

x

FESTSCHRIFT
OTTO ERICH DEUTSCH

FESTSCHRIFT
OTTO ERICH DEUTSCH
ZUM 80. GEBURTSTAG

Herausgegeben von
Paul Hensel
und
Walter Dillmann



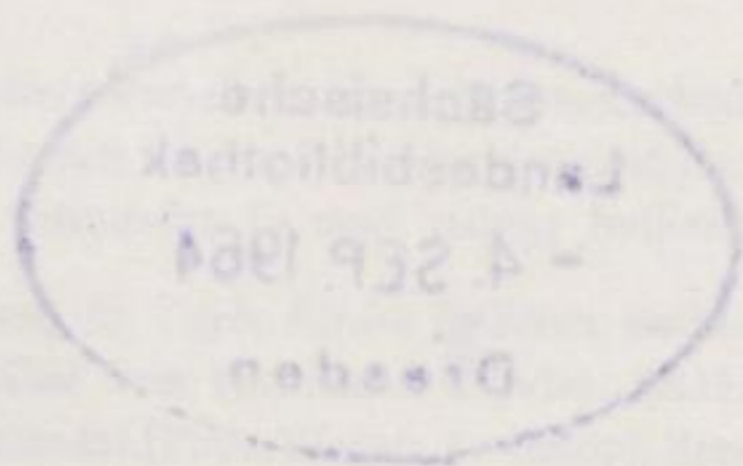
PAUL HENSEL
LEIPZIG - BERN - LONDON - NEW YORK

LESTER
OTTO ERICH REUSCH
ZUM 50. GEBURTSTAG

FESTSCHRIFT
OTTO ERICH DEUTSCH

ZUM 80. GEBURTSTAG
AM 5. SEPTEMBER 1963

*Herausgegeben von
Walter Gerstenberg, Jan LaRue
und Wolfgang Rehm*



BÄRENREITER

KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1963

LEBENS-
OTTO ERICH DEUTSCH

ZUM 80. GEBURTSTAG
AM 3. SEPTEMBER 1963

Herausgegeben von
Wolfgang Gumbel, im Auftrag
des Wolfgang-Kolbe-

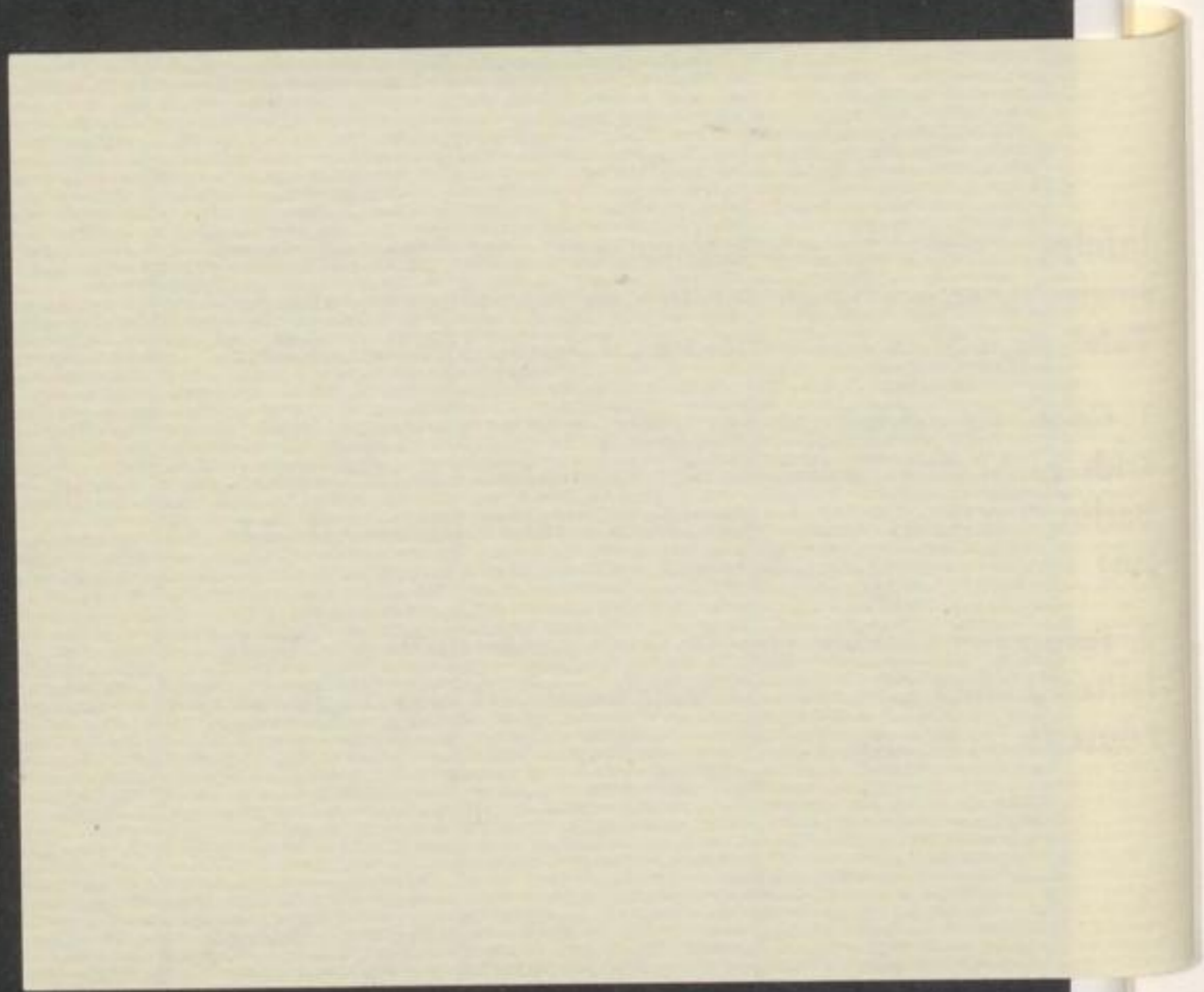


Porträt Otto Erich Deutsch: Barbara Hirschenhauser, Wien

Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany
© Bärenreiter-Verlag Kassel 1963
Gesamtherstellung Bärenreiterdruck Kassel

Infolge eines technischen Versehens sind Unterschriften sowie Numerierung zu den beiden Abbildungen auf der Tafel nach Seite 364 vertauscht. Es muß richtig heißen:

1. Georg Heinrich Busse, *St. Carls Kirche in Wien*. Stahlstich nach dem Gemälde von Ferdinand Olivier. 1831. Berlin, Kupferstich-Kabinett (Phot. Walter Steinkopf, Berlin)
2. Ferdinand Olivier, *Die St. Carls Kirche in Wien*. Bleistiftzeichnung. Um 1829. Dessau, Staatliche Galerie. (Phot. Louis Held, Weimar)



Foreword

This volume celebrates the 80th anniversary of one of the great scholars of the music world, Otto Erich Deutsch. It is significant evidence of his wide influence that a large number of distinguished colleagues have contributed such a variety of valuable articles to honor him. In addition, other eminent colleagues who have been prevented by circumstances from contributing directly have asked to record their personal greetings and felicitations on this important day. This group includes Prof. Dr. Friedrich Blume, Mr. Karl Heinz Füssl, Frau Christa Fuhrmann-Landon, Prof. Dr. Donald J. Grout, Prof. Dr. Erich Hertzmann (†), Musikdirektor Ernst Hess, Hofrat Dr. Herbert Klein, Miss Cari Johansson, and Mr. H. C. Robbins Landon.

Scholarly *Festschriften* typically receive support from the institutions to which their scholars are attached. But with characteristic individuality, Professor Deutsch has pursued his career mainly as an independent scholar. It is all the more remarkable, then, and a tribute to his stature, that for this special occasion supporters have sprung up to honor his humane and artful scholarship. We record with great appreciation the participation of the Oesterreichisches Bundesministerium für Unterricht, the Kultusministerium des Landes Baden-Württemberg, the Magistrat of Salzburg, the Zentralsparkasse der Gemeinde Wien, and the International Association of Music Libraries. The final and decisive step came with the generous determination of Baerenreiter-Verlag through its owner, DDr. h. c. Karl Vötterle, to assume a major share of responsibility for the publication.

For many musicologists, personal association with Professor Deutsch has yielded benefits of a unique character. Through many years, quite informally, he has shared with countless individuals the sophisticated scholarly techniques invented or developed for his many-faceted publications. We all know the fundamental contributions of his books. Let us affirm here also the impact of the man himself, an intellectual and cultural experience of lasting influence.

Darien, Conn. — Tübingen — Kassel, May 1963

Jan LaRue
Walter Gerstenberg
Wolfgang Rehm

Otto Erich Deutsch

Geboren am 5. September 1883 in Wien als Sohn des Fabrikanten Ignaz Deutsch und dessen Ehefrau Ernestine, geb. Gewitsch. — Studierte nach dem Besuch des Gymnasiums Kunst- und Literaturgeschichte an den Universitäten Wien und Graz. — 1908–1909 Kunstkritiker der Wiener Tageszeitung *Die Zeit*. — 1909–1912 Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien. — 1915–1918 als Offizier der Österreichischen Armee Teilnahme am ersten Weltkrieg. — Heirat am 16. Juni 1917 mit Hanna Müller aus Pforzheim (1892–1937). — Nach dem ersten Weltkrieg war Deutsch bis 1926 Buchhändler, erwarb 1920 die alte Wiener Buchhandlung L. W. Seidel & Sohn auf dem Graben und gliederte ihr Ende 1922 dann unter dem Namen *Wiener Drucke* einen Verlag mit typisch österreichischem Programm an. — 1926–1935 Bibliothekar der Musiksammlung Anthony van Hoboken. — Im Schubert-Jahr 1928 Ernennung zum Professor. — 1930–1931 gab Deutsch mit seinen Freunden Fritz Brügel, Leopold Liegler und Schiller Marmorek die Zeitschrift *Die Freyung* heraus, die Beiträge von den Herausgebern sowie von Otto Stoessl, Ernst Krenek und anderen enthielt. — 1939 Emigration nach England, Wohnsitz in Cambridge. — 1947 Britischer Staatsbürger. — 1952 Rückkehr nach Wien; im selben Jahr Mitglied des Zentralinstituts für Mozartforschung bei der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. — 1959 Verleihung des Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst der Bundesrepublik Österreich. — 23. August 1960 in Salzburg Promotion zum Dr. honoris causa der Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. — August 1962 nach dem Tode des Vorstandes des Zentralinstituts für Mozartforschung, Professor Dr. Wilhelm Fischer, bis zur Wahl eines neuen Vorstandes zusammen mit Professor DDr. Alfred Orel und Hofrat Professor Dr. Bernhard Paumgartner Übernahme der Aufgaben des Vorstandes im Einvernehmen mit der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.



DIE PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT DER
EBERHARD-KARLS-UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

verleiht

HERRN PROFESSOR OTTO ERICH DEUTSCH

der neue Quellen für das Leben großer Meister der Tonkunst erschlossen
die gesammelten Dokumente geordnet und ediert
dadurch eine neue Species der Biographie geschaffen
und unserer Zeit den Erdenweg Schuberts, Händels und Mozarts nähergebracht hat
der das Werk eines dieser Meister
in einem thematisch-chronologischen Verzeichnis zusammengefaßt
durch vielseitige Indices gegliedert
und damit das Schaffen Schuberts für die Forschung überschaubar
und zugänglich gemacht hat
der, von seiner österreichischen Heimat ausgehend
und immer wieder zu ihr zurückkehrend
in zahlreichen Veröffentlichungen aus den Gebieten von Kunst- und Musikhistorie
aber auch der Schönen Literatur
jede einzelne dieser Disziplinen gepflegt
und darin ihre wechselseitige Durchdringung allseits hat fruchtbar werden lassen
den Grad und die Würde eines

EHRENDOKTORS DER PHILOSOPHIE

Zum Zeugnis dessen ist diese Urkunde ausgestellt
mit dem Siegel der Universität versehen
und von Rektor und Dekan unterschrieben

Tübingen, den 7. Juli 1960

Der Rektor
Nitschke

Der Dekan
Hommel

*Ansprache des Dekans der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen anlässlich der Ehrenpromotion
Otto Erich Deutschs*

Hochverehrter Herr Präsident!

Hochansehnliche Festversammlung!

Zwei Tübinger Professoren, begleitet von ihren Frauen, haben heute morgen eine nicht alltägliche Wallfahrt angetreten, aus der Stadt Hölderlins in die Stadt Mozarts. Gerne lassen sie sich, die aus dem heutigentags etwas nüchtern gewordenen Alt-Württemberg über das schon künstlerisch bewegtere Augsburg angereist kamen, hier in der festlich glänzenden Stadt vom Geist Mozarts umwittern, von dem Geist, der eleganteste Heiterkeit mit den tiefsten Abgründen des Lebens wie des Todes in eins verbindet, und sie freuen sich dankbar der köstlichen Atmosphäre, die sie an der Pflegestätte dieses fortwirkenden Geistes in feierlichem Empfang nicht ohne Ergriffenheit genießen dürfen.

Aber wir Tübingen-Salzburg-Wallfahrer kommen ja überdies mit einem besonderen Auftrag. Die Philosophische Fakultät der Eberhard-Karls-Universität hat uns ausgesandt, damit wir hier in der Mozartstadt einen weltbekannten Gelehrten aus Wien, der Stadt Haydns, Beethovens und Schuberts, aufsuchen und ihn mit der Würde eines Tübinger Ehrendoktors der Philosophie begaben sollten. Wir Tübinger danken es dabei dem Präsidium der Internationalen Stiftung Mozarteum in Ehrerbietung, daß sie es in weltoffener und großzügiger Weise ermöglicht hat, in ihren Räumen und in ihrem Rahmen den feierlichen Aktus vorzunehmen, auf einem Boden und in einer Umwelt, mit der das Schaffen des Auszuzeichnenden in ganz besonderer Weise verbunden ist.

Ja gewiß handelt es sich bei der Vergebung dieser Ehrendoktorwürde um eine Auszeichnung und um eine Ehrung, mit der die Tübinger Philosophische Fakultät übrigens sparsam umzugehen pflegt. Aber hier und heute wollen mir als dem Sprecher der Fakultät diese hohen Worte von Auszeichnung und Ehrung, so nach einer Richtung hin gewandt, nicht recht von den Lippen. Denn vor dem Lebenswerk dessen, der im Mittelpunkt dieser Feier steht, verblässen alle äußeren Ehren.

Hat sich doch der 77-jährige Otto Erich Deutsch in unermüdlicher Arbeit seit seinem 22. Lebensjahr, also seit mehr als einem halben Jahrhundert, ein Denkmal gesetzt, das für sich selber zeugt und spricht. Er hat die Wissenschaft von der Bildenden Kunst, der Literatur und ganz besonders der Musik mit einer Fülle von Werken strenger und bewußter Methode bereichert — allein die Auswahl

der vor zwei Jahren zusammengestellten Otto-Erich-Deutsch-Bibliographie umfaßt an die 350 Nummern. Und wenn dieses umfassende Werk, wie die Kenner versichern, bei aller Nüchternheit an keinem Punkte eintönig wird, vielmehr — was nicht jedem gegeben ist — in seiner beseelten Formgebung eine lebendige, fast heitere Eleganz ausstrahlt, so tut dies ja der Wissenschaftlichkeit beileibe keinen Eintrag, ist viel eher geeignet, den Wert solcher ernsten Produktion noch zu steigern und zu überhöhen. Kurz und gut, wenn ein rastloser Gelehrter von so hohem Rang, der seit Jahrzehnten mit Fug und Recht den Professortitel führt, von dessen zahlreichen Standard-Werken ein jedes für sich betrachtet eine Doktorschrift aufwiegt, ja weit übertreffen mag — wenn ein solcher Mann dennoch zu promovieren nicht Zeit oder Lust hatte, so hat er sich den mit dem Doktorgrad vielleicht verbundenen Rang und Adel tatsächlich ja längst erworben und trägt ihn mit dem Gewicht und der Qualität seiner Leistung eigentlich besser zur Schau, als es Urkund und Siegel je zu dokumentieren vermöchten. Was ich damit sagen will, ist dies: wenn jetzt der vollen Reife dieses verdienten Gelehrtenlebens doch noch das äußere Zeichen des „vir doctus“ zuteil wird, so kann damit die Anerkennung, die sich Otto Erich Deutsch durch seine Arbeit längst in aller Welt erworben hat, nicht einmal erreicht, geschweige denn überboten werden.

Vielmehr rechnet es sich die Tübinger Philosophische Fakultät ihrerseits zur hohen Ehre an, daß sie durch den einstimmig gebilligten Vorschlag ihres Mitgliedes Professor Walter Gerstenberg einem wissenschaftlichen Lebenswerk von so hohen Graden nunmehr den Doktorgrad als längst fällige Besiegelung zuzufügen die Gelegenheit erhält. Dies um so mehr, als das Tübinger Musikwissenschaftliche Institut unter seinem Leiter Professor Gerstenberg seit Jahren in einer die Mozartforschung betreffenden Arbeitsverbindung mit Professor Deutsch steht und ihm viele Anregungen verdankt.

Über das Lebenswerk von Otto Erich Deutsch mehr als ein paar Andeutungen zu machen, kann sich der dem Fach Fernerstehende nicht herausnehmen. Aber er bekennt sich schon bei flüchtiger Berührung mit dem Niederschlag dieses Gelehrtenlebens aufs stärkste beeindruckt von der überzeugenden Geschlossenheit des Aufbaus, wo sich logische Folgerichtigkeit und blitzartig zündende Impulse aufs glücklichste durchdringen.

Da hat zu Beginn unseres Jahrhunderts ein junger Kunst- und Literaturhistoriker, Schüler von Strzygowski und Schönbach, ohne seinen Studienfächern jemals untreu zu werden, sich mit Leidenschaft ein völlig neues Feld erschlossen, dessen Ansatzpunkt und Methoden ganz ihm selber gehören. In einer Zeit, da so viel gesehen, geschaut und gedeutet, aber auch geräuchert und zerredet wird, hat Otto Erich Deutsch in nüchterner Erkenntnis dessen, was nottut, die musikalische Dokumentenbiographie geschaffen. Und damit hat er plötzlich da, wo sich die

Forschung vielfach schon am Ziel oder doch auf dem Gipfel glaubte, wieder einen Anfang gesetzt. Der Entdecker des neuen Weges hat damit gleichermaßen mit strenger Logik wie mit intuitivem Spürsinn, durch systematische Einbeziehung der gesamten Umwelt der großen Musiker in die Erforschung ihres Lebens und Werks: der Briefe, der Verlagsarchive, der Pressestimmen, des Bildgutes, der noch unerschlossenen zeitgenössischen Berichte bis hin zur Anekdote, eine Fülle neuen Materials bereitgestellt, hat damit Irrtümer beseitigt, Fälschungen entlarvt, schiefe Meinungen zurechtgerückt, und er hat, wie man gesagt hat, seinem „historischen Imperativ“ folgend, allenthalben streng chronologische Ordnungen aufgerichtet und so der Forschung neue Wege gewiesen, zum Teil auch selber beschritten. So in den großen dokumentarischen Biographien von Schubert, Händel und Mozart, die seinen eigenen schicksalsschweren Lebensweg von Wien über England und wieder nach Wien zurück begleiteten.

Daß ein so gearteter und so ausgerüsteter Forscher, der von Anfang an den frühvollendeten Schubert ins Zentrum seines Schaffens rückte, wie von ungefähr und nebenbei mit selbstverständlich scheinender Folgerichtigkeit der Welt den „Schubert-Köchel“ schenkte, bezeichnet doch zugleich eine Kraft der Konzentration und Selbstzucht, die ihresgleichen sucht. Denn eine solche Leistung hätte allein ausgereicht, seinem Namen Dauer zu verleihen. Bedeutete Köchel für die Arbeit an Mozart einen Anfang, so Deutsch für Schubert einen Abschluß, auf den er heute mit besonderer Genugtuung zurückblicken darf. Wieviele Gelehrte wissen angesichts solcher Aufgaben in kritischer Überlegenheit genau, wie man es machen müßte, und reden gern und viel davon, und dabei pflegt es dann zu bleiben. Otto Erich Deutsch hat es auch gewußt, aber nicht viel darüber räsoniert, sondern ist ans Werk gegangen und hat es selber gültig gezeigt, wie man es machen muß.

Die äußeren Widerstände aus dem Geist der bösen wirren Zeit, die sich seinem Werk auf der Höhe seines Schaffens entgegenstellten, sind schon angedeutet. Daß er die Gegenkräfte, die sein Werk bedrohten, nicht nur arbeitend überwand, sondern daß ihn überdies das harte und ungerechte Schicksal der Emigration nicht verbittert hat, daß er auch in der Fremde durch Leistung und Lebenswürdigkeit sich Freunde gewann und eine zweite Heimat schuf, daß er sich seinen humanen Sinn und seine Heiterkeit bewahrte bis zur Rückkehr in die alte Heimat Wien und bis in den Herbst des Lebens, das sei heute an dieser Stelle mit Dank und Beschämung nachdrücklich ausgesprochen.

Mit gelassener Heiterkeit mag der hochverdiente Gelehrte nun auch die bescheidene Ehrung entgegennehmen, die zu vollziehen meines Amtes ist.

Salzburg, am 23. August 1960

Hildebrecht Hommel

Antwort des Ehrendoktoranden

Euer Spektabilität, sehr geehrter Herr Dekan!

Ich danke Ihnen für Ihre gütigen Worte. Die Engländer pflegen solche Lobsprüche mit dem Satze zu erwidern: „It is nice of you to say so“, womit sie ein Kompliment oder eine Laudation errötend hinnehmen, ohne ihre Richtigkeit zu bestätigen. Ich kann hier auch nur sagen, daß ich die hohe Ehre, die mir die Philosophische Fakultät der alten alma mater Tubingae zuteil werden läßt, wirklich zu würdigen weiß und mich ihrer als einer Krönung meiner wissenschaftlichen Laufbahn herzlich freue. Daß Sie sich, sehr verehrter Herr Professor, hierher bemüht haben, weiß ich besonders zu schätzen. „Weil der Prophet nicht zum Berge konnte, kam der Berg zum Propheten“, sagt ein Sprichwort; wobei ich mich in die Rolle des Propheten nur im Sinne eines anderen Sprichwortes finden könnte: „Nemo profeta in patria“.

Es ist für mich nicht ohne tiefere Bedeutung, daß diese Ehre und diese Freude aus Schwaben kommen. Die Sympathien der Österreicher für die Schwaben sind historisch begründet. Nicht nur weil unser Vaterland mit Vorarlberg an den Bodensee, das „Schwäbische Meer“, grenzt, sondern auch weil Teile Schwabens einmal zu Österreich gehört haben; nämlich der Breisgau, wo Mozarts Frau geboren war, zu Vorderösterreich. Die Zuwanderung bedeutender Männer zur Zeit Maria Theresias brachte uns aus Schwaben z. B. den Magnetiseur Anton Mesmer, aber auf einem Umweg auch Mozart: sein Vater kam aus Augsburg nach Salzburg, das später österreichisch wurde. Unser Burgtheater hatte mehrere Lieblinge aus Schwaben, darunter Sophie Müller, Schuberts Freundin, und Amalie Haizinger. Und schließlich war meine eigene Frau eine sehr liebenswerte Schwäbin, die mich zum ersten Male nach Tübingen geführt hat.

Wenn mir nun, nach einem etwas unregelmäßigen akademischen curriculum, diese Auszeichnung im vorgerückten Alter zuteil wird, so möchte ich auch diesen Umstand als etwas Schwäbisches auslegen: ich habe sie beinahe im doppelten Schwabenalter erreicht und darf nun hoffen, daß sie mir beim Aufgehen des zweiten Knopfes helfen wird. Deshalb würde ich am liebsten, wenn ich nicht schon zwei Staaten angehörte, um die schwäbische Staatsbürgerschaft ansuchen. Da das aber praktisch nicht mehr möglich ist, so will ich statt dessen versprechen, daß ich mich für den Rest meines Lebens und den vielleicht noch größeren Rest meiner Arbeit bemühen werde, der Universität Tübingen und ihrer Philosophischen Fakultät würdig zu sein.

Salzburg, 23. August 1960

Otto Erich Deutsch

OTTO BENESCH

Schütz und Rembrandt

Unsere Vorstellung von der äußeren Erscheinung von Heinrich Schütz war bis vor wenigen Jahren ausschließlich auf das Gemälde von Christoph Spetner im Besitz der Universitätsbibliothek zu Leipzig (Abb. 1) gegründet. Es zeigt den Meister in Halbfigur en face, mit leiser Wendung nach rechts, die Augen auf den Beschauer geheftet. In der erhobenen Rechten hält er eine Papierrolle mit Notentext. Der lichte Ton von Haupt und Hand ist gegen die schlichte schwarze Tracht durch das Weiß von Kragen und Manschette abgesetzt. Auf der Brust des Meisters prangt eine goldene Gedenkmünze.

Christoph Spetner (1617–1699), der Maler des Leipziger Schütz-Bildnisses, war kein bedeutender Künstler, sondern ein Leipziger Lokalmaler, der Schmuck für die Nikolai- und die Thomaskirche lieferte, Superintendenten- und Ratsherrenbildnisse zu malen hatte. Seine (fragmentierte) Signatur findet sich in der rechten oberen Ecke des Schütz-Bildnisses. Daß der ehrenvolle Auftrag, den berühmten Sagittarius zu malen, ihn traf, mag der Vermittlung von Schützens Schwiegersohn, des Leipziger Bürgermeisters Dr. Christoph Pincker, zuzuschreiben sein. Wenn Spetners Kunst sich auch nicht über ein handwerkliches Mittelmaß erhob, so hat er sich seiner hohen Aufgabe in diesem Fall mit Bescheidenheit und Anstand entledigt und ein wirklich getreues äußeres Bildnis geschaffen, aus dem alle Grundzüge des Dargestellten deutlich erhellen. Das Gemälde stellt Schütz etwa im Alter von 65 Jahren dar, also bereits den Schöpfer der großartigen *Geistlichen Chor-Music* von 1648, die er dem Rat der Stadt Leipzig und dem Thomanerchor gewidmet hatte¹. Der feine, durchgeistigte Kopf des Meisters ist auffallend durch die lange Schädelbildung. Die schmale, leichtgewellte Nase setzt sich in einen gewaltigen Stirnaufbau fort. Auffallend sind die hochgeschwungenen Brauenbogen, die nach oben in die ebenso geschwungenen Runzeln der Stirn ausklingen. Das verleiht dem Antlitz etwas leicht Schmerzliches, wie auch der Ausdruck der Augen etwas ungemein Ernstes, zur Trauer Neigendes hat. Die breiten Augenlid-

¹ Der vorliegende Aufsatz stützt sich in allen biographisch-musikgeschichtlichen Daten auf die ausführliche Monographie von Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk*, Kassel und Basel ²/1954.

deckel fügen sich dem hochschwingenden Bewegungszug ein, wobei die Augenhöhlen unter den starken, breiten Brauenbogen an der Nasenwurzel sich tief ein-graben. Von den inneren Augenwinkeln ziehen Diagonalfalten in die Wangen, die den Ausdruck ernster Resignation verstärken helfen. Im Gegensatz zu dem Vertikalismus der oberen Gesichtshälfte sind Oberlippe und Kinn eher kurz und breit und umschließen einen breiten Mund. Die vertikale Note wird nur durch den lang herabgezogenen Knebelbart betont, während Schnurrbart und „Fliege“ an der Unterlippe eher das Breite des Mundes unterstreichen. Es ist die Barttracht, die der Mode der frühen Dreißigerjahre des 17. Jahrhunderts entsprach.

Der tiefe religiöse Ernst und die hohe geistige Überlegenheit des Dargestellten kommen in dem Bildnis bei all seiner Bescheidenheit deutlich zur Geltung. Das Bild eines ernsten und festen Charakters wird durch die ausdrucksvoll modellierte knochige Hand verstärkt.

Spetners Gemälde bot die Vorlage für den Stich von Christian Romstet, der nach Schützens Tod als Schmuck des Textes der Leichenpredigt von Martin Geyer zu seinem Gedächtnis veröffentlicht wurde (Abb. 2). Das rechteckige Format des Gemäldes wurde, dem Vorbild der holländischen Stecher und Maler folgend, in ein fensterartiges Oval verwandelt, dessen Rahmen folgende Inschrift trägt: „*Herr Heinrich Schütz, Churfürstl. Durchl. zu Sachsen in die LVII Jahr ältester Capellmeister, seines Alters LXXXVII Jahr.*“ Die Devise am unteren Bildrande ist eine Wiedergabe der Bekrönung von Schützens Epitaphium in der Vorhalle der alten Frauenkirche zu Dresden. Der Stecher war bemüht, im Antlitz die Züge hohen Alters, die die Vorlage nicht zeigt, zu betonen, doch geschah dies in abstracto, ohne Anschauung des Urbildes.

Wie der hochbetagte Schütz ausgesehen hat, wissen wir seit jüngerer Zeit aus der Ölminiatur (Abb. 3), die Georg Schünemann in brandenburgischem Privatbesitz entdeckt und für die Deutsche Staatsbibliothek Berlin erworben hat². Es ist wohl der bedeutendste Fund, der je zur Schütz-Ikonographie gemacht wurde. Schütz erscheint stehend, ein Notenblatt haltend, an das klassizierende Porträtrequisit eines Pilasters gelehnt. Er trägt die Tracht des Regenschori der Dresdener Hofkapelle, der er bis zum letzten Atemzug in aktiver Funktion war, obwohl er meistens in seiner Heimatstadt Weißenfels lebte und nur gelegentlich zu festlichen Anlässen nach Dresden kam. So sehen wir Schütz inmitten seines Chores auf dem Kupferstich von David Conrad, der das Dresdener Gesangbuch von Christoph Bernhard (1676) schmückt³. Seine Brust ziert das

² Georg Schünemann, *Ein neues Bildnis des Heinrich Schütz*, in: DEUTSCHE MUSIKKULTUR I, 1936/37, S. 47–48.

³ Moser, a. a. O., Tafel XXXIII.

gleiche Goldmedaillon, das in dem Spetnerschen Bilde erscheint⁴. Die Inschrift „*Henricus Sagittarius MDCLXX*“ bezeugt, daß wir das Bildnis des 85jährigen Meisters vor uns haben, in dem trotz körperlichen Verfalls das Feuer des schöpferischen Geistes mit ungebrochener Kraft leuchtet. Diese Miniatur ist ein Werk von erschütternder Aussagekraft. Obwohl sie von höherem künstlerischen Niveau ist als das Spetnersche Bildnis, so ist ihre fast unheimliche Ausdruckskraft doch in erster Linie dem einzigartigen Modell zu danken, das um diese Zeit noch an einem gigantischen Werk arbeitete: dem doppelchörigen 119. Psalm mit dem 100. Psalm und einem deutschen Magnificat als Anhang, seinem „Schwanengesang“. Diese Gesichtszüge sind so einmalig und unverkennbar, daß wir auf den ersten Blick die Eigenheiten des Spetnerschen Bildnisses wiedererkennen, vertieft und markanter gemacht durch hohes Alter.

Diese beiden Bildnisse geben uns eine deutliche Vorstellung, wie der alte Schütz ausgesehen hat. Wie sah der Meister in jüngeren Jahren aus? Auf diese Frage hat Bruno Maerker eine überraschende Antwort gegeben, indem er Rembrandts *Bildnis eines Musikers* in der Corcoran Gallery of Art zu Washington (Abb. 4) mit dem 48jährigen Schütz — das Gemälde ist signiert und 1633 datiert — zu identifizieren suchte. Das Bild erscheint bereits im ältesten Katalog der Gemälde Rembrandts, dem von Smith, als Nr. 481 verzeichnet. Bode hat es in dem mit Hofstede de Groot gemeinsam herausgegebenen Ergänzungsband seines Corpus als Nr. XV aufgenommen. In Hofstede de Groots eigenem Katalog trägt es die Nr. 760. Valentiner hat das längere Zeit verschollene Original im Bande 27 der *Klassiker der Kunst: Rembrandt, Wiedergefundene Gemälde* als Tafel 29 abgebildet. In Bredius' Gesamtausgabe der Gemälde Rembrandts erscheint es als Nr. 174. Es wurde allgemein als Bildnis eines Musikers bezeichnet, da der Dargestellte eine Papierrolle mit einem Musikmanuskript in der linken Hand hält.

Der Dargestellte erscheint als Brustbild, den Körper leicht nach rechts gewendet, im modischen dunklen Kostüm der Zeit mit breitem gefältelten Kragen. Rembrandt hat die Gestalt geschickt im Raum disponiert und ihre Silhouette eindrucksvoll gegen den von dämmerigem Helldunkel erfüllten Hintergrund gesetzt, der sich rechts, in der Gegend der Signatur, am meisten auflichtet, gleich unterhalb aber durch den Schatten der linken Schulter verdunkelt wird. Der breitkreppe Hut beschattet die Stirn, auf die gedankenvollen Augen fällt aber bereits helles Licht, ebenso auf den Mund, die rechte Wange und die Kinnpartie, während die

⁴ Es kann nicht das sein, das ihm sein erster Mäzen, Landgraf Moritz „der Gelehrte“ von Hessen, zur Erinnerung bei seinem Abgang nach Dresden 1617 überreichte, wie Moser, a. a. O., S. 82, vermutet, da es einen Fürsten mit lang herabfallendem Haupthaar darstellt (vielleicht Johann Georg II. von Sachsen?).

linke Wange, von der fein geschwungenen Nase beschattet, in ahnungsvollem Helldunkel verbleibt. Das intensivste Licht fällt auf den Kragen. Alle seine Meisterschaft der Modellierung eines Menschenantlitzes im Helldunkel hat Rembrandt hier bewährt.

Das Jahr 1633 bezeichnet eine Zeit, in der Rembrandts wenngleich noch lokaler Ruhm im Aufsteigen war. Das kunstinteressierte Holland wandte ihm seine Aufmerksamkeit zu. Damals begann er, ein gesuchter Porträtmaler der Amsterdamer Gesellschaft zu werden. Bildnisse waren seine Hauptbeschäftigung als Maler. Das bürgerliche Holland zieht in seinen Bildnissen an uns vorüber. Intellektuelle hat Rembrandt damals nicht häufig porträtiert — wir finden sie nur gelegentlich unter seinen Modellen: etwa die Mediziner der *Anatomie des Dr. Tulp*, oder die Bildnisse der Brüder Maurits und Constantijn Huyghens (Bredius 161, 162). Das Musikerbildnis stellt einen ausgesprochenen Geistesmenschen dar, einen Geistesmenschen hohen Ranges. Das ist offenkundig, ohne Ansehen aller Identifizierungsversuche.

Ein erster Identifizierungsversuch wurde von A. de Hevesy unternommen⁵. Er glaubte, in dem Dargestellten den in London als Hofmusiker Karls I. tätigen Nicholas Lanier zu erkennen. Lanier war auch ein geschickter Maler, der uns seine Gesichtszüge in einem vortrefflichen Selbstbildnis (Oxford, Examination Schools) hinterlassen hat. Die Ähnlichkeit mit dem Modell von Rembrandts Musikerporträt ist so gering, daß Hevesys Vorschlag allgemeine Ablehnung erfahren hat⁶.

Eine unvoreingenommene Prüfung von Maerkers Identifizierungsversuch läßt ihn in hohem Maße als überzeugend erscheinen. Das ist der Langschädel der

⁵ THE BURLINGTON MAGAZINE LXIX, 1936, S. 153.

⁶ Julius S. Held hat in einem Nachtrage zu Hevesys Identifizierungsversuch (BURLINGTON MAGAZINE LXIX, 1936, S. 286) die Ansicht vertreten, daß die Hand mit der Musikrolle auf dem Washingtoner Bildnis eine spätere Zutat von anderer Hand sei. Genaue Untersuchung des Originals habe ihn zu dieser Überzeugung geführt, die Unterstützung durch das Schabblatt des Amsterdamer Graphikers Jan Stolker (1724–85) — eines früheren Besitzers des Bildes — finde; es zeigt den Dargestellten als einfaches Bruststück, ohne Hand (Wurzbach Nr. 10). Held jedoch hat dabei übersehen, daß Stolker auch eine Radierung nach dem Porträt geschaffen hat (Wurzbach Nr. 4), die den Dargestellten mit der das Musikmanuskript haltenden Hand wiedergibt. Sie fiel auf dem Schabblatt nur durch den enger gewählten Ausschnitt weg. Damit scheinen auch Helds Zweifel an der Identifizierung des Dargestellten mit einem Musiker entkräftet. Die Hand ist integrierender Bestandteil der Gesamterfindung. Auch ich hatte Gelegenheit, das Original genau zu untersuchen, und hatte den Eindruck, daß Hand und Kopf durchaus dieselbe malerische Faktur zeigen. Wollte man eines davon Rembrandt absprechen, so müßte man ihm das ganze Bild absprechen. Die Handhaltung mit dem gerollten Musikmanuskript, die auf dem Spetnerschen Bildnis wiederkehrt, ist übrigens typisch für den Chorregenten der Barockzeit, der seine Stimme auf diese Weise als Taktstock verwendet.

Schützbildnisse mit den hochgezogenen Brauenbogen, mit den breiten Augenlidern, die in tiefe Höhlen gebettet sind, die gleichen Falten an der Nasenwurzel und unterhalb der Augen. Das sind die gleichen gedankenvollen Augen mit leicht schmerzlichem, resigniertem Ausdruck. Die Barttracht ist in einem Maße identisch, die über die modische Uniformität der Zeit hinausgeht. Die Unterlippe steht in der gleichen Weise leicht vor. Daß der Mund jugendlicher und schwelender als bei dem Alten ist, braucht nicht wunderzunehmen. Diese Partie hat Maerker in seiner Identifizierung schwankend gemacht: die Mundwinkel sind hochgeschürzt wie in einem leisen Lächeln, nicht enttäuscht herabgezogen wie auf dem Spetnerschen Bildnis. In der Miniatur, deren Ausdruck in der Verklärung höchsten Alters positiver ist, hat der Mund wieder die gleiche Form⁷. Der Maler der Miniatur wurde der geistigen Potenz Schützens gerechter als der bescheidene Spetner, und die Ähnlichkeit mit dem Dargestellten des Rembrandtbildes ist in ihr noch schlagender, vor allem im seelischen Ausdruck, trotz des größeren Zeitabstandes.

Schütz war ein Mann von Welt, weit gereist, gewandt im Umgang mit fürstlichen Persönlichkeiten, wie es sein steter Hofdienst erforderte, darin eher Rubens als Rembrandt vergleichbar. Ein solcher Weltmann blickt auch aus dem Washingtoner Bildnis.

Maerker war bemüht, seine Entdeckung in Einklang mit Schützens Biographie zu bringen. Da Rembrandt Holland nie verließ, muß das Jahr 1633 ein Reisejahr Schützens gewesen sein. Das ist tatsächlich der Fall. Die Not des Dreißigjährigen Krieges hatte die reiche musikalische Tätigkeit am Dresdener Hofe zum Stillstand gebracht, so daß Schütz eine Berufung König Christians IV. von Dänemark an den Hof in Kopenhagen mit Bereitwilligkeit zu einem längeren Urlaub von seiner

⁷ Es überrascht, daß ein triftiger Einwand, der gegen die Identifizierung des Porträts mit Schütz erhoben werden könnte, von Maerker nicht zur Sprache gebracht wurde: die Haartracht. Die drei Altersbildnisse Schützens zeigen ihn in halblangem, glatt zurückgestrichenem Haar, das sich hinter Ohren und Schläfen leicht wellt. Das Washingtoner Porträt zeigt uns einen Träger von langem, gelocktem, auf den Kragen herabfallendem Haar, wie es der Modefrisur der Dreißigerjahre entsprach. Wenn wir die Herrenbildnisse Rembrandts aus den frühen Dreißigerjahren überblicken, so werden wir wahrnehmen, daß ältere Personen, deren Geburtsdatum noch im 16. Jahrhundert liegt, in der Regel kurz geschnittenes Haar tragen (wie etwa die meisten Offiziere auf Hals' *Joridoelen* von 1616), während die im neuen Jahrhundert Geborenen, so wie Rembrandt selbst, durchwegs der neuen Mode folgten. Dies ist aber kein Hindernis, daß uns die Tracht herabwallender Locken schon früher begegnet, wie etwa das Holzschnittporträt des Praetorius von 1606 und die verschiedenen Selbstbildnisse von Rubens zeigen. Frans Hals, der altersgleich mit Schütz war, schloß sich der neuen Mode an. Daß der alte Schütz mit seinem schütterem, ergrauten Haar sie nicht mehr beibehalten konnte, ist natürlich.



1. Christoph Spetner, Heinrich Schütz. Ölgemälde auf Leinwand. Leipzig, Universitätsammlung.



2. Christian Romstet, Heinrich Schütz. Kupferstich.



3. Unbekannter deutscher Meister von 1670, Heinrich Schütz im Alter von 85 Jahren. Ölminiatur auf Holz. Berlin, Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek.



5. Titelpuffer der Tenorstimme zu Burckhard Großmanns
Sammelausgabe von sechzehn Kompositionen des 116.
Psalms. 1623. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek.



6. Rembrandt, Halbfigur eines Gelehrten. Federzeichnung in Bister,
laviert. Eintragung im Stammbuch Burckhard Großmann des Jünge-
ren. Den Haag, Königliche Bibliothek.



4. Rembrandt, mutmaßliches Bildnis des Heinrich Schütz im Alter von 48 Jahren. Ölgemälde auf Leinwand. Washington, The Corcoran Gallery of Art.

Dresdener Tätigkeit ergriff. Seine Übersiedlung nach Kopenhagen dachte er mit einer längeren Reise durch die nordischen Länder zu verbinden. Bereits am 6. Februar 1633 schrieb er an den Agenten des Kurfürsten von Sachsen, Friedrich Lebzelter, nach Hamburg: „... bei meinem gnädigsten Herrn mich untertänigst bemüht habe, daß etwa auf ein Jahr lang ich abermals gnädigste Dimission erlangen und in Niedersachsen (welche Örter ich niemals gesehen) oder wo es mir gefallen würde, mich aufhalten möchte.“ Mit Niedersachsen war nicht nur das nordwestdeutsche Gebiet im modernen Sinn gemeint, sondern auch Dänemark, wie aus Schützens Urlaubsansuchen an den Kurfürsten vom 9. Februar eindeutig hervorgeht. Maerker hat ferner mit Recht darauf hingewiesen, daß der Ausdruck „Niedersachsen“ im alten Sprachgebrauch mit „Nederduytschland“ und „Nederland“ gleichgesetzt wurde, also auch Holland mit einbezog. Schütz hielt sich vor seiner Übersiedlung nach Kopenhagen, wo er erst im Dezember ankam, mehrere Monate in Hamburg auf und unternahm von dort aus anscheinend kürzere Reisen. Das „niedersächsische“ Gebiet war das intensivster Musikpflege im Norden, vor allem das der einzigartigen Orgelkultur des 17. Jahrhunderts. Sie ging von Amsterdam aus, der Wirkensstätte des großen Jan Pieterszoon Sweelinck, dessen deutsche Schüler so zahlreich waren, daß man ihn den „deutschen Organistenschmied“ nannte. Unter seinen Schülern waren auch nahe persönliche Freunde von Schütz wie Praetorius und Scheidt. Die Tradition Sweelincks war in Amsterdam noch überaus lebendig, so daß ein Besuch der Stadt von dem nahen Hamburg aus bei Schütz keiner weiteren sachlichen Begründung bedarf.

Schütz befand sich damals in der Mitte seines Lebens; er war eine internationale Berühmtheit. Die tief geistigen Züge des Meisters zeigen ihn aber auch schon in Rembrandts Bildnis von Leid gezeichnet. Er hatte in jungen Jahren seine Gattin verloren (Schütz hat sich nicht wiedervermählt). Sein Abgang aus Dresden, wo sich sein Wirken einst so großartig entfalten konnte, war eigentlich eine Emigration aus dem kriegsverwüsteten Deutschland.

So sehr Maerkers Porträtidentifizierung durch optische Evidenz überzeugt, sie bleibt hypothetisch, so lange es nicht gelingt, sie historisch zu unterbauen. Wie kam Schütz zu dem außerhalb Hollands noch unbekanntem Rembrandt? Wir müssen uns die Frage stellen, ob sich nicht in den Biographien der beiden Meister gemeinsame Freunde oder Bekannte nachweisen lassen. Ein solcher Nachweis soll im Folgenden erbracht werden.

Der fürstlich sächsische Amtsschösser Burckhard Großmann, ein begeisterter Musikfreund, war im Jahre 1616 in Lebensgefahr gekommen, deren glückliche Abwendung ihn zu einem musikalischen Ex voto veranlaßte. In Anspielung auf das Jahr des Ereignisses ließ er den 116. Psalm Davids, der ein Dankgebet auf Errettung aus Todesnot ist, von sechzehn Komponisten vertonen. Einer dieser

sechzehn, unter denen wir auch Praetorius und Schein finden, war Schütz. Der Text war Schütz durch seine dramatische Farbigkeit in hohem Grade gemäß. Der Vers „*Stricke des Todes hatten mich umfangen, und Angst der Hölle hatte mich getroffen; ich kam in Jammer und Not*“ veranlaßte Schütz zu einem großartigen musikalischen Ausdrucksbild des Höllensturzes in abwärtsrollenden Sechzehnteln, die in allen fünf Stimmen der Partitur alternieren. Es ist ein packendes musikalisches Gegenstück zum *Höllenstein der Verdammten* von Rubens (München, Pinakothek), der genau um dieselbe Zeit – Schütz erhielt den Auftrag 1619 – entstand. Der Gedanke an diesen Vers als geistigen Mittelpunkt schwebte auch dem Auftraggeber vor, als er 1623 den Titelkupfer zu der Publikation stechen ließ (Abb. 5)⁸. Er stellt in der unteren Hälfte den von Dämonen erfüllten flammenden Höllenschlund dar, in der oberen die durch ein Engelskonzert veranschaulichten himmlischen Freuden. Die Erfindung des Sticks ist altertümlich und noch den am Ende des 16. Jahrhunderts am Hofe Rudolphs II. in Prag tätigen Manneristen, wie Hans von Aachen und Spranger, als Vorbildern verpflichtet. Darin weicht er von der ungeheuren Modernität des auf Gabrieli und den Venezianern fußenden Schütz ab. Das Erscheinen der Publikation wurde durch die kriegerischen Zeitläufte verzögert. Der Stifter und Mäzen des Werks klagt in der Vorrede beweglich über den Verfall der Musikpflege in Deutschland, für den er als Metapher ein wiederholt von Rembrandt gemaltes Thema gebraucht: den Speer Sauls, der den musizierenden David treffen sollte.

Im 17. Jahrhundert waren Stammbücher sehr en vogue. Man unterbreitete sie als „album amicorum“ berühmten Freunden für gezeichnete oder geschriebene Eintragungen, oder man nahm sie auf Reisen mit und erbat Erinnerungsvermerke von Persönlichkeiten, die man besuchte. Der späte, schon weltberühmte Rembrandt zeichnete so im Jahre 1652 *Homer am Parnas* in das Album seines Freundes Jan Six und 1661 *Die Darbringung Christi im Tempel* in das Stammbuch des Pastors Dr. Jacobus Heyblock. Soweit das Material erhalten ist, hat Rembrandt nur noch ein drittes Mal eine solche Eintragung vorgenommen: in das Album Burckhard Großmanns des Jüngeren, der ihn im Sommer 1634 besuchte. Es handelt sich um die kleine Halbfigur eines älteren Mannes (Abb. 6), offenbar

⁸ Der Text des Titels lautet: „*Angst der Hellen unnd Friede der Seelen / Das ist / Der CXVI. Psalm Davids durch etzliche vornehme Musicos im Chur: und Fürstenthumb Sachsen sehr künstlich und ahnmutig uff den Text gerichtet. Mit V, IV, III Stimmen componiret, von Ihnen durch freundlich schriftliches suchen und bitten impetrirt, colligiert unnd zuförderst zu GOTTES lob Ehr und preiß, denen Authoribus aber selber zu grossem danck, unsterblichem ruhm und erweckung mehr derogleichen nützlicher und heiliger Kirchenarbeit publicirt und auch bestendiger Ehr und lieb zur Music zum Druck verlegt.*“

eines jüdischen Gelehrten, wie sie Rembrandt damals gerne auch für Gemälde verwendete (Hofstede de Groot Nr. 1240, Benesch Nr. 257). Der Dargestellte blickt aus der Bildfläche wie aus einem offenen Fenster mit sprechender Miene und gibt dem Stammbuchinhaber als fromme Mahnung das Verslein auf den Weg, das der Künstler auf das gleiche Albumblatt schrieb: „*Een vroom gemoet acht eer voor goet.*“ (Ein frommes Gemüt achtet Ehre höher als irdisches Gut.)

Das Zusammentreffen der Personen überrascht. Burckhard Großmanns Sohn war schwerlich künstlerisch sehr interessiert — Rembrandt ist der einzige Künstler unter den 144 Eintragungen seines Stammbuchs. Rembrandt war damals noch ein junger Mann, 28 Jahre alt, und nur von lokaler Berühmtheit. Besuche von Ausländern erhielt er wohl nur, wenn diese, durch gemeinsame Freunde oder Bekannte an ihn gewiesen, ihm empfohlen waren. Das war da gewiß der Fall, denn sonst hätte Rembrandt sich kaum der Mühe unterzogen, einem wildfremden jungen Mann, der seine Bildungsreise nach Holland machte, eine sorgfältige kleine Skizze mit erbaulicher Ermahnung in das Stammbuch zu zeichnen. Vielleicht war Burckhard Großmann der Vater schon in Holland gewesen. Nach der Aussage des Washingtoner Bildnisses hat wenige Monate früher der Freund des Vaters, Heinrich Schütz, Rembrandt besucht und war von ihm gemalt worden.

Im Lichte dieser Stammbucheintragung gewinnt nun Maerkers Identifizierung des Washingtoner Porträts mit Heinrich Schütz neue Bedeutung. Rembrandt war mit dem Personenkreis der deutschen Schützfreunde in Verbindung, und daß das dem Meister so ähnliche Washingtoner Bildnis ihn tatsächlich darstelle, gewinnt damit erhöhte Wahrscheinlichkeit.

Dieser Beitrag zur Schütz-Ikonographie sei als bescheidene Festgabe unserem Jubilar dargebracht, dessen erfolgreicher Verbindung der beiden Wissenschaften, Kunst- und Musikgeschichte, wir so viele wertvolle Entdeckungen zur Bildnisikonographie der großen Musiker verdanken.

FRANKLIN B. ZIMMERMAN

*Handel's Purcellian Borrowings
in His Later Operas and Oratorios*

The epithet "Purcellian" occurs frequently in most discussions of Handel's musical style. Yet the reader who takes the trouble to turn to the musical passages which *should* reveal the implied influence will often be disappointed. Apparently the term "Purcellian" may have various meanings. It may mean "this passage sounds as if Purcell might have written it," the author having in mind no particular work by Purcell. Or it may mean only that Handel seemed to have been trying to create an archaic, somehow "English" effect. Seldom are there similarities involved which cannot be explained either as mere coincidence, or as indications that both Handel and Purcell, after all, were writing in a Baroque idiom. Their styles would have shared many characteristics in any case; and both made use of various melodic and harmonic stereotypes which at first blush might imply direct influence where none existed.

In the following discussion, therefore, I will attempt to stay on firm ground by quoting thematic incipits for both Purcell's and Handel's work, whenever there is any reason to suspect that Handel may have borrowed from Purcell, either consciously or unwittingly.¹ It is this kind of evidence that is necessary to confirm the notion, now quite widely entertained, that Handel was uncommonly susceptible to Purcell's musical influence.

Appropriately enough, in view of the collection of essays for which this is intended, a note in Professor Otto Erich Deutsch's *Handel. A Documentary Biography* (London 1955, p. 513) provided me with the first concrete evidence indicating that Handel could have known Purcell's music at first hand. The clue occurs in the following quotation: "The Academy of Ancient Music performs Purcell's *King Arthur* and Handel's *Funeral Anthem for Queen Caroline*, 4th March, 1741."

This concert was performed during Handel's darkest days—just after the failure of *Deidamia* (the last of his operas, which ended its three-day run on January 13,

¹ In the musical examples, "P. S." stands for 'Purcell Society Edition,' and "H. S." for 'Handel Society Edition.' These symbols are followed by volume and page number with first line or title only when necessary for the sake of clarity.

1741), but just before Jennens offered him the "book" for the *Messiah* that same summer. That is to say, the concert would have taken place immediately after the latest anti-Handelian cabal had destroyed his last hope for operatic success in London, with the help of their hired ruffians and the coldest winter so far experienced in the 18th century. But it was before the "Empress of Dullness . . . drove him to the 'Hibernian shore'", (as Pope so accurately explained Handel's trip to Dublin, in the fourth book of the *Dunciad*),² where he at last found a measure of success. Thus Handel would have been free to attend the event, or at least to have been on hand for a rehearsal or two. At any rate, it is a fair assumption that he became closely acquainted with *King Arthur*, as several passages in his own works attest.

This was the very period, according to an interesting theory of Professor Edward Dent, in which Handel was most susceptible to the temptation of borrowing themes (if nothing more) from other men's compositions.³ Begging the question for the moment as to the soundness of Professor Dent's diagnosis of Handel's borrowing mania as psychological in origin, this is a likely segment of Handel's career to investigate for possible Purcellian influences, both because he seems to have been doing much borrowing just then, and because he was exposed to Purcell's style in *King Arthur* about this time. Although my hopes of finding anything significant were at first dampened by another of Professor Dent's theories, which caused him very emphatically to deny even the possibility that Purcell could have exerted any influence upon Handel (the latter being far too remote from the spirit of English music of these times to be susceptible to influence)⁴ my search was not altogether in vain. Although I did discover a

² ed. James Sutherland (London 1953) p. 348.

³ Edward J. Dent, *Handel* (London 1947) p. 100 ff. Professor Dent formulated the hypothesis that Handel's alleged musical kleptomania dated from the Spring of 1737, when he suffered a breakdown—both physical and mental—which took him to Aix-la-Chapelle for recovery. Supposedly, his creative and ethical faculties were so damaged in this ordeal that he returned to his London duties incapable of resisting the temptation to borrow melodies which caught his fancy. Certainly it seems true that in the five-year period following his breakdown Handel did more borrowing than in any similar period before or after. However, this may have been due simply to overwork, and not to a weakening of Handel's moral fiber. Considering that he brought to production at Covent Garden ten major works between February 19th, 1736, and February 25th, 1738 (not to mention a wedding anthem for the Prince of Wales, the above-mentioned Funeral Anthem for Queen Caroline, and a large quantity of arias, cantatas, incidental songs and miscellaneous compositions for chamber ensemble, keyboard and orchestra) it is small wonder that his physical and mental resources were somewhat drained, or that his powers of invention may have needed a little stimulation from time to time.

⁴ "Englische Einflüsse bei Händel," in: HÄNDEL-JAHRBUCH 2 (1929) p. 1–12.

number of interesting correspondences between Handel's and Purcell's music, however, I cannot say that Professor Dent's second theory seems altogether unfounded. Of the numerous passages which testify to Handel's acquaintance with some of Purcell's music, none is truly Purcellian in spirit. Even when Handel borrowed directly from "the English Orpheus" he always made the material his own in working it out. Somehow it is always more sophisticated, more finished in form—in short, more Handelian.

This is particularly true of the Overture to *Susanna*—undoubtedly the most striking instance of Handel's borrowing from a Restoration composer. Here he was indebted not to Purcell, but to Purcell's teacher, John Blow, whose Overture to the *Ode for St. Cecilia's Day*, 1684 ("Begin the Song") provided the model for Handel's overture. Handel's technique for utilizing the borrowed material—actually, it is more a case of "parody" than plagiarism—is worth examining in detail.

Blow's overture, which, by the way, is one of his happier musical conceptions, is laid out in conventional Lullian overture form employing the two sectional themes shown in Ex. Ia & b. The slow, double-dotted opening section is built imitatively upon a double subject, which Blow employed competently, if not imaginatively, in a monothematic fugato based mainly on the upper theme, while the lower serves as an accompaniment from time to time. Handel transformed the overture considerably, converting it into a kind of *concerto grosso*, in which the *concertino* group (strings) performs the first three bars, and the second subject, which he made into a chorale-tune, appropriately simplified, is performed by the *ripieno* group (strings, oboes and bassoons) entering in the fourth bar. (See Ex. Ic.) It is surprising that so simple, and seemingly superficial a change can alter the total impression so basically. But transforming the accompanying subject into a chorale-tune somehow renders the opening "Handelian" (perhaps because it shares its effect with other Handelian passages), particularly when Handel has introduced divisions into the texture later on. Despite his thematic elaborations and complication of the score, Handel's first section is six bars shorter than Blow's—and decidedly improves upon it.

For the canzona section, Handel borrowed only the opening motives from Blow's rather pedantic points of imitation. (See Ex. Id.) Once his compositional faculties were set in motion, it seems, he went his own way; rendering the music more vital, more varied, better integrated, and therefore more interesting in the process. Here, rather than foreshortening the movement, Handel spun it out to nearly double its length, at the same time displaying contrapuntal virtuosity worthy of any of his "grand" *concerti grossi*. For full measure, he added a short slow section, marked *Lentement*, no doubt in honor of its Lullian predecessors. Throughout, Handel's techniques for making use of his borrowed materials

support another aspect of Dent's hypothesis, which has it that Handel did not feel the necessity to plagiarize after his breakdown in 1737 so much as he felt the need for an initial thematic impulse to set his creative processes in motion.

Although Handel relied no further on Blow's Ode in composing *Susanna*, he did employ a descending, chromatic ground bass in which several scholars have detected Purcell's influence. The ground for "How Long, O Lord" (H. S. 1 p. 8) is indeed reminiscent of Purcell's famous ground for Dido's Lament. Here, however, in fairness to Handel, it must be said that this chromatic formula had long since become common property among Baroque composers. The wealth of harmonic resources it offers had already attracted Cavalli's attention nearly a century before, as may be seen in his aria, "Piangete occhi dolenti" from *Egisto* (Act II). Lully had used it for another lament in *Alceste* (Act III Sc. 1) and for a chorus of mourning (Act III Sc. 5); Bach had employed it for his setting of the "Crucifixus" in the Mass in B-minor fifteen years earlier, as had Handel himself in *Orlando*, for Orlando's aria "Che del pianto" in 1732. Handel's harmonic and melodic invention is completely original in the two passages where he uses this ground (which in any case is not the same melody as that which Purcell used). So here there is scant reason to speak of anyone's influence.

Other "classic" instances of Handel's alleged borrowing seem equally untrustworthy. On the other hand, it is true that he did avail himself of at least the beginnings of melodies by other composers from time to time, particularly after his return from Aix-la-Chapelle in the autumn of 1737. Among these, Purcell's share is much larger than has been suspected.

One of the earliest of the major works from the period after his return was the oratorio *Saul*, which Handel finished on September 27th, 1738. Here Handel seems to have relied upon Purcellian inspiration very little, if at all. In the aria "Fell rage and black despair," which is something like Purcell's "Come ye sons of art away"⁵ there is something more than chance resemblance, however. (See Ex. II a & b.) In *Israel in Egypt*, to which Handel put finishing touches less than two weeks after completing *Saul*, there are no clear traces of Purcell's melodic influence. This is somewhat surprising, considering the general view (noted by Percy Young, *The Oratorios of Handel*, London 1949, p. 92-93) that *Israel* is an "anthology drastically edited" by Handel from Stradella's *Il Barcheggio*, Kerl's *Modulatio Organica super Magnificat*, Erba's *Magnificat*, Urrio's *Te Deum* and some early Handel.⁶ Why, one wonders, would there be nothing of Purcell in

⁵ From the *Birthday Ode for Queen Mary*, 1694.

⁶ But see Percy Young's discussion of "The Problem of Plagiarism," in his Handel biography for the MASTER MUSICIANS series (London 1947, Appendix F) for an interesting

such an anthology? There are vague resemblances to be sure,⁷ but no direct quotations.

In the following year, Handel composed his second *Ode for St. Cecilia's Day*, a setting of Dryden's "From harmony, heavenly harmony" (originally composed by G. B. Draghi for the St. Cecilia celebration in 1687), which was performed at Lincoln's Inn on November 22, 1739. Although this composition again has often been cited as one based on Purcellian models, there are certainly no genuine thematic resemblances to be found, and very little evidence that Handel patterned any particular part of the work after any of Purcell's compositions.

Within a few months, however, Handel was at work on another secular oratorio, a setting of selections from Milton's *L'Allegro* and *Il Penseroso*, cobbled together by Jennens. Again, in this work Purcellian influence is often suggested by some melodic stereotype of the Baroque, but seldom confirmed by real and consistent similarity.⁸ However, in composing *Il Penseroso's* quasi-recitative following the aria "Sweet bird that shun'st the noise of folly," Handel seems to have had in mind the famous tremolo recitative of the Cold Genius in *King Arthur*. He changed key and meter, but retained melody, harmony and, most important, overall effect. (See Ex. III a & b.) Even the relationship between text and music provides a parallel, although Purcell's illustration is more pointed. In his version, the painfully ascending, shivering chromatic line describes the Cold Giant's slow rising; in Handel's passage a similarly eerie effect is symbolic of the "wandering moon, riding near her highest noon."

For another illustration of the text (in *Allegro's* aria "O let the merry bells ring round"), Handel employed a naturalistic melodic imitation of bells like that Purcell had introduced in his anthem *Rejoice in the Lord alway*. (See Ex. IV a & b.) Since Handel went much further in imitating nature by actually "ringing the

analysis of the notorious "plagiarisms" in *Israel* and in the Dettingen *Te Deum*. Mr. Young's description of the process of logic used by Percy Robinson to transmogrify "Urio" and "Erba" into a place near Lake Como and an Arcadian Maecenas, respectively, is as entertaining as it is enlightening.

⁷ Compare, for instance, Purcell's "How sweet is the air and refreshing" with "He led them forth like sheep," or Purcell's "Celemene pray tell me" with "Thou in Thy mercy." As far as actual notes are concerned, the melodies are very similar (almost identical in the second pair). But when these are sung, their similarity tends to disappear.

⁸ See, for two instances which come immediately to mind, *Allegro's* aria, "Haste thee nymph," which begins with a motive like that of Purcell's trumpet tune "the Cybell"; or the staccato repetition of the first syllable of "holding" in the "laughter aria," which produces an effect not unlike the "Ho, ho, ho's" of the witches' chorus in *Dido and Aeneas*.

changes," and since Byrd and Jenkins, among others,⁹ had also used the same motive, a case could be made for Handel's never having seen or heard *Rejoice in the Lord*. But, from the opening of the duet "*Beato in ver chi puo*,"¹⁰ it is obvious that Handel was acquainted with the anthem, since he began the duet with precisely the same theme. (See Ex. IV c & d.) In Handel's duet (which is in *da capo* form) this motive provides the substance of the whole first movement. Handel developed this motive in a great variety of ways: sequentially, rhythmically, contrapuntally, and, by extending his phrases with melodic fragments clearly bearing the Handelian stamp, made the whole composition uniquely his. He built his second section upon a motive also to be found in Purcell's anthem but here the resemblance is less striking.

Throughout the rest of *L'Allegro*, several other Purcellian passages are to be noticed—particularly *Allegro's* aria in g-minor, "And ever against eating cares," in the D-major aria and chorus with trumpet obbligato, "These delights if thou can'st give" and in "Come gentle band" (which closely resembles in melodic outline Purcell's Scotch song "'Twas within a furlong of Edinburgh town"). But again these may be convergences (as the cultural anthropologist would call them) rather than instances of actual borrowing.

Handel finished his next major work, *Deidamia*, on November 20th, 1740 (having begun it only a few weeks earlier, on October 14th), and produced its miserable three-performance run between January 10th and 13th at the beginning of the following year. Here there are no Purcellian themes to be found (so far as I could discover), nor even any real similarities. Being the last of Handel's Italianate operas, it seems to have held true to the strain, admitting no English influences. The same may be said for *Imeneo*, which he had begun in September, 1738, but managed to complete only shortly before finishing *Deidamia*, on October 10th, 1740, bringing it to production on November 22nd that same year.

Before the year was out, he had recovered sufficiently from the ruinous effects of these two productions (on both his finances and his morale) to undertake the composition of Jennens' *Messiah* libretto on August 22nd, and complete it by September 12th. In the same period he completed all but two numbers of the oratorio *Samson* by October 29th, even though he must have been very busy preparing and performing his "fairwell concert" in London at the time. Purcellian

⁹ See Byrd's "Bells variation on a ground" (COMPLETE WORKS 20 p. 97) and Jenkins' "Bell Consort" (discussed in E. H. Meyers, *English Chamber Music*, London 1951, p. 220); see also Purcell's similar devices in the anthem *My heart is inditing* and in the song "Full fathom five" in *The Tempest*.

¹⁰ H. S. 32 p. 138 (No. 18); the original is in A Major, here transposed to C Major for ease of comparison.

borrowings in *Solomon* are negligible. But those in the *Messiah*¹¹ are interesting, especially since this work marked a turning-point in Handel's career as a composer, both musically and "politically" speaking. Here Purcellian passages are more frequent than in any work so far discussed. There are many thematic resemblances which indicate nothing more than that Handel may have heard enough of Purcell's music for such themes to become part of his subconscious store. The similarity of the pair of incipits shown in Examples Va & b, however, cannot be explained as coincidence. A composer with even the most devastated musical memory could scarcely have allowed such a famous tune as Purcell's "Fame Song" to creep anonymously into his creative processes. Here, in fact, we find the only shred of evidence, so far as Purcell's melodies are concerned, which would support Dent's first theory mentioned above. For the original chamber duet upon which Handel based his solo and chorus was finished on July 1st, 1740,¹² (see upper text), when Handel according to Dent's theory, would yet have been under the adverse influences of his collapse. Evidently the melody remained in Handel's memory, for it recurs in the melodic design of Daniel's aria in *Belshazzar* "Lament not thus" (Ex. Vc), and echoes again, though with the opening motive altered, in the afterphrase of the introduction to the chorus "O glorious prince" (H. S. 19 p. 179: Ex. Vd).

In his next major undertaking, the composition of Congreve's *Semele*,¹³ Handel began the Overture with a motive which at first glance looks as if it might have been taken directly from Purcell's *Sir Anthony Love*. However, again, it is only a similar motive which Handel well might have arrived at coincidentally, particularly in view of several minor, but not insignificant differences. *Joseph*, which Handel finished that same year seems free of Purcellian associations, as does *Hercules*, dating from nearly a year later. The three Purcellian themes in *Belshazzar* have been discussed above, but those mentioned elsewhere by Handelian authorities (especially the Larghetto chorus in alternate iambic and trochaic rhythms, "Great God, who yet but darkly known," (H. S. 19 p. 43) are certainly not to be dismissed, so far as Purcellian influences are concerned.

The borrowings in Handel's remaining nine works may be quickly summarized. In the *Occasional Oratorio* and in *Judas Maccabeus*, both dating from 1746, no traces of Purcell's melodies are to be found. Even the oft-mentioned resemblance of the "Andante" from the former to the "Sailors' Dance" in *Dido* is not con-

¹¹ First performed in Dublin, on April 13, 1742.

¹² cf. Jens Peter Larsen, *Handel's Messiah. Origin, Composition and Sources* (New York 1957) p. 82.

¹³ Completed July 4, 1743.

vincing. In *Alexander Balus*, there is yet another melody similar enough to a Purcellian theme to show that Handel had absorbed Purcell's idiom, even though borrowing cannot be proved. (See Ex. VI.) And in *Joshua*, which Handel also finished in 1747, there is the oft-quoted tremolo chorus in Act II ("The nations tremble": H. S. 17 p. 89) which is usually, and correctly, I think, cited as musical evidence that Handel was acquainted with *King Arthur*—evidence, indeed, which substantiates Professor Deutsch's documentary clue mentioned earlier. In *Solomon* (finished August 24th, 1748), Handel's Overture begins with a motive similar to Purcell's in the Overture to the *Indian Queen* (see Ex. VII a & b), but the remainder of the opera reveals no other similarities. *Theodora*, often said to be one of the most Purcellian of Handel's oratorios, provides only a few melodies which might be construed as borrowed. However, it is true, as often stated, that the whole opera seems somehow Purcellian in expression and spirit, despite the fact that there are no themes closely resembling any by Purcell. Nor does *Jephtha*, or *The Choice of Hercules* reveal any strongly Purcellian themes.

Regarding Dent's hypothesis, then, it does appear that Handel's heaviest and most important borrowing from Purcell did occur within the first five years after his return from Aix-la-Chapelle. However, not enough solid evidence of the sort shown in Examples Va & b, has been presented here to establish anything except that Dent's interesting hypothesis will bear further investigation. Since there are several traces of Purcellian influence in some of Handel's English compositions from before 1737, I hope one day to test this hypothesis further by closely examining these compositions, at the same time finding out what actual musical evidence can be marshalled for the theory, equally current, and, I think, equally tenable, which would have it that Handel turned to Purcell's works soon after his arrival in England for assistance in solving the two major problems which confronted him:

1. How to cope with the unfamiliar and intractable English language in providing it with musical adornment.
2. How to cope with an equally unfamiliar and intractable English public in providing it with musical entertainment.

Faced with these problems, Handel could have followed no wiser course than to turn to Purcell's music, since Purcell's successes were based largely on his having overcome the same difficulties. Whether Handel did follow this procedure during his first period in England is matter for another study, of course. But from the evidence discussed above, it would seem that he was quite aware of the lessons to be learned from his great English predecessor, particularly in those years of crisis which turned him finally from opera to oratorio.

Ex. I: a) John Blow, Overture to *Begin the Song*b) *ibid.*, "canzona"

c) Overture to *Susanna*, H. S. 1 p. 1
senza Ripieni

d) Canzona

Ex. II: a) P. S. 24 p. 93

b) H. S. 13 p. 88

Ex. III: a) King Arthur, "What pow'r art thou" P. S. 26 p. 85

b) *L'Allegro*: "Or missing thee" H. S. 6 p. 46.

...to be - hold the wand'ring moon, to be - hold, the wand'ring

6 8 14/2

moon, ri-ding near her highest [noon]

6 # 6 6

Ex. IV: a) *Prelude, Rejoice in the Lord alway* P. S. 14 p. 155

b) H. S. 6 p. 67

p *f* *w* *f*

c) Re-joice in the Lord al - way

d) Be - a - to in ver chi puó

p *f*

Ex. V: a) *Indian Queen*, P. S. 19 p. 34

I come to sing great Zem - - - po - al - - la's sto - ry

Ex. V: b) H. S. 45 p. 112

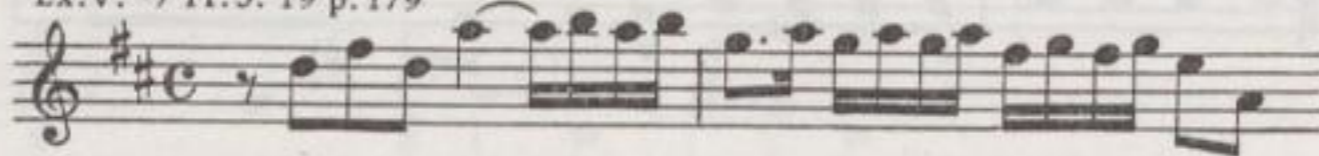
Quel fior ch'all'al-ba ri - - - de

His yoke is ea - - - sy, his bur - [then]

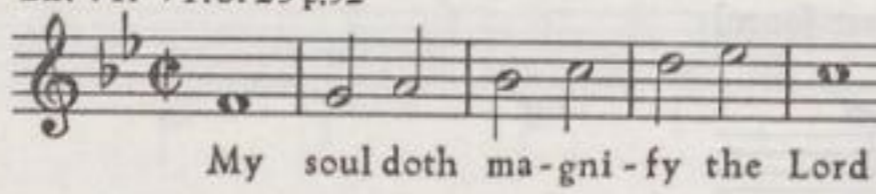
Ex.V: c) H.S. 19 p.15



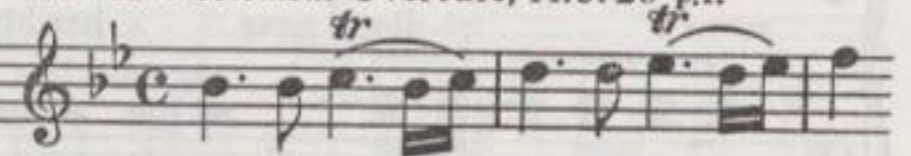
Ex.V: d) H.S. 19 p.179



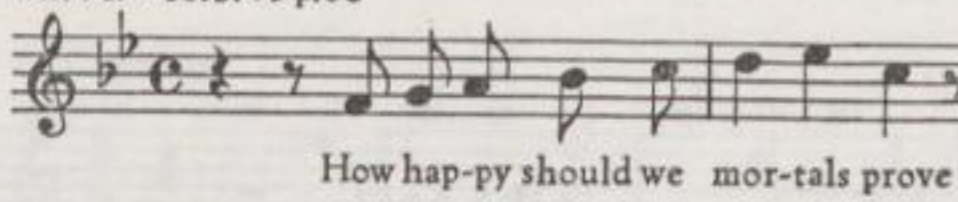
Ex.VI: a) P.S. 23 p.52



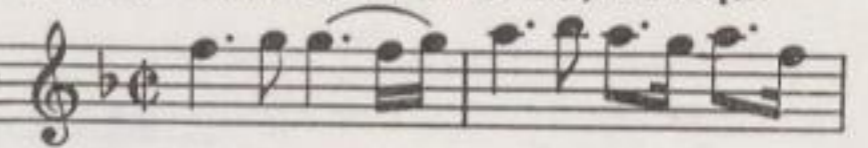
Ex.VII: a) Solomon: Overture, H.S. 26 p.1.



Ex.VI: b) H.S. 33 p.60



Ex.VII: b) Indian Queen: Overture, P.S. 19 p.1.



ARTHUR MENDEL

*Traces of the Pre-History of Bach's
St. John and St. Matthew Passions*

The original performing parts for the St. John Passion contain five movements not included in the original score.

Three of these are published as an appendix to Jahrgang XII/1 of the Bach-Gesellschaft edition:

BWV 245a, the bass aria "*Himmel, reisse, Welt, erbebe,*" with soprano cantus firmus "*Jesu, deine Passion,*" which in one version was placed between the chorale "*Wer hat dich so geschlagen*" (No. 15) and the recitative "*Und Hannas sandte ihn gebunden*" (No. 16). (I shall refer to this piece hereafter as No. 15 bis.)

BWV 245b, the tenor aria "*Zerschmettert mich*" which took the place of No. 19, "*Ach mein Sinn.*" (Hereinafter: No. 19a)

BWV 245c, the tenor aria "*Ach, windet euch,*" which took the place of No. 31, the bass arioso "*Betrachte, meine Seel*" and of No. 32, the tenor aria "*Erwäge.*" (Hereinafter: No. 31a.)

One movement is known to us as the finale of the first part of the St. Matthew Passion:

BWV 244/35, the elaborated chorale "*O Mensch, beweine dein Sünde gross,*" in E \flat instead of E major, in place of the opening chorus, "*Herr, unser Herrscher.*" (Hereinafter: No. 1a.)

The fifth is:

BWV 23/4, the elaborated chorale "*Christe, du Lamm Gottes*" which forms the final movement of the cantata "*Du wahrer Gott und Davids Sohn,*" and in one version of the St. John Passion occupied the place of the chorale "*Ach Herr, lass dein lieb' Engelein,*" No. 68. (Hereinafter: No. 68a.)

The very existence of these pieces raises various questions:

- (1) Were they composed for the St. John Passion, or for some other work?
- (2) Are they earlier or later than the rest of the St. John Passion, and, specifically, than the movements whose places Nos. 1a, 19a, 31a, and 68a occupied?
- (3) Since in Bach's later performances of the work four were replaced (by Nos. 1, 19, 31–32, 68) and No. 15 bis was omitted, are we to think that Bach simply discarded Nos. 15 bis, 19a, and 31a? If not, what use did he make of them?

Let us consider these three questions in reverse order.

(3) We have no evidence of what use Bach may have made of Nos. 15 bis, 19a, and 31a. In the original voice and string parts, No. 1a was crossed out or covered by an insert, while in the flute, oboe and viola parts the pages containing No. 1a¹ were carefully cut out with a blade. It would seem that this must have been done in order to make use of these pages for another purpose; otherwise they could have been crossed out or covered, just as they were in the voice and string parts. The purpose might have been to use them in the St. Matthew Passion. But (a) we do not know when Bach replaced the chorale "*Jesum lass ich nicht von mir*," which originally closed Part I of the Passion, with "*O Mensch, beweine dein Sünde gross*"²; and (b) this movement in the St. Matthew Passion is in E major, so if these pages were used for that work the signatures and a good many accidentals would have had to be changed. (If these pages were inserted in parts for the St. Matthew Passion, those parts have disappeared and the inserts along with them; only a later set of parts survives.) With its text unchanged, No. 31a could not have been used in the St. Matthew Passion, since it comments on the scourging of Jesus by Pilate, which does not figure in the Gospel of Matthew (or of Mark or Luke).

No. 68a was added to BWV 23 as its final movement after the original copying of that cantata. In the St. John Passion it was crossed out or covered over in all the parts, but not cut out with a blade for use elsewhere.

Thus, to question (3) we have only very incomplete answers. (But see 1b below.)

(2) As has been mentioned, none of the five movements under discussion occur in the original score. All occur only in the parts, and only in one group among the parts.

Rust, the editor of the BG edition, divided the parts into three groups according to their watermarks. One group forms a complete set, one part for each voice

¹ Presumably; nothing remains but the very beginning of the staves.

² Agricola matriculated at the University of Leipzig on May 29, 1738, and it has been assumed that the surviving copy of the St. Matthew Passion in his handwriting must have been written after that date. Since it does not contain "*O Mensch, beweine dein Sünde gross*," but in its place the simple four-part chorale "*Jesum lass ich nicht von mir*," it has been generally assumed that the latter was not replaced by "*O Mensch beweine . . .*" until after 1738 at the earliest. However, Dadelsen's researches indicate that most of the surviving original parts, which contain "*O Mensch, beweine . . .*," probably date from 1738, and that both the Agricola score and another formerly ascribed to Kirnberger but now known to be in the hand of Altnikol are later. Cf. Spitta, Vol. II, p. 381, and Beilage 3; Smend, *BACH-JAHRBUCH* (1928); Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, TÜBINGER BACH-STUDIEN, Heft 4/5 (Trossingen 1958); hereinafter referred to as Dadelsen Chr.

and instrument. Rust called these the earliest parts. It is in them alone that the five movements occur. Another group consists of a duplicate each for Violin 1, Violin 2, and (unfigured) Continuo, as well as four vocal ripieno parts. These Rust called the middle parts. The third set consists of a triplicate Violin 1, a duplicate Viola, and two parts marked "Cembalo," one figured.

By reasoning too extended to be set forth here³ it can be shown that the complete set, which Rust and Spitta called the earliest, is really the second, and the set which Rust called the middle one is really all we have left of an earlier set. (The third set is clearly the latest.) This reasoning is separate from that employed by Alfred Dürr⁴ and Georg von Dadelsen,⁵ but is confirmed by theirs.

What this means for our purposes is that the contents of the St. John Passion in the earliest surviving version were the same as those in the latest, and the insertion and substitution of Nos. 1a, 15 bis, 19a, 31a, and 68a took place at an intermediate stage. Thus we have no external evidence for believing that any of these are earlier than the movements they replace or than the rest of the Passion. (1) But we do have some internal evidence concerning the purposes for which they may have been written, and to this evidence I now turn.

