter Gemeinde in Kassel: „*Anno 1715 ohne leichpredigt begraben worden Julius den 5. Christina Agnesia, Capitain Eberlins sel. nachgelassenes töchterlein Alter 3 Jahre.*“ Nun ist unter

⁵⁸ Stadtarchiv Eisenach, Protokoll für Ab- und Zuschreiben 1690, S. 57.

⁵⁹ Weder die Hamburger Kirchenbücher noch die Erdgeldregister, Bürgerbücher oder Weddebücher nennen seinen Namen.

⁶⁰ Vermutlich Nesselröden bei Herleshausen/Werra.

⁶¹ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

⁶² Vgl. Anmerkung 21.

⁶³ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

⁶⁴ Sicherlich der am 23. 12. 1676 zu Nürnberg getaufte Sohn Daniel Eberlins. In den Akten des Rigsarkivet København wird Georg Emanuel Eberlin zwar nicht als „*General-Adjutant*“, wohl aber als „*Cadett auff seine eigene beurse*“, als „*Fändrich*“ (1705), als „*Capitaine*“ (1711), als Chef einer Kompanie des Ost-Seeländischen Regiments (1714) sowie unter den Majoren bei der Kavallerie und den Dragonern (1718) genannt. Er wurde im März 1724 in København (Trinitatiskirche) beerdigt.

⁶⁵ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

⁶⁶ StA Weimar, Eisenacher KR 1712/13.

⁶⁷ Vgl. C. Freyse, *Fünfzig Jahre Bachhaus*, in: Bach-Jahrbuch 1957, S. 188.

⁶⁸ StA Marburg, Kirchenbuch der Garnisongemeinde Kassel.

den Kindern Daniel Eberlins keines gleichen Namens bekannt. Das den Vornamen der Mutter tragende Kind müßte etwa 1712 geboren sein, wahrscheinlich außerhalb Kassels, da ein Taufeintrag in Kasseler Kirchenbüchern nicht auftaucht. Auch ein Begräbniseintrag Daniel Eberlins, der zwischen Dezember 1713 und dem 5. 7. 1715 gestorben sein muß, ließ sich bisher nicht finden. Nach einem Zeitungsartikel aus dem Jahre 1897⁶⁹ gehörte Daniel Eberlin zu den bemerkenswerten Toten, die auf dem Altstädter Friedhof beigesetzt wurden.

Johann Cramer und andere Hofmusik-Kopisten in Mannheim und München zwischen 1770 und 1810

VON ROBERT MÜNSTER, MÜNCHEN

Eine intensivere Beschäftigung mit den Musikkopisten der europäischen Musikzentren des 18. Jahrhunderts und die Identifizierung wichtiger Schreiber gehört mit zu den Voraussetzungen künftiger musikwissenschaftlicher Quellenforschung. Zweifellos kann hier von verschiedenen Schreiberschulen gesprochen werden: beim Vergleich von Musikmanuskripten aus Wien, Salzburg, München oder Mannheim zeigen sich jeweils deutlich lokale Gemeinsamkeiten, die das Vorhandensein bestimmter Traditionen voraussetzen.

Speziell für die weitere Erforschung der Musik der „Mannheimer Schule“ ist die Feststellung von Mannheimer Kopisten von nicht zu unterschätzender Bedeutung, sind doch die Musikalien des Mannheimer Hofes bekanntlich weitgehend verloren. Noch im vergangenen Krieg mußten z. B. das Theaternuseum in Mannheim oder die Hessische Landesbibliothek Kassel schmerzliche Verluste an Mannheimer Handschriften verzeichnen. Vom beträchtlichen Mannheimer Musikexport des 18. Jahrhunderts aber haben sich doch noch mancherorts, wie z. B. in fürstlichen Musiksammlungen, Teilbestände erhalten, die auf Grund ihrer Handschriften näher bestimmt werden könnten. Die immer wieder geäußerte Vermutung, der Notenbestand des Mannheimer Hofes könnte sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München befinden, ist leider irrig. Hier sind nur zwei Mannheimer Musiker mit je einer Sparte ihres Schaffens relativ gut vertreten: Christian Cannabich mit 69 Sinfonien, 5 Concerti und 2 Pastorellen und Ignaz Jakob Holzbauer mit 17 Messen, dem autographen Oratorium *Betulia liberata* und einem (von W. A. Mozart in Paris bearbeiteten) *Miserere*¹. Von den übrigen Mannheimer Komponisten sind hier nur verhältnismäßig wenige Werke im Manuskript vorhanden. Eine Ausnahme bilden allerdings Musiker, die nach 1778 auch in München kompositorisch tätig waren, wie Franz de Paula Grua oder Peter Winter.

Es liegt nahe, daß sich unter den Münchener Cannabich- und Holzbauermanuskripten in Mannheim entstandene Abschriften befinden. Dies hat sich bei Arbeiten zur näheren Bestimmung von Musikhandschriften in der Bayerischen Staatsbibliothek auch bestätigt. Dabei gelang es jetzt, einen der Hauptkopisten aus der Spätzeit der Mannheimer Schule festzustellen. Die Auffindung von Quittungen im Staatsarchiv für Oberbayern für abgelieferte Partiturabschriften bildete dazu die Voraussetzung². Sind auch die darin genannten Werke nicht erhalten, so erlaubte doch der charakteristische Duktus der Handschrift des Schreibers die einwandfreie Identifizierung zahlreicher Musikhandschriften aus seiner Feder.

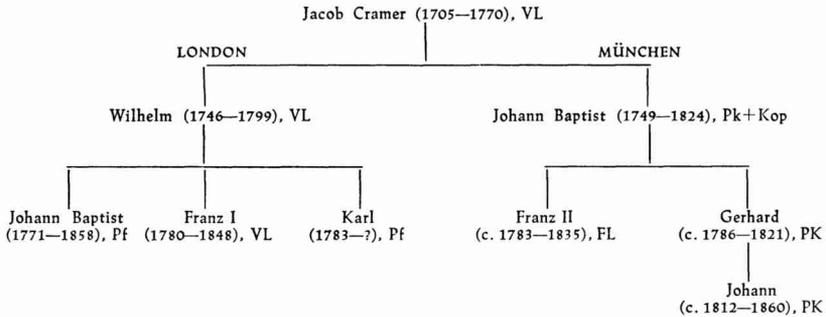
Johann Cramer, so lautet der Name des Kopisten, war ein Mitglied der Mannheimer Musikerfamilie Cramer, die mehrere bedeutsame Komponisten und Virtuosen hervor-

⁶⁹ W. Lange, *Die Friedhöfe des alten Cassel*, in: Casseler Allgemeine Zeitung 1897, Nr. 303 ff. Freundliche Mitteilung von Dr. Niemyer, Kassel.

¹ R. Münster, *Mozart und Holzbauer*, in: Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960, S. 234 f.

² Staatsarchiv für Oberbayern, München, HR II, Fasc. 92 u. 159.

gebracht hat. Eine kurze Übersicht möge die verwandtschaftlichen Zusammenhänge und die Spaltung in einen Londoner (Wilhelm Cramer) und einen Münchener Zweig (Johann Baptist I Cramer) zeigen³:



Johann Cramer wurde am 25. 12. 1749 in Mannheim getauft⁴. 1771 finden wir ihn erstmals im *Almanach electoral Palatin* neben dem schon seit den fünfziger Jahren verzeichneten Johann Lochner als Kopisten genannt. Da der Hofkalender nur die bezahlten Hofmusiker nennt, dürfte Cramer dem Regelfall gemäß schon einige Jahre zuvor als unbezahlter Accessist der Hofmusik angehört haben. Möglicherweise hatte er 1770 nach dem Tode seines Vaters, des Hofviolinisten Jakob Cramer, einen Teil von dessen freigewordenem Gehalt zugesprochen erhalten. 1773 erscheint dann neben Lochner und Cramer der Kabinettskopist Andreas Buchsbaum; 1775, nach dem Ausscheiden (Tod?) Lochners tritt neu dazu der Kopist Johann Abelshäuser⁵. Wie bei Kopisten häufig, so spielte auch Cramer neben seiner Schreibtätigkeit ein Instrument bei Hofe: er fungierte nebenbei als Hofpauker und war als solcher dem Oberstallmeisterstab unterstellt. Als Kurfürst Karl Theodor 1778 seinen Hof nach München verlegte, übersiedelte J. B. Cramer mit dem größten Teil des Orchesters dorthin. Sein Jahresgehalt betrug damals 250 Gulden. Buchsbaum erscheint nach der Hofverlegung nicht mehr in den Verzeichnissen und Abelshäuser blieb in Mannheim zurück. Letzterer ist noch 1804 dort nachweisbar.

Somit war Cramer jetzt alleiniger Hauptkopist der Hofmusik in München. Unter den Abschriften, die in der Bayerischen Staatsbibliothek von seiner Hand festgestellt werden konnten, befinden sich drei Chorpартituren von Messen des Mannheimer Hofkapellmeisters I. J. Holzbauer (Mus. Mss. 2295 D-dur, 2298 B-dur, 2306 D-dur), die sehr wahrscheinlich noch in Mannheim angefertigt wurden. Als weitere Partituren Cramers seien genannt von Peter Winter ein *Kyrie* (Mus. Mss. 2609), ein *Credo* (Mus. Mss. 2625), ein *Sanctus* (Mus. Mss. 2637, s. Tafel nach S. 475) sowie ein *Ave Regina coeli* (Mus. Mss. 2662) und ein *Jesu redemptor* (Mus. Mss. 2659). Von drei Concertini für Klarinette (Mus. Mss. 1910 und 1917) bzw. Flöte (Mus. Mss. 1911) vom Münchener Hofflötlisten Franz Cramer, dem Sohne J. B. Cramers, sind die erstgenannten „2./18. März 1810“ und „9. Sept. 1810“ datiert. Wahrscheinlich war Cramer auch noch nach 1810 als Kopist tätig. Er scheint als solcher noch bis 1824

³ Die hier genannten Daten stammen überwiegend aus Lexika (Allgemeine Deutsche Biographie, Grove⁵ u. a.) und sind nur z. T. gesichert. Die Sterbedaten von Johann, Franz II. und Gerhard Cramer konnten aus Münchener Kirchenbüchern bestätigt werden. Der bei Eitner genannte Franz III. ist mit Franz II. identisch! Abkürzungen: VL = Violinist, Pk = Pauker, Pf = Pianist und F = Flötist.

⁴ Freundliche Mitteilung von Herrn Heinz Lindner, Mannheim.

⁵ Diese Angaben stützen sich auf den Chur-Pfältzischen Hoff- und Staats-Calender 1750 ff. und auf den *Status der kurfürstlichen Hofmusik* (1778) im Staatsarchiv für Oberbayern (HR 457/13, 1). — Die Notenschrift von Lochner, Buchsbaum und Abelshäuser ist noch nicht identifiziert.

Sanctus *De Signore Pietro Winter*

Corni in F
Flauti
Violini
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus

Detailed description: This is a page from a musical score for a Sanctus. It features ten staves. The top two staves are for woodwinds: Corni in F and Flauti. The next three staves are for strings: Violini, Viola, and Violoncelli. The bottom five staves are for voices: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The vocal parts have lyrics: "Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus". The organ part has a simple accompaniment. The score is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

in excel - sis in excel - sis.

Detailed description: This page continues the musical score from the previous page. It contains seven staves of music. The first two staves are for woodwinds (Corni and Flauti). The next three staves are for strings (Violini, Viola, and Violoncelli). The bottom two staves are for voices (Soprano and Alto). The lyrics "in excel - sis in excel - sis." are written under the vocal staves. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines.

Peter Winter: Sanctus. Partiturkopie von Johann Baptist Cramer
 (Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 2637).

in den Verzeichnissen der Münchener Hofmusiker. Als Hofpauker ist er zuletzt im August 1807 in einer Liste des Oberstallmeisterstabes feststellbar. Der nächste Hofkalender für das Jahr 1812 nennt ihn hier nicht mehr. Dazwischen fehlen entsprechende Verzeichnisse. Als Cramer am 24. November 1824 in München verstorben war, trat der schon seit 1804 als Hoftheaterkopist nachweisbare Joseph Anton Steigenberger (gest. ca. 1857) dessen Nachfolge an.

Johann Cramer war über einen langen Zeitraum Hauptkopist der Hofmusik in Mannheim und München. Als solchem wurden ihm vor allem Partituren zur Abschrift anvertraut. Neben Cramer aber waren stets weitere Kopisten damit beschäftigt, die benötigten Stimmenmaterialien, aber auch Partituren herzustellen. Für die Zeit von 1782 bis ca. 1810 konnten u. a. die Hofmusiker Joseph Filsmayr (ca. 1783–1824), Franz Gleissner (1761–1818), Sixtus Hirsvogel (ca. 1759–1799), Georg Palm (ca. 1755–1803) und Stephan Ruppert (ca. 1779–1801) als Kopisten festgestellt werden. Auch nicht im Hofdienst stehende Musiker wie Jacob Erhard, Johann Th. Feinermann, Ulrich Steinsdorfer und Völkl schrieben z. B. 1799–1801 mehrere Werke ab. Die Nachforschungen zur Identifizierung der betreffenden und weiterer Handschriften sind noch nicht abgeschlossen.

Von vier der genannten Kopisten sei hier schon je eine der identifizierten Abschriften als Vergleichsunterlage angeführt⁶:

Sixtus H i r s v o g (e) l, seit 1776 im Hoforchester, Oboist

P. Winter: *Pigmalion*, Partitur (1787)

D Mbs Muss. 3651

Joseph F i l s m a y r, 1800 bürgerlicher Stadtmusiker in München, seit ca. 1805 Fagottist, seit ca. 1816 Vokalbassist bei der Hofmusik.

A. Sacchini: *Scipione in Cartagena*
Partitur (1800)

F Pn [D. 1356 (1–3

Stephan R u p p e r t, seit 1793 Klarinetist im Hoforchester

P. Winter: *Herr Gott, dich loben wir*
Partitur (1800)

D Mbs Mus. Mss. 2669

Joseph Anton S t e i g e n b e r g e r, seit ca. 1804 Kopist im Hofdienst

F. Morlacchi: *Scena ed Aria con Coro „Si vincerem“*
Stimmen (1810)

D Mbs Mus. Mss. 2368

Der Umstand, daß in der zweiten Jahreshälfte 1800 während der französischen Besatzung mehrere Partituren aus dem Bestand der Münchener Hofmusikintendanz „zur französischen Requisition“ für die Ablieferung kopiert werden mußten, verhalf auf Grund der erhaltenen Quittungen² zur Identifizierung der Handschrift J. Filsmayrs. Durch eine Anfrage bei der Bibliothèque Nationale Paris konnte dort eine von Filsmayr kopierte Partitur festgestellt werden (s. oben)⁷. Auch von Stephan Ruppert befinden sich dort Partiturabschriften (A. Tozzi: *Zenobia* [D. 9012; A. Bernasconi: *Miserere* [D. 989 (2)⁸.

⁶ Die biographischen Daten sind dem noch ungedruckten Verzeichnis Münchener Hofmusiker 1725–1825 des Verfassers entnommen.

⁷ Freundliche Mitteilung durch Mme. Simone Wallon, Bibliothèque Nationale Paris, Department de la Musique.

⁸ Der Verfasser möchte nicht versäumen, auf die gründliche, maschinenschriftlich vorliegende Master of Arts thesis von Jean K. Wolf: *The orchestral works of Christian Cannabich: A documentary study* (New York University 1968) hinzuweisen. Darin finden sich u. a. kurze Angaben über vier in vorliegendem Beitrag nicht genannte Mannheimer Musiker, die als Kopisten tätig waren. Identifiziert ist die Handschrift des Violinisten Sigismund Falgera (ca. 1752–1790), nicht identifiziert sind die Handschriften des Kopisten Reinhard (tätig bis 1760), des Bassisten Fridolin Weber (1733–1779) und des Bratschisten Wilhelm Sepp (ca. 1715–1790).

Joseph Haydns Konzert (Hoboken XVIII:5)

Marginalien zur Quellenüberlieferung

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Die sich im Rahmen der quellenkundlichen Arbeiten für die Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns verdeutlichende internationale Zusammenarbeit hat in den vergangenen Jahren eine Fülle neuer Quellen erschlossen. Mit ihnen wurde zugleich die Problematik der zu immer perfekterer Exaktheit strebenden Editionstechnik erweitert, zumal bei Fehlen des Autographs neben den verschiedenen Fassungen des gleichen Werkes nun auch dessen Bearbeitungen an Bedeutung zu gewinnen scheinen. Die hierin begründete Notwendigkeit, stets mehr Sorgfalt auf die Sichtung und Differenzierung der Quellen zu verwenden, bot wohl den Ansatz zu jener umfassenden, dem derzeitigen Stand der Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken gewidmeten Darlegung, mit der das Joseph Haydn-Institut im ersten Band der *Haydn-Studien* begonnen hat¹. Der Intensität dieser Quellenschau entsprechend wird das Maß der damit zwangsläufig einhergehenden Spezialisierung offenbar, welche es erst ermöglicht, die in einer Vielzahl von Bibliotheken und Archiven erfaßten Quellen auf ihre Relevanz zu prüfen. Die Ergebnisse dieser, ein Höchstmaß an philologischer Akribie verlangender Arbeiten in einer ohne Zweifel verdienstvollen *tour d'horizon* darzulegen birgt jedoch Gefahren; diese sind sowohl geeignet, z. B. bei durchaus nicht undiskutabler Interpretation bekannter Quellen, die erwartete Gewähr der Aussage zur nur scheinbar definitiven zu mindern als auch die begrenzte Effektivität gesicherter materieller Voraussetzungen anzudeuten. Neben der Sammlung ist nämlich, in sachgemäßem Umfang, unabdingbar die analytische Auswertung des historischen Quellenmaterials erforderlich. Keine organisatorisch noch so perfektionierte oder vom Renommee einzelner Spezialisten getragene individuelle Aussage, welche den Stand der Kenntnis exakt zu repräsentieren scheint, wird im Interesse der historischen Wahrheitsfindung darauf verzichten können, den Anspruch vermeintlich gesicherter Ergebnisse immer wieder selbst in Frage zu stellen oder bereit zu sein, diese in Frage stellen zu lassen. Autoritative Beharrlichkeit würde nicht nur der wissenschaftlichen Zielsetzung sowie der Repräsentation des gegenwärtigen Wissensstandes hinderlich sein, sondern unausweichlich in die Verengung unfruchtbaren Argumentierens vermeintlicher Prioritätsansprüche führen.

Hierfür explizit erscheint der literarische Niederschlag, den Joseph Haydns C-dur-Konzert (Hoboken XVIII:5) gefunden hat, welches Anfang 1958 vom Verfasser aufgefunden und im Mai 1959 im Druck herausgegeben wurde². Anlaß für dieses Wagnis, das Konzert nach der damals einzig verfügbaren Quelle zu edieren, war der Wunsch, es der Praxis wieder zur Verfügung zu stellen, obgleich für die Handschrift weder durch Wasserzeichen noch durch die Identifikation des Schreibers oder exakte Klärung ihrer Provenienz näher zu bestimmende Hinweise gegeben werden konnten. Damit mußte allerdings zwangsläufig das Risiko, einer evtl. unzulänglichen Vorlage zu folgen, in Kauf genommen werden, und allein hierin gründete das Verfahren, die musikwissenschaftliche Forschung zunächst mit der Tatsache der Wiedergewinnung des Werkes bekannt zu machen³ sowie die Legitimation, den Traditionsweg der dem Druck zugrunde liegenden Quelle weiter zu verfolgen. Soweit dieser nun übersehbar ist, berechtigt er zu der Annahme, daß die auf dem Umschlagtitel als *Concerto / per il Clavi Cembalo obbligato / Con / Violino Primo / Violino Secondo / e / Basso / Del*

¹ G. Feder, *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken*, in: *Haydn-Studien*, Bd. 1, München-Duisburg 1965.

² J. Haydn, *Konzert C-dur für Klavier (Cembalo) und Streicher*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel 1959 (NMA Nr. 200).

³ H. Heussner, *Zwei neue Haydn-Funde*. in: *Die Musikforschung* XIII, Kassel 1960. S. 451—455.

Signore Guiseppe Hayden bezeichnete Handschrift aus einer Sammlung des Hauses Hessen-Philippsthal-Barchfeld stammt.

Im Gegensatz zu den überwiegend in öffentlichen Bibliotheken zugänglichen älteren Musikalienbeständen der bis 1866 regierenden hessischen Fürstenhäuser umfaßt diese in ihrem Kern etwa zwischen 1740 und 1770 entstandene Sammlung nahezu ausschließlich handschriftlich überlieferte Werke, die kaum zum Repertoire einer Hofkapelle des Hochadels, sondern vielmehr zum Musiziergut der nicht regierenden hessischen Fürsten gehörten und mit hoher Wahrscheinlichkeit von den adeligen Dilettanten selbst aufgeführt worden sind. Possessorenvermerke und Widmungen verweisen vorrangig auf die Familie des Landgrafen Wilhelm von Hessen-Philippsthal-Barchfeld (1692–1761), dem Stifter jener Nebenlinie, die sich von der Hessen-Philippsthaler trennte und in Schloß Wilhelmsburg der Erbvogtei Barchfeld residierte. 1724 vermählte sich Wilhelm mit Charlotte Wilhelmine von Anhalt-Bernburg (1704–1766), deren Kinder Friedrich (1727–1777), Jeanette Charlotte (1730–1799), Dorothea Marie (1738–1799) sowie wahrscheinlich die aus dem Hause Sachsen-Meinungen kommende Schwiegertochter Wilhelmine Luise Christiane (1752–1805), Gattin Adolfs (1743–1803), als Eigentümer der verschiedenen, entsprechend gezeichneten Kompositionen gelten dürfen. Zumindest wesentliche Teile dieser während des Krieges vermeintlich zerstörten Musikalien gelangten über Kassel zu ihrem derzeitigen Verwahrungsort in das Hessische Musikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg/Lahn⁴.

Ein bisher unbekanntes Incipit von Haydns C-dur-Konzert, das die TuttiBesetzung ebenfalls mit zwei Violinen und Baß angibt, nennt Alois Fuchs' *Thematisches Verzeichniß der sämtlichen Compositionen von Joseph Haydn* als zweites der von ihm verzeichneten *Concerti per il Cembalo obbligato*⁵. Mit einiger Sicherheit hat Fuchs das Konzert selbst vorgelegen, da dessen Kenntnis keinesfalls allein auf der Reproduktion des Themas im Breitkopf-Katalog von 1763 basiert⁶, in dem die Notierung lediglich bis zum zweiten Viertel des zweiten Taktes erfolgt, während Fuchs in seinem Katalog Oberstimme und Baß bis einschließlich des zweiten Viertels im dritten Takt eingetragen hat.

Von Interesse für die Besetzung schien sodann eine Anfang 1959⁷, ein Jahr nach dem Hessischen Manuskript, im Mährischen Landesmuseum in Brünn⁸ von H. C. Robbins Landon „entdeckte“⁹ Abschrift des vorgeblich „bisher verschollen geglaubten Orgelkonzertes in C-Dur/Hoboken XVIII/5“¹⁰. Da Landon die vom Verfasser nach der Hessischen Quelle angefertigte Stichvorlage effektiv seit August 1958 bekannt war¹¹, mußte schon diese Mitteilung in ihrer kategorischen Diktion bedenklich stimmen. Jeder Bewertung wissenschaftlicher Lauterkeit entzieht sich dagegen die unveränderte Wiederholung dieser Version im September 1959 während einer internationalen Tagung in Budapest: „... we [Landon] found the hitherto lost third Organ Concerto in C (Hoboken XVIII:5), which was only known to us through the entry in the Breitkopf Catalogue of 1763.“¹².

⁴ Der Verfasser wird nach Abschluß seiner Recherchen zu dieser Sammlung, u. a. der Sichtung eines bisher ungeordneten, Hessen-Philippsthal zugehörigen Bestandes im Staatsarchiv Marburg, hierüber eine gesonderte Studie vorlegen.

⁵ Manuskript der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, datiert 1840, Sign: Mus. ms. theor. K 606, Bl. 50r, Nr. 2.
⁶ *Catalogo de Soli, Duetti, Trii, Terzetti, Quartetti e Concerti per Cembalo e l'Harpa che si trovano in Manuscritto nella Offizina Musica di Breitkopf in Lipsia, Parte IVta*. 1763, S. 20. Neuauflage hrsg. von B. S. Brook, New York 1966, S. 134.

⁷ Datierung aus: Joseph Haydn, *Concerto per l'Organo No 2*, hrsg. von H. C. R. Landon, Wien 1962 (Diletto Musicale Nr. 80), Vorwort.

⁸ Sign. Brno A 12. 503; Inv. 14973.

⁹ Vgl. Literaturangabe Anm. 7.

¹⁰ H. C. R. Landon, *Neue Haydn-Quellen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 14, Wien 1959, S. 214.

¹¹ H. Heussner, *Zu Joseph Haydns Klavierkonzert C-dur (Hoboken XVIII:5)* in: *Haydn-Jahrbuch* II, Wien (etc.) 1964, S. 140.

¹² H. C. R. Landon, *Survey of the Haydn sources in Czechoslovakia*, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest 1959, hrsg. von B. Szabolcsi und D. Bartha, Budapest 1961, S. 75 f.

Die auf dem Umschlagtitel gleichfalls als *Concerto In C. / per il / Clavicembalo* ausgewiesene Brünner Kopie stammt aus der Benediktinerpropstei Raigern. Sie ist vermutlich in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, „Del Sigr. Giuseppe Haydn.“ gezeichnet und trägt in der rechten unteren Ecke den Besitzvermerk „Rutka Chori Rayhradensis“. Entgegen sämtlichen für dieses Konzert bekannten Besetzungshinweisen werden hier im Titel außer Streichern „Obois 2bus“ sowie „Cornius 2bus“ verlangt, deren vom Schreiber der Handschrift stammende Stimmen, „Oboa Prima“, „Oboa Seconda“, „Corni in C. Primo“ und „Corni Secondo in C.“, ebenfalls erhalten sind. Ist die Tuttverstärkung durch Bläser bei nur mit zwei Violinen und Baß — ohne Viola — besetzten Konzerten des 18. Jahrhunderts ohnehin ungewöhnlich, so bietet auch die Existenz dieser Bläserstimmen nur scheinbar hinreichende, auf die Originalgestalt des Werkes verweisende Gewißheit. Entgegen anderen historischen Disziplinen muß der Musikhistoriker die Elemente der Gesamtquelle — hier die Stimmen — erst in den Stand präzis überschaubarer Aussage versetzen, d. h. er muß die Stimmen spartieren. Nur solches Versäumnis, unter dem Eindruck der Fülle des Materials mit spekulativem Risiko gepaart, bietet einen Hinweis, weshalb Georg Feder es in den *Haydn-Studien* unternahm, dem Brünner gegenüber dem vorgeblich „defekten“ Hessischen Manuskript den Vorzug zu geben und ersterem als dem vermeintlich „einzigen vollständigen Exemplar des Klavierkonzertes Hob. XVIII:5“ höheren Quellenwert beizumessen¹³. Eine kritische Prüfung der recht unorganischen Bläserstimmen erbringt nämlich keinerlei stilistisch überzeugende Argumente für die Autorschaft Haydns, so daß bei sinnvoller Differenzierung der Fakten sich von beiden in Frage stehenden Quellen die hessische bis heute als normativ erwiesen hat¹⁴.

Auch der insbesondere unter Bezug auf die Raigerner Abschrift wiederholt unternommene Versuch, dieses Werk ausschließlich als Orgelkonzert zu beglaubigen, erscheint nicht plausibel¹⁵. Die Solostimmen beider Provenienzen unterscheiden sich kaum, von einigen eher dem Cembalospiele gemäßen Auszierungen und Läufen im Mittel- und Schlußsatz der Raigerner Abschrift abgesehen. Generell kommen für die Werke dieses Genres bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl das Cembalo als auch die namentlich im deutschen Süden vorwiegend manualiter gespielte Orgel in Frage, wenngleich in den zeitgenössischen Überlieferungen der für Tasteninstrumente bestimmten Konzerte Haydns Cembalo bzw. Pianoforte eindeutig dominieren. Selbst das einzige im Autograph bekannte, *Concerto per l'Organo* gezeichnete Konzert Haydns, Hob. XVIII:1, ist in dem von dem Komponisten eigenhändig geführten *Entwurf-Katalog* seiner Werke gleichermaßen „Per il Cembalo“ ausgewiesen¹⁶. Ebenso sollte der hier offensichtlich nicht parallel zur Werkchronologie vorgenommenen, sondern später ergänzten Eintragung „e ancora altri Due Concerti p. l'organo in C“¹⁷ in diesem für die Haydn-Forschung zwar bedeutenden, in seiner Systematik und Vollständigkeit aber nur mit Einschränkungen zuverlässigen Katalog die ihr gemäße Authentizität beigemessen werden¹⁸. Sie bietet — insbesondere unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Aufführungspraxis¹⁹ — keine hinreichende Gewähr, um für eine vage determinierte Gruppe von Konzerten allein die Orgel als Soloinstrument zu legitimieren.

13 G. Feder, op. cit., S. 29 sowie Haydn-Jahrbuch IV, Wien (etc.) 1968, S. 124.

14 Vgl. die sich geradezu als Modell anbietende Untersuchung zu den Quellen der beiden Lambacher Mozart-Sinfonien durch Anna Amalie Abert: *Methoden der Mozartforschung*, in: Mozart-Jahrbuch 1964, Salzburg 1965. Für persönliche Mitteilungen ihrer mit dem Verfasser konform gehenden Bewertung der Bläserstimmen ist dieser Herrn Musikdirektor Ernst Heß (†), Egg (Schweiz) und, a posteriori, Herrn Dr. G. Feder, Köln, zu Dank verpflichtet.

15 H. C. R. Landon, op. cit.

16 J. Haydn, *Entwurf-Katalog*, hrsg. von J. P. Larsen, in: Drei Haydn-Kataloge, Kopenhagen 1941, S. 19.

17 J. Haydn, *Entwurf-Katalog*, S. 20.

18 Vgl. dazu J. P. Larsen in: Drei Haydn-Kataloge, Einleitung, S. 131.

19 Vgl. H. Heussner, *Zur Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968.

Über Beethovens Klaviersonate opus 110

VON MEIR KATZ, JERUSALEM

1. Der musikalische Grundgedanke

Die Spielfigur im ersten Satz von Beethovens As-dur-Sonate op. 110 (Takt 12—19) hat bereits vielen Musikforschern Anlaß zum Nachdenken gegeben. Man war sich zwar im allgemeinen darüber einig, daß „das Passagenwerk dieses ganzen Satzes ein so wesentlicher Bestandteil der Erfindung (ist), daß auch nicht einmal für Momente der Schein virtuosen Wesens aufkommt“¹. Aber erst Ludwig Misch² legte schlüssig dar, daß die Akkordfolge der Takte 12—15 „aus den Hauptharmonien der Takte 1—4 (besteht):

Takt 1 und 12 Tonika,
Takt 2 und 13 Dominante, durchgehender Terzquartakkord,
Takt 3 und 14 Tonika-Sextakkord,
Takt 4 und 15 Dominante“.

Wenn auch diese Feststellung zunächst nur auf einen einfachen Wechsel von Tonika und Dominante hinauszulaufen scheint, so wird das besondere Verhältnis zwischen den beiden Stellen in der Reprise klar, wo die Arpeggiofiguren, in den Umständen nach etwas veränderter Form, als harmonische Untermalung des musikalischen Anfangsgedankens erscheinen. Was hat Beethoven dazu bestimmt, fragt Misch, das „Kopfmotiv“ in der Überleitung „nur ‚latent‘ hinter dem Schleier eines neu eingeführten Figurengespinnstes erscheinen zu lassen“? Der Grund dazu sei, so antwortet er, „ein künstlerisch ökonomischer: Die Wirkung der wundervollen Kantilene nicht durch verlängernde Wiederholung abzuschwächen, sondern durch Kontrast zu heben“. Dieses Motiv allein ist unseres Erachtens nach nicht überzeugend. Warum ist gerade dieser figurative Gedanke dazu geeignet, den Kontrast zu heben, und nicht rhythmische, dynamische oder harmonische Erfindungen?

Eine befriedigende Antwort verstellt sich Misch selbst dadurch, daß er die ersten vier Takte als „Kopfmotiv“, ähnlich wie Riemann³, als „Hauptthema“ aber „natürlich die ganze bis zum Ende des 11. Taktes reichende Kantilene“ verstanden wissen will. Die Lösung aber ergibt sich ohne jeden Zwang, wenn man in den vier Anfangstakten das Hauptthema sieht. Diese Art der Komposition treffen wir bei Beethoven gar nicht selten an, und es ist verwunderlich, daß dies Misch in unserem Falle entgangen ist, denn gerade er hat überzeugend dargestellt, daß die sechs Anfangstakte der d-moll-Sonate op. 31, 3 das Hauptthema des ersten Satzes darstellen, aus dem sich alle weiteren Themen entwickeln⁴. Dieses Hauptthema besteht hier aus zwei Teilen: A (Takt 1—2) und B (Takt 3—4), wobei B bis zum Ton c reicht. Die letzten fünf Töne von B, f, es, des, d, c, manchmal ohne den an dieser Stelle aus besonderem Grunde auftretenden Durchgangston d, spielen, wie wir bald sehen werden, im weiteren Verlaufe eine besondere Rolle. Nennen wir sie B₁.

Nachdem das Hauptthema eindeutig festgelegt ist, wird sein Abschluß und der Beginn von etwas Neuem durch eine kurze Floskel markiert (von des aufwärts und zurück nach des). Es beginnt nun die erste Entwicklung des Themas, dessen erster Teil A₁, in liedhafter Form erweitert, ausgesponnen wird. Die hier erklingende Melodie hatte Beethoven bereits vorher in anderen Werken benutzt, z. B. im Menuett der Violinsonate op. 30, 3 (*Tempo di Minuetto*). Es ist dabei musikalisch belanglos, ob Beethoven durch dieses Menuethema

¹ H. Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten*, 3. Teil, Berlin 1920, 2. Auflage, S. 423.

² L. Misch, *Beethovenstudien*, Berlin 1950, S. 60 ff.

³ Riemann, a. a. O., S. 421, sieht es als „Vorhang, eine Einleitung“ an.

⁴ Misch, a. a. O., S. 42.

zum Hauptthema der *As*-dur-Sonate angeregt wurde oder ob ihm bei der Komposition der Sonate plötzlich die Verwandtschaft mit dem Menuetthema einfiel. Es ändert dies nichts an der Stellung der ersten vier Takte als Hauptthema. Nun beantwortet sich die Frage nach der Bedeutung der Spielfigur, die jetzt folgt, von selbst, diese ist nämlich nichts anderes als die harmonische Repräsentation des Hauptthemas — seine zweite Abwandlung — unter der Fortlassung seiner melodischen und rhythmischen Besonderheiten. Takt 17—19 umschließt die sich der Spielfigur bedienende Modulation zur Dominante bis zum Beginn des zweiten Themas. Dieses Thema benutzt die Gruppe B_1 mit einer Umstellung des Durchgangstones. In den Takten 24—25 hören wir im Baß B_1 in seiner ursprünglichen Form (aus harmonischen Gründen ohne *des*)⁵ und im Sopran aufsteigend. Im weiteren Verlauf entwickeln sich verwandte Gedanken, bis wir in den Takten 30—31 wieder B_1 auf einer anderen Tonstufe und in rhythmischer Veränderung antreffen (*b a as g*) und dann wörtlich ohne *f* (*es d des c*).

Die Durchführung beschäftigt sich nur mit *A* des Themas. Das ist natürlich (und genial, was die strukturelle Ausgeglichenheit angeht), da eine Behandlung von *B* oder genauer B_1 ja gerade stattgefunden hat. In der Reprise erscheint das Hauptthema, wie in jedem „anständigen“ Sonatensatz, wieder vollständig. Die liedhafte Variante folgt jetzt gekürzt. Riezler, der ebenfalls diesen Liedabschnitt für das Hauptthema hält⁶, sieht es als „eine große Weisheit“ Beethovens an, daß er „in der Reprise vermeidet . . . das Liedthema noch einmal abgeschlossen zu bringen“, wobei er nicht erklärt, worin diese Weisheit besteht. Unsere Antwort ist einfacher. Da die liedhafte Wendung ja nicht das Hauptthema, sondern nur eine seiner Varianten ist, so war es nicht nötig, es vollständig zu zitieren. Die Verkürzung indessen entspringt dem Bestreben, die Modulation nach *Fes* (geschrieben *E*) auf schnellem und befriedigendem Wege zu vollziehen. Die Coda hebt 17 Takte vor dem Schluß an, und zwar mit einer Apostrophierung des Hauptthemas, diesmal mit B_1 beginnend (Takt 17—14 vor dem Schluß: *f es des c*). Nach einem Überleitungstakt erscheint das Hauptthema in der Spielfigur verborgen. Diesmal wird auch die Übergangsfloskel von Takt 4 einbezogen (Takt 9—8 vor dem Schluß, hörbar in den Spitzentönen *c des es e f es*; dies ist übrigens auch eine Umkehrung von B_1 mit hinzugefügtem Durchgangston *e*). Ein Zitat des Hauptthemas mit *des es f* (Takt 4 vor Schluß) im Baß beschließt den Satz.

Nachdem wir die Behandlung des Grundgedankens im ersten Satz ausführlich erörtert haben, können wir uns im folgenden kurz fassen. Dem zweiten Satz liegt B_1 zugrunde, in die parallele Molltonart *f*-moll transponiert (*c b as g*), zu einem stürmischen achttaktigen Thema mit Frage und Antwort ausgestaltet. Das Trio bringt eine Abwandlung von B_1 in *Des*-Dur. Aus melodischen Gründen hat diesmal *c* seine Stelle gewechselt: *f c es des* statt *f es des c*. In der Überleitung zum ersten Teil wird dieser Melodiekern noch besonders hervorgehoben.

Das Arioso entwickelt sich ebenfalls aus B_1 , diesmal in der gleichnamigen Molltonart von *As*-Dur, *as*-moll: *es des ces b*. B_1 kehrt im Verlauf der Ariosomelodie noch einige Male wieder und bestimmt damit deren Charakter, so in Takt 3 (*as ges fes es*) und in rhythmisch veränderter Form in Takt 4 (wie im ersten Takt *es des ces b*). Der Anfang des Arioso wird im Takt 10—11 wieder aufgenommen (auf die interessante Liedform des Satzes können wir hier nicht näher eingehen). So bringt der „Klagende Gesang“ durchaus nicht, wie Riezler meint, „von Anfang bis zu Ende immer Neues“ als „eine Melodie ohne melodischen Kern“⁷. Der melodische Kern ist B_1 .

Was das Fugenthema betrifft, so hat schon Rudolph Reti darauf hingewiesen, daß es, unter Auslassung der Eröffnungsnote des Hauptthemas, ein völliges Abbild von *A*—*B* des

⁵ Oder auch die Tonschritte von B_1 in Takt 25/26: *d, c, b, as, g* und in der Reprise: *f, es, des, c* (Takt 84/85).

⁶ W. Riezler, *Beethoven*, Zürich 1936, S. 246.

⁷ Riezler, a. a. O., S. 247.

ersten Satzes darstellt⁸. Am Schluß wird noch einmal die Spielfigur aus dem ersten Satz in der Tonika der Haupttonart zitiert, nachdem uns die Bewegung von Sechzehnteln, zuerst in der Oberstimme und dann im Baß, darauf vorbereitet hatte. Anfang und Ende begegnen sich, der Kreis ist geschlossen.

Fassen wir das bisherige zusammen, so ergibt sich, daß alle Sätze der Sonate aus ein und demselben Grundgedanken gebildet sind. Er erscheint in den verschiedensten Abwandlungen, aus denen sich wieder neue Gebilde entwickeln. Die Sätze im einzelnen wie das Werk im ganzen sind nach einem einheitlichen Plane gebaut. Bewußtes Schaffen und Intuition waren dabei wohl gleicherweise am Werk.

2. Die musikalisch-poetische Idee

Beethoven benutzte mit Vorliebe das Wort „dichten“ für komponieren⁹ und sprach auch von einer poetischen Idee¹⁰. Es handelt sich hier freilich nicht um eine poetische Idee im Sinne Paul Bekkers¹¹, sondern um eine Idee, deren Schwerpunkt in der Musik liegt. Nennen wir sie deshalb, nur um einer Verwechslung vorzubeugen, musikalisch-poetische Idee. Sie hat von der Musik auszugehen, sich in ihr zu begründen und wird sich daher nur sehr schwer zu literarischen Umschreibungen in Worten geeignet finden.

Läßt sich in bezug auf die As-Dur-Sonate überhaupt über eine solche Idee etwas aussagen?

Die poetischen Deutungen dieses Werkes sind zahlreich, ohne daß sie sich allzu genau auf musikalische Tatsachen stützen. Erwähnen wir nur zwei. Wagner hört in der Sonate „Frühlingsnahe“. Als Liszt sie ihm einmal vorspielte, bat Wagner ihn, den letzten Satz langsamer zu nehmen, „da doch in dieser Sonate leidenschaftliche Akzente ausgeschlossen seien“¹². Vincent d'Indy sieht in der Fuge eine „Willensanstrengung gegen das Leiden“ und in der Wiederholung des *Arioso dolente* den „letzten Krampf eines moralischen Todeskampfes“. Die Wiederaufnahme der Fuge scheint ihm „die Wiederauferstehung des noch zögernden, niedergedrückten Wesens“ anzuzeigen, „das von neuem das Licht des Tages erblickt“. André Jolivet, der diese Worte des französischen Komponisten in seinem Beethovenbuch zitiert, schließt sich dieser Meinung an¹³. Solche Aussagen geben meistens mehr über den Deuter, und, wenn er Komponist ist, über seine Musik, als über das gedeutete Werk Auskunft.

Bei der Suche nach objektiven Kriterien, die zu einer Deutung führen können, die — wir sagen es im voraus — im besten Falle nur An-Deutung sein kann, gilt es zunächst noch einmal die Rolle zu betonen, die die ersten vier Takte der Sonate spielen. Sie bezeugt, daß der Sonate ein musikalischer Plan, eine musikalische Idee zugrunde liegt.

Was den Inhalt des ersten Satzes anbelangt, so sei zunächst negativ festgestellt, daß hier keine dramatischen Gegensätze aufeinanderprallen, die von „einem Streit zweier Prinzipien“ zeugen könnten. Ein einziges Thema entwickelt sich melodisch, wird harmonisch beleuchtet, als ganzes oder in einzelnen seiner Abschnitte. Es bestreitet auch den Stoff zum zweiten Thema. Das Tempo ist gemäßigt (*Moderato*), die dynamischen Unterschiede sind gering. Daß Beethoven die liedhafte Wendung auch in einem menuettartigen Satz verwenden konnte, zeugt weiterhin von der Ruhe, die über dem Satz liegt. Auch die Angabe Beethovens über den Charakter des Stückes bezeugt dies: *Cantabile, molto espressivo*.

⁸ R. Reti, *The Thematic Process in Music*, London 1961, S. 90.

⁹ „Durchtören Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß Beethoven dort oft gedichtet, oder wie man sagt, komponiert hat“ (Brief Beethovens an N. Streicher vom 20. 7. 1817).

¹⁰ E. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Bonn 1927, S. 78.

¹¹ P. Bekker, *Beethoven*, Berlin 1912, 2. Aufl., S. 77 ff. In bezug auf die Form des 1. Satzes schreibt Bekker: „Motivische Entwicklung fehlt völlig“, a. a. O., S. 187.

¹² C. Fr. Glasenapp, *Das Leben R. Wagners*, Bd. 6, S. 529.

¹³ A. Jolivet, *L. van Beethoven*, Paris 1935, S. 144.

Der zweite Satz steht in völligem Kontrast zum vorhergehenden. Die Tonart ist Moll statt Dur, das Tempo *Allegro molto*, die dynamischen Unterschiede auf kurzen Strecken sind groß (Takt 1—4 p, Takt 5—8 f), sf-Ausbrüche sind häufig, eine Generalpause überrascht, nachdem ihr ein *ritardando* und zwei ff-Schläge vorausgegangen sind. Das Trio ist zwar in seiner arabeskenhaft-melodiosen zweistimmigen Führung zarter, zeichnet sich aber nach längeren p-Stellen durch plötzliche f- und ff-Stellen aus. Es ist eine stürmische, kapriziöse Musik, voller unerwarteter Wendungen, wenn auch gebändigt durch die Form. Bei aller Betonung der Gegensätze zum Anfangssatz hat man sich aber auch die Motivverwandtschaft mit ihm zu vergegenwärtigen, was auf eine innere Wesensverwandtschaft deutet. Auch die Tonart — die parallele Molltonart — weist auf diese Verwandtschaft hin.

Es ist bekannt, daß Beethoven sehr häufig an mehreren Werken zugleich arbeitete, und was den Schlußteil der Sonate angeht, so hat man bisher nicht genügend beachtet, daß sie in zeitlicher Nähe zur *Missa sollemnis* entstand. Skizzen zu beiden Kompositionen finden wir im gleichen Skizzenbuch¹⁴. Auch musikalisch läßt sich eine Nähe zwischen beiden Werken feststellen: Das Fugenthema aus dem „*Dona nobis pacem*“ ist bis auf kleine Einzelheiten, sogar einschließlich des Kontrapunktes, identisch mit dem Fugenthema der *As-Dur*-Sonate (Umkehrung).

Sonate op. 110



Missa sollemnis



Auch der Aufbau beider Stücke, des Agnus Dei und der Sonate, ist ähnlich.

Sonate: Rezitativo, Arioso	—	Fuga	—	Arioso	—	Fuga
Missa:	Agnus Dei	Fuga	—	Agnus Dei		Fuga
					(Rezitativ)	

Das Agnus Dei besteht aus Sologesang mit Chor (Schwerpunkt: Solostimmen), die Fuge der Missa aus Chor mit Sologesang (Schwerpunkt: Chor). In der Sonate können wir eine ähnliche Verteilung bemerken, natürlich in die rein instrumentale Sprache übertragen.

Beethovens in diesem Falle sehr ins einzelne gehende Bezeichnungen des „Inhaltes“ des Schlußteils geben weitere Anhaltspunkte zu einer Deutung: *Klagender Gesang* (Arioso 1), *Ermattend, Klagend* (Arioso 2), *Nach und nach wieder auflebend* (Umkehrung der Fuge, Beginn). Die Fuge läuft in einen großen expressiven Gesang aus, im Einklang mit Beethovens Worten, daß „in die althergebrachte Form (der Fuge) heutzutage ein anderes, wirklich poetisches Element kommen“ muß (auch hier finden wir das Wort „poetisch“). Fast ist man versucht, der Fuge Worte zu unterlegen. Wir unterlassen dies und beschränken uns darauf, den unzweifelhaft musikalischen Zusammenhang mit dem Messensatz festzustellen.

¹⁴ Nach J. G. Prod'homme, *Die Klaviersonaten Beethovens*, Wiesbaden 1948, S. 261.

Überblicken wir noch einmal das bisher gewonnene: die thematische Einheit und musikalische Planung der Sonate, Beethovens Hinweise auf den „Inhalt“ der einzelnen Sätze, der Zusammenhang und Gegensatz zwischen ihnen, immer vom musikalischen Stoff her gesehen, die Beziehung zur Missa.

Die musikalisch-poetische Idee, von der wir anfangs sprachen, ist die begriffliche Formulierung dieser inneren Zusammenhänge, die wir in der Musik als eine Einheit erleben. Weiter kann eine Deutung nicht gehen. Das war auch der Zeit Beethovens bewußt. Johann Georg Sulzer, einer der großen Popularphilosophen der Zeit, dessen Werke Beethoven eifrig las, drückt das deutlich aus. Er bestätigt zunächst, daß „die ganze Musik sich auf die Kraft (gründet), verschiedene Leidenschaften auszudrücken“ (was auch Beethoven verschiedentlich betont), „was man auch ohne Worte tun (könne). Daher die Instrumentalmusik“. „Aber“, so fährt er fort, „die Musik tut erst ihre volle Wirkung, wenn sie sich mit der Dichtkunst vereinigt“¹⁵. Und Johann Adam Hiller schreibt in demselben Sinne: „Wir (können) den Empfindungen (in der Musik) keinen Namen geben. Wenn Musik verständlich werden soll, muß sie sich mit dem Wort verbinden“¹⁶. Vielleicht hat dieser Wunsch, eindeutig verstanden zu werden, Beethoven dazu veranlaßt, das Chorfinales der 9. Symphonie zu schreiben. Auch die Missa ist von ihm, unter anderem, wohl auch deshalb so hoch geschätzt worden. Aber selten standen ihm Texte zur Verfügung, die seine Intentionen zulänglich verdeutlichen konnten.

Zu einigen anonymen Texten Schubertscher Lieder

VON DIETRICH BERKE, KASSEL

Eine nicht geringe Zahl Schubertscher Lieder ist bekanntlich ohne Nennung des Textdichters auf uns gekommen¹. Für die fehlende Autorenangabe in Schuberts Autographen kommen mehrere Gründe in Betracht: Der einfachste Grund wäre, daß Schubert aus Nachlässigkeit oder in der Eile des Komponierens die Nennung des Textdichters unterließ. Nach allem, was wir über Schuberts Arbeitsweise wissen, dürfte dies jedoch nur sehr selten zu treffen. Viel eher scheint eine auf Schubert zurückgehende Unterlassung ihren Grund darin zu haben, daß Schubert erst am Ende der Arbeit an einem Liede den Textdichter notierte. So würde es sich jedenfalls erklären, daß gerade eine Reihe von Fragmenten und Entwürfen ohne Nennung des Dichters überliefert sind (u. a. D 39, D 329, D 311, D 555, D 645, D 725, D *deest*: „Nur wer die Liebe kennt“). Bei dem größten Teil der Lieder mit unbekanntem Textdichter dürfte jedoch die Art der Verbreitung von Lyrik zur Zeit Schuberts für die fehlende Autorenangabe verantwortlich zu machen sein. Wir wissen, daß Schubert nicht nur die Individualausgaben seiner Autoren als Vorlage benutzte, sondern auch Almanache und Taschenbücher, in denen die Gedichte nicht selten unter einer Chiffre, oftmals auch anonym publiziert wurden². Mit anderen Worten: Schubert selbst waren die Namen einiger seiner Textdichter unbekannt.

Es bedarf keiner besonderen Erörterung, daß die Kenntnis der Textdichter und Textvorlagen Schuberts sowohl für die philologische Erschließung des Schubertschen Werkes als

¹⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, 2. Aufl. Leipzig 1778, S. 375.

¹⁶ J. A. Hiller, *Abhandlungen von der Nachahmung der Natur in der Musik*, zitiert nach H. Pfrogner, *Musik. Die Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg 1954. 5. Teil.

¹ Vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works*, London (1951), p. 530. Bis zur Stunde sind noch bei 38 einstimmigen und mehrstimmigen Liedern Schuberts die Autoren entweder gänzlich unbekannt oder vermutete oder behauptete Autorschaft nicht nachgewiesen.

² Vgl. auch C. Chr. Redlich, *Versuch eines Chiffrenlexikons . . .*, Hamburg 1875.

auch für die Schubertforschung im weiteren Sinne von Belang ist. Der Verfasser konnte in den letzten eineinhalb Jahren, während er sich als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft mit den textlich-literarischen Problemen der einstimmigen und mehrstimmigen Lieder Schuberts beschäftigte, einige anonyme Texte identifizieren und für eine Reihe weiterer Lieder mit teilweise schwer zugänglicher Textvorlage die von Schubert mit großer Wahrscheinlichkeit benutzte Textquelle ermitteln. Im Hinblick darauf, daß gerade die philologische Schubertforschung durch die im Bärenreiter-Verlag erscheinende „Neue Schubert Ausgabe“ erhöhte Aktualität gewonnen hat, stellt der Verfasser an dieser Stelle die Ergebnisse seiner Nachforschungen in der sehr vorläufigen Form einer kurzen Mitteilung zur Verfügung. Er unterzog die Almanach- und Taschenbuchbestände des Literaturarchivs am Schiller Nationalmuseum in Marbach/Neckar sowie der Stadtbibliothek Wien einer systematischen Durchsichtung; ferner benutzte er die Theatersammlung an der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Dabei kam er zu den folgenden Ergebnissen:

D 75: *Trinklied („Freunde sammelt euch im Kreise“)*

Das Gedicht erschien im *Taschenbuch und Almanach für häusliche und gesellschaftliche Freuden*, hrsg. von Carl Lang, Frankfurt und Heilbronn 1797. Das Gedicht umfaßt in diesem Almanach sieben Strophen. Einige Varianten zu der Version Schuberts (Abschriften in der Sammlung Witteczek-Spaun der Gesellschaft der Musikfreunde) lassen darauf schließen, daß das genannte Taschenbuch nicht Schuberts Vorlage bildete. Andererseits dürfte als sicher gelten, daß die in der Ausgabe Diabelli Nr. 8822 abgedruckten Strophen nicht authentisch sind (in den Abschriften ist nur eine Strophe unterlegt), vielmehr eine Hinzufügung des Verlegers darstellen³. Unterzeichnet ist das Gedicht mit „Fr. Schäffer“. Vermutlich handelt es sich bei dem Dichter um Friedrich Schäffer, geb. 1772 in Stuttgart, gestorben 1800 in Ulm⁴. Schäffer war Mediziner und absolvierte einen Teil seiner Studien in Wien. Das Stadtarchiv Ulm ist im Besitz einiger Archivalien, die über die Biographie Schäffers Auskunft geben.

D 104: *Die Befreier Europas in Paris*

Textdichter ist Johann Christian Mikan (1769–1844). Mikan war Naturforscher, gehörte dem patriotisch ökonomischen Verein in Prag als Sekretär an und tat sich als Gelegenheitsdichter hervor⁵.

Die Vorlagenfrage ist im Falle von D 104 nicht leicht zu entscheiden. Schuberts Autograph ist mit dem 16. Mai 1814 datiert. Das Gedicht erschien jedoch erst in der Juni-Nummer der Zeitschrift „Der Sammler“ im Anschluß an die folgende Notiz (S. 380): „Den 13. [April]: Zweytes Declamatorium der Mad. Schröder im Redoutensaale. Jede Kunstausstellung dieser Frau gewährt uns neuen, erhöhten Genuß. Nebst der Bürgschaft und der Glocke wiederholte sie dieß Mahl: Mein Vaterland! von Körner, und declamierte zum Beschluß folgendes Gedicht von Herrn Professor Mikan: . . .“ Möglicherweise hat also Schubert das Gedicht aus der Hand der Mme. Schröder, vielleicht durch Vermittlung seiner Freunde, erhalten, wenn er nicht selbst an dem „Declamatorium“ teilgenommen hat. Jedenfalls kommt das folgende fliegende Blatt (Exemplar Stadtbibliothek Wien) als Vorlage nicht in Frage: *Die Befreyer Europas in Paris. Volksgedicht von Johann Christian Mikan mit Musik von Vinzenz Maschek. Gesungen in Prag am 7. July 1814*. Abgesehen von dem

³ Laut freundlicher Auskunft von Imogen Fellingner, Köln.

⁴ Vgl. A. Weyermann, *Nachrichten von Künstlern, Gelehrten . . .*, Bd. I, Ulm 1798.

⁵ Ausführliche Biographie in Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserreiches Österreich*, Wien 1856–1891.

späten Datum „7. July 1814“ enthält das Flugblatt gegenüber Schuberts Version und der im „Sammler“ erhebliche Varianten.

D 305: *Mein Gruß an den Mai*

Für dieses bei Schubert mit der Autorenangabe „*Ermin*“ versehene Gedicht fand der norwegische Schubertforscher Odd Udbye nur eine anonyme Vorlage in der Zeitschrift „*Carinthia*“, 1812. Varianten lassen darauf schließen, daß Schubert nicht die „*Carinthia*“, sondern den Musenalmanach „*Selam*“, hrsg. von Ignaz Franz Castelli, Jahrgang 1814, benutzte, wo das Gedicht mit „*Ermin*“ unterzeichnet ist. „*Ermin*“ ist das Pseudonym für Johann Gottfried Kumpf.

D 306: *Die Madt der Liebe*, von Johann von Kalchberg

Laut Deutsch, Them. Cat. notiert Schubert im Autograph „*dazu eine Strophe*“. In den gesammelten Werken Kalchbergs ist das Gedicht jedoch als Sonett überliefert, ebenso im Musenalmanach „*Selam*“ 1814. Es hat offensichtlich eine andere, strophische Version dieses Gedichtes nicht existiert. Möglicherweise hat Schubert übersehen, daß es sich bei diesem Gedicht um ein Sonett handelt.

D 329: *Die drei Sänger* (Fragment)

Der Text findet sich in den *Dichtungen für Kunstredner*, hrsg. von Deinhardstein (diese Publikation ist der Schubertforschung im Zusammenhang mit dem *Wanderer* D 489 bekannt) und im „*Sammler*“ von 1814. Unterzeichnet ist das Gedicht in beiden Veröffentlichungen mit „*Friedrich B. b. k.*“. Laut Holzmann-Bohatta, *Deutsches Pseudonymen-Lexicon*, Wien—Leipzig 1906, verbirgt sich unter dieser Chiffre Friedrich Bobrik. Nach freundlicher Auskunft von Frau Dr. Lilly Schochow, Berlin, enthält die 1851 von Friedrich von Wichert besorgte Ausgabe der Gedichte Bobriks auch folgende biographische Angaben: Friedrich Ludwig Bobrik, geb. 13. 10. 1781 in Marienburg/Westpreußen, gest. 22. 1. 1848 in Königsberg, war Sohn eines protestantischen Geistlichen, studierte Jura und wurde Kriminalrat in Marienwerder, später Landgerichtsrat in Königsberg (Dr. jur. h. c.). Neben Gedichten, die er pseudonym in verschiedenen Zeitschriften und Sammlungen veröffentlichte, verfaßte er auch nicht unbedeutende juristische Schriften.

D 520: *Frohsinn* („*Ich bin von lockere[m] Schläge*“)

Textdichter ist der in der Schubertforschung bereits bekannte Ignaz Franz Castelli. Das Gedicht findet sich im Musenalmanach „*Selam*“ für 1813. Die beiden zusätzlichen Strophen im Druck Diabelli, Nr. 8222 und in den Peters-Ausgaben sind nicht authentisch.

Es besteht kein Zweifel, daß Schubert mehrere Jahrgänge des Musenalmanachs „*Selam*“ als Vorlagen benutzte; enthalten diese Jahrgänge doch eine Reihe von Gedichten, für die anderweitig keine Ausgaben nachgewiesen werden können. Mehrere Mitglieder des Schubertkreises, wie Matthäus von Collin, Deinhardstein und Kenner, dessen „*Liedler*“ im Jahrgang 1815 abgedruckt wurde, gehören zu den Autoren dieses Almanachs. Schubert hat offensichtlich den Almanach mehrmals zur Hand genommen, denn er hat jeweils Serien von Gedichten vertont. Dabei ließ er sich anscheinend von einem „zyklischen“ Prinzip leiten, einem Verfahren, das auch bei Vertonungen von Gedichten Fr. Schlegels, Novalis', Ernst Schulzes und anderer Dichter zu beobachten ist. Ob diese „Zyklen“ auch musikalisch als Zyklen intendiert waren, muß einstweilen offen bleiben. Schubert entnahm den einzelnen Jahrgängen des Musenalmanach „*Selam*“ die folgenden Gedichte:

„Selam“ 1813

- D 352: *Licht und Liebe*, von M. v. Collin (fraglich, ob „Selam“ die Vorlage abgab)
 D 771: *Treubruch (Der Zwerg)*, von M. v. Collin⁶
 D 772: *Wehmut*, von M. v. Collin
 D 520: *Frohsinn*, von I. F. Castelli
 D 522: *Die Liebe*, von Gottfried von Leon

„Selam“ 1814

- D 176: *Die Sterne*, von Fellingner
 D 177: *Vergebliche Liebe*, von J. K. Bernard
 D 182: *Die erste Liebe*, von Fellingner
 D 183: *Freundschaft und Wein*, von A. Zettler
 D 302: *Labetrunk der Liebe*, von Stoll
 D 303: *An die Geliebte*, von Stoll
 D 304: *Wiegenlied*, von Körner
 D 305: *Mein Gruß an den Mai*, von Ermin
 D 306: *Skolie*, von Deinhardstein
 D 307: *Die Sternenwelten*, von Fellingner
 D 308: *Die Macht der Liebe*, von Kalchberg
 D 309: *Das gestörte Glück*, von Körner

Ob Schubert auch den Jahrgang 1815 des Musenalmanach „Selam“ benutzte, ist nicht sicher. Immerhin enthält er aber die Gedichte zu D 141: *Der Mondabend*, von Ermin und D 148: *Trinklied („Brüder unser Erdenwallen“)*, von Castelli.

D 609/665: *Lebenslust („Wer Lebenslust fühlet . . .“)*

Von der Existenz des Quartettes D 665 (*„Im traulichen Kreise“*) wissen wir nur durch einen Hinweis Kreißles, den auch Deutsch im Them. Cat. anführt⁷. Demnach handelt es sich bei dem als verschollen geltenden D 665 um ein D-dur-Stück im 6/8-Takt⁸. Sowohl Kreißle als auch Deutsch hatten aber übersehen, daß der Text von D 665 den zweiten Vierzeiler der ersten Strophe von D 609 bildet. Da D 609 ebenfalls ein Quartett in D-dur und im 6/8-Takt ist, besteht die Vermutung, daß Kreißle entweder ein Fragment des Autographes von D 609 vor sich hatte oder aber eine fragmentarische Fassung dieses Quartettes. In jedem Falle ist aber die D-Nummer 665 zu streichen.

Textdichter dieses Gedichtes, das im *Österreichischen Taschenbuch für das Jahr 1804*, Wien: Pichler, abgedruckt ist, ist der in der Schubertforschung bekannte Johann Carl Unger. Ob Schubert das genannte Taschenbuch als Vorlage benutzte, ist sehr fraglich, denn dort trägt das Gedicht den Titel *Die Geselligkeit. Gegenlied an Fräulein von S.* (Das Gedicht des Fräulein von S. heißt *Die Einsamkeit*).

⁶ Auf den Titel *Treubruch* wies erstmals Kreißle, *Franz Schubert*, Wien 1865 hin (vgl. Deutsch, Them. Cat.), allerdings hielt er das Gedicht für ein Werk von Heinrich von Collin. In der Ausgabe der nachgelassenen Gedichte M. v. Collins von Joseph von Hammer, 1827, trägt das Gedicht den Titel *Der Zwerg*. Schuberts Lied erschien 1823 bei Sauer & Leidesdorf im Druck, ebenfalls mit dem Titel *Der Zwerg*. Es besteht Anlaß zu der Vermutung, daß der Titel *Der Zwerg* auf Schubert bzw. auf seinen Verleger zurückgeht und später, nachdem das Lied unter diesem Titel berühmt geworden war, auch für die Gedichtausgabe von Hammer übernommen wurde. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daß sich in der Sammlung Namešt in Brünn, deren Schubert-Bestände der Verfasser kürzlich sichtete, eine zeitgenössische Abschrift des Liedes findet, in der das Lied den Titel *Treubruch* trägt. Möglicherweise geht diese Abschrift auf das Autograph zurück, das verloren ist. Wenn sich das bestätigen würde, hätte man einen weiteren Anhaltspunkt für die These, daß der Titel erst für die Drucklegung des Liedes abgeändert wurde.

⁷ Das Gedicht stellt eine ebenfalls in „Selam“ abgedruckte Nachdichtung eines slovenischen Gedichtes von Urban Jarnik dar. Dies hatte bereits Odd Udbye herausgefunden.

⁸ Kreißle, a. a. O., S. 161.

D 645: *Abend* („Wie ist es denn, daß“) (fragmentarischer Entwurf)

Obwohl in diesem Entwurf nur der Text „Wie ist es denn, daß“ unterlegt ist, besteht doch kein Zweifel, daß der Dichter Ludwig Tieck ist. Das Gedicht findet sich u. a. im Musenalmanach für 1802, herausgegeben von A. W. Schlegel und Ludwig Tieck. Es bildet dort den dritten Teil eines vierteiligen Gedichtzyklus mit dem Titel *Der Besuch*. Ob Schubert den Musenalmanach als Textvorlage benutzte, ist fraglich. In einigen Tieckausgaben erscheinen nämlich die Gedichte des Zyklus auch gesondert.

D 989: *Die Erde* („Wenn sanft entzückt mein Auge sieht“)

Textdichter dieses lange als verschollen geltenden Liedes ist Friedrich von Matthisson. Daß Deutschs Interpretation, die beiden Titel *Die Erde* und *Vollendung* als einen Titel zusammenzuziehen, nicht haltbar ist, ergibt sich schon daraus, daß dieses Lied bei Matthisson keinen Doppeltitel trägt (vgl. Deutsch, Them. Cat.). Darüber hinaus sind in Nottebohms Verzeichnis die Lieder *Die Erde* und *Vollendung* gesondert aufgeführt, wobei er Matthisson als Textdichter für das Lied *Vollendung* nennt⁹. Inzwischen hat Christa Landon beide Lieder in Abschriften aus dem Kreißle-Nachlaß wieder aufgefunden.

Für das Lied *Die Erde* kommt als Textvorlage keine der bekannten Ausgaben der Gedichte Matthissons in Frage. In allen Ausgaben trägt das Gedicht nämlich den Titel *Die schöne Erde* und die erste Zeile lautet „Wenn hoch entzückt mein Auge sieht“. Anscheinend benutzte Schubert folgende Publikation: *Wilhelmine. Ein Lesebuch für Mädchen von 10 bis 15 Jahren* von Johann Genersich, Leipzig 1826 (es handelt sich bei diesem Exemplar offensichtlich um eine spätere Auflage, da bereits in dem „Gegenstück“ zu diesem Werke, *Alfred, Ein Lesebuch für Jünglinge* von Johann Genersich, Wien 1812, das das Gedicht *Vollendung* enthält und Matthisson als Dichter nennt, auf die *Wilhelmine* verwiesen wird). Im Teil II des Buches *Wilhelmine* findet sich auf S. 185 das Gedicht *Die Erde* ohne Nennung des Textdichters in einer der Schubertschen Version entsprechenden Fassung. Da es sich bei beiden Werken um Bücher pädagogischer Provenienz handelt, ist es durchaus möglich, daß Schubert über die Bibliothek seines Vaters oder einer seiner Brüder in den Besitz dieser Bücher gelangen konnte.

D deest: „Nur wer die Liebe kennt“ (Fragment)

Textdichter dieses zusammen mit D 513 im Ms. Stadtbibliothek Wien MH 36/c enthaltenen Liedfragments ist Zacharias Werner. Das Lied trägt in der Zeitschrift „Die Harfe“, hrsg. von Friedrich Kind, 2. Bdchen. 1915, S. 362, wo der Verfasser es auffand, den Titel *Impromptu. In Tharants Ruinen geschrieben*.

Ein wiederaufgefundenes Streichquartett Hans Pfitzners

VON HANS RECTANUS, HEIDELBERG

Als der siebzehnjährige Hans Pfitzner, Schüler am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt/Main, sich auf den Rat insbesondere seines Theorie- und Kompositionslehrers, des von Brahms geschätzten Iwan Knorr, um das „Mozartstipendium“¹ bewarb, schickte er

⁹ Nach freundlicher Auskunft von Walther Dürr, Tübingen.

¹⁰ Chr. Landon, *Neue Schubert-Funde*, in Österreichische Musikzeitschrift, 24. Jg. 1969, Heft 5/6, S. 299–323.

¹ Es handelt sich hierbei um die im Jahre 1838 vom „Frankfurter Liederkrantz“ ins Leben gerufene „Mozartstiftung“, die formell noch heute besteht. Die beiden zur Verfügung stehenden Preise bekamen 1886 der später in Amerika wirkende Adolf Weidig und Gustav Trautmann, ein Mitschüler Pfitzners, der Universitätsmusikdirektor in Gießen wurde.

der Jury, der u. a. der Dirigent Felix Mottl und Max Bruch angehörten, den ersten Satz eines Streichquartetts in *d*-moll zusammen mit einem Lied für Singstimme und Klavier. Letzteres, das Uhland-Lied *Naturfreiheit* — der Text war vorgeschrieben — hat Pfitzner fast 50 Jahre später zusammen mit frühen Liedkompositionen als Nr. 3 der *Sechs Jugendlieder* (ohne Opuszahl) erscheinen lassen, während das Streichquartett seither als verschollen galt.

Auch Pfitzner selbst, der dieses Werk sehr schätzte, war dieser Meinung. Er teilt zwar noch im Jahre 1938 die Anfänge des ersten und dritten Satzes (je 10 und 16 Takte) aus dem Gedächtnis mit, bemerkt jedoch bedauernd dazu: „. . . das ganze Werk ist leider verschollen und wird kaum jemals wieder auftauchen. Ich ließe es, wenn es aufgefunden würde, geradeso unbefangenen abdrucken, wie ich die ‚Jugendlieder‘ veröffentlichen ließ . . .“².

Diesem Vorhaben Pfitzners stünde seit einiger Zeit nichts mehr im Wege: zusammen mit einigen anderen (besonders frühen) Werken und Skizzen ist dieses Jugendwerk wieder im Autograph aufgetaucht und vollständig überliefert. Erhalten sind in Partitur-Reinschrift sämtliche vier Sätze des Streichquartetts (*Allegro molto moderato*, *d*-moll; *Andante molto sostenuto*, *B*-dur; *Allegro ma non troppo*, *fis*-moll; *Allegro*, *D*-dur). Wie Schriftbild und Notenpapier der 20 Blätter ausweisen, sind die Sätze in einem Zug niedergeschrieben worden; nachträgliche Korrekturen fehlen. Am Anfang des *Andante*-Satzes findet sich die Bemerkung von Pfitzners Hand, daß „dieser Satz nach dem in *fis*-moll zu spielen sei“, so daß also das Scherzo merkwürdigerweise an zweiter Stelle in der Satzfolge zu stehen kommen sollte. Allerdings erinnert sich Pfitzner selbst nicht mehr an diese aus dem Rahmen fallende Anordnung des Jahres 1886, denn in der erwähnten Schrift aus dem Jahre 1938 bezeichnet er das *Andante* in *B*-dur als zweiten Satz.

Eine eingehendere stilistisch-analytische Untersuchung mag einer Sonderstudie vorbehalten bleiben. Soviel sei nur gesagt, daß das Werk zwar der klassisch-romantischen Tradition in der Form und der thematischen Arbeit verpflichtet ist, ganz im Sinne des Brahms-Freundes und damaligen Direktors des Frankfurter Konservatoriums Bernhard Scholz, jedoch hätte gerade letzterer dieses Werk ebenso wie das in Frankfurt entstandene Jugend-Cello-Konzert in *a*-moll, das er als „*verwagnert*“ bezeichnet hat, abgelehnt. Denn es handelt sich bei diesem Streichquartett um ein in allen Sätzen, insbesondere aber im ersten Satz, hochromantisches Stück von — verglichen mit anderen Arbeiten dieser Jahre — erstaunlicher Leidenschaftlichkeit, Geschlossenheit und Aussagekraft, wobei besonders der 1. Satz harmonische Kühnheiten mit melodisch weitgeschwungenen Bögen vereint: insgesamt das Werk eines jungen Genies, das zwar in der offiziellen klassisch-romantischen Tradition heranwächst, jedoch beim (für ihn eigentlich verbotenen) Blick in seine musikalische Gegenwart harmonisches Neuland sucht und findet. (S. Notenbeispiele 1—4, S. 492 f.)

Neben dieser geschlossen überlieferten Handschrift liegen nun vom Scherzo-Satz (*fis*-moll) noch drei weitere handschriftliche Fassungen vor, darüberhinaus enthält ein Blatt zusätzlich noch einen einzelnen überlieferten Trio-Teil in *Fis*-dur. Von diesen einschließlich des Scherzos in der Quartett-Handschrift insgesamt vier Fassungen des Scherzo-Satzes stimmen jeweils nur die umrahmenden Teile der dreiteilig gebauten Stücke weitgehend thematisch überein. Sie benutzen dasselbe Thema, gehen also auf den gleichen musikalischen Einfall zurück und enden ausnahmslos in *fis*-moll³. Hs. B und C enthalten einen mit *Andante* überschriebenen Trio-Teil in *D*-dur, in Hs. B ist dieser Teil durchgestrichen, hier finden sich einige Bleistiftkorrekturen, die jedoch in Hs. C nicht wieder aufgenommen werden. Das Trio der Hs. D ist ein — bei wiederum leicht veränderten Rahmenteilen — im 6/8-Takt stehendes „*Moderato*“ von gänzlich verschiedener musikalischer Faktur gegenüber den Triosätzen der anderen Handschriften, die in ihrer Grundstruktur homophon angelegt sind,

² Vgl. H. Pfitzner, *Meine Beziehungen zu Max Bruch*, München 1938.