In No. 1a there are two passages, each repeated, which may throw some light on the origin of this piece. I quote them in the two surviving versions:

St. John Passion, No. 1a
m. 25-26 (-41-42)

Basso

da - rum Chri - stus sein's Va - ters Schoß
für uns, er hie ge - bo - ren ward

Continuo

St. Matthew Passion, No. 35

Basso

da - rum Chri - stus sein's Va - ters Schoß
für uns, er hie ge - bo - ren ward

Continuo

³ See *Neue Bach-Ausgabe*, Serie II Band 4, *Kritischer Bericht*; hereinafter referred to as Kr. Ber.

⁴ "Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs," in: *BACH-JAHRBUCH* (1957) p. 5-162; hereinafter referred to as Dürr Chr.

⁵ Dadelsen Chr. p. 111-112.

³ Festschrift Deutsch

m. 32-33 (= 48-49)

Violino I, II⁶
(Viola)

V.I
V.II
Vla.

In the St. Matthew version it looks as if Bach had made changes to avoid a low C# in the Continuo, and a low g# in Violins 1 and 2. This is strange; and it is made even stranger by the fact that he does not avoid the low C and g in the St. John version. One would have to imagine the piece in D major to find a reason for the avoidance of these low tones.

E \flat major was of course a poor key for transverse flutes, especially with the many occurrences of d \flat ", g \flat " and even c \flat " which their parts must have contained in that key.⁷ And the use of transverse flutes in the St. John Passion seems not to have belonged to the original conception anyway, as will be seen further on. Nor do recorders at first seem to offer a way out of the difficulty: the lowest note in the flute parts, even in the E major version, is e'. One would have to imagine the piece in F major to believe that the flute parts were originally for recorders.

So to explain the avoidance of low tones in the violin and continuo parts one would have to assume an original in D, and to believe that the flute parts were originally for recorders one would have to imagine it in F. Now precisely this combination fits perfectly the Weimar situation for Lent, 1714, 1715, or 1716: strings, voices and continuo notated in D Chor-Ton, recorders and oboes notated in F Tief Cammer-Ton, these pitches being equivalent to Leipzig strings, voices, continuo, and woodwinds notated in E Cammer-Ton (not Tief Cammer-Ton) and organ notated in D Chor-Ton.⁸ BWV 185 was written in Weimar in f#-minor Chor-Ton for strings and in a-minor Tief Cammer-Ton for the oboe. For Leipzig,

⁶ For the St. John Passion, No. 1a, the viola part is not preserved; see Kr. Ber.

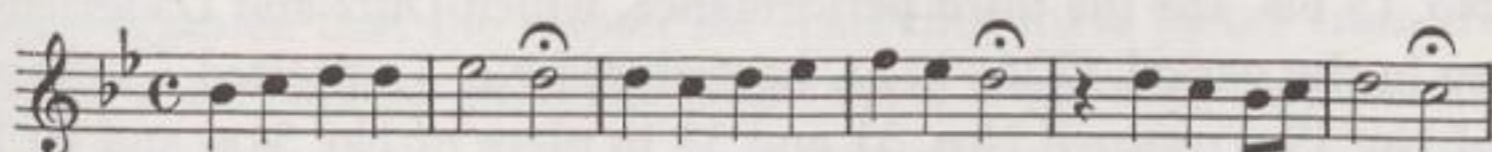
⁷ I say "must have" because their parts for this piece in the St. John Passion are not preserved; but we have evidence that they played, and there is no reason to think that their parts were much different from those in the St. Matthew, except for the difference in key.

⁸ For an explanation of these relations, and examples of Bach's treatment of works written for Weimar when he performed them in Leipzig, see Arthur Mendel, "On the Pitches in Use in Bach's Time," in: *MUSICAL QUARTERLY* XLI (1955), especially p. 352-354.

Bach transposed the string parts up a semitone and the oboe part down a whole tone, and thus performed the work in g-minor Cammer-Ton—a semitone lower than in Weimar, in absolute pitch. The St. John Passion version of "O Mensch, bewein'" would correspond exactly to this: string and voice parts transposed up a semitone from D to E \flat , woodwind parts down a whole tone from F to E \flat , and the continuo and violin lines adjusted to take advantage of the low tones C and g. For the St. Matthew version, neither D major nor E \flat major would fit the preceding movements: No. 33 in e-minor, No. 34 beginning in b-minor and ending in c \sharp -minor. The simple chorale (BWV 244b) which "O Mensch, bewein'" replaced had been in E major. So for this version Bach would have transposed the original string and voice parts up a whole tone and the woodwinds down a semitone. If he did, he worked directly from the original version, not from the E \flat version, in which (a number of years earlier⁹) he had taken advantage of the low tones C and g; for he did not do this in the E major version, although he made other slight changes (mainly adding 16th-note anticipations to 8th-note scale passages).

Bach's only other known uses of this chorale melody are in E \flat : BWV 622 in the *Orgelbüchlein* and BWV 402, a four-part setting in the C. P. E. Bach-Kirnberger edition of 1784–1787. But if the setting used in the Passions was originally written in Weimar, with Tief Cammer-Ton recorders in mind, E \flat would not have been a possible key: E \flat Tief Cammer-Ton would have been too low for the recorders, and E \flat Chor-Ton for the strings, voices, and continuo would have necessitated G \flat Tief Cammer-Ton for the recorders and oboes—a too complicated key.¹⁰

Was No. 68a written for the St. John Passion or for Cantata 23? It is an unusual piece, based on an equally unusual cantus firmus:



The cadence is C Dorian or Aeolian, but in Bach's composition C does not appear as tonic, except in passing, until the very end. Bach sets each of the three

⁹ In the first version of the St. Matthew Passion, 1729, "O Mensch, bewein'" was not yet included. The work was probably not performed again in 1730. In 1731 the St. Mark Passion was performed. So at least seven (probably more) years intervened between Bach's use of the piece in the St. John Passion (1725) and in the St. Matthew.

¹⁰ In Weimar Bach used oboes sometimes in ordinary Cammer-Ton and sometimes in Tief Cammer-Ton, but recorders only in the latter, unless BWV 106 dates from Weimar, which is unlikely. The suggestion that "O Mensch, bewein'" might originally have been in D major was first made to me by Mr. William H. Scheide in a conversation which took place before either of us had thought of assigning it to the Weimar period.

invocations of this German *Agnus Dei* against a different contrapuntal texture. The movement begins in g minor. Each statement ends on an F major harmony which the first time becomes the dominant of b \flat minor and the second time of B \flat major. The third time, F major is given more weight as a tonic, but to the third statement is appended an Amen which leads through f minor to a plagal cadence on C major which ends the piece.

This key scheme fits very well at the conclusion of the section of the Passion that begins with No. 64:

No. 64: c-B \flat

No. 65: f Phrygian

No. 66: f Phrygian-c

No. 67: c-g-c; B \flat -c-A \flat ; c-g-c; f-g-E \flat ; c-g-c

No. 68a: g-F-b \flat ; B \flat -g-F-B \flat ; B \flat -g-F-f-C

particularly with reference to its plagal cadence f-C and Nos. 65–66. But its extended form seems perhaps somewhat supererogatory directly after the long five-part form of "*Ruht wohl*." In BWV 23, on the other hand, as Spitta noted,¹¹ it is far from supererogatory. On the contrary, it appears as the fulfillment of the promise held out by the quotation of the chorale melody in the second movement, and the paraphrase of its first line in the third.

At any rate, since No. 68a belongs not to the earliest surviving version of the St. John Passion (1724), which contained No. 68, but to the second (1725), it is clear that Bach in this second version chose to substitute it for No. 68. This was the time at which he also replaced Nos. 1, 19, 31–32 with Nos. 1a, 19a, 31a and inserted No. 15 bis. For the third performance, which Dürr and Dadelsen date as somewhere in the period 1728–1731, he restored No. 1, inserted a different aria in place of No. 19a, restored Nos. 31 and 32 in place of No. 31a, and let No. 68a stand. For either the third or the fourth performance he had deleted No. 15 bis. Finally, for the fourth performance, probably late in the 1740's,¹² he restored Nos. 19 and 68, so that the contents of this last version were the same as those of the first. In almost all the parts in which No. 68a or a reference to it had been added, it was crossed out. No. 68, which had been crossed out in the 1724 parts

¹¹ Vol. II, p. 774.

¹² Dürr lists five performances. This is based on the fact that the portion of the original score which is autograph seems to date from some time between 1735 and 1742. But this portion amounts to only twenty pages, and the score was not finished until years later. There is no reason to think that a performance was more than contemplated at the time Bach wrote the autograph portion of the score.

for the 1725 performance, was now restored, either by a remark cancelling the earlier crossing-out or by a fresh copy to be inserted.¹³

In the original form of Cantata 23, the fourth movement "*Christe, du Lamm Gottes*" was not included. The original score, which does not contain it, is marked "*Il Fine*" after its third movement; and in the earliest parts, which date from 1723, probably from Cöthen, the Chorale was an addition. (Some of the parts, like the score, had been marked "*Il Fine*" after the third movement.) But according to Dadelsen's handwriting studies the addition was made in 1723, and Dürr agrees that it was present when Bach performed the Cantata (again?), probably on February 20, 1724—that is, before the performance of the St. John Passion (April 7, 1724) from which the earliest surviving parts of that work come. In the 1724 version of the Passion, the Chorale was not contained, so as far as the surviving evidence is concerned, at least, the Cantata has definite chronological priority in its claim to the Chorale.

In the Bach-Jahrbuch for 1949–1950, Alfred Dürr gave several reasons for believing that No. 15 bis, the aria "*Himmel, reisse, Welt, erbebe,*" was composed earlier than the rest of the Passion.¹⁴ These reasons may be briefly recapitulated as follows:

- (a) The aria, which is for solo bass, uses as cantus firmus for the soprano the chorale "*Jesu, deine Passion*" in a melodic form which was current in Weimar while Bach was there, and which he used in his Weimar cantata BWV 182. This form is different from the one current in Leipzig during Bach's Cantorate—the one used by him in the chorales "*Petrus der nicht denkt zurück*" and "*Er nahm alles wohl in Acht,*" and the aria-chorale "*Mein teurer Heiland*"—"Jesu, der du warest tod" of the St. John Passion, as well as in Cantata 159.
- (b) Dürr suggested that the reason for removing these pieces from the St. John Passion on a subsequent occasion might have been that they belonged to an earlier work which at the time of their removal from the St. John Passion had been or was being revived, and that Bach did not want to use the same pieces as constituents of two different works in fairly close succession.
- (c) The text of "*Himmel, reisse*" treats of Golgotha and of the rending of the heavens and the quaking of the earth. This makes it inappropriate to its position

¹³ Apparently as the result of an oversight, no such restoration of No. 68 was ever made in the principal tenor and bass parts. Since they belong to the 1725 parts, they contain No. 68a, and it is crossed out, but 68 is not added to replace it, although in both parts there is more than enough blank space at the end in which it could have been written.

¹⁴ Dürr's remarks in this article about the chronology of the four versions of the Passion were made obsolete by his own later researches described in Dürr Chr.

just after the striking of Jesus by one of the officers with the palm of his hand—or rather just after the chorale which comments on that minor episode in the Passion story.

(d) The text of "*Himmel, reisse*" is ingeniously designed to make a sort of mortise-and-tenon combination with the text of the soprano cantus firmus that is sung against it, "*Jesu, deine Passion.*" In its ingenuity it differs sharply from most of the texts of the St. John Passion. Spitta, who thought that the parts we now date 1725 had been written in Cöthen in 1722–1723, and that the entire work had been put together in haste for a projected performance on Good Friday 1723,¹⁵ considered that the texts showed signs of that haste, and of Bach's own unskilled workmanship, no skilled text-writer having been available to him in Cöthen. Spitta, Rust, and Smend¹⁶ all observed that Bach sometimes improved on his borrowings from Brockes. But none of the other texts in the work show a skill comparable to that of No. 15 bis.

To Dürr's point (c) the following may perhaps be added.

Brockes does not use the words of the Gospel, but presents the entire Passion story "*in gebundener Rede vorgestellt.*" I quote the portion that begins with Jesus' final words:

EVANGELIST . . . *Hierauf rief JESUS laut mit gantzer Macht:*
 JESUS. *Es ist vollbracht!*

TERZETTO.

GLÄUBIGE SEELEN. *O Donner-Wort! O schrecklich Schreyen!*
O Thon den Tod und Hölle scheuen!
Der ihre Macht zu Schanden macht.
O Schall! Der Stein und Felsen theilet
Wofür der Teuffel bebt und heulet /
Wofür der düstre Abgrund kracht!
Es ist vollbracht!

O Seelig Wort! O heilsam Schreyen!
Nun darffst du Sünder nicht mehr scheuen
Des Teuffels und der Höllen-Macht.
O Schall! Der unsern Schaden heilet /
Der uns die Seeligkeit ertheilet /
Die Gott uns längst hat zugedacht!
Es ist vollbracht!

¹⁵ (Which he thought had not actually taken place because Bach's appointment had not been made definite by that time.)

¹⁶ Friedrich Smend, *Bach in Köthen* (Berlin [1951]) p. 123 ff.

EVANGELIST. *O seelig wer diss glaubt!
Drauf neiget Er Sein Haupt.*

ARIA à 2.

TOCHTER ZION. *Sind meiner Seelen tieffe Wunden
Durch Deine Wunden nun verbunden?
Kan ich durch Deine Quaal und Sterben
Nunmehr das Paradiess ererben?
Ist aller Welt Erlösung nah?*

GLÄUBIGE SEELE. *Diss sind der Tochter Zion Fragen;
Weil Jesus nun nichts kan für Schmetzen sagen /
So neiget Er Sein Haupt und wincket: Ja!*

TOCHTER ZION. *O Grossmuht! O erbarmendes Gemüht!*

EVANGELIST. *Und Er verschied.*

ARIA.

*Brich brüllender Abgrund / zertrümre / zerspalte!
Zerfall / zerreiss du Kreiss der Welt!
Erzittert ihr Sternen / ihr Himmlischen Kreyse /
Erschüttert / und hemmet die ewige Reise!
Du helle Sonn erlisch / erkalte!
Dein Licht verlischt und eure Stütze fällt.
Brich brüllender Abgrund [Da Capo]
Ja! Ja! Es brüllet schon in Unter-Irdschen Grüften
Es kracht bereits der Erden-Grund /
Des finstern Abgrunds schwarzer Schlund
Erfüllt die Lufft mit Schwefel-Düfften.*

HAUPT-MANN. *Hilff Himmel! Was ist diss?
Ihr Götter wie wird mir zu Muht!
Es fällt die Welt in schwarzer Finsterniß
In Dufft [Dust?] und Nebel schier zusammen.
O Weh! Der Abgrund kracht und speiet Dampf und Gluht /
Die Wolcken schüttern Blitz / die Lufft gebiehet Flammen
Der Felss zerreist / es bersten Berg und Stein.
Solt JESUS Tod hieran wohl Ursach seyn?
Ach ja! Ich kan aus allen Wundern lesen:
Der Sterbende sey Gottes Sohn gewesen.*

ARIA.

Wie kömmts dass da der Himmel weint /
 Da seine Klüffte zeigt des blinden Abgrunds-Rachen
 Da Berge bersten / Felsen krachen /
 Mein Felsen-Hertz sich nicht entsteint?
 Ja / Ja / es klofft / es bricht / Sein Sterben
 Reist meine Seel aus dem Verderben.

[RECITATIVO CON] ACCOMPAGNEMENT.

GLÄUBIGE SEELEN. *Bey Jesus Tod und Leyden / leydet
 Des Himmels-Kreyss / die gantze Welt /
 Der Mond / der sich in Trauer kleidet /
 Gibt Zeugniß dass sein Schöpffer fält;
 Es scheint / ob lesch in Jesus Blut
 Das Feur der Sonnen Strahl und Gluht.
 Man spaltet Ihm die Brust / die kalten Felsen spalten
 Zum Zeichen / dass auch sie den Schöpffer sehn erkalten.
 Was thust dann du mein Hertz? Ersticke / Gott zu Ehren /
 In einer Sündfluht bitterer Zähren.*

From this section it is easy to see that Bach took some of his ideas for the Aria No. 60, the Arioso No. 62, and the Aria No. 63. But since the rending of the veil of the temple and the earthquake and the rending of the rocks are not narrated in the Gospel of St. John, and since Bach did not choose to place into the mouth of his Evangelist any but scriptural words, he borrowed from the Gospel of St. Matthew the appropriate verses for the actual narration of these events, as the recitative, No. 61.

The most appropriate spot in the St. John Passion for "*Himmel, reisse, Welt, erbebe*" (No. 15 bis) would seem to be in place of Nos. 62–63. No. 61, however, is in e minor, while No. 15 bis is in f# minor.

Several possibilities now suggest themselves, for none of which any actual evidence can be adduced:

- (1) Could both the recitative No. 61 and the aria have been originally in f minor? Several arguments in favor of this possibility suggest themselves:
 - (a) The chromatic descent of the continuo line in the recitative would reach its logical destination at the open low C of the 'cello for the cadence.
 - (b) The octave-jump characteristic of the principal cadences in No. 15 bis would take in this same low C, in what would seem a characteristic way. (But then one would have to look on the low B# at the deceptive cadence in measure 54 as a

happy afterthought that occurred to Bach when he was transposing the piece to f# minor.)

(c) No. 64 would follow just as smoothly after No. 15 bis in f minor as it does after No. 63, which is in the same key.

Is it likely, however, that Bach would have placed two bass arias in succession, both with the same cantus firmus (separated only by the recitative No. 61), the first time set for four-part chorus, the second for soprano? There seems no reason to exclude this possibility. In the Christmas Oratorio Nos. 38 and 40 are both soprano ariosi on chorale texts with simultaneous bass commentary in the form of measured recitative; the two numbers are separated by the echo aria "*Flösst, mein Heiland.*"

But surely f minor would be a poor key for the flutes in No. 15 bis, and it would take the second flute down to d \flat . True; but No. 63 is also in f minor and gives the flutes a much more florid part, and there is something suspicious about the low d in the second flute of No. 15 bis anyway.¹⁷ Moreover, the music they have to play in No. 15 bis is in no way so characteristic of the instrument that one can be sure it was originally written with flutes in mind. It also contains awkwardnesses and inelegancies of a type that Bach had outgrown by the time he composed the rest of the St. John Passion. So far as we know, Bach did not write for transverse flutes in Weimar, and quite possibly these were not originally flute parts at all, or they were written for recorders, in a-minor Tief Cammer-Ton, with notated compasses of a'-f''' and f'-f#'''.

It should be noted that the earliest sources we have for the Passion (the 1724 parts), which do not contain No. 15 bis, have a shorter form of the recitative No. 61 (three measures instead of seven). This Recitative is represented only in the continuo part of the 1724 group, so that one cannot know what was in the voice part in the way of either notes or text. (It is in any case too short to have contained the whole St. Matthew interpolation.) But it is in e minor, and the fact that we have this trace of an earlier form of the recitative in e minor lends little support to the hypothesis that there may have been a still earlier one in f minor, though of course it does not disprove it.

(2) Could No. 15 bis originally have occupied the position of the present No. 60? The recitative No. 59 ends in f# minor, so that No. 15 bis could easily follow. Also, No. 61, beginning on the dominant of e minor (in both versions), could easily follow No. 15 bis.

One might question whether the words "*Himmel, reisse, Welt, erbebe . . . wenn ein stürmisch Wetter weht*" should appropriately come before the narrative

¹⁷ See Kr. Ber.

interpolation from St. Matthew. But we have seen a similar order in Brockes, who follows "*Und er verschied*" (corresponding to the end of No. 59 of the Bach Passion) directly with "*Brich brüllender Abgrund / zertrümre, zerspalte! Zerfall / zerreiss du Kreiss der Welt!*" and brings the actual narration of the event (in the mouth of the Centurion, speaking in the present tense) only after this, in the position corresponding to No. 61.

(3) For the third performance of the St. John Passion, Bach deleted both St. Matthew interpolations (the weeping of Peter after the cock-crow, and the earthquake), and with No. 61 he removed Nos. 62 and 63, substituting, according to indications in some of the parts, a *Sinfonia*, the music of which has disappeared.

Did the removal of Nos. 61–63 hark back to an earlier version of the work in which they were not contained? In such an earlier version, might No. 15 bis have occupied the position of No. 60, and thus taken the place later filled out by Nos. 60–63? If so, some adjustment of modulations must later have taken place. No. 15 bis would have been in f# minor (as we know it, and as it would have had to be to follow the sequence of No. 57 [ending in f#], No. 58 [b], No. 59 [b-f#]). And No. 64, which would have followed it, begins in c minor.

(4) The fourth possibility, that No. 15 bis might originally have followed No. 62, in place of No. 63, seems most unlikely.

As far as key is concerned, there would be no problem if we assumed the original key of No. 15 bis to have been f minor. But the sequence of ideas in No. 62, which ends with the words "*[Mein Herz,] was willst du deines Ortes tun?*" and No. 63, which begins "*Zerfliesse, mein Herze, in Fluten der Zähren, dem Höchsten zu ehren*" seems too clearly derived from the recitativo accompagnato at the end of the passage quoted from Brockes for it to be imaginable that the question of No. 62 and the reply of No. 63 were not conceived together. The melodic connection, too, is close:



(5) Finally, there is Schering's suggestion¹⁸ that the movements Bach removed from the Passion after the 1725 performance were used for a Passion Cantata.

¹⁸ BACH-JAHRBUCH (1938).

In Leipzig no cantatas were sung in Lent, but the Weimar poet Salomo Franck had written Passion cantatas. Spitta, indeed, thought that No. 19a might have been based on a Franck poem which he quotes.¹⁹ But we do not know that any of the texts for these pieces were written by Franck, or that Bach set any Passion Cantata by him.

*

There is of course the further possibility that No. 15 bis, and perhaps also Nos. 19a, 31a, 68a, and 1a (in an earlier form), are survivors from another work, an earlier Passion rather than an earlier version of the St. John Passion. Such an earlier Passion might have contained not only these but also some other movements of the St. John as we know it (e. g., the St. Matthew interpolations and the pieces closely connected with them: Nos. 18–19, 61–63).

Friedrich Smend²⁰ has pointed out that in the autograph score of the St. Matthew Passion both the title-page of the second part and the caption at the top of the first page of the second part mention the fact that it is for double chorus, and that both these mentions seem superfluous. He suggests that their presence indicates an intention to differentiate this work from another, presumably single-chorus St. Matthew Passion by Bach. Conceivably, this single-chorus work might have been written in Weimar. Spitta²¹ had already pointed out that the texts of two of the accompanied recitatives of the St. Matthew Passion ("*Am Abend, da es kühle war*" and "*Du lieber Heiland du*") were based on verses by Franck. This, of course, does not offer any indication that Bach had set Passion poems by Franck, but probably at least that he knew them and called them to the attention of Picander, the librettist of the St. Matthew Passion.

Dürr²² finds support for Smend's suggestion in the catalogue of the estate of C. P. E. Bach, in which under the works of J. S. Bach there are listings of both the "*Zweychörige Passion nach dem Matthäus*" and "*Eine Passion nach dem Matthäus, incomplet*." He suggests that the Passion listed as "*incomplet*" had been made so by incorporation of parts of it into the double-chorus work—probably, he says, portions of the Evangelist's narration and the single-chorus *turba* pieces. He suggests that it was this single-chorus Passion that Bach's student Wecker had asked to borrow—a request Bach declined in March 1729 on the ground that it was "needed this year."

¹⁹ Vol. II, p. 350.

²⁰ J. S. Bach, *Kirchenkantaten*, Heft 2 (Berlin 1947) p. 14.

²¹ Vol. II, p. 175 f., 368.

²² BACH-JAHRBUCH (1949–1950) p. 96.

Now there are only a few *turba* pieces in the St. Matthew Passion that are explicitly for single chorus. These are:

<i>Wozu dienet dieser Unrat</i>	(Chorus I) (No. 7)
<i>Wo willst du dass wir dir bereiten</i>	(Chorus I) (No. 14)
<i>Herr, bin ich's</i>	(Chorus I) (No. 15)
<i>Wahrlich, du bist auch einer</i>	(Chorus II) (No. 46)
<i>Der rufet den Elias</i>	(Chorus I) (No. 71)
<i>Halt, halt, lasst sehen ob Elias komme</i>	(Chorus II) (No. 71)

In the Passion story, all these texts belong to small groups of people. Doubtless it was for this reason that Bach specified that they should be sung by only one chorus; thus this fact is not enough reason to suspect that they are holdovers from an earlier work or version, though of course they may be.

In addition, there are three choruses for large groups, in which both choruses sing the same music:

<i>Lass ihn kreuzigen</i>	(No. 54, repeated in No. 59)
<i>Sein Blut komme über uns</i>	(No. 59)
<i>Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen</i>	(No. 73)

In the last of these, the simplicity of the setting enhances the impression of wonder conveyed by the text, and for this purpose a more elaborate setting would be out of place. But for the other two one could easily imagine a dramatic use of double-chorus writing. Perhaps their four-part texture is due to their having been in existence already when Bach wrote the double-chorus *turba* pieces.

Finally, there are three choruses which begin with from two to four measures of antiphonal music, after which both choruses sing the same four-part texture:

<i>Der du den Tempel zerbrichst</i>	(No. 67)
<i>Andern hat er geholfen</i>	(No. 67)
<i>Herr, wir haben gedacht</i>	(No. 76)

This is a strange way for Bach to write double-chorus music. Ordinarily he is consistent about carrying through what he has started: if a piece begins fugally, it carries fugal texture through to the end; if it begins with a given number of voices, it continues with the same number. Of these three pseudo-antiphonal movements we have the greatest reason to suspect that they were taken over from earlier, single-chorus versions. If so, Bach dressed up their beginnings antiphonally. Perhaps they already contained the seeds of antiphony in them:

it is easy to imagine how Bach might have reworked similarly the St. John choruses "Jesum von Nazareth," "Nicht diesen sondern Barrabam," "Wir haben keinen König," "Bist du nicht seiner Jünger einer," and "Kreuzige," if he had had occasion to do so.

*

There is another aspect of the St. John Passion that may shed some light on these questions. The caption at the top of the first page of the score of which Bach wrote the first twenty pages in the 1730's reads:

*J. J. Passio secūdū Joānē. a 4 Voci 2 Oboe 2 Violini Viola e Cont.
di J. S. Bach.*

On this first page of music the voices and instruments are carefully indicated for each staff: *Hautbois 1, Hautbois 2, Violino 1, Violino 2, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo*, with additional special indications of a division of rhythms in the continuo line for *Violoncelli e Bassoni* and *Org. e Violone*. In all the twenty pages Bach wrote (which include No. 1 to No. 14, measure 42, second beat), there is only one other specification of voice or instrument. This is for No. 11, the alto aria "Von den Stricken meiner Sünde," before which he writes: *Aria due Hautb. e Alto*.

What is striking is that flutes are not mentioned, either for No. 1, or for No. 3, or (most striking of all) for No. 13, for which there is no instrumental indication. In No. 1, measures 66–68 and 82–83, the line marked *Flauto II* in the Bach-Gesellschaft edition is entirely lacking. This line comes from the original manuscript performing part for Flute 2. In both of the original flute parts, No. 1 is in Bach's own handwriting. The strange thing is that, if Dürr and Dadelsen's judgment of Bach's handwriting is correct, Bach wrote these opening pages of the score some years after he had written No. 1 in the flute parts.

It is possible, of course, that Bach had decided against the inclusion of flutes in this work, or at least in the first fourteen movements of it. But if so, what did he have in mind for No. 13, the soprano aria "Ich folge dir gleichfalls"? The key and tessitura are unusual in Bach's writing for flute. On the other hand, a long obbligato like this that does not go below *d'* would be unusual for oboe, still more so for violin. And it would be somewhat strange for Bach to have followed No. 11, the aria for alto and two oboes, with No. 13 for soprano and one oboe. But the analogies of BWV 79/2 and 248/15 strengthen our suspicion that the obbligato line in "Ich folge dir gleichfalls" may have been conceived for oboe.

No woodwind parts of the 1724 performance survive. The only ones we have belong to the 1725 set, and there are several indications that of that whole set

the flute parts were the last to be copied.²³ Did the 1724 version, and any earlier ones, include flutes, or were they added in 1725 for the first time? Was Bach, in writing the caption of the score which does not mention them, automatically copying the caption of an earlier score? (A score had certainly existed long before this one, and he was doubtless copying from it.)

There are only three pieces in the work after No. 13 where the flutes have obbligato material not doubled by any other instrument: No. 46, No. 62, and No. 63.

In No. 46, the chorus "*Wir haben keinen König*," the flutes alone have the sixteenth-note obbligato material that the violins had in Nos. 3, 5, and 29. It lies very high for any instrument except flute; but if it had been originally an octave lower for violins it would have lain only a semitone lower than their part in No. 5, though it would, to be sure, have had to be changed slightly to avoid the low f# at the end.

In No. 62, the flutes participate in sustained five-part chords with the oboi da caccia and continuo. These woodwind chords constitute an orchestrated continuo part, and it is easy to imagine that originally this piece had only obbligato violins and violas, while the organ provided the continuo harmonies. An indication that something had been changed in the earlier score (now lost) from which the copyist wrote No. 62 into the surviving score is the jumbled order of the staves in the first system, with the violins and violas appearing below the continuo. Perhaps the copyist had at first misunderstood, and thought that the woodwind chords, now newly added by Bach and perhaps given to the copyist on a separate piece of paper, were to take the place of the string parts, and only realized his mistake after he had copied the first system.

The orchestration of No. 63, the aria "*Zerfliesse, mein Herze*," is in any case somewhat strange. The two flutes indicated in the original sources for the top obbligato line are always likely to be overbalanced by the two oboi da caccia on the lower line. And if the B \flat major of No. 13 is a strange key for flutes, f minor is a stranger one still. It would hardly be surprising if the original orchestration of this aria had been different from the version we know. The figuration is much like that of No. 32, and the key closely related; the compasses of the instrumental lines concerned are as follows:

No. 32		No. 64	
Viola d'amore 1	g—b \flat "	Flutes	d—b \flat "
Viola d'amore 2	f—c'"	Oboe da caccia	f—d \flat "
Viola da Gamba	C—e \flat '	Continuo	C—f'

²³ See Kr. Ber.

Were the instrumental obbligato lines of No. 63 originally intended to be for two viole d'amore and one viola da gamba?

In the movements in which the flutes simply double the music of other instruments or voices, it is not surprising to find them doubling the top lines or the most florid ones, as they do in Nos. 1, 3, 17, 25, 29, 34, 50, and 67, and in all the chorales. What is unusual is to find them, in most of the movements without instrumental obbligato parts, doubling not the soprano but the tenor in the upper octave: Nos. 23, 36, 38, 42, 44, and 54. This doubling is not indicated in the score except for No. 36; only the parts show it. However, since portions of No. 54 are autograph in both original flute parts, there is no reason to doubt that the copyists correctly understood Bach's intentions in most and perhaps all of these pieces.

Smend calls this "*die kühne Führung der Flöten in Oktaven-Parallele mit dem Chortenor*," and considers it one of the external features that remind us of the unity of the whole work.²⁴ But what is bold about it? Octave-doubling is hardly a bold procedure to an organist. Nor can one say it is a very effective expedient when the flute follows the tenor down into the middle and lower tessitura. One wonders whether it did not result more from convenience than from boldness: if the flutes were added to the work only in 1725, the doublings already present in these fugal pieces before this would have been:

Soprano: Violin 1 and Oboe 1 Tenor: Viola
Alto: Violin 2 and Oboe 2 Bass: Organ, 'Cello, Violone, Bassoon (?)

Thus the tenor would have been the only voice doubled by a single instrument, and Bach's "boldness" would have consisted in letting the flute help to redress the balance rather than adding it to the soprano line as he did in the only other comparable piece, No. 17. (Perhaps a copyist's misunderstanding is involved here.)

The doubling of the tenor by the flute an octave higher is, however, unusual. So far as I know, Bach never used it elsewhere except in a few choruses of the St. Matthew:

<i>Er ist des Todes schuldig</i>	(No. 42)	<i>Der du den Tempel zerbrichst</i>	(No. 67)
<i>Weissage</i>	(No. 43)	<i>Andern hat er geholfen</i>	(No. 67)
<i>Sein Blut komme über uns</i>	(No. 59)		

This list contains two of the three movements which I have called pseudo-antiphonal, and one four-part piece which is sung by both choruses. But it also

²⁴ BACH-JAHRBUCH (1926) p. 116-117.

includes one piece in eight real parts (No. 42) and one genuinely antiphonal one (No. 43), neither of which looks like a reworking of an originally four-part piece. Moreover, the third of our pseudo-antiphonal pieces is not on this list; in it the flutes double the soprano.

Thus the doubling of the tenor part by the flutes seems to point more probably to the addition of flutes after the original orchestration was complete, in these pieces from both Passions, than it does to an early origin of the pieces themselves.

Smend²⁵ attempts to show which of the pieces in the St. Matthew Passion were composed around 1725 and which only in 1728–1729: partly on the basis of Wustmann's demonstration that the texts of Nos. 1, 25, 47, 58, 60, and 78 are based on a rhymed Passion text of Picander's, dated 1725, and partly on grounds of the overall architecture of the work and the changes it underwent. He also voices the conjecture that in the earlier versions of the work wind instruments were used more sparingly than in the versions known to us. He points to the existence (in 1928) in the library of the Berlin Sing-Akademie of a late copy containing the Passion in an earlier version, in which in No. 33, "*So ist mein Jesus nun gefangen*," the top line is assigned to Flutes 1 and 2 and the second line to Oboes 1 and 2 of the first chorus, instead of the top line to Flute 1 and Oboe 1 and the second line to Flute 2 and Oboe 2 as in the autograph. Was this movement also originally without flutes?²⁶ Of course, any of the pieces in either Passion that were composed in Weimar would in all probability have been without transverse flutes, for which Bach never wrote, so far as we know, before he moved to Cöthen.

²⁵ BACH-JAHRBUCH (1928).

²⁶ As No. 12, "*Blute nur*," was and remained until the time of the autograph flute parts—1736 or later, according to Dadelsen Chr. p. 111; the autograph score, which Dadelsen places in the middle 1740's, makes no provision for flutes in this aria.

CHARLES CUDWORTH

Two Handelian Anecdotes

Richard John Samuel Stevens (1757–1837), celebrated glee-composer, Gresham Professor of Music, and organist of the Charterhouse, was something of a literary as well as a musical man. Throughout his long life he kept diaries; he completed two volumes of *Memoirs*, and he compiled at least two commonplace books. All this material, in Stevens' own hand, is now housed in the Pendlebury Music Library in Cambridge, thanks to the generosity of Mrs. E. B. Dykes, one of the composer's descendants. Among the anecdotes in the commonplace books are two stories concerning Handel, both of which seem to be otherwise unknown. The first is slight, although not without its special significance. As a boy Stevens was apprenticed to William Savage (c. 1720–1789), Master of the Boys at St. Paul's Cathedral in London, who in his own youth had sung for Handel as a boy soprano, and afterwards kept up a friendship with the great man—mention of him can be found in several places in Professor Deutsch's *Handel*. It is a great pity that young Stevens did not quiz his master a bit more about his memories of Handel, as the following story is so characteristic that one can only regret the loss of any others:—

When Handel was blind, and attending a performance of the oratorio of Jephtha, Mr Savage (my master) who sat next him, said, "This movement, sir, reminds me of some of old Purcell's music." "O got te teffel" (said Handel) "If Purcell had lived, he would have composed better music than this."

[Related by] *Mr Savage in 1775.*

(From R. J. S. Stevens, *Anecdotes* [MS], p. 18)

One cannot help wondering if perhaps Savage's chance remark had not struck a little too near home for Handel's peace of conscience—he may even have purloined some piece of Purcell's at that very point in his score! (See Franklin B. Zimmerman's article on Purcell and Handel in this volume)

The other Handelian anecdote related by Stevens is altogether so extraordinary that it is surprising that it has not been reported elsewhere, and yet there seems no particular reason for doubting its authenticity. It was told to Stevens by his father-in-law, Mr Jeffery, of Streatham, and it seems to relate to one of the

performances of *Israel in Egypt* which Handel gave in the later 1750s. Mr Jeffery was born in 1743 and by 1757 or 58 (the date of those performances) would have been 14 or 15—an age which he might remember as being that of 'a very young man' when he recalled the incident in old age. Here is the story, as recounted by Stevens:—

The Oratorio of *Israel in Egypt* composed by Handel was first performed at the Academy of Ancient Music, and was then called the Song of Moses. Afterwards Handel called it the Oratorio of *Israel in Egypt*. It was too sublime a composition to please those hearers who are ignorant of the science of music, and of course when performed in the oratorio season (Lent) it never brought a numerous auditory. *Samson*, the *Messiah*, *Judas Maccabaeus*, *Alexander's Feast*, *L'Allegro*, &c. &c. were sure to bring hearers to the theatre, but *Theodora*, and *Israel in Egypt*, failed in attracting them.—One season, Handel was determined to exhibit *Israel in Egypt*, and gave out to the world by various friends, "that if he had not an audience worthy of the composition, he would burn the score"!!! This declaration of Handel's was mentioned to Mr Jeffery's family by Mr Savage, and by that family, to various persons of consequence in the city. On the night of performance, the Pit was full, as was both Galleries, and Boxes: there was a crowded house. All the performers were dressed in black, as were the gentlemen in the Pit and Boxes (in full dress), and the ladies likewise were in mourning. The price for admission was 10/6 Pit & Boxes, the two galleries 5/— and 3/6. Perhaps this full attendance at the Theatre, saved the Oratorio of *Israel in Egypt* from being destroyed by its venerable author. Mr Jeffery at the time, was a *very young man*: he attended the Theatre with his family on the Evening of Performance, and from him I had this Anecdote in the year 1820.

(Stevens, *Anecdotes*, p. 67)

Whatever may have been the truth behind Handel's alleged threat to "burn his score"—and he may well have burst out with some such remark in Savage's hearing—there seems little doubt that the actual occasion of the performance itself stuck firmly in Mr Jeffery's mind, so that even at the age of 77 he could recount the details so clearly to his son-in-law Stevens—including the prices of admission!

HELLMUT FEDERHOFER

*Unbekannte Kopien von Werken Georg Friedrich Händels
und anderer Meister seiner Zeit*

Von den Quellen zu Georg Friedrich Händels Werken liegt trotz der wertvollen Übersicht von W. C. Smith¹ vorläufig noch kein Gesamtverzeichnis vor, das sich Otto Erich Deutschs grundlegender Veröffentlichung von Dokumenten über Leben und Schaffen dieses Meisters² würdig an die Seite stellen könnte. Ebenso bedarf die Verbreitung von Händels Werken und deren Überlieferungszusammenhang noch einer eingehenden Untersuchung an Hand des erhaltenen Quellenmaterials. Als Beitrag zu diesem Fragenkomplex sei die Aufmerksamkeit auf mehrere handschriftliche Quellen österreichischer Provenienz gelenkt und bei dieser Gelegenheit auch die Kenntnis der Überlieferung von Werken anderer Meister der Händel-Zeit um einige Details bereichert.

Im Zuge einer vom Verfasser vor rund zehn Jahren im Diözesanarchiv Graz angelegten Sammlung älterer Musikalien aus kirchlichem Besitz gelangten u. a. aus dem Benediktinerstift St. Lambrecht/Steiermark drei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Kopistenhand angefertigte Notenbände mit fast ausschließlich zweihändiger und zumeist anonym überlieferter Klaviermusik in das genannte Grazer Archiv³. Ihr Inhalt bereichert die Kenntnis des in Österreich um und nach 1725 beliebten Repertoires an Klaviermusik für den privaten, häuslichen Gebrauch. Im Folgenden werden nach einer Quellenbeschreibung die einzelnen Stücke mitgeteilt und die Überschriften im Originalwortlaut wiedergegeben; eigene Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

¹ William C. Smith, *Catalogue of works*, in: *Handel, a symposium*, ed. by Gerald Abraham, Oxford University Press 1954, S. 275 ff.

² Otto Erich Deutsch, *Handel, a documentary biography*, London (1955).

³ Die drei Bände waren bereits 1936/37 im Stift St. Lambrecht, wo sie sich damals noch befanden, dem verstorbenen ersten Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid, bekannt geworden. Auf dessen Wunsch habe ich vor mehreren Jahren eine leihweise Überlassung an das Stadtarchiv Augsburg veranlaßt, ohne daß Schmid seine geplante wissenschaftliche Bearbeitung und teilweise Veröffentlichung in meiner Reihe *Musik alter Meister, Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs* (Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt) noch hätte durchführen können. 1962 wurden die drei Bände vom Stadtarchiv Augsburg an das Diözesanarchiv Graz zurückgestellt.

GRAZ, DIÖZESANARCHIV, BESTAND ST. LAMBRECHT, Ms. 24

Insgesamt 100 Blätter mit neuzeitlicher Seitenzählung 1–200. Querformat ca. 31,0:24,0 cm; 8–10zeilig rastriert. Handgeschöpftes, weißgelbliches Papier mit senkrechten Wasserzeichenlinien im Abstand von 3 cm. Als Wasserzeichen sind drei fette Halbmonde abnehmender Größe, ferner ein dünner Buchstabe „S“ mit vollem Kreuz und schlüsselförmigem Zeichen zu erkennen. Drei Schreiberhände sind an der Herstellung des Bandes beteiligt. Die erste Schreiberhand reicht von S. 1–33, die zweite von S. 35–41 (Aria von Händel), während die dritte Schreiberhand die Hauptmasse der Stücke von S. 43 bis zum Ende geschrieben hat. Ab S. 172 werden die Notenformen etwas gröber und die Form des Baßschlüssels wechselt; offenbar hat der dritte Schreiber diese Teile etwas später mit anderer Feder eingetragen. Die Farbe der Tinte ist braun und wird ab S. 182 merklich dunkler. Außer dem Vor- und Nachsatzblatt (S. 1–2, bzw. 199–200) bleiben auch die mit Notenlinien rastrierten Seiten 12–14, 34, 42 und 192–198 leer. Ein Gesamttitel fehlt. Eine nähere zeitliche Fixierung ist insofern möglich, als die dritte Schreiberhand auch die im Folgenden mitgeteilte mit 1725 datierte Handschrift, Graz, Diözesanarchiv, Bestand St. Lambrecht, Ms. 25, geschrieben hat. Die gesamte Handschrift dürfte daher zur selben Zeit, d. h. vor oder um 1725 entstanden sein, was zum Handschriftenbefund bestens paßt. Die Handschrift ist in einen zeitgenössischen braunen Ganzlederband mit Blindpressung gebunden und mit Goldschnitt versehen. Ihr Inhalt besteht, wenn nicht anders angegeben, durchwegs aus zweihändigen Klavierstücken.

- S. 3–10 Ciaconne [G-dur] Del Signore/Nicola Matteis [mit 20 Variationen, die das wiederkehrende Thema beschließt]
- S. 11 Gigue [G-dur; zweifellos ebenfalls von Matteis und als Schlußstück zur Chaconne gedacht]
- S. 15–33 Suite ex D# Conradus F. Hurlebusch
Ouverture – Villanela [= Scherzo] – Allemanda – Courante – Sarabanda – Gavotte – Menuet – Gigue. [= C. F. Hurlebusch, 1. Suite aus *Compositioni musicali per il Cembalo, divise in due parti*, uitg. door Max Seiffert, Amsterdam–Leipzig 1912, parte seconda, S. 47 ff.]
- S. 35 [Aufschrift] Del Sig^{re} Hendl
- S. 36–41 Aria/del Sig^r/Hendel [= *Armida*, Aria „Vo' far guerra“ mit konzertierendem Cembalo aus *Rinaldo* in *Georg Friedrich Händels Werke*; für die deutsche Händel-Gesellschaft hrsg. von Friedrich Chrysander, Bd. 48, Leipzig (1894), S. 206 ff.]

- | | | | |
|----------|----------|---|--|
| S. 43–51 | [d-moll] | { Praelude ⁴
Ouverture [= <i>Overtura in the opera of Pastor fido for Harpsichord</i> , Fassung A, in <i>Händels Werke</i> , a. a. O., Bd. 48, S. 194–195]
Menuet
Sinphous [sic! = (Allegro) in <i>Händels Werke</i> , a. a. O., Bd. 48, S. 202–203]
Gigue [Taktzeichen 1/2] | |
| S. 52–67 | [C-dur] | { Praeludio
Entree
Courante
Aria
Menuet
Capricio
Capricio | |
| S. 68–73 | [g-moll] | { Allemande
Gigue
Bourree
Menuet | |
| S. 74–79 | [F-dur] | { Praeludio
Allemanda
Courante
Sarabande
Bouree
Menuet
Gigue | [ebenfalls anonym in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, <i>Cod.</i> 18780, S. 62 ff., einzelne Sätze auch in anderen Quellen; wahrscheinlich von Gottlieb Muffat] |
| S. 80–87 | [a-moll] | { Allemanda
Tourneè
Menuet
Menuet 2 ^{do}
Capricio | |

⁴ Darüber Bleistiftvermerk von der Hand Ernst Fritz Schmid: „Nicht in *Kla. W. bis auf Sinphous*“. Offenbar lag Schmid nur der 2. Band der Gesamtausgabe zum Vergleich vor, wo dieses Stück in wesentlich anderer Gestalt den Schlußsatz der Suite III bildet.

- | | | | |
|------------|----------|---|---|
| S. 88–97 | [e-moll] | { | Allemande
La bella della Patienza
Sarabanda
Bourreè
Menuet
Gigue |
| S. 98–103 | [g-moll] | { | Praeludio
Menuet
Bourreè
Verso
Fuga |
| S. 104–107 | [G-dur] | { | Praeludio
Fuga
Gigue
Aria sine fine |
| S. 108–111 | [B-dur] | | [Zwei ohne Titel zwar einzeilig geschriebene, aber mit beiden Händen zu spielende Stücke, die auch im Ms. 26, S. 112–115, wiederkehren, wo vor dem ersten Stück „ <i>Labirinto per il Cembalo</i> “ steht. Diese Bezeichnung bezieht sich auf die absichtlich ununterbrochen wechselnde Schlüsselvorzeichnung.] |
| S. 112–120 | [d-moll] | { | Allemanda
Courante
Sarabande
Capricio
Menuet
Guigue [sic] |
| S. 121–133 | [A-dur] | { | Praeludio
Overtureè [sic]
Allemande
Pargamasca [sic]
La Posta
Menuet
Giga |

S. 134–145	[G-dur]	{	Praeludio Intrada Courante Bouree Menuet 1 ^{mo} Menuet 2 ^{do} Giga	
S. 146–160	[F-dur]		Ciaccona [mit 34 Variationen]	
S. 161–171	[E-dur]	{	Allemanda Courante Aria	[Händel, Suite V in <i>Händels Werke</i> , a. a. O., Bd. 2, S. 33 ff.; das Prélude fehlt].
S. 172–181	[g-moll]	{	Preludio Allamanda Courante Bouree Menuet Capricio	
S. 182–191	[B-dur]	{	Preludio Intrada Courante Gavotta Menuet 1 ^{mo} Menuet 2 ^{do} Capricio	

GRAZ, DIÖZESANARCHIV, BESTAND ST. LAMBRECHT, Ms. 25

Insgesamt 74 Blätter mit neuzeitlicher Seitenzählung 1–148. Querformat ca. 32,0:23,5 cm; 10zeilig rastriert. Papier und Wasserzeichen stimmen mit jenen im vorigen Ms. beschriebenen überein. Mit Ausnahme des letzten Stückes [March], das einen Nachtrag auf der ursprünglich leergebliebenen letzten Notenseite darstellt, sind alle Stücke von der dritten Schreiberhand des vorhin genannten Ms. 24 derselben Provenienz mit heute brauner Tinte geschrieben. Ab S. 66 verwendet der Schreiber eine spitzere Feder, und gegen das Ende wird die Notenschrift flüchtiger. Die rastrierten Seiten, nämlich S. 3–146, sind durchwegs be-

schrieben. Die Vorderseite des Vorsatzblattes enthält den Besitzvermerk: „*Ex libris Anae Franciscae Zesnerin / de Spizenberg. Aõ 1725*“⁵. Das Nachsatzblatt bleibt leer. Ein Gesamttitel fehlt. Die Handschrift ist in einen zeitgenössischen Ganzlederband mit Blindpressung gebunden und mit Goldschnitt versehen. Offenbar durch Wasserschaden haben nicht nur der Einband, sondern auch Vorsatzblatt und mehrere Notenseiten gelitten, ohne die Lesbarkeit wesentlich zu beeinträchtigen. Mit der im Besitzvermerk angeführten Jahreszahl 1725 ist der Terminus ante quem aller in dem Band enthaltenen durchwegs anonymen und zu tonartlich geschlossenen Partien vereinigten zweihändigen Klavierstücke gegeben.

S. 3–18	[a-moll]	{	Preludio Allamanda Courante La Tourneè Menuet Duetto Rondeau
S. 19–35	[G-dur]	{	Preludio Intrada Courante Peisan Menuet Aria Giga
S. 36–47	[C-dur]	{	Intrada Courante Capricio Menuet
S. 48–65	[C-dur]	{	Preludio Entreè Cappricio [sic] La Tourneè Menuet Guigue [sic]

⁵ Über das Geschlecht der Freiherren Zesner von Spitzenberg vgl. Carl von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Theil 59, Wien 1890, S. 347 f.

S. 66–79	[E-dur]	{	Preludio Allemanda Couranta Sarabanda Boureè Menuet Giga
S. 80–95	[c-moll]	{	Preludio Allamanda Courante Capricio Menuet Paesana Giga
S. 96–106	[a-moll]	{	Prelude Ciacona
S. 106–119	[G-dur]	{	Prelude Entree Couranta Boureè Menuet La Paix
S. 120–131	[d-moll]	{	Praeludio Ciacona
S. 132–145	[G-dur]	{	Preludio Intrada Intermezzo Boureè Menuet Finale
S. 146	[F-dur]		March

Im Gegensatz zu den beiden oben beschriebenen Handschriften enthält das im Folgenden angeführte, vermutlich etwas jüngere, aber ebenfalls noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörende Manuskript vorwiegend Sonaten, die

zumeist von Benedetto Marcello stammen. Soweit sie anonym überliefert sind, ließen sie sich an Hand des thematischen Verzeichnisses von William S. Newman⁶ identifizieren.

GRAZ, DIÖZESANARCHIV, BESTAND ST. LAMBRECHT, Ms. 26

Insgesamt 73 Blätter mit neuzeitlicher Seitenzählung 1–146. Querformat ca. 29,5:21,8 cm; 8zeilig rastriert. Handgeschöpftes, weißes Papier mit nur schwach erkennbaren senkrechten Wasserzeichenlinien im Abstand von ca. 2,5 cm. Als Wasserzeichen sind eine verzierte Krone und Lilie teils mit, teils ohne verlängerte Spitze zu erkennen.

Die Handschrift ist von ein- und derselben Hand, die in den vorherigen Bänden nicht begegnet, mit heute schwarzer Tinte geschrieben. Die rastrierten Seiten sind mit Ausnahme der letzten (S. 142) durchwegs beschrieben. Die Vor- bzw. Nachsatzblätter 1–2 sowie 143–146 sind leer. Die Seiten 1 und 146 sind mit marmoriertem Papier, das sich auch auf die Innenseiten des Einbanddeckels erstreckt, beklebt. Als Gesamttitel steht auf der Vorderseite des zweiten Vorsatzblattes S. 3 „*Per Cembalo Sonata più di cento / ch'hanno cinquantamila Mutazioni, / ma per altro secondo l'occasioni / adesso dan' piacere, ou dan'tormento; / et chi le suona poi con piena legge / per consolare, ò tormentar l'elegge.*“ S. 4 ist leer. Die Handschrift ist in einem zeitgenössischen roten Ganzledereinband mit reicher Goldprägung gebunden und mit Goldschnitt versehen.

S. 5–17		Sonata per Cembalo Del N: H: Bened. Marcello [= Newman, Nr. VI]. Allegro – Presto – Presto
S. 18–31		Sonata [= Newman, Nr. IX] Largo – Presto – Presto – [Allegro]
S. 32–36	[F-dur]	A: L: [Antonio Lotti?, Pietro Antonio Locatelli?] Tempo presto
S. 36–42	[G-dur]	A: L: [Ein dem vorigen ähnlich gestalteter Satz]
S. 43–51	[F-dur]	Toccata Per Cembalo / Del Sig. ^r Nicola / Porpora
S. 52–59		Sonata Prima Dell'Ecc[ellentissi]mo Benedetto Marcello. [= Newman, Nr. XI] Largo – Allegro – Presto – Prestissimo
S. 60–68		Sonata seconda [von Marcello = Newman, Nr. II] Largo – Presto – Allegro – Prestissimo

⁶ William S. Newman, *The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello*, in: ACTA MUSICOLOGICA Vol. 29, 1957, S. 28 ff.; ders., *Postscript*, ebenda, Vol. 31, 1959, S. 192 ff.

- S. 68–76 Sonata terza [von Marcello = Newman, Nr. I]
[Largo] – Allegro – [Unbezeichnet]
- S. 77–85 Sonata quarta [von Marcello = Newman, Nr. IV]
[Unbezeichnet] – [Unbezeichnet] – Vivace/Presto –
[Unbezeichnet]
- S. 86–97 Sonata/quinta [von Marcello = Newman, Nr. XII]
Presto – Largo – Presto – [Unbezeichnet]
- S. 98–112 [C-dur] Menuet [wahrscheinlich ebenfalls von Marcello mit
Variationen über das Menuetthema]
- S. 112–115 [B-dur] Labirinto per il Cembalo [Zwei Stücke; auch in
Ms. 24, S. 108–111]
- S. 116–141 Ciaccona [von Marcello = Newman, Nr. XIII]

Die vorläufig feststellbaren Komponisten, von denen Werke in den drei Bänden enthalten sind, gehören durchwegs ein- und derselben Generation an und sind gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Der jüngste unter ihnen ist Conrad Friedrich Hurlebusch. Daß seine D-dur-Suite zusammen mit einer sonst unbekanntem Klavier-Chaconne des Wiener Hofballettkomponisten und kaiserlichen Violinisten Nicola Matteis⁷ in einer österreichischen Quelle überliefert wird, dürfte mit Hurlebuschs Aufenthalt in Wien 1716/18 und seinem Verkehr mit kaiserlichen Hofmusikern zusammenhängen⁸. Eine Abschrift nach dem vom Komponisten selbst besorgten, leider undatierten Hamburger Druck der *Compositioni musicali*, in denen die genannte Suite die *parte seconda* eröffnet, scheidet aus äußeren und inneren Gründen aus. Der Druck dürfte nach Seifferts überzeugenden Darlegungen erst ca. 1735 erschienen sein⁹. Doch müssen die meisten von Hurlebusch veröffentlichten Stücke – unter ihnen auch die vorliegende D-dur-Suite – wesentlich früher entstanden sein und ziemliche Verbreitung erfahren haben, wie der mangelhafte Amsterdamer Raubdruck Witvogels von Hurlebuschs Klavierwerken beweist, der den über die Verunstaltung mit Recht empörten Komponisten überhaupt erst zu seiner eigenen Ausgabe veranlaßte¹⁰. Da Wit-

⁷ Über ihn vgl. Paul Nettel, *An English musician at the court of Charles VI in Vienna*, in: *THE MUSICAL QUARTERLY*, Vol. 28, 1942, S. 318 ff.

⁸ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck von Max Schneider, Berlin 1910, S. 121; vgl. auch Liselotte Bense, Artikel *Conrad Friedrich Hurlebusch*, in: *MGG VI*, Sp. 971.

⁹ Conrad Friedrich Hurlebusch, *Compositioni musicali per il Cembalo, divise in due parti*, uitg. door Max Seiffert, Amsterdam–Leipzig 1912.

¹⁰ Wie Anm. 9.

vogels Verlagswerke aber erst ab 1731 erschienen¹¹, was Seifferts obige Datierung bestens stützt, kann der ohne Wissen des Komponisten hergestellte Druck nur knapp vor dessen eigenem liegen. Ein Vergleich von letzterem mit der vorliegenden Kopie beweist, daß Ms. 24 alle Stücke stark entstellt wiedergibt, ja sogar willkürlich eine Satzbezeichnung ändert (s. oben) und für die Sarabande einheitlich $\frac{3}{4}$ -Takt anstatt $\frac{9}{8}$ -Takt abwechselnd mit $\frac{3}{4}$ -Takt vorschreibt, so daß dadurch auch der Rhythmus streckenweise verändert erscheint. Als Vorlage käme daher bestenfalls der mir leider unbekanntes Raubdruck Witvogels in Betracht, zumal Amsterdamer Musikdrucke in Wien verbreitet gewesen sein müssen, was schon der Druck der Oper *Elisa* (1719) von J. J. Fux beweist. In Hinblick auf die ziemlich gesicherte Datierung von Ms. 24 dürfte aber eher eine unverlässliche Kopie aus der Zeit des Wiener Aufenthaltes von Hurlebusch als Vorlage gedient haben, was auf eine verhältnismäßig frühe Entstehungszeit der Suite schließen läßt.

Auch die Wiedergabe der Werke Händels weist mannigfache kleinere und größere Abweichungen von den Hauptquellen auf. Das betrifft vor allem die Klavierbearbeitungen aus dem *Pastor fido*, die in der ersten d-moll-Suite von Ms. 24 stehen. Das als „*Sinphous*“ bezeichnete Stück ist stark verkürzt wiedergegeben. „*Sinphous*“ selbst ist als verballhornte Form von „*Symphony*“ [= Tutti] im Gegensatz zu „*Harpsichord*“ zu deuten. Dieser Kontrast wird im Laufe des Stückes mehrfach durch „*sinphouur[!]-Harpsicord*“, „*simphouur-harpsicorem*“ angedeutet und kommt auch in einer konzertanten Cembalofassung der Arie „*Vo' far guerra*“ aus *Rinaldo* vor¹². Offenbar lag dem der englischen Sprache unkundigen Kopisten von Ms. 24 eine englische Quelle vor, deren zusätzliche Bezeichnungen er nur teilweise richtig wiederzugeben verstand. Daß die vorhin genannte Arie „*Vo' far guerra*“ in der Fassung für Singstimme und konzertierendes Cembalo auch in Ms. 24 wiederkehrt, beweist ihre außerordentliche Beliebtheit und rasche Verbreitung. Für die Kopie der Stücke aus der E-dur-Suite könnte dem Kopisten der vom Komponisten besorgte und 1720 in London erschienene Druck der *Suites de pieces pour le clavecin* als Vorlage gedient haben, wenn man bereit ist, zahlreiche Flüchtigkeiten als Kopistenfehler zu deuten. Ms. 24 beweist die rasche Einbürgerung von Händels Klaviermusik und Klavierbearbeitungen seiner Werke in Österreich.

Ob sich unter den anonymen Stücken von Ms. 24 und Ms. 25 weitere Stücke Händels oder Abschriften aus gedruckten zeitgenössischen Klavierbüchern ver-

¹¹ Deutsch, *Musikverlags-Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen. 1710–1900*, zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe, Berlin 1961, S. 30.

¹² *Georg Friedrich Händels Werke*; für die deutsche Händelgesellschaft hrsg. von Friedrich Chrysander, Bd. 48, Leipzig (1894), S. 230 ff.

bergen, bedarf noch näherer Untersuchung. Italienischer und französischer Einfluß halten sich ungefähr die Waage. Übereinstimmung der Kopfmotive zwischen einzelnen Sätzen als Überrest von Gestaltungsprinzipien der Variationensuite läßt sich mehrfach feststellen, z. B. in der E-dur-Suite von Ms. 25; ebenso auffallend ist der Zusammenhang zwischen dem Allegroteil des zweiten G-dur-Preludio mit der Couranta aus derselben Quelle. Das deutet darauf hin, daß die anonymen Stücke in der Regel nicht erst nachträglich (aus methodischen Gründen oder aus Rücksicht auf den Spieler) zu tonartlich geschlossenen Suiten zusammengefügt worden sind, sondern von vornherein in dieser Satzfolge feststanden. Die erste d-moll-Suite in Ms. 24 mit teilweiser Verwendung von Stücken Händels muß freilich den Pasticcios zugerechnet werden. Ms. 24 und Ms. 25 lassen in Anordnung der Suiten eine abwechslungsreiche Tonartfolge erkennen.

Die F-dur-Suite in Ms. 24, S. 74–79, kann mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit Gottlieb Muffat zugeschrieben werden. Das *Praeludio* ist einzeln in einer Sammlung Muffatscher Tastenkompositionen überliefert, die ganze Suite anonym in einem zwischen 1733 und 1735 geschriebenen Klavierbuch mit Werken von Gottlieb Muffat, Johann Joseph Fux und Johann Caspar Ferdinand Fischer; die drei letzten Sätze kommen auch in Verbindung mit anderen Sätzen in dem Konvolut Muffatscher Kompositionen Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 18691, vor¹³. In der vorliegenden Handschrift sind die Verzierungen spärlicher verwendet als in den übrigen. Weitere Konkordanzen zu Kompositionen Muffats konnten noch nicht nachgewiesen werden, obwohl viele Tanzsätze ihrem inneren Wert und Charakter nach ihm zugesprochen werden könnten.

Ms. 26 überliefert hauptsächlich bereits bekannte Sonaten von Benedetto Marcello. Die einzelnen Sätze werden häufig mit Tempoangaben versehen, die Newmans thematisches Verzeichnis¹⁴ teilweise nicht enthält. Die beiden mit Signum „A: L:“ versehenen Stücke mischen fugen- und toccatenartige Elemente und sind musikalisch unbedeutend. Die Aufnahme einer Toccata von Nicola Porpora könnte mit seinen frühen Opernerfolgen in Wien in Zusammenhang stehen.

Unzweifelhaft sind die drei genannten Bände im Umkreis der Wiener Hofkultur entstanden. Es ist bezeichnend, daß das Diözesanarchiv Graz, Bestand St. Lambrecht, neben einer Sammlung anonymer Arien aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Ms. 23) auch einen mit „Vienna 1709“ datierten handschrift-

¹³ Laut Feststellungen von Herrn Dr. Friedrich Wilhelm Riedel, Kassel, der zusammen mit Rudolf Walter und Samuel T. Morris eine Gesamtausgabe der Tastenkompositionen von Gottlieb Muffat vorbereitet, die vom American Institute of Musicology veröffentlicht wird.

¹⁴ Wie Anm. 6.

lichen Band italienischer Arien des Wiener Hofkapellmeisters Antonio Pancotti enthält (Ms. 22), dessen Werke anscheinend zum Großteil verschollen sind¹⁵.

Im Zusammenhang mit der Händelpflege in Österreich sei ferner die Aufmerksamkeit auf drei weitere unsignierte gebundene Bände im Querformat gelenkt, die sich im Nachlaß des Grazer Musikpädagogen und Komponisten Adolf Doppler (1850–1906) befanden¹⁶ und ausschließlich Chöre und Arien aus Händels Oratorien und Anthems in Partitur enthalten. Die Kopien sind am Ende des 18. Jahrhunderts von mehreren unbekanntem Kopisten hergestellt worden. Besitz- oder Datumsvermerke, die auf Ort und Zeit der Herstellung schließen lassen könnten, fehlen. Doch darf mit großer Wahrscheinlichkeit vermutet werden, daß die Kopien nebst anderen Beständen desselben Nachlasses, der auch zahlreiche Werke von W. A. Mozart enthält, aus dem Besitz von Aloys Fuchs stammen; auf einer Partiturskopie von Mozarts KV 196, 18 vermerkt Fuchs eigenhändig „*Ex collectis Al: Fuchs / Nr 158*“¹⁷. Jedenfalls dürften die drei Bände mit der

¹⁵ Über A. Pancotti vgl. EitnerQ sowie Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 264. In diesem Zusammenhang sei auch auf folgende drei, sich im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Graz (Geschenk F. Wastian) befindenden Arien für Tenor mit Streichern und Bläsern (Stimmen) von N. Jomelli hingewiesen: „*Odo il suono*“ („*Milano 1753*“), „*Figlia qualor ti miro*“ („*Roma 1754*“), „*Superbo*“ („*Roma 1754*“).

¹⁶ Diesen Nachlaß habe ich 1959 von dessen Schwiegertochter, Frau Henriette Doppler, erworben. Vgl. meinen Aufsatz *Adolf Doppler, ein Grazer Musikpädagoge des 19. Jahrhunderts*, in: *Siedlung, Wirtschaft und Kultur im Ostalpenraum*, FESTSCHRIFT ZUM 70. GEBURTSTAG VON F. POPELKA, Graz 1960, S. 221 ff. Nach Erscheinen dieses Aufsatzes fand Frau Doppler noch weitere Musikalien, die sie mir übergab. Unter ihnen befinden sich neben Kompositionen von Adolf Doppler Partitur-Abschriften (ca. 1830) von Mozarts Konzert für Violine und Viola KV 364 (320^d) und Klavierkonzert KV 491 in einer Orchesterbearbeitung für 3 Violinen, 2 Violen und Bässe (unvollständig), ferner Drucke des Verlages Schott in Mainz von Sonaten Ignaz Pleyels op. 15, livre I, II (No. 103, 104, 195), Op. 32, livre I, II (No. 143, 150), op. 41, livre II (No. 176, 182), außerdem von Ferdinand Ries das Trio op. 2 (Wien, Steiner, No. 4381) und das Trio op. 143 (Mainz, Schott, No. 2663), von J. G. Ferrari, *Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte sur l'air Russe Kaliniska*, op. 20 (Wien, Cappi, No. 975), sowie kleinere Klavierwerke von Diabelli, nämlich: *Variations* op. 81 (Wien, Magasin de l'imprimerie chimique, No. 1811), 24 Original-Ländler (Wien, Cappi und Diabelli, No. 432), Sonatinen op. 50 (Wien, Steiner, No. 2843), von M. J. Leidesdorf, *Polonaise* op. 71 (Wien, Artaria, No. 2509) und ein anonymes Bolero (Wien, Tranquillo, No. 1723). Ein Exemplar der in München bei Alfred Schmid erschienenen Balladen und Gesänge des von 1889–1894 in Graz wirkenden Martin Plüddemann enthält eine eigenhändige Widmung des Komponisten an Adolf Doppler.

¹⁷ Hellmut Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)*, in: MOZART-JAHRBUCH 1958, Salzburg 1959, S. 114. Vgl. dazu meine *Miszelle* in: DIE MUSIKFORSCHUNG, Jg. 15, 1962, S. 368.

durch Baron van Swieten und Grafen Heinrich Wilhelm Haugwitz (1770–1842)¹⁸ intensivierten Händelpflege in Österreich zusammenhängen. Ob und wie weit es sich um Kopien von alten Drucken handelt, bedarf noch näherer Untersuchung. An Stelle einer detaillierten Handschriftenbeschreibung, die hier zu weit führen würde – vermerkt sei nur, daß in allen drei Bänden die bekannten drei Halbmonde abnehmender Größe als Wasserzeichen begegnen – folgt abschließend die Wiedergabe ihres Inhalts. Überschriften werden im Originalwortlaut wiedergegeben. Eigene Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

Allegro / Del Sig: Handel / from Samson.

Honour and arms / Aria / Del Sig:^{re} G: F: Händel from Samson.

Thy glorious deeds in Spird / Aria / Del Sig:^{re} G: F: Händel from Samson.

Coro from Samson / Fix'd in his everlasting seat / Del Sig:^{re} Handel.

To fame immortal go, / Coro. / Del Sig:^{re} G: F: Händel from Samson.

Let the bright Seraphims / Aria e Coro / Del Sig:^{re} G: F: Händel from
Samson.

Snares fire and brimstone / Chorus from the Anthem X. / Del Sig:^{re}
G: F: Händel.

There is Sprung up a light / Chorus / From the Anthem 5.th / Del Sig:
G: F: Händel.

Glory and Worship are before him / Chorus / from the Anthem 5.th /
Del Sig:^{re} G: F: Händel.

Le profonde vie dell'onde / Aria / Del Sig:^{re} Handel in Otho [*Ottone*,
Arie des Emirenus]

Coro / For unto us a child. / Del Sig: Händel [aus *Messias*].

When stonns the proud to Terrors. / Aria con Chorus. / from the Oratorio
Athalia. / Del Sig:^{re} G: F: Händel.

The Nations tremble / Chorus / from Ioshua. / Del Sig:^{re} G: F: Händel.

*

Swift our numbers Swiftly / Chorus from Joseph Oratorio / Del Sig:^{re}
G: F: Händel.

¹⁸ Jan Racek, *Oratorien und Kantaten von G. Fr. Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšt*, in: WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BRÜNN, Jg. VIII, 1959, F. 3, S. 46 ff.

Coro à 8. / I will Sing unto the Lord / Del Sig.^{re} Händel from the Occasional Oratorio 1745.

[Trombone, Principal, Timpani fehlen].

Chorus from the Occasional Oratorio / f[or] 8. Voices. /

May God from whom / By G. Handel.

[Timpani fehlen].

Coro a 8. / He led them through. / Del Sig.^e Händel

[aus *Israel in Ägypten*].

Coro / And believed the Lord / Del Sig. Handel.

[aus *Israel in Ägypten*].

Coro / He smote all the first born / Del Sig. Handel

[aus *Israel in Ägypten*; Trombone I, II, III fehlen].

Coro / And I will exalt / Del Sig. Handel

[aus *Israel in Ägypten*; Trombone I, II, III fehlen].

Chorus / And with his Stripes. / Del Sig.^{re} Ge: Fr: Händel.

[aus *Messias*].

Recitativo e Coro / As from the pow'r. / Del Sig: Händel

[aus der *Cäcilien-Ode*].

Coro / Then shall they know / Del Sig.^{re} Händel

[aus *Samson*]

Coro / Behold Darius great and good. / Del Sig.^r Händel

[aus *Alexander-Fest*]

Coro / They loathed to drink / Del Sig. Händel

[aus *Israel in Ägypten*].

Coro / (To man Gods universal.) / Del Sig: Händel

[aus *Samson*]

Coro / Amen / Del Sig. Handel

[aus *Messias*]

*

Chorus / Sound and alarm / from Handel's Judas Macchabaeus.

Chorus / O Father whose almighty Pow'r / from Handel's Judas Macchabaeus.

Chorus / See the Conqu'ring Hero comes / from Handel's Judas Macch.

We never will bow down / Chorus / Del Sig.^{re} G: F: Händel from Judas M.

Air / Arm Arm ye brave / and / Chorus / We come we come. / from Handel's Judas Macchabaeus.

- Chorus / Hail hail Judea / from Handel's Judas Macchabaeus.
Sing unto God and high Affections raise / Chorus from Judas Macch. /
Del Sig:^{re} G: F: Händel.
Chorus / Lead on, Lead on / from Handel's Judas Macchabaeus.
Hear us o Lord from Judas Macch: / Chorus / Del Sig:^{re} G: F Händel.
Rejoice o Judah and in Songs divine / Aria con Chorus from Judas M: /
Del Sig:^{re} G: F: Händel.
the Trumpets loud clangor / Coro. / Del Sig:^{re} Geor: Friderico Händel
[aus *Cäcilien-Ode*].
Coro / At last divine Cecilia came. / Del Sig:^{re} Händel
[aus *Alexander-Fest*]
Break his bands of Sleep asunder / Chorus / Del Sig:^{re} G: F: Händel
[aus *Alexander-Fest*].
from Harmony / Coro / Del Sig:^{re} Geor: Friderico Händel.
[aus *Cäcilien-Ode*].

VINCENT DUCKLES

*William F. Herschel's Concertos for Oboe, Viola and Violin*¹

The presence of musical and scientific aptitudes in one individual is not an unusual occurrence. Physicists, chemists and medical men are often gifted amateur musicians; almost equally common are musicians who indulge in scientific hobbies. But rarely do we find scientific and musical interests so thoroughly combined as they were in the life of Sir William Friedrich Herschel (1738–1822). He was occupied with music professionally for more than twenty-five years, and he was well equipped by 18th-century standards for the pursuit of that career. A creditable performer on the oboe, violin and organ, his self-confessed ambition was to excel as a composer. His professional life as a musician carried him from modest beginnings as an oboe player in his father's regimental band in Hannover (1753) to leader of a small wind ensemble for the Earl of Darlington in Richmond, Yorkshire (1759–1761), director of municipal concerts at Leeds (1762–1766), several months as organist at Halifax (1766), and finally organist for the new Octagon Chapel in Bath (1767–1782). During the last decade of his life at Bath his memoranda reveal the gradual displacement of music by astronomy, until by 1782 he was almost completely absorbed in those studies which established his reputation as the greatest empirical astronomer in the history of the science.²

In the years when he was leading a precarious life as an itinerant bandsman in northern England, he wrote a considerable amount of instrumental music. His journals mention at least eighteen symphonies as having been composed between 1760 and 1762. Such works were the stock in trade for a young musician hopeful of attracting the attention of a wealthy patron, or of securing a comfortable post

¹ This paper is an expansion of a brief statement read at the Congress of the International Astronomical Union, held at the University of California in Berkeley, August 1961. On that occasion the members of the Griller Quartet performed two of Herschel's concertos (No. 2, for viola, and No. 6, for violin). I am also indebted to Mr. A. P. Fitzgerald, of Belfast, Northern Ireland, for sharing his views with me on Herschel as a musician.

² An account of Herschel's early years can be found in vol. 1 of *The Scientific Papers of Sir William Herschel* (London 1912). See also *The Herschel Chronicle*, ed. Constance Lubbock (New York 1933) p. 1–77.

in the provinces. Even more useful than symphonies in this respect were concertos in which the composer himself could appear as soloist. A series of ten such works, composed between 1758/9 and 1764, were acquired by the Music Library of the University of California at Berkeley at the time of the dispersal of the Herschel family papers in 1958.³

As early compositions, written between the composer's twenty-first and twenty-sixth years, Herschel's concertos obviously do not provide materials for the study of a mature style, but they are remarkably revealing both as cultural and as psychological documents. They shed much light on the kinds of musical influences sustained by an intelligent and impressionable young composer of the mid-18th century, but they are even more interesting as evidence of the inner conflict between the man's artistic and scientific inclinations. One may, perhaps, be accused of making observations after the fact in stressing the psychological overtones of these works. If Herschel had never found himself as an astronomer, he would have occupied a small but respected place in the history of music, a transitional figure between the late baroque and early classic periods. As it is, we know him as a distinguished scientist, who gave up music not for lack of success but because his scientific interests took full possession of his time and energies. It therefore becomes natural to seek evidence in his musical compositions to support such a change in direction. The evidence is there, but it need not lead to any sweeping generalizations about the differences between the artistic and the scientific personality. Herschel was a young man of exceptional intellectual capacity but limited musical gifts. In a letter sent from Leeds to his brother Jacob in Hannover he wrote: "It is a pity that music is not a hundred times more difficult as a science." No statement could suggest more aptly his shortcomings as a composer. These youthful concertos reveal his strenuous efforts to gain control of his craft, but the real difficulties of musical composition were beyond the range of his experience. His true genius lay in another direction.

The chronology of the concertos has been made clear by the composer himself. At some time in his life he brought eight of them together in a portfolio with the inscription: "the scores of 8 Concertos for the Tenor, the Oboe and Violin." Each of these scores, with the exception of the first, bears a note giving the date and place of composition.

1. Viola Concerto in C Major (no date or place given)
2. Viola Concerto in D Minor (Maidstone, August 1759)
3. Oboe Concerto in E-flat Major (London, May 1759)

³ See Sotheby & Co., *Catalogue . . . Sale of Tuesday, 17th June, 1958*. Lot 428; Otto Haas, *Catalogue 37, Rare Music*. Item 87.

4. Viola Concerto in F Major (London, October 1759)
5. Violin Concerto in A Minor (Richmond, July 3, 1760)
6. Violin Concerto in G Major (Richmond, 1761)
7. Violin Concerto in C Major (Bernhard Castle, Durham, September 16, 1762)
8. Violin Concerto in D Minor (Burly, July 31, 1764)
- [9] Oboe Concerto in C Major (no date or place given)
- [10] Oboe Concerto in C Major (no date or place given)
- [11] Last Allegro from an Oboe Concerto in C Major (no date or place)

In addition to the eight numbered scores, the Berkeley Music Library acquired the autographs of two further oboe concertos in C Major, designated above as Nos. 9 and 10. No. 9 was scored by the composer on fifty-five small sheets (20 x 16 cm); No. 10 is without a score, consisting of parts only. Finally, there remains a single Allegro movement for another oboe concerto in C Major (No. 11 above). Possibly it is an optional third movement for concerto No. 10, with which it shares certain melodic features.

To place these works, from 2 to 8, in strict chronological sequence, it is necessary to invert Nos. 2 and 3. The first, undated, viola concerto is not quite complete. The last movement breaks off just before the final tutti and is not fully scored. Its place in the chronology, as well as that of the last two oboe concertos, is not clear. Stylistically all three of these works are more closely related to the violin concertos of 1762 and 1764 than to concertos written at Maidstone or London. All of the works observe the standard, fast-slow-fast sequence of movements. The last two oboe concertos (plus the extra movement) are the only ones which employ horns and bassoons in addition to the basic group of strings. This might suggest the possibility that they were written for the musicians of the Earl of Darlington's band at Richmond where Herschel held his first appointment in England.⁴

Ten concertos composed within the short span of five years might not be expected to reveal much in the way of stylistic development, but the contrary proves to be the case. Four of them, Nos. 2–5, have characteristics which set them apart from the others. This group contains what were probably Herschel's first attempts in the concerto form. They show the influences of the north

⁴ Examination of the Herschel autographs at Berkeley permits some slight corrections to the inventory of Herschel's works in the article in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* on this composer. Concerto No. 2 is in D Minor, not F Major; Concerto No. 6 is dated 1761, not 1760; Concerto No. 7 is dated 1762, not 1761. The incomplete viola concerto, No. 1, and the Allegro movement for oboe and orchestra, are not mentioned in the article.

German school which followed a line of development culminating in the work of C. P. E. Bach. They are self-consciously modern works, ambitious works, experimental essays in the new *empfindsamer Stil*, full of sudden sharp contrasts in texture, lyric themes set off against rhythmic ones, an excessive use of expression marks and dynamic indications, and an intensity of feeling far removed from the *galant*. The two viola concertos, Nos. 2 and 4, both composed in the fall of 1759, are the clearest examples of the style of sensibility. In them one can see the composer extending himself to the utmost, trying every trick at his command. The effort is not unsuccessful, but is almost totally lacking in grace and sophistication. The counterpoint is crude and forced, the harmony deficient in subtlety, the sequences as mechanical as if stamped out with dies. One could condemn these works in almost every technical sense, and still not fail to be impressed by their power and integrity.

The opening of the slow movement of the viola concerto in D Minor (Example I) can serve to illustrate the composer's pathetic style.

Ex. I. From Concerto No. 2 for Viola, Second Movement
Adagio cantabile

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio cantabile'. The first system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic followed by a fortissimo (*f*) section with a trill in the treble. The third system continues with various dynamics including piano (*p*) and fortissimo (*f*).

The texture here is truly orchestral, not merely accompanied melody. The melodic interest, centered first in the top voice, shifts abruptly to the bass in measure 4. Contrast is the governing aesthetic principle. The *cantabile* line gives way to a vigorous *forte marcato* for one measure, then returns *piano*, is again disrupted. Those few critics who have had occasion to comment on Herschel's musical style, on the basis of insufficient evidence, have taken the view that his works were, at best, slight and melodious imitations of the conventional Italian idiom of the period. Nothing could be further from the truth, at least as far as his four earliest concertos are concerned. They are dynamic and forceful works, foreshadowing the romantic turbulence of the *Sturm und Drang*, naive and youthful yet lifted above mediocrity by the intensity of the composer's concern for order. His was a mind that took willful control of his materials and hewed them, even forced them into shape. At his own level, Herschel's approach to composition is not unlike Beethoven's. It is a structural approach in which melodic, harmonic and rhythmic ideas are used as building blocks, and if the joints are not always smoothly articulated the general effect is one of power and individuality.