³ Der besseren Verständigung halber werden die komplette Quartett-Handschrift mit Hs. A, die Scherzo-Fassungen mit Hss. B—D, das einzelne Trio-Blatt mit Hs. E bezeichnet.

mit betont kantabel gehaltener, führender Oberstimme bei lediglich stützender Funktion der anderen drei Streicher. Trio D dagegen ist eindeutig kontrapunktisch linearer Natur, was sowohl durch das zweitaktige Hauptthema barocker Provenienz als auch die weitere imitatorische Verarbeitung bedingt ist.

Das separat überlieferte, einseitig beschriebene Blatt enthält einen Trio-Teil (ohne Tempo- und Vortragsbezeichnungen) in *Fis*-dur mit homophoner Grundhaltung, einem neuen markanten Grundrhythmus in der führenden ersten Violine und Begleitakkorden der anderen Stimmen auf den schlechten Taktteilen, eine Struktur, die lediglich im Mittelteil dieses wiederum in sich dreiteiligen serenadenhaften Stückes und am Schluß verlassen wird.

All diese Trio-Lösungen scheinen jedoch Pfitzner nicht befriedigt zu haben, was in der Hs. D überdeutlich dadurch zum Ausdruck kommt, daß hier das Trio dick durchgestrichen ist. Wenden wir uns deshalb der endgültigen Fassung des Scherzos in der vollständigen Quartett-Handschrift zu.

Der Scherzo-Satz in Hs A stimmt lediglich in den ersten 13 Takten mit den Anfängen in den Hss. B–D überein. Er gleicht ihnen danach zwar thematisch, nicht aber in der Verarbeitung und Weiterführung, wodurch sich hier eine Ausweitung von fast 15 Takten — um etwa ein Drittel — gegenüber den Hss. B–D ergeben hat. Wichtiger und bedeutsamer jedoch ist die Tatsache, daß nunmehr nochmals ein neuer Trioteil figuriert, der keinerlei Anklänge an die bisher bekannten zeigt. Dieses neue *Fis*-dur-Trio im 4/4-Takt (!), das sich schon in seiner Länge von den besprochenen Triosätzen abhebt, gewinnt nun noch dadurch eine besondere und weiterweisende Bedeutung, daß, wie Pfitzner selbst in der anfangs erwähnten Schrift mitteilt, er dieses Trio „teilweise in der ‚Rose vom Liebesgarten‘ verwendet habe, im Blütenwunder.“ Diese Stelle in Pfitzners zweitem Bühnenwerk, der 1901 uraufgeführten romantischen Oper *Die Rose vom Liebesgarten* findet sich im Vorspiel, dem ersten Teil des insgesamt aus vier Teilen (Vorspiel, 1. und 2. Akt, Nachspiel) bestehenden Werkes (Klavierauszug, S. 53). Hier begleitet die Musik jenes „Blütenwunder“, das sich nach der rauhen Jahreszeit alljährlich im Frühling ereignet und aus dem die Bewohner des Liebesgartens neue Kraft schöpfen. Wie ein genauer Vergleich der Vorlage mit der Fassung in der Oper erbringt, bleibt die Grundstruktur dabei gleich: aus dem *Fis*-dur wird in der Oper *Ges*-dur, die wichtige rhythmische Grundbewegung $c \ \frac{1}{2} \ \text{♪} \ \text{♩} \ \text{♩} \ \text{♩}$ mit der trillern- den Mittelstimme findet sich ebenso wie die triolischen Sechzehntel, die im Quartett-Satz in allen Stimmen zu finden sind und in der Oper in den Holzbläsern, Harfe und Celli das „Säuseln und Rauschen“ des Blumen- und Blütenregens malen. Hinzugefügt hat Pfitzner in der Oper eine feierliche, choralartige Streichermelodie, welche die Segnung der Welt durch die Gottheit des Liebesgartens begleitet. Gegenüber der Vorlage ist die Musik auf etwa die Hälfte verkürzt, eine Raffung, die den etwas langatmigen und für ein „Trio“ sowieso zu ausgedehnten Abschnitt verdichtet, ihn so transparenter und überzeugender macht. (S. Notenbeispiele 5 und 6, S. 494 f.)

Pfitzner hat es sehr geliebt, in späteren Werken auf von ihm für verschollen gehaltene Jugendwerke Bezug zu nehmen. Er tat dies wohl in dem Bestreben, dadurch besonders geliebte „Einfälle“ und Themen nicht dem gänzlichen Vergessen anheimfallen zu lassen. So läßt er im letzten Stück seiner *Drei Sonette* op. 41 (1931) am Schluß der Eichendorff-Vertonung *Das Alter* das Hauptthema aus der *Rose vom Liebesgarten* beziehungsreich erklingen; im Cellokonzert *a*-moll op. 52 (1944) verwendet er ein Thema aus dem in der Frankfurter Konservatoriumszeit entstandenen Jugend-Cellokonzert als „Gruß an meine Jugend“, wie Pfitzner im Vorwort des Werkes schreibt.

1.

Allegro molto moderato

Violino I *mf* *espress.* *p*

Violino II *p* *mf* *espress.*

Viola

Cello *p*

p *espress.*

2.

(Dieser Satz ist nach dem in Fis-moll zu spielen)

Andante molto sostenuto

p *espress.*

p

A musical score for a string quartet, consisting of four staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first staff (Violin I) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (Violin II) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff (Viola) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. There are various articulation marks and slurs throughout the passage.

3.

Allegro ma non troppo

A musical score for a string quartet, measures 5-8. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first staff (Violin I) starts with a dynamic marking *p* and a half note F#5. The second staff (Violin II) starts with a dynamic marking *p* and a half note F#5. The third staff (Viola) has a dynamic marking *p* and a half note F#5. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking *p* and a half note F#5. There are various articulation marks and slurs throughout the passage.

A musical score for a string quartet, measures 9-12. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first staff (Violin I) has a dynamic marking *p* and a half note F#5. The second staff (Violin II) has a dynamic marking *p* and a half note F#5. The third staff (Viola) has a dynamic marking *p* and a half note F#5. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a dynamic marking *p* and a half note F#5. There are various articulation marks and slurs throughout the passage.

4.

Allegro

pp

pp

pp

mf

p

5.

con sordini

mf

con sordini

tr

con sordini

mf

con sordini

mf

6.

Langsam

ver-stehn.

Vln. Hrf.

Hbl. Hrf.

Horn

Das Kolloquium zum Thema „Die Musik und das Wort“ (29.—30. 9.)
 und das internationale Zusammentreffen der Musiklexikographen
 (1. 10.) in Brünn 1969

VON REINHARD GERLACH, GÖTTINGEN

Schon ist etwas wie Tradition feststellbar, wenn im jährlichen Turnus das mährische Brünn zum Ort internationalen Gesprächs wird, das um so aktueller erscheint, je mehr das gleichzeitig stattfindende Musikfestival — in diesem Fall unter dem Leitgedanken „Musica vocalis“ — die Themen der Referate berührt. Den Vorträgen wird so auf legitime Weise zu Resonanz verholfen und manches Urteil durch das Erklingende revidiert.

In der Eröffnungsansprache umriß Jiří Vysloužil das Generalthema, indem er darauf aufmerksam machte, daß — wie nach Thrasybulos Georgiades für die deutsche Komposition der Rhythmus der deutschen Sprache verantwortlich ist — so auch für die tschechische Musik das Tschechische als responsabel zu gelten hat. Der Musik der Klassik liegt das Prinzip der Auftaktigkeit zugrunde; gerade die Auftaktigkeit aber kollidiert mit der Volltaktigkeit des tschechischen Sprechrhythmus. Das Problem, dem frühere tschechische Komponisten ganz naiv gegenüber standen, indem sie ebensooft falsch deklamierten wie Füllsilben einfügten, hat erst Smetana zu lösen begonnen. Mit der Entdeckung des Volks-

liedes und der Erforschung der Sprechmelodie durch Leoš Janáček wurde die Musik zu einer unverwechselbar tschechischen.

Jan Ráček verfolgte die Entstehung der Sprachähnlichkeit der Musik zurück bis zur Florentiner Camerata. Der Text habe bei den „Niederländern“ nur den Sinn eines „Solmisations skeletts“ besessen, Sprache als Ausdruck der Natur kannte Musik noch nicht; die Monodie hingegen verdanke sich einem gewandelten Verständnis, denn erst der Barock habe wirklich die „Natur“ entdeckt; daß der Naturbegriff selbst geschichtlich ist, darüber reflektierte Jan Ráček nicht. — Dragutin Gostuški verfolgte einige Parallelen zwischen Musik und Sprache; er lud ein, eine Analogie zwischen dem Reim — als centre de gravitation — der klassischen Sprache des Dichtens und dem konsonanten Akkord in der klassischen Musik zu sehen, ebenso zwischen dem System der Interpunktion und der musikalischen Phrasenbildung. — Den Chor aus dem zweiten Akt der *Zauberflöte*: „*Triumph! Triumph! du edles Paar!*“ stellt den Angelpunkt der Oper Mozarts dar; ihn interpretierte Thrasylbulos Georgiades als „*Epiphanie*“: im erfüllten Augenblick erlebt der Zuhörer, wie Musik selbst handelnd sich ereignet. Die Frage nach der Funktion der Sprache in der Oper *Die Zauberflöte* beantwortete Georgiades mit der Feststellung: „*Die Sprache ist in die Maschen der Partitur eingelegt.*“ — Jaroslav Jiránek steuerte Überlegungen über die methodologischen Ausgangspunkte für die Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses bei Smetana bei. — Hans Heinrich Eggebrecht begriff den „Ton“ (in Anlehnung an Hegel) als ein Prinzip des Schubert-Liedes. Seine Ausführungen zielten darauf ab, das Semantische der Musiksprache herauszuarbeiten im Gegensatz zu Georgiades, der die „Körperlichkeit“ herausgestellt hat; sie verstanden sich also bewußt als Kritik an Georgiades' Schubert-Interpretation. Im einzelnen überzeugte völlig die Auffassung der Repräsentation im Schubert-Lied, dargelegt an Hand des Liedes Nr. 19 der *Winterreise*: „*Täuschung*“, wo das Mißlingen der Reprise — schon bei Beethoven manifest als Widerspruch zwischen dem ganz und gar Dynamischen des Satzes und der Statik der Reprise — selbst thematisch geworden ist. Daher, folgerte Eggebrecht, ist Schuberts Lied nicht Affektabbildung oder Stimmungslirik, sondern „*Sprache in der Dimension des Semantischen.*“ — Nikolaus von Harnoncourt folgte den Spuren der Wissenschaft, als er aus der Sicht des praktischen Musikers Kritik an der nivellierenden Musizierpraxis alter Musik übte und aufforderte, die Interpretation den Regeln der musikalischen Rhetorik gemäß differenziert zu halten. — In ähnlicher Weise referierte Rudolf Pečman Theoretikerschriften des 17. und 18. Jahrhunderts; seine Argumentation, es handele sich um eine Literarisierung der Musik bei den Autoren der *musica poetica*, fand jedoch keine ungeteilte Zustimmung; tatsächlich ist die Heteronomieästhetik des 19. Jahrhunderts mit dem Analogiedenken des barocken *musicus poeticus* nicht vergleichbar. — Theoretisch mit dem Verhältnis von Sprache und Musik ließ sich Klaus Stahmer ein; mit Hilfe von verschieden präparierten Tonbandaufnahmen gelang ihm der Nachweis, daß Sprache und Gesang phonetisch kein Gegensatz, sondern Ausschnitte aus einem Kontinuum sind; Sprechen und Singen unterscheiden sich durch Länge oder Kürze der kleinsten phonischen Einheiten. — Reinhard Gerlach sprach über Weberns nachgelassenen Dehmel-Liederzyklus, wo die Rolle des Wortes bereits im selben Sinn wie bei den späteren Liedern die einer Interlinearversion zum musikalischen Text ist.

Der zweite Kolloquiumstag faßte die Gruppe der Themen, die die tschechische Musik und die östliche Kirchenmusik betreffen, in jeweils besonderen Sitzungen zusammen. Jiří Sehnal referierte über Renaissanceerbe und neues Denken in der Musik Adam Michnas mit Hinblick auf die metrisch-rhythmischen Probleme in dessen Kantional, durch das Michna zum Schöpfer des tschechischen barocken Kirchenliedes wurde. — Emil Hradecký hatte die Nationalsprache im lateinischen Schulspiel aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Thema und bezog sich auf eine Komposition Simon Brixis, wo der Vorwurf: Der Lehrer unterrichtet die Schüler auf die bekannt humorvolle Weise, behandelt ist; beim Nach-

sprechen des Alphabets kommt es zu derben vulgärsprachlichen Einsprengeln ins Lateinische, wodurch sich die Vitalität der Volkssprache gegenüber der lateinischen Schulsprache bezeugt. — Jiří Vysloužil knüpfte in seinem Vortrag zu Vers- und Prosavertonung in der tschechischen Musik an seine oben zitierten Ausführungen an und handelte von Vertonungen Jan Vaclav Tomašeks, Bedřich Smetanas und in der Hauptsache von der Sprachbehandlung bei Janáček. Dabei bewährte sich subtile Analyse wieder einmal als Mittel, die Fülle des historischen Stoffes sinnvoll zu ordnen. — Jiří Fukač stellte sein Referat unter das Thema *Der Vokaltyp der tschechischen Wiedergeburt*. — Miroslav Cerný berichtete über Dvořáks Art der Vertonung von Sprache, für die Dvořáks eigene Formulierung seiner Autorschaft „*In Musik gesetzt von . . .*“ bezeichnend ist; Dvořák verstieß sehr oft gegen die Gesetze der Deklamation in seinen rund 120 Liedern, teils in tschechisch, deutsch, teils lateinisch, russisch und englisch. — Bohumír Štedron umriß die Problematik der Sprachmotive bei Janáček und stellte fest, daß Janáček zwar zuweilen Sprechmelodien zu kleinen Skizzen für Klavier ausgearbeitet und damit die Atmosphäre, der sie entstammen, festgehalten hat, daß er aber niemals Sprechmelodien in seine Kompositionen montierte.

Die Reihe der Vorträge, die der Kirchenmusik gewidmet waren, eröffnete Franz Zagiba, der sich mit der *Missa greca, slavica und romana* in seinem Vortrag *Die dreisprachige Meßgesangspraxis der Westkirche im frühen Mittelalter* befaßte. Zagiba bestand auf der Unübertragbarkeit der Bedeutung der Schriftzeichen aus einem Sprachraum in den anderen, was seinen Grund darin habe, daß in Byzanz keine Anweisungen *bene notandi* existiert hätten. — Gheorge Ciohanu sprach über *Le rapport entre la mélodie et la texte dans la musique psaltique roumaine*; er stellte fest, daß im byzantinischen Bereich das Wort dominiere und die Musik (auch was die Notenschrift beträfe) sozusagen frei sei. Das würde z. B. daraus ersichtlich, daß man Silben interpolierte, die für den Text ohne Sinn blieben, nur um der Musik zum Erklingen zu verhelfen. — Der mit Spannung erwartete Vortrag von Egon Wellesz über *Die Bedeutung der Erforschung der byzantinischen Musik für das Gesamtgebiet der Musikgeschichte* wurde, da Wellesz verständlicherweise die Beschwerlichkeiten der Reise nicht auf sich nehmen wollte, allen interessierten Teilnehmern in Kopien zugänglich gemacht, was hiermit noch einmal ausdrücklich bedankt sei. — Tomislav Volek deutete in seinem Referat *Zur Funktion des Wortes in der tschechischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts* die Situation so, daß es die Diskrepanz zwischen der volkssprachlichen Produktion, die auf das Volkslied und Gebetbuchlied beschränkt blieb, und die gleichzeitige technisch hochentwickelte Musik dafür verantwortlich zu machen gilt, wenn die tschechische Kirchenmusik nivelliert wurde. So sei die Kirchenmusik eigentlich Tanzmusik gerade auch da, wo sie eine gewisse Originalität erreicht hat.

Schließlich lieferten Diskussionsbeiträge Jiří Bajer, Jaroslav Smolka, Alena Němcová, Bedřich Jičínský, Nadežda Mosusova und Zdenka Pilková, die, so interessant sie waren, nur am Rande vermerkt werden können. Mit dem abschließenden Resümee — nachdem von den Diskussionsleitern Jens Peter Larsen, H. H. Eggebrecht und Thr. Georgiades schon Zwischenbilanzen gezogen worden waren — vermochte R. Pečman, dem übrigens auch die reibungslose Abwicklung des reichhaltigen Kolloquium-Programms zu danken ist, den unterschiedlichen Meinungen geschickt gerecht zu werden.

Wegen der Vielfalt der in den Referaten aufgezeichneten Aspekte zum Thema *Die Musik und das Wort* wie des Gehalts eines Großteils der Beiträge darf man auf das Erscheinen des Kolloquium-Sammelbandes sehr gespannt sein.

Das tags darauf stattgefundene Kolloquium der Musiklexikographen bildete im wesentlichen ein intensives Gespräch zwischen H. H. Eggebrecht als dem Herausgeber des Sachtails des Riemann Musiklexikons und den Planern und Editoren eines neuen tschechischen Musiklexikons B. Štedron und Jirí Fukač. Es ergab sich ein Erfahrungsaustausch, für den die Gastgeber dem Gast ihren besten Dank wußten.

DISSERTATIONEN

Dietrich Heidsiek: Die Geschichte der Entwicklung des Musiklebens im Kreis Lübbecke. Diss. phil. Köln 1967.

Das Gebiet, das in dieser Dissertation im Hinblick auf seine musikhistorische und musiksoziologische Entwicklung betrachtet wurde, liegt im nördlichsten Zipfel Westfalens. Es kam darauf an zu klären, welche Möglichkeiten den Menschen, die in dieser Landschaft leben, gegeben sind, sich ein eigenes, bodenständiges Musikleben aufzubauen, und es stellte sich die Aufgabe zu untersuchen, wie sie sich diese Möglichkeiten zunutze zu machen wußten. Bis in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, zu der Zeit, da unsere Betrachtung endet, stand im Kreis Lübbecke auf wirtschaftlichem Sektor die Landwirtschaft unangefochten im Vordergrund. Das bedeutete, daß auch der ländliche Charakter der Landschaft und ihrer Bevölkerung gewahrt blieb. Bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts nahm die Musik im Leben der Menschen dieses Landstrichs nur eine nebengeordnete Stellung ein. Lediglich in der Stadt Lübbecke machte das Musikleben eine historische Entwicklung durch. Stadtmusikanten, Kantoren und Organisten haben in der Stadt eine gewisse Tradition geschaffen, die erst im 19. Jahrhundert ihr vorläufiges Ende fand. Es hat sich bei der Untersuchung gezeigt, daß besonders aufgrund der ungünstigen Quellenlage immer wieder Fragen auftauchen, die nicht mit Bestimmtheit zu beantworten sind. Vieles bleibt gänzlich im Dunkel der Geschichte verborgen. Kriege und Naturkatastrophen haben manches vernichtet, was uns zu einer gültigen Beurteilung der Zeit und ihrer Verhältnisse berechtigen könnte.

Als im 19. Jahrhundert eine bürgerliche Musikkultur einsetzte, fehlte im Lübbecke Land vorerst noch der vorbereitete Boden für derlei Bestrebungen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts setzte eine Bewegung ein, die weniger die Stadt als vielmehr die ländlichen Bezirke erfaßte. Neben örtlich begrenzter Chorpfege war das vor allem die Entwicklung des Posaunenchorwesens.

In den kirchlichen Posaunenchoren wurde die Musik weniger aus rein musikalischen als vielmehr aus religiösen Gründen gepflegt. Dies ist auch einer der Hauptgründe für ihr Bestehen über viele Jahrzehnte hinaus bis in unsere Tage. Denn weniger der Wunsch nach anspruchsvollem Musizieren als in erster Linie der Erbauungsgedanke, — der ein Hauptanliegen der minden-ravensbergischen Erweckungsbewegung war —, bestimmte das Wesen dieser Posaunenchorer und hat sich bis heute in ihnen erhalten.

Die bürgerlichen Musikvereine in Lübbecke und in einigen wenigen kleineren Orten sind überregional nicht in Erscheinung getreten, und ihre Lebensdauer war nur von begrenzter Art. Das Musikleben hat in diesem ländlichen Kreis in keiner Phase seinen ländlichen und kleinstädtischen Charakter aufgegeben. Es hat sich aber der Kontinuität des Wachsens des Landes, seiner Bevölkerung, seiner wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Struktur anzupassen gewußt und damit sich für die Zukunft erhalten.

Gottfried Küntzel: Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688 bis 1758). Diss. phil. Frankfurt a. M. 1965.

Joh. Friedr. Fasch, aus der gleichen Welt der mitteldeutschen Kantoren, Theologen, Rats- und Schulmusiker stammend wie sein großer Zeitgenosse und Landsmann Johann Sebastian Bach, hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, das ganz auf die Bedürfnisse und Möglichkeiten seines höfischen Wirkungsbereiches zugeschnitten war. Während von den Opern nichts und den Kirchenkompositionen nur ein Bruchteil erhalten ist, lassen sich aus den Handschriftenbeständen einiger Bibliotheken ungefähr 150 Orchesterwerke zusammentragen; sie sind geeignet, eine Vorstellung von der Eigenart, Bedeutung und musikgeschichtlichen Stellung des Komponisten zwischen Spätbarock und Frühklassik zu vermitteln.

Fasch war allen Traditionen und zeitgenössischen Strömungen des spätbarocken Musizierens auf das engste verbunden; in der Abgeschlossenheit seines Kapellmeisteramtes am Zerbster Hof jedoch bildete er seinen Orchesterstil so weitgehend um, daß er in einzelnen Werken und Sätzen dem Stil Haydns und Mozarts erheblich näherkommt, als dies in den vergleichbaren Werken seiner Altersgenossen Bach, Händel und, soweit sich übersehen läßt, auch Telemann der Fall ist.

Diese Feststellung soll nicht überbewertet werden; sie lenkt jedoch den Blick auf einen Zweig in der Entwicklungsgeschichte der klassischen Sinfonie, der in allgemeinen Darstellungen zwar gelegentlich erwähnt wird, über den aber eine spezielle Untersuchung noch aussteht: die Rezeption der Vivaldischen Solokonzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten zwischen Dresden und Berlin in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie die Umbildung dieser Form mit den Mitteln des Concerto grosso. Vivaldi selbst hat diese Umbildung, besonders in den Dresdener Konzerten, schon angebahnt; Fasch hat sie auf seine eigene Weise aufgegriffen und fortgeführt mit dem Ergebnis, daß er a) innerhalb der Ritornellsatzform und besonders den Formen ausgedehnterer langsamer Sätze,

b) mit neuen satztechnischen Mitteln, die ein aus Streichern und Bläsergruppen gemischtes Orchester ermöglicht,

zu einem spezifisch *sinfonischen* Orchesterstil gelangt; dieser wird von Haydns Sinfonien an im Gewande des Sonatenhauptsatzes und in den anderen Satztypen der zyklischen Sonatenform zu einem Charakteristikum der klassischen Orchestersprache.

Anhand mehrerer Detailuntersuchungen ergibt sich das Bild dieses Umwandlungsprozesses. Als wichtigste Erscheinung stellt sich heraus, daß Fasch den form- und spannungsschaffenden Gegensatz zwischen Tutti- und Soloepisode allmählich auflöst. Dies geschieht auf zweierlei Art:

Erstens prägt Fasch im Zuge modischer Zeitströmungen (z. B. des „lombardischen Geschmacks“) einen neuen melodischen Stil, der dem erwachenden Bedürfnis des Hörers nach leichtfaßlichem melodischem Ausdruck entgegenkommt. In der „monodisch“ geführten Oberstimme des Ritornell-Tutti rücken rhythmische und motivische Kontraste auf engen Raum zusammen: dadurch bahnt sich eine komplexe, formal in sich gerundete und gegliederte Thematik im Sinne der klassischen Sonate an.

Zweitens entwickelt Fasch, ausgehend von der Episodengestaltung in den Gruppenkonzerten, eine neue Art der Instrumentierung und in Verbindung damit eine neue Satztechnik. Anders als bei der Ritornellgestaltung in der herkömmlichen chorischen Collaparte-Praxis legt er nun Melodik und Satzstruktur von vornherein auf den Wechsel der Klangfarben hin an und lockert das Tutti mit episodenhaft-durchsichtig instrumentierten Einschüben auf — der „durchbrochene“ Satz der Klassik bahnt sich an. Die ganze Entwicklung in Faschs späterem Konzertschaffen zielt offensichtlich auf den Versuch, verschiedene, individuell behandelte Instrumente jenseits der isolierten Schaustellung virtuoser Künste organisch ineinander- und mit dem Tutti zusammenzufügen. Zukunftsweisend wird dieses Verfahren insbesondere dadurch, daß Fasch an die Stelle einzelner Concertino-Instrumente homophon geführte Bläserpaare setzt und damit nicht nur gewisse Besetzungsnormen schafft, die für das klassische Orchester später verbindlich werden sollten, sondern auch dessen spezifisches Bläseridiom (Klangfüll- und Mischtechnik) bereits deutlich vorprägt.

Fasch ist in seinem Konzertschaffen von der oberitalienischen Solokonzertform ausgegangen; im Verlauf des Stilwandels hat er die Möglichkeiten dieser Form weitgehend ausgeschöpft. Die von Vivaldi auf die Höhe geführte Violintechnik steht ihm in der Gestaltung virtuoser Soloepisoden ebenso zu Gebote wie die kantable Führung des konzertierenden Instruments. In der inneren Umbildung der instrumentalen Sprache und der Entwicklung neuer technischer Mittel — hierzu gehört außer den genannten vor allem auch die thema-

tische, variierend-durchführungsartige Arbeit — geht er in dieser Gattung weiter, als man aus der bisherigen Kenntnis seiner Werke zu konstatieren bereit war.

Faschs musikgeschichtliche Bedeutung ist doch wohl größer, als es bislang den Anschein hatte. Sie rechtfertigt den Wunsch nach einer monographischen Darstellung des Gesamtwerkes, aus der hervorgehen könnte, daß Fasch als eine hervorragende, selbständige Erscheinung aus dem Umkreise Johann Sebastian Bachs den bedeutenden Aufschwung der deutschen Instrumentalmusik am Ende des Jahrhunderts auf seine Weise mit angebahnt hat.

Die Arbeit ist als Photo-Druck über das Antiquariat Schneider, Tutzing, erhältlich.

M o h a m m e d T a g h i M a s s o u d i e h: *Āwāz-e-Šur. Zur Melodiebildung in der persischen Kunstmusik.* Diss. phil. Köln 1968.

Die Arbeit ist in sechs Kapitel gegliedert, von denen das erste den Begriff und die Form des *Dasgāh* sowie die Hauptmerkmale der verschiedenen Formteile des *Dasgāh* erörtert. In der persischen Kunstmusik unterscheidet und benennt man heute je nach dem Modus sieben *Dasgāh-hā*. Dem *Dasgāh-e-Šur* gehören vier *Āwāz-hā* und dem *Dasgāh-e-Homāyun* ein *Āwāz* an. Diese fünf *Āwāz-hā* werden als *Mota'alleqāt* oder *Molhaqāt*, d. h. „Zugehörigkeit“ bezeichnet. Sie unterscheiden sich voneinander hauptsächlich durch ihre Haupttonbereiche. Da der *Āwāz-e-Šur* und die *Mota'alleqāt Afšāri* und *Dašti*, deren Transkription hier vorgelegt wird, auf drei persischen Instrumenten vorgetragen wurden, befaßt sich das zweite Kapitel mit dem Begriff, der Morphologie und der Spieltechnik dieser Instrumente.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die Kapitel, die die Analysen der transkribierten Stücke im Hinblick auf die Melodiebildung und das — nur gelegentlich auftretende — feste Metrum enthalten. Die Beobachtungen zeigen, daß die Melodie durch wechselnde Ausgestaltung eines stets gleichen Melodiemodells entsteht. Dieses Melodiemodell — im vorliegenden Falle eine Kombination der Töne *f-ē-d* — erscheint als Hintergrund der Melodiebildung; in der Vorstellung des Musikers ist es stets gegenwärtig.

Das fünfte Kapitel untersucht den Zusammenhang zwischen dem *Āwāz-e-Šur* und den beiden *Mota'alleqāt Afšāri* und *Dašti*. Der Zusammenhang besteht vor allem darin, daß die Tonbereiche der *Mota'alleqāt Afšāri* und *Dašti* als Ausschnitte und zugleich als Erweiterungen des *Šur*-Modus erscheinen. Die melodische Geschlossenheit des *Āwāz*-Teils wird dadurch erreicht, daß die Melodie ständig unmittelbar oder mittelbar auf dasselbe Melodiemodell bezogen ist, wenn sich die einzelnen Modell-Realisationen in ihrer melodischen und metrischen Ausprägung manchmal auch weit vom Melodiemodell entfernen.

Im letzten Kapitel wird versucht, aus den Beobachtungen des Melodieverlaufs in den einzelnen Teilen des *Āwāz-e-Šur* und seiner *Mota'alleqāt* allgemeine Regeln der Melodiebildung in der persischen Kunstmusik abzuleiten.

Die Arbeit erschien als Band 49 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav-Bosse-Verlag, Regensburg 1968.

I l s e S t o r b: *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy.* Diss. phil. Köln 1967.

In den frühen Klavierkompositionen Debussys ist noch eine starke Bindung an die funktionale Harmonik gegeben sowie der Einfluß romantischer Vorbilder zu spüren (Schumann, Chopin, Grieg). Ab der Suite *Pour le piano* ist vom klang-kompositorischen Standpunkt her ein starker Einschnitt zu bemerken. Wesentlich neu sind die folgenden drei Phänomene: 1. die leittonlose Ganztonleiter, 2. eine ausgeprägte Parallel-Akkordik, 3. Quart-Quint-Klänge als Tonleiterauschnitte. In den mittleren und späten Klavierwerken (besonders *Estantpes, Images, Préludes, Etudes*) wird die funktionale Harmonik zugunsten einer Klangharmonik aufgehoben, die an funktionslose Farbklänge und absolute Klanglichkeit reicht.

Die harmonischen Grundlagen für die Klänge dieser Schaffenszeit finden sich vor allem in der Klangwelt Mussorgskys, Saties und Wagners.

Besonders häufig und darum typisch für Debussys Klang-Harmonik sind: 1. Reihungen, 2. leittonlose Klänge, 3. Klangschichten. Die Reihungen, Assonanzen, parallelen Akkorde etc. sind ein Klangprinzip. Dieses Prinzip regelt neu die klassische Auffassung vom Gegen-einander der Akkorde im Nacheinander. Bei Debussy werden die verschiedenartigsten Intervalle und Klänge („dissonant“ oder „konsonant“) in ein und dieselbe Richtung verwiesen, ihrer Spannung beraubt und in statische Harmonik überwiesen.

Die leittonlosen Klänge zeigen ähnliche Tendenzen. Eine Zielstrebigkeit im Sinne der Dur-moll-Harmonik ist nicht gegeben. Pentatonik und Hexatonik haben Schwebcharakter. Die Auffassung von Musik in der Zeit scheint aufgehoben und durch eine Vorstellung vom Klang-Raum ersetzt zu sein, das heißt: Das Nacheinander scheint im Gleichzeitigen zu verschmelzen. — Bei den Klangschichten ist eine harmonische Ballung durch ein gleichzeitiges Übereinander erreicht. Diese Klangschichten können im Aufbau sehr verschieden sein. Eine eindeutige und erhebliche Bevorzugung der Sekund-, Septim-, Quart-, Quint-Klänge gegenüber den Terz- und Sext-Klängen ist festzustellen. Den breitesten Raum nehmen Klänge mit Sekunden ein.

Die Harmonik Debussys ist weder vom polyphonen, kontrapunktischen Prinzip noch vom funktional-harmonischen Prinzip beherrscht, sondern von dem des „vertikalen“ Farb-Raum-Klanges, der „primären Klangformen“, der Assonanzen und der Spannungslosigkeit, der Klangschichten aus vom Dissonanzbegriff gelösten Intervallklängen.

Bernward Wiechens: Die Kompositionstheorie und das kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis. Diss. phil. Köln 1968.

Der musikgeschichtlichen Forschung waren bisher die Grundlagen des Kontrapunkttheoretikers und Komponisten Padre Martini nur in Ansätzen bekannt. Für das Werk des Bologneser Reformtheoretikers wie für das alle Gattungen der Kirchenmusik umfassende Schaffen Martinis greift die vorliegende Untersuchung das von E. Desderi (Martini-Konferenz v. 27. X/1956, Konservatorium Bologna; ergänzende Beiträge in: *Musicisti della Scuola Emiliana a cura di A. Damerini—G. Roncaglia*, Siena 1956, *Accademia Musicale Chigiana*, S. 9—22, 43—47) herausgestellte zweischichtige Phänomen des „*Conservatorismo fondamentale*“ und des „*Atteggiamento stilistico*“ auf. Damit sei jedoch weder dem Zwiespalt in der Persönlichkeit noch dem Dualismus im Stil-schaffen Martinis das letzte Wort gegeben.

Ein schon von der Zeitlage her schematisiertes Einteilungsprinzip in den *stile antico*-, *misto*- und *moderno* muß zugunsten eines geschichtlich weiteren Verständnisses des Bologneser Komponistenkreises im 18. Jahrhundert dem „typusbildenden Prinzip der Gruppen-zusammengehörigkeit“ weichen. Wie der *Saggio Fondamentale Pratico* das stufenreiche Nachleben des *a cappella*-Erbes in der italienischen Kirchenmusik aufgrund des konstruktiven Doppelkriteriums der „*Natura fondamentalementale legislativa — Arte perfezionativa Natura*“ bezeugt, so lebt das kompositorische Schaffen Martinis im wesentlichen nicht von der nurkonstruktiven Verknüpfung des *stile antico*- und *moderno*. Vielmehr stellt die ebenso eigenständige wie formenreiche Übernahme von „Stilquellen“ der Generalbaß- und Orchester-motette in den beiden ersten Dritteln des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Leistung Martinis dar.

Das Gesamtbild eines am Epochenende der polyphonen Barockmusik und zugleich in den Vorphasen des klassischen Stils tätigen Reformtheoretikers und Komponisten rundet sich ab in der für das „Jahrhundert des Fortschritts“ kennzeichnenden Kontroverse Martinis mit D. A. Eximeno sowie durch die Aufnahme von charakteristischen Vergleichswerken der Lehrer Martinis und einiger für die Entwicklung wichtigen Bologneser Zeitgenossen. Von

seinem bedeutendsten Lehrer G. A. Perti empfing Padre Martini Anregungen zu einem aus allen „Stilquellen“ des vokalen Kontrapunkts inspirierten Schaffen. In der vielseitigen Verarbeitung von Spätformen der Monodie und des geringstimmigen Concerto, in der stil-sicheren Kombination des mehrthemigen Fugato im traditionellen Vokalsatz mit dem mehrhörigen Refrainprinzip überragt Martini die Satzstrukturen und empfindsamen Da capo-Formen G. Paoluccis. So bewahren die Kantatenmessen und Psalmkantaten Martinis bis in das Spätschaffen um 1765 die strukturelle Bindungskraft der Vokalfuge und ihre Polarität zu den freien Da capo-Formen. Eine unverbindliche Abfolge von „Stiltypen“ wird gerade durch das Zusammenwirken von Spannungskräften aus der Generalbaß- und Orchester motette überwunden: Generalbaß mit der Themenpermutation der Chor-fuge und des fugierten Ensemble, mehrhöriges Rahmen- und Refrainprinzip mit den Nebenformen des Instrumentalkonzerts und der Triosonate, Da capo-Strukturen der zwei- und dreiteiligen Ritornellarien mit den erweiterten Rondoformen im galant-empfindsamen Stil. In Großzyklen wie in Kleinformen bilden sich die noch wirksamen Stilkräfte des Barock zu „naturgesetzlich notwendigen“ Entwicklungsstadien zur Klassik im Sinne des Saggio Fondamentale um. — Den Spuren des größeren Wegbereiters, den im symphonischen Kirchenstil vereinheitlichten Chor- und Orchesterfugen eines Fr. A. Vallotti, dessen inspirativer Freiheit sowohl in den chorischen Concertoformen wie in den solistischen Da capo-Strukturen folgt der Conservatore fondamentale nur zögernd. Im Bologneser Kreis können die stärkere Kontinuität einer „tecnica musicale“ Padre Martini, deutlichere Züge des Genius der italienischen Frühklassik jedoch dem befreundeten Zeitgenossen Vallotti zugeschrieben werden.

Das Verzeichnis der besprochenen Werke sowie der an den Bibliotheken vorhandenen Bestände der Kirchenmusik Padre Martinis erhebt angesichts der noch unzureichend geordneten italienischen Archive keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Erfassung der theoretischen Schriften im Druck, der Kompositionen in verbreiteten Kopien oder in Ausgaben kann bezüglich der italienischen Bibliotheken und Archive als relativ vollständig gelten.