A study of an excerpt from the viola concerto in F Major will reveal some further characteristics of his personal style. In keeping with the modernist trend of his time, he professed an aversion for fugue or anything suggesting the learned. Yet this particular concerto, in its own way, is a *tour de force* of contrapuntal contrivance. The first movement is full of bits of canonic imitation, the inversion and augmentation of themes, all without conveying any suggestion of fugal texture. Herschel's rationalistic approach to counterpoint is well demonstrated by the opening measures of the excerpt, which is taken from the last movement (See *Example II*). The passage occupying measures 1 to 5 is made up entirely of the first five notes of the diatonic scale of C major, ascending and descending, in simultaneous contrary motion and in double canon at the octave. The use of devices of this kind can be found in great number in Herschel's work. He took a naive delight in scale passages running in opposite directions against each other, in bass lines which reflect the mirror image of the melody, so much so that some of the pages of his scores look like designs laid out on a drafting table. He would have been happy in an age that encouraged compositional practices based on elaborate number relationships, the 15th century perhaps, or the 20th. But as a north German composer of the late 18th century he had other conventions to comply with. As Paul Henry Lang has remarked, "No other period was ever so possessed by a fanatic interest in the new as the second half of the 18th century, and none has proceeded to achieve its aims in a more

radical and ruthless manner."⁵ Some indication of the extent to which the new sounds and new concepts of tonal expression had reached Hannover, where Herschel learned his trade, can be found in the remaining measures of *Example II*.

Ex. II. From Concerto No. 4 for Viola, Third Movement

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The middle and bottom staves are also in 2/4 time. The music begins with a forte (*f*) dynamic marking. The melody in the top staff is characterized by dotted rhythms and eighth-note patterns. The accompaniment in the lower staves features a steady eighth-note bass line and chords.

The second system of the musical score features a Viola solo. The top staff is marked "(Viola) Solo dolce" and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is a slow, melodic line with a mix of eighth and quarter notes. The accompaniment in the lower staves consists of sustained chords and single notes, providing a harmonic foundation for the solo.

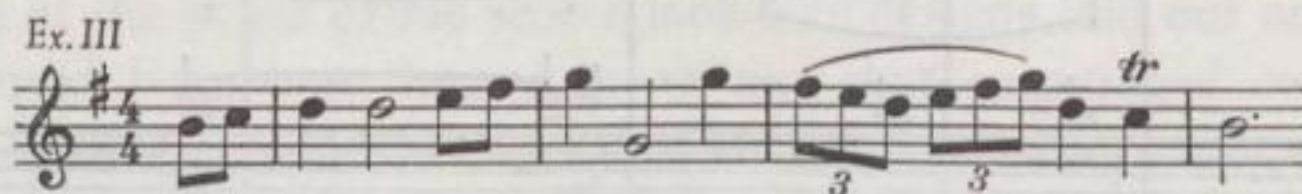
The third system of the musical score continues the Viola solo and accompaniment. The top staff shows the continuation of the melodic line, which includes some chromatic movement. The lower staves continue with the harmonic accompaniment, featuring sustained chords and moving bass lines.

⁵ Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* (New York 1941) p. 575.



After the five measures of canonic busy work in C Major, played *forte* by the orchestra, the viola solo enters mysteriously *dolce piano* over sustained harmonies in a remote key. The chord is an unprepared 7th, which proves to be VII⁷ in first inversion in the key of A-flat Major. The progression in itself is not remarkable, but the manner in which it is introduced seems to lift the music out of the context of its time and project it into a tonal world of some fifty years later. And this is not an isolated example of harmonic daring. Modernity in one detail, however, does not necessarily extend to all aspects of a musical composition. In their adherence to the ritornello form, their fast harmonic rhythm and thick texture, these early works of Herschel's belong firmly within the late baroque tradition of concerto writing.

A careful study of the concertos written prior to 1761 would lead one to believe that here is a young composer, unpolished but of considerable promise. Beneath the awkwardness there seems to be an authentic and original voice attempting to make itself heard. But apparently that voice had no great appeal for the provincial British audiences, and Herschel himself felt no compulsion to maintain the kind of individuality foreshadowed in his first four concertos. At any rate, in his G Major violin concerto of 1762 (No. 6) a change in his style becomes apparent. The dominant influences reflected from this point on are Italian. The theme of the first movement of the G Major concerto might have been written by Pergolesi:



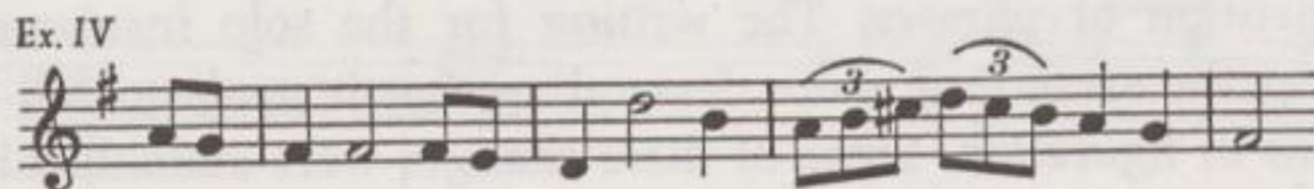
In the character of this theme one can glimpse the qualities which are present in all of Herschel's subsequent work in the concerto form. In contrast to the

dynamic, concentrated expression of the viola concertos, the melodies become increasingly lyric and serene, the harmonic changes are widely spaced and there is much repetition of phrases. The writing for the solo instrument is more skillful and at the same time more demanding, but it tends to fall into stereotyped patterns of figuration. Some of these changes were undoubtedly the result of an improved technical facility, but the essential difference between Herschel's earlier and later concertos came from the adoption of new models and objectives. He now writes in a style which has much in common with that of John Christian Bach, the London Bach, who took up residence in England in the summer of 1762 and came to epitomize the Italian classic style. Whatever Herschel gained in smoothness and grace in moving in this direction was accompanied by a loss in individuality. Everyone was writing music in the Italian vein. The change, for him at least, was one that led toward the superficial and the conventional.

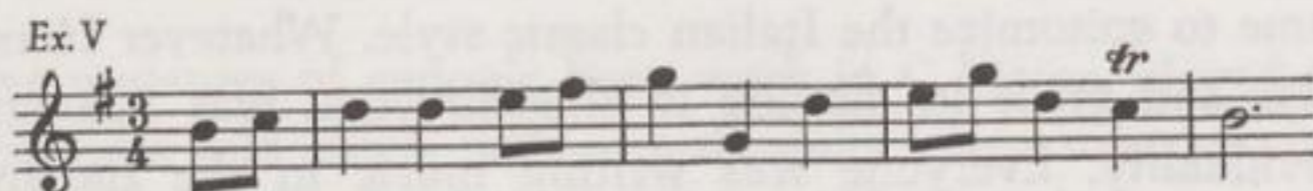
Not only are the details of his harmonic and melodic vocabulary altered, but his handling of form shows the result of a new orientation. In the four earliest works he almost invariably provides his opening tutti and solo sections with differing thematic materials, a treatment which harks back to the concerto grosso where dissimilar instrumental groupings were associated with independent themes. In the post-1761 concertos, on the other hand, he tends to employ the same theme for both tutti and solo, and thus establishes a relationship which could lead toward the double exposition form of the classic solo concerto.

One characteristic which stamps Herschel's approach to composition, over and above the influence of changing national styles, is the economy with which he deploys his themes. A more severe critic might attribute this trait to poverty of melodic invention; I think it rather stems from a deep seated urge to create unity out of the multiplicity of his materials. Whatever the cause, Herschel's concertos are unusual for their thematic consistency. They might almost be taken as examples of cyclic form, in which all movements are unified by the use of recurring melodic ideas. The first and last movements of the concertos frequently share the same themes. Sometimes the slow movement as well is derived from the common source, although this is less often the case. One of the most thoroughly integrated of his works is the Concerto No. 3, for oboe. The first and last Allegros in E-flat, 107 and 110 measures respectively, constitute an extended ritornello form interrupted by the 17-measure Adagio in C Minor. The last Allegro is not a strict recapitulation of the first, but simply a continuation using elements from the initial tutti and solo themes. Another type of thematic recurrence is shown in the first movement of Concerto No. 6, for violin, in which the second tutti of the first movement is based on the

mirror image of the principal theme. Compare the following with *Example III* above:



Furthermore, in the last movement of the same concerto the theme from the first movement is introduced in a new rhythmic setting—a true example of “thematic transformation”:



The violin concertos, No. 5 and No. 8, offer additional instances of the use in the last movement of melodic or harmonic ideas derived from the first. Such consistent use of thematic recurrence within a composite form is distinctly unusual in the late 18th-century concerto. With Herschel, however, the device is not the exception but the rule.

A recent biographer has observed that “one of his most marked mental characteristics was a love of order, and a driving compulsion to classify and arrange the seeming motley of nature, introducing meaning and coherence where there were none.”⁶ If a love of order lay at the roots of his melodic invention and his sense of musical form, it was also the source of the attraction which drew him more and more deeply into the exacting disciplines of astronomy. The shift in his center of interest took place by degrees, and there is no evidence that the relinquishment of his earlier ambitions in music caused him any serious doubts or mental anguish. A pupil visiting him in Bath in 1779, three years before King George III appointed him Royal Astronomer, has left this impression of his teacher’s rooms: “His lodgings resembled an astronomer’s much more than a musician’s, being heaped up with globes, maps, telescopes, reflectors, etc., under which his piano was hid, and the violoncello, like a discarded favourite, skulked away in a corner.”⁷

One cannot claim that the world lost a great composer when it gained a great astronomer. Yet his concertos are creditable and, in some ways, even remarkable achievements, well worthy of serious study and performance. They retain what many kindred and more sophisticated works of the period do not, the marks of a strong, individual, personal style.

⁶ J. B. Sidgwick, *William Herschel, Explorer of the Heavens* (London 1954) p. 32.

⁷ Quoted in *The Herschel Chronicle*, p. 73.

KARL GEIRINGER

Gluck und Haydn

Als ein kleiner Beitrag zur Ehrung des um die musikwissenschaftliche Erforschung des 18. Jahrhunderts so hochverdienten Jubilars soll in der vorliegenden Studie der Versuch gemacht werden, eine bisher weniger beachtete künstlerische Beziehung der Zeit in ihren Grundzügen zu skizzieren. Das sich hiebei ergebende Bild ist von inneren Widersprüchen nicht frei, doch gerade dadurch bezeichnend.

Es ist nicht möglich, mit Sicherheit festzustellen, ob Gluck und Haydn sich persönlich gekannt haben. Anfang der fünfziger Jahre ließ sich Gluck in Wien nieder und behielt, wenn auch mit vielfachen Unterbrechungen, seinen Wohnsitz bis zu seinem Tod in der Donaustadt. Wie uns Dittersdorf in seiner Selbstbiographie berichtet, trat Gluck in den ersten Jahren seines Aufenthaltes häufig in den Akademien des Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen auf¹. Der junge Haydn, der damals noch im Dienste von Nicola Porpora stand, begleitete gelegentlich Sänger in den gleichen Konzerten, und es ist daher möglich, daß Gluck ihn damals kennenlernte. Später, als Haydn selbst Berühmtheit erlangte, boten sich immer wieder Gelegenheiten zu einem Zusammentreffen der beiden Männer. So etwa als 1781 der russische Großfürst Paul und seine Gattin, Maria Feodorowna, dem Wiener Hof einen Besuch abstatteten und sowohl Gluck wie Haydn zur Unterhaltung der erlauchten Gäste beitrugen². Bemerkenswert ist auch ein Bericht Burneys, daß er 1772 gelegentlich eines Besuches in Glucks Wiener Wohnhaus Starzer, Ordoñez, Graf Brühl und Weigl Quartette von Haydn aufführen hörte³.

Es kann daher kein Zweifel bestehen, daß Gluck Werke von Haydn kannte. So gut wie sicher ist es auch, daß der jüngere Künstler Kompositionen des großen Operndramatikers gehört hat. Bis zum Jahre 1790 wurden in Wien mehr als 20 Bühnenwerke Glucks — Ballette, französische und italienische Opern — gespielt⁴,

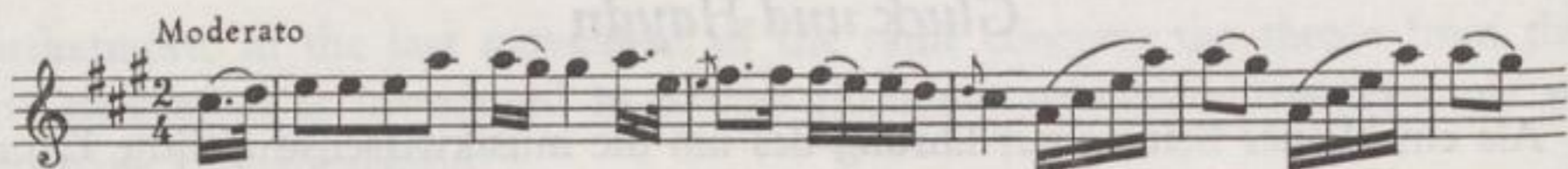
¹ Karl Ditters von Dittersdorfs *Lebensbeschreibung*, nach dem Erstdruck hrsg. von Bruno Loets, Leipzig 1940, S. 44.

² Vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Leipzig 1778–1882, Bd. I, S. 175, und Bd. II, S. 183 ff.

³ *The Present State of Music in Germany*, London 1773, I, pg. 290.

⁴ Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Cambridge 1943, und Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Gluck*, Leipzig 1904.

und es ist undenkbar, daß Haydn, der oft nach Wien kam und sich für neue Musik lebhaft interessierte, nicht einigen dieser Aufführungen beigewohnt haben soll. Ein starkes Anzeichen dafür ist jedenfalls im 1. Satz von Haydns Barytontrio Nr. 5 aus der Zeit um 1765 zu finden, das mit der folgenden Melodie beginnt⁵:



Wir wissen, daß nach der Wiener Premiere von Glucks *Orfeo ed Euridice* im Jahre 1762 das Werk mehrfach wiederholt wurde. Haydn mag eine solche Aufführung mit dem Prinzen besucht und die unsterblichen Klänge des „*Che farò senza Euridice*“ in ein neues Kammermusikwerk eingeflochten haben, um seinen erlauchten Gönner an das gemeinsame Erlebnis zu erinnern⁶. Später scheint sich Fürst Esterházy's Einstellung freilich grundlegend gewandelt zu haben. Die umfangreichen Studien, die Bartha-Somfai und Harich über die Esterházer Opernaufführungen vorlegten⁷, beweisen, daß unter den zahlreichen italienischen Opern, die unter Haydns Leitung im Schloß zur Aufführung gelangten, die Werke Glucks völlig fehlen. Dies berechtigt uns jedoch nicht, Rückschlüsse auf Haydns eigene Einstellung zu ziehen. Wir wissen, daß er für die Opern Mozarts höchste Bewunderung hegte⁸. Dessen ungeachtet kam keine Aufführung einer Mozart-Oper in Esterházy zustande, da des Fürsten Geschmack für die Auswahl der zur Wiedergabe gelangenden Werke ausschlaggebend war.

⁵ Das Werk ist durch eine eigenhändige Eintragung in Haydns Entwurfskatalog (S. 7) und durch die Anführung im Haydn-Verzeichnis von 1805 (S. 7) einwandfrei beglaubigt. Als ein „*Divertimento a due violini e basso*“ (in G-dur) findet es sich in Abschrift in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (*Mus. ms. 10043*).

⁶ In ähnlicher Weise findet sich im 1. Satz des Barytontrios Nr. 29 ein Zitat aus der Arie „*Che visino delicato*“ von Haydns eigener Oper *La Canterina*. Vgl. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Band I, Mainz 1957, S. 608.

⁷ Dénes Bartha und László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960; J. Harich, *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher*, Eisenstadt 1959, und *Das Repertoire des Opernkapellmeisters Joseph Haydn in Esterháza (1780–1790)*, in: *HAYDN-JAHREBUCH I*, Wien 1962, S. 9 ff.

⁸ Vgl. etwa Haydns berühmten Brief an den Ober-Verpflegungsverwalter Franz Rott in Prag von Dezember 1787 (erstmalig abgedruckt bei Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 51 f.) oder den reizvollen Brief an Frau von Genzinger vom 9. Februar 1790, in dem er beschreibt, wie er von *Le Nozze di Figaro* träumte (erstmalig abgedruckt bei Th. von Karajan, *Joseph Haydn in London*, Wien 1861, S. 66 ff.).

Jedenfalls hielt die konservative Einstellung des Fürsten den Kapellmeister nicht davon ab, die großen musikdramatischen Neuerungen der Zeit, die ihren stärksten Ausdruck in den Werken Glucks fanden, in seinen eigenen Kompositionen zu berücksichtigen. Die Untersuchung von Haydns Bühnenschaffen zeigt, daß abgesehen von *Acide*, der im gleichen Jahre wie Glucks *Orfeo ed Euridice* entstand, alle ernsten Opern des Meisters in gewisser Hinsicht den Gluckschen Errungenschaften Rechnung tragen. Es verdient auch hervorgehoben zu werden, daß drei dieser Opern Stoffe behandeln, die schon früher von Gluck bearbeitet wurden.

Überdies hat Haydn eine komische Oper geschrieben, die nicht nur den gleichen Stoff, sondern sogar dasselbe Textbuch benützt. Freilich sind die Voraussetzungen, von denen Gluck und Haydn bei der Komposition ausgingen, so völlig verschieden, daß die Endprodukte kaum Ähnlichkeit zeigen. Glucks *La rencontre imprévue* wurde 1764 am Wiener Hofe aufgeführt. Elf Jahre später gelangte *L'incontro improvviso*, eine italienische Bearbeitung des gleichen Librettos, die der Sänger Carl Friberth besorgt hatte, mit Haydns Musik in Esterház zur Aufführung⁹. Angesichts der in dem kleinen Schloßtheater unvermeidlichen Beschränkungen ist im späteren Werk die Zahl der Sänger verringert und der Text verkürzt. In musikalischer Hinsicht aber ist die Haydn-Oper eher großzügiger angelegt als das Glucksche Werk. Sie gebraucht sorgfältig gearbeitete Rezitative sowie Arien mit gelegentlichen Koloraturen. Das ältere Werk verwendet dagegen gesprochenen Dialog und zeigt Vorliebe für einfache Liedformen und syllabische Deklamation. Trotz aller Annäherungen an den deutschen und wienerischen Zeitgeschmack ist Glucks Oper im Grunde eine französische Opéra comique, Haydns eine italienische Opera buffa. Die textliche Verwandtschaft trägt noch dazu bei, die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Werke zu beleuchten.

Ein anderer Sachverhalt liegt bei jenen ernsten Werken Haydns und Glucks vor, die den gleichen Stoff behandeln. Im August des Jahres 1769 führte Gluck am Hoftheater zu Parma anläßlich der Vermählung des Infanten mit einer österreichischen Erzherzogin *Le Feste d'Apollon* auf, bestehend aus einem Prolog und drei einaktigen Opern. Das erste dieser Werke führt den Titel *Atto di Bauci e*

⁹ Glucks Oper (besser bekannt unter ihrem deutschen Titel *Die Pilgrime von Mekka*) wurde von Max Arend als 1. Band der ursprünglichen Gluck-Ausgabe herausgegeben (Leipzig 1910), ebenso von Harald Heckmann in: *Gluck, Sämtliche Werke*, Abt. IV, Bd. 7, Kassel-Basel-Paris-London-New York (in Vorb.), das Haydn-Werk als *Unverhofftes Begegnen* von Helmut Schultz (Leipzig 1937). Einen sorgfältigen Vergleich beider Werke nahm Helmut Wirth vor in *Joseph Haydn als Dramatiker* (KIELER BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT, H. 7, Wolfenbüttel 1940), S. 47 ff. Siehe auch Hans Joachim Moser, *C. W. Gluck*, Stuttgart 1940, S. 130 ff.

*Filemone*¹⁰. 1773 schrieb Haydn für den Besuch der Kaiserin Maria Theresia in Esterház eine Marionettenoper *Philemon und Baucis*, die sich in einer wenige Jahre später entstandenen Umarbeitung als Singspiel erhalten hat¹¹. Glucks Werk beschäftigt drei Sänger, zwei Soprane für die Rollen des greisen Paares und einen Tenor für die des Jupiter, sowie einen Chor der Hirten und Hirtinnen. In Haydns Werk wird Jupiter von Merkur begleitet und den beiden Göttern sind Sprechrollen gegeben, während die menschlichen Wesen als Sänger behandelt sind. Zwei Soprane und zwei Tenöre sind hier tätig, da in Haydns Werk als Gegenstück zu der unwandelbaren Liebe zwischen Philemon und Baucis die innige Verbundenheit ihres Sohnes Aret mit seiner Gattin Narcissa geschildert wird. Ein Chor der Landleute wird auch hier verwendet. Haydns Ouverture, die besonders reichlich mit dynamischen Zeichen ausgestattet ist, trägt ähnlich den Ouverturen Gluckscher Reformopern programmatischen Charakter. Der erste Teil schildert die Majestät der Götter und ihren Zorn über die Verworfenheit des Menschengeschlechtes, der zweite das Idyll des liebenden Ehepaares. An Stelle eines Finales dient der einleitende Chor des Singspieles, der den drohenden Charakter des Beginnes der Ouverture in der Wiedergabe eines Gewitters aufnimmt, bis der Zorn der Götter durch das Eingreifen des tugendhaften Paares besänftigt wird. Die Musik des ganzen Singspieles zeigt, daß Haydns Tonsprache am Beginn der siebziger Jahre in ihrer Würde und edlen Wärme der Ausdruckswelt Glucks nahe kommt¹². Dies ist etwa in der g-moll-Arie Nr. 7 des durch Jupiter vom Tode erweckten Aret ersichtlich. Mit seinem keuschen Oboe-Solo, dem Streicher-Pizzicato und den sordinierten Arpeggien der 2. Violine führt uns das Stück in eine Atmosphäre traumhafter Gluckscher Verklärung. Es ist bezeichnend, daß am Ende der Singspielfassung des Haydnschen Werkes Stücke aus der Ballettmusik zu Glucks *Paride ed Elena* eingefügt wurden, ohne daß stilistisch ein Bruch bemerkbar wäre. Die Erkenntnis, daß zwischen den Werken aus Haydns „Sturm und Drang“-Periode und Glucks Kompositionen eine geistige Verwandtschaft bestand, hat auch zu einer kuriosen Kombination in einem Manuskript der

¹⁰ Das zweite heißt *Atto d'Aristeo*, das dritte *Atto d'Orfeo* (eine verkürzte Fassung von *Orfeo ed Euridice*). Ein Exemplar des mit vier Stichen ausgestatteten schön gedruckten Textbuches findet sich in der Library of Congress, Washington (ML 4853897), eine handschriftliche Partitur in London (BM, RCM 216).

¹¹ Die handschriftliche Partitur des Singspieles bewahrt die Bibliothèque du Conservatoire, Paris.

¹² Vgl. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, pg. 276 und 315. Landons Behauptung, daß die Adagios der um 1772 entstandenen Haydn-Symphonien den starken Eindruck von Glucks *Orfeo* und *Alceste* spiegeln, dürfte wohl etwas zu weit gehen.

Regensburger Bibliothek geführt. Hier ist in dem 1. Satz von Haydns Symphonie Nr. 49 *La Passione* an Stelle der Coda eine Gavotte aus Glucks *Paride ed Elena* angefügt, das gleiche Stück übrigens, das in etwas abweichender Form auch in Haydns *Philemon und Baucis* Aufnahme fand¹³.

Bevor wir uns der nächsten Oper zuwenden, die einen auch von Gluck behandelten Stoff verwendet, sei Haydns *L'isola disabitata* erwähnt, ein Werk, das 1779 in Esterházy aufgeführt wurde. In dieser „*azione teatrale*“ kann eine deutliche Hinneigung zu Gluckschen Idealen beobachtet werden¹⁴. Wie im *Orfeo*, der den gleichen Untertitel führt, wird hier treue Gattenliebe durch das Schicksal auf die Probe gestellt. Die Handlung ist auf ein Minimum beschränkt und wird von nur vier Personen bestritten. Die Ouvertüre bereitet stimmungsvoll auf die folgende Oper vor; Seccorezitative fehlen gänzlich und sind durch Orchesterrezitative und Ariosos ersetzt. Außerdem trachtet Haydn durch die Wiederholung plastischer Motive Szenen zusammenzuschließen und größere Formen aufzubauen.

Während *L'isola disabitata* — wohl wegen des Brandes des Esterházer Schloßtheaters und des Mangels eines geeigneten Aufführungsraumes — als eine Art Kammeroper gehalten ist, läßt sich bei der *Armida* von 1784, dem erfolgreichsten Bühnenwerk Haydns, wieder eine Anlage im großen Stil beobachten. Ein Vergleich der Oper mit Glucks *Armide*¹⁵ beleuchtet deutlich die Verschiedenheit und auch wieder die Übereinstimmung in der Haltung der beiden Künstler. Glucks Werk, das noch Quinaults Text verwendet, den schon Lully in Musik gesetzt hatte, schildert Armida als eine dämonische Zauberin, die sich nur langsam in eine liebende Frau verwandelt. Ihre gewaltige, leidenschaftliche Persönlichkeit steht im Vordergrund des Werkes und stellt den Charakter des schwächlichen Rinaldo völlig in den Schatten. Die bedeutsame Wandlung in der Haltung des Ritters, das Wiedererwachen des Pflichtgefühls und die Abkehr von Sinnenlust, ist kaum motiviert und spielt sich mit blitzartiger Geschwindigkeit gegen Ende der Oper ab. In Haydns Werk ist das menschliche Element stärker betont und die Oper nimmt einen mehr dualistischen Charakter an, da den beiden Lieb-

¹³ Vgl. Hoboken, a. a. O., S. 61. Die gleiche Gavotte bearbeitete bekanntlich Brahms für Klavier.

¹⁴ Die Oper wurde erstmalig im Klavierauszug herausgegeben von Welleminsky, Wien 1909.

¹⁵ Die Glucksche Oper ist in verschiedenen gedruckten Ausgaben zugänglich. Das (unvollständige) Autograph der Haydnschen *Armida* befindet sich im Royal College of Music, London, ein Fragment in der Harvard Universitätsbibliothek, Cambridge, Mass. (Abschriften der Partitur dieses im 18. Jahrhundert häufig aufgeführten Werkes sind in zahlreichen Bibliotheken zu finden.)

habern annähernd gleichmäßige Bedeutung zugemessen ist. Der Wechsel in Rinaldos Charakter erscheint glaubwürdiger, und da er im Drama früher eingeführt wird, ergibt sich Gelegenheit für den Ritter, seine Standhaftigkeit gegenüber den Verführungskünsten Armidas zu bewähren. Der Zauberwald, der zu Rinaldos Bestrickung beitrug und bei Lully und Gluck nur episodenhaft behandelt ist, wird von dem mit starkem Naturgefühl beseelten österreichischen Komponisten liebevoll geschildert. Haydn kehrt in der *Armida* zum Seccorezitativ zurück, und in seinen Ensembles können wir eine mitunter eher musikalisch als dramatisch bedingte Anlage bemerken. Dessen ungeachtet atmet Haydns *Armida* in ihrer monumentalen Einfachheit und ihrem Verzicht auf unwichtige Einzelheiten Gluckschen Geist. Die künstlerische Verwandtschaft zeigt sich auch wieder in den großen Szenen, die Haydn bildet, indem er Rezitativ, Arioso und Aria ineinander übergehen läßt und vor allem in der programmatischen Ouverture¹⁶. Auf Haydns Vorspiel, das der Autor an anderer Stelle eingehend besprochen hat¹⁷, passen die berühmten Worte, die wir in der Vorrede zur Gluckschen *Alceste* finden: „*Ho imaginato che la Sinfonia debba prevenir gli spettatori dell'azione, che ha da rappresentarsi e formarne per dir così l'argomento.*“

Haydns letzte Oper *L'anima del filosofo (Orfeo ed Euridice)*¹⁸ zeigt wieder die zwiespältige Einstellung des Komponisten. Mit Recht schrieb er aus London an Fürst Esterházy, daß sein Libretto von dem Gluckschen Text völlig verschieden sei¹⁹. Das ursprünglich fünfaktige Buch, das später in vier Akte zusammengezogen wurde, beginnt noch vor der Vermählung der Euridice und schildert nach dem zweiten Hinscheiden der Gattin den Tod des Orpheus und selbst den Untergang der Bacchantinnen, die ihm Gift gereicht hatten. In diesem Werk bereitet die Ouverture nicht wirklich auf das folgende Drama vor und es erscheint auch nicht sicher, ob sie ursprünglich für diese Oper bestimmt war²⁰. Der Stil der traditionellen italienischen Oper kommt auch in der an Koloraturen reichen Partie des „genio“ zur Geltung und ebenso in den Arien der Euridice. Andererseits aber ist dem Chor ungewöhnliche Bedeutung verliehen; bald greift er in die Vorgänge

¹⁶ Neu hrsg. von Hans Gál, London 1939.

¹⁷ *Joseph Haydn*, Mainz 1959, S. 242 ff.

¹⁸ Das unvollständige Autograph des Werkes befindet sich in der Westdeutschen Bibliothek Marburg, eine quellenmäßig wichtige Partiturabschrift in der Nationalbibliothek Budapest. Ein Fragment, bestehend aus 11 Nummern, erschien 1805 in Partitur und Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, unter dem Titel *Orfeo e Euridice*. Das Werk wurde 1951 von der Haydn Society auf Schallplatten vorgelegt mit einem Büchlein, das vorzügliche Studien von Helmut Wirth und H. C. Robbins Landon enthält.

¹⁹ Vgl. Arisztid Valkó, *Haydn magyarországi működése...*, in: KODÁLY ZOLTÁN 75. SZÜLETESMAPJARA, Budapest 1957, S. 658.

²⁰ Vgl. Hoboken, a. a. O., S. 279.

ein, bald kommentiert er sie im antiken Sinne. Er findet in jedem Akt des Werkes Verwendung und der letzte besteht außer aus Sekkorezitativen fast ausschließlich aus Chornummern. Fast hat es den Anschein, als wollte Haydn sich hier entschädigen für den durch die beschränkten Esterházer Verhältnisse unvermeidlichen Verzicht auf dieses Kunstmittel in seinen früheren Opern. In freiem dramatischen Wechsel lösen sich Solostellen und Chornummern mitunter in fast rundermaßen Anlage ab und schaffen Episoden, erfüllt von wuchtig tragischen Ausdruck. Hierher gehört etwa die c-moll-Stelle des ersten Aktes, da Euridice vom Chor vor einem folgenschweren Schritt gewarnt wird, oder die traurige Weise der am Ufer des Lethe-Flusses umherwandelnden Schatten zu Beginn des letzten Aktes. In gewisser Hinsicht folgt Haydns *Orfeo*, noch mehr als das Werk Glucks, den Reformideen der Zeit, da die Oper tragisch endet. Bei Haydn gehen alle Charaktere zugrunde und selbst das Schiff, das den Leichnam des Sängers trägt, versinkt in einem Sturm götterdämmerungsartig in den Wogen.

Zusammenfassend mag gesagt werden, daß Haydn den Ideen zur Reform der ersten Oper, wie sie bei Diderot, Algarotti und Calzabigi sowie ansatzweise in den Kompositionen von Hasse, Jomelli und Traetta Ausdruck fanden, keineswegs gleichgültig gegenüberstand. Insbesondere kannte er gewiß das Glucksche Opernwerk, in dem die Bewegung ihren Höhepunkt erreichte. Er folgte wiederholt den Ideen der Reformpartei, doch fehlte ihm Glucks kämpferischer Geist. Auch fühlte er sich als echter Österreicher nicht so stark angezogen von einem dramatischen Stil, der vielfach französische ästhetische Ideen spiegelte. Die Freude am Experiment mit neuen Ideen lag ihm im Blut, doch ähnlich vielen seiner Zeitgenossen war er auch ohne weiteres bereit, wieder auf die traditionelle Ausdrucksweise zurückzugreifen. Im Grunde stand ja die Opera seria für ihn nicht im Brennpunkt des Interesses, und er bevorzugte im Bühnenschaffen die gemischte Gattung des „dramma giocoso“ oder „dramma eroicomico“.

Jedenfalls aber ist es bezeichnend für die gewaltige Tragkraft der dramatischen Reformideen im 18. Jahrhundert, daß selbst ein großer Künstler, der von Natur aus diesen Strömungen mit einer gewissen Zurückhaltung gegenüberstand, sich ihren Einwirkungen keineswegs verschloß.

ALFRED OREL

Einige Bemerkungen zu Tanzdramen Christoph Willibald Glucks¹

Gehört Glucks *Don Juan*-Ballett, die erste gemeinsame Arbeit des Reformatorientrios Calzabigi – Gluck – Angiolini², besonders seit seiner Veröffentlichung durch Robert Haas³ zum gesicherten und bewunderten Bestand des Gluckschen Bühnenschaffens und sind auch die einstigen Zweifel bezüglich der *Semiramis*⁴ schon aufgeklärt, so bestehen hinsichtlich des *Alexander*-Balletts und des *L'orfano della China* noch einige Unklarheiten, denen im folgenden kurze Aufmerksamkeit geschenkt sei.

Charles Burney, der bekanntlich im September 1772 auf seiner zweiten Forschungsfahrt auch nach Wien kam und wiederholt mit Gluck zusammentraf, berichtet⁵ von einer Darbietung von Händels *Alexander-Fest*, die in Wien „vor einiger Zeit“⁶ stattgefunden habe, bei der aber durch die Übersetzung des Textes ins Italienische die Ode Drydens „nicht nur unpoetisch, sondern völlig unverständlich geworden war“. Gluck habe nun die Idee gehabt, daß die Dichtung Drydens, die „ganz von der erzählenden Gattung ist“, „in die Form eines Dramas umgegossen würde, in welchem die singenden Personen sagen könnten, was ihnen die Leidenschaften einflößten“. Er habe denn auch „neulich einem

¹ Ich übernehme diese Bezeichnung aus dem Verzeichnis der Werke Glucks in MGG 5, Sp. 347.

² Zu Calzabigi vgl. MGG 2, Sp. 688 ff. Über Angiolini vgl. Robert Haas, *Die Wiener Ballett-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan*, in: STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT X, 1923, sowie ders., *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Wien 1925.

³ DTÖ XXX, Band 60, Wien 1923; das Wiener und das Pariser Szenar in *Ballett-Pantomime . . .*, S. 10 ff. bzw S. 19 ff.

⁴ Vgl. Max Arend, *Gluck*, Berlin 2/1921, S. 102 ff.; Haas, *Ballett-Pantomime . . .*, S. 27; Hans Joachim Moser, *Gluck*, Stuttgart 1940, S. 140 ff. Erstaufführung: 31. Jänner 1765.

⁵ *The Present State of Music in Germany . . .*, London 1773. Ich zitiere nach der Neuausgabe des auf Österreich bezüglichen Teils: *Dr. Ch. Burneys musikalische Reise durch das alte Österreich*, hrsg. von Bernhard Paumgartner, Wien 1948. Die folgenden Zitate dort auf S. 34, 35.

⁶ Das Datum dieser Händelaufführung konnte noch nicht festgestellt werden; doch hat Haas sie (*Ballett-Pantomime . . .*, S. 29 f.) durch Eintragungen von Sängernamen in dem erhaltenen Stimmenmaterial für 1772 oder 1773 festgelegt. Da Burney 1772 in Wien war, kommt wohl nur 1772 in Betracht.

Christoph Willibald Gluck

geschickten Dichter den Plan zu einer neuen Ode auf St. Cäciliastag" ⁷ angegeben. Anschließend erzählt Burney auch den Inhalt dieses von Gluck entworfenen Operszenars ⁸.

Anton Schmid, der verdienstvolle Gluckbiograph, fügt nun seiner offensichtlich auf Burney fußenden Darstellung folgenden Absatz hinzu: „Diese Art Cantate, deren Teile Gluck selbst untereinander verbunden hatte, brachte bei der Aufführung überaus große Wirkung hervor. Nur Gluck war noch nicht zufriedengestellt; er wünschte wiederholt, ein Dichter möchte diesen Stoff zum Vorwurf einer Oper machen" ⁹. Dies bedeutet ein völliges Mißverstehen des Burneyschen Berichtes seitens Schmid. Burney spricht nur von einer Aufführung von Händels *Alexander-Fest* und von einem dadurch angeregten Opernplan Glucks, dessen Aus- oder gar Aufführung nirgends behauptet wird. Schmid confundiert anscheinend die „Art Cantate“ Händels mit dem nie ausgearbeiteten Operszenar Glucks, auf das allein die Verbindung der Teile durch Gluck bezogen werden könnte. Diese Stelle bei Schmid hat aber anscheinend zu der bis in die Gegenwart anzutreffenden Legende von einer verschollenen *Alexander-Cantate* Glucks geführt ¹⁰, deren Aus- oder gar Aufführung nirgends belegt ist. Sie ist daher aus dem Oeuvre Glucks zu streichen.

Gesondert von diesem Burneyschen Bericht und mit ihm in keinerlei Zusammenhang ist uns aber das *Alexander-Ballett* Glucks mehrfach überliefert, ohne daß sein Szenar bisher bekannt geworden wäre ¹¹. Diese Komposition Glucks wurde verschieden datiert ¹². Durch den von Haas aufgefundenen Aufsatz *Vom Wienerischen Geschmack in der Musik* im Anhang zu Nr. 84 des *Wiener Diariums*

⁷ Händels *Alexander-Fest* war bekanntlich für die musikalische Feier der „St. Cecilia-Society“ am St. Cäcilientag geschrieben.

⁸ Burney-Paumgartner, S. 35: „Das Drama beginnt mit einem Bacchusfeste, wobei besonders Alexander und Thais gegenwärtig sind. Sie kommen überein, den Timotheus rufen zu lassen, daß er vor ihnen singe; allein ehe er anlangt, äußern der Held und seine Geliebte verschiedene Meinungen über seine Kunst! . . . Dieser Streit belebt den Dialog und gibt den Zuhörern eine angenehme Unterhaltung, bis der Künstler anlangt, welcher den trojanischen Krieg besingt, wodurch Alexander dergestalt begeistert wird, daß er in die Klagen ausbricht, die man ihm in der alten Geschichte zuschreibt, nämlich, daß er nicht wie Achilles einen Homer habe, der seine Taten verewige.“

⁹ Anton Schmid, *Chr. W. Ritter von Gluck*, Wien 1854, S. 163.

¹⁰ Haas, *Gluck und Durazzo . . .*, S. 186; Moser, a. a. O., S. 143.

¹¹ Daß das von Burney beschriebene Szenar (siehe Anm. 8) mit der erhaltenen Musik von Glucks *Alexander-Ballett* nichts zu tun hat, wurde schon erkannt.

¹² Arend, a. a. O., S. 198: „um 1770“; Haas, *Ballett-Pantomime . . .*, S. 30: „1772 oder 1773“; ders. in: *Adlers Handbuch der Musikgeschichte* (noch ²/1930): „1774“; Moser, a. a. O., S. 135: „1774“, ebda., S. 143: „letzte Glucksche Ballettmusik“. Moser hält aber noch an der Kantate Glucks fest.

vom Jahre 1766 ist sie zweifelsfrei mit „spätestens 1766“, wahrscheinlich mit „1765“ fixiert. In dem genannten Aufsatz heißt es, daß Gluck „durch seinen *Orpheus*, *Rencontre imprévue*, den *Don Juan* und *Alexander* schon unsterblich wäre, wenn er auch sonst nichts mehr geliefert hätte“¹³. Daher verbesserte Haas auch an dieser Stelle seine bisherige Datierung des *Alexander*-Balletts („1774“) in „etwa 1765“¹⁴. Dadurch ist es in die Nähe der *Semiramis* gerückt, die bekanntlich am 31. Jänner 1765 zur Erstaufführung kam¹⁵. Da in dem Vorwort zur *Semiramis*¹⁶ dieses Ballett als der zweite Versuch Angiolinis auf dem Gebiete des pathetischen Balletts bezeichnet wird, wäre der *Alexander* nach der *Semiramis* anzusetzen, falls es sich tatsächlich um eine gemeinsame Arbeit Glucks und Angiolinis handelt. Dies ist allerdings durch nichts bezeugt, wird aber durch das Hineinfallen des Werks in die Zeit der Zusammenarbeit der beiden Künstler immerhin wahrscheinlich gemacht. Rudolf Gerber vermutet¹⁷ im *Alexander* die Musik zu Angiolinis Ballett *Alexander und Roxane*, das am 21. Mai 1765 im kaiserlichen Lustschloß Laxenburg bei Wien aufgeführt wurde, doch ist dies nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Daß Richard Engländer¹⁸ mit seiner Feststellung, der *Convito d' Alessandro* enthalte Stücke aus *Alceste* und *Iphigenie in Aulis* die Beziehungen gerade verkehrt, bedarf keiner Betonung. Auch Haas' Vermutung, der *Alessandro* sei eines der beiden Ballette gewesen, mit denen sich Angiolini im April 1774 bei seinem Wiedereintritt ins Wiener Theaterleben wenig erfolgreich einführte¹⁹, kann nicht aufrecht erhalten werden. Denn damals kamen²⁰ *Der König und der Pächter* (*Le Roi et le fermier*), ein „heroisch-komisches“ Ballett, und *Der Wayse von China* (*L'orphelin de la Chine*), ein „tragisch-pantomimisches“ Ballett zur Aufführung²¹.

¹³ *Gluck und Durazzo . . .*, S. 175.

¹⁴ *Edba.*, S. 186.

¹⁵ Nach dem Tagebuch des Fürsten Khevenhüller (*Haas, Ballett-Pantomime . . .*, S. 27) fand das Stück keine „*Approbation*“, es sei auch „für ein Hochzeitsfest“ – es hat die Hochzeit der *Semiramis* mit ihrem Sohn *Ninias* zum Mittelpunkt – „gar zu pathetisch und traurig gewesen“. Vielleicht ist dieser Mißerfolg der Grund dafür, daß *Semiramis* im *Wiener Diarium* (s. o.) nicht erwähnt wird.

¹⁶ *Hamburger Unterhaltungen*, November 1766 (Arend, a. a. O., S. 193; *Haas, Ballett-Pantomime . . .*, S. 27).

¹⁷ MGG 5, Sp. 338.

¹⁸ *Glucks Cinesi und der Orfano della China*, in: GLUCK-JAHRBUCH I, 1913.

¹⁹ *Haas, Ballett-Pantomime . . .*, S. 29. Kaiserin Maria Theresia schrieb am 12. April 1774 an ihren Sohn Erzherzog Ferdinand nach Mailand: „*Angiolini, nous a régales de deux très mauvaises ballets, on les a sifflés.*“

²⁰ Vgl. *Gothaischer Hofkalender auf das Jahr 1775* und *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien*, Wien 1774.

²¹ Weshalb statt des zuerst geplanten Balletts *Partie de chasse de Henri IV.* (*Theaterchronik* vom 24. März 1774) *Le roi et le fermier* gegeben wurde, ist unbekannt.

Auch beim *L'orfano della China*, der als viertes Ballett der Gemeinschaft Gluck–Angiolini gilt²², sind einige Bemerkungen am Platz. Feststeht vor allem die Wiener Erstaufführung anfangs April 1774²³. Angiolini, der 1766 Wien verlassen hatte, als nach dem Tode Kaiser Franz I. (18. August 1765), des Gatten Maria Theresias, die Hoftheater geschlossen worden waren, und an den kaiserlichen Hof nach Petersburg gegangen war, wo er anscheinend bis 1772 blieb — 1773 ist er schon in Italien nachweisbar (Venedig, Padua, Mailand) —, kehrte damals nach Wien zurück und übernahm die Nachfolge Noverres, der nach dem Abgang Angiolinis das Ballett am Wiener Hoftheater betreut hatte, nun aber nach Mailand ging und dort abermals Angiolinis Nachfolge antrat. Er war am 21. Februar von Wien „nach Luneville“ gereist, „wird aber auf den April wieder hier durch und nach Mailand gehen“²⁴. „Herr Angiolini ist den 3. März hier angekommen“²⁵.

Die Wiener Aufführung des *Orfano* war ein völliger Mißerfolg. Maria Theresia hatte in dem erwähnten Brief²⁶ berichtet, daß das Stück ausgepiffen worden sei, wobei sie hinzufügte, daß sie selbst eine solche Ungezogenheit mißbillige²⁷. Graf Zinzendorf notierte in seinem Tagebuch: „*Musique de cabaret. Pantomime d'un froid a mourir. Point de dance*“²⁸. Die *Wiener Theaterchronik* kleidet ihr absprechendes Urteil in die Worte: „Wir wollen mit unserem einseitigen Urteil noch nicht vorgreifen!“²⁹ Bisher sind denn auch nur zwei Wiener Wiederholungen des Balletts nachweisbar, nämlich am 28. August 1774 im Burgtheater³⁰ und am 18. Februar 1775 im Kärntnertortheater³¹. Sollte Gluck nicht nur eine „Wirtshausmusik“ geliefert haben, sondern trotz seines besonderen Theaterblicks die Mängel der Ballettdichtung nicht erkannt haben? Und hätte

²² Graf Zinzendorf gibt in seinem Tagebuch den 1. April als Tag der Aufführung an, die *Wiener Theaterchronik* den 4. April. Jedenfalls ist es am Anfang der Spielzeit, die mit Ostern begann, dessen Sonntag 1774 auf den 28. März fiel. Das Ballett wurde zusammen mit Gazzaniga-Bertatis *L'isolad' Alcina* aufgeführt, die nach dem Urteil der *Theaterchronik* sehr gefiel.

²³ Vgl. hierzu Engländer, a. a. O.; Arend, a. a. O., S. 107 ff.; Haas, *Ballett-Pantomime . . .*, S. 29; Moser, a. a. O., S. 142 f.

²⁴ *Hist.-krit. Theaterchronik*.

²⁵ Ebda.

²⁶ Siehe Anm. 19.

²⁷ „je n'approuve pas cette impertinance“.

²⁸ Haas, *Gluck und Durazzo . . .*, S. 182.

²⁹ S. 37.

³⁰ Ebda., S. 63.

³¹ J. H. F. Müllers *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne 1776*; Haas, *Ballett-Pantomime . . .*, S. 30.

Zinzendorf sich besonders über die Musik so scharf ausgedrückt, wenn er gewußt hätte, daß die Musik von Gluck stamme? Überdies: sowohl Reichards *Theaterkalender* von 1775 als auch J. Öhlers *Geschichte des gesamten Theaterwesens in Wien* (Wien 1803) weisen die Musik nicht Gluck, sondern Angiolini zu³². Als Angiolini Wien wieder verlassen und sich nach Italien begeben hatte, führte er den *Orfano* 1775 in Pavia³³ auf und 1781 in Venedig, und im Textbuch ist bemerkt: „Questo ballo, fatto dall' Angiolini alcuni anni addietro, ed ora rimessa da lui in scena . . .“³⁴. Gluck ist als Komponist des *Orfano* an keiner dieser Stellen erwähnt³⁵.

Erst eine seinerzeit in Dresden befindlich gewesene³⁶ Partitur des *Orfano* nennt auf dem Titelblatt Gluck als Schöpfer der Musik. Es heißt dort: „*La musica e del celebre Cavaliere di Gluck.*“ Durch das Wort „celebre“ stellt sich diese Partitur offensichtlich als Abschrift dar. Ob man (mit Engländer, a. a. O.) daraus schließen darf, daß der *Orfano* nicht für Wien geschrieben worden sei, weil für Wien die Bezeichnung „celebre“ für den dort berühmten Meister „völlig überflüssig, ja unangebracht gewesen wäre“, ist fraglich. Dies besagt nur, daß diese Partitur, die ja für einen bestimmten Zweck angefertigt wurde, nicht für Wien bestimmt war. Ob erst für die mehrfach behauptete konzertmäßige (?) Aufführung in Dresden 1777, sei dahingestellt. Zweifellos erfolgte die Niederschrift der Partitur erst während oder nach dem Aufenthalt Angiolinis in Rußland. Denn er wird auf dem Titelblatt als „*Maestro di Ballo D. S. M. Imperiali di tutte le Russie*“ bezeichnet. Solche Titel gelten nach dem Brauch der damaligen Zeit ledig-

³² Haas, *Ballett-Pantomime . . .*, S. 29, Anm. 24.

³³ Ebda., S. 30.

³⁴ Ebda., S. 31.

³⁵ Ebenso wenig bei der Veröffentlichung des Szenars in Reichards *Theaterkalender* 1775 (Haas, *Ballett-Pantomime . . .*, S. 29, Anm. 24). Gluck schreibt zwar in seinem Brief an Kruthoffer (siehe *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer*, hrsg. von Georg Kinsky, Wien 1927, S. 17 f.): „Ich wiell ihnen mehr sagen: das ich künftighin in meinen opern keine ballet arien mehr machen werde außer denjenigen, welche wehrender L'action vorkommen, und wan man nicht darmit zufrieden solte seyn, so mache ich keine opern mehr, den ich wiell mir nicht in allen journalen vorwerffen lassen, das meine Ballet schwach, mediocres, etc. und so weither wären, die lumpen Hunde sollen keine mehr von mir hören, und meine opern werden allerzeit mit denen wörtern sich Endigen.“ Dies kann aber nicht etwa auf eine schlechte Kritik des *Orfano* bezogen werden, sondern bezieht sich, wie Kinsky sagt (ebda., S. 18) „anscheinend auf eine Stelle in dem 1774 in der *Gazette litteraire de l'Europe* abgedruckten Briefe des Abbé Arnaud“.

³⁶ Nach einer vor längerer Zeit erhaltenen Auskunft aus Dresden ist sie dort nicht mehr vorhanden. Anderwärts befindliche Partituren des *Orfano* sind aber Abschriften des Dresdener Exemplars, das (Moser, a. a. O., S. 143) als „die allein authentische Partitur“ anzusehen ist.

lich für die Zeit der entsprechenden Tätigkeit an der damit bezeichneten Stelle, außer der Betreffende hatte durch Gewährung einer Pension das lebenslängliche Recht dazu erhalten³⁷.

Damit nähert man sich der Frage nach der Einordnung des *Orfano* in Glucks Schaffen. Für die Zusammenarbeit von Gluck und Angiolini kommt die Zeit des Aufenthaltes Angiolinis in Wien in Betracht, d. h. seines ersten Wiener Aufenthaltes, d. i. von Ostern 1757 bis etwa 1766, wo Angiolinis Tätigkeit am Hoftheater durch den Tod des Kaisers 1765 ein Ende gesetzt wurde. 1761 war der *Festin de Pierre* herausgekommen, ihm folgte als nächste gemeinsame Arbeit am 31. Jänner 1765 die *Semiramis*, an die sich das nicht genau datierbare *Alexander-Ballett* anschloß. Es bestünde nun allerdings die Möglichkeit, daß auch noch der *Orfano* in diese Zeit des ersten Wiener Aufenthaltes Angiolinis fiel und vielleicht das gleiche Schicksal erfahren hätte, wie Glucks *Corona*, die als Geburtstagsgabe für Kaiser Franz gedacht war, aber infolge dessen Tod nicht mehr zur Aufführung kam; aber dies ist bloße, durch nichts bewiesene Annahme. In der Tat hat denn auch Max Arend den *Orfano* mit „etwa 1766“³⁸ datiert. Engländer hatte ihn in die zweite Hälfte der 60er Jahre verlegt, doch sprächen gewisse Anzeichen (Zusammenhang der Ouverture mit der Tartarenmusik Nr. 8, Instrumentation) für eine Verlegung der Partitur in die 70er Jahre. Inzwischen war aber Angiolini nach St. Petersburg gegangen, und von einer Aufführung des *Orfano* in der russischen Hauptstadt ist nichts bekannt; es ist auch durchaus unwahrscheinlich, daß Gluck während der Abwesenheit Angiolinis an einem Ballett von dessen Erfindung gearbeitet hätte. War aber die gemeinsame Arbeit noch in Wien abgeschlossen worden, so führt dies zu dem unannehmbaren Schluß, daß Angiolini mit einem fertigen Ballett eigener Dichtung, dessen Musik kein Geringerer als Gluck geschrieben hätte, nach Petersburg gereist sei und das Stück durch sechs Jahre unaufgeführt gleichsam in seiner Schreibtischlade hätte liegen gelassen. Und dies, obwohl er auch in St. Petersburg mit seinen neuartigen „pathetischen“ Balletten hervortrat, wie mit seiner *Didone abbandonata*.

So wird in der Tat der *Orfano* in die Zeit der zweiten Anwesenheit Angiolinis in Wien verlegt, so von Robert Haas³⁹, der die Angaben des *Gothaer Theaterkalenders* dahin auslegt, daß der *Orfano* „in Wien gefertigt wurde, nicht schon

³⁷ Angiolini bezeichnet sich auf venezianer Textbüchern 1781 selbst als „Maestro pensionario delle due corti di Vienne e di Pietroburgo“. Die Wiener Pension wurde ihm bekanntlich (vgl. Haas, *Gluck und Durazzo . . .*, S. 97 ff.) zugleich mit Gluck schon 1763 zugesagt.

³⁸ A. a. O., S. 198.

³⁹ *Ballett-Pantomime . . .*, S. 29, Anm. 24.

in Russland". Auch Hans Joachim Moser gibt einmal „1772“⁴⁰, dann aber⁴¹ im Anschluß an Haas „1774“ als Entstehungsjahr an. Damit scheidet aber Gluck als Komponist so gut wie aus. Angiolini kam am 3. März 1774 in Wien an⁴². Anfangs April kam der *Orfano* zur Aufführung. Gluck befand sich damals gar nicht in Wien, sondern war schon im Oktober oder November 1773 mit Frau und Nichte nach Paris gefahren⁴³, um die Aufführung seiner *Iphigénie en Aulide* vorzubereiten, deren Uraufführung dort am 19. April stattfand. Daß er in den Wochen der Proben Zeit gefunden hätte, eine Ballettmusik für Angiolini zu komponieren, wird wohl niemand behaupten wollen, um so mehr als es sich bei der Wiener *Orfano*-Aufführung um eine Premiere handelte, der Gluck nicht beiwohnen würde, obwohl er selbst der Ansicht war, es dürfe eine Erstaufführung eines seiner Werke nur unter seiner persönlichen Mitwirkung stattfinden. In der Tat wäre die Wiener *Orfano*-Aufführung die einzige Gluckpremiere außer der Pariser Darbietung von *La Cythère assiégée* am 1. August 1775 ohne Anwesenheit Glucks. Zur Zeit der letzteren befand sich nämlich Gluck in Wien und war von August bis November erkrankt⁴⁴. Die Bedenken gegen eine nur durch das Titelblatt einer peripheren Partitur belegte Autorschaft Glucks an der Musik zum *Orfano* aus der Zeit der zweiten Anwesenheit Angiolinis in Wien werden dadurch noch verstärkt. Die von Engländer aufgestellte Hypothese, der *Orfano* sei für Italien geschrieben worden, etwa für das Teatro ducale in Mailand, „wo Angiolini möglicherweise schon vor 1770 als Ballettmeister tätig war“, entbehrt ebenso jeder sicheren Grundlage wie seine Meinung, Gluck könne das Szenar zum *Orfano* von Angiolini auf der Durchreise durch Wien oder auch in Italien selbst erhalten haben⁴⁵. Die Komposition des *Orfano* durch Gluck während der „russischen“ oder der darauf folgenden „italienischen“ Zeit Angiolinis läßt sich demnach nicht aufrecht erhalten. Die Zurückverlegung in die Zeit der ersten Anwesenheit Angiolinis in Wien, also in die Zeit nach der *Semiramis* ist aber

⁴⁰ A. a. O., S. 135.

⁴¹ A. a. O., S. 142, Anm. 1.

⁴² Siehe oben, S. 85.

⁴³ Moser, a. a. O., S. 217, zitiert einen Brief von Prof. Fr. Just. Riedel an den badischen Prinzenenerzieher Fr. D. Ring, von Mitte September 1773, in dem es heißt: „Sie sind in Carlsruh vnd ich ziehe im Oktober nach Glucksruh, einem angenehmen Garten und Hause des Ritters von Gluck, meines hiesigen verehrten Freundes, welchen Denis den ‚liedergewaltigen Seelenschmelzer‘ nennt.“ Riedel bezog für die Zeit der Abwesenheit Glucks dessen Haus in der Vorstadt St. Marx, das aus der Beschreibung Burneys bekannt ist.

⁴⁴ Vgl. Kinsky, a. a. O., S. 19.

⁴⁵ Spielt er damit vielleicht auf Glucks Aufenthalt in Italien 1767 (Florenz, *Il Prologo*) und 1769 (Parma, *Le feste d'Apollo*) an? Damals war aber Angiolini in St. Petersburg.

äußerst unwahrscheinlich, wie oben dargelegt wurde. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß — eine Seltenheit bei Gluck — aus der Musik zum *Orfano* nichts in spätere Werke Glucks übergegangen ist⁴⁶.

Ob angesichts dieser starken Bedenken gegen die musikalische Autorschaft Glucks am *Orfano della China* die stilkritische Untersuchung der erhaltenen Partitur, die über den Rahmen der hier dargebotenen kleinen Studie hinausginge, allein genügende Sicherheit bietet, trotzdem den *Orfano* dem Oeuvre Gluck zuzuweisen, dies zu entscheiden bleibe der im Erscheinen stehenden Gesamtausgabe der Werke Glucks⁴⁷ vorbehalten.

⁴⁶ Von den Tanzdramen Glucks geht Musik in folgende Werke Glucks über: *Don Juan* in *Orfeo*, *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Cythère assiégée*, *Armide*; *Semiramis* in *Le feste d'Apollo*, *Iphigénie en Tauride*; *Alessandro* in *Iphigénie en Aulide*, *Alceste*.

⁴⁷ Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Berlin mit Unterstützung der Stadt Hannover, begründet von Rudolf Gerber, Kassel—Basel—Paris—London—New York 1951 ff.

JENS PETER LARSEN

Probleme der chronologischen Ordnung von Haydns Sinfonien

Für die Ordnung eines thematischen Katalogs sind — theoretisch — zwei Ordnungsprinzipien möglich: ein chronologisches und ein systematisches. Ob sie auch praktisch beide möglich sind, hängt jedoch von den Umständen der Werküberlieferung ab. Eine systematische Aufstellung irgendeiner Art — nach Werkkategorien, Besetzung, Textkategorien u. a. m. — sollte wohl immer möglich sein. Dagegen wird es oft schwierig oder gar unmöglich sein, eine zuverlässige chronologische Einteilung durchzuführen. Aus diesem Grund wollte Altmann das chronologische Ordnungsprinzip überhaupt nicht anerkennen. „Da die Chronologie häufig nicht feststellbar ist, soll man die chronologische Anordnung vermeiden. Die Werke sind, falls ein Teil Opuszahlen hat, nach diesen, die übrigen nach dem Alphabet des Titels zu ordnen, falls keine Opuszahlen vorhanden, nur alphabetisch“¹. Schon in seinem (ungefähr gleichzeitig vorgelegten) Referat *Zum thematischen Katalog der Werke Schuberts* tritt dagegen Deutsch für die chronologische Ordnung ein: „Der Katalog ist, wie bei Köchel und Jähns, nach Nummern geordnet, möglichst chronologisch“².

Die Problematik einer grundsätzlichen chronologischen Anordnung ist vor allem durch die Neuausgaben des Köchel-Verzeichnisses von Mozarts Werken klar hervorgetreten. Es kann wohl kein Zweifel daran bestehen, daß Köchels Numerierung so, wie sie in der ersten Auflage seines berühmten Werks festgelegt wurde, sowohl für die Mozartforschung als für das praktische Musikleben einen großen Gewinn bedeutete. Ohne diesen grundlegenden Versuch einer Einordnung der Werke in eine chronologische Abfolge hätte es schwer gefallen, den großen Stoff zu meistern. Den Anstoß zu einer Neuordnung des Verzeichnisses gaben die grundlegenden Analysen von Wyzewa und Saint Foix, die selbst ein „nouveau classement“ vorlegten. In der dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses hat Einstein (1937) die Konsequenzen dieser Entwicklung gezogen. Eine große Anzahl von Werken hat neben den ursprünglichen Nummern neue Nummern erhalten — z. B. 186^a = 201 —, die der geänderten chronologischen Ordnung

¹ *Über thematische Kataloge*, in: BEETHOVEN-ZENTENARFEIER, Wien 1927, S. 283–289.

² *Bericht über den internationalen Kongreß für Schubertforschung*, Augsburg 1929, S. 173–180.

Rechnung tragen. Die fortlaufende Aufstellung ist die der revidierten Nummernfolge, aber die ursprünglichen Nummern sind am gehörigen Ort eingerückt, und gegenseitige Verweise sind überall durchgeführt. Über die Notwendigkeit dieser Neuordnung spricht sich Einstein im Vorwort (S. XXXVIII) aus. Die Doppelfunktion der Nummern, einerseits — für die Praxis — als einfache Zählnummern, andererseits — für die Forschung bzw. für den historisch-biographisch interessierten Benutzer — als Symbole der chronologischen Einordnung, finden in dieser Doppel-Numerierung ihren Ausdruck. Sehr nachdrücklich weist Einstein noch in einigen Worten in der 1947 erschienenen ergänzten Neuauflage auf dasselbe hin (S. 985): „Ich setze mich hoffentlich keinem Mißverständnis aus, wenn ich dafür plädiere, auch nach dem Erscheinen der III. Auflage des ‚Köchel‘ nach den alten Nummern zu zitieren. — — — Die neuen Nummern haben nur wissenschaftlich-chronologische Bedeutung.“

Die Einsteinsche Neuordnung, der in absehbarer Zeit wohl noch weitere Änderungen folgen werden³, hat die Konsequenzen einer chronologischen Ordnung eines nicht definitiv datierbaren Gesamtwerks aufgedeckt. Trotz aller mit der Neuordnung verbundenen Unbequemlichkeiten hat sie die Bedeutung der Köchelschen Ordnung bestätigt. Generelle Folgerungen über die Verwendbarkeit des Prinzips der chronologischen Ordnung lassen sich selbstverständlich nicht ziehen, da dies in jedem einzelnen Fall von der Art der Überlieferung abhängen muß. Aber so viel dürfte wohl klar sein, daß eine Ordnung nach chronologischen Prinzipien auch in dem Fall berechtigt sein muß, wo nur eine annähernd befriedigende Ordnung möglich ist. Eine etwaige spätere, sogar eine fortschreitende Revision bedeutet nicht die Preisgabe des chronologischen Prinzips. Nur darf eine Änderung der grundlegenden Ordnung — wie im Falle Mozart — erst nach geraumer Zeit und auf Grund zwingender neuer Forschungsergebnisse vorgenommen werden.

Innerhalb einer kurzen Zeitspanne der Nachkriegszeit, in den Jahren zwischen 1950 und 1957, haben vier Werkverzeichnisse von erstrangiger Bedeutung das Licht der Welt erblickt: Wolfgang Schmieders *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* (1950), Otto Erich Deutsch & Donald R. Wakelings *Schubert, Thematic Catalogue of all his Works in chronological order* (1951), Kinsky-Halms *Das Werk Beethovens, Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen* (1955) und Anthony van Hobokens *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Band I, Instrumentalwerke* (1957).

³ Vgl. hierzu Otto Schneider und Anton Almaty, *Mozart-Handbuch*, Wien 1962, S. 81 ff.

Von diesen vier Katalogen ist einer, der Schubert-Katalog, durchgehend chronologisch angelegt. *"The present catalogue is the first list of all known and traceable works by Schubert in their chronological order. This order was comparatively easy to achieve because Schubert dated most of his manuscripts."* – Das Bach-Werke-Verzeichnis dagegen ist systematisch angelegt, nach Werkgruppen geordnet, da eine chronologische Ordnung nicht möglich gewesen wäre. *"An eine chronologische Anordnung war bei der Schwierigkeit der Datierung der Werke Bachs sowieso nicht zu denken. (Einen Ersatz hierfür soll die Zeittafel S. 649–658 bieten.)"* Bei fast jedem Werk ist jedoch wenigstens eine Schätzung der Entstehungszeit mitgeteilt („EZ Weimar etwa 1716“ oder ähnliches). – Grundsätzlich chronologisch orientiert, wenn auch nicht fortlaufend chronologisch geordnet, ist das Beethoven-Verzeichnis mit seinen zwei Hauptteilen: *Werke mit Opuszahl* (in annähernd chronologischer Folge mit den bekannten Unregelmäßigkeiten), und *Werke ohne Opuszahl* (nach Gattungen, und innerhalb diesen chronologisch geordnet). In den Anmerkungen zu den einzelnen Werken finden sich überall sorgfältige Angaben bzw. Schätzungen über die Entstehungszeit.

Anthony van Hobokens Haydn-Werkverzeichnis unterscheidet sich von den drei anderen hier genannten Verzeichnissen in mehreren Beziehungen. Das hängt natürlich ganz wesentlich damit zusammen, daß es einen gedruckten thematischen Katalog über Haydns Werke nicht früher gegeben hat, wenn auch die Vorarbeiten bedeutender sind, als man aus der Darstellung im Vorwort schließen würde. Vor allem gilt dies natürlich für Pohls für alle spätere Haydnforschung grundlegender Materialsammlung. Wenn hier von den *„handschriftlichen Notizen von C. F. Pohl“* die Rede ist, die *„darauf schließen lassen, daß Pohl einen thematischen Katalog plante, wozu er dann bedauerlicherweise nicht mehr gekommen ist“*, so ist doch einfach festzustellen, daß Pohls einheitlich zusammengestellte Themenblätter (über 1000 an Zahl) ein zwar ungedrucktes und nicht ganz druckfertiges Verzeichnis, aber trotzdem die ganz unverkennbare Grundlage eines thematischen Katalogs ausmachen. Daß es vielleicht – um nur noch ein Beispiel zu erwähnen – naheliegend und für den mit der Fachliteratur nicht vertrauten Leser praktisch gewesen wäre, zu erwähnen, daß die beiden grundlegenden Kataloge von Haydn selbst (S. XI) seit 1941 in einer Faksimileausgabe vorliegen, steht wohl ebenfalls außer Diskussion.

Das Hobokensche Haydn-Verzeichnis ist eine Materialsammlung von auffälliger Unebenheit. Seine große Stärke ist die ausführliche Zusammenstellung der Drucke. Das hängt natürlich damit zusammen, daß es einfach aus einem Katalog der Haydn-Drucke des Sammlers Anthony van Hoboken herausgewachsen ist, wie im Vorwort dargestellt ist. Auch die Autographe sind sehr sorgfältig zusammengestellt und beschrieben. Dagegen sind die oft sehr bedeutungsvollen

Kopien die Stiefkinder des Katalogs geblieben. Sie sind nur durch ein Bibliothekssigel vertreten, und es ist nicht möglich, zwischen hochbedeutenden und wertlosen Kopien zu unterscheiden. In der Abgrenzung der echten von den unechten bzw. zweifelhaften Werken baut der Herausgeber in der Hauptsache auf gewissen Vorgängern, wie der sachkundige Leser wissen wird. Wesentlich Neues und Selbständiges liegt hier nicht vor.

Zu dem Problem der chronologischen Ordnung ist im Vorwort (S. XI—XIII) in verschiedener Weise Stellung genommen. Jedenfalls vier Punkte sind hier hervorzuheben. 1. Eine chronologische Ordnung wird „*nie durchgeführt werden können*“; 2. Innerhalb der einzelnen Gruppen wurde dafür eine zeitliche Ordnung angestrebt; 3. Eine solche Ordnung ist jedoch nur versucht worden, wenn sie sich „*aus den bestehenden Verzeichnissen oder anderen Quellen ableiten läßt*“; 4. Die Numerierung muß als provisorisch gelten. „*Die endgültige Reihenfolge für die Werke Haydns kann erst gleichlaufend zur Gesamtausgabe bestimmt werden.*“

Wenn man unter einer chronologischen Ordnung nur eine solche verstehen will, die mehr oder weniger das Datum jedes einzelnen Werks feststellt, so ist es zweifellos richtig, daß wir nie eine solche Ordnung durchführen können, u. a. aus dem einfachen Grund, da Haydn seine Manuskripte nur mit Jahr, nicht — oder nur ganz ausnahmsweise — mit Datum versehen hat. Aber ein chronologisches Verzeichnis nach Jahren, oder für die Frühzeit nach Perioden, wird vielleicht doch einmal möglich werden. Für heute ist gewiß eine Gruppeneinteilung mit chronologischer Unterteilung der Gruppen die am nächsten liegende Lösung.

Mit der zeitlichen Ordnung innerhalb der einzelnen Gruppen hat es aber seine eigene Bewandnis. Denn es wäre richtiger, zu sagen: die Numerierung innerhalb der Gruppen folgt, soweit es möglich ist, vorliegenden Numerierungen: 1. aus der alten Gesamtausgabe (Sinfonien und Klaviersonaten) oder 2. aus dem Elsslerschen Haydn-Verzeichnis (Divertimenti, Streichquartette, Streichtrios, Barytontrios) bzw. 3. dem thematischen Anhang zu den *Drei Haydn-Katalogen* (Klaviertrios). Diese Verzeichnisse sind zum großen Teil annähernd chronologisch angelegt, aber nicht gleichmäßig durchgeführt. Und wenn dann die von dem Herausgeber ohne Hilfe von „*bestehenden Verzeichnissen*“ arrangierten Gruppen hinzukommen, wird das Bild noch bunter. Daß es hier oft schwierig sein wird, chronologische Angaben zu bringen, ist klar. Aber wenn z. B. die Reihe von „*Divertimenti mit Klavier*“ so geordnet ist, daß Nr. 1 „*vor 1766*“, Nr. 2 „*vor 1769*“, Nr. 3 „*um 1767*“, Nr. 4 „*1764*“ Nr. 5 „*vor 1766*“ (usw.) als Zeitangabe haben, ist jedenfalls nicht länger von einer chronologischen Ordnung die Rede.

Niemand wird verlangen können, daß der Katalog eine definitive chronologische Ordnung hätte bringen sollen. Dr. van Hoboken hat natürlich seine Haupt-

aufgabe darin gesehen, die ihm besonders naheliegende Zusammenstellung der Drucke so vollständig wie möglich zu machen, und kein anderer hätte diese Aufgabe auf umfassenderer Basis lösen können. Aber es wäre vielleicht besser gewesen, wenn noch klarer betont worden wäre, daß diese „provisorische“ Numerierung vor allem für die Praxis gemeint ist, und daß die Auffassung, daß hier ein „Haydn-Köchel“ vorliegen sollte, ganz irrig genannt werden muß. Von einer chronologischen Ordnung des Stoffes, die eine so wesentliche Seite des Köchel-Verzeichnisses ausmacht, hat der Herausgeber ja grundsätzlich abgesehen.

Die hier aufgezeigte Schwäche wird noch dadurch verstärkt, daß die bei den einzelnen Werken angeführten chronologischen Angaben oft recht problematisch vorkommen müssen. Oft stellen sie einfach eine Reproduktion der Schätzungen von Pohl oder Mandyczewski dar, zum großen Teil auf Themen-Zitierungen in den alten Breitkopf-Katalogen basierend, die ja immer nur eine obere Zeitgrenze angeben. Um einen kleinen Begriff von den vielen ungelösten Problemen der Haydn-Chronologie und von der Stellungnahme des Hoboken-Katalogs zu diesen Problemen zu geben, soll hier das Verzeichnis von Sinfonien ganz kurz unter die Lupe gelegt werden.

Die Grundlage der Zählung und Ordnung von Haydns Sinfonien in unserer Zeit bildet fast überall das von Mandyczewski zusammengestellte Verzeichnis, das 104 Sinfonien umfaßt. Mandyczewskis handschriftliche Ausarbeitung dieses Verzeichnisses kam mit seinen weiteren Vorarbeiten für die Breitkopfsche Gesamtausgabe nach seinem Tod in die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Veröffentlicht wurde es in dem ersten Band der Gesamtausgabe in 1907⁴.

Für die Abgrenzung der echten Sinfonien von den unechten und zweifelhaften — Verzeichnisse dieser beiden Kategorien von Werken legte Mandyczewski ebenfalls vor — diente das Elsslersche Haydn-Verzeichnis als Grundlage. Wie zuverlässig seine Zusammenstellung ist, geht wohl daraus hervor, daß es bis heute — trotz großangelegter Versuche — nicht gelungen ist, die Echtheit auch nur einer einzigen der von Mandyczewski nicht mitgezählten bzw. der neu hinzugekommenen zweifelhaften Sinfonien nachzuweisen. (Die von Landon und Hoboken hinzugefügten 3—4 Themen beziehen sich auf solche Werke, die sonst in andere Kategorien gezählt worden sind, aber über deren Echtheit kein Zweifel bestanden hat⁵.)

⁴ *Joseph Haydns Werke, Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie 1, Sinfonien, Band I, S. III—VIII.*

⁵ Die in den 1930er Jahren aufgekommene Bestrebung, eine große Menge von „unbekannten“ Haydn-Sinfonien als echt zu postulieren, veranlaßte mich, den Authentizitätsfragen eine umfassende Untersuchung zu widmen. Die Resultate dieser Untersuchung,

Weit schwierigere Probleme bot die Aufstellung einer chronologischen Liste der Sinfonien. Datierte Autographe lagen Mandyczewski nur bei rund einem Drittel der Sinfonien vor. Andere Daten konnten in verschiedener Weise wahrscheinlich gemacht werden. Bei einer weiteren Anzahl von Sinfonien konnte eine obere Grenze festgestellt werden, die einen gewissen Anhaltspunkt bietet. Versucht man von Fall zu Fall festzustellen, welcher Vorlage Mandyczewski gefolgt ist, so ergibt sich die folgende Übersicht:

I. DATIERUNG AUF EIN BESTIMMTES JAHR

a. Datiertes Autograph als Basis:

7, 12, 13, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 35, 42, 45, 46, 47, 50, 54, 55, 56, 57, 61, 82, 84, 89, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

b. (Damals) verschollenes Autograph, Teil-Autograph:

9, (62?), 63, 93, 97

c. Datierung nach anderen Quellen oder durch Zusammengehörigkeit des betreffenden Werks mit datierten Sinfonien:

1, 6, 8, 48, 53, 60, 70, 83, 85, 86, 87

II. FIXIERUNG EINER OBEREN GRENZE

a. Nach Kopien in Göttweig (bzw. nach dem Göttweiger Katalog):

3, 4, 5, 14, 15, 37, 38, 39, 40, 41, 49, 58, 66, 69

b. Nach den Breitkopf-Katalogen

32, 33, 34, 36, (38), 43, 44, (49), 51, 52, (59), 64, 65, (66–68), 72, 74, 75, 76, 77, 78

c. Nach alten Stimmen im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien

71

III. GESCHÄTZTE, MEHR UNBESTIMMTE DATIERUNG, Z. T. AUF POHL FUSSEND

2, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 73, 79, 80, 81, 88, 90, 91, 92

Von einer Aufteilung dieser letzten Gruppe muß hier abgesehen werden. Bei 16–20, 25 und 27 kommen vielleicht wieder die Breitkopf-Kataloge als Ausgangspunkt einer (annähernden) Datierung in Betracht; für 79–81 wird (nach Pohl) auf die an Forster geschickten Kopien verwiesen; die Grundlage der Datierung von 90–92 ist nicht klar.

die zu einer vollständigen Bestätigung der Glaubwürdigkeit des Verzeichnisses von Mandyczewski führte, wurden in meiner Arbeit *Die Haydn-Überlieferung* veröffentlicht (1939), auf die ich hier verweisen darf. Auch die Faksimileausgabe der *Drei Haydn Kataloge* (1941) sei hier – als eine Ergänzung zu dem Vorwort des Hoboken-Katalogs – angeführt.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß ungefähr die Hälfte der Sinfonien von Mandyczewski auf ein bestimmtes Jahr festgelegt ist. Für die andere Hälfte ist entweder nur eine obere Grenze festgesetzt, die einen ziemlich weiten Spielraum nach unten offen lassen kann (bei Nr. 72 vermutlich 15–20 Jahre), oder die Zeitangabe beruht auf einer mehr oder weniger überzeugenden Schätzung.

Seit der Ausarbeitung dieser Liste vor 50–60 Jahren hat sich innerhalb der Haydn-Forschung ziemlich viel zugetragen, und gerade die Forschung der Haydn-Quellen ist in vielem auf neue Grundlagen gestellt worden. Dies bezieht sich jedoch mehr auf die Fragen Authentizität und Textkritik, während die Probleme der Chronologie noch viel zu tun übriglassen. An Versuchen einer Revision der chronologischen Angaben von Mandyczewski hat es jedoch nicht gefehlt. In den Jahren 1950 bis 1956 sind nicht weniger als vier (fünf) verschiedene chronologische Verzeichnisse vorgelegt worden, die von Mandyczewski ausgehend eine mehr oder weniger eingreifende Revision durchführen. Auf S. 101–104 folgt eine Zusammenstellung der betreffenden Listen mit Mandyczewskis und Hobokens entsprechenden Listen. Es handelt sich um die folgenden Publikationen: 1. *Sohl-mans Musiklexikon* (schwedisch), 2. Bd. 1950, Artikel *Haydn*, Sp. 944–992; Sinfonienverzeichnis Sp. 979–980; 2. *Joseph Haydn, Kritische Gesamtausgabe / The Complete Works*, (Haydn Society Inc.), Serie I, Bd. 9, *Symphonien No. 82 bis 87*, 1950; Thematisches Verzeichnis S. X–XII; 3. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Ed., Vol. IV, 1954, Artikel *Haydn*, S. 145–205; Sinfonienverzeichnis S. 172–175; 4. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, 1955 (Supplement dazu, 1961), *Appendix I, Thematic Catalogue of the authentic Symphonies*, S. 605–777; 5. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 5. Bd., 1956, Artikel *Haydn*, Sp. 1857–1933; Sinfonienverzeichnis Sp. 1887 f.; (Verzeichnis gedruckter Ausgaben Sp. 1910–1915).

Anlaß zu Änderungen haben teils quellenmäßige, teils stilistische Überlegungen gegeben. Für die quellenmäßig bedingten Änderungen kommen in Frage: a. das Auftauchen bisher unbekannter – bzw. bisher verschollener – Autographe, b. das Auffinden von weiteren datierten Kopien, c. die genauere Zeitbestimmung von Drucken, d. die Auswertung der Analyse des Entwurf-Katalogs als chronologische Quelle, e. die erweiterte Kenntnis von Haydn-Briefen und Dokumenten. Eine nicht geringe Anzahl von definitiven Korrekturen sind dadurch möglich geworden. Das gilt in erster Linie dem Auftauchen bisher unbekannter Autographe (40, 49, 83, 87, 90, 91, 92, 97), während das Auffinden von alten Kopien mehr für die Frage der Textgestaltung Bedeutung hat.

Für die Auswertung der Drucke hat die Sammlung Anthony van Hobokens ein unschätzbare Material geliefert. An Hand dieser Sammlung hat Otto Erich Deutsch den Grund zur Erforschung der Haydn-Drucke gelegt. Seine erste Publi-

kation dieser Art ist wohl die Zusammenstellung der *Erstdrucke von Werken J. Haydns, Aus der Bibliothek Anthony van Hoboken, Wien*⁶. Mit seinen *Music Publishers' Numbers* (1946) hat er diesen Forschungszweig ganz wesentlich gefördert. Sehr wertvolle Beiträge zu der Erforschung der Drucke aus dieser Zeit haben weiter Cari Johansson, Alexander Weinmann und (speziell auf Haydn gerichtet) Landon geleistet. Auf Grund dieser vielen bedeutsamen Arbeiten, und auf seiner einzig dastehenden eigenen Sammlung gestützt, hat Hoboken in langjähriger eigener Arbeit noch weiteres hinzufügen können, so daß gerade die Forschung der Haydn-Drucke als weit fortgeschritten bezeichnet werden darf. Die Änderungen der chronologischen Angaben, die von dieser Seite kommen, sind oft verhältnismäßig klein, aber sie tragen wesentlich dazu bei, dem Umriß von Haydns kompositorischer Tätigkeit einen festeren Grund zu geben.