Die Arbeit ist als Band 48 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1968 erschienen.

BESPRECHUNGEN

Essays Presented to Egon Wellesz, edited by Jack Westrup. Oxford: Clarendon Press 1966. 196 S., 6 Faks.

Neben mehreren grundlegenden Arbeiten über den Choral der Ost- und Westkirche umfaßt Egon Wellesz' musikwissenschaftliches Lebenswerk bekanntlich auch Studien zur venezianischen Oper und zur Wiener Barockoper. Die vorliegende Festschrift, dem Forscher zum 80. Geburtstag von Freunden und Kollegen überreicht, ist thematisch auf die beiden Hauptforschungsgebiete des Jubilars abgestimmt. In zwei Teile gegliedert, vereinigt sie 16 Beiträge, von denen etliche Kernfragen der Choral- und Opernforschung gelten.

Ausschließlich der byzantinischen Kirchenmusik sind die ersten beiden Beiträge gewidmet. H. W. J. Tillyard würdigt in knappen Zügen die wissenschaftliche Leistung, die die musikalische Byzantinistik in unserem Jahrhundert vollbracht hat, und umreißt die Verdienste des Jubilars. Miloš Velimirović leistet einen Beitrag zur Frage nach den Komponisten byzantinischer Kirchenmusik, indem er die Namen von rund 100 „Meloden“ verzeichnet, die der Codex 2406 der Athener Nationalbibliothek, eine 1453 im Prodomos-Kloster bei Serres geschriebene Anthologie, angibt. Recht auffällig ist, daß es sich dabei vorwiegend um spätbyzantinische Komponisten des 13.—15. Jahrhunderts handelt; nur vereinzelt begegnen ältere Autoren wie Johannes von Damaskus oder der Kaiser Leo VI.

Die folgenden sieben Aufsätze haben Probleme des gregorianischen Chorals oder dessen Beziehungen zur byzantinischen Kirchenmusik zum Gegenstand. Eric Werners kenntnisreicher Beitrag *The Genesis of the Liturgical Sanctus* unterzieht die verschiedenen Theorien über das Verhältnis der hebräischen Qeduscha zum Sanctus und zum Trishagion einer kritischen Prüfung und gelangt unter Auswertung jüngster liturgiewissenschaftlicher Forschungsergebnisse zu dem Schluß, daß — entgegen der älteren Ansichten A. Baumstarks und C. W. Dugmores — das Sanctus von der Qeduscha abhängig sei. Zu den Hauptstützen dieser Argumentation gehören einerseits der Nachweis, daß von zwei Formen der Qeduscha die Jözër-Fassung bereits in vorchristlicher Zeit bestand, während die 'Amida-Fassung

in apostolischer Zeit in die Synagoge eingeführt wurde, zum anderen die Beobachtung, daß der angelologische Hintergrund des Sanctus in den frühchristlichen Präfationen auch für die Jözër-Fassung der Qeduscha bezeichnend sei. Die älteste musikalische Tradition des (lateinischen) Sanctus glaubt Werner auf die Qeduscha-Rezitation des 2. Jahrhunderts nach Christus zurückführen zu können. Der Modus der hebräischen Psalmodie in Ägypten sei nach dem Zeugnis des Clemens von Alexandrien der Tropos spondeiakos gewesen, eine hexatonische Leiter auf e mit Ausschluß von f oder c.

Der umstrittenen Frage nach der musikhistorischen Bedeutung Papst Gregors des Großen geht dann Higinio Anglès nach. Eine Prüfung jener Stellen in Gregors Schriften, die sich auf den sakralen Gesang und die Instrumente beziehen, führt zu dem Schluß, daß der Papst letztere gekannt haben dürfte. Anglès hält es daher — wie schon Antonin Burda (s. *Mf.* XVII, 1964, 388—393) — für verfehlt, Gregor I. jede musikalische Betätigung abzusprechen. Nach wie vor offen bleibt freilich die Frage nach der choralorganisatorischen Leistung Gregors. Solange sich aus den Quellen keine stichhaltigen Argumente dafür gewinnen lassen, wird es nicht leicht fallen, jene Auffassung zu erschüttern, die Gregors vielgerühmte Verdienste aus der Legendenbildung erklärt (s. Br. Stäblein, „*Gregorius Praesul*“, *der Prolog zum römischen Antiphonale*, in: Musik und Verlag, Kassel 1968, 537—561).

Das Problem des altrömischen Chorals ist Thema der beiden folgenden Beiträge. Während Peter Peacock allgemeine Gesichtspunkte ins Auge faßt, geht J. Smits van Waesberghe insbesondere und untersucht in einer gründlichen Studie den Aufbau, die lateinischen und griechischen Texte sowie die altrömischen Melodien der prachtvoll ausgestatteten Vespere für die Osterwoche, die unter Mitwirkung der päpstlichen Schola cantorum in Rom noch im 12. Jahrhundert gefeiert wurden. Die liturgische und musikalische Entstehung dieser von Amalarius als „*gloriosum officium*“ bewunderten Ostervespern wird in die Zeit zwischen etwa 678 und 830 gesetzt; als Zeitpunkt der Einführung der grie-

chischen Texte wird das Pontifikat Papst Sergius I. (687–701) angenommen. Da die „Groß-Alleluias“ dieser Vespere weitgehend aus Melodien des altrömischen Meßrepertoires bestehen, verteidigt Pater Smits die These, daß der altrömische (nicht der gregorianische) Choral das eigene Repertoire der Schola cantorum gewesen sei. (S. J. P. van Dijk und andere Forscher vertreten die entgegengesetzte Meinung.) Von höchstem Interesse, aber noch völlig ungeklärt ist die Frage nach den möglichen musikalischen Beziehungen zwischen dem altrömischen und altbyzantinischen Repertoire. Sicherlich wird eine wichtige Voraussetzung zu ihrer Klärung mit der von Stäblein vorbereiteten Edition der Gesänge des altrömischen Graduale geschaffen werden.

Anhand zweier Pariser Handschriften des 13. Jahrhunderts weist Michel Huglo nach, daß in der Abtei von Saint-Denis spätestens wohl seit dem 11. Jahrhundert jährlich am 16. Oktober, der Oktav des Festes des Schutzheiligen und ihm zu Ehren, nicht nur die Gesänge des Meßordinariums griechisch (nach der Version der *Missa greca*) gesungen wurden, sondern auch mehrere Propriumsgesänge, die teilweise aus dem Lateinischen ins Griechische übersetzt wurden.

Kühnheit zeichnet Jacques Chailley's originellen Deutungsversuch der Ausbildung des lateinischen Oktoechos aus. Von der Überzeugung ausgehend, daß die verbreitete Auffassung der Modi als Finaltöne und Oktavgattungen dem Wesen des Oktoechos nicht gerecht werde, klammert Chailley bewußt Aspekte der historischen Musiktheorie aus und leitet, von musikethnologischen Betrachtungsweisen angeregt, die Modi von anhemitonischen pentatonischen Leitern ab, deren kleine Terzen nachträglich durch „Piens“, d. h. durch „schwache“ und „bewegliche“ Stufen, nämlich die Töne *h* bzw. *b* und *e*, ausgefüllt worden seien. Jedem Modus sei ein Kernbereich (*noyau*) eigen; dieser werde durch Finalis und Reperkussionston begrenzt und könne eine kleine Terz, eine große Terz, eine Quarte, eine Quinte, ja, im Falle des dritten Modus, eine kleine Sexte umfassen. Jeder Kernbereich würde von einer höher und einer tiefer liegenden Zone flankiert.

John D. Bergsagel befaßt sich schließlich mit einer liqueszierenden Spezialneume, die nur in englischen Quellen des 13.–15.

Jahrhunderts (so auch im Graduale von Salisbury) begegnet und in korrespondierenden Aufzeichnungen teils mit dem Clivaculus und teils mit der Clivis substituiert wird. Der Verfasser meint, daß nicht das zweite, sondern das erste Glied der Neume eine liqueszierende Ausführung erfordere. Das ist aber wohl wenig wahrscheinlich. Es wäre zu erwägen, ob hier nicht einfach ein Ancus vorliegt.

Die sieben Beiträge des zweiten Teiles umspannen Themen der Operngeschichte von Monteverdi bis Serov. Albi Rosenthal veröffentlicht einen Brief Monteverdis vom 18. September 1627 an den Marchese Enzo Bentivoglio, den Auftraggeber der fünf Intermedien auf einen Text von A. Pio und des Torneo *Mercurio e Marte* nach Cl. Achillini. Monteverdis Musik zu beiden Werken ist bekanntlich verschollen. — Dragotin Cvetko berichtet über das gedruckte Libretto einer 1732 in Ljubljana aufgeführten Opera seria *Il Tamerlano* des sonst unbekanntenen Komponisten Giuseppe Clemente Bonomi, Kapellmeisters des Grafen della Torre e Valsassina. Das Libretto stammt vom Komponisten, die Musik ist bisher nicht aufgefunden worden. — F. W. Sternfeld stellt die Wiener und Pariser Fassungen von Glucks *Orfeo* und *Alceste* einander gegenüber, bespricht die wichtigsten Änderungen der französischen Umarbeitungen und registriert einige dynamische, agogische und instrumentationstechnische Unterschiede. — Hellmut Federhofer behandelt Vincenzo Righinis am 6. Mai 1790 in Koblenz aufgeführte Oper *Alcide al bivio*. Das Werk rücke Righini „geistig in die Nähe des um sieben Jahre jüngeren Simon Mayr, der ebenfalls unter dem Einfluß Haydns und Mozarts steht und eine Verbindung von Ausdruckselementen der italienischen und deutschen Oper anstrebt“.

Hans F. Redlichs Beitrag *Wagnerian Elements in Pre-Wagnerian Opera* ist wohl der bedeutendste des zweiten Teiles. Der Verfasser verweist auf einige Stellen in Auberts *La Muette*, Spohrs *Jessonda* und Marschners *Hans Heiling*, von denen sich Wagner anregen ließ, und spricht Auberts Grand Opéra geradezu als Vorbild für den Lohengrin-Stil an. Erscheinen die von Redlich aufgedeckten Beziehungen beachtenswert, so wird doch der Einfluß der genannten Komponisten auf Wagner entschieden

zu hoch veranschlagt. Auch kann man Redlichs Thesen, daß Wagners Genius merkwürdig eklektisch sei und der Anlehnung an Vorbilder bedürftig habe oder daß Wagner den Einfluß der erwähnten Werke auf sein Schaffen absichtlich verschwiegen habe, kaum oder nur bedingt zustimmen.

Die beiden letzten Beiträge gehören zum Themenkreis der französischen und russischen Oper. Jack Westrup vergleicht die teilweise sehr erheblichen Abweichungen zwischen den drei gedruckten Klavierauszügen, der lithographierten Partitur und dem Autograph von Bizets 1867 uraufgeführter Oper *La jolie fille de Perth*, konstatiert zahlreiche fremde Eingriffe und erhebt die Forderung nach einer kritischen Edition von Bizets Werken, während Gerald Abraham in knappen Zügen die Entstehungsgeschichte von Serovs drei Opern *Judith*, *Rogneda* und *Des Feindes Macht* schildert und anschließend eine kritische Würdigung des Serovschen Stiles versucht. So sehr sich Serov als Schriftsteller und Kritiker zu Wagner bekannte, als Opernkomponist sei er weitgehend dem Vorbild von Meyerbeers Grand Opéra gefolgt, habe sich aber zugleich um die Erschaffung eines nationalrussischen Opernstiles bemüht.

Abschließend ließe sich sagen, daß diese ergebnisreiche Festschrift sich als dem wissenschaftlichen Lebenswerk des Jubilars würdig erweist. Die Ausstattung des Bandes ist vorzüglich. Unangenehm fallen nur die zahlreichen Druckfehler der griechischen Texte auf. Constantin Floros, Hamburg

Festschrift für Walter Wiora.
Hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling. Kassel—Basel: Bärenreiter 1967. 677 S.*

This large tome of almost 700 pages, containing 85 articles, cannot be reviewed in the usual manner, unless „Die Musikforschung“ should yield its entire issue to the reviewer. While the volume, replete with intellectual nutriment, would deserve this gesture, it would be a manifestly impractical one; furthermore, by the time the

reviewer gave a critique or synopsis of all the 85 articles he would have written a virtual replica of the Festschrift itself. The range of the contributions is enormous. One section is devoted to *Grundfragen der Musikwissenschaft*, another to *Systematische und historische Musiktheorie*, followed by large sections concerning *Ältere und neuere Musikgeschichte*, and *Musik der Völker*. The roster of authors reads like a Who's Who of international musicology. How could a single person in this age of specialization do justice to such a vast body of learning? I know of a possible candidate, the recipient of the Festschrift itself, but then that would not be proper either. Nevertheless, I propose to deal with this very recipient himself, and in doing so I am well supported by a number of the contributors, as well as by the excellent plan laid out by the editors, Ludwig Finscher and Christoph-Hellmut Mahling, who shrewdly put together a mosaic that coalesced into a portrait.

Müller-Blattau in his preface says that “*In der Fülle und Vielfalt der Themen, die sich zwischen den Polen der allgemeinen Musikgeschichte und der angewandten Musikwissenschaft bewegen, spiegelt sich etwas von Ihrem [Wiora's] eigenen Wesen.*” This is well said. So is Heinrich Bessler's remark that “*In der Fachwelt hat Walter Wiora am universellsten immer wieder die Wesensfrage aufgeworfen und neu beleuchtet.*” Now let us take a look at that “Wesen” which is mirrored in this anthology, and the “Wesensfragen” which have been illuminated.

Edward Gibbon, on approaching a new subject, first questioned himself concerning the existing state of information on the matter. He was then in a position to extract the greatest benefit from his study. Wiora's eager curiosity about every phase of his field, his lucidity the absence of the commonplace in his writings, remind us of the famous author of *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Wiora is like the new curator who comes to the museum with fresh ideas and so cleans and polishes its most venerable exhibits that they shine again. The experts familiar with the once tarnished masterpieces, looking at them afresh, at first hardly recognize them.

Musical scholarship in the remote centuries usually aimed at clarifying and syste-

* Anmerkung der Schriftleitung: Abweichend von dem nach wie vor verbindlichen Prinzip, in der „Musikforschung“ nur deutschsprachige Texte zu veröffentlichen, erscheint die vorliegende Rezension in ihrer Originalsprache. Wie mehrfache Versuche zeigten, hätte auch die sorgfältigste Übersetzung die Eigenart und den stilistischen Glanz des Textes unwiederbringlich zerstört.

matizing the very actual problems of the living music of their times. These ancient scholars were men of deep convictions; some of them were hard-bitten conservatives, like Jacobus of Liège, some convinced moderns, like Tinctoris. Their involvement with music was intense and profound, and so was their influence on their contemporaries. The historical approach and attitude was, of course, then unknown, but as it gathered importance in the 18th century, the writers still remained in close contact with the everyday practice of music. A glance at any of Mattheson's competent, locquacious, witty, and delightfully malicious writings will confirm this. As philological and archival learning and skill increased in the 19th century, there arose a tendency — well known in literary scholarship — to write (and read) musical history without regard to its inner realities. Late in the 19th century, the Age of Specialization set in, accompanied by a formidable apparatus of learning which at times gives one a feeling of spiritual claustrophobia. Needless to say, I do not for a moment deprecate the immense labors of musicology, the patient search for the individual bricks; without them we would be nowhere. And there are many instances when a pure theoretical-circumstantial approach is the only one possible. This is ably demonstrated in Section 2 of this *Festschrift*. But while engaged in this form of study and research, not a few of us lose the ability to look at things as they came fresh from the hands of creation. Then, in the era of hermeneutics, musicology fell into the other extreme. The tendency was to the rather forced and over-elaborate association of ideas and the copious use of analogies and similes which today awake feelings of amazement in many a reader. These interpretations, while entirely valid when done within reason, can not be checked, and therefore no question of accuracy or inaccuracy is involved — but doubts do arise. Eventually the pendulum swung back in the other direction, and many scholars sought the comforting umbrella of external facts; they dared not trust their own judgment. Indeed, the modern scholar has been trained to avoid esthetic judgment and the expression of personal opinions and hypotheses. There is nothing he has been taught to distrust more than

taste, and thus he has become a stranger to the very fundamentals of artistic creation. Evidently, many of our colleagues took Schiller's poetic metaphor very seriously: "*Wer um die Göttin freit, suche in ihr nicht das Weib.*" Such an approach can be carried to the point where the absorption in the intensive investigation of restricted aspects of problems blinds the scholar to the living articulation of history, where the accumulation of factual information is considered more important than the eliciting of the general idea which gives the facts their significance. Yet when this minute specialized research is carried out with insight and alert intelligence the results can be startlingly rewarding. A good example is the recent establishment of the dates and provenance of the individual pieces making up Bach's *B* minor Mass; this is anything but inquisitive pedantry. Fortunately, our musical scholars are not yet so stubbornly and grimly "accurate" as some of our literary cousins have been. In *The Universal Magazine*, a staid, respected 18th-century periodical, there appeared a portrait of Robert Lowth, Professor of Hebrew Poetry at Oxford in Handel's time, who was the original author of *The choice of Hercules*; it is so detailed and accurate as to describe the number, shape, and weight of the stones in the distinguished churchman's gall bladder after his death. What makes the situation even more unwholesome is the tendency of scholars and critics to read their predecessors microscopically rather than generously. And of course we all know the stubborn arguers who care more to score a point than to collaborate in a search for what Bessler calls "die Wesensfrage".

Walter Wiora is as good a research scholar as any active today, but he is willing to half close his spiritual eye to establish the identity of the subjective and the objective and let the picture as a whole come through. He knows that progress is impossible without proper method, but of course method can do nothing without imagination; and he also knows that there are factors in the problem of knowledge which musicology ignores or slurs over at its intellectual peril. The idea has been professed that the various separate arts have a psychological unity transcending their formal and material differences, that

there is an ultimate unity of human culture in all the arts. Wiora went to work on this concept with alacrity, finding that there is a good deal of truth in the doctrine, but coming to the conclusion that some of the cultural principles are far more relevant to certain arts than to others, being applicable only by analogy or extension. At the same time, he realized that the music of each different nation finds in the other what it needs for its development in the direction common to all. Widening the concept of interdependence, he addressed himself to the examination of the "ultimate unity" in music itself.

One might say that just as there is no history without the people, there is no musical culture without the people's music — hence the interesting section in the Festschrift entitled *Musik der Völker*. We have our troubles beginning with the word "beauty", since contemporary esthetic opinion, in the light of our increasing familiarity with non-Western music generally refuses to limit the criterion of art to "mere beauty", which is now recognized to vary as a formal standard with time and place. Wiora's explicit recognition of this variability enables him to avoid limiting his field to the phenomena of beauty in the narrow sense; he is a master of what may be called the "esthetic transaction", emphasizing, as it does, the nexus between artist, object, and spectator. And this is carried out on the widest possible scale, yet without the excessive, cumbersome, and grandiose paraphernalia of older musicology. Two of the most important postulates in this quest for universality and interdependence are (to return to Schiller) that Wiora does not propose to ignore the woman in the goddess, and that he subscribes to Goethe's profound observation "*Man kann sich die Anfänge der Kunst nicht zu klein vorstellen.*"

The essence of such scholarship is a determined and distinctive approach by way of a formulated task to an anticipated solution. When reading this fine collection of articles one realizes that Wiora's conception is well reflected in them: art is something highly unified; its élans set one another in motion, mutually, and nothing originates by itself. He succeeded in presenting to us the long view that concerns

the short lives of men, and his colleagues have responded with a magnificent affirmation of these truths.

Paul Henry Lang, New York

Queens College of the City University of New York. Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937—1962), edited by Albert Mell. New York: Queens College Press 1964. 90 S.

Die vier Beiträge dieser Jubiläumsschrift zum 25. Bestehen des Queen College stammen von Absolventen der Anstalt und behandeln Themen der älteren Musikgeschichte bis 1600.

Claude V. Palisca untersucht im Anschluß an die Forschungen von A. Solerti unter Einbeziehung jüngst aufgedeckter Fakten die sozialen, politischen und künstlerischen Hintergründe der historisch überaus wichtigen Uraufführung von O. Rinuccinis *Euridice*, die am 6. Oktober 1600 in Florenz im Palazzo Pitti als „*Potpourri*“ mit der Musik Peris und Caccinis anlässlich der Vermählungsfeierlichkeiten des Königs Heinrich IV. mit Maria von Medici über die Bretter ging. Palisca betont, daß nicht die *Euridice*, sondern die Inszenierung von Caccinis *Il rapimento di Cefalo* den glanzvollen Höhepunkt der Feierlichkeiten gebildet hat. Daß die Aufführung der *Euridice* geteilte Aufnahme gefunden hat, erklärt sich der Verfasser aus mehreren Gründen: Die Besetzung sei zwar ausgezeichnet gewesen. (Anhand der Eintragungen in einem Exemplar des gedruckten Librettos, das die Universitätsbibliothek zu Illinois besitzt, identifiziert Palisca teilweise auch die von Peri in der gedruckten Partitur nicht genannten Sänger der Uraufführung.) Die Inszenierung sei jedoch hastig vorbereitet worden, da die Vermählung nach dem Wunsch Heinrich IV. ursprünglich in Marseille stattfinden sollte. Außerdem dürften kritische Beurteiler wie Bardi und Cavalieri, von Rivalitäten abgesehen, ebenso an Rinuccinis schlichter dramatischer Konzeption wie an Peris dissonanzreichem und wenig „gesanglichem“ Stil Anstoß genommen haben. Als weiterer Grund käme der Mangel an stilistischer Homogenität in Betracht: Von den Aufführenden haben die Mitglieder des Caccini-Kreises Caccinis Musik vorgetragen. (Peris und Caccinis Anteile an der Musik der Uraufführung standen etwa

im Verhältnis 6 : 1.) Dadurch sei aber Peris Komposition unter anderem der besonders expressiv gestalteten Partie der Euridice beraubt worden.

Theodore Karp beschäftigen sodann Fragen der handschriftlichen Trouvère-Überlieferung, die bekanntlich keineswegs immer durch Einheitlichkeit gekennzeichnet ist. Nicht nur lassen sich in den Quellen Schreibfehler, verderbte Lesarten und Varianten recht häufig registrieren, sondern etliche Lieder sind auch in mehreren, so stark voneinander abweichenden Fassungen tradiert, daß die Frage nach der „Urfassung“ vor größte Schwierigkeiten stellt. In zahlreichen Fällen ist es der Forschung geglückt, bestimmte, meist singular überlieferte Versionen als Kontraposita zu identifizieren. Anhand eines Materials von 60 Stücken präzisiert Karp jetzt den Anteil dieser Kontraposita in den Liederbeständen der Handschriften V, R, A, a und M, überprüft das Filiationsverhältnis der Quellen und bezieht anschließend Stellung zur umstrittenen Frage danach, wie sich die bestehenden Divergenzen und Schreibirrtümer erklären lassen, indem er die Auffassung ausspricht, daß „there is sound reason to conclude that the majority of trouvère MSS depended upon a written rather than an oral tradition for their musical texts“ (S. 44). Damit nähert sich Karp wieder dem Standpunkt G. Gröbers (s. Romanische Studien II [1877], 337–670), der im Zusammenhang mit der „Liederblätter-Theorie“ diese Divergenzen auf eine kontinuierliche schriftliche Tradition zurückgeführt hatte, wogegen Fr. Gennrich bekanntlich zahlreiche Varianten als durch mündliche Überlieferung entstanden ansah.

Die Parodietechnik in der Meßkomposition des frühen 16. Jahrhunderts ist das Thema des dritten Beitrages. Lewis Lockwood sucht nach einer Erklärung für die auffallende Erscheinung, daß als Vorlagen der „Parodiemessen“ im 15. Jahrhundert vorwiegend Chansons, im 16. Jahrhundert hingegen Motetten dienten, und zieht vor allem drei Gründe in Erwägung: erstens die wachsende Bedeutung, die man dem Text als Ausdrucksträger in der Motettenkomposition der Josquin-Zeit beimaß; zweitens die liturgische Bestimmung zahlreicher Motetten, die möglicherweise mit den parallelen Parodiemessen gemeinsam aufgeführt wurden; drittens die grundsätzlichen satz-

technischen Unterschiede zwischen dem Stil des Quattrocento und dem des Cinquecento. Während der in der Regel dreistimmige Chanson-Stil des 15. Jahrhunderts auf der Konzeption eines streng linearen Satzes basiere, orientiere sich der regulär vierstimmige Motettenstil des 16. Jahrhunderts an einer mehr vertikalen Konzeption, die mittels der Durchimitation alle Stimmen an dem motivischen Geschehen teilhaben läßt. Damit liegt aber nach Lockwood auch eine Erklärung für den Wandel der Parodietechnik auf der Hand: In der satztechnischen Entwicklung sei es begründet, daß die ältere Parodiemesse von der Vorlage eine oder mehrere Stimmen vollständig übernehme, wogegen die jüngere Parodietechnik aus der Vorlage einzelne Motive und Phrasen herauslöse. Exemplifiziert wird dieses jüngere Verfahren an den beiden *Quem dicunt homines*-Messen von Mouton und Divitis, die einer Motette Rochafort's folgen.

In dem letzten Aufsatz des Bandes (*The Slavic Kontakia and Their Byzantine Originals*) schließlich vergleicht Kenneth Levy in großen Zügen das Repertoire des Uspenskij-Kondakars, einer auf 1207 datierten altrussischen Musikhandschrift, mit dem Repertoire byzantinischer Asmatika des 13. Jahrhunderts, stellt eine weitgehende Korrespondenz zwischen den Texten, ihrer liturgischen Zuweisung sowie dem musikalischen Aufbau der Gesänge fest und gelangt zur Folgerung, daß die fünf erhaltenen altrussischen „Kondakarier“ als Asmatika zu klassifizieren sind. Auch die slavischen Kontakia seien im Stile des Asmatikon gehalten, während die mittelbyzantinischen Kontakia, von wenigen Ausnahmen abgesehen, meist in Psaltika tradiert sind. Bezüglich des Problems der altslavischen Kondakarier-Notation vertritt Levy die Auffassung, daß einer Entzifferung vor allem zwei Hindernisse entgegenstünden, nämlich einmal der adastematische Charakter der Notation, zum anderen Abweichungen zwischen vergleichbaren griechischen und slavischen Gesängen. Wenngleich die kondakarischen Neumen der Identifizierung widerstreben, so könnten sie doch manchen Aufschluß über das Verhältnis der Traditionen geben.

Zu all diesen Fragen hat der Rezensent in *Musik des Ostens*, Band 3 und 4, eingehend Stellung bezogen. Hier wäre zu vermerken, daß die von Levy als Seisma bezeichnete Formel sich eigentlich aus zwei

Figuren, nämlich Seisma und Krouisma, zusammensetzt und daß die Transkription des mittelbyzantinischen Seisma als Triller nicht korrekt ist. Constantin Floros, Hamburg

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 3. Berlin: Verlag Walter de Gruyter und Co. (1967). 148 S.

Der dritte Band des zu den wichtigsten Periodica der Ethnomusikologie gehörenden Jahrbuchs für musikalische Volks- und Völkerkunde enthält wiederum gehaltvolle Beiträge zur Kunstmusik asiatischer Völker sowie zur europäischen und außereuropäischen Volksmusik.

Von Peter Crossley-Holland stammt der erste, siebzig Seiten starke Aufsatz über *Form and Style in Tibetan Folksong Melody*, dem zur akustischen Illustration eine Schallplatte beigelegt ist. Es handelt sich um eine höchst ergebnisreiche Studie, untersuchte der Autor doch im Kontakt mit tibetischen Flüchtlingen, die sich heute im indischen Grenzgebiet aufhalten, die bisher kaum bekannte Volksmusik des Tibet. Zum einen legt Crossley-Holland im Notenanhang des Jahrbuchs 40 transkribierte Melodien vor (der Vergleich mit den klingenden Dokumenten auf der Platte läßt erkennen, daß der Autor nicht nur exakt, sondern auch sinnvoll übertragen hat). Sodann präsentiert er eine umfassende Strukturanalyse sowie eine auf das Wesen dieser Musik ausgerichtete Stilbeschreibung. Schließlich versucht er eine Klassifikation der wichtigsten melodischen Strukturen und stilistischen Elemente. Dabei erweist es sich auch hier als für die Gestalttypen wichtiges Kriterium, ob es sich um Gesänge nomadisch lebender Sänger oder um solche von Ackerbauern, ob es sich um Tanzgesänge oder Gelegenheits-Lieder wie Lobgesänge, patriotische und deskriptive Weisen handelt. Immer ist ihre Funktion bestimmend für die musikalische Gestalt. Fast alle untersuchten Volksgesänge halten sich an die Stanzen-Form zu 2, 3, 4, 5, 6 oder 8 metrischen, aber meist ungeraimten Versen. Mitunter wird die Stanze mit einem Refrain verbunden und im Wechsel von Frauen und Männern antiphonisch vorgetragen. Der Autor teilt im Folgenden seine Beobachtungen über die syllabische

Struktur, über Metrum, thematische Beziehungen, Tempo, modale Skalen, Modulation und Transposition, Ambitus, Motus, Intervalle, Incipits und Kadenzen sowie Ornamentation und vokales Timbre mit. Die Analyse der vierzig Melodien ermöglicht dem Autor eine sinnvolle Klassifikation dieser Volksmusik nach Stileigentümlichkeiten, die allerdings durch weitere Forschungen noch zu erhärten oder zu modifizieren sein wird. Dabei dürfte sich der tabellarische Anhang der Studie als besonders wertvoll erweisen.

K. Khatschi untersucht *Das Intervallbildungsprinzip des persischen dastgāh shur* und setzt sich mit einer der zahlreichen neupersischen Theorien über die Modusbildung der persischen Kunstmusik auseinander. Der Autor beschränkt sich dabei auf den dastgāh shur, den am weitesten verbreiteten und volkstümlichen dastgāh. Khatschi stellt die Theoretiker-Aussagen über die shur-Tonleiter aus älterer und neuerer Zeit zusammen, vergleicht diese sodann mit ihrer objektiven Erscheinungsform und kommt zum Schluß, daß die Aufgliederung der shur-Tonleiter nicht durch die Anwendung des tetrachordalen, sondern nur durch diejenige des trechordalen Systems als Intervallbildungs-Prinzip sinnvoll erscheint. Aufführungspraktische Gegebenheiten erheben diese Arbeitshypothese Khatschis zur Gewißheit. Es wäre für ein Verständnis des persischen Musikdenkens und seine Auswirkungen auf die Praxis von hohem Interesse, das neuere persische Repertoire noch eingehender zu beschreiben, als dies bis heute geschehen ist.

Wie Khatschi stammt auch Josef Kuckerts aus der Kölner Schule. Er behandelt in aller Kürze den *tāla in der südindischen Kunstmusik* und zeigt, wie die tāla-Periode (tālāvarta) aus einem oder mehreren tāla-Gliedern aufgebaut ist. Jedes dieser Glieder unterteilt sich in eine oder mehrere tāla-Zählzeiten (tālāksara), die wieder in Unterzählzeiten (aksarakāla) zerlegt werden können. Das Zeitmaß (kāla) bestimmt sich nach den tāla-Gliedern; die Dauer der Zeitstrecke, welche ein Glied in Anspruch nimmt, wird durch das vom Spieler gewährte Tempo (laya) bestimmt. Die Summe der von den Gliedern eingenommenen Zeitstrecken ergibt die Dauer der tāla-Periode, die in der südindischen Musik im Verlaufe eines Stücks nicht verändert

wird. Die musikalische Vielfalt der Mikrostrukturen zu studieren bietet noch ein weites Arbeitsfeld der Ethnomusikologie.

Jürgen Elsner äußert sich *Zu Prinzipien arabischer Musizierpraxis* und stellt fest, daß ein maqām nicht eine feststehende Melodiegestalt ist, sondern grundsätzlich mehrere Realisationen zuläßt. Elsner sieht geradezu ein Grundprinzip arabischer Musizierpraxis darin, daß eine Melodiegestalt durch immer wieder neue improvisatorische Formulierungen repräsentiert werden kann, was er in Unterscheidung zur Variantenbildung als Variabilitätsprinzip bezeichnet. Anhand einiger konkreter Realisationen untersucht der Autor, welche Gesetzmäßigkeiten den variablen Melodiegestalten zugrundeliegen und weist damit den Weg für dringend notwendige Detail-Forschungen.

Die letzten beiden Beiträge des Bandes, der wie üblich durch Buch- und Schallplattenbesprechungen ergänzt wird, führen in den europäischen Raum. Felix Hoerburger weist auf *Orientalistische Elemente in Volkstanz und Volkstanzmusik Nordgriechenlands* hin, wobei er aber nicht die nur schwer zu fassenden historischen Beziehungen ins Auge faßt, sondern einige Erscheinungen aufzeigt, die offenbar erst in jüngerer Zeit aus dem Osten zu bereits vorhandenem Bestand in Griechenland hinzugekommen sind. Hellmuth Christian Wolff wertet Rameaus Ballett-Komposition *Les Indes galantes* als musikethnologische Quelle. Die Exotismen dieses Werkes und dieser Zeit sind dem Historiker wohlbekannt. Wolff weist darauf hin, daß Rameau typische Elemente außereuropäischer Musik (etwa des Sonnengesangs der Inka in *Les Incas de Pérou*) übernommen und ins Eigene verwandelt hat.

Sämtliche Beiträge dieses Bandes halten ein hohes wissenschaftliches Niveau und bieten Erkenntnisse, die für die Forschung bedeutsam sind. Hans Oesch, Basel

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Dreizehnter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. 264 S., 2 S. Faksimiles.

Der Inhalt dieses Jahrbuches spricht im Unterschied zum 12. Jahrgang hauptsächlich nur die Spezialisten der Volksliedforschung an. Neben vielen Besprechungen und zwei Berichten (über das Westfälische Volkslied-

archiv sowie die Volksliedforschung in Griechenland) werden sechs Aufsätze angeboten, in denen vornehmlich neue „Volksliedbelege“ erschlossen oder aber bereits bekannte unter veränderten Gesichtspunkten neu klassifiziert werden. Letztere unausweichlich gewordene Frage wird auch in dem einleitenden Beitrag von A. Taylor, *Lists and Classifications of Folksongs*, betont gestellt. Jeder in diesem Sachgebiet Erfahrene weiß, wie außerordentlich schwierig es leider immer noch ist, Volksgesänge sachgerecht in Gattungen oder Gruppen zu untergliedern und diese somit zu bestimmen. Was ist schon präzise ein „Studentenlied“, was sind die konstitutiven Merkmale einer Ballade oder von „Balladlike Pieces“, von „temperance songs“ oder „Romanzen“. Taylor weist auch keinen gangbaren Weg heraus aus dem international herrschenden Wirrwarr, er referiert lediglich über 44 „Classifications“; er verweist auf ansonsten hierzulande gewöhnlich nicht benutzte Privatsysteme vornehmlich nordamerikanischer Provenienz und verwirrt damit den Ratlosen noch mehr. Demgegenüber bietet der Herausgeber R. W. Brednich brauchbares Material an. Er erschließt eine *Rastatter Liederhandschrift von 1769*, von deren 265 Liedern zwar 44% aus *Sperontes Singender Muse* kopiert wurden, die aber dennoch einen nützlichen Einblick gewährt in den studentischen Singusus während des 18. Jahrhunderts. Auf diese sehr sachkundigen Mitteilungen folgen Notizen von A. Höck über *Leiermänner und Zeitungssänger*, soweit diese in hessischen Rechnungsbelegen im 17. Jahrhundert Erwähnung finden. Es sind zusammenhanglose und sehr gemischte Exzerpte aus einigen kleineren Gemeinden, die der Ergänzung bedürfen (der auf S. 60 erwähnte „*Marien(?) Trompeter*“ war gewiß ein Trumscheitspieler). K. Roth vermehrt unser Wissen von der bekannten *Ballade von den Zwei Schwestern* um zwei bisher unbeachtet gebliebene Fassungen aus Slowenien, die er mit der Tradition in Nordeuropa vergleicht. Auf S. 85 bis 122 unternimmt es dankenswerterweise D.-R. Moser zum ersten Male, alle noch zur Verfügung stehenden *Märchensingverse in mündlicher Überlieferung* zusammenzustellen und vergleichend zu ordnen. Er stellt mehrere sehr einfache, dem gewöhnlichen Kindergesang zugehörige Melodiemodelle fest, die in den wenigen Märchen mit Singpartien angestimmt

werden, aber wohl nicht „auch unterschiedlichen entwicklungsgeschichtlichen Phasen zuzuordnen sind“ (S. 113). Von dieser Materialbasis ausgehend gewinnt Moser Kriterien, die dazu beitragen, das Problem der seit vielen Jahren umstrittenen Echtheit der „ostpreussischen Märchenlieder“ von Hertha Grudde klären zu helfen. Eine mit viel Fleiß angelegte Repertoireuntersuchung von D. Sauermann schließt sich an. Gegenstand der Beschreibung sind die im Münsterlande derzeit noch geübten „Lambertuslieder“, die bei einem Brauch realisiert werden, der ausgehend von der Stadt Münster mit dazu gehörigen Tanz- und Kinderliedern bis hin zu „Großveranstaltungen“ weiter entwickelt worden ist. Die dankenswerte Stoffsammlung schließt mit der Bemerkung, diese „möchte aufzeigen, daß Volkslieder und namentlich Tanzlieder sehr oft mit brauchtümlichen Handlungen verwoben sind“. Dies zu wissen ist nicht neu, es wird hier lediglich anhand eines Herbstfestes erneut bestätigt.