Von eigenartiger Bedeutung ist der von Haydn selbst angelegte Katalog, der sogenannte *Entwurf-Katalog*. Wie schon oben bemerkt, ist dieser Katalog nicht, wie etwa Mozarts seit 1784 geführter Katalog eigener Werke, mit Datierungen versehen, aber durch genaues Studium desselben ist es doch möglich, wertvolle Indizien für die chronologische Bestimmung zu gewinnen⁷. Wenn beispielsweise auf S. 1–2 nach drei Sinfonien aus den Jahren 1765 (29, 31 und 28) die folgende Reihe auftritt: 35 (Dez. 1767), 59, 38, 49 (1768), 58, Overture II, 10 (1768), 26, 41, so ist dies zweifellos als ein Indiz dafür zu nehmen, daß die ganze Reihe um diese Zeit entstand; für 59 und 58 gibt es noch weitere äußere Kriterien dafür.

Im Vergleich zu den großen Fortschritten auf dem Gebiet der Haydn-Quellenforschung seit Mandyczewskis Ausarbeitung seiner Liste ist die Stilforschung viel weniger weit gekommen. Ein Werk von der Bedeutung wie etwa Wyzewa und Saint Foix's Mozart-Werk hat es nicht gegeben. Trotzdem ist es möglich, eine Anzahl von Sinfonien etwas näher zu bestimmen, als Mandyczewski es gewagt hat, entweder direkt durch eine geänderte Zeitangabe oder durch Hinzufügung einer unteren zu der von Mandyczewski angegebenen oberen Zeitgrenze. Diese Bestimmungen sind selbstverständlich weniger exakt als die nach äußeren Kriterien festgestellten (oberen) Grenzen, aber in vielen Fällen werden sie Korrekturen ermöglichen, die von einschneidenderer Bedeutung sind als die oben besprochenen. Eine Kombination von nach äußeren Kriterien festgelegter exakter Abgrenzung und stilistisch motivierter Schätzung der Entstehungszeit des einzelnen Werks dürfte wohl im Bereich des Erreichbaren liegen.

Von den angeführten neueren Sinfonienverzeichnissen, die als revidierte Fassungen von Mandyczewskis Liste gelten müssen, ist das erste das aus dem Sohlman-Lexikon stammende. Neben den durch inzwischen bekanntgewordene

⁶ *Katalog der Haydn-Gedächtnisausstellung*, Wien 1932, S. 37–39.

⁷ Vgl. *Die Haydn-Überlieferung*, Kap. VI.

⁷ Festschrift Deutsch

Autographe verursachten Korrekturen (40, 49, 83, 87), hatte ich hier teils einige auf dem EK basierende, teils einige durch stilistische Überlegungen gewonnene Änderungen eingeführt (26, 52, 58, 59, 64, 65, 72) und dazu noch eine Anzahl von weniger eingreifenden kleineren Neudatierungen (62, 74–75, 76–78, 79–80, 85, 90–92). In der knappen Fassung eines nicht-thematischen Lexikon-Verzeichnisses konnte auf die quellenmäßige Motivierung der Änderungen nicht eingegangen werden. Die Änderungen mußten ohne Kommentar hingestellt werden.

Ganz kurz nach der Ausarbeitung dieser Liste gab sich Gelegenheit dazu, ein thematisches Verzeichnis der Sinfonien zusammenzustellen mit der oben hervorgehobenen doppelten Zeitangabe: exakter Abgrenzung des nachweisbar ersten Vorkommens und stilistischer Schätzung der Entstehungszeit. In dieser von Landon und mir im zuerst erschienenen Band der Haydn Society-Ausgabe von Haydns Werken veröffentlichten neurevidierten Liste – aus der hier nur die Daten für die (fixierte oder geschätzte) Entstehungszeit abgedruckt sind – konnten einige weitere durch Autograph gesicherte definitive Datierungen aufgenommen werden (90, 91), aber die wichtigste und augenfälligste Neuerung ist die Einführung von Datierungen wie 1760/63 u. ä., wo neben der oberen Grenze auch eine untere angegeben ist. Im Verhältnis zu der von Mandyczewski allein angegebenen oberen Grenze ist hiermit eine weniger präzise Angabe vermittelt, aber dafür ist der allgemeinen Tendenz entgegengearbeitet, „vor 1763“ einfach als „um 1763“ zu lesen. (Die exakte obere Grenze ist, wie schon bemerkt, überdies noch angegeben). Eine Datierung dieser Art ist vor allem bei einigen frühen und mittleren Sinfonien zu finden, wo die Angabe Mandyczewskis auf den Göttinger Kopien und den Breitkopf Katalogen fußt oder eine nicht ganz durchsichtige Schätzung darstellt (10, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 32, 33, 37, 51, 52, 65, 72). In einigen wenigen Fällen ist eine Sinfonie einfach etwas früher datiert (11, 34, 39).

Die dritte hier aufgenommene Liste von Grove's Lexikon ist, wie ohne weiteres klar ist, soweit die Datierungsfrage reicht, von zwei bis drei ganz unbedeutenden Abweichungen abgesehen, eine Wiederholung des vorigen Verzeichnisses, bietet also keine neuen Probleme.

Das thematische Verzeichnis in Landons Buch über Haydns Sinfonien führt die Angabe von sowohl oberer wie unterer Grenze noch etwas weiter durch (2–5, 11, 14, 15, 63, 64) und hat darüber hinaus eine klar hervortretende Tendenz zur Früherdatierung der frühen und z. T. mittleren Sinfonien (2, 4, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 27, 32, 36, 37, 64, 72 samt einigen nur um ein Jahr früherdatierten)⁸.

⁸ Die wiederholten Angaben „c. 1757–1761“ beruhen auf einer in der Korrespondenz zwischen Haydn und Breitkopfs (bzw. Griesinger und Breitkopfs) vorkommenden (jetzt

Das letzte der genannten Verzeichnisse ist das von Landon und mir für MGG zusammengestellte Werkverzeichnis. Wir haben uns hier — wie bei dem Sohlman-Lexikon — auf nur eine Art von Datierung für jede Sinfonie beschränken müssen. Das Prinzip der Angabe von sowohl oberer wie unterer Grenze ist deshalb in vielen Fällen beibehalten worden. Wo die Angaben in der Liste der Haydn Society-Ausgabe und im Sinfonienverzeichnis bei Landon auseinandergehen, hat eine erneute Überprüfung stattgefunden. In einigen Fällen fanden wir es richtig, die Haydn Society-Angaben beizubehalten, in anderen Fällen haben wir uns für die von Landon introduzierte Änderung eingesetzt, in wieder anderen Fällen einen Ausgleich gefunden. Definitive Entscheidungen liegen gewiß hier nicht vor, wohl aber solche, die sowohl äußere wie innere Gründe in Betracht gezogen haben. Aber für ein Bohren in die Tiefe ist noch die Bahn frei.

Wie stellt sich nun das Hoboken-Verzeichnis zu diesen Problemen?

Zuerst muß festgestellt werden, daß immer nur von einer Jahreszahl die Rede ist; sie bedeutet entweder definitive Datierung („Komponiert 1763“), Schätzung („Komponiert um 1765“), obere Grenze („Komponiert vor 1772“ oder „Komponiert spätestens 1780“) oder, in einigen wenigen Fällen, untere Grenze („Komponiert frühestens 1775“). Auf welche Quelle die Datierung zurückzuführen ist, läßt sich meistens, aber nicht immer feststellen. Eine Darstellung der Prinzipien, nach denen die chronologischen Angaben fixiert sind, sucht man vergebens in der Einleitung zu dieser Gruppe.

Versucht man, aus den chronologischen Angaben selbst herauszufinden, was hinter den angegebenen Daten steckt, so neigt man anfangs dazu, die Liste als eine nur ganz wenig geänderte Reproduktion von Mandyczewskis Verzeichnis aufzufassen. Die drei Sinfonien 3–5 haben statt „um 1761“ jetzt „vor 1762“, was auf eine Bevorzugung des Prinzips der oberen Grenze weisen könnte, aber bis einschließlich Nr. 35 folgt das Hoboken-Verzeichnis sonst Mandyczewski mit nur zwei Ausnahmen: 16 und 34; die drei Sinfonien 36–38 weichen von Mandyczewski ab, aber bis Nr. 50 geht es dann wieder wie bei Mandyczewski, abgesehen von den inzwischen durch Autographe geänderten Angaben bei 40 und 49. Von hier ab gehen die beiden Verzeichnisse mehr auseinander. — Die fünf Sinfonien 16–20 sind alle 1766 nachweisbar; 16 kommt in Göttingen 1766, die vier anderen

wohl verschollenen) Aufstellung der Sinfonien nach Dekaden, zu der jedoch (nach Pohl I, 290, Fußnote 74) „jeder Schlüssel fehlt“. Diese Aufstellung fängt mit 1757 an, aber nach Haydns eigenem Bericht an Griesinger entstand die erste Sinfonie erst 1759 in Lukaveč. Es scheint etwas für sich zu haben, daß dieser späte Bericht Glauben verdient, und daß die vor 1759 komponierten Werke vielleicht sinfonie-ähnliche Stücke (Diverimenti, Scherzandi), aber keine der eigentlichen Sinfonien umfaßten.

in dem Breitkopf-Katalog aus demselben Jahr vor. Mandyczewski hat in diesem Fall bei allen fünf Sinfonien eine Schätzung („um 1764“) durchgeführt, und es ist nicht ganz leicht, zu sehen, warum Hoboken dafür bei 16 eine obere Grenze angibt, bei den anderen Sinfonien aber Mandyczewskis Schätzung beibehält. Was bei 34 die Änderung von „vor 1767“ in „vor 1766“ bewirkt hat, ist nicht klar, da die einzige chronologische Quelle Br 67 zu sein scheint.

Ein Eingehen (bzw. Verweisen) auf die in den oben zitierten Listen aufgestellten Datierungen sucht man bei den bisher besprochenen Sinfonien vergebens. Dies fällt besonders bei 26 auf, die nach äußeren und inneren Kriterien erst ca. 1767/68 angesetzt werden kann, bei der aber Hoboken Mandyczewskis unverbindliche Schätzung beibehält. Erst bei 36 und 37, wo Hoboken von Mandyczewskis „vor 1769“ abrückt, scheint sein „vor 1765“ mit den Angaben in der H. Soc. Ed. bzw. MGG Verbindung zu haben. Was bei 38 die Angabe „vor 1766“ veranlaßt hat, ist wieder rätselhaft, denn datierte Quellen gibt es anscheinend erst von 1769, was mit Mandyczewskis „vor 1769“ stimmt, und äußere und innere Kriterien weisen hier, wie bei 26, auf die Zeit um 1767/68. Bei 51 und 52 übernimmt Hoboken die Angabe der Haydn Society-Ausgabe. Bei 53, 60 und 63 kommt als etwas besonderes allein die Angabe einer unteren Grenze vor. Das scheint hier etwas gefährlich. Landon hat bei 60 schon nachweisen können, daß die Sinfonie 1774, also doch vor 1775 entstand⁹. Bei 58 hat Hoboken „spätestens 1766(?)“, auch hier, wie bei 26 und 38, ohne äußere Begründung und entgegen äußeren und inneren Kriterien. Bei 65 schimmert die Haydn Society-Ausgabe durch, ebenfalls ohne Hinweis. Ab 66 liegen nur kleinere Probleme vor, was mit der Zunahme der gedruckten Ausgaben zusammenhängt. Auf diese Probleme brauchen wir hier nicht einzugehen. Nur 72 fällt aus der Reihe. Für diese von Mandyczewski nach dem Breitkopf Katalog 1781 als „vor 1781“, von der Haydn Society-Ausgabe und MGG als „um 1761/65“ angesetzte Sinfonie hat Hoboken nur „Komponiert?“ . —

Es dürfte aus diesen Überlegungen hervorgehen, wie sehr es auf diesem Gebiet weitere Untersuchungen braucht. Der Hoboken-Katalog hat besonders mit seiner ausführlichen Zusammenstellung der Drucke und mit dem Heraussuchen vieler biographischer und bibliographischer Details wertvolle Beiträge zur Haydn-Forschung gegeben. Aber wenn Dr. van Hoboken im Vorwort des Katalogs (S. XVIII) meint, er habe „hiermit eine möglichst breite und sichere Grundlage für die weitere Haydn-Forschung gelegt“, so wird es kaum überflüssig sein, einmal anzugeben, mit wieviel Momenten der Unsicherheit und Unklarheit diese „Grundlage“ behaftet ist.

⁹ *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn* by H. C. R. Landon, 1961, S. 38.

NR.	G.A./ MAND.	SOHLM.	HAYDN SOC.	GROVE	LD	MGG	HOB
1	1759	1759 (?)	1759 (?)	1759 ?	1759	1759 (?)	1759
2	um 1760	um 1760	c. 1760	c. 1760	c. 1757-61	um 1760	um 1760
3	um 1761	um 1761	c. 1760	c. 1760 (or 1761)	c. 1760-62	um 1760	v. 1762
4	um 1761	um 1761	c. 1760	c. 1760	c. 1757-61	um 1760	v. 1762
5	um 1761	um 1761	c. 1760	c. 1760	c. 1760-62	um 1760	v. 1762
6	um 1761	um 1761	c. 1761	c. 1761	1761	1761 (?)	1761
7	1761	1761	1761	1761	1761	1761	1761
8	um 1761	um 1761	c. 1761	c. 1761	1761	1761 (?)	1761
9	1762	1762 (?)	1762 (?)	c. 1762 ?	1762	1762 (?)	1762
10	v. 1763	v. 1763	c. 1760/63	c. 1760/63	c. 1757/61	um 1760/61	v. 1763
11	v. 1763	v. 1763	c. 1760	c. 1760	c. 1760-62	um 1760	v. 1763
12	1763	1763	1763	1763	1763	1763	1763
13	1763	1763	1763	1763	1763	1763	1763
14	v. 1764	v. 1764	c. 1763	c. 1763	c. 1761/63	um 1760/63	v. 1764
15	v. 1764	v. 1764	c. 1763	c. 1763	c. 1760/63	um 1760/63	v. 1764
16	um 1764	um 1764	c. 1760/63	c. 1760/63	c. 1757/61 (?)	um 1760/63	v. 1766
17	um 1764	um 1764	c. 1760/63	c. 1760/63	c. 1757/61 (possibly c. 1762/63)	um 1760/63	um 1764
18	um 1764	um 1764	c. 1760/64	c. 1760/64	c. 1761/64	um 1761/64	um 1764
19	um 1764	um 1764	c. 1760/63	c. 1760/63	c. 1757/61 (?)	um 1760/63	um 1764
20	um 1764	um 1764	c. 1760/64	c. 1760/64	c. 1757/61 (possibly c. 1762/63?)	um 1760/64	um 1764
21	1764	1764	1764	1764	1764	1764	1764
22	1764	1764	1764	1764	1764	1764	1764
23	1764	1764	1764	1764	1764	1764	1764
24	1764	1764	1764	1764	1764	1764	1764
25	um 1765	um 1765	c. 1760/64	c. 1760/64	c. 1760/64	um 1760/64	um 1765
26	um 1765	1767-68 ?	c. 1767/68	c. 1767/68	c. 1768	um 1767/68	um 1765
27	um 1765	um 1765	c. 1760/65	c. 1760/65	c. 1757/61 (possibly 1761/64?)	um 1760/65	um 1765

NR.	G.A./ MAND.	SOHLM.	HAYDN SOC.	GROVE	LD	MGG	HOB
28	1765	1765	1765	1765	1765	1765	1765
29	1765	1765	1765	1765	1765	1765	1765
30	1765	1765	1765	1765	1765	1765	1765
31	1765	1765	1765	1765	1765	1765	1765
32	v. 1766	v. 1766	c. 1760/65	c. 1760/65	c. 1757/61 (possibly c. 1761/63?)	um 1760/65	v. 1766
33	v. 1767	v. 1767	c. 1763/65	c. 1763/65	c. 1763/65	um 1763/65	v. 1767
34	v. 1767	v. 1767	c. 1765	c. 1765	c. 1765	um 1765	v. 1766
35	1/12 1767	1767	1767	1/12 1767	1/12 1767	1/12 1767	1/12 1767
36	v. 1769	v. 1769	c. 1765/68	c. 1765/68	c. 1761/65	um 1765	um 1765
37	v. 1769	v. 1769	c. 1760/65	c. 1760/65	c. 1757/61 (?)	um 1760/63	v. 1765
38	v. 1769	v. 1769	c. 1767/68	c. 1767/68	c. 1766/68	um 1767/68	v. 1766
39	v. 1770	v. 1770	c. 1768	c. 1768	c. 1768	um 1768	v. 1770
40	v. 1770	1763	1763	1763	1763	1763	1763
41	v. 1771	v. 1771	c. 1770	c. 1770	c. 1769/70	um 1768/70	v. 1771
42	1771	1771	1771	1771	1771	1771	1771
43	v. 1772	v. 1772	c. 1772	c. 1772	c. 1771	um 1771	v. 1772
44	v. 1772	v. 1772	c. 1772	c. 1772	c. 1771	um 1771	v. 1772
45	1772	1772	1772	1772	1772	1772	1772
46	1772	1772	1772	1772	1772	1772	1772
47	1772	1772	1772	1772	1772	1772	1772
48	1772	1772 (?)	1772 (?)	1772	1772	um 1772/73	1773 (?)
49	v. 1773	1768	1768	1768	1768	1768	1768
50	1773	1773	1773	1773	1773	1773	1773
51	v. 1774	v. 1774	c. 1772/74	c. 1772/74	c. 1771/73	um 1771/73	1772/74
52	v. 1774	um 1772 (?)	c. 1772/74	c. 1772/74	c. 1771/73	um 1771/73	1772/74
53	v. 1774	um 1775 (?)	c. 1775	c. 1775	c. 1775 (?) (possibly a little later)	um 1775 (rev. u. m. neuem Fin. vers. n. 1777)	Frühestens 1775

NR.	G.A./ MAND.	SOHLM.	HAYDN SOC.	GROVE	LD	MGG	HOB
79	um 1783	1784 (?)	c. 1784	c. 1784	c. 1783/84	1783/84	1784
80	um 1783	1784 (?)	c. 1784	c. 1784	c. 1783/84	1783/84	1784
81	um 1784	1784 (?)	c. 1784	c. 1784	c. 1783/84	1783/84	Spätestens 1784
82	1786	1786	1786	1786	1786	1786	1786
83	1786	1785	1785	1785	1785	1785	1785
84	1786	1786	1786	1786	1786	1786	1786
85	um 1786	um 1785	1785/86	1785/86	1785 or 86	um 1785/86	1785/86
86	um 1786	1786	1786	1786	1786	1786	1786
87	1786	1785	1785	1785	1785	1785	1785
88	um 1786	um 1787 (?)	c. 1787	c. 1787	1787 (?)	1787 (?)	um 1787
89	1787	1787	1787	1787	1787	1787	1787
90	um 1787	v. 1789	1788	1788	1788	1788	1788
91	um 1787	v. 1789	1788	1788	1788	1788	1788
92	1788	v. 1789	c. 1788	c. 1788	1788 (?)	1789	1789
93	1791	1791	1791 (?)	1791 ?	1791	1791 (?)	1791
94	1791	1791	1791	1791	1791	1791	1791
95	1791	1791	1791	1791	1791	1791	1791
96	1791	1791	1791	1791	1791	1791	1791
97	1791/92	1791/92	1791/92 (?)	1792	1792	1792	1792
98	1792	1792	1792	1792	1792	1792	1792
99	1793	1793	1793	1793	1793	1793	1793
100	1794	1794	1794	1794	1794	1794	1794
101	1794	1794	1794	1794	1794 (teilw. wahrsch. 1793)	1794	1794
102	1794/95	1794/95	1794/95	1794/95	1794	1794	1794
103	1795	1795	1795	1795	1795	1795	1795
104	1795	1795	1795	1795	1795	1795	1795

NR.	G.A./ MAND.	SOHLM.	HAYDN SOC.	GROVE	LD	MGG	HOB
54	1774	1774	1774	1774	1774	1774	1774
55	1774	1774	1774	1774	1774	1774	1774
56	1774	1774	1774	1774	1774	1774	1774
57	1774	1774	1774	1774	1774	1774	1774
58	v. 1775	um 1768 (?)	c. 1767/68	1767/68	c. 1766/68	um 1767/68	Spätestens 1766 (?)
59	v. 1776	um 1768 (?)	c. 1767/68	1767/68	c. 1766/68	um 1767/68	v. 1769
60	1775	1775	1775 (?)	1775 ?	c. 1774/75	um 1774/75	Frühestens 1775
61	1776	1776	1776	1776	1776	1776	1776
62	1777	um 1780 (?)	c. 1780	c. 1780 ?	c. 1780	um 1780	Spätestens 1780
63	1777	1777	1777 (?)	1777 ?	c. 1777/80	1777 (?)	Frühestens 1777
64	v. 1778	um 1775	c. 1775	c. 1775	c. 1773/75	um 1775	um 1775
65	v. 1778	um 1772	c. 1772/74	c. 1772/74	c. 1771/73	um 1771/73	1772/74
66	v. 1779	v. 1779	c. 1778/79	c. 1778/79	c. 1778	um 1778	1778/79
67	v. 1779	v. 1779	c. 1778/79	c. 1778/79	c. 1778	um 1778	1778/79
68	v. 1779	v. 1779	c. 1778/79	c. 1778/79	c. 1778	um 1778	1778/79
69	v. 1779	v. 1779	c. 1778/79	c. 1778/79	c. 1778	um 1778	1778/79
70	1779	um 1780 (?)	c. 1780	c. 1780	18/12 1779	18/12 1779	1779
71	v. 1780	um 1780 (?)	c. 1780	c. 1780	c. 1779/80	um 1779/80	um 1780
72	v. 1781	um 1765 (?)	c. 1761/65	c. 1761/65	c. 1761/63	um 1761/65	?
73	1781	1781	1781	1781	1781	1781	1781 ?
74	v. 1782	um 1780	c. 1780	c. 1780	c. 1780	um 1780	Spätestens 1781
75	v. 1782	um 1780	c. 1780	c. 1780	c. 1780	um 1780	Spätestens 1781
76	v. 1782	um 1783	c. 1783	c. 1783	c. 1782	um 1782	1782
77	v. 1782	um 1783	c. 1783	c. 1783	c. 1782	um 1782	1782
78	v. 1782	um 1783	c. 1783	c. 1783	c. 1782	um 1782	1782

WILHELM A. BAUER

Amadeus?

„*Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus*“ im Taufbuch, „*Joannes Chrisostomus, Wolfgang, Gottlieb*“ in Leopold Mozarts Brief vom 9. Februar 1756 an den Verleger Johann Jakob Lotter in Augsburg mit der Ankündigung der Geburt (I, Nr. 22, Zeile 26 f.)¹, „*Wolfgang Amadeus Mozart*“ im Sterberegister: er selbst nennt sich bekanntlich „*Wolfgang Amadé Mozart*“ mit den Varianten im zweiten Namen („*Amadeo*“, dieses jedoch nur mit „*Wolfgango*“ in Italien, „*Amade*“, „*Amadè*“); die anderen nennen ihn im engsten Familien- und Freundeskreis „*Wolfgang*“, „*Wolfgangerl*“, „*Wolferl*“, und nur einer, Johannes Wider, der offenbar sehr respektvoll sein wollte, schreibt einmal „*Amadeus*“ (I, Nr. 237, Zeile 3). Ein erster, aber auch nachhaltiger Eindruck bei der Bearbeitung der Briefe ist also die Feststellung, daß die Form „*Wolfgang Amadeus*“ – mit zwei zu besprechenden Ausnahmen – bei Mozart selbst überhaupt nicht vorkommt und daß durch eine zunächst sozusagen gefühlsmäßige Statistik „*Wolfgang Amadé*“ oder „*Wolfgang Amadè*“ als die historisch entsprechendste und bestbelegte Form erwiesen wird. (Abseits als einsames frühestes Beispiel steht [von der Hand des Vaters!] „*Wolfgang Amadée*“ im Notenbuch von 1762.)

Dieser Tatsache im einzelnen nachzugehen und wenigstens die wichtigsten Stellen beizubringen ist der Zweck der folgenden Zeilen.

Die ersten Briefe des Fünfzehnjährigen (meist ja nur Nachschriften) sind mit „*Wolfgang Mozart*“ oder „*Wolfgang*“ gezeichnet. Dies dauert bis in die ersten Wochen der ersten italienischen Reise. Dort heißt es dann (Mailand im Februar 1770; I, Nr. 160, Zeile 53) zunächst noch spaßhaft: „*Wolfgang in Teütschland Amadeo in italien De Mozartini*“, was im April 1770 in Rom (I, Nr. 179, Zeile 21 f.) zu „*Wolfgango in germania e amadeo Mozart in italia*“ variiert wird, wobei er übrigens bereits den Horror des Italieners vor drei Konsonanten („*lfg*“) teilt. „*Wolfgango Amadeo*“ – oder umgekehrt – wird dann immer häufiger. Es er-

¹ Diese und entsprechende Angaben im folgenden beziehen sich auf: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band I und II: Kassel–Basel–London–New York 1962, Band III und IV: Kassel–Basel – Paris – London – New York 1963.

scheint das erstmal – und nunmehr ganz ohne Ironie – am 29. Mai 1770 (I, Nr. 188, Zeile 65), knapp vor einer der ganz seltenen Unterschriften, in denen auf die Verleihung des Goldenen Sporns Bezug genommen wird (I, Nr. 197, Zeile 34: „chevalier de Mozart“, und Nr. 210, Zeile 43, in der Form „C: W: Mozart“).

Vom Münchner Aufenthalt 1774 liegt (I, Nr. 302, Zeile 43 f.) die eine der beiden sichtlich parodierenden Verwendungen von „Amadeus“ vor: „Ich habe zahnwehe. johannes chrisostomus Wolfgangus Amadeus Sigismundus Mozartus . . .“. (Die zweite steht in einem Bäsle-Brief [II, Nr. 525, Zeile 12] in fast wörtlicher und stilistischer Übereinstimmung.)

Eine entscheidende Änderung tritt – war das zu Hause beraten und beschlossen worden? – mit dem Gesuch ein, das Mozart (in der Handschrift seines Vaters) im Zusammenhang mit der großen Reise am 1. August 1777 an den Erzbischof richtet (II, Nr. 328, Zeile 57) und gleich darauf (II, Nr. 329, Zeile 55) im ersten Brief von dieser Reise in der Form „Wolfgang Amade“ bzw. „Amadè“, „Amadé Mozart“. Und diese Form wird dann ausnahmslos vom Vater auf den Adressen der Briefe an den Sohn verwendet, und Mozart selbst wird sie bis in seine letzten Lebensjahre sozusagen offiziell beibehalten (um nur einige Beispiele zu geben: *Verzeichnüß aller meiner Werke vom Monath Febrario 1784 bis Monath . . . 1.*², Zeugnis für Joseph Eybler von 1790 [IV, Nr. 1126, Zeile 9], Theaterzettel der Uraufführung der *Zauberflöte*³, dessen Stilisierung wohl nicht gegen seine Wünsche erfolgte).

Daneben aber tritt in den Wiener Jahren (das erste Mal am 8. April 1781; III, Nr. 587, Zeile 39) jene Form auf, die auch lange Zeit auf den Drucken seiner Werke ausschließlich verwendet wurde: „W. A: Mozart“, oder, im Familien- und Freundeskreis, „Mozart“, wie sich sein Vater zeitlebens unterschrieben hatte.

Was die Kurzform „Amadé“ oder „Amadè“ betrifft, so sei zunächst daran erinnert, daß diese in Italien geläufige Abkürzung für die Endung „-eo“ (die auch heute noch besteht) von Mozart gelegentlich auch bei *Idomenè* verwendet wird, wodurch unter anderem gezeigt ist, daß sie keinerlei spezielles Ethos enthält. Beim Schreiben scheint jedoch für den deutschsprachigen Schreiber oder Leser die Möglichkeit einer Unklarheit zu bestehen, die Frage nämlich, ob nicht etwa „Amáde“ mit dem Ton auf dem zweiten „a“ und etwa sogar mit einem stummen Schluß-„e“ zu verstehen ist. Das „Amade“ im Gesuch des Vaters weicht also

² Faksimile-Ausgabe und Kommentar von Otto Erich Deutsch, Wien – Leipzig – Zürich – London 1938 und New York 1956.

³ Abgebildet in: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von Otto Erich Deutsch, *Neue Mozart-Ausgabe* X/32, Kassel – Basel – London – New York 1961, Nr. 546.

sofort und definitiv bei Mozart selbst der auf dem Schluß-„e“ akzentuierten Schreibweise, wobei der ursprüngliche italienische Gravis (geschlossenes, langes „e“) mit dem wohl aus dem Französischen nachempfundenen Akut ziemlich unsystematisch abwechselt. Wahrscheinlich ist dies jedoch nur eine der vielen Tücken der „Orthographie“ des 18. Jahrhunderts und bedeutet nicht verschiedene unzulängliche Versuche, etwa den Lautwert des „-e“ (geschlossen oder offen, lang oder kurz) anzudeuten.

Zu der obigen Übersicht wäre noch zu sagen, daß Mozarts Gewohnheit, sich zweier Vornamen zu bedienen (ausgeschrieben oder wenigstens durch Initialen), aus Italien stammt, daß die dort angenommene Form „*Wolfgango Amadeo*“ dann von der großen Reise an in „*Wolfgang Amadé*“ übersetzt wurde und daß schließlich in Wien diese letztere, aber nur mit den Initialen den Vorzug erhielt. Daß die Kurzform sich durchsetzte, erklärt sich wohl daraus, daß er nicht außerhalb Italiens eine unzweideutig italienische Namensform führen wollte und konnte.

Dennoch liegt hier eine Einstellung zugrunde, die uns auf allgemeinere Erwägungen führt. In seinem Vortrag von 1941, *Mozarts Erleben des politischen Antlitzes Europas*⁴, hat Heinrich von Srbik in jener traurigen Zeit tendenziöser, nationalistisch verkrampfter Geschichtsschreibung trotz einigen solchen Entgleisungen eine sehr gute Formulierung gefunden: „*Seine wahre Heimat war das Heilige Römische Reich und in der Fremde wurde es vollends diese Heimat.*“ Dieser Ausspruch kann geradezu als Leitfaden für die richtige Einschätzung von Mozarts nur zu oft falsch eingeschätzten und falsch ausgenützten Äußerungen über das „Teutschtum“ im allgemeinen und das seine im besonderen dienen. Er fühlt sich als Bürger dieses Heiligen Römischen Reiches — obwohl dieses ja damals schon nur mehr ein Begriff war, aber ein so recht apolitischer, wie es dem apolitischen Mozart passen mußte; ein Begriff, der seiner — würden wir heute sagen — „europäischen“ Denkweise das Gefäß bot, das seine staatlich-menschlichen Vorstellungen aufnehmen konnte; ein Gebilde, in dem er sich um so glücklicher fühlte, je näher er dem Kaiser sein konnte, das Reich, dessen Herrschern er sich von der frühesten Kindheit an — Kaiserin und drei Kaiser — verbunden fühlte. Die späte Reise zur Kaiserkrönung nach Frankfurt gehört wohl sicher zum Teil wenigstens in diesen Zusammenhang. — Und in ihn gehört auch — glaube ich — die scheinbare Äußerlichkeit seiner Namenswahl. Nach dem Taufbuch und des Vaters erster Erwähnung wäre es ja naheliegend gewesen, sich „*Wolfgang Gottlieb*“ zu nennen, was er nur zweimal tat: einmal ironisch (II, Nr. 360, Zeile 63 f.) „*Joannes Chrisostomus sigismundus Wolfgang gottlieb Mozart*“ und zum zwei-

⁴ Abgedruckt in: *Neues Mozart-Jahrbuch* II, 1942, S. 24 ff.

tenmal (II, Nr. 423, Zeile 89) „Wolfgang gottlieb Mozart“. Daß er „Wolfgang Amadè“ wählte und an „Wolfgang Amadeus“ niemals dachte (der „Amadeus“ kam wohl später zustande, weil man den Akzent als eine „undeutsche“ Schreibweise durch das „deutschere“ Latein ersetzen wollte, so z. B. in Nissens Biographie, deren Hauptteil „W. A. Mozart“ auf dem Titel trägt, deren Nachtrag 1828 aber „Wolfgang Amadeus Mozart“ als eines der frühesten Beispiele aufweist), dies also zeigt doch wohl, daß Mozart — ja daß die Mozarts? — eine sehr bewußte Wahl getroffen hatten: die Zusammenstellung „Wolfgang“ und „Amadè“ klingt wie ein Bekenntnis zu der germanisch-romanischen Gemeinsamkeit, wie sie im österreichischen Kaiser verkörpert war. Daß es nur zu oft eine unglückliche Liebe Mozarts wurde, ändert nichts an der Tatsache.

Schließlich möge noch auf einige Besonderheiten in den Unterschriften und Adressen innerhalb der Familie hingewiesen sein.

Daß gelegentlich er selbst seine Würde als Ritter vom Goldenen Sporn in der Unterschrift zum Ausdruck bringt, ist bereits bemerkt worden. Hinzukommt eine Stelle in einem Brief des protokollerfahrenen Vaters vom 25. September 1777 (II, Nr. 331, Zeile 60 ff.): „An den Höfen must du dein Kreuz nicht tragen. aber in Augspurg must du es alle Tage nehmen; da macht es dir Ansehen und Respect, und so an allen Orten, wo kein regierender Herr ist.“ Und so adressiert er gleich nachher die nach Augsburg gehenden Briefe mit „Monsieur le Chevalier Wolfgang Amadè Mozart“. Daß des selbstsicheren Vaters Prophezeiung gerade in Augsburg nicht verwirklicht wurde, ist bekannt.

Auf diesem Gebiet liegt auch die gelegentlich vorkommende Partikel „de“, die sich die Familie gegenseitig verleiht. Wir lächeln darüber, obwohl gerade in Österreich der „Herr von“ und vor allem die „Frau von“ noch ganz lebendige Erinnerung sind, ja da und dort auch noch heute vorkommen, auch wenn die Betreffenden — mit oder ohne Gesetz — nicht den geringsten Anspruch darauf haben. Daß dies zu Mozarts Zeiten üblich war, ergibt sich beispielsweise aus einer Stelle im *Werther* unter dem 15. März 1772, wo eine „noble Abendgesellschaft“ beschrieben wird: „Der Baron F . . . mit der ganzen Garderobe von den Krönungszeiten Franz des Ersten her, der Hofrat R. . . , hier aber in qualitate Herr von R. . . genannt . . .“. So adressiert Mozart aus Wien an seine Schwester (III, Nr. 649, Zeile 1) „Mademoiselle Marie anne de Mozart“, an seinen Vater (III, Nr. 713, Zeile 1) „Monsieur Leopold de Mozart“, an Constanze in einem seiner letzten Briefe (IV, Nr. 1170, Zeile 1) „Madame Costance de Mozart“, nachdem er sie schon früher einmal mit der weiteren Zeile „née de Weber“ (IV, Nr. 1102, Zeile 1) ausgezeichnet hatte. Es ist bezeichnend, daß die Titulaturen vorwiegend aus Wien stammen, wo die feineren Sitten der großen Stadt eben auch auf Mozart nicht ohne Wirkung blieben.

Wir sehen also, glaube ich, eine deutliche Entwicklung in seiner Namensgebung, deren Perioden — Italien, große Reisen nach Deutschland und Frankreich, Wien — an dieser äußerlichen Kleinigkeit abzulesen sind. Daß dies in sozusagen gesetzmäßiger Genauigkeit sich abwickelt, davon ist natürlich keine Rede: Abweichungen kommen dann und wann immer wieder vor. Aber eines ist absolut sicher, eines findet man nie: „Wolfgang Amadeus Mozart“! Hat ihm zu alledem der schöne Anapäst „Amadè“ gefallen und ihn rhythmisch befriedigt? So wie die Wiener auch heute noch eine ganz besondere Vorliebe für Jamben und Anapäste zu Ungunsten der Trochäen und ähnlicher Gebilde haben⁵?

⁵ Nachtrag: Vgl. auch Eberhard Preussner, *Mozart als Europäer*, in: ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT XVII, 1962, S. 342.

WALTER HUMMEL

Das Mozart-Album der Internationalen Mozartstiftung

Zu den Archivschatzen des Mozart-Museums in Salzburg gehört das einzigartige, im Jahre 1874 angelegte *Mozart-Album*, das die Bemühungen der 1870 gegründeten Internationalen Mozartstiftung um die Mozartpflege und die Einstellung der damaligen Künstlerwelt aufzeigt¹.

Die Anregung zur Anlage des *Mozart-Albums* gab der Gründer der Stiftung, Carl Reichsfreiherr von Sterneck. Der ursprüngliche Zweck der Stiftung war die Schaffung eines Hilfsfonds für notleidende Komponisten, sie machte sich aber bald die Sammlung aller noch erreichbaren Relikten Mozarts und die Mozartpflege überhaupt zur Aufgabe. Zur Erreichung der weitgesteckten Ziele bedurfte es einer vielseitigen Werbung. Im Jahre 1871 verbreitete der Stiftungsausschuß einen Aufruf, den hervorragende Persönlichkeiten des In- und Auslandes unterzeichneten. Einen wirtschaftlichen Rückhalt boten zunächst künstlerische Unternehmungen: 1872 konzertierte Hans von Bülow im Kursaal zu Salzburg, 1873 dirigierte Hofkapellmeister Johann Strauß das erste Festkonzert zugunsten der Mozartstiftung in den Blumensälen zu Wien. Namhafte Summen spendeten die Monarchen Kaiser Franz Joseph I. von Österreich und der Deutsche Kaiser Wilhelm I.; ihrem Beispiel folgten König Ludwig II. von Bayern, Don Pedro II., Kaiser von Brasilien, Sultan Abdul Asiz und Ägyptens Vizekönig Ismael Pascha.

Im Jahre 1873 erreichte Präsident Sterneck beim Fürsten Starhemberg die Überlassung des Gartenhäuschens, in dem Mozart die *Zauberflöte* vollendet hat. Es wurde aus dem zum Abbruch bestimmten „Freihaus“ auf der Wieden zu Wien in zerlegtem Zustand nach Salzburg überführt. Am 12. Februar 1874 bestimmten die Stadtväter als künftigen Aufstellungsort den rückwärtigen Teil des Zwerggartens im Schatten der Stadtbefestigung. Der Platz erhielt den weihevollen Namen *Mozarthain*². Im April versandte der Stiftungsausschuß eine gedruckte

¹ Vgl. W. Hummel, *Marksteine der Geschichte der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, Salzburg 1936 (Selbstverlag), S. 9 und 11. — Joh. Ev. Engl, *W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen, nebst Mittheilungen Aus dem Salzburger Mozart-Album*, Salzburg, 1887. — R. von Freisauff, *Das I. Salzburger Musikfest*, Salzburg 1877 (Selbstverlag).

² H. Schurich, *Kleine Chronik des Zauberflöten-Häuschens*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1950.

Mitteilung: „Die Geburtsstätte der Zauberflöte wird im Verlaufe des Sommers als ein ebenso interessantes wie ehrwürdiges Relikt aufgestellt, um fernerhin der Nachwelt erhalten zu bleiben . . . In demselben beabsichtigt man für jene Porträts und Autographen ein Album aufzulegen, welche von berühmten Zeit- und Kunstgenossen Mozart's, aber auch von Dichtern, Componisten, Tonkünstlern, musikalischen Schriftstellern und Kritikern der Jetztzeit herrühren, und aus Pietät für den zweifellos berechtigten Mozart-Cultus uns zu gedachtem Zwecke eingesendet werden . . .“. Damit war das im Februar gegründete Mozart-Album erstmalig erwähnt.

An zahlreiche Persönlichkeiten ergingen vom Präsidenten eigenhändig geschriebene Briefe mit der Bitte, sich „in Wort und Tat zu Mozart zu bekennen“; die an Fürstlichkeiten gerichteten Briefe wurden kalligraphisch ausgeführt und vom Präsidenten mit seinem vollen Adelstitel gezeichnet. — Tatsächlich gelangte die Stiftung nunmehr in den Besitz vieler wertvoller Autographen, die im Zauberflötenhäuschen eingesehen werden konnten³. Mit der Ehrfurcht der Besucher der Gedenkstätte schien es aber schlecht bestellt zu sein, weshalb das Häuschen nach wenigen Monaten wieder abgetragen wurde. Es fand nun durch zwei Jahre verschiedentlich Obdach, während das *Mozart-Album* von einem Funktionär der Stiftung in Verwahrung genommen wurde.

Inzwischen setzte der Stiftungsausschuß seine Werbetätigkeit unermüdlich fort. Im Jahre 1875 regte er die Gesamtausgabe der Werke Mozarts an, ein in seiner Auswirkung bis in die Gegenwart ausstrahlendes Werk. Der Stiftungsausschuß gewann für seine Idee namentlich Dr. Ludwig Ritter von Köchel, den Schöpfer des Verzeichnisses der Werke Mozarts. Mit seiner geistigen und wirtschaftlichen Unterstützung wurde „dieses würdigste, bleibendste, großartigste und wertvollste Denkmal“ ermöglicht. Das erste Heft der Gesamtausgabe, die Breitkopf & Härtel in Leipzig besorgte, erschien im Jahre 1876.

Nun schritt die Stiftung auch zur Verwirklichung ihrer künstlerischen Absichten. Sie veranstaltete, anknüpfend an die heimische Tradition der Feiern von 1842 und 1856, im Sommer 1877 das *I. Salzburger Musikfest*. Während der Festtage, vom 17. bis 20. Juli, wurde die Besichtigung des Mozart-Geburtzimmers in der Getreidegasse 9 ermöglicht und das Zauberflötenhäuschen, für das man nunmehr einen herrlich gelegenen Platz auf dem Kapuzinerberg gefunden hatte, feierlich eröffnet. In der Festschrift zum Musikfest heißt es: „Das unscheinbare Häuschen wird fernerhin Zielpunkt aller Freunde und Verehrer Mozarts sein, die Salzburg besuchen, und wohl jeder wird den kleinen Raum mit

³ Die Stiftung versandte Blätter aus leichtem Karton (24 x 32 cm), umrandet von einer Goldleiste mit dem Aufdruck „Mozart-Album“.

dem Gefühle heiligen Schauers betreten, in welchem der große Geist Mozart einst ein Werk geschaffen, das allein schon genügt hätte, ihm den Ruhm der Unsterblichkeit zu erringen . . . Außerdem wurde von der Stiftung in dem Häuschen auch ein Album aufgelegt, in welchem sich bereits zahlreiche und höchst interessante Autographen und Portraits befinden. Unter den Ersteren befindet sich an erster Stelle ein Autograph Sr. Majestät unseres Kaisers, Allerhöchst welcher dadurch der Verehrung für den großen Mozart beredten Ausdruck verliehen; von Zeitgenossen des Meisters finden wir Autographen von dem bekannten Kunstkennner Carl Edlen von Barbolani, k. k. Universal-Zahlmeister in Wien, geb. 1748, gest. 1829; von Pasqual Josef Damiani, Herzog oder Grafen von Tuhegli, Beamten der k. k. Hofkammer im Münz- und Bergwesen in Wien, schon als Kind ein ausgezeichneter Violinspieler; späterhin als der sogenannte ‚Mozart-Harfenist‘ bekannt, weil er als Bierfiedler in Neulerchenfeld sein Leben fristend, nur Mozart'sche Musik spielte. Der Volksmund legte ihm den Spitznamen Don ‚Ranuzio di Riscroma‘ bei; geb. 1773, gest. 1846; — dann von Leopold von Komlosy, Amtschreiber im ungarischen Haupt-Dreissigstamt zu Raab in Ungarn; Mozart's ‚kleiner Heubauer‘, schon als Knabe im Costüme der ungarischen Heubauern, ein vorzüglicher Violinspieler, später als Volkssänger und Violinspieler der berühmte ‚Heubauer‘; geb. 1784, gest. 1856.“ Anschließend erwähnt die Festschrift als Spenden, die dem Mozart-Album zukamen: zwei Visitenkarten von „Schickaneder“ und Autographen von Dr. Ludwig Ritter von Köchel und Roderich Benedix, ein Bild und das Gedicht *An Mozart* von Emanuel Geibel sowie das Sonett *Zauberflöte* von David F. Strauss⁴.

Das Mozart-Album war also in das Zauberflötenhäuschen zurückgekehrt. Dies aber nur für kurze Zeit. Schon nach wenigen Wochen übernahm es wieder ein Funktionär der Stiftung in seine Obhut und im Zauberflötenhäuschen wurde eine goldumrandete gedruckte Ankündigung angebracht:

„Das ALBUM der Internationalen Mozartstiftung wovon das erste Blatt, in vorzüglicher Weise künstlerisch ausgestattet, die eigenhändige Unterschrift Sr. MAJESTÄT DES KAISERS enthält, liegt der zweckmässigen Überwachung und grösseren Sicherheit halber in der Agenturs-Kanzlei des J. Horner (Sigmund Haffner-Gasse Nr. 2, I. Stock) an Wochentagen von 9–12 und 2–6 Uhr, an

⁴ Das Albumblatt mit der Unterschrift des Kaisers ist mit einer kunstvoll in Farben ausgefertigten Randleiste versehen. — L. R. von Köchel stellte ein Blatt seines Manuskriptes des Mozartverzeichnisses zur Verfügung: Die Anfangstakte der vier Sätze der Symphonie mit der Schlußfuge („Jupiter“) mit näherer Beschreibung. — Der Lustspiel-dichter R. Benedix († 1873) sandte den Prolog zu einem Liederabend. — Das Sonett von D. F. Strauß (1808–1874) übermittelte der Verleger Rieter-Biedermann, Leipzig.

Sonn- und Feiertagen von 9–12 Uhr zur Einsicht auf. — Jene geehrten Besucher des Mozart-Häuschens, welche sich bereits in das ALBUM (zu unterscheiden von dem im Mozart-Häuschen aufliegenden Erinnerungsbuch) eintrugen, werden höflichst gebeten, ihre FOTOGRAFIEN dem Vorstande der Internationalen Mozartstiftung gelegentlich zukommen zu lassen. — Im Mozart-Häuschen selbst und bei Herrn Horner erliegen ALBUM-BLÄTTER zur Einzeichnung für hervorragende Persönlichkeiten, Künstler, Künstlerinnen, Schriftsteller u. A., welche ihre Pietät für Mozart bekunden wollen. — SALZBURG, im August 1877. Für die 'Internationale Mozartstiftung': Der Präsident: BARON STERNECK"

Der Stiftungsausschuß war also um das Album sehr besorgt, um so mehr, als es im Jahre des I. Musikfestes einen starken Zuwachs erhielt. Die Blätter wurden nun auch nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet und in eigenen großen Kassetten untergebracht⁵. Der erste Bestandbericht über das Mozart-Album enthält die Festschrift zum II. Salzburger Musikfest im Jahre 1879.

Als im Jahre 1880 die Stiftung zwei Räume der ehemaligen Mozart-Wohnung in der Getreidegasse mietete und diese „in ihren ursprünglichen Zustand versetzte und zum Mozart-Museum ausgestaltete“, ließ man das Mozart-Album dorthin übertragen. Eine in deutscher, französischer und englischer Sprache abgefaßte gedruckte Kundmachung vom 1. August 1880 beschäftigt sich im besonderen mit dem Mozart-Album.

„Das Album . . . ist nur gegen vorherige Einholung einer von dem Ausschußmitgliede und Administrator Hrn. J. Horner . . . ausgefertigten Karte, welche 20 kr. per Person kostet, zu besichtigen. Die einzelnen Albumblätter sind in derselben Ordnung, wie sie liegen, mit grösstmöglicher Schonung und Achtsamkeit und immer nur unter Aufsicht der hiezu jeweilig aufgestellten Person durchzusehen, und ist es Jedermann untersagt, hievon Abschriften oder Copien zu machen. Für jede Beschädigung der einzelnen Blätter, ob dieselbe zufällig oder absichtlich geschieht, ist voller Schadenersatz zu leisten. Weder vom Museum und Archiv, noch vom Album darf unter keinem Vorwande und an Niemanden (weder Einheimischen noch Fremden) etwas hinausgegeben werden . . .“

Da am 11. Juli 1880 die vom Präsidenten Sterneck wiederholt betriebene Lostrennung des „Mozarteums“ vom „Dom-Musikverein“ vollzogen worden war, ist die Kundmachung folgend gezeichnet: „Für den Ausschuss der Inter-

⁵ Die Holzkassetten (Fläche 65 x 45, Höhe 15 cm) sind mit braunem Leinen überzogen und mit Goldbuchstaben beschriftet; die einzelnen Albumblätter sind auf eigenen starken „Passepartouts“ aufgezo-gen. In jeder der fünf Kassetten lagen gedruckte Verzeichnisse der Albumblätter.

⁸ Festschrift Deutsch

nationalen Mozart-Stiftung, vereinigt mit dem Mozarteum: Carl Freiherr von Sterneck, Präsident. J. Ev. Engl, Secretär. J. Horner, Administrator und Archivar."

Das Mozart-Album ging mit dem übrigen Besitz der Internationalen Mozartstiftung in das Eigentum der nunmehr endgültig gegründeten, bis heute bestehenden „Internationalen Stiftung Mozarteum“ über. Der erste Jahresbericht derselben vom Jahre 1881 bringt bereits einen Bestandbericht über das *Mozart-Album* mit genauen Angaben über die Zahl der Blätter, der Autographen, Photographien, Gedichte, Widmungen, Kompositionen, Manuskripte, Bilder und Broschüren sowie über die Zahl der Persönlichkeiten, die dem Album Beiträge leisteten wie Potentaten und Familienangehörige, Staatsmänner und Gelehrte, Schriftsteller und Dichter sowie Komponisten. Ebenso aufgliederte Bestandsangaben über das als „Ertragsobjekt“ bezeichnete *Mozart-Album* enthalten die Jahresberichte bis 1891. Im Bericht 1886 wird vermerkt, daß die Stiftung dem „häufig kundgegebenen Wunsch, sich bezügliche Copien machen zu dürfen, nicht willfahren kann, weil sich der Ausschuß mit der Absicht befaßt, den im Verlaufe von Jahren fortwährend sich vergrößernden Schatz seinerzeit selbst u. zw. zu Gunsten der Internationalen Stiftung Mozarteum zu verwerten“. In Ausführung dieser Absicht brachte J. Ev. Engl in einer Schrift von 1887 *Mitteilungen, Aus dem Salzburger Mozart-Album*, in denen über siebenzig Aussprüche und Gedichte veröffentlicht sind⁶.

Auch in den nächsten Jahren waren die Betreuer des Albums bemüht, die Sammlung zu erweitern, obgleich es, wie Engl feststellt, „mühevoll und verhältnismäßig wenig lohnend ist, da Gelehrte und Künstler äußerst schwer Ruhe und Zeit finden, ein von ihnen erbetenes Blatt auszufüllen oder dasselbe, wenn sie hiezu bewillt waren, nicht mehr vorfinden“. Ab 1892 bringen die Berichte keine Einzelangaben über das Album, da der Zuwachs immer geringer wurde; von 1905 bis 1913 ist keine Vermehrung des Bestandes ausgewiesen. Seit Beginn des ersten Weltkrieges wurde das Album nicht mehr fortgeführt, nur in den Jahren 1919 bis 1924 holte man Autographen von einigen Persönlichkeiten ein. Nach der Umgestaltung des Mozart-Museums im Jahre 1925 blieb das Album ziemlich unbeachtet; bei der Einrichtung der Theaterabteilung im Jahre 1931 verwertete man für diese einzelne Blätter des Albums, im Zuge der Umgestaltung des Museums im Jahre 1951 wurde die damals begreiflicherweise als veraltet angesehene Sammlung in das Archiv des Museums übertragen.

⁶ In den Jahresberichten der Stiftung von 1881 bis 1891 wird die Anzahl der Personen angegeben, die das *Mozart-Album* zur Einsicht beehrten; sie schwankt zwischen 56 und 73. Auch der jährliche Durchschnitt wird berechnet. Im Jahre 1888 ist als Gesamtengang für die Besichtigung seit 1881 die Summe von 87 fl 40 kr ausgewiesen.

DER GEGENWÄRTIGE BESTAND DES MOZART-ALBUMS

1. AUTOGRAPHE BERÜHMTER ZEIT- UND KUNSTGENOSSEN MOZARTS

Arco, Carl Joseph Graf (1743–1830), Oberstküchenmeister; Dekret über ökonomische Einrichtungen bei Hof. (Aus dem Landesarchiv.)

Berchtold zu Sonnenburg, Johann Baptist (1736–1801), Mozarts Schwager; amtliches Schreiben mit Siegel vom 20. 4. 1780.

Braham, John (1777–1856), englischer Komponist; Quittung über einen Scheck von 5 engl. Pfund für Verwertung eines Mozart-Briefes, an Novello vom 22. 6. 1829.

Eybler, Joseph von (1764–1846), Hofkapellmeister; Brief an Vincent Novello, London, vom 27. 7. 1829, und Unterschrift auf einem Gutachten über eine Spannmachine für Pianisten vom 23. 7. 1836.

Gänsbacher, Johann (1778–1844), Domkapellmeister; Unterschrift mit Eybler.

Gyrowetz, Adalbert (1763–1850), Kapellmeister; Unterschrift mit Eybler.

Hummel, Johann Nepomuk (1778–1837), Meisterpianist; Zeugnis über seinen Schüler Baake vom 11. 2. 1821, mit Siegel.

Kreutzer, Conradin (1780–1844), Opernkomponist; Unterschrift mit Eybler.

Ries, Ferdinand (1784–1838), Schüler und Vorkämpfer Beethovens; Brief an Baake vom 28. 12. 1831⁷.

Schefer, Leopold (1784–1862), Novellist und Lyriker; Brief von 1852.

Schneider, Johann Christian (1786–1853), Komponist; Brief an Baake.

Seyfried, Ignaz R. von (1776–1841), Komponist; Unterschrift mit Eybler.

Spohr, Louis (1784–1859), Hofkapellmeister; Brief an Baake vom 1. 6. 1827.

Spontini, Luigi Casparo (1774–1851), Generalmusikdirektor; Porträt mit Widmung an Constanze Nissen, 1841.

Stadler, Maximilian (1748–1833), Abbé; Schreiben über Musikalien.

Weigl, Josef (1766–1846), Vize-Hofkapellmeister; Unterschrift mit Eybler.

Im ganzen handelt es sich um eine bescheidene Zahl an sich unbedeutender Autographe. Dazu kamen noch einige Porträts (Kupferstiche), von denen Leopold Mozart mit seinen Kindern (Delafosse nach Carmontelle) am wertvollsten ist. Vorhanden sind noch die Porträts: Md. Adamberger, Angelica Catalani, Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph und Aloisia Lange, Antonio Salieri, Gottlieb Stephanie d. J., Ignaz von Seyfried und Anna Storace.

⁷ Der Halberstädter Domorganist Ferdinand Baake spendete der Stiftung zehn, die Londoner Schriftstellerin Sabilla Novello vier Autographe bedeutender Persönlichkeiten.

2. AUTOGRAPHE VON PERSÖNLICHKEITEN AUS DER ZEIT NACH MOZART
(noch ohne Zusammenhang mit dem Mozart-Album)

- Assmayr, Ignaz (1790–1862), Komponist; Unterschrift mit Eybler.
 Bibl, Andreas (1797–1878), Organist zu St. Stephan; Unterschrift mit Eybler.
 Enkhausen, Heinrich, Musikdirektor; Brief an Baake von 1854.
 Esser, Heinrich (1818–1872), Hofopernkapellmeister; Brief vom 23. 5. 1871.
 Franz, Dr. Robert (1815–1892), Liederkomponist; Brief vom 5. 8. 1871.
 Fuchs, Alois (1799–1853), Musikhistoriograph; Brief vom 6. 11. 1852.
 Liszt, Franz (1811–1886), Komponist; Brief vom 24. 7. 1871 an die Stiftung.
 Raff, Joachim (1822–1882), Komponist; Brief vom 8. 8. 1871 an die Stiftung.
 Reissiger, Karl G. (1798–1859), Komponist; Brief an Baake.
 Sontag, Henriette (1806–1854), Opernsängerin; Brief des Bruders August Sontag vom 2. 2. 1878, mit Photo.
 Thalberg, Sigmund (1802–1871), Meisterpianist und Komponist; Musikautograph *Le Trille* von 1863 (103 Partiturtakte).
 Töpfer, Johann Gottlieb (1791–1870), Musikwissenschaftler; Brief an Baake von 1843.

3. FÜR DAS MOZART-ALBUM BESTIMMTE PHOTOS UND AUTOGRAPHE
(nach der von der Stiftung ausgewiesenen Einteilung)

Potentaten und deren Familienangehörige: der österreichische Kaiser Franz Josef I. (1820–1916) und das Kronprinzenpaar Rudolf (1858–1889) und Stephanie (Protektorin der Stiftung von 1881–1900); der deutsche Kaiser Wilhelm I. (1797–1888); der Kaiser von Brasilien, Don Pedro II. (1828–1891); die Könige Albert von Sachsen (1828–1902), Ludwig II. von Bayern (1845–1886), Oscar II. von Schweden (1829–1907); Königin der Belgier, Henrike; die Großherzoginnen Alice und Antoinette von Toscana, Sophie von Sachsen-Weimar; die Großherzoge Ferdinand IV. von Toscana, Friedrich von Mecklenburg-Strelitz; die Herzoge Ernst von Sachsen-Altenburg, Ernst von Coburg-Gotha, Wilhelm von Braunschweig; Prinz Heinrich von Hannover. (Sämtliche Autographe aus den Jahren 1877–1882.) – Erzherzogin Marie Valerie (1885) und Erzherzog Eugen, Protektor der Stiftung (1900).

Staatsmänner: Gyula Graf Andrassy (1877–1879) österreichischer Außenminister); Friedrich Graf Beust, k. u. k. Botschafter in Paris und London (Ehrenmitglied der Stiftung); Otto Fürst Bismarck, der „Eiserne Kanzler“; V. N. Bitter, kgl. preuß. Unterstaatssekretär; Gustav Graf von Enzenberg, kaiserl. deutscher Ministerresident in Mexiko; Freiherr von Gautsch, k. k. Minister; k. u. k. Feld-

marschalleutnant Haizinger; Generalfeldmarschall Hellmuth Graf Moltke; Carl Graf Schönfeld. (Sämtliche Blätter aus den Jahren 1877–1882.) – Generalkommissär Zimmermann; Michael Hainisch, österreichischer Bundespräsident (1922).

Gelehrte: Alfred Ed. Brehm; Wilhelm Cappilleri; Josef Anton Hyrtl; Ludwig Ritter von Köchel; Carl Niese; Konstantin Wurzbach u. a.

Schriftsteller und Dichter: Berthold Auerbach; Adolpha Le Beau; Eduard von Bauernfeld; Cowden Clarke geb. Novello (Gedicht); Paul Deviloff (Freiherr von Dobbhoff; Gedicht); Dr. E. Deszey; Wilhelmine Enk von der Burg; Dr. Ludwig August Frankl (Gedicht); Gustav Freytag; Dr. Eduard Hanslick; Friedrich Hasslwander (zwei Sonette); Dr. Theodor Helm; Friedrich R. von Hentl (Gedicht); Paul Heyse; Max Kalbeck (Abhandlung über Doris Stock); Franz Keim (Psalm); Johanna Leitenberger (Gedicht); Thomas Mann; Eugenie Marlitt; Dr. J. Märzroth; Hanns Max (= Baron Päumann, Gedicht); Emil Naumann; Sabilla Novello (englisches Gedicht); Friedrich Oser (Gedicht); Josef Pollhammer (Gedicht); Otto Prechtler; Walpurga Reichenberger; Peter Rosegger; Viktor von Scheffel (Spruch); Betty Schleiffer (mundartliches Gedicht); August Silberstein (Gedicht); Theodor Stamm (= Graf Heussen-Stamm, Gedicht); Carl Stetter (Gedicht); Josef Weilen (dramatischer Epilog); Albert Weltner (Gedicht). (Sämtliche Blätter aus den Jahren 1877–1885.)

Komponisten und Musiker: J. Abert (Incipit aus *Ekkehard*); Franz Abt (Lied und *Toast*); J. M. Arding; Yourij von Arnold (Hymnus aus seiner ruthen. Messe, vier Partiturseiten); C. Banik (Lied); Waldemar Bargiel (Thema); Valentin Becker (Lied); Julius Benedict; Gerhard Brassin (Incipit des Fantasiestückes für Klavier und Violine); Leopold Brassin (Lied-Anfang); Leon Delibes (Fragment aus einer Oper); Charles Gounod (Ausspruch); V. Hartog (Incipit *Preludes*); Heinrich Henkel (Ständchen); Johann R. von Herbeck (zwei Lieder, elf Partiturseiten); J. F. Hummel (Widmung); Viktor Keldorfer; Wilhelm Kienzl; B. J. Klenzer (Männerquartett); Henri Kling (Incipit); Franz Lachner (Andantino; Incipit); Jules Massenet (Incipit, Ouvertüre); Ferdinand Möhring (Canon); Josef Pembaur (Lied); Dr. Hans Pfitzner; Gustav Pressel (Bibliotheksspende); Carl Prieger (Toast); Giacomo Puccini; Carl Reinecke; Hans Richter; Hans Schläger; Dr. August Schmidt; C. Schultes (Widmung); Edwin Schultz (Männerchor); Richard Strauss; Theodor Streicher; Adolf Tandler; Wilhelm Taubert (Cadenz zu Mozarts c-moll-Klavierkonzert KV 491; 90 Takte); Giuseppe Verdi (Widmung); Johann Freih. von Vesque-Püttlingen (Widmung); Josefine Weiss (Lied); Artur Wilford (Incipit zu Melodram); Ernst Graf Witgenstein (Canon).

In dieser Gruppe auch *Theater-Intendanten, -Direktoren und -Gesellschaften:* Berliner kgl. Hofoperngesellschaft (Widmung mit acht Unterschriften, an der Spitze Generalintendant von Hülsen); Kgl. Theater Cassel (Aufführungen von

acht Mozart-Opern, 1878; Intendant Freiherr von Gilsa); Kgl. Münchner Hofoperngesellschaft (Widmung mit 30 Unterschriften; Generalintendant Baron Possart); Kgl. Stuttgarter Hofoperngesellschaft (Widmung mit 21 Unterschriften; Geheimer Hofrat Th. Wehl); Wiener Hofoper (Widmung mit 23 Unterschriften; Direktor Jauner, Hans Richter); Wiesbadener kgl. Oper (dreistrophiges Gedicht; W. Jahn, Direktor Adelon und 14 Künstler); Dramatische Gesellschaft des Kroatischen Landes- und National-Theaters in Agram (Doppelblatt mit 23 Fotos; an der Spitze Direktor A. Mandrovic, Oberregisseur J. Freudenreich und Orchesterdirektor A. Svarc); Wiener Männergesangverein (Motto und 115 Unterschriften; an der Spitze die Vorstände Dr. Müller und Olschbauer und die Chormeister Kremser und Weinwurm). — An das *I. Salzburger Musikfest, 1877*, erinnert ein Albumblatt mit 99 Unterschriften (an der Spitze Direktor Hofkapellmeister Otto Dessoff; Kammersängerin Louise Dustmann, Meisterpianist Ignaz Brüll, J. M. Grün und die anderen Mitglieder des Hofopernorchesters; außerdem noch 77 Fotos von Philharmonikern); das Blatt zum *II. Salzburger Musikfest, 1879*, trägt 88 Unterschriften (Hans Richter, Hellmesberger jun., Gebr. Thern u. a.). Von den Musikfesten III bis VIII sind keine Albumblätter vorhanden, wohl aber von der Grundsteinlegung des Mozart-Hauses im Jahre 1910 (Lilli Lehmann und 23 andere Künstler). — Fotos mit Widmungen kamen dem *Mozart-Album* noch von vielen einzelnen Sängern und Künstlern zu. Hervorzuheben sind von den Sängerinnen: Bianca Bianchi; Amalie Haizinger-Neumann; Amalie Joachim; Lilli und Marie Lehmann; Rosa Papier-Paumgartner; Marie Wilt. — Von den Sängern: Benedict Felix; Franz Krolop; Theodor Reichmann; Josef Ritter; Gustav Siehr; Heinrich Vogl; Ludwig Weiglein. — Von Pianisten: Alfred Grünfeld; Wanda Landowska; Dr. Hans Paumgartner; Guido Peters; Charlotte Rucker; Poldi Spielmann; Willi und Louis Thern. — Von der Harfenvirtuosin Marie Mösner-Spaur. — Von Geigenkünstlern: Eugène Dengremont; Rudolf Fitzner; Jan Kubelik; Hermann Ritter; Arnold Rosé; Marcello Rossi. — Von Malern: Georg Pezold; A. Romako.

ÜBERSICHT NACH DEN IN DEN JAHRESBERICHTEN BEZEICHNETEN GRUPPEN:

	1878	1881	1891	1953
Potentaten und Familienangehörige	13	18	19	20
Staatsmänner und Gelehrte	6	10	14	15
Schriftsteller und Dichter	22	33	50	68
Komponisten und Künstler	47	78	145	170
Verehrer Mozarts	12	—	12	12
Bildliche Erinnerungen	7	11	15	31

AUSGEWIESENE ANZAHL DER ALBUM-BLÄTTER UND DEREN INHALT:

	1878	1881	1891	1953
Gesamtzahl der Albumblätter	107	156	253	289
Autogramme	283	663	772	
Fotos	—	188	221	
Gedichte	14	19	40	
Widmungen	16	26	43	
Kompositionen	13	11	25	
Manuskripte	—	24	50	
Bilder und Broschüren	4	8	15	
Kupfer- und Stahlstiche	—	—	8	

(Die Aufgliederung konnte 1953 nicht mehr erfolgen, da die bis 1891 bestehenden Grundsätze nicht einwandfrei erkennbar sind.)

Nach Übertragung des *Mozart-Albums* in das Archiv des Mozart-Museums (1951) wurde es neuerlich geordnet und durch die Anlage einer Kartei für Forschungszwecke dienstbar gemacht. Eine Ergänzung bildet die neuangelegte Lichtbildersammlung, die sich auf Ehrenmitglieder und Förderer der Stiftung, auf Künstler und auf Ereignisse erstreckt. Für Autogramme sind in der Stiftungskanzlei, im Mozart-Museum und im Tanzmeistersaal eigene Besuchsbücher aufgelegt.

CECIL B. OLDMAN

Cipriani Potter's Edition of Mozart's Pianoforte Works

Cipriani Potter's edition of Mozart's Pianoforte Works, "with and without accompaniments," is assured of a modest place in the record of the publication of the composer's works, if only because in its fourteenth number it gave to the world for the first time the Rondo for PF and orchestra in A major, K. 386. This was, it is true, presented in an arrangement for PF solo, but the arrangement had been made from the original autograph, which was then in London and lacked only the last leaf; shortly afterwards it was broken up and it now survives only in four scattered fragments. The PF version is thus an indispensable aid to any attempt to reconstruct the original score.¹ There are, however, other features of the edition that are of interest. It was, I believe, the first edition of the master's PF works to appear with an editor's name; it professed (ultimately, if not at first) to be complete; and it included four works beside the Rondo for which copyright was claimed and which were described, at least in advertisements, as "now first published from Mozart's original manuscripts." Moreover, the fact that sets, or even parts, of the edition, in any of its various issues, are now hard to find² provides an additional reason for attempting some examination of its character and history.

The suggestion that he should undertake such an edition came to Potter from the publisher Charles Coventry.³ Coventry was a close friend of Sterndale Bennett, most of whose works he published, and like Bennett was anxious to provide the amateur pianist with something more serious and substantial than the flashy

¹ See Alfred Einstein's Preface to his edition of the score (Universal-Edition 1936) and the relevant passage in Wolfgang Rehm's Preface to his edition in the *Neue Mozart-Ausgabe*, Ser. V, Werkgruppe 15, Klavierkonzerte, Bd. 8 (1960). Rehm incorporates Potter's arrangement in his score.

² There is a complete set of the 74 numbers (and accompaniments) in the Rowe Music Library, King's College, Cambridge. With a few exceptions they are original issues. The British Museum possesses only four of the separately-issued numbers but has a complete set of the later edition in volume form (see notes 5 and 7).

³ On Coventry see Charles Humphries and William C. Smith's *Music Publishing in the British Isles* (London 1954) and, for personal details, J. R. Sterndale Bennett's *The Life of William Sterndale Bennett* (Cambridge 1907).

virtuoso pieces and empty trivialities which were then flooding the market. The republication, in cheap and reliable editions, of the keyboard compositions of the classical masters was one obvious way of doing this,⁴ and it was appropriate that the re-editing of Mozart should be entrusted to Potter. He had excellent qualifications for the task: as a boy he had had lessons from Mozart's own pupil, Thomas Attwood, and as a young man had spent several months in Vienna, where, as well as studying composition under Mozart's friend, E. A. Förster, he had the good fortune to make Beethoven's acquaintance and to meet with his approval. He soon became one of the most prominent figures in London's musical life; equally eminent as teacher, performer, conductor and composer. The Mozart edition must have been very much a spare-time activity for him.

It was originally published in a series of separate numbers, with the general title *Chefs d'Oeuvre de Mozart. A new and correct edition of the pianoforte works (with & without acc^{ts}), etc.* by Coventry and Hollier (afterwards Charles Coventry) of 71 Dean Street, Soho. The first numbers appeared in the spring or early summer of 1836. There were 74 numbers in all, with additional parts provided where there were accompaniments, and publication was spread over a period of ten or more years.⁵ The earlier numbers contained the following editorial preface,⁶ dated 25 March 1836:

"From the increased taste for Classical Music the Editor has been induced at the suggestion of the Publishers, to present to the admirers of Mozart, a correct Edition of the Piano Forte Works of this Celebrated Composer. Independent of the usual inaccuracies of the Music Engraver, there exists sometimes a deficiency of marks of expression, though Modern Composers are frequently too exuberant in this point, nevertheless the correct notation is absolutely necessary, to enable a performer to give the true effect to works of this magnitude."

In an advertisement in *The Musical World* for 25 Oct. 1838, which recorded Nos. 14–20 of the edition as "just published," it was announced that Nos. 1–12 could be had "half-bound, with Russia backs and corners." I have not seen a

⁴ Coventry's other ventures in this field included a series *Classical Practice for Pianoforte Students*, edited by Sterndale Bennett, and editions of some of Bach's organ works under Mendelssohn's supervision.

⁵ Advertisements or reviews, chiefly in *The Musical World*, provide almost the only guide to the progress of the edition. All the numbers bore the statement "Entered at Stationers' Hall" but I have found only four recorded in the Stationers' Company's Registers. They are Nos. 10 and 12, entered on 29 July 1837, and Nos. 11 and 13, entered on 9 August 1837. These four were also the only numbers which reached the British Museum as deposits under the Copyright Act. The special status of these four works is discussed on p. 126 f. Why No. 14, the Rondo, was not entered, is a mystery.

⁶ The use of capitals and the erratic punctuation are those of the original.

copy of this collective volume, which was described as "Vol. 1," nor have I found even a mention of any later volumes of the kind. The last advertisement I have discovered relating to the publication of the work in parts appeared in *The Musical World* for 21 December 1843; it was the last of several repetitions of an advertisement first published in the issue for 6 July 1843, which announced that 41 numbers had so far been published and that the series was to be continued. Not only was it continued but the rate of production was considerably speeded up. The last 33 numbers must have appeared, or at least have been engraved, by the autumn of 1847 at the latest, for in 1848 the publishers brought out a new edition of the whole work in volume form. In this the 74 parts were re-arranged, so as to bring together compositions of the same or a similar kind, the title was changed from *Chefs d'Oeuvre de Mozart, etc.* to *Mozart. An entirely new and complete edition of the piano forte works, etc.* and the work was dedicated "by express permission" to Queen Victoria.⁷ Needless to say the volumes were newly paged, but no great care was taken to remove all traces of the old pagination.⁸ There were nine volumes in all and they were entitled respectively: I. Airs with Variations; II. Rondos, and Miscellaneous; III. Duets for Two Performers; IV, V. Sonatas for the Piano Forte; VI, VII. Sonatas with Violin Accompaniments; VIII. Quartettes; IX. Trios.

The following table gives the numbered sequence of the pieces as they originally appeared, with their Köchel numbers, and their place in the final nine-volume edition:

1. (K. 497) — III, 1.	13. (K. 403) — VII, 8.
2. (K. 454) — VI, 2.	14. (K. 386) — II, 4.
3. (K. 475 & 457) — IV, 1.	15. (K. Anh. 146) — III, 2.
4. (K. 380) — VI, 2.	16. (K. 488) — V, 8.
5. (K. 379) — VI, 3.	17. (K. 478) — VIII, 1.
6. (K. 498) — IX, 1.	18. (K. 455, K. 613) — I, 1, 2.
7. (K. 526) — VI, 4.	19. (K. 511, K. Anh. 289) — I, 3, 4.
8. (K. 481) — VI, 5.	20. (K. 501) — III, 3.
9. (K. 533 & 494) — IV, 2.	21. (K. 540, Rondo from K. 423) — II, 5.
10. (K. 442) — IX, 7.	22. (K. 542) — IX, 2.
11. (K. 400) — II, 3.	23. (K. 534) — I, 5.
12. (K. 372) — VII, 7.	

⁷ The Queen's own copy is now in the Royal Music Library in the British Museum.

⁸ Individual numbers, with the old title *Chefs d'Oeuvre, etc.*, were still available separately after the publication of the new edition and in these the two paginations appear with equal clearness.

- | | |
|---|--|
| 24. (K. 521) — III, 4. | 50. (K. 332) — IV, 8. |
| 25. (K. 360, K. 359) — VII, 8, 9. | 51. (K. 399) — II, 2. |
| 26. (K. Anh. 285, K. 398) — I, 6, 7. | 52. (K. 180, K. 265) — I, 16, 17. |
| 27. (K. 377) — VI, 6. | 53. (K. 564) — IX, 4. |
| 28. (K. 594) — III, 5. | 54. (K. 302) — VI, 9. |
| 29. (K. 608) — III, 6. | 55. (K. 296) — VII, 1. |
| 30. (K. 331) — IV, 3. | 56. (K. 282) — IV, 9. |
| 31. (K. 333) — IV, 4. | 57. (K. 358) — III, 8. |
| 32. (K. 502) — IX, 3. | 58. (K. 306) — VII, 2. |
| 33. (K. 616, K. 485) — II, 6, 7. | 59. (K. 281) — V, 1. |
| 34. (K. 280) — IV, 5. | 60. (K. 279) — V, 2. |
| 35. (K. 573, K. 353) — I, 8, 9. | 61. (K. Anh. 291) — IX, 6. |
| 36. (K. Anh. 288, K. Anh. 287) — I, 10,
11. | 62. (K. 254) — IX, 7. |
| 37. (K. 284) — IV, 6. | 63. (K. 301) — VII, 3. |
| 38. (K. 352, K. 264) — I, 12, 13. | 64. (K. 303) — VII, 4. |
| 39. (K. Anh. 138a, K. 500) — I, 14, 15. | 65. (K. Anh. 205, K. 574, K. 408, no. 1)
— II, 8. |
| 40. (K. 394) — II, 1. | 66. (K. 309) — V, 3. |
| 41. (K. 496) — IX, 4. | 67. (K. 330) — V, 4. |
| 42. (K. 310) — IV, 7. | 68. (K. 305) — VII, 5. |
| 43. (K. 381) — III, 7. | 69. (K. 179, K. 25) — I, 18, 19. |
| 44. (K. 304) — VI, 7. | 70. (K. Anh. 135 & K. Anh. 138) — V,
5. |
| 45. (K. 376) — VI, 8. | 71. (K. 311) — V, 6. |
| 46. (K. 548) — IX, 5. | 72. (K. 283) — V, 7. |
| 47. (K. 493) — VIII, 2. | 73. (K. 401) — III, 9. |
| 48. (K. 452) — VIII, 3. | 74. (K. 570) — VII, 6. |
| 49. (K. 452, as Quartet for PF and
strings) — VIII, 4. | |

The change in the title of the work was evidently thought to call for some explanation, for the preface, though still miserably brief, was enlarged by the insertion of the following words: "The original intention was to offer to the Public the Chefs d'Oeuvre of Mozart only, but from the great demand for each number as it appeared and the universal desire expressed for the whole of the Piano Forte Works of this great Master, the Editor and Publisher decided on completing the Edition." This statement is regrettably imprecise and I shall have to discuss, and to contest, its implications later. What is certain is that the "completion" of the Mozart edition was Coventry's last major achievement as a

publisher. Early in 1848 John Hollier withdrew from the firm and Coventry carried on the business alone. He seems soon to have found himself in difficulties. In 1849 he was forced to sell by auction 20,000 plates which he had taken over from Thomas Preston, whose business he had acquired in 1834, and in 1850 he had the misfortune to lose his assistant John Meyrick, who had had over thirty years experience in the music trade, first with Preston and from 1834 with Coventry himself. The end came in 1851. On 22–24 January of that year J. Fuller sold by auction the lease of Coventry's premises, 71 Dean Street, Coventry's entire stock of musical instruments, and 18,000 engraved plates. 800 plates of compositions by Sterndale Bennett, most of whose works had been published by Coventry, were acquired by Leader and Cock, and J. A. Novello, in addition to 4780 plates of sacred works, purchased "the plates, copyright and interest in the newly-engraved and complete edition of Mozart's Pianoforte Works, edited by Cipriani Potter . . . comprising 1427 plates."

Novello lost no time in publicizing his purchase. In the February issue of his journal *The Musical Times* he inserted a whole-page advertisement, in a rich variety of types, in which he placed special emphasis on the acquisition of the plates of the Mozart edition and announced his intention of reducing the price of the nine volumes from £16. 16. 0. to £7. 7. 0. and of making a comparable reduction in the prices of the separate numbers. He also announced a new issue of the work in 30 fortnightly parts, each containing 48 pages and priced at 4/6, to be ready on the 1st and 15th of every month.

In his later advertisements Coventry had announced that a complete thematic catalogue of the edition was available and he printed instalments of it on the back of several of the separate numbers. Novello followed suit but went considerably further. He commissioned Edward Holmes, the author of the first English *Life of Mozart*, to supply annotations for each item and the July number of *The Musical Times* was specially enlarged to enable an "Analytical and Thematique Catalogue of Mozart's Pianoforte Works" to be given complete in one number. The catalogue, with annotations, was later reprinted as a tall duodecimo and in this form was available either separately or, from 1852 onwards, as part of Novello's complete catalogue of his publications. Even with this boosting, however, sales appear to have been slow for, if Pazdírek is to be trusted, the complete work was still available as late as 1910. One result of Novello's long association with the edition was that he came to be credited with its inception. All editions of Grove's Dictionary state, under Potter, that "he edited the complete Pianoforte Works of Mozart for Novello."