Walter Salmen, Kiel

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Armen Carape-
t'yan Editor; Gilbert Reaney, Assistant
Editor. Vol. XXII, 1968. Rom: American
Institute of Musicology 1968, 269 S.

Das Jahrbuch *Musica Disciplina*, seit nunmehr über zwei Jahrzehnten ein wichtiges Forum für die Erforschung der älteren Musikgeschichte, legt auch mit seinem XXII. Band wiederum acht wertvolle Beiträge zu Problemen der Musik des 13.—17. Jahrhunderts vor. Der thematische Bogen spannt sich von der *Ars antiqua*-Motette (Codex Montpellier) bis hin zur anglikanischen Kirchenmusik unter den Stuarts (Orgelbuch des Adrian Batten). Die Tendenz zu weitgehender Auffächerung und Spezialisierung der Forschung wird auch in den vorliegenden Studien an der Tatsache spürbar, daß Einzel- und Detailfragen in den Vordergrund rücken. In einigen Beiträgen ist jedoch — wie sich im folgenden zeigen wird — die Klärung von Fragen erreicht worden, denen eine weit über den jeweiligen Einzelfall hinausreichende Bedeutung zukommt.

Die Reihe der Beiträge eröffnet D. Harbinson mit einer Studie zur Konsonanz- und Dissonanzfrage in der Motette des 13. Jahrhunderts. Ausgangspunkt ist der deutliche Widerspruch zwischen den diesbezüglichen Regeln des Franco von Köln und der

kompositorischen Praxis der Zeit, wie sie im „Corpus ancien“ des Codex Montpellier greifbar wird. Der Autor verwirft alle bisherigen Erklärungsversuche (u. a. Apel) und glaubt, den Schlüssel zur Lösung des Problems in der Dissonanzbehandlung des zweistimmigen Kontrapunkts gefunden zu haben. Er kommt zu dem Ergebnis, „that a certain amount of dissonance was wilfully practised by the mediaeval composer as an integral part of his harmonic or, rather, contrapuntal style and technique“. — U. Günther setzt mit ihrem Beitrag über zwei Balladen der „Ars subtilior“ ihre Bemühungen um ein besseres Textverständnis und genaue Werkdatierungen in der französischen Musik des ausgehenden 14. Jahrhunderts fort. Die Fülle des beigebrachten Materials (unter Heranziehung historischer Hilfswissenschaften wie Heraldik, Genealogie usw.) ist imponierend. Dankenswert ist besonders der durch Vergleich mit anderen handschriftlichen Quellen gewonnene neue Übertragung der Ballade *Bonté de corps* und die daraus resultierende Korrektur der Neuausgabe von Wilkins (CMM 36).

Mit dem folgenden Beitrag nimmt C. Hamm eine der wichtigsten Aufgaben in der Erforschung der Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts in Angriff: die Erstellung eines Verzeichnisses der anonym überlieferten englischen Musik in kontinental-europäischen Handschriften. Mit Recht sieht der Autor seine Hauptaufgabe darin, einwandfreie Kriterien für die englische Herkunft dieser anonymen Stücke zu finden. Zentrale Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang der Begriff der „manuscript structure“, den Hamm bereits in Aml 1962 eingeführt und ausführlich erläutert hatte (z. B. paarige Anordnung engl. Kompositionen in der Handschrift Bologna Q 15 usw.). Mit der Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit dieses Kriteriums steht und fällt manche der Zuschreibungen Hamms. — Die folgenden Untersuchungen von Th. L. Noblitt über die Gattung der „Motetti missales“ führen in die Mailänder Kirchenmusik des späten 15. Jahrhunderts. Daß wir es hier nicht mit ad hoc-Zusammenstellungen bereits vorliegender Motetten zu tun haben, sondern mit eigens für eine bestimmte Messe geschriebenen, zyklisch konzipierten Neukompositionen, war bereits bekannt (Jeppesen, Croll, Finscher). Die musikalische und textliche Analyse

der in den Gaffurius-Codices überlieferten „Motetti missales“ bestätigt diese Beobachtung. Der von Finscher dargelegte Zusammenhang mit bestimmten Eigentümlichkeiten des mailändisch-ambrosianischen Ritus ist nach Ansicht Noblitts noch nicht endgültig geklärt. Wichtig ist schließlich der Hinweis auf hier in Erscheinung tretende humanistische Tendenzen sowie auf ein in die Messe eindringendes „*element of subjective interpretation*“ (Finscher). Hier besteht eine Parallele zu Luthers „Deutscher Messe“, in der Teile des Ordinariums durch neugeschaffene reformatorische Kirchenlieder ersetzt werden. — Organisch schließt sich C. A. Millers Beitrag über Gaffurius' *Practica Musicae* an, der neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte dieser wichtigen Schrift liefert. Als Hauptergebnis des Vergleichs der handschriftlichen Fassung in der Biblioteca Civica zu Bergamo (1487) mit der gedruckten Ausgabe (1496) ist festzuhalten, daß die Urfassung vor der Drucklegung erheblicher Überarbeitung unterzogen wurde. Es zeigt sich, daß die *Practica Musicae* ursprünglich keine Einheit darstellte, sondern erst in den Mailänder Jahren aus mehreren kleineren Abhandlungen zusammengefaßt wurde.

B. Jeffrey eröffnet seine Studie über Anthony Holborne mit einer sorgfältigen und reichhaltigen Dokumentation aller bisher bekannten biographischen Daten. Eine ausführliche Darstellung der Beziehungen des Komponisten zu bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit (u. a. Countess of Pembroke) und deren Stellung im englischen Musikleben um 1600 schließt sich an. In dem wichtigen Abschnitt über Holbornes *Consort Music* (S. 146 ff.) steht die Frage nach den Besetzungsmöglichkeiten im Vordergrund. Die Bevorzugung des Violensembles auch in der Tanzmusik zeigt den Übergang von der Gebrauchsmusik (die mit Bläsern besetzt war) zur Kunstmusik. Im übrigen läßt die Analyse der Tänze Holbornes erkennen, daß wir die Bindeglieder zwischen den italienisch-niederländischen Tänzen ca. 1550—80 und der deutschen Suite nach 1600 in England zu suchen haben. Von besonderem Wert ist schließlich das im Anhang mitgeteilte thematische Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Holbornes. — Der folgende Beitrag von J. Bunker Clark führt in die anglikanische Kirchenmusik des frühen 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt

steht die Frage nach dem Schreiber des Ms. Tenbury, St. Michael's College 791, des sog. „Tenbury-Orgelbuchs“. Das wichtigste Argument für die Autorschaft Adrian Battens ist die von Bunker Clark überzeugend nachgewiesene Verbindung zu John Barnards *First Book of Selected Church Musick* (1641). — Abschließend liefert E. Pease mit seiner Studie über die Caccia der Bologneser Handschrift Q 16 einige Nachträge und Berichtigungen zu seinem eigenen Aufsatz in MD XX, 1966. Die in Auseinandersetzung mit der Übertragung Ghisis (AfMf 1942) gewonnene neue Fassung der Komposition bietet ein durchaus befriedigendes Resultat. Zu Unrecht wendet sich Pease gegen die von Ghisi vorgenommene Textunterlegung in allen vier Stimmen. Ein wesentliches Merkmal von Stücken dieser Art, die im weitesten Sinne zur Gattung „Villotta“ zu zählen sind, ist die Nachahmung von Instrumenten durch die Singstimmen. Eine rein vokale Ausführung dürfte also (trotz textloser Aufzeichnung der Unterstimmen in Q 16) den Intentionen des unbekanntenen Komponisten am ehesten entsprechen. Dietrich Kämper, Köln

Journal of the International Folk Music Council. Volume XX, 1968. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd. 1968. VI, 117 S.

Der vorliegende Bericht über die Jahrestagung 1967 (28. Juli bis 3. August) des Internationalen Volksmusikrates in Ostende enthält 13 der 21 dort veröffentlichten Beiträge, einen thematisch dazu passenden Aufsatz von Bruno Nettel/Stephen Blum, einen Nachruf für den im März 1967 verstorbenen Präsidenten des IFMC Zoltán Kodály (Paul Collaer) mit einem Verzeichnis seiner wichtigsten Schriften zum Thema Folk Music Research sowie den üblichen sehr reichhaltigen Besprechungsteil.

Die Hauptthemen der Tagung und somit der ausgewählten Aufsätze sind folgende: 1. *The Concept and Practice of Folk Music and Dance in the 20th Century* (6 Beiträge). 2. *Techniques in the Study of Folk Music* (3 Beiträge). 3. *Performing Styles in Folk Music and Dance* (5 Beiträge). — Der Besprechungsteil behandelt *Music Collections and Anthologies* (32), *Periodicals* (19), *Articles* (5) und *Records* (12).

Leider erfährt der Leser aus dem mitgeteilten Programm der Jahrestagung die Titel der im Berichtsband nicht abgedruckten Bei-

träge nicht, so daß die Auswahl des zum Druck Gekommenen kritiklos hingenommen werden muß. Dies vergrößert den ohnehin schon vorhandenen Nachteil des Nichtteilnehmers, der auf die Lektüre des Jahresberichtes angewiesen ist. Auch kann man sich nur schwer von dem Verdacht lösen, die Beiträge seien teilweise etwas gekürzt wiedergegeben; dies ginge aber, wäre es der Fall, zu Lasten der Autoren, deren Einverständnis zur legitimen Kürzung wie auch zum Ausmaß der Kürzung wohl vorausgesetzt werden darf. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Inhalt aller Beiträge ist hier nicht möglich und auch nicht angestrebt; allein die Darstellung der Problematik nur der wichtigsten Aufsätze würde den Rahmen einer Besprechung sprengen. Daß die den Beiträgen angefügten Resümees der in Ostende stattgefundenen Diskussionen in Form und Inhalt den tatsächlichen Verlauf der Gespräche in etwa wiedergeben, muß angenommen werden. Allerdings dürften dabei Nachdrücklichkeit und Überzeugung der persönlichen Rede verlorengegangen sein. Dieser Mangel muß in Kauf genommen werden. Lange Diskussionen in vollem Wortlaut nachzudrucken wird niemand ernstlich vorschlagen wollen. So bleibt eine Auswahl von Vorträgen zu drei Themenkreisen, deren Aktualität zwar schon älteren Datums ist, deren Behandlung jedoch aufgrund sich ständig wandelnder Gesichtspunkte immer wieder neue Ergebnisse verspricht. Das Problem reduziert sich so auf ein akademisches — zumindest über weite Strecken. Bei der Diskussion der Frage, ob ein bestimmtes, in einem bestimmten Gebiet beheimatetes Musikstück als „folk music“, „popular music“ oder gar „folklore“ anzusehen ist, möchte man mit Maud Karpeles sagen: „I believe it is in the nature of the subject that we cannot draw up a precise scientific definition of folk song which will serve to differentiate it entirely from all other forms of music“ (S. 9), nicht um als *advocatus diaboli* die Diskussion im Keime zu ersticken, sondern um auf das wahre Problem hinzuweisen, nämlich die Methoden der Analyse und des Vergleichs zu verbessern mit dem Ziel, sie einer größeren Überprüfbarkeit, Verbindlichkeit und damit Brauchbarkeit zuzuführen. Auf diesem Sektor gibt denn auch der vorliegende Band vergleichsweise wenig Anregungen. Lediglich die drei Beiträge des 2. Hauptthemas, die sich mit *Techniques*

in the Study of Folk Music beschäftigen, bieten lesenswerte Vorschläge zum „wie“. Das „ob“ und „warum“ unterliegt keinem Zweifel und hätte, so möchte man meinen, nicht so viel Platz beanspruchen dürfen. Letztlich jedoch spiegelt sich im vorliegenden Berichtsband des Internationalen Volksmusikrates der allgemeine Standpunkt dieser und damit verbundener Disziplinen wider, und dieser ist wie schon seit langem immer noch vom Mangel bestimmt, — vom Mangel an praktischen Arbeiten der Analyse, des Strukturvergleichs, der Typologie. Die „intrinsic characteristics“ jedweder Art und Gattung Musik in ihren Regelmäßigkeiten und musikalischen Vergesellschaftungen klar herauszuarbeiten, verlangt eben Kleinarbeit. Große Dinge setzen sich aus kleinen zusammen, nicht umgekehrt.

Die Beiträge zum 2. und auch zum 3. Hauptthema, die der mehr praktischen Arbeit entstammen, sind wertvolle Arbeiten bei der Bemühung, musikalische Zusammenhänge zu erkennen und in ihrer überregionalen Bedeutung zur Geltung zu bringen. Der sehr umfangreiche Besprechungsteil ist, wie in dieser Reihe gewohnt, von großem Nutzen für jeden, der den Aufgaben und Zielen des Internationalen Volksmusikrates verbunden ist. Leonard Vohs, Köln

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1967. 236 S. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 4.)

Bereits ein Jahr nach Erscheinen des dritten Bandes der „Analecta musicologica“ konnte in der gleichen, so verdienstlichen Reihe wiederum eine umfangreiche Buchpublikation herausgebracht werden, die thematisch vielfältig geraten ist, ohne indes sich sklavisch an das übergeordnete Konzept der zwischenstaatlichen Musikbeziehungen zu binden. Stärker als bisher liegt der Akzent dieses Bandes auf Italien selbst, auf der Erhellung früherer Epochen der italienischen Musikgeschichte, auf die hier mancherlei neues Licht fällt.

Eröffnet wird der Sammelband durch den Abdruck zweier Referate, die anlässlich des Colloquiums italienischer und deutscher Musikwissenschaftler im März 1966 in Rom

zum Thema „Italienisch-deutsche Beziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts“ gehalten worden waren. Guglielmo Barblans öffentlicher Vortrag ist mit voller Absicht allgemein gefaßt und gibt, unter Verzicht auf neue Ansatzpunkte, eine ebenso umfassende wie gründliche Übersicht. In bislang wenig bekannte Bereiche hingegen stößt Ludwig Finscher in seinem Referat über *Joseph Haydn und das italienische Streichquartett* vor. Weshalb damals diese Gattung südlich der Alpen so gut wie keine Pflege fand, das läßt sich von den politischen, sozialen und kunstästhetischen Gegebenheiten des Landes her leicht begreifen; die Komponisten, die etwas auf sich hielten, edierten ihre Werke lieber in Paris, London oder Wien. In Italien wirkt sich Haydns Einfluß daher kaum aus; zur Geltung gelangt er lediglich bei Angelo Benincori und bei Luigi Tomasini, deren Quartettstil vom Autor eingehender untersucht und deren künstlerische Bedeutung gewürdigt wird.

Wertvoll und reich an Information ist auch der Aufsatz von Frank A. D'Accone über *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi — two Florentine composers of the Renaissance*. Diese beiden Meister des frühen 16. Jahrhunderts sind von den Musikologen bisher nirgends speziell behandelt worden, obwohl gerade ihnen eine sehr bemerkenswerte Mittlerrolle zwischen den ursprünglichen italienischen und den allmählich vordringenden französisch-niederländischen Elementen zufällt. Sämtliche erreichbaren Dokumente zum Lebensweg wurden hier akribisch zusammengetragen und ausgedeutet, ihre weltlichen und geistlichen Werke so präzise wie möglich beschrieben. — Auf vorwiegend neue Dokumente kann sich ebenfalls der Beitrag von Agostino Ziino über *Pietro Della Valle e la „musica erudita“* stützen. Da geht es um jenen weitgereisten und vielseitig begabten römischen Patrizier Della Valle (1586—1652), der in seinen späteren Jahren zum Kreise von Giovanni Battista Doni gehörte und auch komponierte, fast noch mehr aber durch den Diskurs *Della musica dell' età nostra* . . . bis in die Gegenwart fortwirkt. Sein musikalisches Schöpferum gewinnt im Hinblick auf die der Gattung des Oratoriums nahestehenden „Dialoge“ eine Fülle von zusätzlichen Details; aus profunder Literaturkenntnis

heraus entwickelt der Autor die Skizze für das Bild einer interessanten Persönlichkeit. — Geht man wiederum ein Jahrhundert vorwärts, so begegnet man in London und sodann in Wien — zwischen 1715 und 1737 — dem hochgebildeten Diplomaten Giuseppe Riva, der sich auch um die Musik so manches Verdienst erworben hat. In erster Linie seinem Traktat *Avviso ai compositori ed ai cantanti* von 1727/28 gilt der sehr nützliche Artikel von Francesco Degrada. Trotz gewisser Anknüpfungspunkte an Tosis kurz zuvor erschienene *Opinioni dei cantori antichi e moderni* . . . wird doch die geistige Unabhängigkeit Rivas evident, dessen Schrift schon Lorenz Mizler als Anhang in die Buchausgabe seines *Musicalischen Staatstheaters* (Leipzig 1740) übernommen hatte (der ungekürzte Wiederabdruck ist nur zu begrüßen). — Ein begrenzteres, aber keineswegs unwichtiges Kapitel der Operngeschichte behandelt Anna Mondolfi-Bossarellis Aufsatz *Due varianti dovute a Mozart nel testo del „Matrimonio segreto“*. Bestimmte Passagen der Cimarosaschen Partitur scheinen nicht ohne Grund schon zur Zeit der Wiener Uraufführung eliminiert bzw. verändert worden zu sein. Dies geschah vermutlich mit Billigung, vielleicht sogar auf ausdrücklichen Wunsch Kaiser Leopolds II., der allzu ohrenfällige Mozartismen der ersten Fassung vermeiden wissen wollte. — Hatte Friedrich Lippmann im Zuge seiner Bellini-Studien zunächst die Opern *I Capuleti e i Montecchi* und *Beatrice di Tenda* betrachtet (Rivista Italiana di Musicologia II, 1967, S. 140—151), so führt er seine quellenkundlichen Anmerkungen jetzt für *Bianca e Fernando, Il Pirata* sowie — besonders instruktiv — für *Norma* und die beiden Fassungen der *Puritani* fort. Da tut man gleichsam einen Blick in die Werkstatt des Bühnenkomponisten Bellini, der in seinem Schaffen keineswegs unkritisch verfuhr und die billigen Theatereffekte stets verschmäht hat. — In einer ausgezeichneten Arbeit *Zur diromatischen Technik Carlo Gesualdos* schließlich steuert Carl Dahlhaus wesentliche Gedanken zur Klärung eines ungewöhnlich verwickelten Problems bei — Gedanken freilich, die sich einem in wenige Sätze zusammengedrängten Resümee durchaus entziehen und nur durch eine ausführlichere Darstellung der Kardinalfragen überhaupt zu vermitteln wären.

Zwei bibliographische Artikel runden den Inhalt des Bandes würdig ab: die diesmal von Wolfgang Witzemann besorgte vierte Folge der *Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften* und sodann die von Ernst Hilmar zusammengetragenen *Ergänzungen zu Emil Vogels „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700“*. Dank der laufenden Katalogisierung der Musikbestände auf internationaler Basis (RISM) erfuhr, über Vogels Kenntnis von damals hinausreichend, auch die Anzahl der nachweisbaren Individualdrucke eine beträchtliche Erweiterung; jetzt konnten Sammlungen miterfaßt werden, die sich in Ost- und Südosteuropa, in Spanien und in den USA befinden.

Werner Bollert, Berlin

Musik des Ostens. Sammelbände der Johann Gottfried Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. 5. Im Auftrage des J. G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Fritz Feldmann. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. 203 S.

Das nunmehr im 5. Band vorliegende Jahrbuch des Ostens entwickelt sich immer stärker zu einem zentralen Periodicum für alle Probleme osteuropäischer Musik. Frei von Ressentiments und Vorbehalten ist es stets bemüht, musikalische Fragen dieses geographischen Raumes objektiv zu erörtern. Da es auch Autoren osteuropäischer Länder jederzeit offen steht, dient es im vornehmsten Sinne der Verständigung zwischen den Völkern. Die 15 Beiträge dieses Bandes behandeln nicht nur Themen aus ehemals ostdeutschen Gebieten, sondern u. a. auch Probleme der ukrainisch-byzantinischen Kirchenmusik, der lettischen Volks poesie, des böhmischen Orgelbaus sowie der musikalischen Systematik und Theorie.

Wohl mehr zufällig bilden die betont topographisch orientierten Aufsätze über schlesische Musik einen gewissen Schwerpunkt. Wolfgang Scholz bietet eine Kurzfassung seiner heute kaum erreichbaren Breslauer Dissertation von 1941 über das musikalische Leben von Liegnitz bis ca. 1800. Das wertvolle Material gewährt Einblick in das erstaunlich reiche Musikleben dieser Stadt. Seinen Bemerkungen über die dortige Bibliotheka Rudolphina, die sich nach Irrfahrten jetzt in Breslau befindet,

schließt sich eine kurze Zusammenstellung von 18 schlesischen Musikern an, deren Werke einst in Liegnitz aufbewahrt wurden. Es bleibt zu hoffen, daß der Verfasser bald einen kompletten Katalog dieser Kompositionen vorlegen kann, wie er erfreulicherweise weitere Veröffentlichungen über die Liegnitzer Musikgeschichte ankündigt. Auf die Liegnitzer Kirchenmusik zwischen 1890 und 1945 geht Otto Rudnick ein. Er entwirft ein lebendiges Porträt seines Vaters Wilhelm R., der dort von 1891—1919 als Kantor und Organist wirkte und auch als Komponist von Messen, Motetten, Psalmen, Oratorien und anderen Werken hervortrat. Otto Rudnick folgte ihm im Amt und setzte sich vor allem auch für Reger ein. In einer gediegenen Studie hebt Walter Kwasnik die überregionale Bedeutung Oberglogaus (Kreis Neustadt in Oberschlesien) als Musikstadt hervor. Dieser kleine Ort empfing seine musikalischen Impulse von der Residenz des Reichsgrafen von Oppersdorf, vom Lehrerseminar und von dem bekannten Orgelbauer Carl Berschdorf. Fritz Feldmann setzt sich in zwei kleinen Aufsätzen speziell mit musiktopographischen Problemen auseinander. In den *Grundgedanken zur Musiktopographie* entwickelt er neun verschiedene, bei der Behandlung einer solchen Materie zu berücksichtigende Gesichtspunkte und regt mit Recht auch den Vergleich mit anderen Städten an. Bei derartigen Gegenüberstellungen sollte auch, wie noch zu ergänzen wäre, die soziale Zusammensetzung der Bevölkerung, der Grad der Industrialisierung und der Charakter einer Stadt eine wichtige Rolle spielen. In der anderen Studie kommentiert Feldmann aufschlußreich Topographien der ostdeutschen Städte Breslau, Glatz, Stettin und Königsberg aus der Sicht eigener Forschungen zur schlesischen und Breslauer Musikgeschichte.

Ein Beitrag von Werner Braun beschäftigt sich mit den Musikalienbeständen aus dem Nachlaß von Friedrich August Gotthold in der ehemaligen Königsberger Universitätsbibliothek. Mit detektivischem Scharfsinn kann der Verfasser zwei wichtige mitteldeutsche Bezugsquellen, die Sammlung Kötschau und die des 1657 verstorbenen Naumburger Kantors Unger, nachweisen. Joachim Georg Görlich schreibt über *Deutsch-polnische Beziehungen in der Musik*, ein schon sehr häufig in der Wissen-

schaft behandeltes Thema. Speziell für das 19. und 20. Jahrhundert bringt die Darstellung neues Material, während für die frühere Zeit manches nachzutragen bleibt, etwa der Aufsatz des Unterzeichneten über Heinrich Fincks Tätigkeit in Polen (Kongreßbericht Kassel 1962) oder für die polnischen Einflüsse auf die Musik Westeuropas die 1936 in polnischer Sprache gedruckte Wiener Dissertation von Robin Laufer über die polnischen Tänze in der Kunstmusik und die Züricher Dissertation *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker* (1916) von Alicja Simon. Dragotin Cveto be-leuchtet G. Mahlers frühe Tätigkeit als Dirigent in Laibach 1881/82 auf der Grundlage zahlreicher Zeitungskritiken, während Rudolf Quoiika auf die barock-„gotische“ Orgel der Benediktinerabtei Kladrau in Böhmen, ein Werk des Leopold Burghart (1726), aufmerksam macht.

Eine ausdrücklich als „Versuch“ bezeichnete Untersuchung der lettischen Volkspoesie in musikwissenschaftlicher Sicht entstammt der Feder von Karl Brambat. Sie möchte aus den reinen Texten Aufschlüsse über den Gesang, die begleitenden Instrumente und ethnographische und historische Daten gewinnen, ein Unterfangen, dem verständlicherweise natürliche Grenzen gesetzt sind, aber angesichts der ersten konkreten Ergebnisse keineswegs aussichtslos erscheint, wenn erst einmal der riesige Gesamtbestand systematisch gesichtet ist. Die kenntnisreiche Studie geht auch auf die Eigenarten der lettischen Volkspoesie, ihren hohen kulturhistorischen Wert und ihre chronologischen Probleme ein. Der aus der Ukraine stammende holländische Musikologe Myroslaw Antonowycz stützt sich in seinem Aufsatz *Ukrainische Hirmen im Licht der byzantinischen Musiktheorie* hauptsächlich auf den Lemberger Hirmolog (1904). Seine Thesen, die es in Zukunft noch zu vertiefen gilt, deuten zwingend auf den genetischen Zusammenhang der ukrainischen liturgischen Musik mit der alten byzantinischen hin und bestätigen die dualistische Auffassung der byzantinischen Theorie, daß die Echoi als Stufen eines tetrachordalen Systems und als Systeme gewisser melodischer Modellphrasen anzusehen sind. In einer Miscelle verweist Gheorghe Ciobanu auf die musikalischen Manuskripte in byzantinischer Nota-

tion im Besitz verschiedener rumänischer Bibliotheken.

Zwei theoretisch reflektierende Beiträge von Rudolf Bojanowsky und Heinrich Simbriger setzen sich mit den Möglichkeiten auseinander, die Zwölftonmusik Schönbergs zu „humanisieren“. Bojanowsky als schaffender Musiker erkennt in den „symmetrischen Quintschritten“ und in der „Intervallpermutation“ den Weg, die Pentatonik, das Dur-Moll-System und die Reihentechnik miteinander zu verknüpfen, möchte aber über alle theoretische Erörterung das musikantische Erleben gestellt wissen. Simbriger sieht in der „Komplementären Harmonik“ ein Mittel, das von Schönberg und seinen Nachfolgern gestörte „menschliche“ Gleichgewicht wiederherzustellen und „die Zwölftonordnung innerhalb der natürlichen Ordnung des realen Tonraumes sich ausleben zu lassen“. Man sollte Simbriger die Möglichkeit bieten, diese hier in einem knappen Aufsatz konzentrierten Gedanken in Buchform zu veröffentlichen, weil sie nach Meinung des Schreibers dieser Zeilen wesentlich dazu beitragen könnten, die Diskussion über eine von der „Humanitas“ getragenen zeitgenössischen Musik zu fördern. Den Beschluß des inhaltsreichen Bandes bildet Simbrigers Nachruf auf den kürzlich in Dresden verstorbenen deutsch-böhmischen Komponisten Fidelio F. Finke. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Breitkopf & Härtel 1719—1969. Ein historischer Überblick zum Jubiläum verfaßt von Rudolf Elvers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. 29 S., 5 Taf.

Der weltberühmte Buch- und Musikverlag überreicht diese Broschüre zu seinem 250-jährigen Bestehen am 27. Januar 1969. Ein wichtiges Stück deutscher Musikgeschichte wird entfaltet. Am Anfang steht der Buchdrucker Bernhard Christoph Breitkopf, der 1709 das Geschäft des „weitberühmten Schriftschneiders und Schriftgießers J. C. Müller“ erheiratet und es durch Fleiß und Geschicklichkeit soweit bringt, daß er 1732 den alten, z. T. verfallenen Gasthof „Zum goldenen Bären“ erwerben und nach und nach (bis 1738) zu einem stattlichen Haus ausbauen kann. Erster Auftragneber der Druckerei war der befreundete Dichter J. Chr. Gottsched, der zuerst Verse und 1726 ein ganzes Buch drucken ließ und mit der Ausführung höch-

lich zufrieden war. Andere Werke folgten, eine Zeitschrift *Der Zuschauer* kam hinzu. Endlich die Musikdrucke in gutem sorgfältigem Stich: 1736 das sog. Schemelische Gesangbuch (mit den Vertonungen Bachs) und im gleichen Jahr die nachmals berühmte Liedersammlung der *Singenden Muse an der Pleisse*. 1762 wurde der einzige Sohn J. G. Immanuel nach Studium und Bildungsreisen in die Firma aufgenommen, der sich danach „zu einer der größten Verlegerpersönlichkeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ entwickelte. Er wählte als Druckereizeichen den uns so wohlvertrauten Bären mit dem Pallaskopf-Schild. In echter Handwerksgesinnung leitete er eine Reform der Typographie ein und stellte nach gründlichen Berechnungen durch seine Verwendung von teilbaren und beweglichen Noten-Lettern den Notensatz auf eine ganz neue Basis. Die bekanntesten Tonsetzer (u.a. Hiller und C. Ph. E. Bach) ließen ihre Werke bei ihm drucken. Neben dem aufblühenden Verlag begründete er ein stetig wachsendes Musiksortiment, dessen Kataloge (1762–87 alljährlich) noch heute eine wichtige historische Quelle darstellen. Sein Haus wurde Sammelpunkt der Komponisten und der Gelehrten der Messestadt; einer der Söhne (B. Th. Breitkopf) wurde Freund des jungen Goethe und Vertoner seiner Leipziger Lieder, die „bei Breitkopf“ auch gedruckt wurden. Der Vater J. G. Immanuel starb 1794; Nachfolger wurde Christoph Gottlob, der sich 1795 mit Gottfried Christoph Härtel verband („Breitkopf & Härtel“). 1800 (nach dem plötzlichen Tode des ersten) wurde Härtel der Allein-Inhaber. Die Zeit war für ein allgemeines bürgerliches Musikleben reif geworden. Härtel verstand ihren Forderungen nachzukommen. Er begann die ersten „Gesamtausgaben“ klassischer Komponisten (Haydn, Mozart, Beethoven); er begründete die *Allgemeine Musikalische Zeitung* (von Goethe herzlich begrüßt) als bildendes und werbendes Organ, und verlegte die Kernwerke der neuen Chormusik, vor allem Haydns Oratorien. Der hochinteressante Briefwechsel mit Beethoven, von dem er im Laufe der Zeit bedeutsame Werke wie die Variationen op. 34 und 35, die Fünfte und Sechste Symphonie, die Chorfantasie, die *Egmont*-Musik u. a. m. verlegte, liegt leider immer noch nicht in diplomatisch getreuer Ausgabe vor. Für den Buchhandel druckte Härtel neben schön-

geistigen Werken Chladnis *Lehrbuch der Akustik*. Der von ihm eingeführte Steindruck überflügelte bald den Typendruck. Härtel starb im Todesjahr Beethovens. Hermann (mehr der bildenden Kunst verpflichtet) und Raymund (eine ideale Ergänzung) setzten die Tradition fort und gewannen neue bedeutende Komponisten (z. B. Mendelssohn). Keiner der großen Namen fehlt bis hin zu Richard Wagner, von dem *Lohengrin* und *Tristan* in Verlag genommen wurden. Die Zeit der großen Gesamtausgaben (Bach, Händel, Beethoven) beginnt in der Mitte des 19. Jahrhunderts; Werkverzeichnisse (Mozart, Beethoven, Gluck) folgen. Eitners Quellenlexikon, die Denkmäler-Ausgaben sind weitere wichtige Publikationen. Die großen Musiker-Biographien, die „Handbücher“ bilden noch heute den Grundstock unseres Studiums. Die Periodica zeugen ebenso vom Gedeihen der neueren Musikwissenschaft, das ohne das Haus Breitkopf nicht zu denken ist. — Als die trefflichen Gebrüder Härtel ohne männliche Erben blieben, ging das Unternehmen auf die Schwestersöhne (W. Volkmann und O. v. Hase) über, deren Nachkommen heute noch das Haus leiten. Die ältere Generation unter uns hat dann die wechselvollen Schicksale der „Breitkopfs“ im ersten und zweiten Weltkrieg, die Ausbombung und die Enteignung in Leipzig miterlebt. Aber die dem Unternehmen innewohnende Lebenskraft war so groß, die Führung so sicher und zielstrebig, daß auch das Härteste überstanden wurde. Der Weg in eine gute Zukunft steht offen.

Die knappe und klare Darstellung des Verfassers, über deren Gang wir mit Absicht nur referiert haben, gibt das alles und noch viel mehr an musikgeschichtlich bedeutsamen Einzelheiten wieder. Man wird immer wieder im Geschichtlichen auf sie zurückgreifen müssen und sie den Jüngeren als beispielhafte Geschichte eines großen Verlagshauses zur Nacheiferung empfehlen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Pasticcio auf das 250jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses. (Leipzig:) VEB Breitkopf & Härtel [1969]. 186 S., 6 Taf.

Das hübsche Büchlein von 186 Seiten, das drucktechnisch besonders gut ausgestattet ist, hat seine besondere Note darin,

daß es die Arbeit in Einzelgebiete auffächert und an ihnen ein einprägsames Bild von Werden und Bedeutung des jubilierenden Hauses gibt. Die Geschichte ist von Helmut Zeraschi knapp und klar dargestellt. An einer aufschlußreichen Zeittafel wird die Hinwendung zum Musikdruck und das Anwachsen der verlegerischen Leistung aufgezeigt. Damit auch das Visuelle nicht zu kurz komme, wird das Verlagssignet mit Abbildungen durch Otto Seiffert besonders behandelt. Herta Schetelich stellt die historische Bedeutung der Verlagskataloge Immanuel Breitkopfs überzeugend dar. Eine wichtige, von Herbert Schulze in den Grundzügen erfaßte Rolle spielt das Thema „Verleger und Autor“, das später noch von Ferdinand Hirsch im Hinblick auf Beethoven ergänzt wird. Im Mittelpunkt der Darstellung steht mit Recht die Allgemeine Musikalische Zeitung (Gerd Schönfelder). In ihr erhalten mit der Jahrhundertwende durch die Initiative des Verlegers und die geistige Überlegenheit des Goethefreundes Friedrich Rochlitz die „Kenner und Liebhaber“ der Musik und der Berufsstand der Musiker ihr Organ. In dem Gegenspiel von Schaffendem und sachkundigem Kritiker und in seiner Mitterschaft zwischen Werk und Publikum erfüllt das Blatt eine zeitgeschichtlich wichtige Aufgabe. Danach wird von Frieder Zschoch das zweite Kerngebiet des Verlages im 19. Jahrhundert, die Herausgabe musikalischer Denkmäler, mit großer Sachkunde und vielen unbekanntem Einzelheiten behandelt. Eine leichte Eintrübung in das helle Bild bringt die Einbeziehung von Nebengebieten wie Instrumentenhandel und Klavierbau, deren wechselvolle Geschichte der Verfasser (Helmut Zeraschi) durch gute Abbildungen erfreulich belebt. Mit diesen wird auch das Kapitel „Kunstverlag“ (Günther Meissner) ausgestattet; wir werden den Weg geführt, der von Thoma bis Klinger reicht; auch die Musiktitel ziehen daraus ihren Nutzen. Das von Walter Siegmund-Schulze ausführlich behandelte Kapitel Breitkopf & Härtel und die Musikwissenschaft braucht in einer Fachzeitschrift nur eben genannt zu werden, um reichen und dankbaren Widerklang zu finden. In die Dokumentation führt endlich die Schilderung der Besuche und Berichte großer Zeitgenossen, von Winckelmann über Goethe und Burney bis hin zu den reisenden und

dichtenden Damen des 19. Jahrhunderts. Am Schluß steht ein geschickt fingiertes Gespräch zwischen Verleger und Komponist (Breitkopf und J. A. Hiller), an dessen Ende Hiller dem Verleger und Freund das Singpiel *Die Jagd* als seine nächste Komposition avisiert.