So much for the history of the edition; it now remains to consider its character. Potter's aim was to produce a practical, not a critical, edition, and his texts were

certainly an improvement, from the performer's point of view, on anything that had preceded them. Phrasing, dynamics and ornamentation were clearly and consistently indicated and metronome markings (more highly regarded then than now) were supplied throughout. Information as to the date of composition was also given for the works listed in Mozart's own Thematic Catalogue.⁹ It must be admitted, however, that the "usual inaccuracies of the engraver," on which Potter commented in his preface, were also to be found.¹⁰ Many of these were corrected in later issues of the parts or in the collective edition in volume form, but some of them persisted to the end. These, however, are blemishes that even the most critical Gesamtausgaben have been unable to avoid. The chief imperfection of Potter's edition is of another sort. Originally planned as a selection of the best works,¹¹ it later aimed at, and professed to have achieved, completeness. This claim was quite unjustified. A study of the summary I have given on pp. 122 f. will show that several important works, and many more of less importance, were never included in it. The most notable omissions¹² are, in Köchel order, (1) Minuet for PF in D (K. 355); (2) Sonata for PF and Vn in B^b (K. 378); (3) Fantasia for PF in D min. (K. 397); (4) Sonata for PF and Vn in A, as completed by Stadler (K. 402); (5) Fugue for 2 PFs in C min. (K. 426); (6) Sonata for two PFs (K. 448); (7) Variations on "Come un' agnello" (K. 460)¹³; (8) Sonatina for PF in C (K. 545); (9) Sonata for PF in D (K. 576). Not only were all of these available in continental editions, but the first, second, and sixth of them had already been published in England: K. 355 in W. Shield's *Rudiments of Thorough Bass* (c. 1815), K. 378 in editions by Monzani (c. 1800) and by Broderip and Wilkinson (also c. 1800),¹⁴ and K. 448 by Broderip and Wilkinson in 1798. On the other side of the account the edition included six spurious works (K. Anh. 146,

⁹ Potter's copy of André's lithographic reprint of this (1805) is now in the writer's possession.

¹⁰ Attention was called to some of them in *The Musical World*, e. g. 18 September 1836 and 12 May 1842. The first review contained the damaging statement: "In justice to our readers we must state that the 2nd and 3rd numbers of this edition . . . have not been re-engraved for the present occasion." So far I have been unable to substantiate this accusation.

¹¹ It is odd, however, that such minor works as K. 442, K. 400 and K. 372 should have appeared (as Nos. 10, 11 and 12) so early in the edition's progress.

¹² The other works omitted are: K. 6, 7; K. 8, 9; K. 10–15; K. 26–31; K. 55–60; K. 61 (now known to be a copy from Raupach); K. 404; K. 536, 586, 600, as arranged for PF.

¹³ Possibly not by Mozart. See Kurt von Fischer in *Mozart-Jahrbuch* (1958) and the reply by Paul and Eva Badura-Skoda in *Mozart-Jahrbuch* (1959).

¹⁴ The collections of Mozart's PF works brought out by these two publishers at the turn of the century deserve more careful examination than has yet been given them. They should be added to Appendix VI in any future revision of Köchel.

K. Anh. 285, K. Anh. 287, K. Anh. 289 and K. Anh. 291), but as these had long passed under Mozart's name Potter may perhaps be forgiven for admitting them, though it is odd that he should have been unaware that one of them, K. Anh. 289, was by his old teacher E. A. Förster. The inclusion of an arrangement of the PF. Concerto in A (K. 488) is also something of an oddity; it was presumably inspired by, and intended as a supplement to, the similar arrangements by Cramer and Hummel, neither of whom had produced a version of this particular concerto. (On the titlepage Potter takes credit for having been the first to perform this concerto in England, at his Benefit Concert, 2 June 1837.) Intruder though it may be, it is welcome for the light it throws on contemporary methods of performance; it is a fully "realized" version and the cadenzas are of special interest.

In an advertisement of his publications in *The Musical Times* for January 1849 Coventry stated explicitly that five works in his Mozart edition ("now complete") were "now first publish'd from Mozart's original manuscripts."¹⁵ This was certainly true of No. 14, the Rondo (K. 386) which I have already mentioned, but was it true of any other works? The Rondo is stated on the titlepage to have been "arranged from the original score (in the Author's own handwriting) by the editor." No such statement is to be found in any other work in the edition. But the Rondo also has at the foot of the titlepage the declaration "The Copyright is the Property of the Publishers" and there are, as it happens, four other works in which this declaration also appears. They are: No. 10, the made-up PF Trio in D min.-maj. (K. 442); No. 11, first movement of a PF. Sonata in B \flat (K. 400); No. 12, Allegro of a Sonata in B \flat for PF and Vn. (K. 372); and No. 15, Adagio and Fugato for orchestra arranged for PF duet (K. Anh. 146). Of these only the last is known to have had any connection with England and it is, unfortunately, not a work by Mozart but an amalgam of Michael Haydn and Simon Sechter, which had been published for the latter, in an arrangement for PF 4 hands, by Haslinger in Vienna about 1835. At some unknown date Mozart had copied out the fragment (the first 45 bars of the Fugato) that was Michael Haydn's work, and his copy, formerly in the collection of Aloys Fuchs, was acquired, probably in the 1830s, by John Ella, the founder of the Musical Union. For these 45 bars, then, Potter may well have had a Mozart autograph, of a kind, before him, though Haslinger's edition was almost certainly his main source for the work as a whole.

¹⁵ In an earlier advertisement in *The Musical World* for 11 March 1841, announcing the availability of Nos. 1–30, Coventry's claim was merely that "Four of these are now first published from Mozart's original manuscripts."

The declaration "The Copyright is the Property of the Publishers" in itself means no more than that Coventry claimed to be the proprietor of the English rights. It does not imply possession of the composer's manuscripts. What then was the ground for his wider claim?

I think I can suggest an answer. The three works still to be considered, Nos. 10, 11 and 12, had been published some years before by J. A. André of Offenbach and André's connections with England had always been, and remained, especially close. Indeed in March or April 1838 his son Gustav came to London and, until September 1839, when ill health obliged him to give up business, was active as an agent for his father's publications and as a general importer of foreign music. Coventry may well have had some dealings with him, though his first arrangements with the Offenbach firm must have been made well before Gustav's arrival. Advertisements show that Nos. 1-15 had all appeared by February 1838. The explanation I suggest for the claim that Nos. 10, 11 and 12, as well as being copyright, were published from the composer's original manuscripts, is that Coventry was merely echoing André. After his purchase of the Mozart autographs from the composer's widow in 1800 André regularly described his Mozart editions as "*Edition faite d'après le manuscrit original de l'auteur.*" Coventry, if my assumption is true, was simply taking over André's formula at second hand. The strange thing is that Potter should have allowed the statement to be made. He at least must have realized that the phrase "now first printed, etc." was ambiguous, if not actually dishonest. However, it did not appear on the music itself and it would not be fair to hold him responsible for Coventry's advertisements. He was a busy man and he may not even have read them.

BERNHARD PAUMGARTNER

Eine Text-Bearbeitung der „Zauberflöte“ von 1795

Bald nach der Uraufführung der *Zauberflöte* (30. September 1791) hat sich das Werk rasch über die deutschen Bühnen verbreitet. (Prag Oktober 1792, Frankfurt April 1793, München Juli 1793, Hamburg November 1793, Weimar Jänner 1794, Dresden April 1794, Berlin Mai 1794, dazwischen noch kleinere Bühnen; erst im 19. Jahrhundert folgen Aufführungen in fremden Sprachen, voran Paris 1801.) Fast ebenso früh beginnen die textlichen und dramaturgischen „Verbesserungen“ des Buches: die erste denkwürdige, bisher bekannte von Goethes Schwager, Christian August Vulpius, in 3 (!) Aufzügen (Erstaufführung Weimar 16. Jänner 1794). Am 2. April 1794 singt man in Dresden die Oper zum erstenmal in italienischer Sprache. Die Übersetzung besorgte Giovanni da Gamerra, der Librettist des *Lucio Silla*. Die Pariser Première (1801) geht unter dem Titel *Les Mystères d'Isis*, bearbeitet von Morel de Chédeville und Lachnit, vermengt mit Stücken aus dem *Don Giovanni* und der *Clemenza di Tito* in Szene. Dieses seltsame, textlich stark umgebaute Pasticcio hat sich bis 1827 auf dem französischen Theater erhalten. Eine zusammenfassende Arbeit aus neuerer Zeit über die zahlreichen, bis heute aufgeführten, gedruckten oder vorgeschlagenen Verbesserungsversuche der Oper, die überdies ein wertvolles Bild über die Einstellung des jeweils zeitgenössischen Geschmacks zu dem unsterblichen Werk geben könnte, ist meines Wissens noch nicht erschienen. Für diese Arbeit möchte ich im Folgenden einen kleinen Beitrag mit der Nachricht über einen frühen Bearbeitungsversuch beisteuern. Es handelt sich um ein bisher nicht bekanntes Textbuch, das mir der 1961 verstorbene Professor der Akademie Mozarteum, Rudolf Leisner, Leiter des Schauspielseminars an diesem Institut, seinerzeit freundlich zur Verfügung gestellt hat:

Dieses 55 Seiten umfassende Textbüchlein im üblichen Format (90 x 150 mm) ist mit zwei andern Textbüchern (*Das rothe Käppchen*, Operette von Dittersdorf, Weimar 1792, und *Die Teufelsmühle am Wienerberg* von Hensler, Musik von Wenzel Müller, Wien 1799) zusammengebunden, die beide Benützungsspuren von Bühnenaufführungen (Striche, Zensurvermerk etc.) aufweisen, während der Text der Mozartschen Oper frei von jeder Eintragung geblieben ist. Der erste Besitzer des Bändchens scheint nur mit seinem Monogramm „J. W.“ in Rund-

stempel auf jedem der drei Titel auf. Ein späterer ovaler Stempel enthält die Umschrift „Theater-Direktion Franz Eglseer“.

Titel des dritten Textbuches: „Die Zauberflöte“ / Eine / große Oper / in / zwey Aufzügen. / Nach Schikaneder für kleinere Theater frey, / jedoch ohne mindestens Abbruch der Musik / umgearbeitet. / Die Musik ist von Apollo Mozart. / [Vignette: Diana sitzend mit Bogen und Jagdhund] / Paßau, bey Niklas Ambrosi. 1795.

Eine „Anmerkung“ auf Seite 2 nach dem Personenverzeichnis klärt uns über Sinn und Zweck der Bearbeitung auf. Der Bearbeiter ist nirgends genannt: „Wer das Original von Schikaneder liest, und darinnen die Menge von schwerbesetzbaren Singrollen – und anspielungen auf die ägyptische Maurerey (– eine Pflanze, – die für's Theater schlechterdings nicht gewachsen ist –) nicht minder die Schwierigkeiten in Zusammenreimung des ägyptischen und japonischen Kostüms, dann die Länge des prosaischen Dialogs – welcher doch in Opern nicht(s) als ein bloßer Uibergang von einem Singstücke zum andern seyn sollte – endlich das gedehnte Rezitativo im ersten Finale und so manch anderes Versehen gewahr wird: der wird – (zumalen wenn er ein Mann vom Handwerke ist) – über diese Umarbeitung gewiss nicht ungehalten seyn.“

Das Personenverzeichnis (S. 2) läßt schon erkennen, daß die Handlung aus dem „ägyptischen und japonischen“ Milieu in die damals so modische Ritterlandschaft übertragen wurde. Tamino erscheint als „ein irrender Ritter“ und wird gleich zu Beginn im „Ersten Auftritt“ folgendermaßen eingeführt: „Das Theater ist ein Park: Tamino in einem Flitterharnische mit einer abgesprengten Schwertklinge gegen eine Schlange kämpfend, später hernach drey Mädchen“.

Im ersten Dialog mit Papageno (2. Auftritt) heißt es:

Papageno: Wenn aber ich fragte: Wer bist du?

Tamino: So würde ich dir sagen: der Sprößling eines hochberühmten Ritterstammes . . . [und weiterhin:]
So schwöre ich dir doch beym goldenen Zaume des grossen Königs Arthur [!] eine ewige Erkenntlichkeit.

Und der Schlußchor der Oper lautet:

Es lebe Pamina! es lebe ihr Held'
Sein (Ihr) Loos sey das schönste und beste der Welt!
Sie hat einen Gatten voll Stärke und Muth,
Und er eine Gattinn geduldsam und gut!

Die Königin der Nacht erscheint im Personenverzeichnis als „Karmela, eine Zauberinn durch Musik“. Das Nächtliche und das Symbolische ist sorgfältig von

Im 7. Auftritt des 2. Aufzugs entwickelt sich die Handlung jedoch folgendermaßen: Monostratos — er heißt in dieser Bearbeitung durchgehend und nicht als gelegentlicher Druckfehler *Monostratos* [!] — hat seine Arie („*Alles fühlt*“) gesungen, zieht sich jedoch, ohne gegen Pamina aggressiv zu werden „*wieder zurück — und horchet*“.

Pamina (Erwachend): „*O was das ein fürchterlicher Traum war!*“
 (Pause) „*Morgen soll ich — ihn — den guten — weisen Sarastro*“
 (wieder eine Pause) „*nein, das kann ich nicht — und doch befahl mir's meine Mutter so — noch höre ich, wie sie zu mir sagte:*“

Und damit übernimmt diesmal Pamina ganz „zwanglos“ die zweite Arie der Königin: „*Die Wuth der Hölle glüht in meinem Herzen*“, usw. Hierauf erscheint Sarastro, weist erst den horchenden Monostratos hinaus, sodann: „*Ich weiß alles — hierneben hörte ich — was du dir erst wiederholtest. Der Himmel schenke nur dem guten Tamino Muth und Standhaftigkeit in seinem Vorsatze; dann bist du mit ihm glücklich — und deine Mutter wird über ihre Rachsucht beschämt seyn müssen*“. Folgt Aria „*In diesen Friedenshallen*“ usw.

Sarastro erscheint im Personenverzeichnis als „*ein Mystagog*“. Wie es der anbrechenden Franziszäischen Ära durchaus entspricht, wird alles peinlich vermieden, was noch irgendwie an die immer mehr verpönte Freimaurerei und ihre Symbole erinnern könnte. Der Ton der eingeschobenen Textworte ist typisch für diese Zeit, bürgerlich frömmelnder Aufklärungsstil. Bei solchen Stellen erfreut man sich erst an der Natürlichkeit, selbst an den Simplizitäten der schon von Goethe freundlich gelobten Schikanederschen Urfassung.

Die Figur des Sprechers wird vollkommen eliminiert, ebenso die beiden Priester. Ihre Aufgabe, Tamino und Papageno durch die Prüfungen des zweiten Akts zu geleiten, übernehmen seltsamerweise die drei Knaben und zwei Sklaven.

So ist der „*3. Auftritt*“ an Banalität wohl kaum zu übertreffen:

1ter Knabe: Was macht ihr hier im Finstern?

Tamino: Wir verirrt uns vom Park hier herein!

2ter Knabe: Aber was ist denn überhaupt euer Thun und Trachten dahier bey uns?

Tamino: Pamina, das holde Mädchen — die ist die große Absicht meines Hierseyns.

1ter Knabe: Wirklich? und könntest du dir's im Ernste angelegen seyn lassen, dieses Mädchens habhaft zu werden?

Tamino: Ob ich's könnte? ha! ihr Besitz ist mir um keinen Preis, und keine Prüfung zu teuer!

1ter Knabe: Nun — wenn das dein Ernst ist — so komm! [usw.]

Das *Duetto* „*Bewahret euch vor Weibertücken*“ wird vom ersten und zweiten Knaben gesungen.

Mit der Figur des Sprechers fiel natürlich auch die so bedeutsame Sprecherzene im ersten Finale, das „*gedehnte Rezitativo*“, obwohl der Titel die Bearbeitung „*ohne mindesten Abbruch der Musik*“ rühmt.

Die Knaben führen Tamino herein:

Zum Ziele führt dich diese Bahn,
Um aber wie ein Held zu siegen,
Sey unerschrocken wie ein Mann —
Und so wie eine Maur' [!] verschwiegen.

Tamino: Ihr holden kleinen! sagt mir an:
Ob ich Paminen retten kann?

Knaben: Dieß kund zu thun, steht uns nicht an
Sey unerschrocken, sey verschwiegen —
Mit einem Worte! sey ein Mann!
Dann, wie gesagt — dann wirst du siegen! (ab)

Tamino: Die Weisheitslehre dieser Knaben
Sey ewig mir ins Herz gegraben.
Wo bin ich nun? Was wird mit mir?
Ist das Pamina's Wohnung hier? [Strich im Original!]
O ew'ge Nacht! wann wirst du schwinden?
Wann werd' ich dich Pamina! finden?

Wir sehen Tamino wesentlich nur an Pamina, nicht aber am Licht, das sein Auge nach der ew'gen Nacht finden soll, interessiert. Der „*Chor von innen*“, der nun sein „*Bald, Jüngling oder nie!*“ zu antworten hat, wäre, laut Textbuch, von Sarastro und den Priestern, aber auch von Monostratos und zwei Sondersklaven, Pulko und Rillo, zu interpretieren. Die beiden letzteren haben in beiden Akten eine Reihe nicht unwichtiger Ersatzaufgaben zu erfüllen. Sie vertreten mit den Knaben Sprecher und Priester bei der Prüfungswanderung, sie führen den exponierenden Dialog vor dem ersten Auftritt Monostratos—Pamina, sie sind aber mit den Knaben „*und noch andern Sklaven*“ auch bei der priesterlichen Eröffnungsszene des zweiten Aufzugs dabei:

Sarastro (nach einer Pause): „Die beyden Leute scheinen für einander eingenommen zu seyn — Ob er nun aber den Muth — und die feste Entschlossenheit — ob sie die stille Geduld, und Biagsamkeit besitzt — um sich gegenseitig das Glück des Lebens auszumachen — dieses an ihm und ihr zu prüfen — sey für heute unser Geschäft. Ist es so recht?“ Fanfare. Und am Schluß, als Stichwort für die „Arie mit Chor“ über Karmela:

Doch sie soll lästern, wie sie will;
Ihr ganzes Thun ist Zungenspiel.

In der Arie fehlen natürlich Isis und Osiris. Sie beginnt:

O schenket, grosse Götter! schenket
Vertrau'n und Muth dem neuen Paar;
Die ihr des Menschen Schicksal lenket,
Macht eure Huld an ihnen klar. [usw.]

Der Dialog Sarastro—Pamina im Finale des ersten Akts hat folgende Textierung:

Pamina: Herr! ich bin zwar Verbrecherin —
Ich wollte deiner Burg entflieh'n.
Allein die Schuld ist nicht an mir:
Des Mohren freche Liebsbegier
Vertrieb mich heut, o Herr!, von hier.

Sarastro: Steh' auf, erheitre dich, Pamina!
Sey unverzagt — sey nicht verlegen —
Ich habe wahrlich nichts entgegen,
Daß du an deiner Mutter klebst
Zu ihr zu kommen dich bestrebst.
Doch hin zu ihr gelangst du nicht.

Pamina: Mich rufet ja die Kindespflicht,
Zu meiner Mutter. — —

Sarastro: Richtig! ausgemacht!
Du würdest um dein Glück gebracht, . . . [usw.]

Rillo und Pulko ersetzen zuletzt auch noch die beiden Geharnischten: „23. Auftritt“: Tamino „in Begleitung des Rillo und Pulko betrachtet eine in dem Felsen gehauene Innschrift“. Diese wird von den beiden nach der berühmten Choralweise singend erklärt:

Rillo und Pulko: Wer alle Prüfungen, Gefahren und Beschwerden,
 Des jammervollen Lebens hier auf Erden
 Und selbst des Todes Schrecken überwinden kann,
 Dem ziemt allein das Wort: ich bin ein Mann!
 Der wird dereinst allein im Stande seyn,
 Des Lebens vollgenießend sich zu freu'n.

Beide Darsteller des Rillo und Pulko gehörten offenbar zu den beliebten Chargenspielern des Theaters, die man überall unbedenklich einsetzen konnte. Am wenigsten ist begreiflicherweise in den Partien des heitern Paares Papageno und Papagena geändert worden.

Den Nachforschungen und freundlichen Mitteilungen des Herrn Stadtrats Gottfried Schäffer (Passau) verdanke ich die folgenden Nachrichten über die *Zauberflöte* in Passau: Laut Ankündigung in dem, bei dem Verleger unseres Textbuches, Niklas Ambrosi, gedruckten *Kurrier an der Donau* hat die erste Aufführung der Oper dort zur Geburtstagsfeier des Fürsterzbischofs, Graf Auersperg, am 31. Jänner 1794 stattgefunden. Die *Zauberflöte* scheint gut gegangen zu sein. Häufige Notenangebote im *Kurrier* ließen, bei Fehlen archivalischer oder literarischer Zeugnisse, darauf schließen. In dem kurz nach Auerspergs Tod (Sommer 1795) erstellten Opernhausinventar wird verzeichnet, daß für Papageno und Papagena bereits je zwei Federkostüme vorhanden seien. Es bestünde, nach Schäffer, die Möglichkeit, daß einer der anonymen Verfasser einer deutschen, gleichfalls bei Ambrosi 1793 gedruckten *Figaro*-Bearbeitung – man könnte sich als deren Urheber einen theaterbeflissenen Passauer Domherrn, entweder den Intendanten und Hofmarschall Grafen Arco oder den Bruder des Fürsterzbischofs, den Generalvikar und Leiter der sehr rührigen *Komedi der Noblesse*, Johann Grafen von Auersperg denken – auch an der *Zauberflöten*-Umfassung beteiligt war. Vielleicht ist es aber der 1760 in Munderfing geborene Franz Xaver Huber, ehemaliger Lehrer am Salzburger Rupertinum, gewesen, der 1790 als Redakteur des *Kurrier* zu Ambrosi nach Passau übersiedelt war. Er ist der Autor des Librettos der komischen Oper in zwei Akten *Das unterbrochene Opferfest*, zu der Peter von Winter die Musik geschrieben hat. Interessant ist, daß auch Carl Ludwig Gieseke-Metzler, der „erste Sklave“ der Wiener *Zauberflöten*-Premiere, 1787/88 als erster Liebhaber in der Gesellschaft des Joh. B. Lasser am Passauer Hoftheater engagiert war. Der Verleger, Niklas Anton Ambrosi (geb. 4. Dezember 1753), ursprünglich Bildhauer, wurde im März 1781 Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1782 hochfürstlich-passauischer Hofbildhauer und Truchseß, quittierte aber 1792 den Hofdienst, um die Buchdruckerei seines verstorbenen Schwiegervaters Friedr. Gabriel Mangold zu übernehmen.

WOLFGANG PLATH

Miscellanea Mozartiana I

1. NACHTRÄGE ZUR HANDSCHRIFT LEOPOLD MOZARTS¹

Der rührige Autographenhandel diesseits wie jenseits des atlantischen Ozeans weiß Sammler und Forscher in Atem zu halten. Kollektionen mit klangvollem Namen werden aufgelöst; die verstreuten Einzelstücke tauchen nicht selten in jene verdunkelte Sphäre anonymen Privatbesitzes ein, in der sie, so gut wie verschollen, über Jahrzehnte hinaus allen Nachforschungen entzogen bleiben. Geschichte und Schicksale solcher Manuskripte werden sich kaum jemals lückenlos rekonstruieren lassen. Mitunter geschieht es aber auch, daß auf umgekehrtem Wege das eine oder andere Autograph, bisher verschollen geglaubt oder gar gänzlich unbekannt, aus dem anonymen Dunkel wieder zutage tritt. Für solche Glücksfälle, die sich in der letzten Zeit häufiger ereignet haben, kann insbesondere die Mozartforschung dankbar sein. Indessen ist hier nicht der Ort, darüber im einzelnen zu berichten; wir haben uns im folgenden auf zwei Manuskripte zu beschränken, die unmittelbar in den Problembereich der Handschrift Leopold Mozarts innerhalb der Mozart-Überlieferung gehören.

Das erste Manuskript, angeboten und verkauft auf der Frühjahrsauktion 1962 der New Yorker Parke-Bernet Galleries (Nr. 182 des Auktionskataloges), befindet sich gegenwärtig im Besitz von Mr. Rudolf F. Kallir, New York². Es handelt sich um ein beidseitig auf je acht Systemen beschriebenes Blatt (zehnzeilig rastriert) im Querformat ca. 22,7 : 15 cm; das Wasserzeichen (GF bekrönt) deutet auf eine venezianische Papiermühle hin³. An der Echtheit der Handschrift W. A. Mozarts bestehen keine Zweifel; den Schriftformen nach wäre die Zeit der Niederschrift auf etwa 1774/5 (kaum früher) anzusetzen. — Das Blatt enthält unter der originalen Überschrift „Ballo gavotte“ jene Gavotte in G aus dem III. Akt von Glucks *Paride ed Elena* (Wien 1770), die ihre spätere Berühmtheit der Brahms'schen Klavierbearbeitung (A-dur) verdankt. Es liegt nun aber keineswegs eine simple

¹ Zum folgenden vgl. Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I*, in: MOZART-JAHRBUCH 1960/61, Salzburg 1961, S. 82 ff.

² Für die lebenswürdige Übersendung kompletter Photokopien sei Mr. Kallir verbindlichster Dank gesagt.

³ Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Dr. Jan LaRue, New York.

Abschrift der Originalfassung Glucks vor, sondern vielmehr ein Arrangement, dessen Besetzung sich trotz fehlender Angaben unschwer erraten läßt: 2 Flöten, 3 Trompeten in C, 2 Trompeten in D sowie Pauken in G, D und A. Nimmt man hinzu, daß recto in der rechten oberen Ecke die Ziffer „12“ (= Foliierung), unmittelbar über dem Satzbeginn aber von fremder Hand die Ziffer „8“ (= Satznummer) mit Tinte eingetragen ist, so bietet die ursprüngliche Zugehörigkeit dieses Blattes kein Rätsel mehr. Vor uns liegt das bislang verschollene Blatt 12 mit der Nr. 8 der nach Gluck und Starzer arrangierten Bläserstücke KV 187 (159^c). Es fehlt heute aus der Reihe dieser Stücke also nur noch die Nr. 6, die mit Blatt 7 des Originals verschwunden ist⁴.

Das Originalmanuskript von KV 187 (159^c) gehörte zum Erbteil Jean Baptiste Andrés aus der Mozartsammlung seines Vaters Johann Anton. Es ist, zusammen mit anderen Andréschen Mozartiana, später (1873) in den Besitz der damaligen Kgl. Preußischen Bibliothek Berlin (BB) gelangt; die Blätter 7 und 12 fehlten allerdings schon damals. Das Schicksal des nunmehr wiedergefundenen Blattes 12 läßt sich aus zwei Randnotizen ablesen. Am linken Rande der Recto-seite steht quergeschrieben: „Mozart's Handschrift, erhalten am 30 April 1856 / von Jean Baptiste André.“ Und an entsprechender Stelle der Rückseite, ebenfalls quer, von anderer Hand: „4/19/1867“ (Jahreszahl aus „1857“ korrigiert); unmittelbar rechts daneben in fortlaufenden Zeilen: „Original manuscript of / Mozart, presented to H. S. H. by / Paul Mendelssohn Esq Berlin.“ Die erste Notiz dürfte von der Hand Paul Mendelssohns⁵, die letztere von der jenes (nicht identifizierten) „H. S. H.“ stammen. Ob das Blatt auf direktem Wege oder aber gegebenenfalls über welche Zwischenstationen nach Amerika gelangte, bleibt unklar. Mit einiger Sicherheit aber ist danach anzunehmen, daß Jean Baptiste André wie Blatt 12 so auch Blatt 7 an einen Liebhaber und Sammler verschenkt hat. Vielleicht taucht auch dieses Blatt im Antiquariatshandel wieder auf?

Nun aber zum Wesentlichen. Was hat das wiedergefundene Blatt 12, das ja eindeutig von der Hand Wolfgangs stammt, mit der Handschrift Leopold Mozarts zu tun? Es ist daran zu erinnern, daß der Verfasser in seinem eingangs (Anmerkung 1) erwähnten Aufsatz unter anderem nachgewiesen hatte, daß das bis dahin bekannte angebliche Autograph von KV 187/159^c (Original BB verschollen, Photokopie des Originals in Privatbesitz erhalten) in allen seinen Teilen von Leopold Mozart geschrieben sei und daß jeglicher Originalhinweis auf W. A. Mozart fehle. Die skeptische Schlußfolgerung aus diesem Sachverhalt lautete⁶: „Die einzige für jetzt nachweisbare Beziehung zu Wolfgang beruht in

⁴ Vgl. KV³, S. 215 ff., und AMA, S. 17 des Revisionsberichts zu Serie IX, Nr. 19.

⁵ Offenbar der jüngste Bruder Felix Mendelssohn Bartholdys, 1813–1874.

⁶ Vgl. a. a. O., S. 105.

der exzentrischen Besetzung (2 Flöten, 5 Trompeten, 4 Pauken), die sich fast identisch wiederfindet in KV 188/240^b, dessen Echtheit über allen Zweifel erhaben ist. Einzig und allein dieser Umstand erschwert den sonst gewiß naheliegenden Schluß, die Köchel-Nummer 187/159^c müsse kurzerhand als Mozart nicht betreffend getilgt werden.“ Mit dem unversehens wieder aufgetauchten Blatt 12 besitzen wir nunmehr den ersten wirklich unanfechtbaren Beweis dafür, daß Wolfgang in der Tat mit dem Arrangement KV 187 (159^c) „etwas zu tun“ gehabt hat. Für die Kernfrage aber: stammt das Arrangement der Gluck-Starzer-schen Originalsätze von Mozart oder nicht? ist jedoch auch dieser neue Fund unergiebig. Weder Blatt 12 noch die übrigen bekannten Blätter weisen relevante Korrekturen auf, die die Identität von Schreiber und Arrangeur beweisen könnten. Nach wie vor wird also die Mozartforschung mit vier durchaus offenen Möglichkeiten zu rechnen haben: 1. Vater und Sohn Mozart kopieren gemeinsam das Arrangement eines Dritten; 2. das Arrangement ist eine Gemeinschaftsarbeit von Leopold und Wolfgang; 3. das Arrangement stammt von Wolfgang, wurde jedoch zum größten Teil vom Vater kopiert; 4. das Arrangement stammt von Leopold, dem der Sohn gelegentlich beim Kopieren geholfen hat. Wer wollte auch nur eine dieser Möglichkeiten (die sich ihrerseits ja noch weiter kombinieren lassen) mit Sicherheit ausschließen?

Das zweite der beiden eingangs erwähnten neuen Manuskripte ist eine von Leopold Mozart angefertigte Kopie der Klavierkonzert-Kadenzen KV 624 (626^a), Anh. C und K⁷. Das beidseitig beschriebene, je sechszeilig rastrierte Blättchen (ca. 18 : 13,5 cm Querformat; unregelmäßig beschnittenes, dünnes Briefpapier, undeutliche Wasserzeichenreste), im Auktionskatalog 560 (28. November 1962) der Firma J. A. Stargardt unter Nr. 1168 angezeigt, befindet sich gegenwärtig in der Sammlung von Herrn Max Reis, Zürich⁸. Daß Leopold Mozart auch Kadenzen seines Sohnes kopiert hat — anscheinend sogar in der Absicht, sich eine vollständige Sammlung davon anzulegen —, ist genugsam bekannt⁹; es wäre also kaum nötig, von dieser neuen Kadenz-Kopie viel Aufhebens zu machen, wenn nicht noch ein anderer Umstand hinzukäme, der von etwas weitergehendem

⁷ Zu dem erst vor wenigen Jahren wieder nachgewiesenen Autograph dieser beiden Kadenzen vgl. Ernst Fritz Schmid, *Schicksale einer Mozart-Handschrift*, in: MOZART-JAHRBUCH 1957, Salzburg 1958, S. 43 ff. (mit Faksimilia).

⁸ Herrn Reis sei bestens gedankt für die freundliche Überlassung von Photokopien.

⁹ Vgl. dazu auch Plath, a. a. O., S. 107 f. — Der Verfasser hat versäumt, in diesem Zusammenhang auf die Existenz einer von Leopold angefertigten Kopie (angeblich Autograph Wolfgangs) der Kadenzen KV 624 (626^a), Anh. A und B, hinzuweisen. Vgl. Hans Moldenhauer, *Ein neu entdecktes Mozart-Autograph*, in: MOZART-JAHRBUCH 1953, Salzburg 1954, S. 143 ff. (mit Faksimilia), sowie die hierzu erfolgte Richtigstellung Ernst Fritz Schmid, a. a. O. 1956, Salzburg 1957, S. 44 (Anm. 24).

Interesse ist: Im Auktionskatalog J. A. Stargardt 558 (6. Juni 1962) erscheint unter Nr. 726 ein vom 25. Februar 1830 datierter Brief Constanze Mozart-Nissens an den Musiklehrer F. Schwaan in Rostock¹⁰. Dieser Brief, in dem es um die Weitergabe eines beigelegten „Blättgen“ (Autograph W. A. Mozarts?) an den „braven Herren Director Weber“ geht, ist ohne jeden Zweifel identisch mit jenem Schreiben Constanzes, das Einstein (KV³, S. 824) im Zusammenhang mit den von ihm nicht identifizierten beiden Kadenzen KV 624 (626^a), Anh. L, erwähnt. Da nun eine entsprechende Anfrage des Verfassers bei der Firma J. A. Stargardt ergab, daß die beiden separat angebotenen Stücke, d. h. die Kadenz-Kopie Leopolds und Constanzes Brief an Schwaan, aus demselben Sammlernachlaß stammen, kann es als sicher gelten, daß es sich bei dem Blatt mit den angeblich autographen Kadenzen Anh. L einerseits und bei Leopolds Kopie der Kadenzen Anh. C und K andererseits in Wahrheit um ein und dasselbe Manuskript handelt.

2. BEMERKUNGEN ZU EINIGEN BISHER NICHT IDENTIFIZIERTEN STÜCKEN
IM ANHANG II DES KÖCHEL-VERZEICHNISSES

KV Anh. 101

Der berühmte Abschnitt III¹¹ im Anhang (S. 10 ff.) von Nissens Mozart-Biographie gibt der Forschung auch heute noch manches Rätsel auf. Zwar hat Alfred Einstein die überwiegende Mehrheit der hier mit spärlich beigelegter Beschreibung genannten Fragmente Mozarts mehr oder weniger bestimmt und unanfechtbar identifizieren können; es bleibt aber dennoch ein Rest, der allen Zuweisungs- und Identifizierungsversuchen hartnäckig widersteht und angesichts dessen sich die Frage stellt: sind diese Fragmente wirklich samt und sonders spurlos verschollen, oder ist es nicht etwa doch denkbar, daß Nissen bzw. sein Gewährsmann Stadler irrtümliche oder zumindest mißverständliche Angaben machen, die eine an sich mögliche Identifizierung behindern? Letzteres scheint wenigstens in einem Fall zuzutreffen.

Unter „B. Fragmente für Violine.“ erscheint auf S. 15 bei Fragment Nr. 2 folgende Beschreibung: „2) Ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper, mit Violine, Viol. Ob. Corn. Clarin. Tymp. Fagott und Basso aus D^b enthält 64 Tacte und ist ganz vollendet. Es fehlt also nur das diesem vorhergehende.“ Zu diesem später als KV Anh. 101 eingeordneten Fragment bemerkt Einstein¹²: „Es liegt

¹⁰ Jetzt gleichfalls in der Sammlung Max Reis, Zürich.

¹¹ „Verzeichniss der in Mozart's Verlassenschaft gefundenen musicalischen Fragmente und Entwürfe, wie es grösstentheils vom Abbé Maxim. Stadler verfasst worden.“ – Hierzu vgl. neuerdings vor allem Ludwig Finscher, *Maximilian Stadler und Mozarts Nachlaß*, in: MOZART-JAHRBUCH 1960/61, Salzburg 1961, S. 168 ff.

¹² KV³, S. 830, „Anmerkung“.

nahe, dieses Fragment mit dem *Andante con moto* zu identifizieren, das ursprünglich als Mittelsatz das *Allegro* der ‚Figaro‘-Ouvertüre unterbrach und aus der Partitur herausgelöst ist. Doch ist das ohne Kenntnis des verschollenen Autographs nicht zu entscheiden. . . .“ Nun kann Einstein schwerlich übersehen haben, daß die bei Nissen angegebene Instrumentalbesetzung in einigem Widerspruch zur Besetzung der *Figaro*-Ouvertüre steht; möglicherweise setzte er stillschweigend voraus, daß hier eine der nicht allzu seltenen Ungenauigkeiten Nissens vorliege. Wie dem auch sei – Einsteins Hypothese bleibt problematisch und letztlich unbeweisbar. Demgegenüber gibt es, wie wir glauben, eine wesentlich einfachere und besser einleuchtende Möglichkeit der Identifizierung von KV Anh. 101: dieses Fragment nämlich ist identisch mit den Takten 12 ff. des Instrumentalsatzes Nr. 7^a aus der *Thamos*-Musik KV 345 (336^a). Die Behauptung läßt sich mehrfach beweisen:

1. Wie Harald Heckmann im Kritischen Bericht zu *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), Serie II, Werkgruppe 6, Band 1 (*Chöre und Zwischenaktmusiken zu Thamos, König in Ägypten*) auf S. a/6 ausführt, beginnt der 75 Takte zählende Instrumentalsatz Nr. 7^a im Autograph auf der letzten Seite (Blatt 24^v) des Konvoluts mit den Instrumentalsätzen Nr. 2–5; der Rest von Nr. 7^a, nämlich die Takte 12 bis 75 (= 64 Takte), umfaßt eine separate Lage zu 2 Bogen = 4 Blättern mit der durchgehenden Foliierung 25 bis 28.

2. Blatt 25^r mit den Takten 12 bis 21 ist im Notenband NMA II/6/1 auf S. XIII faksimiliert. Im Faksimile läßt sich hinreichend deutlich erkennen, daß die am oberen Rande links gestrichene Notiz mit dem Wortlaut „*Fragmente sind ganz mit Bleyfeder paginirt / Gehört vielleicht zu einer der theatralischen Sere-naden oder Komedien*“ von Nissens Hand stammt. Das daruntergesetzte „NB. *Gehöret zum Schauspiel Thamos*“ hat Johann Anton André geschrieben. Es geht daraus hervor, daß nicht bereits Nissen, sondern erst André die Zugehörigkeit der Blätter 25–28 zum Autograph des *Thamos* erkannt hatte. Offenbar war dieses Teilmanuskript ursprünglich getrennt vom übrigen Autograph aufbewahrt worden. Unter solchen Umständen erscheint es ganz begreiflich, daß Nissen (oder Stadler) das Teilmanuskript als Fragment unbestimmbarer Zugehörigkeit klassifizierte.

3. Rötelfziffern wie die im Faksimile S. XIII gut sichtbare „II“ sind nur auf Fragmenten, nicht aber auf vollständigen Autographen Mozarts nachzuweisen. Sofern diese römischen Ziffern nicht durch späteren Randbeschnitt verstümmelt oder bis auf geringe Reste ganz entfernt worden sind, läßt sich fast ausnahmslos zeigen, daß sie in genauer Entsprechung zu der bei jeder Abteilung neu beginnenden arabischen Fragmentnumerierung im Anhang von Nissens Mozart-Biographie gesetzt sind. Die Ziffer „II“ auf Blatt 25^r kann sich aller bisherigen

Erfahrungen nach nur auf das Fragment Nr. 2 der Abteilung „B. Fragmente für Violine“ (Nissen, Anh. S. 15) beziehen.

4. Die Besetzung des Instrumentalsatzes Nr. 7^a aus der *Thamos*-Musik lautet: je 2 Oboen, Fagotte, Hörner und Clarini; Timpani; 2 Violinen, Viola, Baß. Die von Nissen für das Fragment KV Anh. 101 verzeichnete Besetzung stimmt in allem Wesentlichen damit vollkommen überein.

Die oben aufgestellte Behauptung, daß KV Anh. 101 mit dem Autograph von KV 345 (336^a), Nr. 7^a, Takt 12 bis 75 identisch sei, darf damit als hinlänglich bewiesen gelten.

KV Anh. 109^s, Nr. 6

Das von Einstein (KV³, S. 834) unter dieser Anhang-Nummer aufgeführte Manuskript ist, wie bereits die auffallende Übereinstimmung der Daten zur Beschreibung vermuten läßt, in Wirklichkeit identisch mit dem angeblichen Autograph von KV 594 (New York, Public Library), das sich seinerseits als anonyme zeitgenössische Kopie herausgestellt hat. Das irrige Echtheitstestat des Hauses Artaria (S. 1 unten) besagt in vollem Wortlaut: „Autograph von W. A. Mozart aus der Verlassenschaft L. van / Beethovens herrührend, welches hiermit bestätigen: / [Siegel] Artaria & C^o. [links daneben:] Wien, d. 16 Juli [1]845.“

Die Handschrift stammt aus der Sammlung des Leipziger Kgl. Hannov. Generalkonsuls Gustav Moritz Clauß. Die Versteigerung der Sammlung Clauß wird in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Bd. 68 (Leipzig 1872), S. 45, unter „Vermischtes“ wie folgt angekündigt: „– Die sehr bedeutende Autographensammlung des in Leipzig verstorbenen Generalkonsuls G. W. [? M.?] Clauß kommt am 23. Januar durch die H. H. List u. Francke zur Versteigerung“¹³.

KV Anh. 109^s, Nr. 13

Unter den in der BB heute noch vorliegenden Skizzenblättern Mozarts kann der Verfasser nur ein einziges Blatt nachweisen, das der seinerzeit vom König von Preußen angekauften Sammlung Jos. von Radowitz entstammt: es trägt in der rechten oberen Ecke, unterhalb des rechteckigen kleinen Namensstempels „v. RADOWITZ“, deutlich erkennbar die Bleistiftnummer „8428“. Das Blatt ist identisch mit KV Anh. 23^a (417^a), Anhang (KV³, S. 526). – Merkwürdigerweise paßt der von Einstein (KV³, S. 834) für Nr. 8429 zitierte Kommentar des Kataloges v. Radowitz („Anfang einer Fuge. s. l. e. d.“) auf das von uns nachgewiesene Blatt viel besser als der Kommentar für Nr. 8428 („Noten u. Handschr. s. l. e. d. 4 Zeilen“). Es dürfte eine Nummernverwechslung unterlaufen sein.

¹³ Freundliche Mitteilung von Herrn P. Krause, Leipzig.

WOLFGANG REHM

Miscellanea Mozartiana II

1. „A CATALOGUE OF MUSICAL MANUSCRIPTS“

In der dritten, von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage des Köchel-Verzeichnisses (= KV³, Leipzig 1937) wird – mehr oder weniger ausführlich – bei 14 Nummern in den Abschnitten „Autograph“¹ bzw. „Anmerkung“² bzw. „Abschriften Mozarts“³ eine „um 1840 bei French's, London“ veranstaltete Autographen-Versteigerung erwähnt; Einsteins entsprechenden Angaben ist zu entnehmen, daß die Autographe jener 14 Werke „from the Collection of Mr. André, Offenbach“ durch einen Katalog „zum Kauf angeboten“ worden sind⁴. Ein Nachweis über diesen Katalog ist, sieht man von der Zitierung verschiedener Katalognummern und -Angaben ab, jedoch nicht zu finden, auch über die angebliche Versteigerung selbst ist in KV³ nichts Näheres ausgesagt; Einstein erwähnt sie später nur noch einmal im Supplement zu KV³ (= KV^{3a}, Ann Arbor 1947, Seite 983), nachdem er sie vorher bereits 1936 in der bei der Universal-Edition Wien (Nr. 10766) erschienenen Ausgabe seiner Rekonstruktion des Rondos für Klavier und Orchester in A-dur KV 386, ebenfalls ohne nähere Nachweise, erwähnt hatte.

Eben dieses Rondo KV 386 veranlaßte den Verfasser im Zusammenhang mit den Editionsarbeiten am Band *Klavierkonzerte 8* im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe*⁵ (= NMA) – dieser Band enthält KV 386 im Anhang I – aus folgendem Grunde dem French-Katalog auf die Spur zu kommen: Das Autograph dieses Werkes, von dem heute nurmehr einzelne Blätter erhalten sind (vgl. dazu weiter unten), dessen Schicksal deshalb nachzugehen geboten war, soll nach Einstein (KV³, Seite 500) „um 1840 bis auf die letzte Seite noch vollständig vorhanden“ gewesen „und bei French's in London mit anderen Mozartschen Auto-

¹ KV 85 (73^s), 195 (186^d), 286 (269^a), 378 (317^d), 336 (336^d), 404 (385^d), 443 (385^l), 386, 405, 460 (454^a, Fragment), 521, 609.

² Zu KV 393 (385^b).

³ KV Anh. 292 (Anh. 109^{VII}).

⁴ Einstein spricht von „13 Handschriften“ (KV³, S. 337); er rechnete offenbar die in dem Katalog als Nr. 10 zusammengefaßten Autographe zu KV Anh. 292 (109^{VII}) und KV 443 (385^l) – vgl. weiter unten die Wiedergabe des Kataloges – als eines.

⁵ Serie V, Werkgruppe 15, vorgelegt von Wolfgang Rehm.

graphen versteigert“ worden sein. Einstein konnte diese den Zustand der Handschrift um das Jahr 1840 beschreibende Angabe nur aus dem von ihm mehrfach erwähnten Katalog jener French-„Versteigerung“ entnommen haben; er mußte also ein Exemplar gesehen oder sogar selbst besessen haben. Dr. Cecil B. Oldman, London, dem sich der Verfasser für unermüdliche Hilfe und wertvollen Rat zu Dank verpflichtet fühlt, verhalf 1960, kurz vor Erscheinen des Bandes *Klavierkonzerte 8* der NMA, zunächst zu einem Teilerfolg: er hatte von Alfred Einstein im Dezember 1948 das thematische Verzeichnis derjenigen Werke erhalten, deren Autographe nach den Angaben in KV³ bei French's ausgedient worden waren. Dieses Verzeichnis, das neben den oben erwähnten 14 KV-Nummern auch je ein Werk von Bach, Haydn und Carl Maria von Weber enthält, konnte nur aus dem French-Katalog stammen; Einstein hatte denn auch auf der Vorderseite des zweiseitig bedruckten Einzelblattes den Vermerk „French's Auction“ angebracht. Auf Grund dieses vorhandenen Verzeichnisses im Nachlaß Einsteins angestellte Nachforschungen nach dem vollständigen Katalog blieben zuerst ergebnislos; nachdem Bibliothek und Nachlaß nun neuerdings in den Besitz der General Library der University of California, Berkeley, übergegangen waren, ergab eine Anfang 1963 bei dem Bibliothekar Vincent Duckles gestellte Rückfrage, daß der gesuchte Katalog doch wie angenommen in Einsteins Nachlaß enthalten ist.

Wenngleich dieser lediglich aus einem Doppelblatt (Seite 4 ist leer) und dem einfachen Blatt mit dem thematischen Verzeichnis bestehende Katalog⁶ inhaltlich nicht sehr ergiebig ist, so rechtfertigt sein rein dokumentarischer Wert doch die hier folgende Wiedergabe:

[Seite 1, Titel:]

A CATALOGUE / OF / MUSICAL MANUSCRIPTS, / IN THE / HANDWRITING / OF THE / FOLLOWING COMPOSERS: / JOH. SEB. BACH, JOS. HAYDN, / W. A. MOZART, / AND / CARL MARIA VON WEBER. / MOSTLY UN- PUBLISHED. / FROM THE COLLECTION OF MR. A. ANDRE, OFFENBACH. / Apply for the Purchase of any of these MSS. at Mr. FRENCH's, 9, East / Street, Red Lion Square. / This Catalogue may be had of Mr. CHAPPELL, New Bond Street; MESSRS. CRAMER, ADDISON, and BEALE, Regent Street; MESSRS. COVENTRY and HOLLIER, Dean Street, Soho; and the principal Music-Sellers in London.

⁶ Das Exemplar im Nachlaß Einsteins trägt den Stempel des Archives von Breitkopf & Härtel, von wo es, wie Einstein selbst an Dr. Oldman am 16. Dezember 1948 mit der Übersendung des thematischen Verzeichnisses geschrieben hatte, in seinen Besitz übergegangen ist; das Verzeichnis war zweimal vorhanden, was ebenfalls dem zitierten Brief Einsteins an Dr. Oldman zu entnehmen ist (freundliche Mitteilung von Dr. Oldman).

[Seite 2:]

BY JOH. SEB. BACH.

- 1.— FERIA & VATIVITATIS [sic!] CHRISTI, — "Süsser Trost / mein Jesus," — for 4 Voci, 1 Trav., 1 Hautb., d'Amore, 2 / Violini, Viola, and Continuo. Score and Parts.

[BWV 151 — Autograph der Partitur und der Stimmen⁷ heute im Besitz der Coburger Landesstiftung, Abt. Kunstsammlungen auf der Veste Coburg.]

BY JOS. HAYDN.

- 2.— SONATA, for Pianof., Violin, and Violoncello. / Composed, 1795.

[Hoboken XV:31 — Autograph heute im Besitz von Stefan Zweigs Erben⁸.]

BY W. A. MOZART,
UNPUBLISHED.

- 3.— MISERERE, for 3 Voices. / Composed at Bologna, 1770.

[KV 85 (73^s) — Nach Feststellung von Musikdirektor Ernst Hess, Zürich, handelt es sich hierbei nicht um ein Autograph Mozarts, sondern um eine Kopie von der Hand seines Vaters; diese heute im Besitz des Curtis Institute of Music Philadelphia⁹.]

- 4.— LITANIAE LAURETANAE, per 4 Voci, 2 Violini, Viola, / Basso, Oboe [recte: Oboi], Corni ed Organo. / Composed at Salzburg, 1774.

[KV 195 (186^d) — Autograph heute im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.]

- 5.— ECHO NOTTURNO, for 4 small Bands, each consisting / of 2 Violins, Viola, Horns, and Bass. / Composed at Vienna, between 1775–1780.

[KV 286 (269^a) — Autograph zur Zeit verschollen; ehemals im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek Berlin. Das Werk ist nicht in Wien, sondern in Salzburg, vermutlich um die Jahreswende 1776/1777¹⁰, entstanden.]

⁷ Laut freundlicher Mitteilung von Dr. Alfred Dürr, Göttingen, handelt es sich bei den Stimmen um die der Flauto traverso (autograph) sowie der beiden Violinen und des Continuos (diese drei nicht autograph).

⁸ Vgl. Joseph Haydn. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Band I, Mainz 1957, S. 715, Abschnitt „Autograph“: „... Dann war es eine Zeitlang im Besitz von André, 1840 bei Franck [sic!] in London zur Versteigerung, ohne jedoch einen Käufer zu finden, und kam deshalb an André zurück“.

⁹ Vgl. NMA I/3, *Kleinere Kirchenwerke*, vorgelegt von Hellmut Federhofer, S. XIII, sowie den Kritischen Bericht zu diesem Band.

¹⁰ KV³, S. 336: „Komp. * im Dezember 1776 oder Januar 1777 in Salzburg“.

6.— SONATA, for Organ, with an Accomp. for 2 Violins & Bass. / Composed at Vienna, 1780.

[KV 336 (336^d) — Autograph heute im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Das Werk ist nicht in Wien, sondern in Salzburg entstanden.]

7.— CONCERT RONDO, for Pianof., with an Accomp. for 2 / Violins, Viola; Violoncello, Bass, 2 Oboes, and 2 Horns. / Mozart composed this Rondo in 1782, and completed all but the last page.

[KV 386 — Vom Autograph sind heute nur folgende Teile erhalten: Blätter 1–3 und ein aus einem Blatt in der Mitte der Handschrift herausgeschnittenes Viertelblatt im Besitz von T. G. Odling, Esq., London; Blatt 4 im Besitz des Royal College of Surgeons of England, London; ein Blatt im Besitz der Sibley Music Library Rochester / USA; ein Blatt im Besitz von William Barrow, Esq., Llandudno, N. Wales¹¹. Im handschriftlichen *Thematischen Verzeichnis W. A. Mozart'scher Manuskripte, chronologisch geordnet von 1764–1784 von A. André. 1833* (= André hs. Verz.) ist KV 386 unter dem Abschnitt „Nunmehr folgen solche Manuscripte, welche Mozart im Partitur-Entwurf vollständig, aber nur stellenweise instrumentiert hinterlassen hat . . .“ aufgeführt (Buchstabe „C“); André schreibt dort: „Die Instrumentierung bedarf nur noch einiger Ergänzungen.“ Diese Bemerkung und die Einordnung von KV 386 in Andrés hs. Verz. steht im Widerspruch zu der Katalog-Angabe „. . . and completed all but the last page“, die Einstein mit „. . . bis auf die letzte Seite noch vollständig vorhanden“ (s. oben) ganz offensichtlich nicht korrekt wiedergegeben hat. Dieser Widerspruch wird sich allerdings solange nicht eindeutig aufklären lassen, bis nicht die fehlenden Blätter des Autographes wieder zum Vorschein kommen. Der Verfasser neigt allerdings dazu, den Angaben Andrés im hs. Verz. Glauben zu schenken, jedoch mit der Einschränkung, daß der Hinweis auf die Ergänzung der Instrumentation sich nur auf die nicht erhaltenen Teile der Handschrift beziehen kann; die überlieferten Partien nämlich machen durchaus den Eindruck einer vollständig instrumentierten Partitur¹².]

8.— EXERCICES FOR SOPRAN. / Composed by Mozart, for his Wife, about the year 1782.

¹¹ Vgl. NMA V/15/8, S. XXVII, Anm. 53.

¹² Zu den Fragenkomplexen „Autograph“ — „Überlieferung“ — „Vollständig von Mozart oder nicht“ vgl. NMA V/15/8, S. XXVII f. — Zum Fragenkomplex „Überlieferung“ vgl. auch die KV 386 betreffenden Bemerkungen in dem Beitrag Cecil B. Oldmans zu der vorliegenden Festschrift, *Cipriani Potter's Edition of Mozart's Pianoforte Works*, S. 120 ff.

[Erwähnt in „Anmerkung“ zu KV 393 (385^b) — Autograph heute verschollen; die erste Seite ist als Faksimile in *La France Musicale* (14. November 1841¹³) wiedergegeben.]

[Seite 3:]

- 9.— FIVE OF "J. S. BACH'S CELEBRATED (48) FUGUES, / for P. F.," arranged for 2 Violins, Viola, and Bass. / The above were arranged by Mozart, in 1782.
[KV 405 — Autograph heute im Besitz von Gregor Piatigorsky, Los Angeles.]
- 10.— FUGA a 4, and FUGA a 3 Voci. / These two Fugues were composed in 1782: the second was left / unfinished, but has been completed by Abée Max. Stadler.
[A: KV Anh. 292 (Anh. 109^{VII}), B: KV 443 (385^l) — Autograph von A (= Klavierbearbeitung einer Fuge von Froberger) unbekannt; ein zweites Autograph befindet sich im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek Wien¹⁴. Autograph von B heute im Besitz der Brown Collection Boston.]
- 11.— COUNTRY DANSES, for Flute, 2 Violins, and Bass. / Composed, 1786.
[KV 609 — Autograph heute im Besitz von Stefan Zweigs Erben (als Leihgabe von Mrs. Alberman im British Museum London). Bei der Besetzungsangabe fehlt die Trommel, die in Nr. 3 und 4 der *Fünf Kontretänze* vorkommt. Die Tänze sind 1791, nicht 1786 komponiert worden¹⁵.]

THE FOLLOWING HAVE BEEN PUBLISHED:

- 12.— SONATA FAVORITE, for Violin and Pianoforte. / Composed, 1781.
[KV 378 (317^d) — Autograph zur Zeit verschollen; ehemals im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Photokopien des Autographs im Besitz der Library of Congress Washington¹⁶.]

¹³ Das bei der Editionsleitung der NMA vorliegende Photo der Faksimileseite entstammt dem Exemplar des Conservatoire de Musique Paris und trägt die Signatur *Fs 8*. Offenbar wird das Faksimile getrennt von der Zeitschriften-Nummer aufbewahrt, was aus dem Bibliothekarsvermerk „Cf. *La France Musicale* / 14 Nov — 1841 —“ auf dem Umschlag hervorgeht (freundliche Mitteilung von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg).

¹⁴ Vgl. KV³, S. 841.

¹⁵ Vgl. KV³, S. 772, und KV^{3a}, S. 1039.

¹⁶ Zur Entstehungszeit vgl. KV³, S. 403 f.: „Komp. * Anfang 1779 in Salzburg“.

¹⁰ Festschrift Deutsch

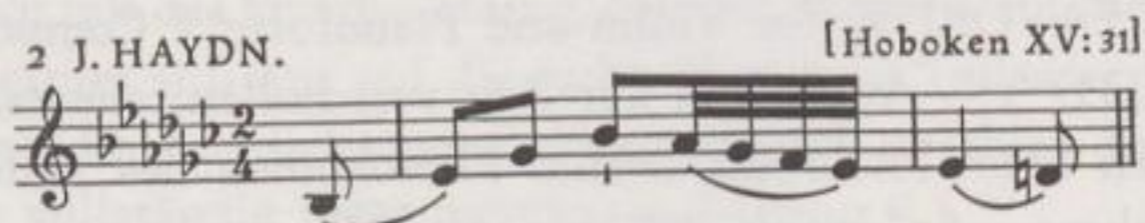
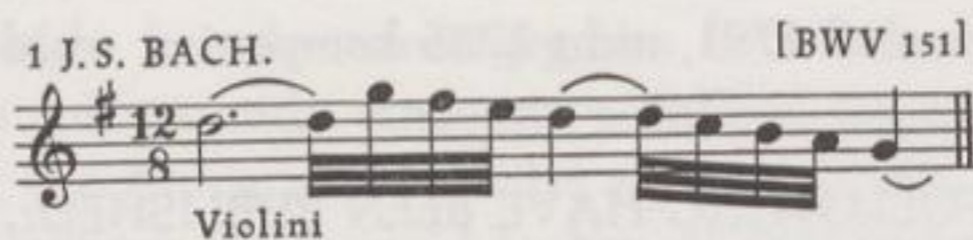
- 13.— SONATA, for 2 Performers on 1 Pianoforte. / Composed, 1782.
[KV 521 — Autograph heute im Besitz des Fitzwilliam Museums Cambridge.
Das Werk ist nicht 1782, sondern 1786 entstanden.]
- 14.— ALLEGRETTO, for Pianoforte and Violin. / Composed, 1783.
[KV 404 (385^d), Allegretto — Autograph heute im Besitz der Sächsischen
Landesbibliothek Dresden¹⁷.]
- 15.— VARIATIONS, for Pianoforte. / Composed, 1787.
[KV 460 (454^a), Fragment — Autograph heute in Schweizer Privatbesitz;
entstanden vermutlich im Juni 1784¹⁸.]

BY CARL MARIA VON WEBER.

- 16.— RONDO PER IL CANTO. / This well-known Composition is marked by
the Author as his third / Work of Singing.
[Jähns Nr. 93¹⁹ — Autograph heute im Besitz der Bibliothèque du Conser-
vatoire de Musique Paris, Signatur Ms. 404^{19a}.]

[Incipits der 16 Nummern:]

[Seite 1:]



¹⁷ Zur Entstehungszeit vgl. KV³, S. 494: „Komp. * 1782 in Wien“.

¹⁸ Vgl. dazu den Kritischen Bericht zu NMA IX/26, *Variationen für Klavier*, vorgelegt von Kurt von Fischer, S. 143 f.

¹⁹ Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 114 f.: Rezitativ und Rondo „Il momento s'avvicina“ — „La dolce speranza“ für eine Sopranstimme und Orchesterbegleitung op. 16.

^{19a} Freundlicher Hinweis von Dr. Hans Schnoor, Bielefeld.

3 W. A. MOZART. [KV 85 (73^s)]

Mi - se - re - re me - i De - us

4 Adagio. [KV 195 (186^d)]

Violini

5 Andante [KV 286 (269^a)]

6 Allegro [KV 336 (336^d)]

7 Allegretto. *tr* [KV 386]

Violini

8 Voce [erwähnt in „Anmerkung“ zu KV 393 (385^b)]

9 A [KV 405, Nr. 1]. B [KV 405, Nr. 2]

[Seite 2:]

[KV 405, Nr. 3]

[KV 405, Nr. 4] E [KV 405, Nr. 5]

10 A [KV Anh. 292 (Anh. 109^{VII})] B [KV 443 (385^l)]

11 [KV 609]

12 Allo. Mod. [KV 378 (317^d)]

13 All^o [KV 521]

14 Allegretto [KV 404 (385^d)]

15 [KV 460 (454^a), Fragment]

16 C. M. VON WEBER. [Jähns Nr. 93]

La dol - ce Spe - ran - za

Von den 14 Mozart-Autographen (= 13 Nummern) des French-Kataloges tauchen die folgenden neun in Johann Anton Andrés gedrucktem thematischem Mozart-Verzeichnis von 1841²⁰ wieder auf, sind also in London „um 1840“ (nach Einstein) nicht verkauft worden: KV 85 (73^s) = André-Verz. Nr. 9, KV 195 (186^d) = Nr. 16, KV 286 (269^a) = Nr. 152, KV 378 (317^d) = Nr. 231, KV 336 (336^d) = Nr. 252, KV 393 (385^b) = Nr. 101, KV 405 = Nr. 188, KV 609 = Nr. 273, KV Anh. 292 (Anh. 109^{VII}) = Nr. 189 (nicht „139“, wie irrtümlich in KV³,

²⁰ *Thematisches Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, ... welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt. Offenbach a. M. 1841. (= André-Verz.)*

Seite 841, angegeben). Die restlichen fünf Autographe — zu KV 404 (385^d), 443 (385^l), 386, 460 (454^a, Fragment), 521 — haben damals also einen Käufer gefunden oder sind zumindest bis zum Erscheinen des André-Verz. verkauft worden; eines dieser fünf Autographe befindet sich noch heute in England (KV 521 in Cambridge), weiterhin sind einige Blätter der Handschrift zu KV 386 ebenfalls bis heute in englischem Besitz verblieben (vgl. dazu weiter oben).

Wer war nun jener „Mr. French“, was hat es mit seiner angeblichen Versteigerung auf sich, und zu welchem Zeitpunkt sind die Autographe in London angeboten worden? Aus dem Titelblatt des hier abgedruckten Kataloges geht wohl eindeutig hervor, daß man auf keinen Fall von einer „Versteigerung“ im üblichen Sinne sprechen kann. Die angebotenen Handschriften konnten von Interessenten bei „Mr. French“ eingesehen und von ihm erworben werden (*“Apply for the Purchase of any of these MSS. at Mr. French’s, . . .”*), jeder Hinweis, der auf den Charakter einer Auktion deuten könnte, fehlt; man sollte in Zukunft also nicht mehr von einer „French-Versteigerung“, sondern vielmehr von einem „French-Verkaufskatalog“ sprechen. Demzufolge sind die entsprechenden Angaben in KV³, KV^{3a}, Hoboken, NMA V/15/8 u. a. zu korrigieren.

Bezüglich der Person von „Mr. French“ lassen sich bislang nur Vermutungen anstellen, die allerdings einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit in sich bergen. Nachdem Johann Anton André bereits 1814 einen Teil seiner im Jahre 1800 von Constanze erworbenen Mozart-Autographensammlung an den Londoner Harfenmacher Johann Andreas Stumpff verkauft hatte, darunter auch die Handschriften zu den sogenannten „Zehn berühmten Streichquartetten“²¹, versuchte er bekanntlich den größeren, in seinem Besitz verbliebenen Teil der Autographe im ganzen oder auch einzeln zu veräußern; zu diesem Zweck diente das André-Verz. von 1841, und dem gleichen Zweck mag für einen kleinen Teil auch der French-Katalog gedient haben. In diesem Zusammenhang muß angeführt werden,

²¹ Zur strittigen Frage des Verkaufsjahres vgl. KV^{3a}, S. 983, A. Hyatt King, *Mozart in Retrospect*, London 1955, p. 82, und den Kritischen Bericht zu NMA VIII/20/Abt. 1, *Streichquartette · Band 3*, vorgelegt von Ludwig Finscher; auf Grund von Finschers Nachforschungen darf „1814“ als verbindlich angesehen werden. — Zu den an Stumpff veräußerten Autographen gehörten nicht, wie Einstein angenommen hatte (KV^{3a}, S. 983, und, speziell auf KV 386 bezogen, in der „Vorbemerkung“ zu seiner Ausgabe dieses Werkes bei der Universal-Edition, Nr. 10766), mehrere der bei French „um 1840“ angebotenen Handschriften, die dann ja zuvor von Stumpff hätten zurückerworben werden müssen. Stumpff hatte zwar versucht, die von André gekauften Autographe weiter zu verkaufen (1815 und 1845, vgl. dazu KV³, S. XXIX, und KV^{3a}, S. 984), was ihm jedoch nicht gelungen ist. Sie wurden erst nach seinem Tode vollständig 1874 bei Puttik & Simpson versteigert (vgl. dazu King, a. a. O., pp. 82–87).

daß Andrés Sohn Gustav²² (1816–1874) im Frühjahr 1838 nach London gekommen war²³ und ohne Zweifel den Auftrag hatte, dort Mozart-Autographe aus dem Besitz seines Vaters zu verkaufen. Was liegt daher näher als die Annahme, daß Gustav André und „Mr. French“ ein und dieselbe Person gewesen sind? Diese Annahme, zuerst von Dr. Oldman dem Verfasser gegenüber brieflich geäußert, sowie die Vermutung, der French-Katalog sei ein „getarnter“ Verkaufskatalog des Hauses André, wird durch einige Tatsachen und Dokumente erhärtet, deren Kenntnis ebenfalls Dr. Oldman zu verdanken ist:

1. Gustav André bezeichnete sich selbst als „*Importer of Foreign Music*“ oder „*Music Publisher*“. Er betätigte sich in London also offiziell als „Händler“, und zwar bis September 1839. Am 26. September 1839 ließ er durch *The Musical World* verbreiten, daß er sein Geschäft aus Gesundheitsgründen aufgegeben habe. Immerhin scheint er sich aber über diesen Zeitpunkt hinaus in London aufgehalten zu haben, denn sein Name wird noch im *Post Office London Directory for 1840* geführt.

2. Gustav André hatte in der Zeit vom 21. Februar bis 21. März 1839 seinen Wohnsitz in „24, East Street, Red Lion Square“. Als Adresse von „Mr. French“ wird in dessen Katalog angegeben: „9, East Street, Red Lion Square“ [sic!].

3. In *The Musical World* vom 16. August 1838 ist folgende Ankündigung enthalten: „*Seb. Bach's Grand Mass in B minor. The second part of the Full Score of the above Work is now in course of Publication by Subscription . . . Subscriptions will be received by G. André, Importer of Foreign Music, 70, Berners Street, Oxford Street. Catalogues of some Unpublished original MSS. of Mozart to be had Gratis.*“²⁴

4. Zumindest das Blatt mit dem thematischen Verzeichnis, wenn nicht überhaupt der ganze French-Katalog ist, wie ein Vergleich mit den Notenincipits aus dem zu dieser Zeit entstandenen André-Verz. beweist, nicht in England, sondern auf dem Kontinent, also höchstwahrscheinlich von André selbst in Offenbach hergestellt worden.

Wird sich die Identität von Gustav André und „Mr. French“ zur Zeit auch nicht eindeutig beweisen lassen, so darf man aber doch mit Fug und Recht be-

²² Nicht erwähnt im Artikel *André* in MGG; vgl. aber August Hermann André, *Zur Geschichte der Familie André Offenbach am Main*, hrsg. vom Offenbacher Geschichtsverein als Nr. 11 der OFFENBACHER GESCHICHTSBLÄTTER, Offenbach 1962, Stammtafel auf S. 33.

²³ Vgl. Oldman, a. a. O., S. 127.

²⁴ Ebenfalls in *THE MUSICAL WORLD* heißt es unter dem 27. Dezember 1838: „*Many of Mozart's original manuscripts were sold in London within the last year and commanded good prices.*“

hauften, daß in jedem Fall eine enge Verbindung zwischen Johann Anton bzw. Gustav André und dem French-Katalog bestanden hat, worauf auch bereits Einstein hingewiesen hatte²⁵. Dieser Zusammenhang erlaubt es nun auch, den Zeitraum, während dem der French-Katalog verbreitet worden ist, näher zu begrenzen: die Zeit von Gustav Andrés Londoner Tätigkeit, also zwischen Frühjahr 1838 und Herbst 1839.

Abschließend sei noch vermerkt, daß die neun in London nicht verkauften Autographe des French-Kataloges sich nach den Angaben in der ersten Auflage des Köchel-Verzeichnisses 1860 entweder im Besitz von Gustav, August oder Julius André befunden haben und daß die heute noch erhaltenen Autographe auf der ersten Seite mehr oder weniger deutlich die Nummer des Kataloges in Bleistift aufweisen²⁶.

2. ZUM AUTOGRAPH DER SONATE IN D FÜR KLAVIER ZU VIER HÄNDEN KV 381 (123^a)

Im Katalog einer am 5. April 1962 in Paris durchgeführten Versteigerung²⁷ ist auf Seite 29 verzeichnet:

127. MOZART (Wolfgang, Amadeus). 1756—1791. (voir p. 30)

Manuscrit musical autographe, 20 lignes, 128 mesures, sur 2 pp. in-4° obl. (Sur la première page, cachet de cire rouge avec armoiries étrangères et portraits de Mozart collé, plus 2 encadrements à l'encre noire cachant quelques mesures. La deuxième page est intacte).

Important fragment d'un morceau pour piano. Très précieuse relique du divin Mozart. On joint la partition d'orchestre d'une sinfonia de Mozart, op. 38. (Important manuscrit de l'époque comprenant 126 pages d'une très jolie écriture musicale mais de main inconnue).

Bei diesem autographen Blatt, dessen Rückseite wie angegeben auf Seite 30 des Kataloges reproduziert ist, handelt es sich um Blatt 5 des einst im Besitz von Mozarts Schwester befindlichen Autographs zu KV 381 (123^a); die Partiturnkopie

²⁵ Vgl. KV³, S. 132, Abschnitt „Autograph“ zu KV 85 (73^s).

²⁶ Freundlicher Hinweis von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg. Da dem Verfasser das erhaltene Blatt 1 der Handschrift zu KV 386 nicht in Photokopie zur Verfügung gestanden hat (vgl. dazu NMA V/15/8, S. XXVII, Anm. 53), konnte nicht festgestellt werden, ob sich auch dort die Nummer des Kataloges („7“) befindet.

²⁷ *Autographes précieux musiciens . . .*, Paris, Pierre Cornuau, Expert près le Tribunal de Grande Instance, 22, rue Lafitte, 22 — Paris.

(Ende des 18. Jahrhunderts) gibt die C-dur-Sinfonie KV 551 wieder. Das Autograph der vierhändigen Klaviersonate ist heute im ganzen verschollen, allerdings war bislang von ihm schon mehr als die Hälfte bekannt, und zwar ein Blatt (6) im Original und fünf Seiten in Faksimilia²⁸. Zu den letzteren gehörte auch bereits die Vorderseite des bei Cornuau 1962 angebotenen Blattes, beigegeben als Faksimile in den Partituren der *Clemenza di Tito*, Ausgabe von J. Frey, Paris (Nr. 4 de la Collection des Opéras de Mozart) und des *Don Giovanni*, ebenfalls bei Frey erschienen (Nr. 2 de la Collection des Opéras de Mozart). Die Faksimilierung dieser Seite muß vor der im Katalog Cornuau beschriebenen Verunstaltung erfolgt sein, der Notentext von Blatt 5^r wird somit durch die Wiedergabe in den erwähnten Freyschen Opernpartituren eindeutiger überliefert als durch das nunmehr aufgefundene Original.

Die intakte Rückseite des bei Cornuau versteigerten Blattes war bisher nicht bekannt, so daß jetzt von den zwölf beschriebenen Seiten des ursprünglichen Autographs acht (also zwei Drittel) erhalten sind, davon zwei Blätter (= vier Seiten) im Original sowie vier (bzw. fünf) Seiten als Faksimilia. Die beiden heute überlieferten autographen Blätter hatte L. Ph.-Joseph Girod de Viennay, Baron de Trémont (1779–1852), im Jahre 1801 von Nannerl in St. Gilgen erhalten, die anderen fünf der sieben Blätter umfassenden Handschrift machte Nannerl Joseph Mainzer 1828 auf dessen Europareise, die ihn auch nach Salzburg geführt hat, zum Geschenk.

Die vom Verfasser im zitierten Kritischen Bericht der NMA auf Grund der damals bekannten sieben Seiten versuchten Rekonstruktion des verschollenen Autographs behält auch nach dem Auftauchen des ganzen Blattes 5 ihre Gültigkeit, lediglich die Verteilung der Takte des Secondo-Parts auf die Blätter 4^v und 5^v erfährt eine geringfügige Veränderung: Blatt 5^v enthält vom dritten Satz der Sonate die Takte 52–148 (statt 60–148), somit kann Blatt 4^v (nicht überliefert) neben den Takten 55–78 des zweiten Satzes vom dritten nur die Takte 1–51 (statt 1–59) umfassen²⁹.

²⁸ Vgl. den Kritischen Bericht zu NMA IX/24/Abt. 2, *Werke für Klavier zu vier Händen*, vorgelegt von Wolfgang Rehm, S. 74 ff. und 174 ff.

²⁹ Es sei erlaubt, bei dieser Gelegenheit einige geringfügige Änderungen mitzuteilen, die sich durch das Bekanntwerden von Blatt 5^v im Notentext des Bandes IX/24/Abt. 2 der NMA (vgl. Anm. 28) ergeben, und zwar im dritten Satz, Secondo-Part: T. 114 links, „p“ gerade (also original) statt kursiv; T. 122–130 rechts, Haltebogen von Takt zu Takt, entsprechend sind an der Parallelstelle T. 25–33 gestrichelte Haltebögen zu ergänzen; T. 131 rechts/links, gerades (also originales) „f“ zu Taktbeginn, entsprechend ist an der Parallelstelle T. 34 ein „f“ (kursiv) zu ergänzen, und damit entfallen in den Takten 38 und 153 die kursiven „f“.

3. DAS AUTOGRAPH ZUM KLAVIERTRIO IN G KV 496

Den zur Zeit noch immer als verschollen anzusprechenden ebenso zahlreichen wie wichtigen Mozart-Handschriften aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin stehen als geringfügige, wenn auch überraschende Entschädigung die u. a. im Zusammenhang mit den Arbeiten an der NMA in jüngster Zeit gemachten Quellenfunde gegenüber. Wenn auch nicht so „sensationell“ wie etwa die Entdeckung der seit fast 100 Jahren verschollenen Handschrift der *Kleinen Nachtmusik* im Jahre 1954, so muß doch das unerwartete Auftauchen des Autographs zum Klaviertrio KV 496 als besonders erfreulich bezeichnet werden, zumal gerade bei den Autographen der Mozartschen Klaviertrios eine erhebliche Lücke in der Überlieferung klafft, denn die Originale von KV 254, 502, 542 und 564 gehören zu den verschollenen Beständen aus Berlin. Da jedoch das Autograph von KV 542 in einer Faksimile-Ausgabe zugänglich (Drei Masken Verlag 1921) und von dem zu KV 564 eine Photokopie erhalten ist (Edition Peters Leipzig), sind mit dem wiederaufgefundenen Manuskript von KV 496 trotz der erwähnten Verluste doch fünf der sieben Mozartschen Klaviertrios in ihren Originalen zugänglich³⁰.

Das Autograph zu KV 496, ehemals im Besitz des Hofkapellmeisters Karl Eckert, Berlin, wurde am 6./7. Januar 1882 als Nr. 364 der Auktion 368 von Rudolf Lepke in Berlin versteigert; seit dieser Zeit galt es bis April 1961, also fast 80 Jahre, als verschollen. Wie sich nunmehr herausgestellt hat, ging die Handschrift 1882 von Lepke in Pariser Privatbesitz über, in dem es sich auch heute noch befindet. Das Autograph im Querformat (ca. 23 x 31 cm) ist besonders gut erhalten, das Büttenpapier weist nur leichte Stockflecken auf, von den zehn Blättern sind 19 Seiten beschrieben, Blatt 10^v ist zwar rastriert, aber nicht beschrieben. Mozart verwendete für die Niederschrift zwei Tinten, eine sepiafarbene und eine rote. Dieser Tatbestand war bereits bekannt, da eine aus dem Besitz von Otto Jahn stammende, nach dem Autograph angefertigte Kopie³¹ (bislang die beste Quelle für KV 496) ebenfalls, darin dem Original folgend, diese zwei Tinten aufweist. Die Verwendung von zwei Tinten und die Überschrift

³⁰ Die Autographe zu KV 498 bzw. 548 sind im Besitz des Conservatoire de Musique Paris bzw. der Staats- und Stadtbibliothek Leningrad (M. E. Saltykow-Schedrin-Bibliothek). — Die drei unter der KV-Nr. 442 zusammengefaßten, jedoch nicht zusammengehörenden fragmentarischen, von Stadler ergänzten Klaviertrio-Sätze (vgl. KV³, S. 563) sind hier nicht als eigenständiges Klaviertrio mitgezählt worden.

³¹ Aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, zur Zeit Westdeutsche Bibliothek Marburg, Signatur *Mus. Ms. 15 520*.

„Sonata“³² (sowohl im Autograph als auch in der Kopie) gaben zu der Vermutung Anlaß, „es könnte auch bei diesem Trio, wie bei [KV] 564, ursprünglich eine Sonate für Klavier zugrunde liegen“³³. Karl Marguerre hat diese These bereits auf Grund der Kopie u. a. mit dem wohl richtigen Hinweis auf die bei Mozart üblichen verschiedenen Stadien der Niederschrift widerlegt³⁴, eine Argumentation, die durch das jetzt wieder vorhandene Autograph nur bestätigt wird. – Die erste wissenschaftliche Neuausgabe der Klaviertrios KV 496 nach der Handschrift wird im Klaviertrio-Band der NMA erfolgen.

³² In Mozarts *Verzeichniß aller meiner Werke . . .*, Faksimile-Ausgabe und Kommentar von Otto Erich Deutsch, Wien–Leipzig–Zürich–London 1938, eindeutig „Terzett“ (8. Juli 1786), in dem Schreiben vom 8. August 1786 an Sebastian Winter, mit dem Mozart dem Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen eigene Werke anbietet, „Terzetto“; vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band III, Kassel–Basel–Paris–London–New York, Nr. 974. Vgl. auch den ohne Zweifel mit dem Schreiben an Winter zusammenhängenden neu aufgefundenen Brief Mozarts an Nikolaus Joseph von Jacquin vom Juli 1786, in dem es heißt: „Ich bitte Sie, mir durch Überbringer dieses das Quartet in g minor [= KV 478]; die Sonata in Eb [= KV 481] und das Neue Terzett in g [= KV 496!] zu überschicken.“, Bauer–Deutsch III, Nr. 966 (neben KV 496 hatte Mozart auch KV 478 und 481 in Donaueschingen angeboten); siehe zu diesem Brief auch Eva Badura-Skoda, *Eine private Briefsammlung*, S. 283 der vorliegenden Festschrift.

³³ KV³, S. 630.

³⁴ *Zwei Abschriften Mozartscher Werke*, in: *DIE MUSIKFORSCHUNG* XIII, 1960, S. 57 ff.

CHRISTOPHER RAEBURN

*Mosel und Zinzendorf über Mozart**

Wie kann man sich eine Aufführung vorstellen, die vor 150 Jahren stattgefunden hat? Für die Uraufführungen von Mozarts Opern sind seine eigene Korrespondenz und „Die Dokumente seines Lebens“ die besten Quellen, während zeitgenössischer Kommentar in Tagebüchern und Briefen in der Regel mehr den freien Ausdruck persönlicher Meinung widerspiegelt.

Allerdings müssen wir selbst Memoiren geringere Bedeutung beimessen, da ihre Niederschrift zum großen Teil lange nach den geschilderten Ereignissen erfolgt ist. Man muß die Tatsachen überprüfen, um etwaige Unklarheiten in der Erinnerung richtig zu stellen. Dennoch verleihen Memoiren und zeitgenössische Notizen, mögen sie auch gefärbt sein, den bloßen Tatsachen ein lebendiges Gepräge.

Im Jahre 1843 erschien in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* ein interessanter Aufsatz von Ignaz von Mosel (1772–1844), der im Wiener Musikleben des 19. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle spielte. Der Aufsatz war zuerst im dritten Jahrgang der *Jahrbücher des deutschen Nationalvereines für Musik und ihre Wissenschaft* im Jahre 1841 veröffentlicht worden. Ich gebe hier den Abschnitt wieder, welcher für die frühen Aufführungen von Mozarts Opern von besonderer Wichtigkeit ist:

Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Decennien.

Im Jahre 1784 ließ der Kaiser eine italienische Sängergesellschaft kommen, welche durch ihre Vortrefflichkeit und den Reichtum ihres Repertoires den allgemeinsten Beifall erwarb. Erst vier oder fünf Jahre nach dem diese Oper eingerichtet war, begann mein fortgesetzter Besuch der Opernbühne. Von dieser Epoche, meinen Übertritte vom Knaben zum Jünglinge an, steht alles Erlebte noch klar vor meinem Gedächtnisse.

Jene italienischen Sänger und Sängerinnen würden kaum im Stande gewesen seyn, alle die Tonläufe, Figuren und Rouladen auszuführen, welche jetzt für das Höchste der Gesangkunst gelten; im Cantabile aber, im Ausdrücke der verschie-

* Deutsche Übersetzung von Hermann Baron.

denen Gefühle und Leidenschaften, im Characterisiren ihres Vortrags standen sie weit über den Besten unserer Zeit, und vor Allen würden sie als Schauspieler der ersten deutschen oder französischen Bühne Ehre gemacht haben. Da letztere Eigenschaft besonders zur Aufführung von Mozart's unübertrefflichen Meisterwerke: „Le Nozze di Figaro“ nöthig ist, will ich, statt aller übrigen, von diesem nähere Auskunft geben. Der Graf wurde durch den Bariton Mandini dargestellt, einem Manne von einnehmender Gestalt und wohltönender Stimme, der, obschon auch im Komischen voll Witz und Humor, sich durch Anstand und Pathos gleichwohl noch mehr im Edlen und Tragischen auszeichnete. Figaro war Benucci, ein tüchtiger Baß, von welchem man sich einen sehr irrigen Begriff machen würde, wenn man sich ihn als einen gewöhnlichen Buffo dächte. Er war der feinste Komiker, wußte seine Rolle trefflich zu individualisiren, und war besonders für die so eben genannte durch seine sprechende Physiognomie und seine Gewandtheit wie geschaffen. Kein solcher Figaro hat seitdem die Bühne betreten. Der einzige Lablache (den ich in dieser Rolle gesehen) würde ihm gleich kommen, wenn seine Corpulenz ihn nicht darin hinderte. Don Basilio war einem zweiten Tenor, Namens Occhelli, einem trefflichen Schauspieler im Fache der Intrigants, zugetheilt. Dlle. Villeneuve, eine junge Sängerin, leicht wie der Zephyr, war als Cherubim bezaubernd. Die beiden Sänger Calvesi und Mombelli waren dabei unbeschäftigt, da kein erster Tenorpart in der Oper vorkommt. Unter den Frauenrollen gebührte der berühmten Storace, voll Geist und Leben, als Susanne, der erste Preis, obschon auch die Gräfinn in der Cavalieri, zumal in Beziehung auf den Gesang, eine treffliche Repräsentantinn gefunden hatte. Selbst der kleine Part der Marcellina war in den Händen einer, weit über demselben stehenden, mit einer vorzüglichen Mezzosopranstimme begabten Sängerin, der Mad. Busani, die später in Cimarosa's „Matrimonio secreto“ als Tante rauschenden Beifall erntete. Als diesem Vereine auch noch die graziöse und muthwillige Laschi (nachher Mad. Mombelli) beitrug, gab er auch Mozart's „Don Giovanni“, worin Mandini in der Titelrolle, Benucci als Leporello, und die Laschi als Zerlina bis auf den heutigen Tag noch nicht erreicht wurden; in der Folge führten sie auch „Così fan tutte“ mit gleicher Vollendung auf. — Diese Künstler, welche sämmtlich fest musikalisch waren, wie schon daraus hervorgeht, daß sie Mozart'sche Musik so leicht lernten und so meisterhaft vortrugen, waren nicht, wie jetzt gebräuchlich, nach Stagionen bezahlt, sondern standen im Jahrgehalt. Die ersten Sänger und Sängerrinnen bezogen jährlich tausend, höchstens zwölfhundert Ducaten in Gold; die übrigen sechs bis achthundert. Welches Honorar, gegenüber den jetzigen ungeheuren Summen! — Aber freilich konnten die Sänger bei der damaligen Musik auf langen Ertrag ihres Talents rechnen, während sie nun durch die schwer einzuübenden Bravoùren und die Anstrengung, ein mit allen nur

existierenden Streich-, Holz-, Blech- und Schlaginstrumenten tobendes Orchester überschreien zu müssen, kaum einige Jahre benützen können, um für ihre Zukunft zu sammeln, da die jetzige Opernmusik, „wie einst der Minotaurus seine Menschenopfer, jährlich das Opfer einer frischen Stimme fordert“.

Mosels Ausführungen sind von größter Bedeutung, jedoch ist in Betracht zu ziehen, daß eine Spanne von fünfzig Jahren zwischen den Ereignissen und seinem Bericht liegt, und man muß versuchen, Dichtung von Wahrheit zu scheiden. So verwechselt Mosel die Uraufführung von *Le Nozze di Figaro* von 1786 mit der drei Jahre später erfolgten Wiederaufführung. Er bespricht die Künstler der beiden Besetzungen, als hätten sie alle in ein und derselben gesungen. Mandini, Benucci, Kelly und Storace traten zusammen 1786 auf. Louise Villeneuve (für die Mozart die Partie der Dorabella und verschiedene Arien geschrieben hat) kam jedoch erst 1789 nach Wien und, soweit wir wissen, war ihre Übernahme von Cherubinos Rolle ihr erstes Auftreten in einer Mozartoper. Wie kann übrigens bewiesen werden, daß sie die Schwester von Ferrarese del Bene war? Ich habe den starken Verdacht, daß diese Annahme lediglich auf der Tatsache beruht, daß beide zufällig die Schwestern Fiordiligi und Dorabella in *Così fan tutte* dargestellt haben.

Madame Bussani (der Cherubino der Aufführung von 1786) kehrte nach zweijähriger Abwesenheit nach Wien zurück, um die Rolle der Marcellina, die ursprünglich von Madame Mandini gesungen worden war, zu übernehmen. Caterina Cavalieri schließlich, Mozarts erste Constanze in der *Entführung*, wirkte bei der Uraufführung des *Figaro* nicht mit, sondern trat 1789 zum ersten Male als Gräfin auf, die 1786 Luisa Laschi gesungen hatte.

Ist erst einmal aufgeklärt, von wem die verschiedenen Rollen gesungen wurden, dann bereichern und erhellen Mosels Berichte unsere spärlichen Kenntnisse um die Künstler und ihre Aufführungen. Seine Beobachtungen sind von allergrößter Bedeutung, wenn man berücksichtigt, daß sie von der Warte des folgenden halben Jahrhunderts gemacht wurden. Sie bilden den einzigen direkten Vergleich in der Musikgeschichte zwischen Mozarts zeitgenössischen Sängern und denen der Rossini-, Bellini- und Donizetti-Ära.

*

In Zinzendorfs Tagebuch findet sich ein höchst eigenartiger, ja rätselhafter Paragraph. Er bezieht sich nicht auf Mozarts Opern — vielleicht nicht einmal auf Mozart selbst — und es bedarf dringend einer Aufklärung! Der Abschnitt, datiert 14. März 1789, lautet: „*Le Hofrath Spiegelfeld jubile. Moshardt a sa place vieux, s'enivre le soir. Je finis apresmidi mon travail preperatoire sur les tabelles.*“

Ich gestehe offen, daß ich dies nicht begreife. Wir wissen, daß Zinzendorf eigenartige Schreibweisen für Mozarts Namen verwandte: „Mozhardt“ (5. Dezember 1782), „Mozhard“ (14. Dezember 1782), „Moshart“ (13. November 1785). Für den Monat März 1789 gibt es über Mozart nur sehr wenige dokumentarische Quellen. Ende dieses Monats muß er sehr niedergeschlagen gewesen sein, wie aus einem Bittbrief an Hofdemel hervorgeht. Es wäre jedoch übereilt anzunehmen, daß Mozart, laut Zinzendorf, am Abend betrunken war. Er mag diesen Eindruck gemacht haben, und hier muß ich eine Begebenheit aus unseren Tagen mitteilen als warnendes Beispiel, wie man zu ähnlichen Schlußfolgerungen gelangt, wenn die Umstände nicht bis ins einzelne überprüft werden:

Es handelt sich um drei der hervorragendsten zeitgenössischen Komponisten, von denen einer Engländer ist, während die beiden anderen als Emigranten in Amerika leben. Der englische Komponist (der mir die Begebenheit selbst erzählt hat) mußte bei hohem Fieber in einer amerikanischen Stadt konzertieren und gab Anweisung, niemanden während der Pause in das Künstlerzimmer vorzulassen. Einer der beiden Kollegen, der ihn zu sprechen versuchte, wurde abgewiesen. Er schrieb später an den dritten Kollegen über den Engländer: „*Ein netter Mensch, aber schade, daß er so oft betrunken ist.*“

So entstehen Legenden. War Mozart am 14. März 1789 betrunken? Professor Deutsch, bitte belehren Sie mich!

GÉZA RECH

Aus dem Briefarchiv der Internationalen Stiftung Mozarteum

Ist die Zahl der Musikautographe, die im Archiv des Mozarteums aufbewahrt werden, auch nicht allzu groß — es handelt sich hierbei um 65 Skizzen und Fragmente —, so besitzt die Stiftung die stattliche Zahl von 186 Originalbriefen W. A. Mozarts und von 360 Briefen Vater Leopolds, die ein beredtes Zeugnis von dem Menschen Mozart ablegen. Die Briefe, die, in Cellophanhüllen verwahrt, gegen Licht und Feuchtigkeit geschützt sind, bilden eine unerschöpfliche Fundgrube für alle diejenigen, die nicht nur den Komponisten, sondern auch den Menschen kennenlernen wollen¹. Es gibt wenige große Künstler, die eine so aufschlußreiche Sprache in ihren Briefen anschlagen und so tiefen Einblick in das Wesen und den Charakter zulassen wie gerade Mozart, der sich eines übermütigen Humors bedient, um über die Schwierigkeiten seines Lebens hinwegzuführen in jene reinere Welt, die aus seiner Musik klingt. Ob es sich nun um kindliche Reimereien handelt, die er seiner Schwester Nannerl oder seinen Eltern widmet, oder um den derberen Humor, den er seinem Bäsle gegenüber anschlägt und den ihm niemand verübeln wird, immer lernen wir einen den Freuden des Lebens zugewandten, jeder Übertreibung und jedem Hochmut abholden Jüngling kennen, der er bis zu seinem allzu frühen Tode geblieben ist.

So zählen die im Archiv der Stiftung verwahrten Briefe zu den kostbarsten Schätzen, die zu entfalten und zu studieren Stunden reinsten Freude für jeden bedeuten, der Mozart liebt, finden sich doch immer wieder Stellen darin, die neue Aspekte zulassen und Anregungen zu interessanten Schlüssen geben. Es ist demgemäß schwer, aus dieser großen Zahl eine Auswahl zu treffen, ist dem Kenner des Mozartschen Lebens doch jeder Brief teuer und ans Herz gewachsen. So soll es diesmal unternommen werden, besonders markante Briefe herauszugreifen, die ein anschauliches Bild der jeweiligen Entwicklungsphase des Meisters geben.

Die erste Italienreise des Vierzehnjährigen mit seinem Vater ist Anlaß eines regen Briefwechsels mit der in Salzburg verbliebenen Mutter und Schwester.

¹ Ein Neuabdruck sämtlicher Briefe erfolgte in der von der Internationalen Stiftung Mozarteum im Zusammenhang mit der *Neuen Mozart-Ausgabe* herausgegebenen Briefausgabe *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, vier Textbände, Kassel—Basel—Paris—London—New York 1962/1963.

Unter der Überschrift „*Cara sorella mia*“ schreibt er am 19. Mai 1770 aus Neapel einen Brief, aus dem hervorgeht, daß sich auch Schwester Nannerl kompositorisch betätigt hat. Es heißt darin: „den zwölften Menuet von heiden den Du mir geschickt hast geföhlt mir recht wohl, und den Baß hast du unvergleichlich darzu Componirt, und ohne mindisten vehler, und ich bitte dich probiere öfter solche sachen: die mama soll nicht vergessen, die flinten, alle beede puzzen zu lassen: schreibe mir, wie es den H: Canari geht, singt er noch? pfeift er noch? weist du warum ich auf den Canari dencke? weil in unsern vorzimmer einer ist, welcher ein gseis macht wie unsrer.“

Am 20. Oktober desselben Jahres kann er am Ende eines Briefes von Vater Leopold nicht viel schreiben: „dann die finger thuen sehr weh von so viel Recitativ schreiben: Ich bitte bette die mama für mich daß die opera² gut geht, und daß wir dan glücklich wieder beysamm seyn können. Ich küsse der Mama tausendmahl die hand, und mit meiner schwester hätte ich viel zu reden, aber waß?“

Der erste Brief von der zweiten italienischen Reise vom 24. August 1771 aus Mailand an die „Allerliebste schwester“ beginnt mit den Worten: „Wir haben auf der Reise vielle hiz ausgestanden, und der staub hat uns beständig impertinent sechirt, daß wir gewiß ersticket und verschmachtet wären, wen wir nicht gescheider gewesen wären . . . Jezt blas ich Just vor hitz! nun reis ich daß leibel auf.“ Und in einem Nachsatz über die Wohnverhältnisse in Mailand heißt es: „oben unser ist ein violinist, unter unser auch einer, neben unser ein singmeister der lection gibt, in dem lezten Zimmer gegen unser ist ein hautboist. daß ist lustig zum Componiern! giebt einen viell gedanken.“

Nach der dritten italienischen Reise dürfte der Umzug in Mozarts Wohnhaus am Hannibalplatz erfolgt sein, von wo man im Dezember 1774 nach München reiste, um für den Karneval 1775 *La finta giardiniera*, deren Erstaufführung am 13. Jänner 1775 stattfand, vorzubereiten. Schon einen Tag später schreibt Wolfgang darüber seiner Mutter: „Gottlob! Meine opera ist gestern als den 13ten in scena gangen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den lärmten ohnmöglich beschreiben kan. Erstens war das ganze theater so gestrozt voll, daß vielle leüte wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschrockliches getös mit glatschen, und viva Maestro schreyen. S: Durchlaucht die Churfürstin, und die verwitwete, |: welche mir vis à vis waren :| sagten mir auch bravo. wie die opera aus war, so ist unter der zeit wo man still ist, bis der ballet anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden; bald aufgehört, wieder an-

² Es handelt sich um die Oper *Mitridate*, die am 26. Dezember 1770 unter der persönlichen Leitung des 14jährigen Komponisten aufgeführt wurde.

gefangen, und so fort. Nach dem bin ich mit meinem papa in ein gewisses Zimmer gegangen, wo der Churfürst und der ganze hof durch Muß und hab s: d: den Churfürste und Churfürstin und den hoheiten die händ geküst, welche alle sehr gnädig waren. heunt in aller frühe schickt S: fürstlichgnaden bischof in Chiemsee her, und läst mir gratuliren, daß die opera bey allen so unvergleichlich ausgefallen ist. wegen unserer rückreise wird es so bald nichts werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, dan die Mama weis ja wie wohl daß schnaufen thut ——— wir werden Noch fruh genug ——— komen. Eine rechte und nothwendige ursache ist, weil den künftigen freytag die opera abermahl geben wird, und ich sehr nothwendig bey der Production bin ——— sonst wurde Man sie nicht mehr kennen ——— dan es ist gar curios hier. ich küsse der Mama 1000 mahl die hände. Meine Empfehl: an alle gute freünd und freündinen. an M: Andretter mein Compliment, ich bitte ihn um verzeyhung daß ich noch nicht geantworte, aber ich hatte ohnmöglich zeit, mit nächsten soll es geschehen. Addieu. an bimberl³ 1000 buserln.“

Als Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo Wolfgang die Bitte um einen mehrmonatigen Urlaub abschlug, schrieb er am 1. August 1777 sein Entlassungsgesuch, das zwar nicht im Archiv der Stiftung, aber doch in Salzburg im Landesarchiv liegt, auf dessen vierter Seite unter dem 28. August 1777 folgende Worte des Erzbischofs stehen: „Auf die Hofkammer mit deme, daß Vater und Sohn nach dem Evangelio die Erlaubnis haben, ihr Glück weiter zu suchen.“

Über den Abschied von Salzburg am 23. September 1777, als Wolfgang mit seiner Mutter im Reisewagen durch das große Tor des Hauses Hannibalplatz Nr. 8 in die Fremde rollte, schreibt Leopold am 25. September: „Nachdem ihr abgereiset, gieng ich sehr math über die Stiege, und warf mich auf einen Sessl nieder. Ich habe mir alle Mühe gegeben mich bey unserer Beurlaubung zurückzuhalten, um unsern Abschied nicht schmerzlicher zu machen, und in diesem daummel vergaß ich meinem Sohn den vätterlichen Seegen zu geben. Ich lief zum fenster und gab ihn solchen euch beyden nach, sahe euch aber nicht beym Thor hinausfahren, und wir musten glauben, ihr wäret schon vorbey, weil ich vorher lange da saß ohne auf etwas zu denken.“

In einem Bericht von Mutter und Sohn vom 29. September aus München heißt es: „... wir haben recht velle gutte freünde hier die gern seheten das wir hier bliben ...“, worauf Wolfgang in der gleichen Zeile fortsetzt: „daß ist wahr! sehr viel gute freünde: aber leider die meisten die nichts oder wenig vermögen. ich war gestern um halbe 11 uhr beym graf Seau⁴ und habe ihn aber viel ernst-

³ Der Haushund der Familie Mozart.

⁴ Opernintendant Joseph Anton Graf Seeau.

hafter und nicht so natürlich wie das erste mahl befunden. doch war es nur schein. dann heüte war ich beym Fürst Zeil⁵ und der hat mir folgendes mit aller höflichkeit gesagt. „Ich glaube hier werden wir nicht viell ausrichten. ich habe bey der tafel zu Nümphenburg heimlich mit den Churfürsten gesprochen. er sagte mir. ietzt ist es noch zu früh. er soll gehen, nach italien reisen, sich berühmt machen. ich versage ihm nichts. aber ietzt ist es noch zu früh.“ — da haben wirs. die meisten grossen herrn haben einen so entsezlichen Welschlands-Paroxismus.“

Da also ein längeres Bleiben in München unmöglich war, können wir bereits am 25. Oktober in einem Brief aus der Geburtsstadt des Vaters, Augsburg, lesen, daß dort ein Konzert stattgefunden hat: „Das Concert hat 90 f: getragen ohne abzug der unkösten. Wir haben also nun mit die 2 Ducaten auf der stube 100 f: eingenommen. die unkösten vom Concert haben nicht mehr als 16 f: 30 kr: betragen. den saal hatte ich frey.“

Am 26. Oktober reiste man an den Hof des kunstverständigen Kurfürsten Karl Theodor nach Mannheim weiter, von wo eine Anzahl interessanter, von Mutter und Sohn geschriebener Briefe nach Salzburg flatterte. Am 31. Oktober wird „Mademoiselle Rosalie joli“ angedichtet:

„Ich sag dir tausend danck mein liebste Sallerl,
und trincke dir zur ehr ein ganzes schallerl,
Coffé und dann auch thée und limonadi,
und tuncke ein, ein stangerl vom Pomadi
und auch — — auweh, auweh, es schlägt iust Sex,
und wers nit glaubt der ist — — der ist — — ein fex.
die fortsetzung folgt nächstens.“

am 8. November der „allerliebste Papa“ zum Namens- und Geburtstag angratulierte: „Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kan es aber durch töne; ich bin ein Musikus. ich werde auch morgen eine ganze gratulation sowohl für dero Namens- als geburtstag bey Cannabich auf dem Clavier spielen. für heüte kann ich nichts als ihnen, Mon très cher Père, alles vom ganzen herzen wünschen, was ich ihnen alle tage, Morgens und abends wünsche. gesundheit, langes leben, und ein fröhliches gemüth . . .“

⁵ Der mit den Mozarts befreundete Bischof von Chiemsee Ferdinand Graf Zeill.

Am 22. November endet ein langer Brief mit einem Titel, den er seit 1770 tragen durfte, als er in Rom in der Sixtinischen Kapelle das *Miserere* von Gregorio Allegri gehört und aus dem Kopf niedergeschrieben hatte, da die Noten nur für den geistlichen Stand bestimmt waren. Papst Clemens XIV. hatte ihn nämlich ebenso wie Gluck zum Ritter des Goldenen Sporns gemacht. „Adieu. ich küsse dem Papa 100 000 000 mahl die hände, und meine schwester, den lieben Polester umarme ich von herzen, mit schmerzen, ein wenig, oder gar nicht, und bin dero gehorsamster sohn, laufen sie doch nicht davon, Wolfgang Amadé Mozart Ritter des goldenen sporns, und so bald ich heürath, des dopelten horns, Mitglied der grossen Accademie, von verona, Bologna, oui mon ami!“

Über Wieland urteilt Wolfgang am 27. Dezember 1777: „Nun bin ich mit H: wieland⁶ auch bekant. er kennt mich aber noch nicht so, wie ich ihn; denn er hat noch nichts von mir gehört. ich hätte mir ihn nicht so vorgestellt wie ich ihn gefunden; er kommt mir im reden ein wenig gezwungen vor. Eine ziemlich kindische stimme; ein beständiges gläselgucken, eine gewisse gelehrte grobheit, und doch zuweilen eine dumme herablassung. mich wundert aber nicht daß er | wenn auch zu weimar oder sonst nicht | sich hier so zu betragen geruhet, denn die leüte sehen ihn hier an, als wenn er vom himmel herabgefahren wäre. man genirt sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still; man giebt auf jedes wort acht, was er spricht; — — nur schade daß die leüte oft so lange in der erwartung seyn müssen, denn er hat einen defect in der Zunge, vermög er ganz sachte redet, und nicht 6 worte sagen kann, ohne einzuhalten. sonst ist er wie wir ihn alle kennen, ein fortreflicher kopf. das gesicht ist von herzen hässlich, mit blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase. die statur wird seyn: beyläufig etwas grösser als der Papa.“

Am 4. Feber 1778 heißt es in einem harmlosen Bericht über die Familie Weber: „ich habe diese bedruckte famille so lieb, daß ich nichts mehr wünsche, als daß ich sie glücklich machen könnte; und vielleicht kann ich es auch. mein rath ist daß sie nach Italien gehen sollten. da wollte ich sie also bitten, daß sie, je ehender je lieber, an unsern guten freünd Lugiatu schreiben möchten, und sich erkundigen wie viell, und was das meiste ist was man einer Prima donna in verona giebt? — je mehr je besser, herab kann man allzeit — — vielleicht könnte man auch die Ascenza in venedig bekommen. für ihr singen stehe ich mit meinen leben, daß sie mir gewis Ehre macht. sie hat schon die kurze Zeit von mir viell Profitirt, und was wird sie erst bis dahin Profitirn? — wegen der action ist mir auch nicht bang. wenn das geschieht, so werden wir, M:^r Weber, seine 2 töchter und ich die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe schwester im durch-

⁶ Wieland war am 21. Dezember nach Mannheim gekommen.

reisen auf 14 täge zu besuchen. meine schwester wird an der Mad:^{selle} Weber eine freündin und Cameradin finden, denn sie steht hier im Ruf, wie meine schwester in Salzburg wegen ihrer guten auführung, der vatter wie meiner, und die ganze familie wie die Mozartische. es giebt freylich neider, wie bey uns, aber wenn es darzu kommt, so müssen sie halt doch die wahrheit sagen. redlich wehrt am längsten. Ich kann sagen das ich mich völli^g freüe, wenn ich mit ihnen nach Salzburg kommen sollte, nur damit sie sie hören. meine Arien von der de amicis, so wohl die bravura aria, als Parto, m'affretto, und dalla sponda tenebrosa, singt sie Superb. Ich bitte sie machen sie ihr mögliches das wir nach italien kommen. sie wissen mein gröstes anliegen — opern zu schreiben.“

Dieser Brief enthält eine Nachschrift der besorgten Mutter: „Mein lieber Man aus disen brief wirst du ersehen haben das wan der Wolfgang eine Neue bekandschaft machet er gleich gueth und blueth für solche leuthe geben wolte, es ist wahr sie singt unvergleichlich, allein man mues seinen eigenen Guzen [= Nutzen] niemals auf die seite sezen, es ist mir die geselschafft mit den Wendling und den Ram⁷ niemals recht gewesen, alleinig ich hatte keine einwendung machen derfen, und mir ist niemals geglaubet worden so bald er aber mit den weberischen ist bekant worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert, mit einen worth bey andern leuthen ist er lieber als bey mir, ich mache ihm in einen und andern was mir nicht geföhlt einwendungen, und das ist ihm nicht recht, du wirst es also bey dir selbst über legen was zu thuen ist . . . under dessen verliehren wür hier nichts ich schreibe dises in der gresten geheinn, weill er beym essen ist und in eille damit ich nicht überfahlen werde.“

So nimmt es nicht wunder, daß Leopold, der mit seinem Sohne große Pläne hat, auf diesen Brief am 12. Februar 1778 so reagiert, wie alle Väter reagieren würden: „. . . Fort mit Dir nach Paris! und das bald, setze dich grossen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil, der einzige Gedancke Paris zu sehen, hätte dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Rhum und Name eines Mannes von grossem Talente durch die ganze Welt . . .“ Der stets gehorsame Wolfgang reist daher am 14. März mit der Mutter nach Paris ab.

Der unerwartete Tod seiner überaus geliebten Mutter in Paris veranlaßt ihn, in der Todesnacht an Abbé Bullinger nach Salzburg zu schreiben, mit der Bitte, den Vater schonend auf diesen schweren Schicksalsschlag vorzubereiten. Der Brief vom 3. Juli beginnt folgendermaßen: „Trauern sie mit mir, mein freünd! — dies war der Trauerigste Tag in meinen leben — dies schreibe ich um 2 uhr nachts — ich muß es ihnen doch sagen, meine Mutter, Meine liebe Mutter ist

⁷ Der Flötist Johann Baptist Wendling und der Oboist Friedrich Ramm.

nicht mehr! — gott hat sie zu sich berufen — er wollte sie haben, das sahe ich klar — mithin habe ich mich in willen gottes gegeben — Er hatte sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen.“

Mitte Januar 1779 kehrt Mozart wieder nach Salzburg zurück. Aus diesem Jahre stammt das Fragment eines Tagebuches, das Schwester Nannerl geführt hat, mit heiteren Eintragungen von Wolfgang, das dank einer hochherzigen Spende nun im Archiv der Internationalen Stiftung Mozarteum liegt und von Dr. Walter Hummel im Februar 1958 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Das seit 1918 im Besitz der Stiftung befindliche Fragment soll aufzeigen, mit welchem geradezu psychologischen Raffinement man manchmal vorgehen muß, um so ein Tagebuchblatt eindeutig zu identifizieren. Mozart hat auf der ersten Zeile desselben „den 2.^{ten}“ und darüber „Decembre“ geschrieben. Nun ist bekannt, daß er vier 2. Dezember in Salzburg verbrachte. Glücklicherweise heißt es in der 6. und 7. Zeile „auf folgenden Tag nämlich auf Freytag“. Also war dieser 2. Dezember ein Donnerstag. Mozart verbrachte aber zwei Donnerstage in Salzburg. So lesen wir weiter und finden in der 10. und 11. Zeile: „Endlich aber kamm Böhm ins Orchestre.“ Da der Theaterdirektor Böhm aber nur an einem dieser zwei Donnerstage mit seiner Truppe in Salzburg gespielt hatte, ist damit das Jahr 1779 eindeutig festgelegt.

Nach einem kurzen Intermezzo in München, wo im Fasching 1781 der *Idomeneo* aufgeführt wurde, kommt Mozart an den „für sein Metier besten Ort der Welt“, nach Wien, weil Erzbischof Colloredo mit seiner Hofkapelle Antrittsbesuche bei Joseph II. macht. Bald darauf befiehlt der Erzbischof die Rückkehr nach Salzburg. Mozart zögert und wird zur Audienz befohlen, die nach dem Brief vom 9. Mai 1781 schlecht ausgeht: „Ich bin noch ganz voll der Galle! — und sie, als mein bester, liebster vatter, sind es gewis mit mir . . . Ich bin nicht mehr so unglücklich in Salzburgerischen diensten zu seyn . . .“ Graf Arco, der Kämmerer des Erzbischofs, bemüht sich einzulenken. Wolfgang möchte dem Erzbischof seine Bittschrift noch vor dessen Abreise überreichen, da vertritt Arco ihm den Weg, wie Wolfgang am 13. Juni 1781 nach Salzburg berichtet: „ . . . — anstatt daß graf Arco meine bittschrift angenommen, oder mir audienz verschafet, oder gerathen hätte selbe nachzuschicken, oder mir zugeredet hätte die sache noch so zu lassen, und besser zu überlegen, afin, — was er gewollt hätte — Nein — da schmeist er mich zur thüre hinaus, und giebt mir einen tritt im hintern. — Nun, das heisst auf teutsch, daß Salzburg nicht mehr für mich ist; ausgenommen mit guter gelegenheit dem H. grafen wieder ingleichen einen tritt im arsch zu geben, und sollte es auf öfentlicher gasse geschehen . . .“

Am 26. September des gleichen Jahres berichtet er über seine Arbeit an der Entführung: „ . . . — die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläu-

figen gurgel der Mad:^{elle} Cavallieri aufgeopfert. — Trennung war mein banges loos. und nun schwimmt mein aug in Thränen — habe ich, so viel es eine wälsche Bravour aria zulässt, auszudrücken gesucht . . .“

Am 15. Dez. 1781 gesteht er seine Liebe zu Konstanze Weber, der jüngeren Schwester seiner Jugendliebe Aloysia: „. . . liebster vatter! sie fordern von mir die erklärang der Worte die ich zu Ende meines lezten briefes hingeschrieben habe! — O wie gerne hätte ich ihnen nicht längst mein Herz eröffnet; aber der vorwurf welchen sie mir hätten machen können, auf so was zur unzeit zu denken, hielte mich davon ab — obwohlen denken niemalen zur unzeit seyn kann. — Mein bestreben ist unterdessen etwas wenig gewisses hier zu haben — dann lässt es sich mit der hülfe des unsichern ganz gut hier leben; — und dann — zu hey-rathen! — . . .“

Am 7. August 1782 berichtet er von seiner Trauung in der Stephanskirche: „. . . als wir zusamm verbunden wurden fieng so wohl meine frau als ich an zu weinen; — davon wurden alle, sogar der Priester, gerührt. — und alle weinten, da sie zeuge unserer gerührten herzen waren. —“

1783 arbeitet Mozart an der leider Fragment gebliebenen Oper *L'oca del Cairo* mit Abbé Giambattista Varesco, dem Textdichter des *Idomeneo*. Er schreibt in einem Brief vom 6. Dezember 1783 an den Vater: „Nun bitte ich sie dem H: Abate Varesco Meine meynung recht begreiflich zu machen, und ich liess ihn bitten fleissig zu seyn. — ich habe auf die kurze zeit geschwind genug gearbeitet. — Ja ich hätte den ganzen ersten act fertig, wenn ich nicht noch in einigen arien in den wörtern veränderungen brauchte; — welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen. — —“ Man sieht daraus, daß Mozart sich auch mit dem Text sehr energisch auseinandersetzt.

Von den Briefen der Wiener Zeit ist leider nur ein kleiner Teil im Salzburger Archiv. Einer der letzten Briefe soll noch zu uns sprechen, ein halbes Jahr vor Mozarts Tod an seine Frau geschrieben, die er nach Baden bei Wien zur Kur geschickt hat. Am 3. Juli 1791 heißt es unter der Überschrift „Liebstes, bestes Herzens-Weibchen!“: „. . . ich danke für das überschickte Finale und Kleider, kann aber nicht begreifen daß du keinen Brief dazu geschrieben hast — hab alle Säcke im Rock und Beinkleider durchgesucht — vielleicht daß ihn die Briefträgerin noch im Sack herumträgt! — mich freuet nur daß Du Dich wohl befindest, liebes Weiberl — und verlasse mich darauf daß Du meinen Rath folgen wirst — dann kann ich doch ein bischen ruhiger seyn! — was meine Gesundheit anbelangt, befinde ich mich recht wohl —“

Werfen wir abschließend noch einen Blick auf die Musikautographen, so fallen uns die in sauberer Schrift gemalten Notenköpfe besonders auf. Mozart hatte nie Zeit, über die vielen Einfälle, die ihm zuströmten, nachzudenken. Wenn

er einen Fehler gemacht hat, so entstand daraus eine neue Idee. Es fehlte ihm die Zeit, große Noten zu schreiben, als ob ihm bewußt gewesen wäre, daß er nicht lange zu leben hätte. Wenn ein Kopist heute all das niederschriebe, was Mozart in nicht ganz 36 Lebensjahren komponiert hat, er bräuchte mehr Zeit, als Mozart zur Verfügung stand.

So ist der Salzburger Genius ein Wunder für uns, ob wir sein Leben in seinen Briefen oder sein unerschöpfliches Wirken in allen Sparten der Musik betrachten.

WILLI SCHUH

Die „Zauberflöte“ im Mannheimer Nationaltheater 1794

Das Jahr 1794 bedeutet für Mozarts *Zauberflöte* das eigentliche Schicksalsjahr. Zwar begann der Siegeszug des Werkes schon im vorangehenden Jahr — die Oper erschien 1793 schon auf 15 Bühnen —, aber 1794 gelangt die Begeisterung für die *Zauberflöte* auf ihren Gipfel. 27 weitere Bühnen bringen das Werk heraus¹, und der Erfolg ist so groß, daß selbst italienische Operngesellschaften sich seiner bemächtigen: *Il Flauto magico*² wird im gleichen Jahr in Prag, Dresden und Leipzig aufgeführt.

In der Geschichte der frühen *Zauberflöte*-Inszenierungen nimmt die vom Hof- und Nationaltheater in Mannheim am 29. März 1794 unternommene eine hervorragende Stellung ein. Das Ansehen, das die von dem Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg geleitete Bühne genoß, und der Umstand, daß ihr bedeutendstes Mitglied, August Wilhelm Iffland, die *Zauberflöte* in Szene setzte, mußten der Aufführung an diesem auch durch die hohen Ansprüche an die Bühnenausstattung einen besonderen Rang einnehmenden Theater starke Resonanz verschaffen. Glücklicherweise liegt über die Mannheimer Aufführung ein verhältnismäßig reiches Material vor³, das zusammengefaßt eine einigermaßen deutliche Vorstellung von dieser Inszenierung zu vermitteln imstande ist, obwohl von den Bühnenbildern leider keine Abbildungen erhalten sind. Jedenfalls sind wir über die Mannheimer Inszenierung besser unterrichtet als über andere *Zauberflöte*-Aufführungen aus der Frühzeit. Einzig von der etwa zehn Wochen früher — am 16. Januar 1794 — in Weimar unter Goethes Leitung vorgenommenen Inszenierung können wir uns heute noch ein annähernd ebenso deutliches Bild machen.

¹ Nach den Angaben bei Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Genève 2/1955.

² Vgl. Willi Schuh, „*Il Flauto magico*“, in: FESTSCHRIFT FRIEDRICH BLUME ZUM 70. GEBURTSTAG, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel–Basel–Paris–London–New York 1963, S. 327 ff.

³ Die wichtigsten Quellenpublikationen, die hier benützt wurden, sind: F. Walther, *Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*, Leipzig 1899; W. Koffka, *Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*, Leipzig 1885; A. Pichler, *Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*, Leipzig 1879.

Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater hatte sich damals schon intensiv für Mozarts Opern eingesetzt: die *Entführung* erschien erstmals im Jahre 1784, *Don Juan* (in Neefes Übersetzung) 1789, *Figaros Hochzeit* 1790 und (wenig erfolgreich) *Così fan tutte* (unter dem Titel *Die Wette*) 1793. Die drei erstgenannten Opern standen auch im Jahre 1794 auf dem Spielplan. Im März dieses Jahres war es Dalberg gelungen, das wegen der Besetzung Mannheims durch die Franzosen geschlossene Theater wieder zu eröffnen, und schon am 29. März konnte er die *Zauberflöte* herausbringen. — Eine Abschrift von Mozarts Partitur war von Simrock in Bonn für 26 fl. bezogen worden. Die Mannheimer stellten gerade zu jener Zeit bedeutende Ansprüche an die Ausstattung der Opern. Für die *Zauberflöte* wurde ein besonders hoher Betrag aufgewendet: 3284 Gulden. Dafür mußten die Eintrittspreise erhöht werden: im ersten Parterre bezahlte man 1 fl., auf den übrigen Bänken 36 kr., in der Reserve-Loge im ersten Stock 1 fl. 12 kr., in der Gallerie des dritten Stocks 24 kr. und auf den Seitenbänken der Gallerie 18 kr. Begonnen wurde um halb sechs präzise. Die erste Aufführung brachte 266 fl. 54 kr. an Einnahmen. Da auch zu den Wiederholungen der Zudrang groß war — man gab das Werk gleich dreimal hintereinander, zweimal bei aufgehobenem Abonnement, und spielte es im ersten Jahr elfmal, im zweiten fünfzehnmal —, machte das Theater trotz des außergewöhnlich hohen Kostenaufwandes ein vorzügliches Geschäft⁴.

Die Regie besorgte Iffland, und das Orchester, das „aus 26 jungen Künstlern, wovon die meisten durch wahres Talent sich auszeichneten“ bestand, wurde von Konzertmeister Fraenzl geleitet. Die Besetzung war (nach dem Theaterzettel der Erstaufführung⁵) die folgende:

Sarastro	Herr Gern
Tamino	Herr Epp
Die Königin der Nacht	Mad. Müller
Pamina	Mad. Beck
Frauen der Königin	{ Mad. Nicola
	{ Mlle Marconi
	{ Mlle Koch

⁴ Am 15. November 1794 schreibt Dalberg an den Kurfürsten nach München: „... In fünf Monaten ist auf diese Weise der für gedachte Oper [die *Zauberflöte*] sich auf 3284 fl. belaufende Kostenaufwand nach und nach ohne der Cassa plötzlich Beschweris zu verursachen abgetragen, indessen hat diese Oper wirklich schon 5025 fl. 47 kr. baares Geld zur Theatercassa abgeworfen.“

⁵ Ein Exemplar — anscheinend das einzig erhaltene — im Theatermuseum in München. Dessen Direktor, Dr. Günther Schöne, verdankt der Verfasser wertvolle Unterstützung.

Genien	{ Mlle Nicola Mr. Nicola Mr. Hofmann
Papageno	Herr Leonhard
Ein altes Weib	Mlle Jagemann
Monostatos, ein Mohr	Herr Demmer
Sklaven	{ Herr Kayser Herr Frank Herr Mehbrey
	{ Herr Müller Herr Walter Herr Richter Herr Backhaus
Priester	

(Schikaneder hatte auf dem Theaterzettel der Uraufführung [Theater auf der Wieden, Wien, 30. September 1791] nur drei Priester aufgeführt und die Genien gar nicht erwähnt.)

„Bemerkungen über den Bestand des Mannheimer Theaters im September 1794“ machen uns mit den einzelnen Darstellungen näher bekannt:

„Herr Gern* [Sarastro]: *Erster Bass der Oper, komische Väter im Schauspiel. Ein vortrefflicher Sänger, der mit einer schönen Stimme auch noch geschmackvollen Vortrag verbindet. Mehrere Rollen im Schauspiel spielt er ebenfalls mit allgemeinem Beifall.*

Herr Epp [Tamino]: *Erster Tenorist im Singspiel. Sein Gesang ist hinreißend schön. Minder wichtig ist er im Schauspiel. Er spielt nur wenig Rollen: Bediente, Bauern, Gerichtspersonen etc.*

Mad. Müller [Königin der Nacht]: *Naive muntere und Verkleidungsrollen, sowohl in der Oper, als im Schauspiel; auch spielt sie in mehreren Opern die erste Rolle. Ihr Gesang ist schön; ihr Talent ausgezeichnet, und die Bühne ist stolz auf ihren Besitz.*

Mad. Beck [Pamina]: *Erste Sängerin. Sie ist im Besitz aller ersten Rollen des Singspiels und bekannt als eine der grössten Sängerrinnen Deutschlands.*

Mad. Nicola [Erste Dame]: *Erste komische Mütter, Vertraute und Charakterrollen im Lustspiel, Mütter, Kammermädchen und Bäuerinnen im Singspiel. Groß ist ihr Verdienst in Caricaturrollen; sie leistet in diesem Fache alles, was man erwarten kann.*

* Unterstreichungen in den in kursiver Schrift wiedergegebenen Quellenzitaten werden hier und im folgenden durch gerade (normale) Schrift hervorgehoben.

Mlle Marconi d. Ä. [Zweite Dame]: Liebhaberinnen im Singspiel und kleinere Rollen im Schauspiel.

Mlle Koch [Dritte Dame]: Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel. Diese werdende Künstlerin zeigt in jeder Rolle richtiges Gefühl, einsichtsvolles Studium und schöne Declamation. Ist ihr Talent einst ganz ausgebildet, so wird sie auf der Bühne einen entschiedenen Rang behaupten.

Herr Leonhard [Papageno]: Liebhaber, komische Bediente, Caricaturrollen im Lust- und Singspiel; untergeordnete Rollen im ernsthaften Schauspiel. Er zeichnet sich im Komischen vorzüglich aus und ist ein Schauspieler, der jeder Bühne Ehre machen würde.

Mlle Jagemann [Papagena]: Junge Liebhaberinnen und Bäuerinnen im Schauspiel und Singspiele. Erst seit zwei Jahren ist diese junge Schauspielerin auf der Bühne und schon hat sie sich durch ihre ausgezeichneten Talente den lautesten Beifall erworben. Ihre Stimme ist ein Silberton, ihr Vortrag geschmackvoll und geistvoll. Sie ist eine Schülerin der Mad. Beck. Auch im Schauspiel macht sie große Fortschritte, sie spielt — sei die Rolle noch so klein — mit Anstrengung und Einsicht. Herr Demmer [Monostatos]: Zweiter Bass im Singspiel, dann einige Rollen im Schauspiele.

Herr Kaiser [Erster Sklave]: Nebenrollen in der Oper sowohl, als auch im Schauspiel.

Herr Frank [Zweiter Sklave]: Franzosen, Bediente, Juden, Chevaliers. Nebenrollen im Singspiel.

Herr Mehbrey [Dritter Sklave]: Kleine Liebhaberrollen und Bediente. Dieser junge Anfänger zeigt Talent. Durch unermüdeten Fleiss kann er einen Grad von Vollkommenheit erreichen, zu dem Manche nicht gelangen und sich doch für Künstler halten.

Herr Müller [Erster Priester]: Zweite Väterrollen, Tyrannen, Vertraute. Er spielt seine Rollen mit Einsicht, mit durchdachter Auseinandersetzung der einzelnen Züge; er declamiert richtig und beobachtet genau den erforderlichen Anstand.

Herr Walter [Zweiter Priester]: Erste und zweite Liebhaber im Singspiele, Liebhaber und andere junge Rollen im Schauspiel. Dieser junge Mann ist wichtig für jede Bühne, sowohl durch seinen schönen Gesang und seine musikalischen Kenntnisse, als auch durch sein Schauspieltalent. Er spielt mit Einsicht und Natürlichkeit.

Herr Richter [Dritter Priester]: Bediente, Bauern und andere Rollen dieser Art im Schauspiel.

Herr Backhaus [Vierter Priester]: Bediente und andere Rollen im Schauspiel. Dritter Bass im Singspiel.“

Die bedeutendsten Figuren des Mannheimer *Zauberflöte*-Ensembles waren Johann Georg Gern (1757–1813), der sich schon als Osmin, als Leporello und als Figaro ausgezeichnet hatte und später als Sarastro in Weimar und Berlin gastierte, der Tenorist Friedrich Epp (1747–1802), der auch den Belmonte, den Ottavio und den Grafen Almaviva sang, und Josepha Beck (17??–1827), die auch als Donna Anna und als Gräfin auftrat und später als Konstanze in Weimar und München erfolgreich gastierte. Alle drei hat Mozart bei der Mannheimer *Figaro*-Erstaufführung (24. Oktober 1790) gehört und neben ihnen auch noch Mad. Nicola als Marzeline, Leonhard als Basilio, Demmer als Bartolo und Backhaus als Antonio. Josepha Beck war die Lehrerin von Caroline Jagemann (1777–1848), die in der Mannheimer *Zauberflöte* die Papagena sang. Die junge Künstlerin, damals siebzehnjährig, stand noch am Anfang ihrer Laufbahn. Ihre große Zeit begann erst, als sie 1797 nach Weimar engagiert wurde, wo sie, nicht nur auf der Bühne, sondern auch als Geliebte des Herzogs Carl August eine bedeutende Rolle spielte. Der wachsende Einfluß, den sie als Frau von Heygendorf in Theaterfragen ausübte, führte schließlich zu Goethes Verzicht auf die Theaterleitung.

Der in Mannheim verwendete Text war nicht der von Schikaneders Originallibretto, sondern (mit unbedeutenden Abweichungen) derjenige der Neubearbeitung, die Christian August Vulpius für die Weimarer Bühne vorgenommen hatte. Dieser folgen auch die Regiebemerkungen. Was Iffland jedoch nicht übernahm, waren die szenischen Veränderungen, die Vulpius für notwendig gehalten hatte. Das handschriftliche Textbuch (das wahrscheinlich eine Abschrift des bei der Mannheimer Erstaufführung verwendeten darstellt und auch als Soufflierbuch diente) übernimmt wohl die Vulpiusschen Gesangstexte und Dialoge, wie sie in der bei Johann Samuel Heinsius in Leipzig erschienenen Ausgabe 1794 gedruckt wurden⁶, behält aber die originalen Szenenangaben Schikaneders bei. Während Vulpius seine Bearbeitung in drei Akte gliederte – was Schikaneder zu einer scharfen Attacke gegen den ahnungslosen „Abschreiber“ reizte⁷ –, wurde in Mannheim auch an der zweiaktigen Form festgehalten. Auf dem Theaterzettel steht: „*Eine Oper in zwei Aufzügen*“ und in dem eben genannten Soufflier-Textbuch liest man – bezeichnend für die Vermischung von Schikaneder und

⁶ *Die Zauberflöte. Eine Oper in drei Aufzügen, neubearbeitet von C. A. Vulpius. Die Musik ist von Mozart. Aufgeführt auf dem Herzoglichen Hoftheater zu Weimar, zum erstenmal am 16. Januar 1794. Leipzig, 1794. bei Johann Samuel Heinsius.* – Faksimile-Neudruck: *Die Zauberflöte. Gesangstexte und Dialog für die Weimarer Aufführung im Jahre 1794 bearbeitet von Christian August Vulpius*, neu hrsg. von Hans Löwenfeld, Leipzig 1911.

⁷ In der Vorrede zu der Oper *Der Spiegel von Arkadien*, abgedruckt in MASKE UND KOTHURN, Jg. I (1955), Heft 3/4, Graz-Köln.

Vulpius —: „Eine grosse Oper. Neu bearbeitet in zwey Aufzügen von C. A. Vulpius.“ In der ersten Szene des ersten Aufzugs ist in Schikaneders szenische Angaben einiges aus Vulpius herübergenommen worden, nicht aber der geflügelte Drache, der bei diesem die Rolle der Schlange übernimmt. Und an dem „japonischen“ Kleid Taminos, über das Vulpius in einer Fußnote seinen Spott ausgießt, hat man in Mannheim ebenfalls keinen Anstoß genommen, — die Figurine zeigt allerdings, daß das „japonische“ Jagdgewand nicht als verbindlich angesehen wurde. Im Rezitativ zur ersten Arie der Königin der Nacht erscheint am Schluß der Schikanedersche Text restituiert, wie dies auch in dem mit dem Heinsius-Druck nicht genau übereinstimmenden, 1794 ebenfalls gedruckt erschienenen Weimarer Arienbuch geschieht⁸. Trotzdem hat, wie die Aufnahme (und nachträgliche Streichung) der von Mozart nicht komponierten, von Vulpius aber gleichwohl „übersetzten“ vier Verse nach Paminas „Die Wahrheit, sei sie auch Verbrechen!“ (Vulpius: „Die Wahrheit! Ja! ich will es wagen.“) gegen Ende des ersten Aufzugs (Schikaneder: „Die Wahrheit ist nicht immer gut“; Vulpius: „Die Wahrheit half aus Angst und Not“) und der fünf Verse der drei Knaben vor dem Duett Papageno-Papagena im zweiten Aufzug beweist, die Heinsius-Ausgabe in Mannheim als Vorlage gedient. An einigen Stellen ersetzt das Mannheimer Libretto Fremdwörter des Vulpius-Textes: so wird aus der „Federdrapperie“ eine „Federkleidung“, aus der „Bouteille“ ein „Krug“ und aus dem „Ambassadeur“ ein „Gesandter“. Das sind gewiß Kleinigkeiten, aber sie erscheinen doch recht bezeichnend sowohl für die politische Situation als für den Geist, der am Nationaltheater herrschte.

Daß die Sänger in Mannheim bei den Arien bald zu dem durch die Klavierauszüge populär gewordenen Originaltext zurückkehrten — wie dies auch an anderen Orten, wo die Fassung von Vulpius zu Grunde gelegt wurde, der Fall war —, geht unter anderem daraus hervor, daß die Arie des Sarastro „In diesen heiligen Hallen“, die im ersten Bericht über die Aufführung noch mit dem Vulpius-Text zitiert wird („In diesen heiligen Mauern“), 1794 in einer Notenbeilage zu den *Rheinischen Musen* bereits im Schikanederschen Wortlaut geboten wurde. Im Begleittext zu der Beilage wird ausdrücklich auf die Mannheimer Aufführung Bezug genommen und eigens erwähnt, die Arie werde mit einer dritten Strophe mitgeteilt, „wie sie auf dem Mannheimer Nationaltheater so ganz vorzüglich gesungen wird“. Diese dritte Strophe wurde auch in den 1794 bei J. Götz in

⁸ Die Zauberflöte. Eine Oper in drey Aufzügen. Neubearbeitet. Die Musik ist von Mozart. Weimar, gedruckt mit Glüsings Schriften, 1794. — Faksimile-Neudruck: Die Zauberflöte in der Weimarer Fassung der Goethe-Zeit. Mit einer Einleitung von Dr. Hans Loewenfeld. Den Teilnehmern an der Generalversammlung der Gesellschaft der Bibliophilen zu Leipzig am 29. November 1908 gewidmet von der Offizin W. Drugulin.

Mannheim erschienenenen Klavierauszug aufgenommen⁹. Sie lautet:

In diesen heil'gen Kreise,
 wo man nach Wahrheit ringt,
 und nach der Väter Weise
 das Band der Eintracht schlingt,
 da reifet unter Gottes Blick
 der Wahrheit und der Weisheit Glück.

Den *Rheinischen Musen* (1794 und 1795) verdanken wir auch die Wiedergabe einiger Mannheimer *Zauberflöte*-Figurinen in schönen kolorierten Stichen von F. K. Wolff. Sie geben einen guten Begriff von dem von der Barock-Tradition sich weitgehend lösenden, zum Klassizismus tendierenden Stil der Mannheimer Kostüme. Die Stiche stellen dar: 1. den bartlosen Sarastro mit dem an einer Kette getragenen Sonnenzeichen auf der Brust und Hieroglyphen am Saum der Tunika und mit hochgeschnürten Sandalen. 2. Tamino mit der Flöte in der Hand, ähnlich gekleidet wie Sarastro, wie jener mit drapiertem Mantel, der Saum der Tunika mit reicher, an Rundmeander erinnernde Stickerei. Sandalen, gelocktes Haar und, wie Sarastro, ohne Kopfbedeckung. (Der Weimarer Tamino präsentiert sich noch als „grosse, heroische Barockfigurine mit gepudelter Lockenperücke, Justeau-corps in Form eines Panzers, Halbstiefeln, drapiertem Mantel und einem Helm mit Straussenfedern und den Schenkelstücken einer Ritterrüstung“¹⁰.) 3. Pamina in einem an indisch-persische Schleierkleidung erinnernden Kostüm, in welchem sich auch klassizistische Elemente finden, am Kleidsaum Rundmeander. Sie ist in trauernder Stellung, mit der Hand an der Stirn abgebildet, offenbar in der Stellung, in der sie die g-moll-Arie sang. 4. Die Königin der Nacht, in schwarzem, sternensättem Kleid, „wie sie ihrer Tochter, Pamina, in der Rosenlaube erscheint, und ihr zu Sarastros Ermordung den Dolch übergibt“. Im Gegensatz zur barocken Drapierung des unteren Teils steht die obere Partie, die, wie die kurzen Ärmel, schon klassizistischen Einschlag zeigt. 5. Monostatos, kurz geschürzt, an den Füßen Sandalen, den Pamina abgenommenen Dolch schwingend. 6. „Der beliebte Spassvogel Papageno in seinem Vogelschmuck“ — er wurde durch verschiedenfarbige Seidenstückchen vorgetäuscht — mit dem (leeren) Vogelkäfig auf dem Rücken. Deutlich erkennt man auch den Schweif, der anscheinend

⁹ Der Götzsche Klavierauszug, in dem die *Zauberflöte* als „eine Operette“ bezeichnet ist, bringt die Zusatzstrophe zwischen den beiden Originalstrophen, nicht als dritte an diese angefügt. Vgl. auch G. R. Kruse, *Studien zur „Zauberflöte“*, in: DER MERKER, Jg. 1, Heft 20, Wien 25. 7. 1910. In der 4. Zeile zitiert Kruse versehentlich „Einheit“ statt „Eintracht“.

¹⁰ Nach W. Skalicki, *Das Bühnenbild der „Zauberflöte“*, in: MASKE UND KOTHURN, Jg. II (1956), Heft 1, Graz-Köln.

hier und dort Anstoß erregte. Das *Allgemeine europäische Journal* in Brünn, das den Kupferstich gleichfalls brachte, gab dem Bild folgenden Begleittext mit: „Papageno im Kostüm, wie er in Mannheim usw. erscheint, ob wir gleich gestehen müssen, daß die Bewegung des angebrachten Schweifes durch eine rückwärts gezogene Schnur kein erbaulicher Anblick für ein züchtiges Auge ist.“

Die Dekorationen waren von Julius Quaglio neu gemalt worden. In einigen Fällen wurden ältere Dekorationen übermalt, so z. B. das „Genueser“ und das „Aegyptische Zimmer“¹¹. Als neu hergestellt werden speziell ein Palmgarten und eine Ruinendekoration sowie ein „Vordergrund“ erwähnt. Mit den „Vordergründen“ konnte ein Raum vor dem Hintergrund für besonderes Spiel gegen die übrige Bühne abgegrenzt werden. Im zweiten Akt fanden Spiritusfackeln Verwendung. Für die Umbauten benötigte man in Mannheim 41 Arbeiter, was durchaus ungewöhnlich war, da beispielsweise für Salieris *Palmira, rè di Persia* nur 24, für Cherubinis *Lodoïska* nur 22 benötigt wurden.

Für die Kenntnis der Mannheimer *Zauberflöte*-Inszenierung – für die Regie war, wie bereits erwähnt, Iffland verantwortlich – bildet das von dem Souffleur und Kopisten J. D. Trinkle geführte *Hauptbuch*¹² des Mannheimer Nationaltheaters eine unschätzbare Quelle, da es eine Anzahl von Szenen-Grundrissen mit ergänzenden Angaben enthält. Leider ist dieses *Hauptbuch* im zweiten Weltkrieg zerstört worden, so daß wir heute auf die wenigen Beispiele angewiesen sind, die Kurt Sommerfeld veröffentlicht hat. Unter diesen befinden sich glücklicherweise auch solche zum ersten Aufzug der *Zauberflöte*¹³. Trinkle führte das *Hauptbuch* zwar erst seit 1798, aber es darf angenommen werden, daß er für die noch auf dem Spielplan stehenden Werke auf ein früheres ähnliches Buch zurückgreifen konnte oder die Grundrisse und Aufzeichnungen nach der damaligen Bühnenpraxis im *Hauptbuch* verzeichnete. Jedenfalls dürften die Angaben des Trinkleschen *Hauptbuches* höchstens in unwesentlichen Einzelheiten von den für die Inszenierung von 1794 maßgebenden abweichen. Das *Hauptbuch* enthielt die nachstehend wiedergegebenen Grundrisse und Vorschriften für den ersten Aufzug:

¹¹ Nach Kurt Sommerfeld, *Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (1778–1803)*, SCHRIFTEN DER GESELLSCHAFT FÜR THEATERGESCHICHTE, Bd. 36, Berlin 1927. Den Hinweis auf diese wertvolle Arbeit verdankt der Verfasser Herrn Prof. Dr. H. Kindermann in Wien.

¹² Im Besitz der Wissenschaftlichen Stadtbibliothek in Mannheim. Deren Bibliothekarin, Frau Wiltrud Fröber, ist der Verfasser für liebenswürdige Unterstützung zu besonderem Dank verpflichtet.

¹³ Sommerfeld, a. a. O.

Actus I.

- 1) *Eine felsichte Gegend, hie u. da mit Bäumen überwachsen, auf beyden Seiten sind gangbare Berge, nebst einem Tempel.*
Bogen Tamino
3 D Wurfspiesse 3 Damen
Grosser Vogelkäficht
mit Vögel,
Faunen-Flötchen Papageno
Eine O Kammer
Ein O Schloss
Ein Portrait an einem Band 1te Dame
Zu der 5. Sc. mehrmalen Donner
- 2) *Prächtiges Gemach. Wie die Bühne sich in das Chineser Zimmer verwandelt, wird der Flugwagen gerade herunter gelassen, auch der kleine Sternensprospekt. Die Königinn steigt aus, der Wagen u. der kl. Prospekt geht fort. Der zu dem Chin. Zimmer gehörige ist dahinter.*
- 3) *wie No. 1 Eine O Flöte. Ein Glockenspiel 1te Dame*
- 4) *Das Egyptische Zimmer mit 3 Fl[ügeln = kleine Kulissen]. 2 Sklaven breiten einen prächtigen Bussteppich aus. 2 andere das kleine Kanapee. Helles [?] blau mit D. Eine Kette . . . ebendieselben. Das Portrait am Hals hängen . . . Papageno.*
- 5) *Ein Hayn. Ganz im Grunde ein schöner Tempel, mit der Überschrift: Tempel der Weisheit. Dieser führt mit Säulen zu 2 andern Tempeln.*
3 D Palmzweige Die 3 Knaben
Fesseln Slaven
2 schwarze Taffet Glör 2 ditto

[Neben der Zeichnung von Sarastros Wagen steht:] *Vor [?] ihm Wagen von 2 Löwen gezogen, mit rothen Decken, woran Sinnbilder u. O Franzen sind.*

[In der Mitte der zweiten Bühnenskizze:] *2 hohe Bäume mit grünen Souffitten.*

[Unten:] *gehöriges Costume für die Thiere, und 12 Buben.*

Die Bühnenskizzen bedürfen kaum eines Kommentars, sie sprechen für sich selber. Einzelne Zeichen scheinen sich auf Form und Material der verwendeten Requisiten zu beziehen.

Über die Mannheimer *Zauberflöte*-Aufführung von 1794 sind mehrere Berichte erhalten, die das in den Bühnenskizzen enthaltene ergänzen, vor allem

aber auch von dem Eindruck Zeugnis geben, den die mit großer Pracht ausgestattete Inszenierung auf die Zuschauer machte. Bezeichnenderweise ist sehr viel mehr vom Szenischen als vom Musikalischen die Rede.

Der Bericht der *Rheinischen Musen* (Band I) lautete:

„Hier wird jetzt mit ungemeiner Pracht an Dekorationen und Kleidern, die sich durch sorgfältig gewähltes Costüm auszeichnen, die Zauberflöte aufgeführt, zuerst drei Tage hinter einander, dann wieder zweimal, meist mit Abonnement suspendü. — Der Zulauf ist unbeschreiblich, von nah und fern macht Reiz der Neuheit die Zuschauer herbeikommen, doch scheint diese Oper hier nicht so viel Glück zu machen und so lange zu erhalten als in Wien und Frankfurt. Des Publikums gebildeterer Theil sieht sie für das an, was sie ist, für einen schönen Guckkasten, für ein Ragout von Unsinn und Vernunft, mit einer reizenden Musik und kostbaren Dekorationen gewürzt. — Schade ist es, dass die hiesige Bühne nicht geräumiger und tief genug ist, damit die abentheuerlichen Gestalten dieser Oper mehr in den Hintergrund kämen, und die Elephanten, Löwen und Vögel mehr Täuschung bewirken könnten. — Ebenso vorzüglich als das Aeussere dieser Oper, ist auch die Darstellung der handelnden Personen.

Auf eine auszeichnende Weise trägt Hr. Gern seinen Sarastro vor, er spielt und spricht ihn mit vollem Anstand, und singt mit der grössten Anmuth und Kunst, namentlich die überaus schöne Arie: In diesen heiligen Mauern etc. die man nie wird zuviel hören können. Mit ihm wetteifernd stellt Mad. Müller ihre Königin der Nacht dar; in Gestalt, Geberden, Spiel und Anzug ganz Göttin, trägt sie hier sehr viel zum Beifall dieser Oper bei. Nur wünscht' ich bei ihrem Ankommen den Misstand mit der hintern Sternenwand, die sie allemal mit sich bringt, hinweg, und ihr Aussteigen brillanter; — ihre drei Damen sollten sich mehr zu ihr hinziehen, und sie empfangen.

Mad. Beck als Pamina und Herr Epp als Tamino reissen mit ihrem schönen Gesange und kunstvollem Vortrage hin, und Hr. Leonhard erschüttert als Papageno — ob er ihn gleich nicht so ganz zu treffen scheint — das Zwerchfell des gernlachenden Publikums; seine nachherige Frau ist Dem. Jagemann, welche gut spielte und schön sang. Beider Kleider sind von federähnlichen Seidenflecken; in München sind sie wirklich von Federn.

Voll Liebenswürdigkeit in Gesang, Spiel und Aussehn sind die zwei Nikolaschen Kinder als Genien; auch der dritte, ein junger Hofmann, sekundierte ihnen sehr gut; allgemeine Freude erwekkend ist allemal das Erscheinen dieser drei Genien, weniger jenes der drei Damen; ihr Gesang ist oft sehr mißtönend! sie sind in aschgraue Gewänder und schwarze Schleier gekleidet; die Genien in weiss und rosenroth.

Der Auftritt mit den Priestern und deren Hörnern ist offenbar zu lang, und ermüdet, so wie vieles andre, bis wieder ein Zauberton der Mozartschen Musik oder die Schönheit einer neuen Verwandlung für die Langeweile schadlos hält. Die hervorstechendsten von letzteren — sie sind alle neu zu dieser Oper von dem geschikten Herrn Quaglio gemalt — sind unstreitig die vier Prüfungsprospekte im 2ten Akt, wovon die Vorstellung der Wasserprobe äusserst imposant, minder täuschend aber die des Feuers ist, da die gemalten Flammen gar sehr von den wahren abstechen; am prächtigsten, glänzendsten die letzte Dekoration, der Sonnentempel.

Herr von Dalberg, der so thätige kenntnisvolle Intendant dieser Bühne, hat, zur Belohnung für den Fleiss der in dieser Oper spielenden Mitglieder, über 100 Dukaten als ausserordentliche Doceurs, an sie auszahlen lassen, und überhaupt alles angewendet, um die Darstellung der Oper recht glänzend zu machen.“

Elefanten sind in der Regieskizze nicht erwähnt. Vielleicht wurden sie später weggelassen oder sind erst im Schlußbild des zweiten Aufzugs in Erscheinung getreten.

Auch der Mannheimer Theaterkalender vom Jahre 1795 brachte einen Bericht über die Zauberflöte (nach dem Tagebuch des Schauspielers Backhaus):

„Diese Oper wurde mit einem Pomp gegeben, der alles übertraf, was man je auf unserer Bühne gesehen. Kostüm und Dekorationen waren glänzend schön, und im Gesang und Spiel leisteten unsere Sänger und Sängerinnen alles, was man von solchen Künstlern erwarten konnte. Groß sind die Verdienste des Herrn Iffland als Regisseur um diese Oper, so wie ihm überhaupt Theater und Publikum in solchen Fällen viel zu danken haben.“

Im Tagebuch des Schauspielers Heinrich Beck, des Gatten von Josepha Beck, heißt es: „Die Zauberflöte gefiel, so sublim man sie hier gab, manchem Esel nicht.“ Doch konnte er nach der dritten Aufführung schreiben: „Jetzt kommen sie besser dahinter; widerlich ist das Geschrei von den paar Schulmeistern in Sarastros Gefolge.“ Daß die Chöre, besonders deren männlicher Teil, ungenügend besetzt waren, geht auch aus dem sonst von Begeisterung zeugenden Bericht eines auswärtigen Besuchers hervor, der im 11. Stück des 1. Jahrgangs der Rheinischen Musen seine Mannheimer Eindrücke in Briefform schildert:

„Ich gestehe, dass ich nach allem, was ich von der trefflichen Aufführung dieser Oper in Mannheim gehört hatte, meine Erwartungen so hoch stimmte, daß ich mich getäuscht zu haben fürchtete, allein ich fand dieselbe vollkommen gerechtfertigt. Orchester, Dekorationen, Sänger, Maschinen, alles war vortrefflich und machte ein vollkommenes Ganze! Unter allen mitspielenden Personen zeichnete sich, meinem Urtheil gemäss, Hr. Gern besonders aus. Seine schöne Stimme,

sein geschmackvoller Gesang und sein edles Spiel waren gleich schön, gleich bezaubernd möchte man sagen. — Nur waren die Chöre und zwar besonders die männlichen schlecht besetzt. Bei einem so vortrefflichen Theater, das keine Kosten scheut, sollte es nicht schwer sein, noch einige gute Chorstimmen zu finden. — Mit wahren Vergnügen kehrte ich aus dem Theater zurück und bedauerte nicht, dreissig Stunden gemacht zu haben, um eine neue Oper zu hören . . .“

Die Rheinischen Musen kommen auf die Zauberflöte auch bei einigen Wiederholungen zurück. Die Berichte bestätigen den anhaltenden Erfolg: im April wurde die Oper wieder drei Male hintereinander gegeben „und immer drängten sich die Menschen ins Schauspielhaus“, im Juni je zweimal hintereinander, im Oktober neuerdings (bei aufgehobenem Abonnement) und wieder im Mai 1795. Es waren vor allem die großen Einnahmen der Zauberflöte-Aufführungen, die Dalberg in dieser kritischen Zeit ermöglichten, das Theater über Wasser zu halten.

Über die Wiederholungen vom 9. und 10. Juni 1794 erschien (wieder in den Rheinischen Musen) aus Anlaß eines Besetzungswechsels — an Leonhards Stelle sang Walter den Papageno — ein Bericht Becks, der einiges Licht auf den Darstellungsstil wirft:

„Walter, der mehr leistete [als Leonhard] und sich Mühe gab, eine Rolle auch gut zu spielen, die nicht so eigentlich für ihn gemacht ist, und nicht zu seinem Gesicht steht, entfernt ihn [Papageno] mehr vom Arlekin; dies gefällt dem Publikum nicht; er singt schön, und spielt die Rolle ohne grossen Aufwand an Possen; das gefällt dem Zuschauer von Geschmack, und ist der Würde des Theaters, wo man sich Nachahmung der schönen Natur und des bessern Tons zum Hauptsatz macht, angemessen, vorzüglich wenn, wie in der Zauberflöte sehr oft der Fall ist, die Spässe des Papageno gegen das Ernste, Feierliche gewisser Stellen zu empfindlich abstechen; da vornämlich am Ende, nach der Feuer- und Wasserprüfung, die Kindereien mit den kleinen Papageno's äusserst ärgerlich sind, und vollends hoch aufgetragen den guten von den vorhergehenden Szenen gemachten Eindruck ganz auslöschen und völlig revoltiren müssen.“ — Im „allerliebsten Duett“ Pamina—Papageno beanstandet der Berichterstatter, daß „im Gebärdenspiel der Abstand zwischen der Prinzessin und dem Spassmacher etwas verwischt“ war und man die Beiden „für ein liebendes Paar hätte halten können“. — Weiter heißt es: „Das Feuer war diesmal weit natürlicher und besser, — nur sollte das stete Hineinwerfen der brennenmachenden Materien nicht so deutlich gesehen werden. — Der dritte Gesang der drei Genien geht immer noch nicht so gut als die erstern zwei, ist aber auch wohl für Kinderstimmen zu schwer gesetzt.“ Schliesslich wird nochmals das „widerliche Geschrei der Schulmeister“ gerügt.

In ihren Erinnerungen sucht Caroline Jagemann¹⁴, die Papagena der Mannheimer *Zauberflöte* von 1794, die Weimarer *Zauberflöte*-Aufführungen unter Goethes Leitung lächerlich zu machen, wobei sie es besonders auf die Darstellung der drei Knaben abgesehen hat. Sie schreibt:

„Während die drei Genien in der *Zauberflöte* in Mannheim (wie auf allen Theatern) von hübschen Mädchen in hübschen Kostümen gegeben wurden, fanden hier d. h. in Weimar drei Seminaristen Verwendung, unbeholfene Bauernjungen, denen man ziegelrote Trikots anzog, so weit, dass die Aermel wie Hautwülste ausschauten, nicht gerade rein gewaschene Tuniken überwarf, nicht kurz genug, die griechische Form anzudeuten, nicht lange genug, die schmutzigen Stiefel zu bedecken, die struppigen Köpfe mit plumpem, einfarbigem Rosenkränzen zierte und die Backen purpurn schminkte wie Ostereier. Doch das Spiel kann keine Feder schildern; die Hauptsache war, dass sie die Palmzweige wie Zepter von sich weghielten und gelegentlich damit den Takt schlugen.“

Daß in Mannheim die drei Genien mit drei „hübschen Mädchen“ besetzt waren, wie Caroline Jagemann hier behauptet, wird durch den Theaterzettel widerlegt: nur der erste der drei Knaben wurde von einem Mädchen (Mlle Nicola) gesungen, die beiden andern von Mr. Nicola und Hofmann, also von Knaben. Daß die drei Weimarer Genien nicht ganz so schlimm ausgesehen haben können, wie die scharfzüngige Kritikerin wahrhaben will, läßt sich übrigens der Darstellung des *Zauberflöte*-Ensembles in der Weimarer Theatergarderobe auf Georg Melchior Kraus' bekanntem Aquarell entnehmen. Die abschätzige Schilderung der berühmten Heroine läßt immerhin einige Rückschlüsse zu auf die Überlegenheit der Mannheimer Aufführung, sowohl was die Rollenbesetzung als die Kostüme betrifft. Und aus der oben zitierten Kritik Becks läßt sich ableiten, daß Iffland bemüht war, den „idealisierten Naturalismus“ des Mannheimer Theaterstils auch in der *Zauberflöte* zur Geltung zu bringen.

Eine weitere Besprechung in den *Rheinischen Musen* (Band 4) bezieht sich auf die Wiederholungen vom 12. und 13. April 1795:

„Das Herreisen der Fremden war wieder ausserordentlich; und das hiesige Theater hat den Triumph, seine *Zauberflöte* theils was Gesang und Spiel, theils und hauptsächlich, was Kleiderpracht und Dekorationen betrifft, von allen bewundert zu sehen; auch ging Sonntags die Vorstellung ganz besonders rasch und gut, Sänger und Orchester wetteiferten mit einander, und bewirkten so gemeinschaftlich ein musterhaftes Ganzes.“ Daß der Mitarbeiter der Theaterzeitschrift keines-

¹⁴ Die Erinnerungen der Karoline Jagemann nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethezeit, hrsg. von Eduard von Bamberg, Dresden 1926.

wegs unkritisch war, geht aus dem folgenden Passus hervor: „In der Montag-Vorstellung gieng nach der Ankunft der Königin der Nacht, der hintere Vorhang zu früh herunter, und man sah den Prospekt der ersten Scene. Der Fehler ward dadurch noch vergrössert, dass der zu früh gefallene Vorhang wieder hinaufgezogen wurde. Die Scene wurde dadurch zweimal gestört... Auch das, den Wagen der Königin der Nacht begleitende Stückchen Vorhang, ist noch immer der schönen Vorstellung ein Flecken; er giebt oft dem Wagen eine üble Richtung, und stellt sonst allerlei Unfug an; so wie das Vermischen der transparenten Flammen mit den natürlichen, den Effekt der Feuerprobe, der so äusserst schönen und täuschenden Wasserprobe immer noch nachstehen macht. – Bei einem so grossen vortrefflichen Ganzen, das die hiesige Intendance und Quaglio's Meisterpinsel aufgestellt haben, wünscht man auch die kleinsten Anstösse noch hinweg.“

Aus den Berichten geht deutlich hervor, daß das für den Mannheimer Theaterstil bezeichnende Streben nach Natürlichkeit von Seiten der Zuschauer mit beträchtlichen Ansprüchen an „täuschende“ Darstellung, d. h. an illusionistische Gestaltung der Dekorationen und der szenischen Vorgänge beantwortet worden ist.

EGON WELLESZ

An Ancestor of Papageno

When in 1711 Charles VI, King of Spain, was crowned Emperor of the *Römische Reich* and resided in Vienna, Italian had been the language of the Court and the educated circles for more than fifty years. Plays at the Court were given in Italian and the libretti of operas printed in Italian and German. Operas sung in Italian were not an affair of the sophisticated: in comic opera every pun in the libretto was understood as if it had been sung in German.

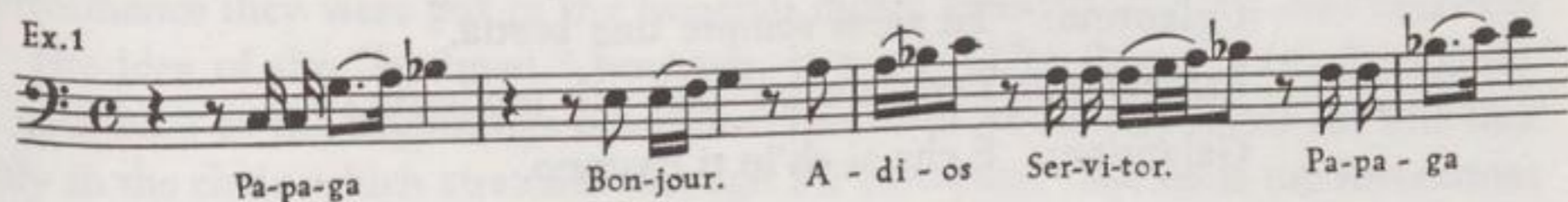
Though Leopold I and Joseph I had done much to make Vienna a centre of music, the great period of opera began with Charles VI. He appointed J. J. Fux as Assistant Conductor of the Imperial Chapel in 1711 and Francesco Conti as Court Composer in 1713, appointments which proved to be felicitous for the flourishing of opera in Vienna.

It was in an Intermezzo to the first act of Conti's opera *Teseo in Creta* (Vienna, Austrian National Library), that I found a duet which has musically a remarkable similarity to the duet of Papageno and Papagena in Mozart's *Magic Flute*.

Teseo in Creta was performed in Vienna on August 28th, 1715, to celebrate the birthday of the Empress Elizabeth, wife of Charles VI. The libretto was written by Pietro Pariati, whom the Emperor had engaged as his Court poet in 1714, and reflects the enlightened taste of Charles, who liked witticism and satire. Conti, one of the most famous theorbo players of his time, was also one of the best dramatic composers, and particularly gifted for comic scenes, as can be seen from the following music examples.

The action of this Intermezzo, the first of two, in which Pampalugo, a clownish figure, is the main actor, runs as follows; Pampalugo endeavours to gain Galantina's love. He is a vain chatterer, the portrait of a man who pretends to be more than he is. When the scene opens he tries out his cry, "Papaga, Papaga," raising his voice higher and higher. Disguised as "Papagallo," he wants to impress Galantina by his good manners.

Ex. 1



Galantina (the little chicken) realizes at once that he is Pampalugo in disguise and teases him. In an aria Papagallo—Pampalugo declares his love. We can see that here Conti is making fun of the stereotyped love scenes in *opera seria*; his outbursts of despair are interrupted by his parrot cries:

Ex. 2

Fa ch'io mo - - - Pa-pa-ga Pa-pa-ga Pa-pa-
-ga Pa-pa-ga Pa-pa-ga fa ch'io mo - - - ro ch'io mo - ro.

Galantina says she thinks that he talks like a man, not like a bird. Ah yes, says Papagallo. It is true that in former days the parrots did not talk and were brutes. Now they talk a lot about politics, morals, literature. "Un sol diffetto abbiamo," he says. "What is it?" asks Galantina. Pampalugo: "Papaga, we cannot read."

This scene is obviously meant by Pariati as a satire against certain dilettanti which one finds in Society, who talk in a parrot-like manner about things they do not understand. Galantina wittily drives him into a corner and Pampalugo is forced to confess that he is not Papagallo, but Pampalugo.

Here now, in the Duets between Pampalugo and Galantina the coincidences with Mozart's Papageno—Papagena scene are so strong that we can hardly believe that there should not have been some link between them.

Pampalugo: No, non son più Papagallo.

Galantina: Va, va; mi prendi in fallo.

Pampalugo: Animale io più non sono.

Galantina: Tu sarai sempre una bestia.

Pampalugo: Parla un po' con più modestia.

Galantina: E che si ch'io ti bastono.

Galantina continues to tease Pampalugo, but finally they sing together:

Ex. 3.

Solo

Violini

Galantina

Pampalugo

Bassi

L'in-ven-ziondel Pa-pa-ga Pa-pa-ga Pa-pa-ga Pa-pa-ga

L'in-ven-ziondel Pa-pa-ga Pa-pa-ga Pa-pa-ga Pa-pa-

tutti

Pa-pa-ga Pa-pa-ga L'in-ven-ziondel Pa-pa-ga.

ga Pa-pa-ga Pa-pa-ga L'in-ven-ziondel Pa-pa-ga.

Though any satirical intention is absent from the Papageno scenes, words and music of the Intermezzo forestall their atmosphere. The solo violin plays exactly the same run which we know from the flute passage of Papageno's entrance song, and the 'Papaga,' now freed from its bird's cry imitation, sounds like an hilarious prelude to the Papageno-Papagena duet.

Is it possible that Mozart knew Conti's Intermezzo, written 76 years before the *Magic Flute*? I do not think so. Court operas, like Conti's *Teseo in Creta*, written for a special occasion, were performed once or twice only; after the performance they were put in the Imperial music archives and fell into oblivion.

The idea of the "birdman," however, is much older than Conti's Papagallo. It goes back to the beginnings of drama. The *Birds* of Aristophanes are one link only in the chain which stretches through the centuries. One finds the forerunner

of Papagallo as early as the seventeenth century, in the Viennese improvised comedies. Here it is the clownish "Hanswurst," the Austrian Punch who appears in many disguises, one of which is the birdman. It is quite possible that in these improvised comic plays the motive of the parrot was handed on to Pariati, who used it in the *Intermezzo*, and 76 years later to Schikaneder, who created and acted Papageno.