Gesondert von diesem Gedenkbüchlein werden noch einige der schönsten alten Notendrucke des Hauses im Faksimile geboten: Lieder aus alter und neuer Zeit; Tanzbilder aus alter und neuer Zeit, Menuette für die Laute mit einer Fantasie des berühmten Lautenisten Baron („als Probe eines neuen Druckes von musikalischen Charakteren für die Laute“) aus dem Jahre 1757 und endlich die dritte Abteilung der Goethe-Lieder von Johann Friedrich Reichardt — eine vielfältige und bedeutungsvolle Dokumentation.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Hellmuth von Hase: Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Dritter Band: 1918 bis 1968. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. VIII, 180 S., 28 Taf.

Der Band III der Verlagsgeschichte behandelt die Zeit Leipzig 1918—1952 und Wiesbaden 1945—1968. Bd. I und II waren eine „großartige Dokumentation“, geschrieben von einem „geborenen Historiker“; Bd. III ist ein ganz persönlicher Erlebnisbericht des Dr. Hellmuth von Hase. Die Zeit hat dafür gesorgt, daß er lebendig und wechselvoll wurde. Am 2. Januar 1919 übernahm er den Verlag, der im 2. Weltkrieg, am 4. Dezember 1943, durch einen feindlichen Luftangriff vernichtet wurde. *Wiederaufbau und Enteignung* lautet die Überschrift des nächsten Kapitels; dann folgen Ergänzungen der in Bd. II gegebenen Lebensläufe, dabei ist auch Hermann von Hase (gef. 1945) nicht vergessen worden. Auf der gleichen Seite stehen die Bilder Ludwig und Wilhelm Volkmanns; auch ihre Biographien folgen. Am 27. Januar 1919 bestand der Verlag 200 Jahre, 1952 wurde er VEB. Das Neuerstehen des Verlags in Wiesbaden liest sich wie ein interessanter Roman. Der Wiederaufbau des Musikverlages festigte die internationalen Verbindungen aufs Neue. Die in der Leipziger Verlagsarbeit angebahnten Beziehungen zu zeitgenössischen Komponisten (J. N. David, G. Raphael, H. Gál, W. Marx u. a. m.) wurden fortgesetzt; jün-

gere zukunftsvolle Kräfte (S. 133 ff.) wuchsen zu. Als unerschütterliche Säule einer älteren Generation lebte bis 1957 Jean Sibelius (Sibelius-Gesamtausgabe 1957–1967). Aber damit sind wir schon mitten in der Geschichte der Wiesbadener Entwicklung, vor allem bei den *Gesamtausgaben und musikwissenschaftlichen Publikationen*. Aus eigenem Entschluß verwirklichte der Verlag eine Gesamtausgabe der Werke Max Regers (ab 1953); er übernahm die Herausgabe der von Willy Hess betreuten (12) Supplementbände der Gesamtausgabe der Werke Beethovens; neu aufgelegt wurden die 65 Bände der DDT (H. J. Moser). Langsam mehrten sich im altrenommierten Buchverlag die Neuerscheinungen; die Neuausgabe des Köchel-Verzeichnisses (S. 152) wurde 1964 (durch Giegling, Sievers und Weinmann) abgeschlossen; ein „Kleiner Köchel“ schon 1951 herausgebracht. Und alles deutet auf weiteres günstiges Wachstum.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Heinrich Lindlar: C. F. Peters Musikverlag. Zeittafeln zur Verlagsgeschichte 1800–1867–1967. Frankfurt–London–New York: C. F. Peters 1967. 42 S., 8 Taf.

Unter den bis hierher besprochenen Verlagsgeschichten nimmt die des Verlages Peters einen besonderen Platz und Rang ein. Heinrich Lindlar hat dankenswerterweise auf eine laufende Darstellung verzichtet und „nur“ Zeittafeln zur Verlagsgeschichte vorgelegt. Aber diese sprechen in ihrer Kürze und Zurückhaltung eine sehr beredete Sprache, zumal er sie auf der Gegenseite mit aufschlußreichen Marginalien zur Zeitgeschichte begleitet. Wir erleben die Anfänge mit ihren Wechselfällen. Seit 1814 wird mit C. F. Peters, wie auch heute noch, firmiert. Mit vier erstaunlichen Opernpartituren zeitgenössischer Meister beginnt der Verlag glanzvoll. Aber wichtiger sind die durch Erfindung der Notendruckschnellpresse möglichen wohlfeilen, aber kritisch korrekten Gebrauchsausgaben in dem bald zur Tradition gewordenen Format und Titel. Der Eintritt von Dr. Max Abraham in den Verlag (1863) macht Epoche. Er verwirklicht zwei zukunftsreiche Ideen: die „Edition Peters“ und die Musikbibliothek Peters. Der Nutzen für die deutsche Musik und Musikwissenschaft ist unschätzbar. Mit den neu

aufgenommenen Werken der zeitgenössischen Meister wird „die ganze Breite des großbürgerlichen Musikangebots“ erfaßt. 1900, acht Tage nach der Jahrhundertfeier des Verlags, stirbt Dr. Abraham, Henri Hinrichsen tritt an seine Stelle. 1918 wird der Verlag J. Pieter-Biedermann mit dem Haus C. F. Peters vereinigt. Bedeutsame Zeitgenossen (von Reger bis Schönberg) werden neu aufgenommen; die Renaissance der Händel-Opern wird gefördert. Schenkungen werden neu gemacht und Stiftungen errichtet. 1929 wird Henri Hinrichsen Ehrendoktor der phil. Fakultät der Universität Leipzig. Was dann seit 1933 sich ereignet (wir haben es alle miterlebt), erfüllt uns noch heute mit Beschämung und tiefer Trauer. Getreuer Eckart für den Verlag und den Besitz wurde 1939 Dr. Johannes Petschull, der auch noch Henri Litolffs' Verlag hinzuerwarb. Ab 1945 wahrt er als Generalbevollmächtigter die Rechte der Familie Hinrichsen, kann es aber nicht verhindern, daß das Leipziger Stammhaus enteignet und als VEB Edition Peters weitergeführt wird. Frankfurt wird der neue Mittelpunkt. Dort beginnt 1950 der erfolgreiche Wiederaufbau. „Mein Feld ist die Welt“ konnte als Devise darüber stehen. Die letzten Worte des Textes lauten: „*Ein Weltverlag der Musik, vier Verlagshäuser in West und Ost (Frankfurt, New York, London und Leipzig) begehen die 100. Wiederkehr des Gründungsjahres der Edition Peters . . . im Dienste an der Musik und an allen, denen die Musik Lebenselement war und ist.*“

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Vötterle: Haus unterm Stern. Ein Verleger erzählt. Vierte Auflage. Kassel–Basel–London: Bärenreiter 1969. 373 S., 28 Taf.

In der eben erschienenen vierten, wiederum erweiterten Auflage von *Haus unterm Stern* wird die Geschichte des 1923 gegründeten Bärenreiter-Verlages erzählt. Verlag und Verleger sind in diesem Buch in einer einmaligen Weise identisch. Die Anfänge, wie die Begeisterung einer Gemeinschaft junger Menschen aus dem Wandervogel durch Walther Hensel auf das echte Volkslied gelenkt wurde, sind bekannt. Der junge Buchhändler Karl Vötterle gründete zwanzigjährig in seiner Heimatstadt Augsburg den Bärenreiter-Verlag. Ausgehend von

Volkslied und Choral, führte der Weg des Verlages zu Heinrich Schütz, Leonhard Lechner, Hans Leo Haßler, Meldior Franck, gewann auf der 1. Freiburger Orgeltagung Kontakt zu Wilibald Gurlitt und wuchs organisch zum heutigen Weltunternehmen heran. Entscheidend für die Entwicklung dieses Verlages, der bereits im zweiten Jahr seines Bestehens, noch in Augsburg, einen Musikwissenschaftler, Dr. Richard Baum, maßgeblich heranzog, war die Begegnung der vom Protest der Jugend gegen das Bürgertum geprägten Singbewegung mit der Musikwissenschaft.

Der Bärenreiter-Verlag ging nie ausgegrenzte Wege. Er suchte immer ein Neues und gewann damit zunehmend Kontakte in den verschiedensten musikalischen Arbeitsbereichen, von denen hier nur Instrumentenbau, vor allem Orgel, Kirchenmusik, musikalische Volkskunde und nicht zuletzt Musikwissenschaft sowie — nach dem Kriege — die Schallplatte genannt seien (vgl. die Festschrift für Karl Vötterle, besprochen in *Die Musikforschung* XXII, 1969, H. 1).

In dem Buch *Haus unterm Stern* wird sodann erzählt von den Schwierigkeiten, die der Verlag im totalen Staat Hitlers durchgemacht hat und die sogar zum Ausschluss aus der Reichspressekammer führten. Es wird dabei deutlich, wie immer wieder mit schöpferischer Kraft in einer unwahrscheinlichen Teamarbeit gearbeitet wurde und zugleich mit Geschick und Wagemut existenzgefährdende Eingriffe abgewehrt wurden. Der Verlag erlebte 1943 den Untergang der 1000jährigen Stadt Kassel, wurde aber am 8. März 1945 selbst Opfer des sinnlosen Krieges.

Bezeichnenderweise nennt Karl Vötterle den Wiederaufbau aus einem Aschenhaufen „*Das Glück des Wiederaufbaus*“. Bescheiden und dankbar ist die Rückschau auf den neuen Anfang geschrieben, läßt aber erkennen, daß auch der zweite Teil der Verlagsgeschichte bestimmt ist von dem Gedanken Martin Heideggers, den Karl Vötterle als Zitat über ein dem Verlegerberuf gewidmetes Kapitel gesetzt hat: „*Auf einen Stern zugehen, nur dieses*.“ Es ist immer wieder zu spüren, daß der Verleger auf eine Idee zugeht und unbeirrt Stein auf Stein setzt zur Verwirklichung der erkannten Aufgabe. So gewinnen die Kapitel „*Das Werk weitet sich*“ und „*Die großen Unternehmungen*“ eine geradezu programmatische Bedeutung für die Nach-

kriegsgeschichte des Bärenreiter-Verlages. Man erfährt Einzelheiten über die Vorgeschichte der inzwischen in 14 Bänden vorliegenden Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, über die neuen Gesamtausgaben von Bach, Berlioz, Berwald, Bruckner, Dvořák, Fux, Gluck, Händel, Orlando di Lasso (Neue Reihe), Lechner, Mozart, Rhau, Schein, Schubert, Schütz, Telemann, Walter und Wolf, die auch die dringend benötigten Urtextausgaben für den praktischen Gebrauch liefern. Im Kapitel „*Von Heinrich Kaminski bis Jan Čikker*“ erfahren wir in lebendiger Schilderung bedeutsame Einzelheiten über die Aufnahme von Musik der Gegenwart in den Bärenreiter-Verlag. Vertreten sind u. a. Distler, Pepping, Reda, Hufschmidt, Krenek, Zillig, Kelterborn, Burkhard, Theodore Antoniou und Jan Čikker.

Es ist recht aufschlußreich, wie Karl Vötterle in einem Kapitel „*Vielfältige Wege*“ Einblick in seine Arbeitsweise gibt und dabei bekennt, wie immer wieder aus der persönlichen Begegnung, aus dem Gespräch Ideen Gestalt gewinnen und zur Verwirklichung führen. Drei Kapitel, „*Pro Henrico Sagittario*“, „*Begegnung über Grenzen*“ und „*Via Prag*“, dokumentieren eine besondere Richtung im Bärenreiter-Werk: die bewußte Entwicklung zur Internationalität und die aus dem Herzen kommende Kontaktpflege zu Osteuropa (vgl. die von Karl Vötterle geleitete „Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft“ mit Sektionen in 23 Ländern, die MGG, die Gesamtausgaben, die 11 Musikzeitschriften des Verlages, darunter vier mehrsprachige). Bleibt noch das vorletzte Kapitel des Buches nachzutragen, in welchem die Entstehung der eigenen Niederlassungen in London, Paris und Basel geschildert werden.

Das „*Haus unterm Stern*“, von dem Karl Vötterle erzählt, ist ein musikverlegerisches Imperium geworden, für das alle, die mit der Musik zu tun haben, dankbar sein müssen. Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Rheinische Musiker. 3. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno-Volk-Verlag 1964. 108 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 58.)

Im Anschluß an die bereits vorgelegte erste und zweite Folge des bio-bibliogra-

phischen Nachschlagewerks über rheinische Musiker (vgl. *Mf* XV, 1962, 194 f., XVII, 1964, 299) ergänzt die dritte Folge das bisher veröffentlichte Material durch die Einbeziehung zahlreicher neuer Artikel. Die wiederum sehr detaillierten Biographien und Bibliographien berücksichtigen erfreulicherweise auch weniger bekannte Persönlichkeiten. Leider wurde in der neuen Folge von der Möglichkeit, den Artikeln ausführliche Literaturangaben hinzuzufügen, weniger Gebrauch gemacht als in den vorher erschienenen Heften. Überhaupt keine Literaturhinweise enthalten z. B. die Artikel *Drechsler*, *Hammerschlag*, *Plath*, *Raabe*. Ein Inhaltsverzeichnis registriert sorgfältig die in den bisher erschienenen Heften veröffentlichten Artikel. Für die Forschung bedeutet die Publikation einen großen Gewinn. Richard Schaal, München

Frederic Blum: *Monographs in Series. A Bibliography of Numbered Monograph Series in the Field of Music Current Since 1945*. New York u. London: The Scarecrow Press, Inc. XIII, 197 S.

Die bibliographische Ermittlung von Serientiteln auf dem Gebiet des Musikschritttums gehört zu den nicht immer leichten Aufgaben der Musikbibliotheken. So ist es begrüßenswert, wenn in einer Übersicht über 250 Serien musikwissenschaftlicher Monographien mit ihrem Serientitel und sämtlichen bis zum Erscheinungsjahr dieser Bibliographie edierten Einzeltiteln zusammengefaßt werden. Ein Index der herausgebenden Institutionen und der Serientitel ohne Spezifikation der Stücktitel gibt einen guten Überblick über das umfassende Material. Der Hauptteil der Publikation ist den bibliographischen Angaben über die einzelnen Reihen mit ausführlicher Verzeichnung der bisher erschienenen Bände gewidmet. Aufgenommen wurden ausschließlich numerierte Serien und Monographien, so daß z. B. Zeitschriftenserien, Kongreßberichte und die große Zahl unnumerierter Reihen in der vorliegenden Bibliographie nicht zu finden sind. Leider vermißt man unter den Angaben Hinweise auf den Umfang einer Publikation. Ein ausgezeichnetes Namen-Register erleichtert die Benutzung dieser trefflichen Bibliographie erheblich. Richard Schaal, München

(Annemarie Eckhoff): *Oper, Operette, Singspiel*. Ein Katalog der Hamburger Musikbücherei. (Hamburg): Hamburger Öffentliche Bücherhallen 1965. 206 S.

Der Opernkatalog der Hamburger Musikbücherei, vorgelegt aus Anlaß ihres fünfzigjährigen Bestehens, gibt Zeugnis von einer umfassenden Sammeltätigkeit, die einen reichen, aus Schenkungen und Nachlässen zusammengekommenen Grundbestand systematisch zu ergänzen trachtete. Zum Zeitpunkt der Herausgabe des Katalogs wies die Sammlung bei insgesamt 3198 Bänden 1590 verschiedene Titel auf. Sie umfaßt Partituren in Druck und Manuskript (253 Titel) sowie gedruckte Klavierauszüge; der Schwerpunkt liegt dabei eindeutig auf den Druckausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts. Doch auch aus dem 18. Jahrhundert sind einige interessante Ausgaben und Handschriften zu vermerken wie Werke von Friedrich Ludwig Benda, Georg Benda, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Adolf Hasse (*Alcide al Bivio*, Breitkopf-Ausgabe 1763), Johann Adam Hiller, Johann Gottlieb Naumann, Christian Gottlob Neefe, Antonio Sacchini (*L'Olympiade*), Antonio Salieri u. a. Die Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts sind dann in einer dichten Folge vertreten: Adolphe Adam etwa mit nicht weniger als zehn verschiedenen Titeln, Eugen d'Albert (18), Daniel François Esprit Auber (26), Luigi Cherubini (9), Gaetano Donizetti (15), Charles Gounod (10), Albert Lortzing (12), Jules Massenet (12), Jacques Offenbach (46), Gioacchino Rossini (17) u. s. w.; viele der Titel sind in (zumeist handschriftlicher) Partitur und Klavierauszug oder gar verschiedenen Klavierauszug-Ausgaben vorhanden. Von Richard Wagners *Tannhäuser* besitzt die Bibliothek beispielsweise vier verschiedene Partitur- und zehn verschiedene Klavierauszug-Ausgaben (z. Tl. mit überlegtem Text). Auch Carl Maria von Webers *Oberon* ist in zehn unterschiedlichen Klavierauszügen vorhanden, Mozarts *Don Giovanni* sogar in 18 verschiedenen Klavierauszügen sowie in fünf Partiturdrukken. Für eine Rezeptionsforschung, die der Aufnahme und Verbreitung der Werke großer und kleiner Komponisten auch auf dem Musikalienmarkt nachgehen will, bietet das in Hamburg gesammelte Material in seiner Fülle einen ausgezeichneten Grund-

stock, wie ihn nur wenige deutsche Bibliotheken besitzen dürften.

Die Herausgeberin des Katalogs hat sich bemüht, in möglichst knapper Form alle wichtigen Einzelheiten zur jeweiligen Oper und zur jeweiligen Ausgabe anzugeben, ohne daß ein minutiös ausgearbeiteter wissenschaftlicher Katalog angestrebt gewesen wäre. Neben der Gattung, wie sie das Titelblatt einer jeden Ausgabe ausweist, sind Uraufführungsort und -jahr, Textdichter und von Fall zu Fall die deutschen Übersetzer genannt. Für jede einzelne Ausgabe werden Verlagsort, Verleger, Plattennummer und — sofern angegeben — das Erscheinungsjahr aufgeführt; ferner sind die Herausgeber der Partituren und Klavierauszüge mitgeteilt und schließlich auch die Sprachen angegeben, in denen der jeweilige Text unterlegt ist. Auch wird zwischen Klavierauszügen mit notierten Singstimmen, Klavierbearbeitungen mit überlegtem Text und solchen ohne Text unterschieden. Kurz, alles was einer ersten Information und bibliographischen Bestimmung dient, wird beigebracht. Lediglich bei der Angabe der Plattennummern der Firma Breitkopf und Härtel hätte man sich den Zusatz V(olks)-A(usgabe) gewünscht, um damit den Irrtum auszuschließen, daß es sich z. B. bei dem Klavierauszug von Mozarts *Schauspiel-direktor* (Pl. Nr. 204), arrangiert von August Horn, nicht um eine kurz nach 1800 zu datierende Frühausgabe, sondern um eine sehr späte, in der billigen Reihe der Volksausgaben erschienene Edition handelt (S. 101). Nicht in einen Katalog über Bühnenwerke gehören die Originalausgaben von Johann Heinrich Rolles Oratorien *Mehala*, *Saul* und *Der Tod Abels*; die Herausgeberin ist hier offenbar über die Bezeichnung „*musikalisches Drama*“ gestolpert (S. 124). Etwas unglücklich ist auch der fünfseitige Anhang, in dem „*Singspiele und Ähnliches*“ katalogisiert sind (S. 171—175). Denn es handelt sich keineswegs um Singspiele im Sinn des im 18. Jahrhundert entwickelten Formtyps — die von Johann Adam Hiller z. B. finden sich im Hauptteil des Katalogs —, vielmehr werden hier Liederspiele von Reichardt und Lindpaintner, szenische Kantaten von Cesar Bresgen, musikalische Märchenspiele von Bresgen, Hindemith und Kienzl, musikalische Biedermeierspiele von Lortzing und Spohr sowie Bearbeitungen, um nicht zu sagen, Mach-

werke wie Glucks *Maienkönigin* und Schuberts *Dreimäderlhaus* zusammengefaßt. Da sie nun einmal in einen Katalog über musikalische Bühnenwerke gehören, wären sie im Hauptteil besser untergebracht gewesen. Der Katalog wird mit zwei Registern abgeschlossen, und zwar durch ein Verzeichnis der Partituren (S. 177—182) und ein Verzeichnis der Titel (S. 183—207). Angesichts der Tatsache, daß es heute noch kaum Fundortnachweise für Musikalien des 19. Jahrhunderts gibt, ist die Veröffentlichung des Katalogs zu begrüßen und man möchte sich wünschen, daß die Hamburger Musikbücherei ihre offenbar reichen Bestände durch weitere Kataloge bekannt macht.

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Musikgeschichte in Bildern, herausgegeben von Heinrich Besseler und Max Schneider. Band I: Musikethnologie, Lieferung 2: Paul Collaer: Amerika — Eskimo und indianische Bevölkerung. Unter Mitarbeit von W. Rhodes, S. Marti, V. T. Mendoza, Eva Lips und R. Krusche. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1967). 210 S.

Nach der hier schon gewürdigten ersten Lieferung, die leider viel zu wünschen übrig ließ, konnte man der zweiten nicht mit hochgeschraubten Erwartungen entgegensehen. Wenn diese nun doch übertroffen werden, so ist damit noch nicht gesagt, daß alles zum besten gelungen wäre. Aber schon ein flüchtiger Blick läßt erkennen, daß hier mit größerer Sorgfalt verfahren wurde. Das ist wohl vor allem dem Umstand zuzuschreiben, daß der Bearbeiter sich diesmal der Mitarbeit einer Reihe von Spezialisten versichert hat. Es ist gewiß keine Schande, einzugestehen, daß man in dem inzwischen doch gewaltig angewachsenen Gebiet der Musikethnologie nicht universell zu Hause ist. Dazu ist die Fülle der Detailforschungen heute viel zu umfangreich. Es wird heute niemand mehr geben, der im Stile von Sachs und von Hornbostel die Völkerkunde der Musik in toto beherrscht.

In der Einleitung behandelnd wechselnde Autoren die Bevölkerungs- und Kulturgeschichte der einzelnen Teile des Kontinents, den Abschnitt über die Musik dieser Völker schrieb Paul Collaer, der hierzu eine Reihe eigener Transkriptionen beisteuert, ohne freilich deren Quellen zu nennen. Seine Ausführungen über die tonalen Struk-

turen der autochthonen Musik der Indianer stiften eher Verwirrung, als daß sie die Verhältnisse klarlegen. Er unterscheidet nämlich nicht zwischen instrumentalen und vokalen Leitern und übersieht zudem, daß man z. B. auf Grifflochflöten niemals von den Tönen der einzelnen Grifflöcher ausgehen kann, da man durch Halbdecken und Gabeln ganz andere Intervalle produzieren kann — und tatsächlich hervorbringt. Man könnte instrumentale Gebrauchsleitern mit vokalen nur vergleichen, wenn man nicht von den Instrumenten, sondern von der auf ihnen gespielten Musik ausgeht. Hinzu kommt, daß die Melodieinstrumente in allen Teilen Amerikas eine absolut selbständige Rolle spielen und nie mit Gesang zusammen auftreten. Haben doch selbst die Trommeln in weiten Bezirken Amerikas keine metrische Beziehung zu den in diesem Falle sogar gleichzeitig erklingenden Gesängen.

Das Bildmaterial, 97 meist ganzseitige Abbildungen und viele ergänzende Textillustrationen, ist gut ausgewählt und gibt einen befriedigenden Überblick über die Musikinstrumente, die musikalische Praxis und das Musikleben der Naturvölker Amerikas. Manche Bilder sind aus einer Zeit, in der die Kulturen noch weitgehend intakt waren. Bei einigen Museumsstücken ist die Beschreibung lückenhaft, offenbar waren keine weiterreichenden Informationen erhältlich. Die Streichzither der Eskimos auf S. 70 ist mit Sicherheit ein Importartikel, der nicht hierher gehört. Das alte Amerika kannte noch keine Saiteninstrumente, selbst der Musikbogen ist noch umstrittener Bestand. Sehr zu bedauern ist, daß von den mittelamerikanischen Hochkulturen keine Bilddokumente gebracht werden, weder archäologische Funde noch Auszüge aus den Bilderhandschriften, die doch reiches Material zur Musikpflege und Musikkultur aus der Zeit vor der Berührung mit den Europäern enthalten. Wenn man diese Dokumente ausklammern wollte, weil sie eine Hochkultur, kein Naturvolk repräsentieren, wo dann will man sie unterbringen? In der allgemeinen Musikgeschichte, wo sie dann völlig beziehungslos neben Zeugnissen der abendländischen Musikkultur derselben Zeitspanne stehen müßten? Das mag allenfalls für die Kunstmusik Asiens statthaft sein, aber in Amerika ist eine saubere Trennung von Hochkunst und Volkskunst gar nicht möglich. Auch die Kulturen der

Azteken, Tolteken, Maya, Chibcha und Inka heben sich nur wenig über das Niveau der Naturvölker des Landes und sind nur Weiterbildungen unter günstigeren politischen und wirtschaftlichen Bedingungen, wobei Einflüsse aus asiatisch-ozeanischem Raum bei den höher organisierten wie bei den weniger entwickelten Stämmen wirksam werden.

Auch die Texte zu den Bildern stammen von verschiedenen Autoren. Es erübrigt sich, im Einzelnen auf sie einzugehen; daß sie nach Art der Kommentierung sehr verschieden sind, ist die notwendige Folge einer solchen Aufteilung. Leider sind die Quellen nicht oder nur gelegentlich genannt, aus denen die Autoren ihre Informationen bezogen haben. Man ist also gezwungen, zu glauben, was man liest, sofern man nicht aus eigener Kenntnis Bestätigung oder Zweifel anmerken kann. Das Literaturverzeichnis ist mit über 900 Titeln sehr ausführlich, das Register knapp aber ausreichend. Druck und Ausstattung sind wieder hervorragend. Fritz Bose, Berlin

Vor seinen Häusern eine Weide . . .
Volksliedtexte aus der Süd-Türkei.
Hrsg. von Ursula Reinhard. Berlin:
Museum für Völkerkunde (1965). 472 S.
(Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 8. Musikethnologische Abteilung [ehemals Phonogramm-Archiv] 2.)

In dem Heft Nr. 1 der Musikethnologischen Abteilung der oben genannten Veröffentlichungen (Kurt Reinhard, *Türkische Musik*) sind Texte und Tonaufnahmen, die in den Jahren 1955 und 1956 in der Süd-türkei von Kurt und Ursula Reinhard gesammelt worden sind, katalogmäßig erfaßt. In dem jetzt vorliegenden umfangreichen Buch sind die Texte, soweit sie nicht inzwischen in anderem Zusammenhang publiziert worden sind, nach Sachgruppen geordnet und mit gegenüberstehender Übersetzung herausgegeben.

In der Einleitung referiert die Herausgeberin über die Formen der türkischen Volksdichtung (S. 11–13), die im allgemeinen ein Kriterium für eine Einteilung abgeben. Obwohl auch die türkischen Sammlungen von Liedern meist der Einteilung nach Formgruppen folgen, ist in diesem Werk eine andere Ordnung befolgt worden, „um inhaltlich gleiche Gedichte beieinander

zu lassen, um bei zersungenen Liedern der Schwierigkeit einer Entscheidung zu entgehen, welcher Gattung sie zuzuordnen sind, (und) um die Texte bekannter Dichter besser gesondert darbieten zu können . . .". Die Einteilung ist wie folgt: Klagelieder (mit Totenklagen), Soldatenlieder, Landschaftslieder, Hirtenlieder, Liebeslieder, Brautlieder, Spottlieder, Kinder- und Wiegenlieder, Tanzlieder, Minnesänger, Epen, Verschiedenes und Alevi-Lieder (religiöse Lieder der Aleviten). Diese Einordnung halte ich für recht brauchbar, jedoch hätte daneben ein Index etwa nach der Art des Werkes von Niyazi Eset, *Maniler kilavuzu* (etwa = „Volkslieder-Index“), Ankara 1946, sehr nützlich sein können, wie es auch sehr schade ist, daß nicht wenigstens die wichtige Angabe über den Aufnahmeort hier beigefügt ist, den man aus Kurt Reinhardts *Türkischer Musik* feststellen muß, und daß die Lieder nach den nicht fortlaufenden Nummern zitiert sind, man hat also die Seiten, wo sie stehen, über das „Numerische Register“ zu suchen.

Über die Schwierigkeiten bei der Übersetzung türkischer Liedertexte und auch bei der Fixierung des durch die örtlichen Mundarten und auch gelegentlich durch Besonderheiten der Frauensprache beeinflussten Wortlauts unterrichtet der erste Teil der Einleitung (S. 7–10) in sehr zutreffender Weise. Damit ist einer Kritik an Textaufnahmen und Übersetzung weithin der Boden entzogen. Von den von der Norm abweichenden Wortformen im Text sind nur verhältnismäßig wenige als Druckfehler anzusehen; nach längerem Lesen gewinnt man in vielen Fällen den Eindruck, daß solche Abweichungen mundartlich begründet sind (etwa S. 14 und 154 *mura z* „Gewolltes“ neben normalem *mura d*). Die Übersetzungen sind gut gelungen. Da und dort wären einige Anmerkungen erwünscht, so z. B. wenn das Wort *bacı* (normalerweise „ältere Schwester“, auch „Kindermädchen; schwarze Dienerin“) mit „Frau“ (S. 36/37; 46/47; 50/51) übersetzt wird, was da und dort in Anatolien belegt ist, oder wenn S. 84/85 *cenger* mit „Nelke“ wiedergegeben ist, das in dieser Bedeutung sonst nicht belegt zu sein scheint (*cenger* soll die „wilde Artischocke“ sein). In einigen Fällen, wie etwa im Titel des Buches, wäre *evlerin in* ö n ü nicht wörtlich „vor seinen Häusern“, sondern „vor seinem Hause“ zu übersetzen.

Im Volkslied gibt der Plural oft eine sentimentale Nuance („vor seinem netten, lieben Häuschen“), die wir z. B. auch S. 164/5 in *bizim dinler* „unsere (liebe) Religion“ (sc. der Islam) sehen. Übrigens ist S. 347 von der Herausgeberin in diesem Sinne ganz richtig „vor deinem Haus“ gesagt worden. Gelegentlich läßt sich die Übersetzung als zu frei beanstanden (S. 443: „*ich habe den Schnee beiseite geschoben*“ wohl eher: „ich bin bis zu den Knien im Schnee gewatet“), aber dies sind Kleinigkeiten im Vergleich zu den Schwierigkeiten, welche die Herausgeberin mit Hilfe ihrer türkischen Ratgeber (S. 7) gemeistert hat. In einigen Punkten aber haben auch die türkischen Gewährsleute nicht genaue Auskunft geben können. So lesen wir z. B. (S. 413) „*Çakıcı war ein berühmter Räuber, der zwischen 1920 und 1925 u. a. gegen die Griechen kämpfte*“. Aber schon 1915 erschien in Berlin ein 73 Seiten starkes Büchlein von Enno Littmann, *Tschakyschy. Ein türkischer Räuberhauptmann der Gegenwart*, woraus sich ergibt, daß sein Ruhm schon längst vor den Kämpfen mit den Griechen nach dem 1. Weltkrieg gefestigt war. (Eine Version des Liedes ist auch 1916 in *Rocznik Orientalystyczny* veröffentlicht [p. 334–335]. Das Lied kommt auch bei den Krimtataren vor, v. WZKM 35 [1928] 290–295, WZKM 36 [1929] 48–50. Zur Zeit der Veröffentlichung von Littmanns Buch war Çakıcı bereits mehrere Jahre tot.)

Es muß aber ausdrücklich festgestellt werden, daß solche philologischen Beanstandungen für das eigentliche Anliegen des Werkes belanglos sind. Der Leser sollte „allein durch die Kenntnisnahme der Texte selber einen kleinen Einblick in die bilderreiche, phantasievolle Sprache und Schönheit der türkischen Volksdichtung erhalten“. Einen solchen Einblick zu geben ist der Verfasserin gelungen, und alle an türkischer Volkskunde Interessierten schulden ihr Dank dafür. Johannes Benzing, Mainz

Erwin Hardeck: Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. V, 244 S. und Notenanhang. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XLIV.)

Wenn Hardeck das „*Verhältnis von Musik und Dichtung*“ bei seinen Untersuchungen an die erste Stelle stellt (wobei minutiöse rein musikalische Analysen abschließende

Mithelfer sind), so bekennt er sich zum Prinzip ganzheitlicher Erfassung. Dieses erweist sich zur Durchleuchtung der Debussyschen Formgestaltung als äußerst fruchtbar; ja es leitet offenbar auf die Spur von deren Geheimnis. Die einleitende Betrachtung über die Vorentwicklung des französischen Klavierliedes zeigt, daß auch das früheste Schaffen Debussys in der Tendenz der „Reihung“, in Funktionsminderung, Parallelführungen u. a. m. originell ist. Zwischen 1885 und 1889, insbesondere mit den *Ariettes oubliées* und dem *Jet d'eau* der stark Wagner-beeinflußten *Cinq Poèmes de Baudelaire*, welches Lied wieder in die eigensten Bahnen zurückbiegt, vollzieht sich die Kristallisation des Eigenstils, dessen Voraussetzung naturgemäß die Begründung des Singstimmenduktus auf der Sprachmelodie gab: In Korrespondenz mit nunmehr vertonter symbolistischer Dichtung zeigt sich eine statische Motivbehandlung (von der der Verfasser mit glücklicher Terminologie als von „*Motiv-Mutationen*“ spricht), welche die integrierende Einheit von Musik und (symbolistischer) Dichtung in der Entstehung eines Systems aus übergeordneten Tonsymbolen (und einbezogenen „Tonmale-reien“) darweist, wobei diese durch ihre Assoziationen mit dem Symbol und den fortschreitenden Textbildern selbst wiederum zum Symbol erhoben werden (s. *Ariettes oubliées*). Mit anderen Worten: die musikalische Struktur entsteht im engsten Abbilde der symbolistischen Dichtung selbst, widerspiegelt ihre „*Correspondances*“. Diese Technik ist für Debussy auch späterhin grundlegend, auch wenn nach dem *Pelleas* eine klassizistische Richtungnahme Platz greift, die sich in Linearität und Vereinfachung des Klaviersatzes ausprägt und nunmehr „*autonome musikalische Prinzipien*“ anstelle von solchen „*symbolistischer Textverbindlichkeiten*“ setzt. Der Verfasser spricht nun von „*Motiv-Deduktionen*“. Bei aller musikalischer Autonomie korrespondieren diese aber im Prinzip mit den vorhergehenden symbolistischen Musikformen. Denn auch hier geht es um eine Motivarbeit, welche rückführbar auf das Eingangsmotiv, dem Gesetz des „*Alles aus einem*“ folgt. Unter Ablehnung der Entwicklungs- und Abspalttechnik (s. Klassik und Schönberg) setzt Debussy, zweifelsohne intuitiver und zudem auf „schichtenmäßigem“, d. h. dynamisiertem „aufgespaltenem Klavierbeglei-

tungsgrunde, ein originales statisches Prinzip, das doch in dem „*Alles aus einem*“ mit der Entwicklungstechnik korrespondiert. Die letzte Periode nurmehr akzessorischer Liedvertonung führt den Klassizismus weiter und biegt in eine neue Richtung um, indem die lockere Motiveduktion der Mallarmé-Lieder eine Form am Rande der Athematik, bzw. der Atonalität (*Soupir, Eventail*) zur Folge hat. Die tonale Funktionalität, welche der wagnersche wie klassizistische Einfluß vorübergehend gestärkt hatten (schärfere Betonung der Zentraltöne u. a. m.) zeigt sich doch immer, und am Ende verschärft, durch das oben unmissene Debussy'sche formale Grundprinzip und seine harmonischen Konsequenzen paralyisiert. Die Atonalität von *Eventail* sieht Hardeck als korrespondierend zum Gedichtinhalte, nämlich als Abbild des ontologisch-nihilistischen Symbolismus Mallarmés, an. — Ob seine Negierung des fernöstlichen Einflusses der Weltausstellung 1889, also in dem Jahre der entscheidenden Bewußtwerdung seiner eigenen neuen Prinzipien durch Debussy, zurecht besteht, möchte ich dahingestellt sein lassen. In jedem Falle ist diese Studie Hardecks von aufschließendem und großem Werte und bedeutet, wie mir scheint, einen Fingerzeig, wie man allgemein (und nicht nur auf dem begrenzten Gebiete des Klavierliedes, das mit seinen literarischen Korrespondenzen gewiß günstigste Anhaltspunkte gibt) an die Analyse von Debussys Werk heranzugehen hätte — eben aus ganzheitlichem Erfassen, wie es hier vorbildlich durchgeführt wurde. Andreas Liess, Wien

W i l h e l m L a u t h : Max Bruchs Instrumentalmusik. Köln: Arno Volk-Verlag 1967. 155 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 68.)