The great surprise, as mentioned already, is the lightness and gaiety of Conti's music. He has learned a good deal from Neapolitan comic opera and writes eminently dramatic music. Every note is essential and intended to support the acting of the singers. This music breathes fresh air. It anticipates a style which became the fashion forty or fifty years later. Indeed, Papagallo and Papageno are related much more closely to each other than one would dare to imagine, since Papagallo is a comic figure in an Italian baroque Court opera from the beginning of the 18th century, Papageno a comic figure in a classical *Singspiel* in German from the end of the century. Now that the problem is stated, we may hope that the missing links will be found.

LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI

Un oratorio sconosciuto di Leopold Mozart

« Von des Hrn. Mozards in Handschriften bekannt gewordenen Compositionen sind hauptsächlich viele contrapunctische und andere Kirchensachen zu merken . . . auch zwölf Oratorien und eine Menge von theatralischen Sachen . . . »
Con tali parole lo stesso Leopold Mozart ci informa nel 1757 sulla sua attività di compositore di musica vocale.¹ Nel campo specifico dell'oratorio la produzione di Leopold Mozart è legata all'attività nella cappella di corte di Salisburgo dove, com'egli scrive il 29 dicembre 1755 all'editore J. J. Lotter di Augsburg, durante la Quaresima dovevano essere eseguiti settimanalmente due oratori; in questa lettera egli propone al Collegium musicum augustano per la Quaresima 1756 il suo oratorio *Christus begraben* ed esprime il desiderio che il Lotter possa inviargli un buon testo di oratorio, dato che non era facile trovare un sufficiente numero di libretti per tutti gli oratori che i musicisti della corte salisburghese dovevano comporre nel periodo quaresimale: « . . . Noch eins! Haben sie nicht einen schönen Text zu einem sogenannten oratorio? wenn ich es an der Zeit hätte, würde ich etwa auf die Fasten noch eins machen. haben sie dasjenige nicht so ich vor einem Jahre gemacht habe: nämlich: Christus begraben? Was war denn dasjenige vor eins so Hr. Seifert² vor das Collegium gemacht hat? Vielleicht könnten sie das meinige auf kommende Fastenzeit produciren? Ich finde nichts darinnen, so ihm entgegen seyn könnte, es ist halt das Begräbnis Christi. Wenn ihnen einmal ein guter Text zu einer grösseren Sing-Musique unter die Hände kömmt, lassen sie ihn mir zukommen; denn alle Fastenzeit müssen wir wochentlich zwei oratoria produciren und wo nehmen wir Texte genug? Es darf eben nicht de passione Christi seyn. Es kann auch eine andere Buss Historie seyn. Z. E. im vorigen Jahr haben wir den Büssenden Petrum aufgeführt; und heuer wird auch David in der Büsse gemacht werden . . . »³

¹ Leopold Mozart, *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757* in F. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* III, Berlin 1757, G. A. Lange, pp. 183 segg.

² E' qui certo menzionato Johann Gottfried Seyfert (o Seifert, 1731-1772) che nel 1752 aveva assunto la direzione del Collegium musicum di Augsburg.

³ Apud Max Seiffert, *Vorwort a L. Mozart, Ausgewählte Werke*, in: DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN IX/2, Leipzig 1908, pp. XXXI e seg. Cfr. anche Ernst Fritz Schmid, *Ein schwäbisches Mozartbuch*, Lorch-Stuttgart 1948, Bürger, p. 478, Anm. 834.

L'ultima composizione qui citata sembra doversi senz'altro identificare nell'oratorio *Die wirkende Gnade Gottes. Oder David in der Büsse* di A. C. Adlgasser;⁴ dell'oratorio *Der büssende Petrus* non abbiamo alcuna più precisa notizia, mentre assai meglio informati siamo sull'oratorio *Christus begraben*, composto da Leopold Mozart per la Quaresima 1741⁵ su libretto di Ignaz Anton Weiser e rielaborato per la Quaresima del 1755.⁶ Il testo poetico di quest'oratorio ci è noto in entrambe le versioni, e così pure conosciamo il libretto dell'oratorio o cantata⁷ *Christus verurtheilt*, composto per la Quaresima 1743 su testo dello stesso Weiser,⁸ e quello del geistliches Singspiel *Der gute Hirt*, composto dopo il 1754 su testo di J. A. Schachtner.⁹ Della parte musicale nulla tuttavia è sinora

⁴ *Die wirkende Gnade Gottes. Oder David in der Büsse. In einem geistlichen Singspiele vorgestellt und verfasset von Johann Andree Schachtner, Hochfürstl. Hoftrompeter, und in die Musik gebracht von Anton Cajetan Adlgasser, Hochfürstl. Hoforganisten, Salzburg, s. a. (libretto), cfr. Seiffert, op. cit., p. XXXIII. La partitura manoscritta di questo oratorio, conservata a Salisburgo (Stift St. Peter) porta la data April 1756. Cfr. C. Schneider, *Die Oratorien und Schuldramen A. C. Adlgassers*, in: STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT XVIII (1931), pp. 36–65 (per l'oratorio citato vedi pp. 39–41).*

⁵ *Christus | begraben: | Cantata a 3. | Singende: | Magdalena, Nicodemus, | Joseph von Arimathaea: | Chor der Befreund- und Bekannten | Deß Herrn. | Poes: J. A. W. Mus. J. G. L. M., Salzburg 1741, J. J. Mayrs Erbin (libretto).*

⁶ Cfr. Seiffert, op. cit., p. XXXII. Le iniziali J. A. W. vanno risolte in Ignaz Anton Weiser, come è stato recentemente accertato. Cfr. F. Giegling, prefazione a W. A. Mozart, *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Werkgruppe 4, Band I), Kassel 1958, Bärenreiter, pp. VII–VIII e Kritischer Bericht della stessa opera, ibid. 1958, pp. a/12–a/13. Si veda anche l'articolo di Ernst Fritz Schmid *Leopold Mozart* in MGG, Vol. IX, col. 695.

⁷ I termini oratorio e cantata vengono indifferentemente usati per componimenti di questo genere; del resto, come è noto, non è possibile compiere una netta distinzione tra i due generi. Se nei libretti a stampa ricorre la denominazione *Cantata*, Leopold Mozart parla sempre di Oratori. Nonostante il parere di Seiffert (che, a causa della mancanza del coro e di un inquadramento scenico, ritiene improprio il termine oratorio ed usa quello di Passionskantate, l. cit., p. XV), il fatto che questi componimenti sono in forma di dialogo tra ben definiti personaggi ci sembra sufficiente per ritenere legittima la denominazione oratorio.

⁸ *Christus | Verurtheilt | Cantata à 4. | Singende: | Der Glaub, | Die Menschliche Seele, | Pilatus, | Othoniel, ein Vorsteher deß Volcks, | Das jüdische Volck. | In dem Chor: | Nicodemus mit etlichen Jüngern und Befreundten deß Herrn. | Poes. J. A. W. Mus. J. G. L. M., Salzburg 1743, J. J. Mayrs Erbin.*

⁹ *Geistliches | Schäfergedicht. | Oder | Der gute Hirt. | In einem Singspiele | Vorgestellet und verfasset | Von | Johann Andree Schachtner, Hochfürstl. Hoftrompeter | Und in die Musik gebracht | Von | Leopold Mozart, Hochfürstl. Cam-|mermusik. Ibidem s. a. (Unterredende Personen: Die Gnade Gottes: als der gute Hirt. — Der Glauben; die Vernunft: als zween ihm untergebene Schäfer. — Der Willen: als der verlorne Schaaf. — In*

venuto alla luce. Sono invece da considerare frammenti superstiti di altri oratori sulla Passione tre arie, due delle quali recano l'indicazione del personaggio, rispettivamente *Johannes* («*Weicht zweifelnde Klagen*», per soprano)¹⁰ e *Der Hauptmann* («*So straft Herodes die Verräter*» per tenore),¹¹ l'altra iniziante con le parole «*Du wahrer Mensch und Gott*» (per soprano).¹²

Al momento in cui Seiffert curava l'edizione degli *Ausgewählte Werke* di Leopold Mozart per i *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* queste tre arie costituivano quanto era conosciuto della produzione del musicista augustano nel campo dell'oratorio. La coscienza d'aver compiuto ricerche minuziose e sistematiche induceva Seiffert a ritenere che solo qualche fortunata combinazione avrebbe potuto portare alla scoperta di altre composizioni di Leopold Mozart. Una simile fortuna era già occorsa, all'insaputa di Seiffert, a Joseph Liebeskind che nel 1894 aveva comperato dagli eredi del musicista augustano Hans Michael Schletterer la partitura di un *Oratorium pro Quadragesima* di Leopold Mozart in copia dovuta alla mano dello stesso Schletterer. Si tratta di una composizione per soprano (*Angelus*) e tenore (*Peccator*) così articolata: Sinfonia — Recitativo con strumenti e Aria (soprano) — Recitativo e Aria (tenore) — Recitativo e Aria (soprano) — Recitativo e Aria (tenore) — Recitativo e Duetto. Lo strumentale comprende archi, due corni e continuo.¹³

Un'ulteriore fortunata scoperta veniva da me compiuta qualche anno fa nel corso di ricerche negli archivi di Bolzano. Tra le opere musicali possedute dal convento dei Francescani Osservanti trovai il prezioso manoscritto di uno sconosciuto oratorio di Leopold Mozart, *Der Mensch ein Gottesmörder*.¹⁴ Ne offro qui una breve descrizione:

Esso si compone di quattro Stimmbücher di formato 23 x 37 cm.: Canto 1 (*Verstand*) di cc. 4, Canto 2 (*Gewissen*) di cc. 2, Tenore (*Mensch*) di cc. 4, Organo

dem Chor. Die fünf Sinne: als die untergebene Heerde der beyden Schäfer, des Glaubens, und der Vernunft).

¹⁰ Partitura manoscritta conservata a Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde. Incipit in Seiffert, l. cit., p. XLVIII.

¹¹ Partitura manoscritta conservata a Vienna, Nationalbibliothek. Edizione a cura di Seiffert, op. cit., pp. 167-178.

¹² Partitura autografa, recante la data 11 Aprile 1755, nella raccolta Grasnick della Staatsbibliothek di Berlino. Edizioni moderne a cura di Seiffert, ibid. pp. 157-166 e di J. Messner, Augsburg 1927, Böhm.

¹³ J. Liebeskind, recensione agli *Ausgewählte Werke* di Leopold Mozart editi da M. Seiffert in ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT XI (1909-10), pp. 361 seg.

¹⁴ La notizia del ritrovamento (*Unbekanntes Oratorium Leopold Mozarts gefunden*) veniva data in ACTA MOZARTIANA III/1 (1956), p. 31.

di cc. 16 numerate da pag. 1 a pag. 30 (la numerazione inizia sulla c. 1^v e termina sulla c. 16^r). Le parti vocali sono notate su 12 righe, la parte di Organo su 14 righe per pagina. La c. 1^r della parte di Organo funge da frontespizio e reca il titolo: *Oratorium Musicum | Der | Mensch ein Gottes Mörder. | A | Tribus Vocibus i. e. | Verstand, Gewissen, Mensch | ed | Organo*. Più sotto, a sinistra: *Auth: D. Leopoldo Mozarth | Salisburgensi*. E ancora più in basso, a destra: *Ad usum P. Francisci | Adami Franciscani*. La notazione inizia sulla c. 1^v.

Si tratta di una copia attribuibile a due diverse mani: ad un copista si devono la parte di Organo e quella di Tenore, all'altro le due parti di Canto. Nell'angolo superiore destro della c. 1^r di entrambe le parti di Canto si trova, in matita, l'indicazione 2 V. (nella parte di Canto 1 originariamente l'indicazione a 3 V, in seguito cancellata).

L'oratorio si articola nei seguenti brani:

- SYMPHONIA (Moderato — $\frac{3}{4}$ — Mi bem. magg. — Batt. 52)
- RECITATIVO « *Wir seind nun angelanget* » (Verstand — Mi bem. magg. — Batt. 30)
- ARIA 1. « *Siehe, alles ist vollbracht* » (Verstand — Mi bem. magg. — A: Andantino, $\frac{2}{4}$, Batt. 105 — B: Lento, C, Batt. 19)
- RECITATIVO « *Mich dünket dein Ermahnen* » (Mensch, Verstand — Batt. 45)
- ARIA 2DA: « *Himmel, scheinst du zu schlafen* » (Mensch — Allegro assai — C — Sol magg. — Batt. 66 + 17)
- RECITATIVO « *Dein Zörnen ist nicht ohne Billigkeit* » (Verstand, Mensch — Batt. 31)
- ARIA 3TIA. « *Erwege doch verstellter Sünder* » (Verstand — Andante — $\frac{2}{4}$ — La magg. — Batt. 101 + 30)
- RECITATIVO « *Wie soll ich dies verstehen* » (Mensch, Verstand — Batt. 28)
- ARIA 4TA. « *Sollte man mich solcher Sünden* » (Mensch — Re magg. — A: Allegro non tanto, C, Batt. 49 + 12 — B: Andantino, $\frac{3}{4}$, Batt. 22)
- RECITATIVO « *So hast du nun erkannt* » (Verstand, Mensch, Gewissen — Batt. 30)
- ARIA 5TA. « *Schweige dann ich kenne dich* » (Gewissen — Allegro moderato — $\frac{2}{4}$ — Fa magg. — Batt. 78 + 26)
- RECITATIVO « *Was endlich wirst du dann an mir so sträfliches befinden* » (Mensch, Gewissen — Batt. 48)
- ARIA 6TA. « *Was ist der Mensch, ach was?* » (Mensch — Andante — $\frac{2}{4}$ — Do magg. — Batt. 93 + 30)
- RECITATIVO « *Ich kann es nicht verneinen* » (Verstand, Gewissen — Batt. 23)
- ARIA 7MA. « *Du hast die Sündenfälle* » (Gewissen — Moderato — $\frac{3}{4}$ — Si bem. magg. — Batt. 93 + 30)
- RECITATIVO « *Bedrangtes Herze* » (Mensch, Gewissen, Verstand — Batt. 81)

ARIA 8VA. «*Sterblicher, ach siehe hier deines Gottes Liebe an*» (Verstand — Adagio — C — La magg. — Batt. 72 + 23)

RECITATIVO «*Zu was willst du dich nun entschliessen*» (Verstand, Gewissen, Mensch — Batt. 52)

CHORUS «*Allen sinnlichen Beschwerden*» (Adagio — C — Mi bem. magg. — Batt. 54)

La notazione del manoscritto è chiara, ma non priva di evidenti errori. La scrittura del testo poetico presenta, come era normale nell'epoca, numerose anomalie e incoerenze ortografiche.

Un esame alla notazione della parte di Organo induce immediatamente a dubitare che si tratti di una parte originariamente concepita come *organo concertante*. La scrittura presenta infatti tutti i tratti caratteristici dello strumentale della sonata a tre.¹⁵ Lo strumentale di quest'oratorio, nella versione originale, consisteva quindi con ogni verosimiglianza, in due violini e basso. Ciò è confermato dai recitativi accompagnati «*Mich dünket dein Ermahnen*» e «*Bedrangtes Herze*»; essi sono notati, nella parte di Organo, su due righe: nel rigo inferiore v'è il basso numerato, mentre in quello superiore la parte vocale — notata integralmente come guida per l'organista — si alterna a quella strumentale ed ogni entrata della voce è contrassegnata dall'indicazione C:, ogni entrata del commento strumentale dall'indicazione W:, sigle che mi sembra dover senz'altro risolvere rispettivamente in *Canto* e *Violini*. Altri contrassegni, quali la fisionomia di alcuni accordi e il tremolo ricorrente alle battute 50 e segg. dell'aria «*Sollte man mich solcher Sünden*» sono inconfondibilmente violinistici.

Nel rigo inferiore della parte di Organo è dunque notato il basso, corredato da numeri, in quello superiore le due parti di violino. Verrebbe quindi da chiedersi se questa parte di Organo non rappresenti, anzichè una trasposizione organistica della veste strumentale originale, una specie di partitura ridotta (basso continuo con guida) sulla base della quale l'organista poteva dirigere ed accompagnare al tempo stesso. Varie considerazioni inducono tuttavia a scartare questa ipotesi: anzitutto il titolo, in cui non si fa menzione dei due violini, quindi il coro finale che, nella parte di Organo, reca le indicazioni *Tutti* e *Org. s.* (= organo solo) riferite rispettivamente alle entrate delle voci e ai tratti puramente strumentali. Si deve quindi concludere che la copia conservata a Bolzano presenta la parte strumentale ridotta ad «intavolatura organistica». La trascrizione è stata effet-

¹⁵ Fu il compianto Dr. Ernst Fritz Schmid (che, nel corso del suo viaggio in Italia nella primavera 1957, poté vedere il manoscritto di quest'oratorio) ad attirare la mia attenzione sulla vera fisionomia della parte strumentale.

tuata, come il frontespizio c'informa, ad uso di un certo Padre Francesco Adam sulla cui personalità nulla ho potuto sinora appurare; si trattava certo di un organista o maestro di cappella attivo probabilmente nel convento dei Francescani di Bolzano. La trascrizione è sostanzialmente consistita nella notazione delle parti dei due violini su un unico rigo. Sono assai frequenti i tratti strumentali a due voci, che in parte possono essere considerati originari (condotta all'unisono dei due violini), in parte attribuibili all'omissione di una voce effettuata quale semplificazione per l'organista.

Nella parte di Organo, sul rigo inferiore dei recitativi è notato il basso numerato, sul rigo superiore la parte vocale; quest'ultima è costantemente scritta in chiave di soprano e in tale chiave sono qui trasportati anche i recitativi del tenore. Alle note non è sottoposto il testo poetico, salvo che per il Canto I (*Verstand*); le parole di quasi tutti i recitativi di questa voce — fanno eccezione il primo recitativo e alcune battute del recitativo «*Bedrangtes Herze*» — sono state aggiunte nella parte di Organo, sotto le rispettive note, da un'altra mano. Evidentemente nell'esecuzione per la quale il presente manoscritto è stato approntato, l'organista doveva seguire e controllare con particolare attenzione il solista a cui era affidata la parte di *Verstand*. Nelle arie, nella parte di Organo, manca qualsiasi guida e della linea melodica e del testo della voce cantante. Fa eccezione il coro finale in cui è stato integralmente scritto tra i due sistemi, da altra mano, il testo poetico ed è stata aggiunta, a mo' di guida, qualche nota del Canto I.

La prima parte della prima aria del *Verstand* «*Siehe alles ist vollbracht*» (sino alla battuta 77) presenta, a matita, l'interpolazione del testo latino del celebre cosiddetto Responsorio di S. Antonio «*Si quaeris miracula*»¹⁶ e di una linea melodica che solo in parte coincide con quella vocale originaria; si tratta quindi dell'abbozzo di una vera e propria «parodia» compiuto, sembra, in epoca sensibilmente posteriore a quella in cui fu redatto il manoscritto.

Il testo presenta un dialogo fra tre personaggi ideali, l'intelletto, la coscienza e l'uomo. L'uomo che, inizialmente, accecato dalla superbia, si ritiene innocente, viene a poco a poco convinto dall'intelletto e dalla coscienza che le sue colpe sono la causa della morte del Redentore; solo attraverso la penitenza egli troverà la salvezza:

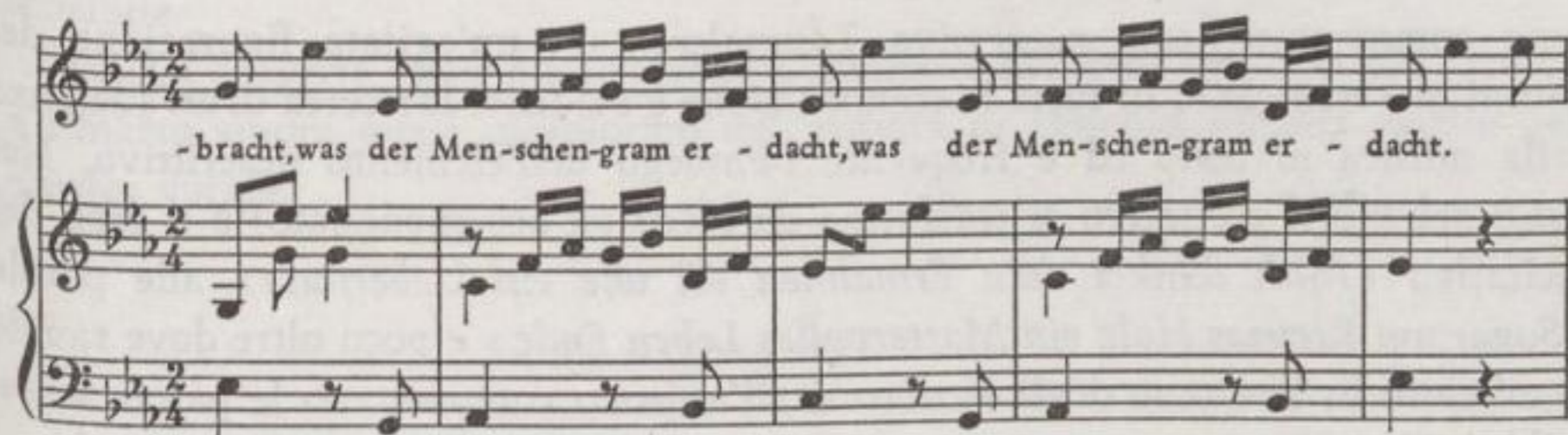
Der Mörder so den Heiland hat ertötet
ist durch die Büß vom Höllentod errettet.

¹⁶ Cfr. I. Schuster O. S. B., *Liber Sacramentorum. Note storiche e liturgiche sul Messale Romano VII*, Torino-Roma 1925, Marietti, p. 250.

Privo di pregi letterari e poetici e non immune da goffaggini, gli si possono riconoscere vivezza d'immagini ed *Erbauungskraft*. Non osiamo emettere ipotesi sul suo autore che è assai probabilmente da cercare nell'ambiente salisburghese.

Passando a un esame critico della sostanza musicale, rileviamo immediatamente che questo breve oratorio appare concepito sotto l'influsso dell'arte vocale italiana del tempo. Tutti i tratti caratteristici dell'aria « napoletana » sono rispecchiati nelle arie di *Der Mensch ein Gottesmörder*. Messe a confronto con le arie pubblicate da Seiffert — « *Du wahrer Mensch und Gott* » e « *So straft Herodes die Verräter* »¹⁷ — quelle del presente oratorio ci sembrano rivelare i tratti stilistici e formali di uno stadio anteriore; più precisamente esse si ricollegano ai modelli vocali italiani dei primi decenni del secolo. Siamo quindi indotti a supporre che questa composizione sia da attribuirsi al periodo giovanile, all'epoca quindi degli oratori *Christus begraben* e *Christus verurteilt*. La fisionomia stessa dello strumentale, ligia ai modelli offerti dalla sonata a tre — quella forma che Leopold Mozart aveva prescelto per il suo Opus 1¹⁸ — sembra autorizzare quest'ipotesi. Purtroppo le pagine vocali solistiche di Leopold Mozart sinora note sono troppo poche per permettere più precise e fondate considerazioni sull'evoluzione stilistica in questo campo.

I tratti, le movenze, le formule melodico-armoniche ispirate o direttamente attinte dall'aria napoletana del tempo sono numerosissimi. Colpiscono soprattutto alcune reminiscenze pergolesiane; nella prima aria « *Siehe alles ist vollbracht* » ricorre più volte (batt. 19–23, 46–50, 55–59, 89–93, 101–105) un episodio cadenzante che ricalca una formula tipicamente « napoletana »:

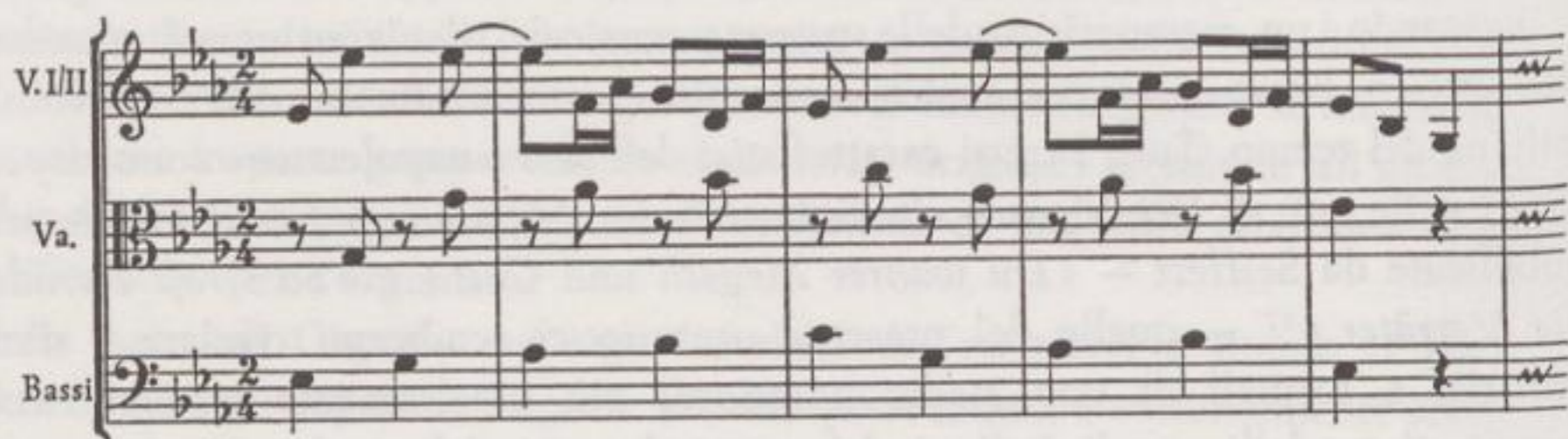


-bracht, was der Men-schen-gram er - dacht, was der Men-schen-gram er - dacht.

¹⁷ L'aria « *Du wahrer Mensch und Gott* » è datata, come s'è detto, 11 Aprile 1755. Quanto all'aria « *So straft Herodes die Verräter* », Seiffert (l. cit., p. LIII) nota che essa sembra aver influenzato l'aria « *Felsen spaltet eure Rachen* » della *Grabmusik* KV 42 di W. A. Mozart. L'ipotesi che il giovane Wolfgang abbia ascoltato l'oratorio del padre di cui quest'aria faceva parte induce Seiffert a datare il brano intorno al 1762.

¹⁸ *Sonate sei per Chiesa e da Camera a tre due Violini e Basso* (Salisburgo 1740, a cura dell'autore).

e che in questo caso specifico ha l'aspetto di una vera e propria « citazione » dal celebre *Stabat Mater* di Pergolesi (« *Quae moerebat et dolebat* », batt. 20–24 ecc.):



Il tema iniziale di questa stessa aria ed alcune figurazioni strumentali (batt. 8–20) richiamano un altro brano dello *Stabat Mater* pergolesiano, il duetto « *Sancta Mater* ».

Tutte le arie presentano, ovviamente, la forma col Da Capo (A B A). La sezione B è nettamente contrastante, si svolge di regola al relativo minore e termina con una cadenza sospesa sulla dominante di questo. L'aria del tenore « *Sollte man mich solcher Sünden* » presenta tra la sezione A (Allegro non tanto, Re maggiore) e la sezione B (Andantino, Fa diesis minore) un periodo di transizione nel quale le parole

Ich erdächte Beyl und Schwert,
Flammen, Rächerstrang und Eisen,
tausendfache Todespein

sono commentate, con suggestiva *Tonmalerei*, da un'agitata figurazione dei violini in « tremolo ». In tutta la composizione è evidente la ricerca di un'aderenza della musica al testo ed è frequente l'impiego dell'elemento descrittivo. Nei punti salienti il recitativo si trasforma da secco ad accompagnato; è il caso del recitativo « *Mich dünket dein Ermahnen sei wie ein Ueberfluss* » alle parole « *Sogar am Kreuzes Holz ein Martervolles Leben Ende* » e poco oltre dove rapide figurazioni in biscrome degli strumenti all'unisono commentano le parole « *von wilden Tigerklauen, von grauen Leoparden, von nattern Scorpionen* »; analogamente concitato è il commento degli strumenti nel recitativo « *Bedrangtes Herze* »; è il momento culminante dell'oratorio; l'uomo si rende conto di essere veramente l'uccisore di Dio ed esclama con disperazione:

Erd, Himmel, Höllengründe,
häuft alle Peinenzahl
auf mich allein zusam,

vertilget diesen Greul,
die allzu schwere Schuld,
die unermessne Sünde.
Ihr Berge fallet doch
ach fallet über mich,
ihr Bühel decket meine Missetaten
und mich auf ewig zu. Verberge dich
vor mir in Wolkenflor, in Rauch und Schatten
du goldner Sonnenschein
und ihr o strafenwerte Augen
schliesset euch immer fort
in Todesgrüften ein.

Intenti descrittivi rivelano pure le arie del tenore «*Himmel scheinst du zu schlafen*» e «*Was ist der Mensch, ach was?*», mentre di soavità melodica è soffusa l'aria del *Gewissen* «*Du hast die Sündenfälle aus deiner Schuld getan*». L'oratorio è aperto da una breve Sinfonia bipartita, quasi movimento di Sonata da chiesa a 3. Il *Chorus* finale non costituisce un semplice insieme dei tre solisti, come potrebbe sembrare ad una prima occhiata, ma è un vero e proprio coro nel quale si inserisce un breve episodio affidato ai solisti; ciò è chiaramente additato dalle indicazioni *Soli* e *Tutti*.

Se non una spiccata originalità d'invenzione, il presente oratorio rivela pur sempre, nell'elegante e fluida condotta e nell'intensità espressiva di alcune pagine — tra cui spicca il Lento della prima aria —, la mano del musicista solido e sensibile.

La sua scoperta viene ad arricchire il campo d'indagine giuntoci più lacunoso e rimasto sinora quasi inesplorato dell'attività di Leopold Mozart, quello della musica vocale.

EMILY ANDERSON †

Charles Neate: A Beethoven Friendship

In May, 1815 Charles Neate, an Englishman whose visit Beethoven had been eagerly awaiting, arrived in Vienna where he was to spend about eight months before returning to London. Neate, who was then thirty-one, already enjoyed a certain reputation both in England and on the Continent as a pianist, cellist, composer and teacher of music. For in 1800 at the age of sixteen he had made his first public appearance as a pianist at the Lent Oratorios performed at Covent Garden Theatre; in 1808 his Op. 1, a Grand Sonata for the pianoforte in C minor, was published by Clementi & Co; and in 1813 he was one of the founder members of the Philharmonic Society of London, which since its formation has played a prominent part in the musical life of Great Britain.

As the particulars of Charles Neate's life and work given in the usual dictionaries of music are meagre and for the most part erroneous, it is necessary first to correct and amplify this information. The account which follows is based not merely on Press notices which appeared after Neate's death in 1877, but on some family documents and more especially on a very long appreciation contributed during his lifetime to the short-lived periodical *CONCORDIA* by Charles Salaman, who had been his pupil and later his close friend during Neate's long musical career in London.¹ This article appeared on October 16, 1875, eighteen months before Neate's death at the age of ninety-three. But before publishing it Salaman submitted a proof to Neate, who returned it with the following comment in his own firm handwriting: "28 September, 1875. The following is the proof of an article by Mr. Charles Salaman written for publication in the periodical called *CONCORDIA*. At my special request he agrees to suppress the portions marked in margin." Needless to say, the suppressed passages are to us some of the most interesting and are included in the following brief account of his life and work.

Charles Neate, born on March 28, 1784, was the son of a London "brewer's brewer," who was entirely unmusical. Indeed as a boy he was indebted to his

¹ In this connexion the present writer is greatly indebted to Mr. Alan R. Neate who, though in no way related to the family of Charles Neate, succeeded in tracing his present living descendants. The latter have kindly supplied all the documents on which this account of his life is based.

friend James Windsor for his first introduction to music. Windsor and Neate, both young and thrown upon their own resources to earn their bread, lived together for a time in Lambeth. The former, who was already teaching music, gave Neate his first piano lessons. Windsor soon moved to Bath where he later became an eminent music teacher. But Neate remained in London and worked under John Field, who was a pupil of Clementi's. Despite his hard struggle he also managed to have lessons on the cello from William Sharp. Thus he eventually became a remarkably proficient pianist and cellist. In fact in his early twenties Neate was already a well-known musician, pianoforte teacher and composer.

Although at this period the record of his life ceases for some years, Neate evidently managed to earn enough money to enable him to leave London early in 1815 in order to work in Munich and Vienna. At Munich, where he spent about three months, he studied counterpoint under Peter von Winter, the famous operatic composer and Court Kapellmeister. But the real purpose of Neate's journey to the Continent was to meet and work with Beethoven, for whom he had the most profound admiration. He came with introductions from leading English musicians who were mostly members of the Philharmonic Society; and not long after his arrival in Vienna in May, 1815 he was taken to Beethoven by Johann Baptist von Häring, a Viennese business man with a genuine interest in music, who had frequently visited London and was then acting as amanuensis to the composer in his correspondence with his English friends and publishers.

Beethoven had recently settled in rooms on the third floor of Seilerstätte 1055/1056; but about the middle of July he moved to Unter-Döbling, a small summer resort, where he spent three months, not returning to Vienna until October 16th. Neate took rooms in the same village; and thus there began a friendship which he had long desired to form. When planning his stay in Vienna Neate had counted on having lessons in composition from Beethoven. But the latter, pleading his inability to instruct others in the technique of his art, recommended him to his former teacher Emanuel Aloys Förster. He offered, however, to look over Neate's compositions and to let him have the benefit of his criticism. How valuable would have been these manuscripts if only they had survived!

One result of this collaboration with Beethoven was that Neate saw him almost daily and enjoyed many long walks and talks with his hero. By that time Neate spoke German fluently and Beethoven could still hear well enough to carry on a conversation. In a series of interviews given in London early in 1861 to Alexander Wheelock Thayer who when collecting material for his great biography of Beethoven had come to England to visit the composer's former English friends, Neate, speaking from memory, described very vividly the months spent in Beethoven's company both in the country and in Vienna. He said that

he had never met anyone who took such delight in Nature in all her manifestations, and that Beethoven seemed in some way to form part of his natural surroundings. Neate added that at that time (i. e. before the onset of his complete deafness and the troubles connected with the guardianship of his young nephew) Beethoven could display the most enchanting friendliness to those whom he liked and in congenial company loved to indulge in uproarious laughter. On the other hand, with a total absence of self-control he never hesitated to show his violent dislike of those who for some reason aroused his antipathy.

Neate had brought with him a proposal from the Philharmonic Society that Beethoven should compose three new concert overtures to be performed by its orchestra. This proposal had been contrived by Ferdinand Ries, Beethoven's former pupil and friend, who since 1813 had been living and working in London. But instead of composing new works Beethoven gave Neate manuscript copies of the overtures *Die Ruinen von Athen*, Op. 113, *Zur Namensfeier*, Op. 115, and *König Stephan*, Op. 117. None of these were new compositions; and Op. 113 and 117 had been written in 1811 and performed early in 1812. Yet for these copies Neate gave him seventy-five guineas. This was certainly not an auspicious beginning of Beethoven's connexion with the Philharmonic Society of London. For after hearing a performance of his *Eroica* symphony on February 28, 1814 the Society naturally expected to receive from him new compositions of at least the same standard of excellence. But Beethoven, who without being mercenary was anxious to increase his income, probably hoped in this way to find a London publisher for these as yet unpublished works.

Beethoven returned to town in the middle of October; and Neate stayed on in Vienna for another four months, leaving for England about February 7th or a few days later. Apart from his constant association with Beethoven little is known of his everyday manner of life. But as an enthusiastic musician he no doubt took full advantage of all the opportunities afforded him for acquiring fresh musical experiences and generally deepening his knowledge of music.

A recently discovered diary kept by Michael Frey (1784–1832), a violinist who before his appointment as Court Kapellmeister at Darmstadt and later at Mannheim spent the winter of 1815 to 1816 in Vienna in order to study under Förster and Salieri, contains some interesting entries about Neate (whose name he spells in various ways).² For instance, Frey writes on November 21, 1815:

² For these extracts from the Vienna diary of Michael Frey the present writer is most grateful to Professor Joseph Schmidt-Görg, Director of the Beethoven-Archiv, Bonn, who kindly supplied them before the publication of his articles on Michael Frey in the *FESTSCHRIFT FÜR ERICH SCHENK* (Vienna 1962) p. 453–462, and in the coming *BEETHOVEN-JAHRBUCH*.

"I have made the acquaintance of Nied, who is studying composition in Vienna and is having lessons from Förster. He performed a string quartet and a pianoforte sonata, both of them his own compositions." On December 1st Frey accompanied Neate to the Römischer Kaiser to hear a performance by the Schuppanzigh quartet. On December 6th Frey was invited to Neate's to hear a performance of quartets. On December 17th Neate's string quartet was performed at the rooms of von Fesca, brother of the composer. Frey played the first violin part at sight and Neate was the cellist. On December 26th Frey was invited to Neate's for music from ten to half past twelve. After lunch he went for a walk round the town with Stotter (sic), an Englishman who was living with Neate. On January 6, 1816 Frey was invited with Neate to hear quartets at Zmeskall's. Among other works Neate's quartet was played and also his symphony arranged for string quartet.

The time for Neate to return to London was now drawing near. On January 24th, about a fortnight before his departure from Vienna, Beethoven inscribed in his English friend's album two canons on *Das Schweigen* and *Das Reden*, with the charming valedictory greeting, "*Mein lieber englischer Landsmann, gedenken Sie beim Schweigen und Reden Ihres aufrichtigen Freundes Ludwig van Beethoven.*" Neate's album has vanished; and all efforts to recover it have failed. But he still possessed it in 1861 and showed Beethoven's inscription to Thayer, who copied it and published the canons in his Thematic Catalogue which appeared in 1865. Furthermore, Beethoven gave Neate a present of manuscript copies of several of his works, including the violin concerto, Op. 61, with its composer's own arrangement for pianoforte solo written in, the F minor string quartet, Op. 95, and the two sonatas for cello and pianoforte, Op. 102, with a dedication to his friend, presumably in the hope that the friend would at least find an English publisher for this work—a false hope as it proved to be. For in actual fact, as subsequent events were to show, Neate was not instrumental in finding an English publisher for a single one of Beethoven's compositions, several of which were entrusted to him in manuscript copies on his departure from Vienna—and entrusted to him for this very purpose. Yet Beethoven, who was so closely associated with Neate for over eight months, naturally expected his English friend to be very active in his interest on his return to London, i. e. to arrange for performances of his works at the Philharmonic Society's fortnightly concerts during its season, and for their engraving and remunerative sale by London music publishers.

But friendship with the mighty Beethoven was never easy. Possibly only those who like Zmeskall and Schindler were prepared to put up with reproaches and insults could remain loyal to a man so lacking in self-control. And in the case of

Charles Neate there were many shoals ahead. First of all, as has already been mentioned, Beethoven's standing with the Philharmonic Society had begun to deteriorate, and largely through his own fault. Neate on his return to London soon discovered this. Indeed his first attempt to persuade Robert Birchall to publish the three overtures, Op. 113, 115 and 117, was curtly dismissed with the remark: "I wouldn't publish them even if you made me a present of them."

Secondly, a more serious obstacle arose to prevent Neate from giving his full attention to Beethoven's interests and requirements. For almost immediately after his return to England he met and fell in love with a young lady, Catherine Mary Cazenove, who belonged to the Huguenot branch of the famous de Cazenove family, some of whose members had emigrated to England after the revocation of the Edict of Nantes. Her family strongly disapproved of her marrying a professional musician and, above all, one who insisted on performing in public. Neate when describing in a subsequent letter of apology to Beethoven the many difficulties he had to overcome, declared that he had refused to marry the lady without the full consent of her parents. This was eventually granted and the marriage took place on October 2, 1816.

Meanwhile nothing had been done in England for poor Beethoven, whose former admiration of Englishmen, "those splendid fellows," as he described Neate and other English visitors to his German correspondents, had suffered a violent shock. For the Prince Regent had not yet acknowledged the copy of the Battle Symphony dedicated and sent to him in the spring of 1814; Ferdinand Ries's enthusiastic efforts to promote his former master's interests seemed to be cooling off; and now Neate, on whom he had showered kindnesses, had written to him only once since his departure from Vienna. Beethoven sent off letter after letter to Neate, to Ries urging him to hustle the former, and finally, in an outburst of rage, a very bitter one to Sir George Smart, listing the works he had given to his faithless friend and complaining of the latter's obvious disloyalty. Smart wisely decided to show this letter to Neate who having at last entered the "port of love," as Beethoven described it, was now free to resume friendly relations with him, by correspondence at any rate. In a long letter dated October 29, 1816 Neate apologized for his negligence, assured Beethoven of his unswerving loyalty and promised to make full amends. But Beethoven was now thoroughly roused; and in a furious reply written on April 19, 1817 he reminded Neate of his failure to do anything about the cello sonatas, Op. 102, and closed his tirade with the word "nothing" hammered out repeatedly: "I swear that you have done nothing for me and that you will do nothing and again nothing for me, *summa summarum*, nothing! NOTHING! NOTHING!!!"

In due course, however, the storm subsided; and the friendly relations established in 1815 were resumed, though perhaps not quite so cordially. Yet the correspondence persisted until 1825, and for the following reasons. Beethoven's star was again in the ascendant; and offers to perform and publish his latest works were flowing in from all quarters, including the Philharmonic Society in London and some English publishers. And Neate was once more the intermediary, forwarding to Vienna proposals for new symphonies and string quartets. The latter synchronized with Prince Galitzin's commission for three string quartets, which Beethoven promptly accepted. Hence the London offer was refused. The Ninth Symphony, however, was sent to London, where it was performed on March 21, 1825.

Meanwhile Beethoven toyed with a pressing invitation from the Philharmonic Society, conveyed by Neate, to come to London and give performances of his own works. All his travelling expenses would be met; Schindler was to accompany him; and a hotel had even been recommended. But Beethoven's poor health and the difficulties connected with his nephew's education and training for life discouraged him from undertaking the journey. In the end Sir George Smart travelled to Vienna in September, 1825 not only to meet Beethoven but also to obtain from him certain indications about the performance of the Ninth Symphony, which he had already conducted in the previous March.

Neate's career after his return to London was that of the successful musician. As an occasional director of the Philharmonic Society and conductor and performer at its concerts he met all the leading continental musicians of the day; and his chamber music gatherings became famous. With advancing years, however, his own musical inspiration seems to have abated. But in 1855 he published with a dedication to his pupils a useful *Essay on Fingering, chiefly as connected with expression, together with some general observations on pianoforte playing*. This unpretentious work is far more informative and instructive than its title would seem to indicate. For nearly all his examples are taken from Beethoven's compositions for the pianoforte, with a few additions from Mendelssohn's and Mozart's. It also contains a catalogue of Neate's published works running to Op. 40, Op. 21 being a Grand Trio in C minor dedicated to Mendelssohn, and Op. 25 Grand Variations on *Rule Britannia* dedicated to Queen Victoria. Incidentally Beethoven had composed in 1803 five pianoforte variations on the same theme.

But there is yet another scene, the last one, in the strange story of this friendship. For Fate ordained that Neate's connexion with Beethoven was to be resumed long after the composer's death. In June 1845 by an odd coincidence Charles Neate was the envoy chosen by the then Director of the British Museum to visit

Anton Schindler at Aix-la-Chapelle with a view to acquiring for the Museum his large collection of Beethoven MSS, which included most of the Ninth Symphony, the E minor string quartet, Op. 59, no. 2, thirty-one autograph letters, some sketches and all the Conversation Books which he still possessed. After examining these documents Neate recommended that an offer of £1500 be made for the lot.³ But in the meantime David Hansemann, a wealthy Prussian business man and subsequently Minister of Finance, whose daughter was a pupil of Schindler's, intervened to prevent the sale to another country of a collection which should be kept in Germany; and he was successful. In January 1846 it was secured for the Royal Library in Berlin by the payment to Schindler of 2000 thalers and the guarantee of an annuity of 400 thalers. No doubt this was the most satisfactory arrangement. For would Beethoven have wished that Neate should carry off any more of his manuscripts to London?

³ See the letter from Anton Schindler to Charles Neate of August 6, 1845 in the British Museum, Add. MS. 46839L. It is discussed in *THE BRITISH MUSEUM QUARTERLY*, Volume XXI, No. 2 (1957) p. 30–31.

FRANZ GLÜCK

Prolegomena zu einer neuen Beethoven-Ikonographie

Vierzig Jahre lang hat einer vom andern abgeschrieben, und alles geht auf die beiden Bücher von Theodor von Frimmel¹ zurück, deren Veröffentlichung seinerzeit gewiß eine verdienstvolle Tat war. Otto Erich Deutsch hat in seinem Aufsatz *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Ikonographie?*² festgestellt, daß es sich bei dieser Beschäftigung nicht um eine exakte Wissenschaft handle und daß es außer dem Stab der National Portrait-Gallery in London kaum eine Autorität auf diesem Gebiet gebe. Es bleibt auch von Frimmels Forschungsergebnissen nicht allzu viel, wenn man sie heute überprüft; Einiges ist falsch, sehr Vieles falsch gesehen, und überdies hat sich ihm beim Kompilieren der Notizen manches so verfitzt, daß er sich gewonnene Ergebnisse wieder verdorben hat. In einer Anmerkung meines Aufsatzes über Mählers großes Beethoven-Porträt von 1804/05 habe ich gesagt: „*Die Beethoven-Ikonographie schreit geradezu nach einer neuen Bearbeitung!*“ Hier gebe ich als Festgeschenk zu Otto Erich Deutschs Achtzigstem ein paar Fragmente aus einer erst beginnenden Arbeit.

I. MÄHLERS BEETHOVEN VON 1815

Frimmels Vorstellung von Beethovens Äußerem ist einerseits geradezu manisch durch die Lebendmaske des Bildhauers Klein von 1812 bestimmt, an der er, im wörtlichen Verstand, alles mißt, andererseits aber — in einem ihm selbst nicht bewußten Maß — durch die romantisierende Tradition, die von dem malerisch guten, aber idealisierenden Bildnis Joseph Stielers und von dem schlechten, sentimentalischen Porträt eines sonst wenig bekannten, in Pest geborenen Schülers des jüngeren Lampi, Ferdinand Schimon, zu den Kitschbildern der zweiten Hälfte des 19. und der ersten fünf und zwanzig Jahre unseres Jahrhunderts führt. Daher ist das Dringendste eine „Umwertung aller Werte“. Diese habe ich mit meinen

¹ *Beethovenstudien I: Beethovens äußere Erscheinung. Seine Bildnisse*, München und Leipzig 1905. — *Beethoven im zeitgenössischen Bildnis*, Wien 1923.

² In: SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, Juli-August 1960.

Aufsätzen über J. W. Mähler begonnen³. Ich setze sie hier fort, indem ich das beste der späteren Porträte Mählers von etwa 1815, das in Karajanschem Familienbesitz befindliche, signiert *J. Mähler pinx.*, in einer guten Photographie wiedergebe (Abb. 1), die es nach der Wiederherstellung in der Restaurierwerkstätte des Historischen Museums der Stadt Wien durch den Restaurator Franz Leißner zeigt. Die malerische Qualität wird ebenso deutlich wie der Ausdruck der Persönlichkeit, der doch in keiner Weise überakzentuiert ist; man fühlt schon die Verslossenheit und das Leiden an der Taubheit, zugleich aber das menschlich sich öffnende, ja humorvolle Schauen in die Welt. Das Haar ist kein stilisierter Heiligenschein der Künstlergenialität, sondern folgt natürlichem Wachstum. Die etwa zwei bis drei Jahre früher entstandene Büste von Klein ist allerdings künstlerisch ausdrucksstärker, geht glücklich über die auch bei Mähler stark spürbare Lebenswahrheit hinaus.

II. DIE BÜSTEN VON ANTON DIETRICH

Hier gilt es, den einigermaßen chaotischen Äußerungen Frimmels, der sich in seinen verschiedenen Veröffentlichungen seit 1885 zu den Arbeiten dieses Bildhauers oft selbst widerspricht, das Ergebnis einer neuen Überprüfung entgegenzusetzen, das einigermaßen Klarheit schaffen dürfte. Betrübend ist allerdings der Umstand, daß von den fünf Büsten von Anton Dietrich, die Frimmel in Wien kannte (eine im Besitz der Akademie der bildenden Künste, undatiert; eine bei Professor Leopold von Schrötter, 1821 datiert; eine im Historischen Museum der Stadt Wien, ebenso; eine bei Frau Pauline Neumann, undatiert; eine bei Frau Henriette Dux, 1822 datiert), nur mehr eine einzige erhalten zu sein scheint, die im Historischen Museum (ein sprechender Beweis für die erhaltende Funktion der Museen!). Die Behauptung des Beethovenbiographen J. A. Schlosser, daß Dietrich seine beiden Büsten in Marmor ausgeführt habe, beruht wohl auf einem Irrtum, alle von Frimmel und sonstwo erwähnten waren Gipsbüsten. Dagegen hat Schlosser ganz richtig und deutlich ausgesprochen, daß Dietrich zwei Büsten geschaffen hat. Ich stelle sie zum ersten Male nebeneinander (Abb. 2–4), die eine nach dem Original im Historischen Museum der Stadt Wien, die andere nach einer Abbildung in der Wiener Zeitschrift *Erdgeist*, Jahrgang III, 1908; es ist das Exemplar aus dem Besitz von Frau Henriette Dux, von dieser aus dem Nachlaß eines Dr. Adolf von Marenzeller erworben. Soweit man aus Frimmels

³ *Das Mählersche Beethoven-Bild von 1804/05 im Historischen Museum der Stadt Wien*, in: ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 16. Jg. 1961, Heft 3, S. 111 ff. — *W. J. Mählers Beethovenbildnisse und seine Porträte anderer Persönlichkeiten*, in: ALTE UND MODERNE KUNST, 6. Jg. Wien 1961, Heft 45.

Äußerungen klug wird, gehörten die Büsten bei Schrötter und in der Akademie zum Museums-Typus, die bei Frau Pauline Neumann entsprach der bei Frau Dux. Das Exemplar bei Frau Neumann ist deshalb interessant, weil es sich bei ihr um die Tochter von Nicolaus Lenaus Schwager Anton Schurz handelt und diese Büste aus Lenaus Besitz stammte; ihr galt das Gedicht *Beethovens Büste* aus jenem Spätherbst 1840⁴, in dem Lenau die Büste von Gustav Ritter von Frank zum Geschenk erhalten hat:

Mit dem sichern Blick der Liebe
Hast die Stelle Du getroffen,
Wo das Nachtverlies des Unmuts
Blieb dem Strahl der Freude offen.

Brachtest mir des Mannes Büste,
Den ich höchst als Meister ehre
Nebst dem schroffen Urgebirge
Und dem grenzenlosen Meere.

Bei der Familie Reinbeck in Stuttgart erzählte Lenau von der Büste und sagte: „Es ist außerordentlich viel Streben in diesem Kopfe, Nase, Kinn, Haare, alles aufwärts“⁵. Wenn wir heute die beiden Büsten betrachten, werden wir die erste, die gewiß 1820 unmittelbar vor der Natur entstanden ist, der klassizistischen Umformung von 1822 bei weitem vorziehen. Die Büste des Historischen Museums ist ein schönes, echtes Dokument, kein Werk eines großen Künstlers, aber wichtig für die Kenntnis von Beethovens Äußerem⁶. Sie steht in den Beethoven-Erinnerungsräumen des Pasqualati-Hauses in Wien. Wie sehr Beethoven, der doch andere Künstler wie Waldmüller und Schimon oft recht unwirsch behandelt hat, dem nicht viel mehr als zwanzigjährigen Dietrich half, bezeugt der jetzt in der Wiener Stadtbibliothek bewahrte Brief, den Emily Anderson, die Frimmels

⁴ *Lenaus sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Eduard Castle, Leipzig 1910–1923, I., S. 413 ff., VI., S. 430 ff.

⁵ Emma Niendorf, *Lenau in Schwaben, Aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens*, Leipzig 1853.

⁶ Frimmel fand sie in beiden Büchern nicht einmal der Abbildung wert. Das Exemplar stammt aus der Beethovensammlung in Heiligenstadt, die von Josef Böck-Gnadenau betreut und 1896 in den Besitz der Stadt Wien übertragen wurde. Diese Sammlung hat sich aber auch von Frau Pauline Neumann deren Büste, wahrscheinlich, um sie auszustellen, ausgeborgt und sie 1887 zurückgestellt, wie aus Notizen der Heiligenstädter Beethovensammlung in der Wiener Stadtbibliothek hervorgeht.

falsche Angaben in ihrer Anmerkung notgedrungen übernommen hat, in den Sommer 1820 setzt⁷.

Diese Datierung ist gewiß annähernd richtig. Da aber die Dietrichsche Büste in jener Kunstaussstellung bei St. Anna zu sehen war, die bereits am 4. Juni geschlossen wurde⁸, dürfte der Brief doch in das Frühjahr fallen⁹. Besondere Schwierigkeiten macht bei dem heutigen Stand der Forschung, zumal aber auch infolge der äußerst zweifelhaften Kommentierung durch einen mit Wiener Verhältnissen wenig vertrauten Nichtösterreicher, die Feststellung der Sprecher und Gesprächsthemen in den Konversationsheften. Für das hier folgende Gespräch wird von Schünemann Stieler als Besucher angegeben (Mitte Juli 1820):

„Stieler: bis zur nächsten Kunst-Ausstellung werde ich Ihr Porträt nachmahls machen aber ganz lebensgröße

Ihr Kopf macht sich vorzüglich gut von vorn und es war so passend weil auf der einen Seite der Haydn auf der andern der Mozart

die Portraits des Laurence sind die besten die ich gesehen habe von jetzigen Künstlern

Tadeln lest sich alles wenn man will so gibts nichts volkommenes

Der Wechtl hat eine außerordentliche Freude mit Ihrem Portrait.

Wieden Anackergasse beym grünen Ancker

Ich war beym Haushofmeister und er that so karg daß er für Ihre Büste 10 oder 12 f geben wollte, und daß ist unmöglich da ich eine Woche daran zu thun habe Wenn die Gräf. gesund wäre sie ließe die Büste ohne weiteres von Marmor machen

Ein Künstler Namens Kisling wird jetzt die Büste unsers Kaiser machen welche drey Klafter hoch wird

⁷ *The letters of Beethoven*, collected by Emily Anderson, London 1961, Volume II, p. 901.

⁸ *Wiener allgemeine Theaterzeitung* vom 6. Juni 1820; am 8. Juni wird in der Fortsetzung des Berichts über die Ausstellung die „Büste des großen Tonsetzers“ hervorgehoben. Die Büste ist im Katalog der Akademie der bildenden Künste bei St. Anna von 1820 (unter „Bildhauerarbeiten“ als „Nr. 16: Büste aus Gyps, Herr Ludwig van Beethoven. Von Anton Dietrich“) aufgeführt. Im gleichen Katalog ist unter Saal III, Nr. 96, das Stielersche Beethovenporträt, das also ganz gleichzeitig ist, verzeichnet. Die Datierung der Büsten bei Prof. Schrötter und im Historischen Museum mit 1821 ist vielleicht nachträglich erfolgt, als die Beschriftung „L. v. Beethoven“ unten am Büstenrand angebracht wurde. Jedenfalls ist, bei so klarer Sachlage, die Datierungsgeschichte von Frimmel überflüssig aufgebauscht worden.

⁹ Beethoven notiert schon im April, *Konversationshefte*, hrsg. von Georg Schünemann, Berlin 1942, S. 84, vermutlich aus dem Katalog: „Büste von Gips, Beethov./Böhm. Basrelief aus Marmor“. Mit dem Marmorrelief dürfte das Bildnis des Erzbischofs Hohenwart, Katalog Nr. 8, gemeint sein.

Es ist eine Regierung wie in Abdera

Böhm muß auch alles mögliche anwenden um nach Italien zu kommen

Nehmen Sie die Ungelegenheit die ich machte nicht Uebel.

Ich bin sehr erfreut Sie gesund getroffen zu haben, später werde ich ein wenig nach der Prühl sehen"

Ich habe durch die Freundlichkeit von Professor Dr. Georg Knepler, Berlin, eine Photokopie der Stelle in den Konversationsheften erhalten. Der Name *Stieler* kommt nicht vor. Er ist von Georg Schünemann willkürlich eingesetzt worden, obgleich aus dem Text hervorgeht, daß der Besucher ein Bildhauer, nicht ein Maler gewesen sein muß. Überdies hat auch eine Schriftvergleichung in der Wiener Nationalbibliothek ergeben, daß die Handschrift des Gesprächspartners nicht die Stieler's ist. Leider kann ich die sehr begründete Vermutung, daß Anton Dietrich der Besucher gewesen ist — nur er hat in diesem Jahre eine Beethoven-Büste geschaffen, nur er hat ein Porträt „*nochmahls*“ gemacht —, noch nicht in eine Gewißheit umwandeln, da ich in keiner Wiener Bibliothek, in keinem Wiener Archiv bisher ein Stückchen Handschrift des Bildhauers auftreiben konnte. Aber die Wahrscheinlichkeit ist sehr groß; auch die Bescheidenheit des Tones spricht dafür^{9a}.

Unaufklärbar bleibt die Angelegenheit mit Haydn und Mozart, bei St. Anna ist weder von dem einen noch von dem anderen ein Bildnis gewesen. Vielleicht war Dietrichs Büste gleich nachher noch anderswo ausgestellt. In einem Kunstladen?

Anhangsweise möchte ich noch die Zeichnung von Anton Dietrich erwähnen, die das Datum 1826 trägt, was Frimmel zu der „*Annahme*“ veranlaßte, „*daß sie eine Vorstudie für die Dietrichschen Büsten war*“. Das ist natürlich nicht der Fall, es ist ja auch, siehe Abbildung in den *Beethoven-Studien* I, S. 105, durchaus keine Bildhauerzeichnung. Wozu sie geschaffen wurde, steht ganz außer Zweifel: im Verlag L. T. Neumann ist danach eine Lithographie von Faust Herr erschienen. Dieser Verlag ist erst Ende 1833 begründet worden, das Blatt dürfte zwischen 1835 und 1840 herausgegeben worden sein¹⁰. Vielleicht hat Dietrich die Zeich-

^{9a} Während der Drucklegung fand ich in einer frühen Arbeit Otto Erich Deutschs, in dessen Schriften, wie es scheint, alles zu finden ist, (*Franz Schubert, sein Leben in Bildern*, München und Leipzig 1913, S. 464) die Wiedergabe einer Porträtzeichnung Anton Dietrichs von Leopold Kupelwieser. Dietrich hat seine Unterschrift darunter gesetzt. Obwohl dieses Vergleichsstück klein ist, bringt es doch fast die Gewißheit, daß Dietrich Beethovens Gesprächspartner gewesen ist.

¹⁰ Leider sind die bis dahin erhalten gewesenen Geschäftspapiere der Firma 1944/45 durch einen Bombentreffer im Geschäftsgebäude restlos vernichtet worden (freundliche Auskunft von Herrn August Eymer, dem heutigen Besitzer der Firma).

nung nach Beethovens Tod für die Herstellung eines Stichs oder einer Lithographie geschaffen und sie mit der Jahreszahl 1826 in die Lebenszeit Beethovens zurück verlegt, da er ja diesen wirklich nach dem Leben modelliert hatte und seine Büste bekannt war; es könnte sich dann erst Jahre später dafür ein Verleger gefunden haben. Möglich erscheint es aber auch, daß die Zeichnung wirklich schon 1826 für eine erst viel später zu Stande gekommene Lithographie hergestellt worden wäre. Fest steht, daß es keine Zeichnung nach der Natur ist, sondern eine aus der Erinnerung und mit Hilfe der ersten Büste geschaffene.

III. EINE BISHER NICHT BEACHTETE GEDENKMÜNZE VON JOSEF LANG UND DAS IHR ZU GRUND LIEGENDE PORTRÄT

Eine besondere Überraschung bereitete die Durchsicht des Vorrats an Wachsbossierungen des Historischen Museums der Stadt Wien. Es kam dabei ein aus der bekannten Sammlung Dr. August Heymann in Wien stammendes Tableau (*Inv. Nr. 61175*) zum Vorschein, das unter anderen ein sehr schönes Profilporträt Beethovens enthielt (Abb. 5). Das Tableau, sichtlich etwas oberflächlich zusammengestellt, zeigt in der oberen Reihe Erzherzogin Leopoldine, Kaiser Franz II., Thronfolger Erzherzog Ferdinand (den späteren Kaiser), in der mittleren Reihe die Kaiserin Caroline Augusta allein, und unten links Niccolò Paganini, in der Mitte den Maler Heinrich Friedrich Füger, rechts Beethoven. Das Inventar nannte keinen Künstler für alle diese Porträte, sichtlich Vorarbeiten für Medaillen. Zufällig fiel jedoch mein Blick auf die Eintragung zur *Inv. Nr. 61182*, unter der ich ein den Wirrnissen von Krieg und Nachkrieg zum Opfer gefallenes Gegenstück mit neun Wachsbossierungen verzeichnet fand¹¹; hier war ein Künstlernamen eingefügt: *F. X. Lang*. Es stellte sich bald heraus, daß diesem im Thieme-Becker mit seinen Lebensdaten (1770–1847) und einigen ungenauen Hinweisen verzeichneten Künstler so gut wie keine für uns heute faßbare Arbeit zugeschrieben werden kann; das Meiste von dem, was ihm seltsamerweise im Historischen Museum der Stadt Wien zugeschrieben worden ist, erwies sich als Arbeit jenes Lang, der auch zweifellos die Wachsbossierungen der beiden Tableaux geschaffen hat: Josef Nikolaus Lang (1776–1835). Die Gewißheit war leicht zu schaffen: Das Fügerporträt ist identisch mit dem auf der Fügerpreis-Medaille J. N. Langs

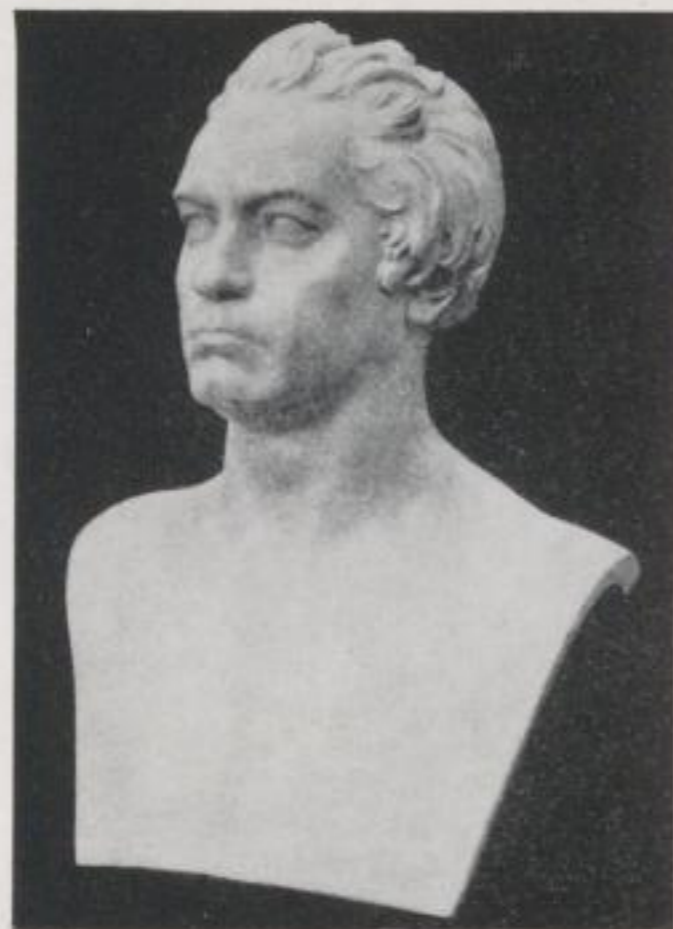
¹¹ Im Inventar sind die Dargestellten genannt: Alexander III. von Rußland, Fürst Karl Schwarzenberg, König Friedrich Wilhelm III., Kaiser Franz II., Rudolf Graf Wrba, Andreas Jos. Stifft, Josef Graf Ossolinski; außerdem eine Herme, von einem Genius bekrönt (also wohl der Entwurf einer Medaillenrückseite) und ein Apollo (?). — Die Zusammenstellung der Tableaux ist sicher nicht vom Künstler selbst, sondern von einem Nachfahren vorgenommen worden.



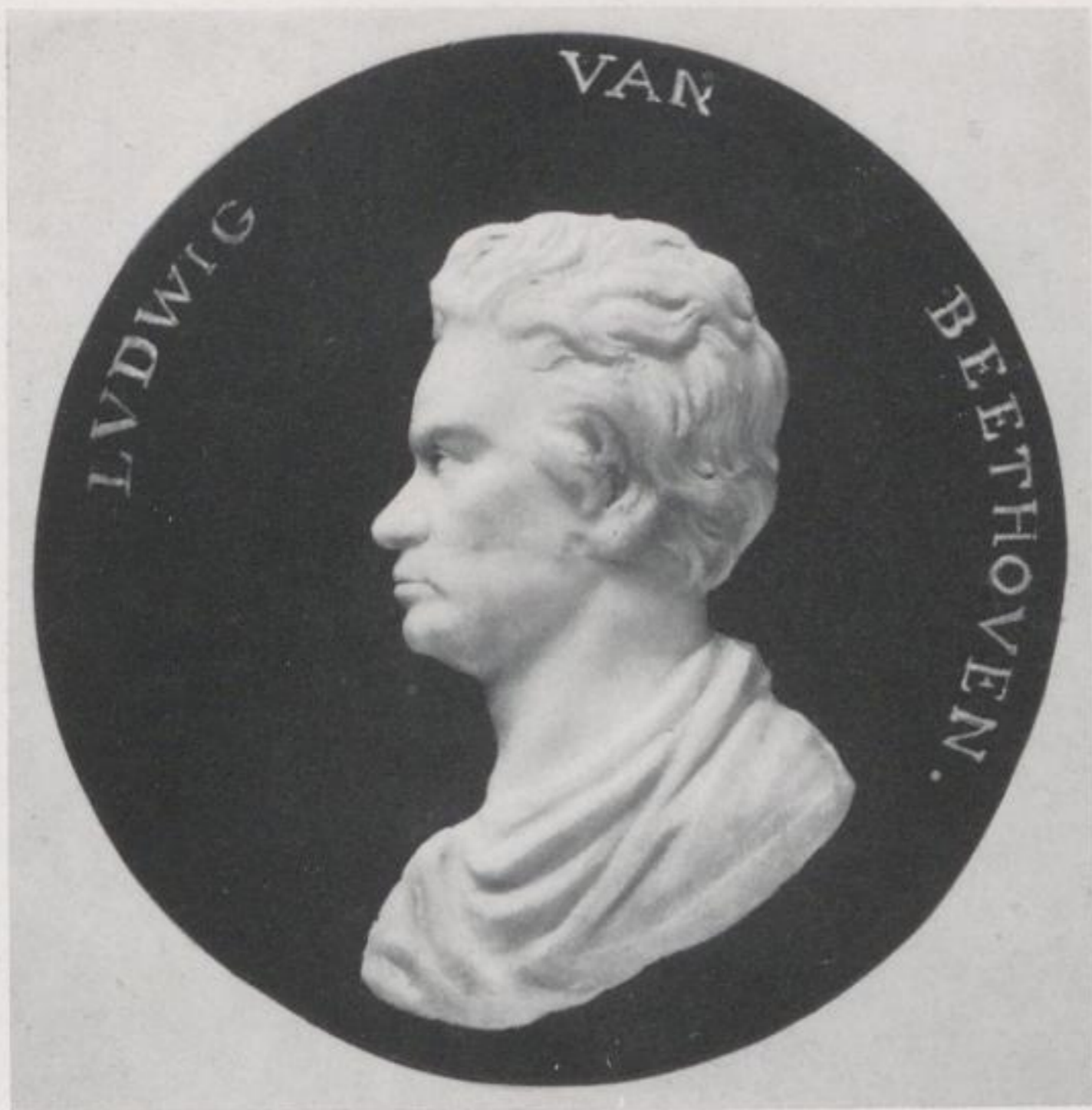
1. Willibrord Josef Mähler, Beethoven, Öl auf Leinwand, um 1815. Besitzer Ing. Wolfgang Karajan, Salzburg.



2. Anton Dietrich, Beethoven. Gipsbüste, 1821. Historisches Museum der Stadt Wien.



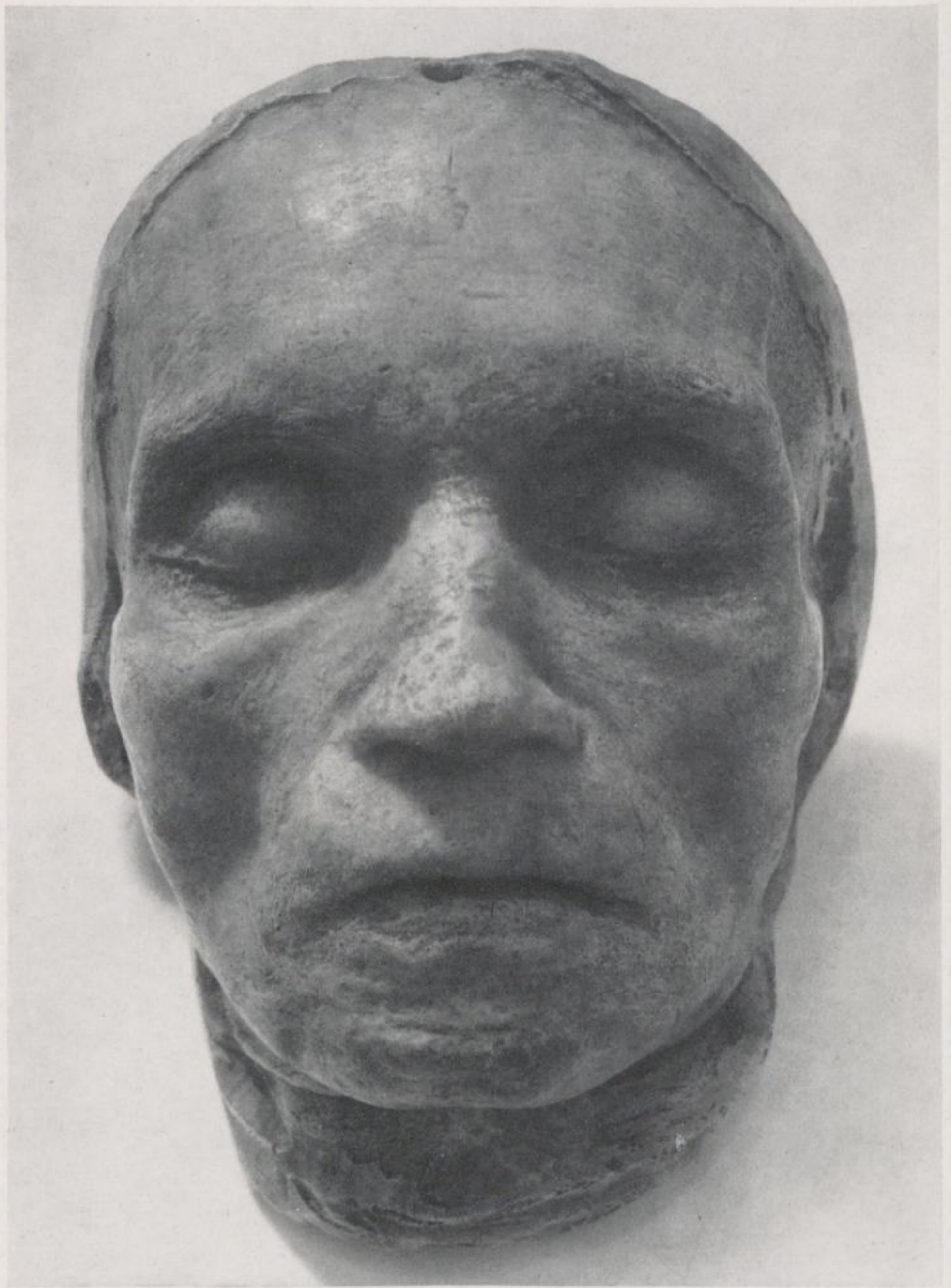
3/4. Anton Dietrich, Beethoven, zweite Gipsbüste, 1822. Ehemals Sammlung Frau Henriette Dux, Wien.



5. Josef Lang, Beethoven. Wachsbossierung. Historisches Museum der Stadt Wien.



6/7. Josef Lang, Medaille auf den Tod Beethovens 1827. Vorder- und Rückseite. Historisches Museum der Stadt Wien.



8. Beethoven-Totenmaske, abgenommen von Josef Danhauser. Exemplar aus Franz Liszts Besitz. Historisches Museum der Stadt Wien.

von 1809, eine Paganini-Medaille gibt es von Lang aus dem Jahr 1828, in dem Paganini zum ersten Male in Wien auftrat. Lang hat aber auch den Kronprinzen Ferdinand anlässlich der Errichtung des Ferdinandeums in Innsbruck 1828, den Kaiser für die Medaille auf Tirols Wiedervereinigung mit Österreich 1815, die Erzherzogin Leopoldine anlässlich ihrer Abreise als Braut des Kaisers von Brasilien für Münzen porträtiert; es würde hier zu weit führen, wenn man den Nachweis erbringen wollte, daß auch so gut wie alle sonst auf dem vorhandenen und auf dem verlorenen Tableau vereinten Porträte für Medaillen gearbeitet wurden. Vor allem gibt es ja die Ausführung der Beethoven-Medaille, die allerdings gegenüber allerlei anderen Medaillen auf Beethoven, selbst sehr späten aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, eine Art Aschenbrödel-Dasein geführt hat. In dem bekannten Buch *Musica in Nummis*¹² ist sie jedoch unter Nr. 12 aufgeführt, in der Zeitschrift *Die Musik* in einer Umrißzeichnung wiedergegeben¹³, in der Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien von 1921¹⁴ ausgestellt gewesen; 1927 aber, in der weit größeren Beethoven-Ausstellung, hat man sie schon ausgelassen. Ich bilde hier Vorder- und Rückseite ab (Abb. 6/7). Auf den ersten Blick ist wohl auch in den Abbildungen zu erkennen, wie sehr die Ausführung gegenüber der Wachsbossierung verloren hat. Diese geht mit keinem anderen Beethovenbildnis überein. Sie zeigt Beethoven etwa so, wie er zwischen 1815 und 1818 ausgesehen haben dürfte, nicht, wie er am Ende seines Lebens aussah. Meines Erachtens kann man die Möglichkeit nicht ausschließen, daß Lang Beethoven nach dem Leben modelliert hat, auch wenn wir dafür keinen Beweis haben. Die Tatsache, daß die Medaille auf den Tod geprägt wurde¹⁵, ist keinesfalls ein Gegenbeweis. So wie der Medailleur Josef Daniel Böhm um 1820 eine Medaille geschaffen hat, die, obgleich ohne Zweifel die Negativform schon geschnitten war¹⁶, verloren gegangen ist (einen sehr zweifelhaften Abguß der Wachsbossierung¹⁷ bildet Frimmel ab), könnte auch Lang sein Bildnis nach der Natur gearbeitet und nach dem Tode Beethovens dann für die Gedenkmedaille verwendet haben. Jedenfalls ist das in Wachs bossierte Porträt eindrucksvoll und weist sehr persönlich aufgefaßte Züge auf. Ich habe den Eindruck, daß damit ein nicht wertloses Glied in der Bildnisreihe wieder gefunden wurde.

¹² Karl Andorfer und Richard Epstein, *Musica in Nummis*, Wien 1907.

¹³ Jg. II, Heft 6, S. 440, Berlin und Leipzig 1902.

¹⁴ Katalog Wien 1921, Nr. 421 (S. 74).

¹⁵ Die Inschrift auf der Rückseite mit dem trauernden Genius lautet: „Geb. am XVII. Dec. MDCCLXX, der Kunst entrissen am XXVI. Mar. MDCCCXXVII.“

¹⁶ *Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Georg Schünemann, Bd. II, S. 114, und passim.

¹⁷ Frimmel, *Beethoven im zeitgenössischen Bildnis*, Tafel 17.

IV. DIE TOTENMASKE

Zwei Umstände sind der richtigen Beurteilung des Abgusses von Beethovens Antlitz nach dem Tode durch den damals zwanzigjährigen Josef Danhauser seit Jahrzehnten im Wege gestanden. Einmal hat Frimmel ganz bestimmt und, nach seiner Art, geradezu diktatorisch die Behauptung aufgestellt, Beethovens Schädel sei vor der Abnahme der Maske durch die Obduktion so entstellt worden, daß der Maske jede Wahrheit abgehe; und dann sind alle Betrachter von den kursierenden sehr mäßigen und verwaschenen Abgüssen ausgegangen, wie die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einen aufbewahrt oder auch das Beethovenhaus in Bonn¹⁸. Das herrliche Exemplar, das dem Historischen Museum der Stadt Wien im Jahre 1887 von der Fürstin Marie Hohenlohe¹⁹ aus dem Nachlaß von Franz Liszt geschenkt wurde, der es von Josef Danhauser erhalten hatte (*Inv. Nr. 24747*), ist fast ganz verborgen geblieben. Ich gebe es hier nach einer neuen Photographie wieder (Abb. 8). Niemand wird sich dem Eindruck der Größe entziehen können, die daraus spricht. Diese Wirkung konnte man auch gelegentlich einer Ausstellung des Originals im Historischen Museum der Stadt Wien, durch ein paar Monate am Beginn dieses Jahres, feststellen. Wenn man die neue Aufnahme mit der des Bonner Exemplars in dem Buche von Benkard vergleicht, möchte man fast an der Identität zweifeln, an der freilich nicht zu zweifeln ist.

Noch habe ich mit keinem Anatomen über die Frage der Obduktion und der durch sie bewirkten Veränderung der Züge gesprochen. Aber das eine steht fest: es ist sehr viel von Beethoven in diesem „ewigen Antlitz“. Dabei beruht die Behauptung von der vorangegangenen Obduktion nur auf einem Schluß. Man glaubt zu wissen, daß die Obduktion durch den Wiener Anatomen Johann Wagner am 27. März erfolgt ist. Aus einem Brief Stephan von Breunings an Schindler, den dieser der dritten Auflage seines Beethoven-Buches faksimiliert beigegeben hat²⁰ und der deutlich mit dem 27. März datiert ist, scheint das Datum der Abnahme der Totenmaske unzweideutig hervorzugehen. Bei den Nachkommen der Familie Littrow-Bischoff in Wien hat sich aber in einer legalisierten Abschrift eine ganz andere Darstellung des Vorgangs durch Josef Danhausers Bruder Carl erhalten, die zugleich mit einem Haarbüschel Beethovens in das Historische Museum der Stadt Wien gelangte. Ich möchte sie, ohne Stellung dazu zu beziehen, hier abdrucken. Auf Grund von Angaben der Frau Ella Lang-Littrow, also aus

¹⁸ Siehe z. B. das bekannte Buch von Ernst Benkard, *Das ewige Antlitz*, Berlin 1929, Tafel 49/50.

¹⁹ Tochter von Liszts Lebensfreundin Karoline Sayn-Wittgenstein, siehe: Fürstin Marie zu Hohenlohe und Ferdinand von Saar, *Ein Briefwechsel*, hrsg. von Anton Bettelheim, Wien 1910.