Briefäußerungen Bruchs bezeugen es: er hat die Wirkungsmöglichkeit der instrumentalen Kunst im ganzen geringer eingeschätzt als die der Gesangsmusik. Das entsprach seiner vorwiegenden Begabung für das Vokale. Doch scheint es nicht glücklich, daß der Verfasser sich gleich zu Beginn seiner Studie auf die These festlegt, dem Komponisten sei „*das Wesen des Instrumentalen im Innersten immer fremd geblieben*.“ Schließlich kann man bei einem Tonkünstler, der das biblische Alter weit überschritten hat, aus Briefstellen mancherlei beweisen, und auch das Gegenteil davon,

für seine Einstellung zum Instrumentalen vgl. z. B. seinen Brief an H. Levi 1867 (S. 11), dagegen an Ph. Spitta 1870 (S. 12). Der etwa Dreißigjährige vollendete um diese Zeit sein erfolgreichstes Violinkonzert, seine erste und zweite Symphonie — viel groß angelegte Instrumentalmusik sollte noch kommen. In der zeitgenössischen Kritik kann Levis allzu frühes Urteil von 1867 (S. 10) nur als einzelne Stimme unter vielen abweichenden gelten: es fehle bei Bruch, soweit seine Erfindung nicht aus dem Wort hervorgehen könne, an thematischer und kontrapunktischer Arbeit. (H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, 1901, hielt z. B. Bruchs Kammermusik für „gut gearbeitet“.) Die Äußerung Bruchs (S. 10 oben), wonach er den Hauptnachdruck auf die Melodik lege, und daß es ihm schon deshalb unmöglich sei, die gleiche Aufmerksamkeit der „*instrumentalen Filigranarbeit*“ zuzuwenden, zielt auf das, was ihn (vermeintlich vorteilhaft) von Brahms unterscheiden soll. Er geht hier von Chorwerken mit Massenbesetzung aus. Daß ihm dabei eine stilistische Grund-Aufteilung in vokalomophon und instrumental-polyphon vorgeschwebt habe, läßt sich daraus nicht erweisen, bestätigt sich ja auch keineswegs in seinen Werken beider Gattungen. Ähnlich gewaltsam nimmt sich die summarische Feststellung aus, Bruchs Schreibweise sei „*im Instrumentalen ausschließlich die vokale*“ gewesen (S. 118). Zu Bruchs Instrumentation: es lag nicht in seiner Begabungsrichtung, den Klavierklang Schumanns oder Chopins „*auszuschöpfen*“; es lag auch nicht in seiner Kunstrichtung, dies mit den seit Berlioz und Wagner bekannten Instrumentationsmöglichkeiten zu tun (S. 21 bzw. 118). Er hat seine Werke so instrumentiert, wie es seinen Absichten entsprach, übrigens geschickt und wirksam. Daß er einzelne seiner Instrumentalstücke umbesetzt oder Arrangements von anderer Hand gutgeheißen hat, rechtfertigt noch nicht die Annahme, das klangliche Moment sei ihm „*ziemlich gleichgültig*“ gewesen. Soweit Umbesetzung und Umarbeitung eine künstlerische Möglichkeit darstellen, ist nichts dagegen einzuwenden (vgl. Brahms). Wir vergessen heute leicht den weiten Musizierbedarf der (damals zahlreichen) Liebhaber.

Alle diese Anmerkungen sollen und können das Hauptverdienst Lauths nicht in Zweifel ziehen: im zweiten und größten Teil

seines Buches eine gut unterrichtende Übersicht über Bruchs gedruckte und handschriftlich erhaltene (bzw. zur Zeit einseh- bare) Instrumentalwerke vorgelegt zu haben, unter sorgfältiger Einbeziehung der ausgedehnten Bruch-Literatur. Die Übersicht schließt Analysen mit ein, auch persönliche Wertungen des Verfassers, zu denen Stellung zu nehmen eine ebenso persönliche Sache des Lesers bleibt. Der dritte Teil faßt die vorgetragenen Erkenntnisse übersichtlich zusammen. Abschließend umreißt Lauth die Stellung Bruchs im Instrumentalschaffen des 19. Jahrhunderts. Er schränkt ihre Bedeutung auf wenige Solowerke für die Violine ein. Der „*romantische Klassizist*“ Bruch habe über sein Vorbild Mendelssohn nicht hinausdringen können. Einflüsse von Schumann und Brahms werden erkannt. Bruchs Ablehnung fast aller und gerade der bedeutendsten Talente seiner Zeit, die vorwärts drängten, schließlich sein Auslauf im Kreis der Berliner Akademiker versperrten ihm tiefere Einwirkungsmöglichkeiten auf die zeitgenössische Instrumentalkunst.

Vielleicht war Bruchs dogmatisches Verharren (so möchte man anfügen) eine instinktiv ergriffene Möglichkeit, sich auf schwankend gewordenem Kulturboden einen festen Standort zu sichern, unbeschadet seiner Selbsteinschätzung, die stark und standhaft war. Es gehörte ein Johannes Brahms dazu, sich die Belastungen aus jener Spätzeit einzugestehen (1889 an seinen mit Bruch gemeinsamen Verleger Simrock: „*Wir gefallen mir nicht — wir alle.*“) und diese Belastungen im Anschluß an die größere Vergangenheit „*noch einmal*“ zu überwinden. Dagegen ist unser Verstehen und Einfühlen bei den Meistern zweiter Reihe weitgehend auf das angewiesen, was uns die kulturelle Gesamthaltung ihrer Zeit zu sagen hat. Dazu hat z. B. H. J. Moser oft angesetzt, gerade im Falle des ehemals so erfolgreichen Bruch, den seine Umwelt mitgetragen hat, der sie aber auch an hervortretender Stelle mitgestaltet hat und mit der seine Geltung schließlich verbliehen ist. Vermutlich sollten wir solchen Zusammenhängen desto aufmerksamer nachgehen, je besser wir jene Jahrzehnte begreifen lernen: ihren äußeren Glanz und innere Schwäche, ihr „*rollendes Pathos*“ (Moser) und ihre Süßlichkeiten im breiten Publikums-geschmack — aber auch ihre Leistung!

Kurt Stephenson, Bad Bramstedt/Gayen

Hanspeter Krellmann: Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 196 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 41.)

Mehr als durch seine Originalkompositionen ist Busoni als Bearbeiter von Werken anderer Komponisten — vor allem J. S. Bachs — im Bewußtsein weiter Musikkreise geblieben. Mit diesem nur scheinbar abseits liegenden Gebiet beschäftigt sich die zu rezensierende Dissertation, in der mit Recht auf die zentrale Bedeutung des Bearbeitungswesens für Busoni als Komponisten, als Lehrenden und als Musik-Denkenden hingewiesen wird. Obgleich sich bei Busoni keine Bearbeitungstypen feststellen lassen, nach denen dann ganze Werkreihen — wie z. B. bei F. Liszt — bearbeitet werden, versucht Krellmann neun Arten von Bearbeitungen herauszuarbeiten: Opernfantasien, Herausgaben, pädagogische Ausgaben, Klavierauszüge und klavierauszugsartige Bearbeitungen, Transkriptionen, Interpretationsausgaben, Neuformungen, Nachdichtungen, Ergänzungen zum Original. Dabei kann ein Werk durchaus mehreren Bearbeitungsmöglichkeiten zugeordnet werden. Gegenüber dem sehr komprimiert dargestellten systematischen ersten Teil werden im zweiten Teil der Dissertation den Bearbeitungen die Originalkompositionen jeweils gegenübergestellt. Durch eine glückliche Auswahl der Notenbeispiele weist Krellmann geschickt auf die Eigenarten Busonischer Bearbeitungstechnik hin und illustriert damit das im ersten Teil über *Die musikalische Technik in den Bearbeitungen* Gesagte. — Wünschenswert wäre es, wenn in einem bibliographischen Anhang alle Bearbeitungen mit Angaben über die Ausgaben und Nachweisen der Autographen zusammengestellt wären, wobei dann auch die wenigen unveröffentlichten Bearbeitungen, z. B. von L. Spohr, H. W. Ernst und die Romanzen op. 94 von R. Schumann sowie die Bearbeitungsfragmente und Skizzen zu geplanten Bearbeitungen (aufbewahrt in Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Busoninachschrift) hätten berücksichtigt werden müssen.

Zu den wenigen zeitgenössischen Komponisten, von denen Busoni die eine oder andere Komposition bearbeitet hat, gehört auch A. Schönberg, dessen Klavierstück op. 11, 2, Busoni in eine sogen. „konzertmäßige Interpretation“ umgearbeitet hat.

Der Verfasser hat diese Umarbeitung ausführlich analysiert und weist darauf hin, Busoni offenbare sich damit als entschiedener Kritiker Schönbergs. Schönberg stand dieser Bearbeitung seinerseits skeptisch gegenüber und trat den besonders schwerwiegenden Eingriffen in sein Werk energisch entgegen. Das zeigen einige kritische Bemerkungen, die dieser in das von Busoni ihm zur Begutachtung vorgelegte Autograph der Bearbeitung eigenhändig hineinnotiert hat. Es handelt sich um zehn Anmerkungen, die Busoni dann in einem zweiten Bearbeitungsvorgang z. T. berücksichtigt hat und von denen hier zwei mitgeteilt werden.

1. Takt 34 (40), Krellmann S. 183. Zur Verbreiterung der Schönbergschen Satzstruktur von einem Takt auf zwei bei Busoni heißt es bei Schönberg: „*Bitte: Dieses „etwas flüchtiger“ könnte man in meiner Komposition etwa mit einem helleren Licht vergleichen, darüber eine Stimmung huscht. Hier aber gefällt es ihm so gut in der Gegend, daß es sich sofort zum Sommeraufenthalt dauernd niederläßt . . .*“

2. Takt 66 (75), Krellmann S. 186. Auch die Bearbeitung des Schlusses seiner Komposition hält Schönberg für unangemessen: „*. . . Mein Stück schließt nicht; es hört nur auf; man müßte die Vorstellung haben, daß es eigentlich noch lange so weitergeht — wie der „Leierkasten“ von Schuberts „Leiermann“. Aber hier wird der Schluß sozusagen hermetisch gemacht. Fest vernietet, dann gelötet und drittens noch außerdem mit Wachs verklebt.*“ Auch in den anderen autographen Eintragungen Schönbergs, auf deren Abdruck hier verzichtet werden muß, hat sich Schönberg sarkastisch gegen die Bearbeitung Busonis zur Wehr gesetzt. Abgesehen von diesen Pikanterien, die sich der Verfasser hat entgehen lassen, sei jedoch noch einmal festgehalten: Diese Dissertation ist zweifellos die beste Spezialstudie über Busoni aus neuester Zeit. Sie hat zudem den Vorteil, sprachlich-stilistisch so geschrieben zu sein, daß die Lektüre dem Leser ein Vergnügen ist. Jürgen Kindermann, Kassel

Fritz Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil I: Edition. Teil II: Interpretation der Organum purum-Lehre. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1967. X, 118 und 107 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 4 und 5.)

Daß der Traktat des Anonymus 4 eine einwandfreie Neuausgabe (nach der Erstausgabe von Coussemaker) verdient, wie die meisten der früh- oder hochmittelalterlichen Theoretiker, bedarf keiner Bemerkung. Die vorliegende Ausgabe (Tl 1 der Arbeit Reckows) erfüllt die Erwartungen, die man haben muß, aufs beste. Der Text folgt der ältesten und besten Hs (London Br. Mus. Royal 12 C VI) und berücksichtigt die beiden anderen Quellen sorgfältig. Der Verfasser bringt die Parallelstellen anderer Autoren ausführlich, beschreibt, erörtert und lokalisiert die Hss. und ergänzt den Textteil durch ein ausführliches Register der vielen im Traktat genannten Personen und ein Register der Kompositionen, der Fachausdrücke sowie durch eine Konkordanz der Foliozahlen der Hss.

Im 2. Teil seines Werkes greift der Verfasser aus vielen Problemen die außergewöhnlich ausführlichen Angaben des Anon. über das Organum purum, ein sehr wichtiges und vielleicht das interessanteste Problem des Traktates, heraus. Dabei holt er aber, um zu einem Verständnis dieser Angaben, aber auch der Probleme des Organum purum zu kommen, weit aus: Zunächst also versucht er über den Ort hinaus auch die Art des Traktates zu erfassen. Die Entstehungszeit ist sicher, das 8. Jahrzehnt des 13. Jhs. (etwa zwischen 1272 und 1275). Als Ort kommt in erster Linie das Kloster Bury St. Edmunds in Frage. Hinsichtlich der Art nahm man bisher an, daß es sich um eine Vorlesungsnachschrift handle. Der Verfasser schlägt eine kleine Verschiebung vor: Unter Berücksichtigung des engen Zusammenhangs mit der *Positio de musica mensurabili* des Johannes de Garlandia, der oft breiten, als pädagogisch gedeuteten Diktion der konservativen, unpolemischen Haltung will der Verfasser den Traktat als eine „Neufassung“, als eine pädagogisch gedachte Bearbeitung der genannten *Positio* verstehen. Wichtig bleibt auf jeden Fall die Anlehnung an Johannes de Garlandia sowie die zeitliche Entfernung von der Blütezeit des Organum purum. Weiterhin stellt der Verfasser die improvisatorische Freiheit der Musik vor Perotin dem planenden Ordnen der Kompositionselemente durch und seit Perotin gegenüber (wobei freilich zu bedenken wäre, ob wir die kompositorischen Elemente der frühen Musik hinreichend kennen, um über Freiheit und Gültigkeit zu urteilen). Die

Theorie, welche die Regeln vor der Komposition aufstellt, wird abgelöst durch eine andere, die sie an der Komposition abliest. (Doch gilt auch dies wohl nur gradweise.)

Nach dieser Einleitung erörtert der Verfasser die „*Modi irregulares*“ und den „7. Modus“ des Traktates. Jene sind „verzerrte“ Formen der 6 regulären Modi. Allerdings ist die Beschreibung durch Adjektiva wie „*nimius*“, „*mediocris*“ usw. nichtsagend. Das an sich reguläre Notenbild läßt die Art der Irregularität nicht erkennen. Der 7. Modus aber liegt dort vor, wo man mit den irregularen nicht auskommt. Er wird aufgestellt, damit auch hier ein Modus vorliegt. Er ist auch nicht deutungsweise wie diese irregularen durch ein Notenbild festgelegt, und dabei macht doch eine solche Festlegung das Wesen der modalen Kunst aus. — Wichtiger ist, daß es auch ein Organum purum gibt, das modal fixiert ist, so daß — deutlich bei Joh. de Garlandia — 2 Arten des Organum purum vorliegen: das Organum purum per se (Haltetone und modus non rectus) und Copula (Haltetone und modus rectus). Wie sich die anderen Theoretiker die Realisierung des Organum purum vorstellen, das wird im 2. Kap. anhand der modalen Lesung der Ligaturen und mittels der Konkordanzregel ausgeführt. Joh. de Garlandia verzichtet oft auf die Beachtung der Schrift, spätere auf die der Konkordanzen. Der Anon. 4 also versucht eine Lösung, die aber keine ist, wie der Verfasser im 3. Kap. zeigt. Zwar arbeitet der Anon. sogar mit der Methode der Scholastik, und der Verfasser greift seine These von dem pädagogischen Zweck des Traktates auf, um ihm gerecht zu werden. Aber das Ergebnis ist, daß die Wesensfremdheit des Organum purum (per se) und der Modalmusik nicht überbrückt worden ist. (Eine solche Überbrückung, besser gesagt, Zusammenhang und Neuartigkeit der Stile werden von uns Modernen, den historisch denkenden Forschern, erarbeitet werden müssen.) Dazu trägt der Verfasser in einem 4. Kapitel einige Vorüberlegungen über *Problem und Möglichkeiten angemessener Organum purum-Rhythmisierung* bei. Er erörtert in kluger und bedächtiger Weise die Grenzen der modalen Lesung und der Konkordanzlehre (was fortzuführen als eine mühsame Arbeit der Zukunft zu betrachten ist) und polemisiert auch ein wenig gegen Versuche des Rezensenten (mit rhetorischen Fragen

nach der Berechtigung gewisser Eigentümlichkeiten seiner Übertragungen, als ob der Rez. sich diese Fragen nicht selbst gestellt hätte, bevor er wagte, seine Übertragungen zu veröffentlichen). Dem Ergebnis, daß letzthin nur der Blick auf die kompositorischen Fakten ein Urteil erlaubt, das nun doch wieder ein Wagnis ist, möchte der Rezensent zustimmen. Freilich, hier bei den kompositorischen Fakten beginnen bereits die Unsicherheiten; aber an der Pflicht zu wagen und an der ehrlichen Abgrenzung, wo bei den einzelnen „Feststellungen“ die Sicherheit aufhört und die Hypothese beginnt, wird die Musikwissenschaft nicht vorbeikommen. Das Ergebnis der besprochenen Arbeit könnte in dieser Hinsicht also mager erscheinen. Das wäre aber ein sehr ungerichtetes Urteil über eine sehr gute, sorgfältige Arbeit. Die Stellung des Organum purum zu den Modi recti, d. h. außerhalb ihrer, ist vorzüglich geklärt, soviel auch an sich unbekannt bleibt.

Ewald Jammers, Heidelberg

Günter Thomas: Friedrich Wilhelm Zachow. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966. 321 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. XXXVIII.)

Seit über einem halben Jahrhundert liegt Seifferts Ausgabe der damals bekannten Werke Zachows vor. Weiß man, welche reiche Funde seither hinzukamen, so ist schwer begreiflich, daß eine Monographie über Zachow so lange auf sich warten ließ. Zum Teil mag das für gewisse Vorurteile gegenüber der mitteldeutschen „Kantorenmusik“ symptomatisch sein. Immerhin fand Zachow seit jeher als Lehrer Händels vielfach Erwähnung. Doch auch unabhängig davon war er gewiß nicht irgendein Kleinmeister, sondern ein eigenwilliger Musiker, dessen Vokalwerk in besonderer Weise die Hauptphasen der Kantate vor Bach repräsentiert. Daß Händel diesem Lehrer begegnete, verdient in der Tat Aufmerksamkeit. Eine erste Studie über Zachow, wie Günter Thomas sie vorlegt, hat also eine Lücke zu schließen und darf einiges Interesse erwarten.

Als Einleitung gibt Thomas einen ausführlichen Literaturbericht; eingehend würdigt er die Bemühungen von Heuß, Rolland, Seiffert und Serauky, daneben wird freilich auch deutlich, mit welcher pauschalen Vorstellung vom Werk Zachows und seiner Beziehung zu Händel man sich weithin be-

gnügte. Das erreichbare Material zur Biographie hat Thomas umsichtig zusammengetragen, obwohl ihm die mitteldeutschen Archive zumeist verschlossen blieben. Verdienstlich ist die Erhellung der Genealogie, der Leipziger Tätigkeit des Vaters, der Stellung Zachows als Hallenser Organist, dem zugleich die Figuralmusik oblag. Einen Lehrer Zachows vermutet Thomas in dem Eilenburger Organisten J. Hildebrand, aus dessen Druck vom Jahre 1645 Proben mitgeteilt werden. Mehr im Hintergrund bleiben hingegen bedeutendere Persönlichkeiten im Umkreis Zachows, namentlich die Thomaskantoren Knüpfer und Schelle, mit denen Zachow durch mancherlei Fäden verbunden war. Literaturbericht und Biographie bestreiten mehr als die Hälfte des Textes der Arbeit. Dabei wäre wohl manches entbehrlich, was nur mittelbar zur Sache gehört, so eine Reihe wenig ergiebiger Literaturzitate, genealogische und topographische Details oder die ausführlichen Aktenexzerpte über Kunstgeiger und Stadtpfeifer in Leipzig. Dagegen vermißt man eine Einführung in die musikgeschichtlichen Voraussetzungen, und wenn die primären Quellen zur Biographie weithin unzugänglich waren, wäre es wohl lohnend gewesen, die Untersuchung mehr auf das Werk zu konzentrieren.

Die Instrumentalwerke werden — nach einer Übersicht über die sehr verstreuten Quellen — berechtigtermaßen knapp behandelt. Drei noch unbekannte Tastenstücke sind im Anhang mitgeteilt. Die Orgelchoräle bilden wohl quantitativ einen beträchtlichen Teil des Oeuvres, gleichwohl haben sie wenig persönliches Gepräge, sondern sind eher als Zeugnisse der dichten mitteldeutschen Tradition von Belang. Von der Umgebung hebt sich auch der relativ schmale Bestand an freier Tastenmusik nicht sonderlich ab. Einer Überlegung wert wäre allerdings die qualitative Differenz zwischen der Tasten- und der Vokalmusik des Organisten Zachow. Im Blick auf die Triosonate als einziges Kammermusikwerk wäre die Echtheitsfrage unter stilistischen Aspekten präziser zu stellen, was übrigens auch für einige Vokalwerke gilt, deren Zuweisung an Zachow fraglich ist.

Zu Recht hält Thomas die Vokalwerke für wesentlichlicher und widmet ihnen auch mehr Raum. Die erhaltenen Stücke finden wie die verschollenen und die Instrumental-

werke im Anhang Verzeichnung. Detailliert werden hier die Quellen beschrieben, die Texte nachgewiesen und die Werke bis in die Einzelsätze hinein durch formale Stichworte charakterisiert. Für keinen Kantatenkomponisten der Zeit liegt ein so vorzüglicher Katalog vor, der zugleich bisherige Teilverzeichnisse korrigiert (eingeschlossen das in der Dissertation des Rezensenten). Im Text der Arbeit wird hingegen auf die überlieferungsgeschichtlichen Verhältnisse, die Fragen der Quellenprovenienz und Werkverbreitung kaum näher eingegangen, aus denen sich wohl Anhaltspunkte für gattungsgeschichtliche Fragestellungen gewinnen ließen.

Zu Zachows einziger Messe zunächst bemerkt Thomas, Choralmissen im *stile antico* wie diese seien in der Zeit „*gang und gäbe*“ gewesen (160). Verwiesen wird dazu auf Namen wie Telemann, J. Nic. und J. Ernst Bach, doch werden die maßgeblichen Werke von Theile, Bernhard und besonders Knüpfer nicht genannt, und kein Stück wird zum Vergleich hinzugezogen. Aus der Literatur werden zwar widersprüchliche Urteile über Zachows Messe zitiert, das Werk selbst aber erfährt nur knappe Beschreibung, ohne daß der Satztechnik im Verhältnis zur Choralvorlage und zur Gattungstradition genauer nachgegangen würde.

Ähnlich knapp werden dann auch die Kantaten behandelt. Thomas übernimmt die textbezogene Typologie G. Feders und gibt eine entsprechende Gruppierung der Werke — von Konzerten über reinen Spruchtext bis hin zu gemischten Kantaten, z. T. mit madrigalischen Texten. Weiterer Erörterung wert wäre hier die Entsprechung zwischen der typologischen Gruppierung und den zuvor mitgeteilten Daten für ein Drittel der Quellen. Unausgesprochen liegt dies Verhältnis der Reihenfolge zu Grunde, in der sodann die 32 erhaltenen Kantaten besprochen werden (164–212). Vornehmlich werden dabei großformale Faktoren behandelt, weniger aber einzelne Werke oder Sätze eindringlicher beschrieben und interpretiert. Während eher formale Angaben im Blick auf das ausführliche Werkverzeichnis zu entbehren wären, schiene dringlicher die Besinnung auf die Probleme der Gattungen, der Werktypen und der Satztechnik. Wird etwa Scheibels Kritik am Strophelied zustimmend zitiert (172 f.), so wäre gerade zu fragen, welche Modifikationen Zachows

Strophelieder im einzelnen kennen und wie sich von da aus der Weg zur Da-capo-Arie mit ihrem neuen Verhältnis von Form und Affekt erklärt. Auch die eine Choralkantate ist nicht nur differenzierter als hier erkennbar (168 f.), sondern zugleich Endglied einer Tradition wie exemplarisch für individuelle Züge. Wie es nicht befriedigt, „Spruchodenkantaten“ aus hallischer Lokaltadt heraus zu motivieren (177), so vermißt man geschichtliche Erwägungen zu den sog. „Übergangs-“ und den madrigalischen Kantaten. Gelegentlich wird auf thematische Analogien zu Werken von Zeitgenossen, allen voran Händel, verwiesen. Abgesehen von der Problematik solcher Bezüge wäre doch entscheidend die Frage nach der jeweiligen Funktion gemeinsamer Themen, und offen bleibt dabei, wie man sich Zachows Bedeutung für Händel vorzustellen hat. Ähnlich wäre bei Hinweisen auf rhetorische Figuren deren Ausformung im Vergleich mit anderen Meistern aufzuzeigen.

Die Arbeit bietet also einen gedrängten Überblick über Zachows Vokalwerke, ohne die in Neuausgaben greifbaren Stücke der Zeitgenossen oder die gattungsgeschichtliche Literatur hinzuzuziehen. Einmal wird Knüpfer genannt, dann aber (165 Anm. 3) mit einer wenig überzeugenden Themenparallele (die übrigens aus dem in DDT 58/59 publizierten Konzert *Adi Herr* stammt). Auch die Zusammenfassung (212–221) rekapituliert im wesentlichen nur das Vorkommen der formalen Bestandteile in Zachows Kantaten. Hinsichtlich der Sonaten und Sinfonien wäre etwa zu fragen, wie sich solche Sätze nach ihrer Struktur und Stellung im Verhältnis zum Werktyp und Grundaffekt unterscheiden. Dieselbe Frage nach der Beziehung von Form, Satzart und Affekt stellt sich auch bei den Chören, und gern wüßte man konkreter, wie sich Rezitative zum älteren Arioso verhalten oder was die hervorgehobene Variabilität der Arien ausmacht. Ergiebiger ist ein Abschnitt über das Instrumentarium, doch bleibt unberührt, was die Einführung von Instrumenten wie Oboen und Hörnern bedeutet oder wie sich Besetzung, Werktyp und Satzweise aufeinander beziehen.

So erschließt sich nicht recht, worin eigentlich die Leistung Zachows besteht und wie sich seine geschichtliche Stellung verstehen läßt. Sein erhaltenes Vokalwerk ist zwar kleiner als das mancher Zeitgenossen, in

besonderem Maß aber ein Spektrum aller Möglichkeiten der Gattung. Von anderen Komponisten, die früh die neue Kantatenform aufgriffen, sind kaum Werke neuen Typs erhalten, von Zachow aber liegen Stücke aller Art vor, von traditionellsten bis zu modernsten, freilich auch mit beträchtlichem Qualitätsgefälle. Intensiver als andere hat er sich Experimenten mit dem neuen Formenschatz zugewandt, und gerade hier finden sich die besten Leistungen, an denen vieles nicht so sehr Zeitgut als wirklich persönliche Prägung ist. Man übertreibt kaum, wenn man Zachow als profiliertesten Repräsentanten der mitteldeutschen Kantate unmittelbar vor Bach bezeichnet. An seinem Oeuvre ist genauer als an irgendeinem sonst zu verfolgen, wie die protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts in die Stilphase des Spätbarock hinüberwuchs. Es wäre zu wünschen, daß Seifferts Denkmälerband, der nur zwölf Kantaten enthält, im Erbe deutscher Musik durch Edition der neugefundenen Werke komplettiert würde. Mit der Arbeit von Thomas, besonders mit seinem Werkverzeichnis, sind die Vorarbeiten geleistet, von denen weitere Untersuchungen auszugehen haben. Friedhelm Krummacher, Erlangen

Hans Heinz Stuckenschmidt: Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß von Hellmuth von Hase und einem Werkverzeichnis. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1965. 68 S.

Wenn der Autor am Anfang seiner Betrachtungen an ein Gleichnis anknüpft, das David selbst einmal in einer Bruckner-Analyse gebrauchte: das Gleichnis von der Biene, die ihre Waben baut ohne Kenntnis von Geometrie, angewendet auf den schaffenden Künstler, der auch „ganz Auftrag, ganz Werkzeug“ sei; und wenn er sein Buch schließt mit dem schönen Bild von den „Gezeiten eines tönenden Meeres, dessen Flut den Horchenden in magische Höhen entführt, dessen Ebbe eine faszinierende Welt von Organismen freilegt“ — so ist deutlich erkennbar, worauf es ihm ankommt. Er will nicht eine lückenlose Darstellung der Werke Davids geben, sondern ein aus den Werken abgeleitetes Bild der einmaligen künstlerischen Persönlichkeit auf allen Stufen ihrer Entwicklung. Seinen Ausführungen ist auf ca. 12 Seiten ein von Hellmuth von

Hase sorgfältig aufgezeichneter Lebensabriß angefügt, so daß Stuckenschmidt Biographisches nur flüchtig zu berühren braucht. Er weist auf die verschiedenen Lebensstationen hin, die — so sehr hier die Persönlichkeit hinter dem Werk zurücktritt — doch an dessen Prägung teilhaben: Die Erziehung im Stift St. Florian, die dem Knaben Bruckners Geistesnähe vermittelt, die Studienjahre in Wien, die ihn einmal über seinen Lehrer Joseph Marx mit dem französischen Impressionismus in Berührung bringen, andererseits die Ausstrahlung eines Arnold Schönberg erleben lassen. Wels in Oberösterreich, auf dem Wege nach Salzburg gelegen, rückt die Beziehung zu Mozart in den Vordergrund, während schließlich die Berufung nach Leipzig den 39jährigen in die Wirkungssphäre des großen Thomas-kantors versetzt.

Von den in Leipzig entstandenen Motetten ausgehend werden Davids verschiedene Schaffensgebiete kurz umrissen. Gleich bedeutungsvoll neben den Chorkompositionen steht das große „Choralwerk“ für Orgel, das, bis auf 14 Hefte anwachsend, alle Wandlungen des Davidschen Stils widerspiegelt. Die Konzentrierung auf ein kleines instrumentales Ensemble oder ein Solo-Instrument setzte bei David etwa zur gleichen Zeit ein wie die Erweiterung seiner Klangwelt zum Orchester. Die Gebiete der Oper und des Liedes fehlen: zu fremd ist seiner nach innen gerichteten Geistigkeit das Theater, fremd auch „seiner immer sich bewegenden und in der Bewegung erst sich erfüllenden Tonsprache“ das „Verweile doch“, das letzten Endes aller romantischen Liedkunst zugrunde liegt. Wichtig ist ihm die theoretische Auseinandersetzung mit Problemen der Komposition und der Musizierpraxis, wie sie in Aufsätzen und vor allem in tiefgründenden Analysen klassischer Werke an kritischen Punkten der eigenen Entwicklung immer wieder auftritt und schließlich mit dem Schaffensprozeß aufs engste verbunden erscheint. Das „forschende Denken“ prägt zugleich die musikalische Sprache Davids, „das Wissen ist dem schöpferischen Willen integriert.“ Welche Probleme den Komponisten und Theoretiker David beschäftigten, wie sich aus der einmal fixierten Grundhaltung seine Schreibweise in Beziehung zur musikalischen Überlieferung und zur mannigfaltigen Gegenwart folgerichtig und bis

zur Meisterschaft entwickelt, das wird nun an den Werken selbst, in der zeitlichen Folge ihrer Entstehung, demonstriert. In der Hauptsache an den Orchesterwerken, aber auch an Orgel- und Chorkompositionen, während die Kammermusik mit einer bloßen Aufzählung von Titeln etwas zu kurz kommt.

Mit subtilem Einfühlungsvermögen, mit dem sicheren Blick für große Zusammenhänge sowohl wie für die Bedeutung des Details, führt der Autor den Leser vom Materiellen, dem Handwerklichen der Komposition, ihren Strukturen und Techniken, zum Erkennen der geistigen Substanz. Charakteristisch für Davids Tonsprache ist das monothematische Prinzip, das Entwickeln großer, auch mehrsätziger Formen aus der Keimzelle eines einzigen Motivs, häufig verbunden mit einer kunstvollen Spiegeltechnik auf Grund der seinen Melodien immanenten Umkehrbarkeit im horizontalen wie im vertikalen Sinne. Untersucht wird immer wieder das Verhältnis zur Tonalität, das sich seit Beginn des orchestralen Schaffens mehr und mehr lockert. Polytonale Tendenzen, Vorliebe für chromatische Fortschreitungen und gesteigerte Spannung durch übergroße Intervalle führen fast unwillkürlich, — jedenfalls nicht im Aufbegehren gegen die alte Ordnung, zur Zwölftönigkeit. Über das Studium komplizierter Zahlenbeziehungen führt die Entwicklung weiter zu Davids mathematisch gebundenem Spätstil der *Melancholia* für Bratsche und Kammerorchester und den *Magischen Quadraten*.

Was Stuckenschmidt mit Davids Vorliebe für Diatonik meint, wenn er doch gleich darauf feststellt, daß dieser „*schon in seiner Themenbildung, vor allem aber im formalen Gesamtaufbau seiner Werke von Chromatik den ausgiebigsten Gebrauch macht*“, wird nicht ganz klar. Erörtert werden auch Formfragen sowie der dem Komponisten eigene Spieltrieb, der z. B. in den Violinkonzerten zu höchstem Virtuositentum führt. Abgesehen von seinen zahlreichen geistlichen Texten hat David sich fast nur mit Volksliedgut beschäftigt. Als Texte von hohem Rang ragen die aus dem Althochdeutschen übertragenen Gedichte hervor, die im *Ezzolied*, einem einstündigen Oratorium, vertont sind. Dieses bedeutende Werk erfährt eine sehr ausführliche Beschreibung und Würdigung. „*Es verbindet die rücksichtslose lineare Polyphonie, die holz-*

schnitthaft herben Parallelführungen des Mittelalters mit Elementen des Jazz und den Klang-Schärfen des klassizistischen Strawinsky. Modale und tonale Melodik führt in den oft massiven Kontrapunkten bis über die Grenze der Hörbarkeit hinaus.“ Im architektonischen Aufbau seiner großen symphonischen Formen sieht Stuckenschmidt die Meisterschaft Davids, die ihn vor manchem Zeitgenossen auszeichnet. Klarheit der Sprache und Bildhaftigkeit der Formulierungen lassen die fachlich integren Untersuchungen zur fesselnden Lektüre werden.

Cornelia Schröder, Berlin

Jean Philippe Rameau: Complete Theoretical Writings. Hrsg. und eingeleitet von Erwin R. Jacobi. Ohne Ort: American Institute of Musicology 1967 ff. (Miscellanea 3). Volume I: *Traité de l'harmonie* (1722). LIII und 480 S. Volume II: *Nouveau Système de musique théorique* (1726). XXIII und 130 S. Volume III: *Génération harmonique* (1737), *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) und *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754). LXXIV und 330 S.

Jean Philippe Rameau: *Traité de l'Harmonie*. Facsimile of the 1732 Paris Edition. New York: Broude Brothers 1965. 6 (non num.), XXIV, 432 und 18 (Suppl.) S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. III.)

Jean Philippe Rameau: *Nouveau Système de Musique Théorique*. Facsimile of the 1726 Paris Edition. New York: Broude Brothers 1965. VIII und 120 S. (Monuments . . . VII.)

Jean Philippe Rameau: *Démonstration du Principe de l'Harmonie*. Facsimile of the 1750 Paris Edition. New York: Broude Brothers 1965. XXIII, XLVII, 112 S. und 5 Tafeln (Monuments . . . IV.)

„*Obwohl wir bereits seit etwa drei Jahren in Fachkreisen unseren Plan bekanntgegeben und 1964 eine förmliche Ankündigung veröffentlicht haben, sind kommentarlose Faksimile-Nachdrucke von nur den fünf Hauptwerken Rameaus durch einen anderen Verleger in Vorbereitung, wie wir soeben erfahren haben.*“ Dieser Satz aus dem Subskriptionsprospekt von 1965 für die von Erwin R. Jacobi betreute Gesamtausgabe der Theoretischen Schriften von

Jean Philippe Rameau (Ausg. J.) bezieht sich auf die konkurrierenden Faksimileausgaben des Verlags Broude Brothers (Ausg. Br. Br.). Damit ist für Rameau eine ähnliche Situation entstanden, wie im Falle Zarlinos (vgl. *Mf* XXI, S. 258 ff.), und wiederum entsteht die Frage, ob eine und wenn, welche der beiden Ausgaben zu bevorzugen ist.

Die durchwegs überragende Qualität der Faksimiles aus dem Verlag Broude Brothers bestätigt sich auch bei den Rameau-Ausgaben. In der „Beschaffenheit“, soweit man darunter die äußere Aufmachung der Bände versteht, übertreffen sie zweifellos die Ausg. J. Dem Liebhaber schöner Bücher dürfte die Entscheidung wohl nicht schwer fallen. Der Wissenschaftler dagegen wird, auch wenn er für eine grundsätzliche Trennung zwischen Faksimileausgaben und wissenschaftlichem Kommentar eintritt (vgl. A. Westrup in *Music & Letters* IL, 1968, S. 170 f.), an den profunden Einleitungen von E. R. Jacobi, an dem von ihm gesammelten und mitgeteilten Material (z. B. zeitgenössische Rezensionen), an den nur in der Ausg. J. publizierten zahlreichen kleineren Werken, Streitschriften, Artikeln, Briefen und Manuskripten sowie letztendes auch an der in der Ausg. J. realisierten wissenschaftlichen Editions-methode nicht vorbeigehen können.

Der 1. Band der Ausg. J., die der Herausgeber dem Andenken seines Lehrers in Yale und Zürich, Paul Hindemith, gewidmet hat, enthält das Vorwort zur Gesamtausgabe, eine Einführung in den *Traité de l'Harmonie*, den Faksimileabdruck der ausführlichen Besprechung des Werks durch Rameaus Freund L.-B. Castel im *Journal de Trévoux* (Oktober und November 1722) und den Faksimileabdruck eines von Rameau selbst mit handschriftlichen Korrekturen und Textänderungen versehenen Exemplars des *Traité*, das heute in der Sammlung André Meyer in Paris aufbewahrt wird. (Auf S. 286 dieses 1. Bandes der Ausg. J ist bei dem zuerst ausgelieferten Teil der Auflage anstelle der S. 256 des Originals vesehtentlich die S. 250 ein zweites Mal reproduziert.) Der 2. Band der Ausg. J. ist insgesamt als eine notwendige Ergänzung zum ersten anzusehen, da die hierin veröffentlichte zweite der Hauptschriften Rameaus, das *Nouveau Système de Musique Théorique*, gemäß dem Untertitel

dienen soll als Einleitung in den *Traité de l'Harmonie*. „Rameau ließ sich niemals auf eine revidierte Gesamtausgabe seiner Schriften ein wie Zarlino“, schreibt Jacobi (Vorwort zur Gesamtausgabe, Bd. I, S. XIII). „Statt ein bereits erschienenes Werk durch die Mühle der Textrevision zu drehen, zog Rameau es offenbar vor, ein neues Buch zu schreiben, immer getrieben von einem rastlosen Geist und herausgefordert von denen, die er für seine Feinde hielt.“

Die drei im 3. Band der Ausg. J. vereinigten Schriften erschienen im Gegensatz zu dem Quartformat des *Traité* und des *Nouveau Système* als kleine Büchlein im Oktavformat. Für den 3. Band wurde daher — wenn er mit den beiden ersten in den Außenabmessungen übereinstimmen sollte — Querformat notwendig. Auf einer Seite der Faksimileausgabe werden jeweils zwei Seiten des Originaldrucks reproduziert. Hier wird auch der Sinn der neuen Paginierung der Ausg. J. offenbar, die in den beiden ersten Bänden nicht als unbedingt notwendig erschien: Beim Zitieren werden fortan die Seitenzahlen der Ausg. J. und die der Originalausgaben gesondert zu nennen sein. Die Ausg. Br. Br. kennt solche Komplikationen nicht, denn die kleinformatigen Schriften werden in Originalgröße wiedergegeben. Von den drei im 3. Band der Ausg. J. enthaltenen Werken ist nur das zweite auch in der Ausg. Br. Br. lieferbar, die *Démonstration du Principe de l'Harmonie*, die erste Schrift, mit der Rameau eine bewußte Annäherung an die Académie royale des sciences unternahm, und die aufschlußreiche Antwort auf Rousseaus Angriff gegen die französische Musik, die *Observations sur notre instinct pour la musique*, in denen sich Rameau auf ästhetischem Felde engagiert, sind nur bei Jacobi veröffentlicht.

Jacobis Einleitungen geben zuerst einen Abriss der Lebensumstände Rameaus vor Erscheinen und während der Abfassung seiner Werke. Erste Hinweise auf Plan und Abfassung werden ebenso verfolgt wie gleichzeitig entstandene und aufgeführte Kompositionen. Alle zeitgenössischen Urteile und Rezensionen von Gewicht werden in vollem Wortlaut teilweise in den Bänden I—III, teilweise erst im Bd. VI mitgeteilt, andere werden ausführlich referiert. Der Wandel, den L.-B. Castel von der rückhaltlosen Bewunderung für den *Traité* über die

ersten kritischen Anmerkungen zum *Nouveau Système* bis zur erbitterten Feindschaft gegen den Rameau der *Génération* durchmachte und die Hintergründe dieser gegenseitigen Enttäuschung werden hier erstmals greifbar und verständlich. Sehr instruktiv ist auch das Verfolgen der kritischen Stellungnahmen von Rameaus deutschem Widersacher Johann Mattheson, auf dessen Invektiven Jacobi in allen Einleitungen ausführlich eingeht, um schließlich festzustellen (Bd. III, S. LXIV, Anm. 13), Matthesons Kontroverse mit Rameau stelle der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts kein gutes Zeugnis aus. Hier wäre allerdings zu berücksichtigen, daß die deutsche Musiktheorie vor Riepel von den Gegebenheiten des Generalbaßsatzes ausgeht und daß von daher Rameaus Basse fundamentale, überhaupt jeglicher Ansatz zu einer „Harmonielehre“ unverständlich bleiben mußte. Der abschätzige und überhebliche Ton von Mattheson ist es, der ihm persönlich kein gutes Zeugnis ausstellt.

Während diese Kontroverse für Rameaus Schriften kaum essentiell wurde, ist die Erörterung der Auseinandersetzung Rameaus mit dem Initiator des Buffonistenstreits, Jean-Jacques Rousseau, zum Verständnis der *Observations* und der (in Bd. VI zu erwartenden) späteren Streitschriften unerlässlich. Hervorzuheben ist Jacobis übersichtliche Darstellung dieser Vorgänge jeweils im Hinblick auf das in Rede stehende Werk.

Die Ausg. J. vereinigt, was bisher im Bereich der Musikwissenschaft noch nicht versucht wurde, in einer Gesamtausgabe Merkmale der Kritischen Ausgabe und des Faksimileabdrucks. Zugleich lehrt sie, daß die solchermaßen investierte wissenschaftliche Arbeit sich nicht unbedingt im Ladenpreis niederschlagen muß, wofür auch dem Verleger ein Wort des Dankes gebührt.

Die Konzentration auf die Ebene der Erläuterung, die seine Einleitungen wertvoll macht, hat Jacobi einen bedauerlichen Fehler begehen lassen. Offenbar in der Meinung, daß eine Faksimilereproduktion des Originals, noch dazu eines von Rameau selbst korrigierten Exemplars, eine philologische Auseinandersetzung mit den Textvarianten nicht nötig mache, übernahm er ungeprüft eine Behauptung der Graphologin Maria Hepner, die ursprünglich nur wegen aufgetauchter Zweifel an der Authentizität der handschriftlichen Eintragungen

befragt worden war. Als zusätzliches Ergebnis ihrer Untersuchungen, die sie auch separat veröffentlichte (*Ein Beitrag zur Schriftvergleichung an „ungeeignetem“ Schriftmaterial*, in: Graphologische Schriftenreihe VII, 1965, S. 69–78), glaubte Frau Hepner aufgrund graphologischer Kriterien folgern zu können (a. a. O., S. 77), „daß diese handgeschriebenen Notizen auf den Rändern der Buchseiten als die eigentliche Urschrift der Textveränderungen und Korrekturen betrachtet werden müssen.“ Daß die in dem reproduzierten Exemplar enthaltenen Textänderungen und -korrekturen von Rameaus Hand stammen, soll unbestritten sein, doch es handelt sich ganz sicher nicht um ein oder gar um das „Handexemplar“ des Autors (auf dem Titel des 1. Bandes der Ausg. J. heißt es: „Facsimile of Rameau's personal copy with autograph annotations“). Da die Beweisführung für diese Feststellung mittels philologischer Untersuchung der handschriftlichen Eintragungen und des Supplements mehr Raum verdient, als innerhalb einer Rezension zur Verfügung steht, soll sie einem eigenen kleinen Beitrag vorbehalten bleiben. Der Wert von Jacobis Ausgabe wird im übrigen durch diese Feststellung nicht gemindert: auch unter der Voraussetzung, daß die eigenhändigen Korrekturen erst nach der Drucklegung des Supplements erfolgten, bleibt das reproduzierte Exemplar die interessanteste unter den verfügbaren Vorlagen.

Jacobi hat keine Mühe gescheut, das Ziel einer vollständigen Quellenausgabe zu erreichen: Er kann ein einziges Exemplar des *Traité* nachweisen, in dem die Seiten 161/162 nicht durch einen Neudruck auf anderem Papier (dem Papier des Vorworts und des Supplements; vgl. Ausg. J., Bd. I, S. XIX bis XXII) ersetzt sind, das vielmehr die Erstfassung dieser Seiten enthält. Daß demgegenüber die Ausg. Br. Br. zur S. 72 des *Nouveau Système* zwei Textfassungen bietet — im Original ist der zweite Absatz (Z. 8–16) entweder überklebt oder neu gesetzt, bei Jacobi ist nur die Neufassung wiedergegeben — ist als eine Ironie des Zufalls anzusehen. Helmut Haack, Mainz

De Dansen van het Trecento. Critische uitgave van de instrumentale dansen uit hs. London BM add. 29987, verzorgt en ingeleid door Jan ten Bokum. Utrecht: Instituut voor Muziekwetenschap der Rijks-

universiteit 1967. 47 S. (Scripta Musicologica Ultrajectina. I.)

Die Zahl der Promovenden und damit der Dissertationen nimmt im Fach Musikwissenschaft ständig zu, gleichzeitig steigen die Druckkosten derart, daß es immer schwieriger wird, selbst für die gelungensten Manuskripte die erforderlichen Subventionen in ausreichender Höhe bewilligt zu bekommen, so daß viele erkenntnisreiche Arbeiten ohne die ihnen gebührende Verbreitung unbeachtet bleiben. Um diese vor allem auch im Hinblick auf die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses mißliche Lage wirkungsvoll verbessern zu helfen, hat Frau H. Wagenaar-Nolthenius eine Publikationsserie begründet, die (auf die billigste Weise hergestellt) Dissertationen und andere im Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht entstehende Scripta enthalten soll. Diese Notlösung wird gewiß von vielen begrüßt werden, zumal als erstes Heft ein Auszug aus einer Dissertation angeboten wird, der aus dem verbesserten Transkriptionsversuch eines Teils einer der inhaltsreichsten Quellen des Mittelalters besteht. Insbesondere seit dem Erscheinen des vielzitierten Aufsatzes von Johannes Wolf *Die Tänze des Mittelalters* im Archiv für Musikwissenschaft I (1918) ist allgemein der besondere Wert der Hs. London BM add. 29987 wegen der darin notierten Instrumentalstücke anerkannt worden. Nicht nur Historiker, sondern auch Praktiker, wie z. B. der Komponist Paul Hindemith (siehe das Konzert für Klavier und Orchester von 1945), nahmen Notiz von diesen singulären einstimmigen Werken, gelten diese doch als die gewichtigsten Niederschriften aus dem ansonsten unbekanntem Bereich mittelalterlichen usuellen Musizierens, den man mit der Bezeichnung „Spielmannsmusik“ zu umschreiben pflegt. Daß die von J. Wolf und anderen Forschern nie vollständig vorgelegten Transkriptionen der Neubearbeitung bedurften, belegt deutlich der kritische Bericht des vorliegenden Heftes. Der Leser vermag diesen um so eingehender vergleichend zu studieren, als Gilbert Reaney 1965 in der Reihe der „Musicological Studies and Documents“ als Band 13 eine Faksimileausgabe der Hs. Lo herausgegeben hat. Nun kann sich jedermann ein Bild von der Vorlage, der Art der Notierung der Estampien und der anderen Stücke sowie der offen bleibenden Probleme

machen, die eine Musik aufgibt, über deren einstige klangliche Verwirklichung wir nichts wissen, und die nicht als „opus perfectum“ gesetzt wurde.

Da bei der Interpretierung solcher gewiß nur das Gerüst des zu Realisierenden andeutenden Notierungen nicht ohne weiteres die für die mehrstimmige Kunstmusik gültigen Normen angewendet werden können, bleibt es an vielen Stellen dem subjektiven Ermessen überlassen, welche Vorschläge für Akzidentien, Taktstrichsetzung oder gar Taktwechsel unterbreitet werden. Es liegt sicherlich auch im Wesen der Sache selbst begründet und nicht nur in der Schreibweise des angeblich „*onervaren en slordige copist*“, daß es hier keine eindeutigen Lösungen geben kann. Stellen, wie etwa in der *Istanpitta Ghaetta* (S. 24) T. 16 ff., kann man auf mehrfache Weise zu deuten versuchen. Der Herausgeber vermerkt die Abweichungen seiner Übertragungen von den bisher vorgelegten sehr genau. Da er sich um eine möglichst quellengetreue Umschrift bemüht, sei nur darauf hingewiesen, daß in der Hs. auf fol. 55^v „*Sechumda pars*“ statt „*Sechumda pars*“ steht.

Das kurze Vorwort bietet zur Sache nichts Neues. J. ten Bokum beschreibt die bekannte Struktur der Stücke (dazu vgl. auch Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, 1960, S. 223 ff.), deren Ambitus, Tonalität und möglichen Gebrauch im 14. Jahrhundert „*als virtuos concertstuk*“, was als Definition indessen in Bezug auf diese Musik wohl ebensowenig zutreffend sein dürfte wie die Verwendung des Terminus „*motiv*“ (statt Spielfigur) in der englischen Zusammenfassung des Vorwortes.

Walter Salmen, Kiel

Thomas Weelkes: Collected Anthems. Transcribed and edited by David Brown, Walter Collins and Peter Le Huray. London: Stainer and Bell Ltd., published for the Royal Musical Association. 1966. XIX, 133 S. (Musica Britannica. XXIII.)

Auf dem Wege zu den Anthems und Oratorienchören Händels gibt es entscheidende Einflüßbereiche. Daß diese weniger in Deutschland und Italien, sondern vor allem in England zu suchen sind, wird wiederum deutlich, wenn man die vorliegende Ausgabe zur Hand nimmt. Die hier erstmalig veröffentlichten Anthems von

Th. Weelkes reihen sich würdig an ähnliche Werke (Byrd, Morley, Gibbons) aus der Blütezeit der anglikanischen Kirchenmusik an. Neben dem vollstimmigen, akkordlich orientierten Chorklang ist es die Macht des vom gesprochenen englischen Wort geprägten Rhythmus, die einen beeindruckt. Nicht zuletzt hat man auch den Herausgebern dafür zu danken, daß sie die in den Quellen (fast ausschließlich Handschriften) uneinheitliche Textunterlegung in den meisten Fällen überzeugend redigiert haben.

Angesichts der Popularität und weiten Verbreitung von Weelkes' Madrigalen in zeitgenössischen Drucken ist es zu bedauern, daß die Quellenlage bei den Anthems nur eine teilweise Erschließung des ursprünglichen Bestandes erlaubt. Die Ausgabe bietet einschließlich einiger behutsamer Rekonstruktionen nur 25 von mehr als 40 Kompositionen. Der weitaus größte Teil der edierten Stücke gehört in die Klasse der „Full Anthems“, während nur acht „Verse Anthems“ (wechselnd zwischen Soli und Chor) vertreten sind. Es mag dahingestellt bleiben, ob nicht mindestens zwei der „Full Anthems“ besser als geistliche Madrigale zu bezeichnen wären (Nr. 10, „O Jonathan“; Nr. 16, „When David heard“). Bei der Rekonstruktion von Einzelstimmen (durch Kleinstich abgehoben) kam den Herausgebern oft der Orgelpart zugute, dessen gerüstartiger Außenstimmensatz sich besonders bei fehlender Oberstimme (Nr. 12, 15, 22) als willkommene Hilfe anbot. Im übrigen fügen sich die Ergänzungen, die sich auf die Mittelstimmen im Vokalsatz und im Orgelpart erstrecken, ohne merklichen Bruch in die Komposition ein. Wenn man sich aber für die Einbeziehung des Orgelparts in die Edition entscheidet, sollte man ihn konsequent bei allen Stücken bringen, d. h. auch dort, wo keine originalen Orgelstimmen mehr vorhanden sind. Andernfalls sieht sich der Benutzer gezwungen, die Beteiligung der Orgel bei den ohne Orgelpart edierten Stücken völlig auszuschließen. Dies wäre ebenso falsch, als umgekehrt den edierten Orgelpart bei den „Full Anthems“ nicht als „optional“, sondern als zur Komposition gehörig aufzufassen.

Die Herausgeber fühlen sich den Forderungen des „musical scholarship“ und der praktischen Aufführung in gleichem Maße verpflichtet. Die Wissenschaftlichkeit zeigt

sich in der Kollation eines weitverzweigten Quellenmaterials verbunden mit einem minuziösen kritischen Bericht sowie in zwei Anhängen mit den Incipits von Werken zweifelhafter Autorschaft und von Fragmenten. Im Zusammenhang mit dem Quellenverzeichnis würde man allerdings eine kurze Beschreibung der einzelnen Dokumente begrüßen, zumal nicht immer gedruckte Bibliothekskataloge zur Verfügung stehen. Bei der *List of Anthems* (S. XVI) sind folgende Berichtigungen vorzunehmen: no. 6, page 30 = page 26; no. 6, p. 26 = no. 7, p. 31; no. 7, p. 28 = n. 8, p. 33; no. 23 = no. 22; no. 24, p. 109 = no. 23.

Was die „praktische“ Seite der Ausgabe anbetrifft, so handelt es sich hier um einen extremen Fall. Es wäre unangebracht, die Übertragungsprinzipien im einzelnen zu kritisieren, da sie die allgemeinen Editionsrichtlinien der *Musica Britannica* vertreten. Nur soviel sei hier gesagt: Da die jüngsten Erfahrungen in der modernen Musik zeigen, daß der praktische Musiker nicht mehr unbedingt an die konventionelle Notenschrift, d. h. diejenige der letzten zweihundert Jahre, gebunden ist, bedarf es auch wohl bei Editionen von historischer Musik nicht eigentlich der Übertragung in eine inzwischen überholte Form der Notation. Die Übertragung einer historisch bedingten Notenschrift in eine ebensolche aus späterer Zeit erscheint dann selbst als ein Stück Vergangenheit.

Theodor Göllner, Santa Barbara/Calif.

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Theodor W. Adorno — Hanns Eisler: Komposition für den Film. München: Rogner & Bernhard 1969. 215 S., VIII S. Notenbeisp.

Ferdinando De Angelis: *Organi e Organisti di S. Maria in Aracoeli*. Roma: Convento S. Lorenzo in Panisperna (1968). 131 S.

Johann Sebastian Bach: Unvollendete Orgelwerke. Ergänzt von Wolfgang Stockmeier. Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co. (1969). (I), 30 S. (Die Orgel. Reihe II. Nr. 25.)

Bach-Interpretationen. Hrsg. von Martin Geck. Mit Beiträgen von W. Braun, C. Dahlhaus, A. Dürr, R. Eller, G. Feder, L. Finscher, M. Geck, W. Gerstenberg, D. Kilian, H. Klotz, F. Krummacher, St. Kunze, P. Schleuning, H. J. Schulze und Ch. Wolff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1969). 226 S. (Walter Blankenburg zum 65. Geburtstag.)

Wilhelm Friedemann Bach: Orgelwerke I und II. Hrsg. von Traugott Fedtke. Frankfurt—London—New York: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters (1968). 43 und 75 S.

Ioan Albert Ban: Zangh-Bloemzel & Kort Sangh-Bericht. With an introduction by Frits Noske. Amsterdam: Frits Knuf 1969. Reprint of the original editions Amsterdam 1642/43. (XVIII), (20), 53 S. (Early Music Theory in the Low Countries. I.)

Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden. Ein Forschungsbericht. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 40 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 2.)

Kurt Blaukopf: Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 44 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 3.)

David Brown: Thomas Weelkes. A Biographical and Critical Study. London: Faber and Faber (1969). 223 S.

Haags Gemeentemuseum. Catalogus van de muziekbibliotheek. Deel I: Historische en theoretische werken tot 1800 door Marie H. Charbon. Amsterdam: Frits Knuf 1969. 183 S.

Hans-Rudolf Dürrenmatt: Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717 bis 1757). Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von Ersten Sinfoniesätzen. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1969). 155 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 19.)

Hans Heinrich Eggebrecht: Schütz und Gottesdienst. Versuch über das Selbstverständliche. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH 1969.

43 S. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. 3.)

Gottfried von Einem: Komponist und Gesellschaft. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1967). 30 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 1.)

Alexander J. Ellis — Arthur Mendel: Studies in the History of Musical Pitch. Amsterdam: Frits Knuf (1968). 238 S.

György Gábry: Alte Musikinstrumente. Budapest: Corvina Verlag (1969). 46 S., 48 Taf.

Alfredo Giovine: U Spassatimbe (La musa analfabeta del popolino barese). Bari: Arti Grafiche Savarese 1965 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 78 S., 32 Taf. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung.)

Alfredo Giovine: Canti Popolari dei Bambini e Ragazzi Baresi. Bari: Arti Grafiche Savarese 1966 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 50 S., 8 Taf. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung.)

Alfredo Giovine: Canzoni Epico-Liriche Raccolte a Bari (e componenti d'altro genere). Bari: Arti Grafiche Savarese 1967 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 45 S., 12 Taf. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung.)

Horst Goerges: Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine Musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart. München: Verlag Walter Ricke 1969. VIII, 228 S. (Nachdruck der Ausgabe 1937.)

Walter Graf: Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1969). 56 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 6.)

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: International Jazz Bibliography. Jazz Books from 1919 to 1968. Strasbourg—Baden-Baden: Editions P. H. Heitz — Verlag Heitz GmbH 1969. XX, 198 S.

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band II. Heft 1, März 1969. München—Duisburg: G. Henle Verlag (1969). S. 1—76, 1 Taf.

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band II, Heft 2, Mai 1969. München—Duisburg: G. Henle Verlag (1969). S. 77—136.

Rudolf Häusler: Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1968). 136 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 16.)

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 13. Band 1968. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1969. XVI, 287 S., 6 Taf.

Journal of the Japanese Musicological Society 1967. No. XIII. Tokyo: Japanese Musicological Society (1968). 240 S.

Walter Kaufmann: The Ragas of North India. Bloomington—London: Indiana University Press (1968). IX, 625 S. (Asian Studies Research Institute. Oriental Series. No. 1.)

Johann Ludwig Krebs: Ausgewählte Orgelwerke. Hrsg. von Karl Tittel. 1.—3. Folge. Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co. (1963, 1964, 1966). 40, (I), 47 und (I), 40 S. (Die Orgel. Reihe II. Nr. 18, 20, 21.)

Siegfried Kross: Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann. Tutzing: Hans Schneider 1969. 172 S.

Jean-Marie Leclair: Sonatas for Violin and Basso continuo op. 5, I—XII. Edited by Robert E. Preston. New Haven: A—R Editions, Inc. 1968 und 1969. Vol. I: XXIX, 77 S. Vol. II: 108 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. IV and V.)

Mondsee-Wiener Liederhandschrift. Aus Codex Vindobonensis 2856. Faksimile. Wissenschaftlicher Kommentar Hedwig Heger. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968. 46, (238) S. (Codices Selecti Phototypice Impressi. XIX.)

Marie Louise Martinez: Die Musik des frühen Trecento. Tutzing: Hans Schneider 1963. 144 S., 12 Taf. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 9.)

John Henry van der Meer: Die Klavierhistorische Sammlung Neupert. Sonderdruck aus: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1969. S. 255—266.

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Vol. XXIII, 1969. Rome: American Institute of Musicology [1969]. 174 S.

Musica Disciplina. Index Volumes I—XX (1946—1966). Prepared under the direction of and edited by Thomas L. Noblitt. Rome: American Institute of Musicology [1969]. 27 S.

Music by Computers. Hrsg. von Heinz von Foerster und James W. Beauchamp. Mit Beiträgen von James W. Beauchamp, Herbert Brünn, M. David Freedman, Lejaren Hiller, M. V. Mathews, J. R. Pierce, J. K. Randall, Arthur Roberts, L. Rosler, Gerald Strang und Heinz von Foerster. New York—London—Sydney—Toronto: John Wiley & Sons, Inc. 1969. XVIII, 139 S. und 4 Schallplatten.

Frits R. Noske: Forma Formans. Een structuuranalytische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam op maandag 19 mei 1969. Amsterdam: Frits Knuf (1969). 52 S.

Karel Pech: Hören im „optischen Zeitalter“. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1969). 35 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 5.)

[Kurt Petermann:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 7. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1969. S. 481 bis 560.

Melchior Schildt: Choralbearbeitungen. Hrsg. von Werner Breig. Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co. (1968). (I), 54 S. (Die Orgel. Reihe II. Nr. 24.)

Gisela Seefrid: Die *Airs de danse* in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969. 254, (XIII) S. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. 2.)

Alfred Sendrey: Music in Ancient Israel. New York: Philosophical Library (1969). 674 S., 1 Taf.

Gunnar Sønstevoid / Kurt Blaukopf: Musik der „einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 34 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 4.)

Frankfurter Musikhistorische Studien. Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag überreicht von Kollegen, Mitarbeitern und Schülern. In Verbindung mit Wilhelm Stauder hrsg. von Ursula Aarburg † und Peter Cahn. Tutzing: Hans Schneider 1969. 264 S., 9 Taf.

Vladimír Telec: Alte Drucke der Werke von tschechischen Komponisten des 18. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek in Brno. Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství (1969). 163 S., 8 Taf.

G(eorg) Ph(ilipp) Telemann: Konzert D-Dur für drei Clarinen (Trompeten), Pauken, Streichorchester und Cembalo. Hrsg. von Günter Fleischhauer. Leipzig: Edition Peters (1968). 27 S. (Partitur).

Hubert Unverricht: Geschichte des Streichtrios. Tutzing: Hans Schneider 1969. 363 S., 36 Taf. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. 2.)

Drei Vokalwerke der schwedischen Großmachtpeche. Gustaf Düben: *Veni Sancte Spiritus*. Olof Rudbeck: *Sorgoch Klagesång*. Ludert Dijkman: *Lamentum*. Hrsg. von Carl-Allan Moberg und Jan Olof Rudén. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1968. XXXI, 43 S. (Monumenta Musicae Svecicae. 5. — *Musica Svecica Saeculi XVII*, 2—4.)

Gottscheer Volkslieder. Band I. Volksballaden. Hrsg. von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan. Mainz: B. Schott's Söhne 1969. 440 S., 1 Taf., 1 Landkarte.

Magdalena Weber: Alexander Stadtfeld. Leben und Werk. Ein Beitrag zur belgischen Musikgeschichte des 19. Jahrhun-

derts. Bonn: Dissertationsdruck Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1969. 188 S. (In Kommission bei Musikverlag Emil Katz-bichler, Giebing Post Prien am Chiemsee.)

Hans Joachim Zingel: Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag (1969). 192 S. (Neue Harfenlehre. 4.)

Mitteilungen

Die Gesellschaft für Musikforschung hielt ihre Jahrestagung vom 2. bis 4. Oktober 1969 in Augsburg ab. Der Beirat erteilte in einer Sitzung am 2. Oktober dem Vorstand Entlastung für das Geschäftsjahr 1968, nachdem der abgeschlossene und geprüfte Haushalt vorgelegt worden war, und genehmigte den Haushaltsplan für 1969. Nach dem Bericht des Schatzmeisters ist die Mitgliederzahl weiter angestiegen. Zur Zeit der Jahrestagung betrug sie in der Bundesrepublik und im Ausland 1059.

Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 4. Oktober standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen sowie die Berichte über die Tätigkeit der Fachgruppen und Arbeitskreise zur Diskussion. Ferner wurde die Mitgliederversammlung über den Stand der Vorbereitungen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses, der vom 7. bis 12. September 1970 in Bonn stattfinden wird, informiert. Die Jahrestagung 1970 soll in Verbindung mit dem Kongreß in Bonn, die Jahrestagung 1971 voraussichtlich in Hannover durchgeführt werden. Ein weiterer Tagesordnungspunkt war die Änderung der Satzung. Hierzu hatte der Vorstand einen Entwurf vorgelegt. Nach ausführlicher Beratung der einzelnen Punkte und nach Einarbeitung einiger Zusatzanträge wurde die Satzungsänderung beschlossen. Einem Antrag, die Fachgruppe „Habilitierte Hochschullehrer“ zu erweitern und in eine Fachgruppe „Lehrer an wissenschaftlichen Hochschulen“ umzuwandeln, wurde nach längerer Diskussion zugestimmt. Eine Fachgruppe, die sich mit Fragen der Zusammenarbeit von Musikwissenschaft und Schulmusik beschäftigen soll, wurde ins Leben gerufen. Ihr gehören u. a. Vertreter der Universität, der Staatlichen Musikhochschulen und der

Pädagogischen Hochschulen an. Sie setzt damit auf breiterer Grundlage die Arbeit der beiden Fachgruppen fort, die sich bisher mit Fragen der Schulmusik beschäftigt haben.

„Musikwissenschaft und Schulmusik“ war auch das Generalthema des wissenschaftlichen Rahmenprogramms der Tagung. Hierzu wurden, nach einer Einführung von Professor Dr. Martin Ruhnke, Referate von Professor Dr. Michael Alt, Professor Dr. Hans-Peter Reinecke (wegen Erkrankung des Referenten verlesen von Professor Dr. Carl Dahlhaus) und Dr. Christoph-Hellmut Mahling gehalten sowie eine ausführliche Diskussion durchgeführt, die die Anregung zur Bildung der neuen Fachgruppe gab. Außerhalb des Generalthemas war eine von Dr. Harald Heckmann geleitete Arbeitssitzung dem Thema „Computer in der Musikwissenschaft“ gewidmet; dabei hielt Dr. Norbert Böker-Heil einen Vortrag über *DC-DENOTE, ein Code-System für durmoll-konforme Musikanalysen mit notenschriftlicher Klartextausgabe*.

Zwei Aufführungen im Stadttheater, die *Oper Der Freischütz* von C. M. von Weber und *König Johann* von Fr. Dürrenmatt sowie eine Sonderausstellung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg „Geschichte des Augsburger Musikdruckes in Dokumenten“ bildeten eine willkommene Ergänzung des Tagungsprogrammes.

Professor Dr. Antonin S y c h r a, Prag, ist in der Nacht vom 20. zum 21. Oktober 1969 im Alter von 51 Jahren verstorben.

Am 11. Oktober 1969 feierte Prälat Professor Dr. Dr. h. c. Adam G o t t r o n, Mainz, seinen 80. Geburtstag.

Am 16. Oktober 1969 feierte Professor Dr. Albert W e i l e k, Mainz, seinen 65. Geburtstag.

Am 22. Oktober 1969 feierte Professor Dr. Paul M i e s, Köln, seinen 80. Geburtstag.

Am 29. November 1969 feiert Professor Dr. Gustav R e e s e, New York, seinen 70. Geburtstag.

Am 20. Dezember 1969 feiert Professor Dr. Hans E n g e l, Marburg, seinen 75. Geburtstag.

Am 26. Dezember 1969 feiert Professor Dr. Walter G e r s t e n b e r g, Tübingen, seinen 65. Geburtstag.

Die Universität Rostock hat aus Anlaß ihres 500jährigen Bestehens Herrn Professor Dr. Dr. h. c. Erich S c h e n k, Wien, am 11. November 1969 in Anerkennung seiner wissenschaftlichen Leistungen und seiner Verdienste um das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Rostock die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Zu Beginn des Jahres 1969 gelang es dem Schreibenden, ein außergewöhnlich gut erhaltenes Exemplar der Originalausgabe des *Dritten Theils* von Joh. Seb. Bachs *Clavier Übung* (1739) zu erwerben, das aus norddeutschem Privatbesitz stammt und der Bach-Forschung bisher unbekannt geblieben war. Das breitrandige Exemplar ist in einen zeitgenössischen Halbledereinband gebunden, auf dessen erster Deckelseite ein herzförmiges Etikett aufgeklebt ist mit der Aufschrift: „*Clavier-Uebungen / von / Johann Sebastian Bach / dritter Theil*“. Die Blattgröße ist 28,3 x 22,9 cm. Der Notenteil enthält achtzehn zeitgenössische, mit Tinte geschriebene Korrekturen und Ergänzungen, die entweder vom Komponisten selber stammen oder nach seiner Anordnung eingetragen wurden, weil sie sich in mehreren Exemplaren dieser Ausgabe in gleicher Art finden (Mitteilung von Dr. Alfred Dürr, Göttingen, an den Unterzeichneten). Da sich der Band der Neuen Bach-Ausgabe mit dem dritten Teil der *Clavier Übung* (IV/4) zur Zeit in Herstellung befindet, kann an dieser Stelle auf weitere Ausführungen verzichtet werden. Erwin R. Jacobi, Zürich

B e r i c h t i g u n g

In Heft 3 des laufenden Jahrgangs, S. 316, 11. Zeile von oben muß es heißen: „*Kurzglied*“. Ebenda in Fußnote 11 muß es heißen: „*Schlussglied*“.

Fortsetzung von » Inhalt dieses Heftes «

Reinhard Gerlach: Das Kolloquium zum Thema „Die Musik und das Wort“ (29. bis 30. 9) und das internationale Zusammentreffen der Musiklexikographen (1. 10.) in Brünn 1969 495

Dissertationen 498

Besprechungen

Essays Presented to Egon Wellesz (Floros; 503) / Festschrift für Walter Wiora (Lang; 505) / Queens College of the City University of New York (1937—1962) (Floros; 507) / Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. 3 (Oesch; 509) / Jahrbuch für Volksliedforschung. 13 (Salmen; 510) / Musica Disciplina. XXII (Kämper; 511) / Journal of the International Folk Music Council. XX (Vohs; 512) / Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV (Bollert; 513) / Musik des Ostens. 5 (Hoffmann-Erbrecht; 515) / Breitkopf & Härtel 1719—1969 (J. Müller-Blattau; 516) / Pasticcio auf das 250jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel (J. Müller-Blattau; 517) / H. von Hase: Breitkopf & Härtel (J. Müller-Blattau; 518) / H. Lindlar: C. F. Peters Musikverlag (J. Müller-Blattau; 519) / K. Vötterle: Haus unterm Stern (J. Müller-Blattau; 519) / Rheinische Musiker. 3 (Schaal; 520) / F. Blum: Monographs in Series (Schaal; 521) / (A. Eckhoff): Oper, Operette, Singspiel. Ein Katalog der Hamburger Musikbücherei (Hortschansky; 521) / Musikgeschichte in Bildern. Band I. Lieferung 2 (Bose; 522) / U. Reinhard: Volksliedtexte aus der Süd-Türkei (Benzing; 523) / E. Hardeck: Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys (Liess; 524) / W. Lauth: Max Bruchs Instrumentalmusik (Stephenson; 525) / H. Krellmann: Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis (Kindermann; 527) / F. Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4 (Jammers; 527) / G. Thomas: Friedrich Wilhelm Zachow (Krummacher; 529) / H. H. Stuckenschmidt: Johann Nepomuk David (Schröder; 531) / J. Ph. Rameau: Complete Theoretical Writings (Haack; 532) / De Dansen van het Trecento (Salmen; 534) / Th. Weelkes: Collected Anthems (Göllner; 535).

Eingegangene Schriften 536

Mitteilungen 539

Das vorliegende Heft wurde am 21. November 1969 zum Druck gegeben.

Ilse Storb

Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy

Dissertation. 1967. 148 Seiten mit Werkverzeichnis und Bibliographie, 28 Blatt Notenteil, 1 Blatt. Kartoniert DM 18.—

**BÄRENREITER-ANTIQUARIAT
3500 KASSEL-WILHELMSHÖHE**

**STUDIEN ZUR HESSISCHEN MUSIKGESCHICHTE
Herausgegeben von Heinrich Hüsch**

Der erste Band liegt vor:

**OSWALD BILL
Das Frankfurter Gesangbuch von 1569
und seine späteren Ausgaben**

1969. 21 Faksimiles. 3 Blatt, 299 Seiten mit Incipit-Verzeichnis und Bibliographie
Kartoniert DM 30.—

**BÄRENREITER-ANTIQUARIAT
3500 KASSEL-WILHELMSHÖHE**