²⁰ Münster 1860, als Faksimile 2 am Ende des Bandes.

derselben Quelle, ist in einem Danhauser-Buche schon etwas Ähnliches publiziert worden²¹, aber vermutlich der Beethoven-Forschung entgangen. Hier ist das Dokument:

Die Provenienz der Haarlocke Beethovens

Am 26. März (1827) frühmorgens, da wir noch schliefen klopfte Ranftl) an unserer Thür und brachte die Nachricht, daß Beethoven diese Nacht verschieden sei.*

*Da wir eine Gypsgießerei im Hause**) hatten, mein Bruder Josef dadurch veranlaßt worden war zu seinem Studium der Köpfe derartige Arbeiten zu versuchen kam er sogleich auf die Idee eine Maske des großen Todten abzuformen. Wir kleideten uns schnell an, ließen anspannen, und da der im Dienste unserer Fabrik stehende Gypsgießer Hofmann indessen gekommen war nahmen wir ihn mit uns in den Wagen.*

Es war noch sehr früh am Tage als wir vor dem Hause des Dahingeschiedenen anlangten, und wir konnten Niemand finden, der uns Bescheid gegeben hätte. Endlich ließ uns eine Frau die Treppe hinaufsteigen und oben angelangt fanden wir ein offenes Vorzimmer, dessen in das Nebengemach führende Thür angelehnt war. Wir griffen nach der Klinke und traten hinein. An der Hauptwand dieses Zimmers stand ein Bett und in diesem Bett lag Beethovens Leiche.

Da dem Verstorbenen während der Krankheit der Bart stark gewachsen war ließen wir durch den Gießer einen Barbier holen, welcher denselben wegrasirte, und weil der Barbiergeselle vorgab das Rasiermesser nicht mehr gebrauchen zu dürfen, nachdem er einen Todten damit berührt, kaufte ich ihm dasselbe ab.

Mittlerweile hatten wir zwei Haarlocken von der Schläfengegend, wo sie reichlich übereinander lagen zum Andenken von dem verehrtem Haupte abgeschnitten und nun gieng es an die Arbeit. Mein Bruder, welcher diese Sache weniger verstand als der geübte Gießer nahm gern dessen Hilfe an, und so war bald ein guter Abdruck genommen, den wir wolverwahrt sorgfältig nach Hause brachten, denn meinem Bruder war die Idee gekommen sich als Maler im Modelliren zu versuchen und eine Büste Beethovens anzufertigen. Er gieng sogleich ans Werk, und brachte in der That eine Büste des Meisters zu Stande, die alle Welt in Erstaunen setzte, und mit Bewunderung des jungen Künstlers erfüllte. Es wur-

**) Ranftl ein später bekannt gewordener Thiermaler.*

****) Der Vater des Malers Josef Danhauser gründete Anfang dieses Jahrhunderts eine große Möbelfabrik in Wien, in welcher die mannigfachsten Thätigkeiten, Tischler-, Tapezierer-, Schlosser-Werkstätten, Metall-, Gypsgießereien und andere Gewerbe vereinigt waren.*

²¹ Arthur Roessler, *Danhauser*, Wien o. J. (etwa 1910), S. 14; Wien ²/1946, S. 25.

den mehrere Abgüsse gemacht. Ein erstes sehr gelungenes Exemplar, das an Moscheles in London gesendet wurde, in dessen Erfolg wir große Erwartungen setzten — wir hofften es werde dort in Marmor ausgeführt werden — kam in Scherben an.

Die Maske Beethovens nach dem Leben ist von Dietrich oder Klein gemacht worden. Das Rasiermesser ist noch in meinem Besitz, die Originalmaske nach dem Tode (von meinem Bruder), die Maske nach dem Leben, und die Haarlocke Beethovens befinden sich als Ihr Eigenthum in Ihren Händen. Da Sie, gnädige Frau, jedoch wünschten über den Hergang dieser Dinge und namentlich wie ich zu der Haarlocke gelangte genauen Bescheid zu haben, sende ich Ihnen diese Mitteilungen.

Carl Danhauser.

Text und Unterschrift rühren von dem nunmehr achtzigjährigen Karl Danhauser her. Collationiert und mit dem mir vorliegenden, aus einem Bogen bestehenden, ungestempelten Originale vollständig gleichlautend befunden. —

Währing am 19. /: neunzehnten :/ Mai 1891 /: einundneunzig :/. —

Dr. Peter Gasser

Notar

Wid. Geb. 65 x

Stgl. 50 x

S^a 1 15 x

Diese Abschrift ist der mir vorgewiesenen mit einem Fünzig-Kreuzer-Vidimirungs-Stempel versehenen beglaubigten Abschrift vollkommen gleichlautend. Wien am siebenten December Eintausendachthundertzweiundneunzig.

Schreibg. 50

Karl R. v. Olschbaur

Vid Geb. 60

Notar

Stempel 50

S^a 1 60

Dieses Zeugnis dürfte von einem Achtzigjährigen stammen (vermutlich ist es an Frau Ella Lang, die Tochter von Auguste Littrow-Bischoff, gerichtet). Daher ist es gut möglich, daß Erinnerungsfehler unterlaufen sind. Andererseits weist die Schilderung große Frische und Lebensnähe auf. Zunächst steht Zeugnis gegen Zeugnis. Die Dinge sind gewiß schwer zu enträtseln — es ist eine so unsichere Überlieferung da, obgleich sich viele damals dessen bewußt gewesen sind, daß einer der größten Menschen gestorben war, die je gelebt haben. Ich möchte wiederholen: Aus der Totenmaske würden wir ihn, diesen großen Menschen, erkennen, auch wenn wir nicht wüßten, wer es ist.

RUDOLF STEGLICH

*Dokumentarisches zur Lebensgeschichte
eines Beethovenschen Sonatensatzes*

Angeregt durch Otto Erich Deutschs für die Musikwissenschaft außerordentlich bedeutsame Dokumentenwerke zur Lebensgeschichte großer Meister sei hier etwas Ähnliches wenigstens im Kleinen unternommen: es sei der Lebensgeschichte eines Beethovenschen Sonatensatzes an Hand dokumentarischer Deutungen nachgegangen. Dabei sei versucht, den verschiedenen, mitunter geradezu gegensätzlichen Beurteilungen möglichst auf den Grund zu gehen, das heißt die Frage zu beantworten, in welcher Musizierweise die Beurteilungen jeweils begründet sind.

Dafür sei der erste Satz der Klaviersonate in Es-dur Opus 7 gewählt. Dieser Satz gilt, wie die ganze Sonate, gewiß nicht als schwer verständlich und ist doch seltsam widersprüchlich beurteilt worden. Zwar hat Beethoven auch ihm wie üblich eine Vortragsvorschrift als Wegweiser zum rechten Verständnis vorangestellt, sogar eine ausführlichere als vielen andern Sätzen: *Allegro molto e con brio*. Aber gerade diese Vorschrift hat ihm, wie sich zeigen wird, auch mancher namhafte Fachmann nicht recht geglaubt.

Allegro molto e con brio

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata in E-flat major, Op. 7, No. 1. The score is in 6/8 time and E-flat major. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning with a piano (p) dynamic and a forte (sf) dynamic. The second system continues the piece with various melodic and harmonic developments.

Beethoven selber hat diese Sonate offenbar sehr geschätzt, denn er gab sie nicht wie zuvor die Sonaten des Opus 2 und danach die des Opus 10 mit je zwei andern zusammen heraus, also in einer Gruppe von drei Sonaten, sondern für sich allein und mit dem Titel *Grande Sonate*.

Carl Czerny überliefert, daß diese Sonate bei den Wienern besonderen Anklang fand: sie sei „gleich nach Erscheinen ‚die Verliebte‘ genannt worden“, und er bestärkt diese Charakteristik durch einen Vergleich mit der *Appassionata*: „Der Titel *Appassionata* würde weit eher für die *Es-dur-Sonate Opus 7* passen, welche Beethoven in einer sehr passionierten Stunde schrieb“¹. Dies Urteil wiegt um so schwerer, als Czerny Klavierschüler Beethovens war, und es wird zudem bekräftigt durch Beethovens Vortragsvorschrift: *Allegro molto e con brio* fordert viel mehr *appassionato*-Charakter als das *Allegro assai*, das er dem phantastischer, drangvoller erregten ersten Satz der *f-moll-Sonate Opus 57* vorschrieb.

Anton Schindler, ebenfalls Schüler Beethovens, führt in seiner Beethoven-Biographie diese *Es-dur-Sonate* nur mit dem Titel im Werkverzeichnis an. Das kann aber nicht als Zeichen minderer Schätzung gelten, denn sein Buch will eine Beschreibung des Lebens, nicht der Werke geben; zwar sind Beispiele für das Charakteristische der Beethovenschen Tonsprache eingefügt, nicht aber eigentliche Werkbetrachtungen.

Schon Wilhelm von Lenz aber, der doch als „Enthusiast“ der frühen Beethoven-Forschung gerühmt wird, meint von jenem Sonatensatz abschätzig: „Das *Allegro molto e con brio* ist ziemlich unbedeutend“². Ein Satz, den Beethoven selbst als sehr freudig und feurig erregt empfand und als Hauptsatz einer „Großen Sonate“ veröffentlichte, „ziemlich unbedeutend“? Schon das Hauptmotiv des ersten Themas sei „nicht vielsagend“ — sollte aber ein Motiv, dessen erste Entwicklung sich schon über zwei Oktaven emporschwingt, wirklich nicht viel sagen? Immerhin gesteht Lenz zu, daß „die Bearbeitung des nicht vielsagenden Motivs von Meisterhand“ sei.

Ähnlich wie Lenz äußert sich Wilibald Nagel: „Mit Enthusiasmus wird kaum jemand von dem Satze sprechen, es fehlt ihm der höchste Schwung des Ausdrucks“; die Bewegung des Hauptthemas sei nur „treibend, gleichmäßig“³.

Und Fritz Volbach meint: „Keine großen, leidenschaftlichen Gedanken tra-

¹ Czernys *Erinnerungen an Beethoven*, in: NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH IX (1939). — Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, II, S. 451 f. — Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule Op. 500*, IV Kap. 2: „Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Werke für das Pianoforte allein.“

² *Beethoven, eine Kunststudie*, Hamburg 1860, III, S. 77.

³ *Beethoven und seine Klaviersonaten*, Langensalza 1903, I, S. 68.

gen den ersten Satz dieser Sonate. Er bedeutet mehr ein Wandern in der Ebene zwischen grünen, blumigen Wiesen“⁴.

Nach Lenz, Nagel und Volbach stünde also Beethovens Anweisung zu passioniertem, feurigem Vortrag in krassem Gegensatz zur Musik, die ziemlich unbedeutend, nicht gerade vielsagend sei, ohne höchsten Schwung des Ausdrucks, ohne große leidenschaftliche Gedanken, nur sozusagen ein idyllischer ländlicher Spaziergang.

Auch Adolf Bernhard Marx hat sich über den Beginn dieses Satzes zunächst in ähnlichem Sinne ausgesprochen: die vier ersten Takte „haben nur einen Akkord, also nicht die kleinste Bewegung oder Gegenstellung von einem Akkord zum andern . . . Diese vier Takte repräsentieren die unterste Form der Einleitung, einen vorspielartigen Eintritt“⁵. Somit scheint ihm Beethovens *Allegro molto e con brio* hier noch gar nicht recht wirksam zu werden. Später aber rühmt er die Sonate im Ganzen als „eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen“; schon ihr erster Satz sei „ein überreicher Kranz mannigfaltigster Blüten und dabei zu vollkommenem Zusammenwirken geordnet . . . Der ganze Satz sprüht von frischem, glanzvollem Leben; das Tempo *Allegro molto e con brio* ist im Ganzen das vollkommen gemäße, wird aber . . . mancherlei Wandel erfahren müssen“⁶. Diese letzte Bemerkung ist nicht eine wertmindernde Einschränkung, vielmehr ein zutreffender Hinweis auf die verschiedene Taktbewegung der Themen innerhalb des gemeinsamen *Allegro*-Charakters, ein Hinweis auf notwendigen „Wechsel mit der Bewegung“, wie ihn nach Schindlers Bericht Beethoven selbst in solchen Fällen forderte, so im *Largo* der Klaviersonate in D-dur Opus 10, 2 und im *Larghetto* der zweiten Sinfonie⁷. Wirklich hat das zweite Thema im ersten Satz von Opus 7, wie zweite *Allegro*-Themen oft, ein mehr verinnerlichtes als offenes, aktiv emporflammendes Feuer.

Theodor Frimmel spricht in seinem Beethoven-Handbuch ähnlich wie Marx von der „lebensfrischen, geistsprühenden Sonate Opus 7“, wobei er wohl ebenfalls besonders den ersten Satz meint⁸.

⁴ Erläuterungen zu den Klaviersonaten Beethovens. Ein Buch für jedermann, Köln 1919, S. 51.

⁵ Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig, III (1845), S. 1923. Diese Stelle auch bei Hugo Riemann, Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten; siehe Anm. 16.

⁶ Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, Berlin 1863, S. 99 ff.

⁷ Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven, Münster 1840, S. 236; Münster 3/1860, I, S. 243. Vgl. KONGRESSBERICHT ZUM INTERNATIONALEN MUSIKHISTORISCHEN KONGRESS DER BEETHOVEN-ZENTENAR-FEIER, Wien 1927, S. 104 ff.: Über Dualismus der Taktqualität im Sonatensatz.

⁸ Beethoven-Handbuch III, Leipzig 1926, S. 190.

Noch mehr geht Wilhelm Joseph von Wasielewski in seinem Beethoven-Buch auf den Bewegungscharakter des ersten Satzes ein: „*Ein eigentümliches Treiben und Drängen spricht aus dem ersten Satz, als ob es gelte, die Hülle des Keims zu sprengen, welcher die Tonkunst zu neuem Leben erwecken sollte. Wie lebhaft beschwingt ist der durch hornrufartige Klänge eingeleitete Anfang, wie innig sehnsuchtsvoll das Mittelmotiv empfunden*“⁹! Zweierlei ist hier besonders bemerkenswert: es wird ebenfalls, aber noch schärfer charakterisierend auf die verschiedenen Bewegungsweisen der Themen hingewiesen; vor allem aber wird die dem *Allegro molto e con brio* in besonderem Grade eigene Beethovensche Bewegungsenergie eindringlicher beschrieben als von Marx und Frimmel. Denn der eigentliche Sinn der von diesen gebrauchten Worte „sprühend“ und „glanzvoll“ will doch weder miteinander noch mit Beethovens *con brio* recht zusammenstimmen. Beethovens Feuer sprüht und glänzt doch nicht nur, es flammt empor und leuchtet, noch dazu mit „*lebhaft beschwingtem, eigentümlichem Treiben und Drängen*“.

Damit ist das Grundwesen des Beethovenschen Lebensrhythmus einfühlsam angedeutet: eine stark ausgeprägte zielstrebige Bewegtheit, die nicht nur sein Musizieren und seine Musik, die sein Wesen überhaupt, auch sein leibhaftiges, zum Beispiel seinen Gang kennzeichnete. Darauf hat besonders nachdrücklich Friedrich Wähler hingewiesen, ein Wiener Zeitgenosse des Meisters, in seinen Beethoven-Erinnerungen: „*Häufig steht das Äußere seltener Naturen mit ihrem Inneren in einer wunderbaren Übereinstimmung; dies war bei Beethoven der Fall . . . Sein Gang hatte etwas Flughafte, gleich dem Ansatz eines Reisenden, der rüstig ein bestimmtes Ziel verfolgt*“¹⁰. Zwar hat Theodor Frimmel diesem Satz in seinem Beethoven-Handbuch die Kritik vorausgeschickt: „*Über den Gang des Menschen scheint er [Wähler] sich niemals den Kopf zerbrochen zu haben.*“ Wähler aber hatte in diesem Fall das Kopf-zerbrechen um so weniger nötig, als er in Wien genug Gelegenheit hatte, den gehenden Beethoven mit eigenen Augen zu sehen. Überdies wird seine Schilderung des flughaft-zielstrebigem Lebensrhythmus Beethovens zuverlässig bestätigt von dem mit dem Meister gut bekannten und nicht nur des Wortes mächtigen, auch feinsinnig musikalischen Dichter Franz Grillparzer, der seine *Erinnerungen an Beethoven* mit den Versen schließt¹¹:

⁹ *Ludwig van Beethoven*, Leipzig 1888, I, S. 142.

¹⁰ *Beethoven-Handbuch II*, München und Leipzig 1909, S. 393.

¹¹ Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen*, I, Leipzig 1921, S. 320.

Es geht ein Mann mit raschem Schritt —
 Nun freilich geht sein Schatten mit¹² —
 Er geht durch Dickicht, Feld und Korn,
 Und all sein Streben ist nach vorn;
 Ein Strom will hemmen seinen Mut,
 Er stürzt hinein und teilt die Flut,
 Am andern Ufer steigt er auf,
 Setzt fort den unbezwungenen Lauf.
 Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,
 Als Sieger steht er schon am Ziel.
 Nur hat er keinen Weg gebahnt.
 Der Mann mich an Beethoven mahnt.

Deutlich sagen diese Verse, daß sie nicht nur den leibhaftigen Gang Beethovens meinen, sondern viel mehr: die charakteristische Bewegungsenergie seines Wesens überhaupt. Wir selber können noch mit eigenen Augen sehen, wie weitzügig raumgreifend sich diese Bewegungsenergie in seinen eigenhändigen Werkniederschriften auswirkt. Zum Beispiel in den ersten Takten der Fünften Sinfonie¹³: wie weit fliegt da die schreibende Hand mit der Feder zumal über die Taktstriche hinweg, so daß nach den in normalem Abstand notierten drei Auftakt-Achteln die Halben jenseits des Taktstrichs erst nach reichlich zwei bis dreieinhalb Zentimetern folgen! Auch zu Beginn der Klaviersonate in c-moll Opus 111¹⁴ sehen wir solchen drei Zentimeter weiten Schwung von dem Auftakt-Zweiunddreißigstel $\overset{es'}{es}$ über die Taktgrenze hinweg zu dem hauptbetonten $\overset{fis}{fis}$. Überdies sind in diesem Thema die *decrescendo*-Zeichen im auftaktigen, somit von der Taktbewegung emporgeschwungenen vierten Viertel der Takte 2, 4 und 6 auffällig aufwärts gerichtet, nicht wie üblich waagrecht, doch wohl, weil die schreibende Hand das Vorwärts-Aufwärts dieser Taktviertel eindringlich mitempfindet¹⁵. Aber auch im Schriftbild der Arietta dieser Sonate und ihrer Variationen — also auch in einem *Adagio molto!* — ist eine außerordentliche Weistrebigkeit sichtbar ausgeprägt.

Jene Zwiespältigkeit der Urteile über den ersten Satz jener Es-dur-Sonate kann somit nicht etwa einer Unvollkommenheit Beethovens zur Last gelegt werden. Im Gegenteil! Wie ungewohnt schwer ist es — schon nach Grillparzers Urteil —, solchen intensiv wie extensiv vorwärtsschwingenden Gang mitzugehen,

¹² In der Erinnerung Grillparzers, da er dies Gedicht nach Beethovens Tod schrieb.

¹³ Faksimile-Ausgabe, herausgegeben von Georg Schünemann, Berlin 1942.

¹⁴ Faksimile-Ausgabe, München 1922. Vgl. Hubert Unverricht, *Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens*, Kassel 1960.

¹⁵ Das ist kein vereinzelter Fall!

nicht nur in feurigem *Allegro*, auch in *Allegretto*-, *Andante*-, *Adagio*-Sätzen! Wie manchem mag die Fähigkeit dazu unerweckt geblieben oder durch Gewöhnung an ein zer-teilendes Zählen, ein ruckhaft niederschlagendes Akzentuieren erstickt worden sein! Schlimmen Endes scheint beschwingtes Musizieren, zumal freudiges und feuriges überhaupt unvereinbar mit klassischer Musik, die doch „ernste Musik“ zu sein habe und zugleich „absolute“, nämlich losgelöst aus dem natürlichen Ganzen menschlichen Wesens und Wirkens und damit frei von den Energien lebensvoller Bewegung.

In der Musikwissenschaft ist vor allem Hugo Riemann bemüht gewesen, diesen Bewegungsenergien der Musik auf den Grund zu kommen. War er doch besonders stark, mehr als viele andere ergriffen von den vorwärtsstrebend verbindenden und damit formbildenden Kräften der rhythmischen Taktbewegung gerade auch der Musik Beethovens.

Seine Analyse des Kopftemas jenes Es-dur-Sonatensatzes ist ein instruktives Beispiel dafür¹⁶. Nachdrücklich wendet er sich gegen die Meinungen von Lenz, Marx und Nagel, die „einer falschen Leseweise der Motive“ zum Opfer gefallen seien. Der von Nagel und jenen andern vermißte „höchste Schwung des Ausdrucks“ sei in Wirklichkeit „gerade dieser Sonate in vollstem Maße eigen, wenn man den Pegasus seiner Phantasie nicht vor jeder Pause scheuen läßt. Das Kopftema schwingt sich mit ein paar kühnen Ansätzen von g^1 bis es^3 empor. Nicht die matt absteigenden Terzschritte g^1-es^1 , b^1-g^1 bilden den Anfang, sondern die von dem Anfangston g^1 höher hinauftreibenden Ansprünge über die Pausen.“ Seiner Meinung nach beginnt also nach dem ersten g' mit dem es' ein neues Motiv, das über die Pausenzeit hinweg auftaktig zum b' emporsteigt. Das folgende, wiederum auftaktige Motiv greift vom g' über das b' zum es'' hinauf. Wesentlich für das Verständnis ist ihm dabei die Erkenntnis, daß „die eigentlichen Zählzeiten“ dieses lebhaften $\frac{6}{8}$ -Taktes nicht die punktierten Viertel sind, sondern die punktierten Halben, die ganzen $\frac{6}{8}$ -Takte. Also ist nur jeder Taktbeginn abwärts akzentuiert. Und die Weitzügigkeit der Bewegung wird noch gesteigert dadurch, daß je zwei einander folgende Taktschwünge zusammen, ein mehr und ein weniger betonter und getiefer, also je zwölf Achtel die Bewegungseinheiten dieses Satzes bilden. Gerade durch diese Weite, in der die $\frac{6}{8}$ -Glieder nicht mittwegs niederakzentuiert werden, sondern sich aufschwingen, wird auch „der höchste Schwung“ ermöglicht. Wer hiergegen Bedenken hat, lasse sich ermuntern durch die Erkenntnis eines der führenden Geister der deutschen Klassik, Johann Gottfried Herders: Melodie sei „Schwunglinie“; „nach harmonischen

¹⁶ Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, Berlin 1917, I, S. 230 ff.

Verhältnissen bewegt und geschwungen werden“, „dies ist Musik, nichts anderes“¹⁷.

Daß die zweite Hälfte der $\frac{6}{8}$ -Takte nicht nur als Anhängsel, als bloßes Auslaufen des Takthauptakzents im „schwachen“ zweiten Glied eines trochäischen Taktrhythmus empfunden wird, sondern als im eigentlichen Sinn auftaktige Bewegung, ein sinn- und lebensvolles Hinauf zum Einsatz des folgenden Taktes, das ist in den pausierenden zweiten Hälften der Takte 28, 32, 186, 188, 360 nicht weniger ausgeprägt als in den andern Takten. Und im Schlußtakt klingt zwar kein Ton mehr, wie die fermatierte Ganztakt-Generalpause anzeigt, aber die Taktbewegung, erfüllt vom Nachhall des musikalischen Geschehens, schwingt natürlich auch hier weiter, schwingt in großem ritardando aus mit einem letzten Ab-und-auf. Der Sinn der Fermate ist nicht ein Halt schlechthin, sondern eine Weitung des letzten Ausschwungs. Damit ist zugleich gefordert — urtextlich gefordert! —, daß die beiden letzten Akkorde und damit der ganze Satz nicht scharf abgerissen, wie ins Nichts gerissen werden — eine heutzutage weithin grassierende Unsitte. Beethovens staccato-Zeichen fordern weniger Klangverkürzung, als gehaltvoll energische Betonung, die auch nach Verhalten des Klangs noch innerlich nachwirkt. Es ist somit wesentlich für solche Schlußpausen, daß sie kein Nichts bedeuten, daß vielmehr die Musik in dieser Pausenzeit, „*obwohl außen schon still, noch innen läutet*“. Das hat Jean Paul zwar besonders vom Wesen des Romantischen gesagt; es gilt aber mehr oder weniger für alle Musik, die es in sich hat, und es kann gerade auch das Verständnis solcher klassischen Schlüsse wie dieses Beethovenschen fördern. Im vorliegenden Fall ist solche gehaltvolle Weitung des Schlußtakts um so mehr gefordert, als auch die von ihm beschlossene Taktperiode außerordentlich geweitet ist. Solche taktperiodischen Weitungen deutet Riemann in seinen Analysen durch den taktperiodischen Verlauf bezeichnende Taktzahlen an, ein Verfahren, das sich zwar nicht eingebürgert hat, aber von seinen Kritikern durch kein besseres ersetzt wurde.

Kehren wir zum Satzbeginn zurück! Entscheidend ist für ihn also der auftaktige Verlauf im eigentlichen, taktrhythmischen Sinne, daß nämlich die Taktbewegung in den zweiten Takthälften sich auftaktig aufschwingt zur Einsatzhöhe des nächsten Taktes, mag die Melodie auftaktig mitgehen oder abtaktig verlaufen oder pausieren. Der auftaktige Charakter nicht der Melodie, sondern der Taktbewegung gibt diesem Satz das feurige Gepräge.

Hugo Riemann empfand hier die besonders lebhaft aufwärts-vorwärts-schwingende taktperiodische Bewegung und Gliederung so stark, daß sie ihm auch die abtaktigen Melodieglieder in ihren Bann zog, so daß er sie über die

¹⁷ Artikel *Johann Gottfried Herder* von Walter Wiora in: MGG VI, Sp. 208.

Pausen hinweg auftaktig deutete. Das kennzeichnete er als pflichtbewußter Pädagoge in der Notierung durch Phrasierungsbögen, hier vom es' im zweiten Takt über die Pausen bis zum b' des dritten und vom g' des vierten Takts über die Pausen und das Achtel b' bis zum es'' des fünften.

Solche Phrasierungen Riemanns sind oft als „Auswüchse“ seiner „Auftaktmanie“ angeprangert worden, ohne daß wahrgenommen oder gar gewürdigt worden wäre, worin sie begründet sind, eben darin, daß er den auftaktig vorwärtstrebenden „flughaften“ Taktgang so stark empfand, daß er ihm oft auch abtaktige Melodie in seinen Bann zog. Dieses Zuviel an Auftaktenergie wurde vor allem dort als abwegig empfunden, wo man selber nur ein für das Beethoven-Verständnis noch viel schlimmeres Zuwenig zuwege brachte, nämlich jene takt-rhythmischen Bewegungsenergien Beethovens gar nicht oder nur verkümmert empfand.

Ein Musterbeispiel der Verkennung Riemanns in Verbindung mit solchem Zuwenig gab vor einigen Jahren Peter Benary¹⁸: die „Auftaktmanie“ sei „der grundsätzlich unrichtige Ausgangspunkt“ der Riemannschen Lehre von Rhythmus und Metrum; „aus heutiger Sicht“ sei umgekehrt die Bildung fallender Gruppen schwer-leicht „die Grundlage für jede musikalische Logik sowie für jede musikalische Form“.

Ist das wirklich die heute allgemein herrschende, wohl gar angeborene Sicht? Das wäre katastrophal! Gewiß sind manche Zeitgenossen so veranlagt oder doch geschult, daß sie nur in fallenden Gruppen musizieren und demgemäß die Folge Spannung-Entspannung für die normale halten. Grundsätzlich in der abtaktigen, fallenden Folge Spannung-Entspannung zu hören, bedeutet aber, daß man auftaktige Gruppen und Formen wie jene Beethovens nicht mehr verstehen kann. Es hat aber zwangsläufig auch eine noch viel bedenklichere Folge: jede Entspannung führt notgedrungen auf den toten Punkt, so daß jede neue Spannung aus dem Nichts beginnen muß. Es gibt somit keine stetige, kontinuierliche Bewegung mehr, keinen dynamischen Zusammenhang¹⁹.

¹⁸ DIE MUSIKFORSCHUNG XIV (1961), S. 2 ff.

¹⁹ Besonders scharfsinnig analysiert aus dieser Sicht Thrasybulos Georgiades z. B. den Priestermarsch aus Mozarts *Zauberflöte*. Vgl. MOZART-JAHREBUCH 1950, S. 84; dasselbe in seinem Buch: *Musik und Sprache*, Berlin 1954, S. 117 ff. Ihm ist der klassische Satz „aus heterogenen Splintern zusammengestellt“; nur „bei flüchtiger Betrachtung“ könne man dazu neigen, hier eine kontinuierliche Entwicklung zu finden. „Wenn man sich aber bemüht, den Sinn des Satzes richtig zu erfassen, kann man nicht umhin, die höchst eigentümliche Art, in der er gebaut ist, festzustellen: nichts Kontinuierliches, jedes (hier zweitaktige) Glied ist in sich kompakt, einheitlich, für sich hermetisch geschlossen, ein fester Körper, den anderen heterogen, die Aufeinanderfolge ruckweise, für sich ungreiflich.“

Dagegen ist in dem Auf-und-ab auftaktiger Gruppen das betonte Abwärts durch das vorangehende auftaktige Anheben gleichsam geladen mit weiterstrebender, fortwirkender Energie. Das bedingt den besonderen Charakter der Gegenspannung: das akzentuierte Niederwärts ist keineswegs nur ein schweres Abwärts, es hat vielmehr auch die Strebung zum Umschwung ins Wiederempor in sich. Verläufe verwandten Charakters sind zum Beispiel die naturgegebenen Lebensrhythmen des Herzens und des Atmens: die Folge von Diastole und Systole, Erweiterung und Zusammenziehung des Herzmuskels, von anhebendem Einatmen und niederwärts akzentuiertem Ausatmen. Für die Musik ist überdies bedeutsam der Gangrhythmus; das Anheben des einen Fußes ist Auftakt zum betonten Niedersetzen dieses Fusses, nicht umgekehrt. Hierbei ist besonders deutlich zu spüren, daß das Auf und das Ab nicht diskontinuierlich, jedes mit eigenem neuen Ansatz nacheinanderwirken, sondern mit- und ineinander; denn im normalen Gang, nicht nur stocherndem, stelzendem, ruckzuckhaftem ist das Niedersetzen des einen Fußes verbunden mit dem Beginn des Anhebens des anderen. Auch beim Vogelflug ist das Anheben der Flügel Auftakt zum hauptakzentuierten Niederschlagen; auch das ist eine kontinuierliche, das Auf-und-ab verbindende Bewegung, kein diskontinuierliches Ruckzuck.

Sollte bei alledem gerade in der Musik auftaktig-kontinuierliche Bewegung „aus heutiger Sicht“ nicht möglich sein? Vermeiden wir doch solche die Mannigfaltigkeit des Lebens verkennende primitive Verallgemeinerungen wie „aus heutiger Sicht“ schlechthin! Schon zu Beethovens Zeit gab es Leute, die aus ihrer persönlichen Sicht oder vielmehr Veranlagung den klassischen beschwingten Gangrhythmus nicht mitzuleben vermochten, weil sie selber im sehr fein und ordentlich tupfenden Zopfstilrhythmus lebten, der jenem Schwung nicht gewachsen war. Später standen sich ähnlich wie vordem Klassik und Zopf Romantik und Biedermeier gegenüber. Und auch heute noch gibt es solche und solche Zeitgenossen. Die Lenz, Marx, Nagel, Volbach, die Beethovens *Allegro molto e con brio* nicht mitzuleben vermochten, haben ebenso Nachfolger gehabt wie Schindler und Czerny.

Auf etwas beide Gruppen leicht hörbar Unterscheidendes, für die Praxis nicht Unwichtiges sei noch hingewiesen. In Beethovens schwingender Taktbewegung kommen die wiederholten Achtel im Baß der ersten Takte nicht in Gefahr, gleichförmig dahergepocht oder geklopft zu werden, wie bei jener andern Gruppe üblich. Die Achtel werden vielmehr, wie auch im weiteren Verlauf die der Achtelfolgen in den Oberstimmen, unwillkürlich in Gewicht und Dynamik, ja sogar Dauer fein abgestuft je nach Art und Grad der ihrem Ort in der Taktbewegung eigenen Energie und Wichtigkeit; die kinetische Energie wandelt sich ja im Verlauf der Schwingung. Hierauf ist auch zurückzuführen, was Anton

Schindler über des Meisters „singendes Klavierspiel“ sagte²⁰: daß „selbst in Passagen Kürzen und Längen in unendlicher Abstufung eine wichtige Rolle spielten“. Solche Beobachtungen des Ohrenzeugen Schindler verdienen viel mehr Beachtung, als ihnen gewöhnlich zuteil wird.

Da Hugo Riemann eindringlicher als andere den Rhythmus-Grundproblemen der Beethovenschen Musik nachgegangen ist, war es nötig, seiner Deutung dieses Sonatensatzes und der Kritik, die diese Deutung gefunden hat, ausführlicher auf den Grund zu gehen. Nun sei die Reihe dokumentarischer Bekundungen zur Lebensgeschichte jenes Satzes beschlossen mit einigen weiteren Stimmen, die bis an die Gegenwart heranführen.

In dem von Hugo Riemann in revidierter und ergänzter zweiter und dritter Auflage herausgegebenen zweiten Band der Beethoven-Biographie Alexander Wheelock Thayers ist die Es-dur-Sonate kurz gewürdigt²¹: „Die Sonate ist durchweg ein Ausfluß jener schöpferisch so reichen, in üppiger Schaffenslust schwelgenden Epoche, aber durch einen höheren Grad von Ernst und Tiefe hebt sie sich unendlich über das Gleichzeitige.“ Vom ersten Satz aber heißt es weiterhin: „Nach zweimaliger kurzer Erhebung, während welcher die den Satz beherrschende Achtelbewegung schon angegeben wird . . ., entwickeln sich die Themen in rascher Folge, schönem rhythmischem Ebenmaß, hübscher Gegensätzlichkeit . . .“ Wie begeistert klingt der erste Satz, wie viel kühler und nüchterner der zweite, in dem es doch gerade um das feurige *Allegro* geht! An dieser Verschiedenheit des Urteils wie auch schon des Stils wird wohl deutlich, wie Riemanns Revision hier mehr, dort weniger eingegriffen hat.

1937 hat Jacques-Gabriel Prod'homme in Paris sein Buch über Beethovens Klaviersonaten herausgegeben, das seit 1948 auch in deutscher Übersetzung vorliegt²². Darin wird der Enthusiasmus wie auch die Mannigfaltigkeit der Gehalte des *Allegro molto e con brio* durchaus gewürdigt: „Sicherlich lodert in diesem Werk ein heftiger Feuerbrand, was aber Gefühle der Heiterkeit, Grazie, den Ausdruck glücklichen Gleichgewichts der Seele nicht ausschließt . . . Aber war diese Sonate für Beethoven selbst wirklich ‚die Verliebte‘?“ Nun, die von Prod'homme hervorgehobenen Eigenschaften schließen diese Möglichkeit gewiß nicht aus. Aber das allein beweist natürlich nicht, daß es sich dabei um jene Komtesse Babette Keglevics handelte, der Beethoven – wie ein Neffe jener Dame berichtete – in Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze Klavierstunden gab. Daß er ihr die Sonate widmete, spricht immerhin dafür.

²⁰ 3. Auflage, II, S. 233.

²¹ 3. Auflage, II, S. 52.

²² *Die Klaviersonaten Beethovens. Geschichte und Kritik*, Übersetzung von Wilhelm Kuhlmann, Wiesbaden 1948, S. 58.

Walter Georgii hat in seinem 1941 erschienenen Buch *Klaviermusik* das Taktproblem des Satzes erörtert²³: der Satz „steht eigentlich nicht im Sechachtel-, sondern im Zwölfachteltakt. Anders ausgedrückt: in Beethovens Schreibung sind die Takte 2, 4, 6 usw. leichter als die Takte 1, 3, 5 usw. Eine reizvolle Überraschung behält sich Beethoven für die Coda vor. In den Takten 11 bis 8 vor dem Schluß des Satzes wird das Kopfmotiv plötzlich anders in den latenten ‚großen Takt‘ eingebettet; es erscheint zu guter Letzt nicht mehr trochäisch, wie stets zuvor, sondern jambisch... Außerdem vermittelt unsere metrische Erkenntnis die — nicht jedem Spieler selbstverständliche — richtige Betonung des zweiten Themas“, daß nämlich in den viertönigen Melodiegliedern $d''c''b'/g'$ und $es''d''c''/a'$ jeweils der letzte Ton hauptbetont ist. Überdies weist Georgii darauf hin, daß die veränderte Betonung des Anfangsmotivs kurz vor Satzschluß getragen wird von der entsprechend veränderten Baßführung und daß der die fermatierte Generalpause enthaltende Schlußtakt bedingt ist durch den $12/8$ -Großtaktrhythmus. In diesen Erkenntnissen stimmt er mit Hugo Riemann überein²⁴.

Schließlich sei angeführt, was der Pianist Edwin Fischer der als Beethoven-Interpret einen besonderen Ruf genoß, 1956 in seinem Beethovens Klaviersonaten gewidmeten Buch²⁵ über die Es-dur-Sonate Opus 7 schreibt. Er rühmt sie als ein „schwungvolles, von starkem Naturempfinden getragenes Werk, das in seinen Sätzen, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern, den geschlossenen Eindruck eines Gesamtwerkes von einmaligem Charakter hervorruft“. Gesamtwerke von unverwechselbarem Charakter sind freilich Beethovens andere Sonaten auch. Und gegen die Meinung, daß diese Sonate von starkem Naturempfinden getragen sei, sprechen doch eigentlich Beethovens Vorschriften *con brio* im ersten, *con gran espressione* im zweiten und *grazioso* im dritten Satz, die viel mehr auf starken menschlich-persönlichen Gefühlsgehalt weisen, ebenso wie jene altwiener Deutung „die Verliebte“.

Gerade im ersten Satz findet Fischer aber auch Mängel: „Der erste Satz verlangt vom Spieler am meisten Eigenes.“ Muß aber nicht — so könnte man fragen — der Spieler für den zweiten Satz, das *Largo con gran espressione*, erst recht viel Tiefgründig-Eigenes mitbringen, um ihn recht zu verstehen und wiederzugeben? Fischer begründet dann seine Meinung über den ersten Satz folgendermaßen: „Bei der Unbedeutendheit des ersten Themas — es erinnert darin ein

²³ *Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen*, Berlin-Zürich, 1941, S. 221 f.

²⁴ In Riemanns Analyse (I, S. 247) ist versehentlich der $6/8$ -Taktstrich vor dem Pausenschlußtakt stehen geblieben.

²⁵ *Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber*, Wiesbaden 1956, S. 32 ff.

wenig an das auch in Es-dur stehende, ebenfalls im noch anorganischen Weltzustand befindliche erste Thema der Eroica — muß der Spieler dem *Molto allegro und con brio* volles Genüge leisten.“ Abgesehen davon, daß der Spieler das doch unter allen Umständen sollte: besagt Fischers Satz nicht, daß der Spieler durch sein eigenes Feuer leisten muß, was Beethoven selber noch nicht geleistet hat, nämlich das Thema aus dem Anorganischen ins Organische zu erheben? Wie aber könnte ein Dreiklangsthema anorganisch sein, das ja nicht nur die Ordnung der Naturharmonie in sich hat, sondern auch offenbare außerordentliche Wachstumskräfte schon in dem beginnenden Zwei-Oktaven-Aufstieg! Gerade die aus dem Naturgrund des Dreiklangs gespeisten organisch-humanen Wachstumskräfte sind es doch, die aus jenem ersten Thema den ersten Satz erwachsen lassen! Gewiß setzt das ein starkes Naturempfinden voraus — Natur nicht im gewöhnlichen Sinne verstanden, sondern als den Naturgrund der musikalischen Harmonie —, aber die darauf gegründete Musik ist doch mehr, eben etwas Organisch-Humanes. Weiter sagt Fischer: „Vor allem dürfen die ersten Ansätze nicht absinken“ — das ist das Problem der absteigenden Motive, dem wir im Laufe der Betrachtung schon wiederholt begegnet sind. Auch Fischer spürt offenbar nichts davon, daß das Abwärts der Motive kein bloßes Absinken bleibt, da es getragen und beschwingt ist von dem feurigen Ab-und-auf der Taktbewegung. Er hört als Abhilfe nur einen pochend weitertreibenden Achtelrhythmus, also gar kein Beethovensches *Allegro molto e con brio*. Allerdings spürt er, daß nicht die Achtel Zählzeiten sind, obschon sie ihm pochen. Indem er aber die Dreiachtelgruppen als Zählzeiten empfindet, bleibt er wesentlich zurück hinter dem von Riemann und Georgii empfundenen weiträumigen Großtakthören Beethovens. Von dem zweiten Thema des Satzes sagt er, es schein etwas Ruhe zu bringen. Es ist aber doch wohl wirklich, nicht nur scheinbar etwas ruhiger bewegt. Bleibt auch das Zeitmaß das gleiche oder wird nur wenig verlangsamt (wofür Schindler anderwärts Beispiele von Beethoven selber anführt), so hat doch die Taktbewegung in zweiten Sonatensatz-Themen oft weniger Tiefgang als im ersten Thema, legt also in der gleichen Taktzeit einen kürzeren, weil weniger getieften Weg zurück und ist demgemäß ruhiger — Beethoven bezeichnet das oft mit *dolce*. Zu den auf das zweite Thema folgenden Takten sagt Fischer: „Doch sofort erscheinen die Achtel wieder und in ungestümem Drange stürmt es weiter.“ Das ungestüme Weiterstürmen ergibt sich ihm zwangsläufig daraus, daß er in gleichmäßig akzentuierten Dreiachtelgruppen musiziert, nicht in Beethovens Großtakten. Das ergibt eine Verschnellerung und wohl auch Verschärfung der Akzentfolge und damit eine Übersteigerung von Beethovens feurigem und weiträumigem Vorwärtstreben zu ungestüm drängendem Stürmen. Daß solche Abweichungen von der dem Werk eigenen Bewegung und Betonung nicht leicht zu nehmen sind,

möge ein Satz Carl Maria von Webers bezeugen²⁶: „Der Sinn einer Melodie kann durch Betonung und Bewegung nicht nur verändert, sondern sogar so gänzlich vernichtet werden, daß der Hörer durchaus nicht imstande ist, den Sinn, den der Tondichter hineinlegte, zu erraten.“ Was nicht ausschließt, daß auch solche übersteigerte, ungestüme und stürmische Interpretationen als außerordentliche Leistungen wirken und zu starkem Beifall hinreißen, wie es auch bei Edwin Fischer wieder und wieder geschah.

*

Blicken wir zurück auf die hier betrachtete Folge von interpretierenden Urteilen namhafter Künstler und Wissenschaftler über jenen Sonatensatz! Welche wechselvolle, kontrastreiche Lebensgeschichte dieses Satzes im Musizieren der Zeiten dokumentieren sie, welche grundverschiedene Auffassungen, so grundverschiedene, daß sie den, der Klarheit über das Werk sucht, eher verwirren als werkgemäß aufklären können, wenn man sich nicht bemüht, diesen Urteilen möglichst auf den Grund zu kommen, ihre Voraussetzungen zu klären, vor allem aber Klarheit von Beethoven selbst aus zu gewinnen. Mit den üblichen allgemeinen Stilbegriffen allein kommt man hier nicht zum Ziel. Es gilt, ergänzend auch die Bedingtheit der Interpretationen durch die persönliche musikalisch-rhythmische Veranlagung und Schulung der Interpreten zu erschließen²⁷.

Solche vergleichende Untersuchungen an Musikwerken und deren Interpretationen sind wohl nicht unnützliche Ergänzungen der biographischen und stilgeschichtlichen musikwissenschaftlichen Forschung wie auch der allgemein kulturgeschichtlichen. Möchten sie aber auch dem Musikleben dienen, indem sie die Sinne schärfen helfen für das im Werk der Meister wesentliche Musikalische!

²⁶ *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Leipzig 1921 (1908), S. 374.

²⁷ Für die neuere Zeit wären auch Schallplatten- und Tonbandaufnahmen zu berücksichtigen, was hier der gebotenen Kürze wegen nicht möglich war. — Das in diesem Beitrag behandelte Problem wird von Wolfgang Schmieders Aufsatz *Aphorismen zur Musik-Dokumentation*, in: HANS ALBRECHT IN MEMORIAM, hrsg. von Wilfried Brennecke und Hans Haase, Kassel — Basel — London — New York 1962, S. 285 ff., in größerem Zusammenhang aufgegriffen.

MAURICE J. E. BROWN

Schubert: Three Dance-Music Manuscripts

In surveying Schubert's total output, his dance-music, though artistically inconsiderable, imposes itself on the attention by sheer bulk. There are approximately 430 of these short dances. Their variety of style, of mood, and of intrinsic value, is remarkable. The best of them, and many in this long chain of dances are of the true Schubertian gold, obviously came from his heart; but if the truth be told, the majority of the dances are turned out in easygoing fashion, born, so to speak, merely from fingers or pen. The reason lies in his social background, in the *Zeitgeist* of his own Vienna. Whether he himself was attracted by the mania for dancing is doubtful, but his friends and acquaintances were, and in the memoirs of these people we read many times how for hours on end he improvised at the piano, providing the dance-music they craved for. And he wrote these dances out afterwards, and composed many more, for publication. A superficial glance at contemporary music periodicals or publishers' catalogues is sufficient to assess the insatiable demand of the Viennese public for the *Ländler*, the *Walzer* and the *Deutscher*, and Schubert appears in these lists as merely one name in a multitude of others.

The social evenings to which he was invited, and to which he became so indispensable a pianist, began in 1815, and in that year we find the first of his contemporary dance-forms. Prior to that, while he was still a lad at school, the dance for him had meant the classical form of the minuet, i. e. a purely instrumental form. All his numerous minuets were composed in the years 1810–1814; after that there are no more (except for their appearance as the third movement in larger instrumental forms). The minuet was rarely danced in Schubert's Vienna, and from 1815 onward he composed only those dances which were part of the living social scene. In a similar way Schubert's ten Polonaises were instrumental studies and not intended for dancing.

The names of Schubert's dance-forms in 3/4 time, *Ländler*, *Walzer* and *Deutscher*, were quite interchangeable. He himself was indifferent and the famous "Trauerwalzer" appears on one of his manuscripts as "Ländler," on another as "Deutscher." Publishers were equally arbitrary and thought nothing of publishing a group of his *Deutsche* under the title "Ländler." There is, nevertheless,

evidence at the time of the Congress of Vienna, that they were differentiated. Richard Bright, the well known physician, was in Vienna during the bitter winter of 1814–1815 and described his days there in a book entitled *Travels from Vienna through Lower Hungary* (Edinburgh 1818). Three things seem to have much impressed the young physician, and all have their relevance to our image of Schubert: the very friendly hospitality of the rural Austrian households, the amount of wine consumed there (but, he adds, the wines are very light and can be consumed in large amounts without ill effects) and the excessive addiction to dancing in Vienna. He specifies the three dances and states categorically that the *Ländler* was slow, the *Walzer* moderate and the *Deutscher* quick.

The urge felt by Schubert to supply dance music for the social activities of his circle is apparent not only in the Viennese scene. It is revealed in the groups of named dances—the “*Atzenbrugger Deutsche*,” the “*Grätzer Walzer*” and the “*Grätzer Galoppe*”; and, although not so named, we might well add the “*Zselizer Deutsche*.” At these places his activities as accompanying pianist were as much in demand as in Vienna—the dances are the outcome. It is significant that his sojourns in Steyr, Gmunden or Gastein, where these social activities were non-existent, produced not a single dance of any description. The dances composed at Graz were clearly drawn from him by reason of his being asked to accompany the dancing there. By then the youthful delight in such occasions had passed: apart from the “*Grätzer*” dances, composed in September 1827, the years from 1825 onward are almost devoid of dances, and in the last year of his life there is none at all.

Besides sets of dances from the pen of one composer, it was a popular publishing device of the day to issue collections of dances by an assembly of composers; these collections were usually called “*Albums*,” but they had other attractive titles and were often serial publications appearing at intervals under the chosen name. Schubert was a frequent contributor. His dances appeared, often for the first time, in ventures such as *Carneval 1823* from Sauer & Leidesdorf, *Ernst und Tändelei* and *Cahier III of La Guirlande* from the same publishers, in 1825. Professor O. E. Deutsch in his *Documentary Biography* of the composer (page 263) points out that the rarity of these music albums, often constituting Schubert First-editions, is due to the fact that they were in constant use and quickly deteriorated. One particular collection from the publishing house of Pietro Mechetti, Vienna, was called *Terpsichore*; it contains 50 dances by as many composers. Among the names is Schubert's. No copy is known. Since the dances are described as “wholly new,” one of his *Deutscher* may thus have been lost to us.

The popularity of Schubert's dance music, his ready acquiescence to provide copies of favourite dances, and the widely disseminated publication, have all led to an inevitable result: the manuscript sources form a tangled hinterland to the printed pages of the dance music. Schubert, when penning his manuscripts, was not concerned with the future problems of his bibliographers! His originals and copies are not always dated, nor does he bother to keep to any ordered plan in the assembly of the sets of his dances. In copying them he will transpose to different keys, or to different octaves, and occasionally he will interchange the sections of a particular dance. When we examine the printed pages of any collection of his dances, e. g. Op. 127, the so-called "*Letzter Walzer*" (D. 146), we can have no idea of the butchery of his manuscript material which has been administered by the hands of the publisher. These factors indicate sufficiently (there are others) the disorder which exists in the dance music manuscripts. In his *Thematic Catalogue* of Schubert's works, Professor Deutsch has, in pioneering fashion, hacked many paths through the jungle. The following consideration of three of Schubert's dance manuscripts does little more than illustrate the kind of confusion which presents itself to the enquirer, and tread the way along of the above mentioned paths.

Since many of the first editions of Schubert's dance music have, through excessive use, disappeared, it may seem astonishing that so large a number of his actual dance manuscripts have survived. But they have done so. The autographs of no fewer than 350 items (in round figures) are still extant, and this figure does not include the many duplicates. These 350 dances, with their various copies, exist in 58 manuscript collections; the three chosen for discussion here throw light on aspects of the Schubert dance outlined above, and on its manuscript sources.

The first one provides an example of the way in which a publisher could deal with the posthumous remains of the composer's work. The manuscript, neatly written, consists of 11 pages, 20 sides of which are filled. It is headed by Ferdinand Schubert "*12 Deutsche sammt Coda für das PF. von Franz Schubert, 1815.*" There is, actually, no coda in the manuscript. Ferdinand had sold the manuscript early in 1830 to Diabelli of Vienna, who drew on the collection for most of the 20 waltzes published in 1830 under the title: *Franz Schubert's Letzte Walzer*; the opus number, 127, was added later. This manuscript was unknown to Nottebohm (in 1874) and to the editors of the *Gesamtausgabe* (in 1889); the only date they could give was "1824," which appears on a later copy of a few of the Op. 127 dances. In 1900 or thereabouts the manuscript re-appeared in Bonn, being offered for sale by F. Cohen, who had acquired it from the posthumous remains of Alexander Posonyi. It was bought by Charles Malherbe, the archivist

of the Paris Opéra, and from him passed into the ownership of the Bibliothèque du Conservatoire, Paris. Only when one examines the 12 dances, each with a Trio section, does the interference with Schubert's intentions become apparent. The manuscript was subjected to Diabelli's red pencil, and when he had finished with it, it was abandoned; several sections were then unpublished and remained so for a hundred years. The extent of his activities can best be realised if the dances are set out as in Schubert's manuscript and details of its state in 1830 supplied.

1. Dance in E major: published as Op. 127 no. 3; Trio in E major: left unpublished.
2. Dance in A major: published as the Trio to Op. 127 no. 3; Trio in F sharp minor: ignored, since a copy of it had already been published as Op. 18 no. 9.
3. Dance in C sharp major; Trio in A major: both left unpublished.
4. Dance in B minor; Trio in G major: as Op. 127 no. 7.
5. Dance in F major; Trio in A flat major: as Op. 127 no. 10—the Trio transposed to B flat major.
6. Dance in D major; Trio in D major: as Op. 127 no. 6.
7. Dance in F major; Trio in F major: as Op. 127 no. 5—the Trio transposed to B flat major.
8. Dance and Trio, both in B flat major: as Op. 127 no. 11.
9. Dance in G flat major, transposed to G major: as Op. 127 no. 8. Trio in G major: as the Trio of Op. 127 no. 1.
10. Dance in D major: as Op. 127 no. 1; Trio in D major: used as the Trio of Op. 127 no. 8.
11. Dance and Trio, both in A major: as Op. 127 no. 4.
12. Dance and Trio, both in C major: as Op. 127 no. 9.

The manuscript was described by Jacques Gabriel Prod'homme in an article "*Les manuscrits de Schubert à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris*" (*REVUE DE MUSICOLOGIE*, Paris, Novembre 1928, pp. 209–224). He indicated there the three unpublished sections; they were published shortly afterwards as follows:

- (a) No. 1. Trio in E major: in facsimile in *Schubert-Forschung*, Benno Filser Verlag (Augsburg 1929) p. 232; printed in *Deutsche Tänze*, Editions Strache (Vienna 1930) p. 13, edited by Otto Erich Deutsch and Alfred Orel.

(b) No. 3. Dance in C sharp major; Trio in A major: *Deutsche Tänze* (see above) pp. 14–15.

It would surely be a worthwhile venture for a publisher to give us an edition of these dances printed exactly from the manuscript as Schubert composed them.

The second manuscript is of dances composed by Schubert for a social occasion, this time while he was at the Esterházy residence in Zseliz, during 1824. The *Deutsche Tänze* were composed during October. The existence of this manuscript was not completely unknown during the 19th century for it is mentioned by Kreissle in his Schubert biography (page 138: footnote); it was then, c. 1864, in the possession of Countess Rosa von Almasy, a cousin of Karoline Esterházy. The reason for its disappearance and hence for its non-publication is rather piquant. Rosa had two daughters, Wilhelmine and Melanie, both musically inclined. In the year 1866 or thereabouts, the two girls gave the manuscript to their music teacher. And so these pages, which had entered the Esterházy family by the gift of a music teacher to his two young lady pupils, left it when two other young ladies presented it to their music teacher. In 1930 it was discovered in the possession of his son, by Hans Schönkirch, and published in May 1931 by Universal Edition, Vienna, with a preface by Professor Deutsch. The publication is called *Deutsche Tänze vom Oktober 1824* and the dances are numbered 1 to 6. But there are only two dances, the first in A flat, the second in B flat, each with two trios; this is apparent when the musical content is examined. At present the manuscript is in private possession in New York.

The third dance-music manuscript was also written out at Zseliz, a few months earlier, in July. Formerly in the possession of Helene Hauptmann of Leipzig, its present whereabouts is unfortunately not known. It is chosen as an example, partly of Schubert's indifferent assemblage and arrangement of dances, and partly of the hazards his manuscripts met at the hands of publishers. It comprised, as far as is known, 14 *Ländler*. Brahms once owned it, and he included some of the dances in the collection known as *Zwanzig Ländler* published by J. P. Gotthard, Vienna 1869, which he edited anonymously for the firm (D. 366). The "Revisionsbericht" of the Schubert *Gesamtausgabe* states that the autographs of all 20 *Ländler* were with Brahms, and so they were; but they were certainly not present in one neat manuscript copy from the hand of Schubert. Brahms assembled a number of unpublished dances from several Schubert manuscripts in his possession; many of these (but not the one under discussion) are now in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

The manuscript with the 14 *Ländler*, signed by Schubert and dated at the end "*Zeléz 1824 Juli*," is detailed below; duplicates, arrangements and publication are given as necessary in connection with particular dances.

PIANOFORTE SOLO:

1. C major: published as No. 4 of *Zwanzig Ländler*.
2. D major: published as Op. 33 no. 2.
3. C major: published as Op. 33 no. 12.
4. E flat minor: published as No. 12 of *Zwanzig Ländler*.

PIANOFORTE DUET:

5. E flat major (D. 814/no. 1): published by Peters, Leipzig 1870, in a "Supplement" to Schubert's PF Duets. It had been arranged by J. P. Gotthard for PF Solo and published as No. 17 of the *Zwanzig Ländler*. But Schubert himself had arranged the dance for PF Solo in November 1824 and this version was published as a "Walzer" in the *Musikalisches Angebinde zum neuen Jahre*, Vienna, 22 December 1824. There is yet another autograph copy of this dance, for PF Duet, entitled "Allemande," and associated with a PF Duet version of Op. 33 no. 8; this copy is dated "November 1824."
6. A flat major (D. 814/no. 2): published by Peters, 1870; arranged by J. P. Gotthard for PF Solo, as No. 18 of *Zwanzig Ländler*.
7. C minor (D. 814/no. 3): published by Peters, 1870; arranged by J. P. Gotthard for PF Solo, as No. 19 of *Zwanzig Ländler*.
8. C major (D. 814/no. 4): published by Peters, 1870; arranged by J. P. Gotthard for PF Solo, as No. 20 in *Zwanzig Ländler*.
9. C major: published in *Ländler für vier Hände*, Edition Schott, Mainz 1934, edited by Georg Kinsky, p. 11 (wrongly dated as "1818"). Schubert's own version for PF Solo appears as No. 4 in a manuscript of six dances, probably written in November 1824. The solo version has been nicknamed the "Wiedersehen-Deutscher" and published as Op. 33 no. 9.
10. E flat major: published in *Ländler für vier Hände* (see above) p. 11.

PIANOFORTE SOLO:

11. A major: published as No. 2 of *Zwanzig Ländler*.
12. D major: published as No. 8 of *Zwanzig Ländler*.
13. A minor: published as No. 3 of *Zwanzig Ländler*.
14. A minor: published as No. 5 of *Zwanzig Ländler*.

It is clear from an examination of the above manuscript that when it was in the possession of Brahms, c. 1870, the ten dances numbered 1, 4, 5–8, 11–14, were all unpublished—at least in a version for PF Solo; Brahms therefore drew on them to form part of the *Zwanzig Ländler* which he edited for J. P. Gotthard.

WALTER GERSTENBERG

Schubertiade

Anmerkungen zu einigen Liedern

1897 lagen Franz Schuberts Werke in XXI Serien abgeschlossen vor, im Todesjahr von Johannes Brahms also, der bekanntlich an dieser *Ersten kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe* lebhaften Anteil genommen hat, ja sogar einer ihrer Mitarbeiter war. Von nun an konnte sich die Kenntnis der Schubertschen Kunst vertiefen und in kaum zu erwartendem Ausmaß auch verbreiten; als unerwünschte Nebenwirkung mußte freilich eine Welle fataler Popularisierung in Kauf genommen und bestanden werden. Niemand ist ihr entschiedener und nachdrücklicher entgegengetreten als Schuberts Dokumentar-Biograph, Otto Erich Deutsch.

Zur Gegenwart hin hat sich die Stimme der Kritik an der Gesamtausgabe vernehmen lassen¹. Seit dem Erscheinen von Deutschs *Thematic Catalogue* (1951), dem die Gesamtausgabe ergänzenden anderen Baustein, sind manche, auch prinzipielle Mängel und Versäumnisse vollends evident, obgleich Deutsch selbst keine Gelegenheit versäumt, die Verdienste Eusebius Mandyczewskis, ihres Hauptredakteurs, zu betonen². Die wachsende Bedeutung Schuberts, der sich in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts schärfer und schärfer als „kontemporäre“ Gegenfigur Beethovens abzeichnet, mahnt die Wissenschaft ständig, Quellen und Herkunft von Schuberts Musik sorgfältig und verantwortlich nachzugehen.

Als Max Friedlaender 1884, ein Jahrzehnt vor der Publikation der Lieder in der Gesamtausgabe, wenigstens dem ersten Bande seiner Ausgabe einen Revisionsbericht nachschickte, wurde erstmals der gesamte, eigentümlich komplizierte Umkreis der mit der Lied-Edition zusammenhängenden Fragen jedermann erkennbar. Er hat zwei einander ergänzende Seiten, eine literarische und eine

¹ Vgl. u. a. im *Bericht über den Internationalen Kongreß für Schubertforschung*, Augsburg 1929, Robert Haas, S. 33 f., und Willi Kahl, S. 191 f., ferner Alfred Orel in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V, 1922/23, S. 210 u. ö.

² Wie ernst Mandyczewski die Aufgaben eines wissenschaftlichen Editors genommen hat, beweist sein vom 15. VII. 1893 datierter Brief an Brahms, siehe *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XV, 1932/33, S. 359 f.

Greisen-Gesang

Mäßig

das Kind hat mich ge-

hört, das Kind hat mich ge-

hört, das Kind hat mich ge-

hört, das Kind hat mich ge-

Schubert

hört, das Kind hat mich ge-

hört, das Kind hat mich ge-

hört, das Kind hat mich ge-

hört, das Kind hat mich ge-

Schubert

Franz Schubert: Greisen-Gesang. Bisher unbekanntes Autograph (vgl. S. 238 f.).

musikalische; sind sie anfänglich und methodisch zu trennen, so fließen sie alsbald wieder zusammen. Die anziehende und aufschlußreiche Aufgabe, die spezielle Textvorlage Schuberts nachzuweisen, wird dadurch erheblich erschwert, daß Schubert, wie berichtet wird, fähig war, die zuvor mehrmals laut gelesenen Strophen eines Gedichtes aus dem Gedächtnis zu komponieren. Daraus ergibt sich eine sozusagen natürliche Fehlerquelle für Wort- und Buchstabentreue, mit der jederzeit zu rechnen ist, doch bleibt sie stets Vermutung und Hypothese. Der *Thematic Catalogue* gibt der Literatur- und der Musikwissenschaft Belege, Nachweise und Anregungen in einem Umfang und in einer Fülle, daß beide noch lange damit zu tun haben werden.

Das „*elementare Ereignis*“ des Schubertschen Liedes, von dem Hugo Riemann einmal spricht³, kommentieren die folgenden Versuche nach einigen Richtungen hin, die vielleicht einmal fruchtbar werden könnten.

Ermutigt vom zwielichtig schillernden Wort Schumanns, unterstellt man der Musik Schuberts gern eine Neigung zu himmlischer Länge. Und doch hat Schumann in der gleichen Rezension — über die große C-dur-Symphonie — ein weiteres Wort geschrieben, dessen man sich erinnern sollte: „*Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu der Beethovens steht, ist ein anderes Zeichen ihres männlichen Ursprungs.*“ Allgemein läßt sich in der Entwicklung Schuberts beobachten, daß die Strophenvariierung seit dem Jahre 1821 nach innen und außen an Boden gewinnt und sich vertieft⁴, jenes Prinzip also, das die Geschlossenheit der dichterischen Strophe dialektisch wahrt, ihr aber dennoch die gebundene Fülle musikalischer Erfindung zuwendet. Schuberts späte Kunst, ob Vokal- oder Instrumentalmusik, ist reich an Zeugnissen unvergleichlicher formaler Sammlung und Synthese. Gegen Ende des Adagios vom Streichquintett (D 956), in seinen letzten Takten, beschwört Schubert visionär, während der Satz zugleich kadenzierend ausklingt, in einer einzigen harmonisch-dynamischen Geste die Gegenwart des f-moll-Mittelteiles.

Das kreisende Umspielen eines Zentraltones, oft Zeichen einer unhörbar schattenhaften Modulation, die sich einzig in sinkender Dynamik äußert⁵; weit ausgreifende liegende Stimmen, immer wieder Brücken über Abgründe der Harmonie; die großartige Entdeckung und Entfaltung des Prinzips der rhythmischen Grundbewegung, das unbegrenzte Abwandlung zuläßt und fordert, ein

³ *Handbuch der Musikgeschichte* II, 3, ²/1922, S. 210.

⁴ Vgl. Günther Spies, *Studien zum Liede Franz Schuberts. Vorgeschichte, Eigenart und Bedeutung der Strophenvariierung*, Phil. Diss. Tübingen 1962, bes. S. 16 ff.

⁵ Vgl. MGG III, Sp. 1034 ff., ferner Friedbert Braun, *Studien zur Dynamik in Schuberts Instrumentalmusik*, Phil. Diss. Tübingen 1960.

Ostinato aus dem Geist der Romantik; Lockerung und Ausdehnung der Grenzen von Tonalität und Modulation auf der Basis eines rhythmischen Modells; das Ineinander von großer und kleiner Terz als Sinnbild naturhafter Durchdringung; die Summe der hiermit lediglich flüchtig umschriebenen Ausdrucksformen und Momente illustriert das widerspruchsvoll labile Verhältnis Schuberts zum Phänomen der Struktur, sie sei literarisch vorgezeichnet oder, als Instrumentalmusik, unmittelbar aufgegeben.

Da Schubert, entgegen der pseudopoetischen Schönrederei, ein in Wahrheit eher verschlossener Mensch gewesen ist, besitzen wir nur wenige unmittelbare Zeugnisse für seine Stellung zu Dichter und Dichtung. Auch fehlt, trotz verschiedener überaus dankenswerter Vorarbeiten, noch immer eine umfassende gedruckte Sammlung der von ihm komponierten Dichtungen⁶. Über das Interesse für Literaturhistorie und Textkritik hinaus wäre sie berufen, den Umrissen der Persönlichkeit Schuberts schärfere Züge zu verleihen.

Ein Akkord von Natur, Liebe und Tod durchwaltet die bunte Welt der Lieder; sie konfrontieren den Wanderer Mensch der ewig unruhvollen Bewegung von Wasser und Wald, Meer und Gestirn. Wichtiger als die sprachliche Ausformung des Einzelnen und die poetische Erfüllung des Ganzen war dem Liederkomponisten Schubert offenbar die dichterische Grundsituation seiner Texte; sie in erster Linie inspiriert seine musikalische Einbildungskraft, primär melodisch-rhythmisch, sekundär – nach Ausweis der Skizzen und Entwürfe – harmonisch. Die rhythmische Grundbewegung aber ist die unreflektierte, elementare Antwort aus dem Medium der Musik.

Wie andererseits die poetische Grundsituation dem Komponisten oft in einem Schlüsselwort aufblitzt, dessen Licht auf das gesamte Lied ausstrahlt, läßt sich etwa am Schlußgesang der *Schönen Müllerin* (D 795, 20) leicht zeigen.

Kommt man unbefangen von Wilhelm Müllers Gedicht „*Des Baches Wiegenlied*“, das laut gelesen werden sollte, zu Schuberts Vertonung, so wird ein aufmerksamer Zuhörer die zeugende Kraft, die den Worten der dritten Strophe innewohnt, bemerken: an der Vorstellung des über den Wassern dahinschallenden Jagdhorns hat sich die Fantasie des Musikers entzündet. Sie verkörpert ihm die „Idee“ des Liedes, ja krönt den ganzen Zyklus, welcher das tragische Geschick des Jünglings unter dem Bilde des strömenden Wassers begreift: der verklärende

⁶ Vgl. Otto Erich Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order*, London 1951, S. XIX f. Der Verfasser benutzt die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß Dr. Maximilian Schochow in Berlin-Dahlem einen solchen wissenschaftlich-kritischen Textdruck seit vielen Jahren vorbereitet hat. Für zahlreiche Anregungen und Hinweise fühlt er sich Herrn Dr. Schochow dankbar verbunden.

Ton der Musik, in die Unendlichkeit hinein; und es trifft sich, daß der Dichter ausdrücklich jene „blauen Blümelein“ nennt, seit Novalis Sinnbild der Romantik.

Schuberts Musik nimmt den Duktus der Sprache melodisch und auch im Tempo des Vortrags auf. Beide, Sprache und Musik, liegen nahe beieinander, erblühen aus einer Wurzel. Von den „Mässig“ schwingenden, jeweils akzentuierten halben Noten der begrenzenden Stimmen dargestellt, verstummt der Hornklang einzig dort, wo die auftaktig anapästische Grundbewegung $\text{♪}|\text{♪}$ abtaktig daktylische Gestalt annimmt: $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ (in den Takten 16–20). Den metrischen Umschwung erzielt der lastende Vorhalt des verkürzten Dominantsept-Nonenakkordes (mit exponiertem cis), der sich auf dem leichten Takteil in die Dominante auflöst. Die Vorstellung des Wogens und Wiegens, von dem die zweite Strophe spricht, tritt ebenso deutlich hervor, wie sich aus der Schlußstrophe das „Oben“ des Himmels melodisch abbildet. Hiernach anzunehmen, solches Kompositionsverfahren gliche einem Flickwerk, wäre eine Verkennung der liedstrophischen Gesetzmäßigkeit, für welche an E. Th. A. Hoffmanns Worte zu erinnern ist⁷: „Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann . . . das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt.“

Weit entfernt hiervon ist der Rationalismus Rousseaus, welcher im Artikel „Parodie“ seines *Dictionnaire* die Meinung vertritt, nur die erste Strophe eines Liedes sei original, alle weiteren bereits Parodie („ . . . tous les couplets d'une Chanson, excepté le premier, sont des espèces de Parodie“).

Würde dies etwa auch für das allbekannte *Ständchen* aus dem *Schwanengesang* (D 957, 4) zutreffen? Schwerlich, denn ohne Zweifel hat Schubert die Weise jenen Versen aus Rellstabs dritter Strophe abgelauscht, die unmittelbar Tönendes besingen („Hörst die Nachtigallen schlagen?“). Es ist die Figur dieses „Schlages“, welche der Musiker nachbildet; die flehende Stimme der Nachtigall wird die seine, denn der Mensch ist Teil der Kreatur. Erst in diesen Versen fallen die sprachlichen und die musikalischen Akzente konsequent zusammen, während die Eingangstrophe solche Kongruenz vermissen läßt, ja der Vortrag des Sängers einige deklamatorische Unschönheiten ausgleichen und überformen muß.

Das Urmotiv unruhvoller Bewegung in der Natur und im lebendigen Menschenherzen wird, quasi ostinat, rhythmisch-musikalische Grundlage von *Suleikas* erstem Gesang (D 720). „Was bedeutet die Bewegung?“, fragt die Dichterin Marianne von Willemer, und Schubert antwortet mit einer rhythmischen Figur,

⁷ *Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Edgar Istel, in: DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI Bd. 24, Regensburg o. J., S. 248 f.

die das Allgemeine und das Besondere ineins setzt. Die rhythmische Grundbewegung des Basses $\underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} | \underline{\underline{f}}$, die sich in weiten Bereichen seiner Musik verfolgen läßt⁸, ist unerschöpflich wie ein Naturphänomen; hier und da steigt sie in die Oberstimme des Klavierparts auf; selbst wenn sie vordergründig pausiert – etwa im Verlauf der vierten Strophe –, spürt man ihre Gegenwart. Der Schlußabschnitt („*Ach, die wahre Herzenskunde*“) endlich löst und entspannt die bohrend kreisende innere Dynamik der Figur, indem er sie „*Etwas langsamer*“, nunmehr in Dur, verwandelt zu plötzlich durchbrechender Synthese steigert. In den abtaktig scheinbar gleichförmigen Achteln des Dominanttones Fis zittert die auftaktige rhythmische Grundbewegung nach, das „eintönige“ $\underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}} \underline{\underline{f}}$ ist ihr Widerhall. Die synkopisch lastenden Akkorde der rechten Hand sind äußeres Zeichen dieser Doppelung, die einer romantischen *Coincidentia oppositorum* gleicht.

Die anhaltende Meinung, Rang und Eigenart einer Liedkomposition seien von der literarischen Qualität des Textes abhängig, beide stünden in geheimer Verbindung miteinander, bedarf sorgfältiger historischer Differenzierung. Der Name Goethes steht hierbei auf besonderem Blatt. Bekanntlich gibt es im Dasein Schuberts Zeiten, in denen ihn Geschick oder Zufall, unmittelbar oder mittelbar, mit einer Dichterpersönlichkeit zusammengeführt hat, und zwar so, daß er sich alsbald intensiv mit ihr auseinandersetzt. Einzig die von Mandyczewski besorgten und nach damaligem Wissen chronologisch geordneten Liederbände der Gesamtausgabe spiegeln diese für die Erkenntnis von Schuberts Individualität vielsagende Verknüpfung von Leben und Werk, während die meistverbreitete Friedlaendersche Ausgabe diesem Ziel leider direkt im Wege steht. Sie bietet in ihren sieben Bänden eine zufällige, von keiner Überlegung aus zu rechtfertigende Folge; offenbar war es dem hochverdienten Herausgeber versagt, in diese von ihm bereits übernommene An- oder besser Unordnung einzugreifen. Gerade auch für eine allgemein interessierte musikalische Öffentlichkeit wäre eine chronologische Edition wünschenswert und wertvoll, würde sie doch über Schuberts Verhältnis zur Dichtung seiner Tage vertiefte Auskunft geben.

Dann erhebt sich die Frage, wie es zu erklären sein mag, daß Schubert in seiner Spätzeit, vielleicht einzig von Heine abgesehen, „große“ Dichtung eher meidet, vielmehr solche geringeren Ranges zu bevorzugen scheint. Hierhin zählt neben vielem anderen der in den Jahren 1827/28 entstandene „Liederkreis“ auf acht Gedichte Karl Gottfried von Leitners (D [896], 926, 927, 931, 932, 933, 938, 939). Daß es wahrscheinlich Schuberts Gastgeberin Maria Pachler gewesen

⁸ Vgl. Ludwig Misch, in: *Die Musikforschung* XV, 1962, S. 146 ff.

ist, die ihn während seines Grazer Aufenthaltes auf Leitner aufmerksam gemacht hat, ist bei Otto Erich Deutsch nachzulesen⁹. Übrigens hat es Leitner zeitlebens bedauert, damals Schuberts Bekanntschaft versäumt zu haben. Wird man auch schwerlich die Ansicht seines Biographen unterschreiben, Leitner sei „in die Reihe der hervorragendsten nachgoetheischen Dichter in den Sternenhimmel der deutschen Dichtkunst“ emporgedrungen¹⁰, so haben seine Gedichte wiederholt in Schubert charakteristisch Resonanz gefunden. Dabei denken wir einmal an das Lied *Vor meiner Wiege*, worin sich Schubert hoch über die unpoetisch philiströse Sprache Leitners erhebt, und an den *Winterabend*, besonders aber an *Des Fischers Liebesglück*, insofern ein strenges Strophenlied des höchsten Genus, als Dichtung und Musik vollkommen korrespondieren. Leitners Verse feiern das verklärte Glück einer Entrückung – und begegnen darin einer Eigenart Schuberts. Ist diese Welt unsicher und gebrochen, gaukelndes Irrlicht, blasse Nachtnebel über schwankendem See, so weckt und zaubert das Licht der Sterne im Element des Wassers eine zweite, die wahre Wirklichkeit, in der sich die Liebenden finden. Schuberts Lied setzt sich aus drei Perioden zusammen, deren jede einer Strophe des Gedichts entspricht. Da dieses insgesamt elf Strophen zählt, werden zum Ausgleich die Verse der zehnten Strophe in der zweiten Lied-Periode wiederholt. Schuberts Musik konkretisiert die widerspruchsvolle Labilität der Welt damit, daß sie den expressiv synkopierenden $\frac{6}{8}$ -Takt in ständig aperiodischem Wechsel versteht. Das Klaviervorspiel, scheinbar viertaktig, interpoliert nach den beiden Eingangstakten einen scharf synkopischen $\frac{3}{8}$ -Takt, so daß sich von der Mitte des dritten bis zu der des vierten Taktes ein verschobener $\frac{6}{8}$ -Takt erstreckt. Das Spiel einer unregelmäßigen Taktfüllung übernimmt die Vokalstimme. Fünf Kurzzeilen der Dichtung („Dort blinket Durch Weiden . . .“) als $\frac{3}{8}$ folgt ein $\frac{6}{8}$ als „Abgesang“ (Takt 7, Mitte, beginnend). Strophe zwei weist zunächst einen doppelten Cursus des rhythmischen Modells $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{6}{8}$ auf (Takt 11–15); hört man, wie es Harmonie, rhythmische Folge von Wort- und musikalischem Akzent nahelegen, die Takte 15–16, Mitte, als $\frac{9}{8}$, wird das Schlüsselwort „schwanken“ dialektisch akzentuiert: durch die auftaktfreie Stellung auf dem dritten, dem leichtesten Schwerpunkt des neuen Taktgebildes. Beide Wirklichkeiten werden in den Worten der dritten Strophe („Ich schaue Mit Sehnen“) vollends kontrapostiert. Zu den jeweils in der Taktmitte auf der Tonika einsetzenden $\frac{6}{8}$ -Orgelpunkten bringt die Singstimme die Wiederkehr einer rhythmischen Formel $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{6}{8}$; in der Mitte des letzten Taktes erst löst sich diese Spannung und werden

⁹ *Die Musik* VI, 1906/07, S. 10 ff. und 91 ff.

¹⁰ Franz Ilwof, *Karl Gottfried Ritter von Leitner*, in: MITTEILUNGEN DES HISTORISCHEN VEREINES FÜR STEIERMARK, XLI. Heft, 1893, Gedenkbuch, S. 216.

die Taktqualitäten von Instrument und Singstimme koordiniert. Verwandte Züge einer Ambivalenz zeigt der harmonisch-modulatorische Grundplan wie besonders die formale Disproportion von dichterischer und musikalischer Struktur (von insgesamt 21 Takten entfallen zehn [vier] auf Strophe 1, sechs auf Strophe 2, fünf auf Strophe 3).

Nun sind laut Katalog Deutsch vom Autograph zu D 933 lediglich die ersten vier Takte erhalten¹¹; es bleibt daher eine leichte Unsicherheit — sie mag zur allgemeinen Sphäre des Liedes stimmen —, ob es wirklich Schuberts Intention ist, die Worte „*So schweben Wir selig*“ (Strophe 10) in dieser Art durch Wiederholung auszuzeichnen.

Unser Versuch kann jedenfalls illustrieren, daß die Linien der Analyse unter der Hand zur Quelle eines Werkes, zu seiner Urschrift, zurückführen.

Gegenwärtig ist es zumeist wohl ein freundlicher Zufall, der den Bestand an primären Quellen mehrt. Daß die Wiener Stadtbibliothek seit einer Reihe von Jahren bestrebt ist, ihren unvergleichlich reichen Schatz von Handschriften und Frühdrucken Schuberts planmäßig und systematisch zu erweitern, ist angesichts der starken Zersplitterung des schwer übersehbaren Materials daher lebhaft zu begrüßen. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Tübinger Depot der Staatsbibliothek, bewahrt seit Kriegsende einen Teil jener kostbaren Berliner Sammlung, über die Robert Lachmann berichtet hat¹². Die folgenden Handschriften haben hier die Stürme der Zeiten überstanden — wir ordnen chronologisch —: *Mus. ms. autogr. Schubert* 28, 32, 11, 16, 34, 35, 15, 29, 31, 26, 27, 13, 12, 30, 33, 17, 5, 14.

Dieser Bestand konnte jüngst, im Herbst 1962, durch Erwerb eines bisher unbekanntem Autographs von Schuberts *Greisen-Gesang* (D 788) vermehrt werden (aus dem Besitz der bekannten Mannheimer Familie Heckel, die zu Schuberts Zeit in Wien ansässig war): siehe das Faksimile nach Seite 232. Einige allgemeine Angaben zu dem Manuskript finden sich im Katalog 560, Nummer 1185, des Antiquariats J. A. Stargardt in Marburg¹³.

Der Gesamtausgabe und ebenso Friedlaender stand als Quelle lediglich der bei Cappi & Czerny in Wien 1826 erschienene Erstdruck zur Verfügung. Über eine inzwischen von der Stadtbibliothek Wien erworbene Handschrift Schuberts

¹¹ Vgl. Fritz Racek, *Von den Schubert-Handschriften der Stadtbibliothek*, in: FESTSCHRIFT ZUM HUNDERTJÄHRIGEN BESTEHEN DER WIENER STADTBIBLIOTHEK, Wien 1956, S. 105.

¹² *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XI, 1928/29, S. 109 ff. Vgl. auch Johannes Wolf im *Schubert-Kongreßbericht*, S. 149 ff.

¹³ Herr Bibliotheksdirektor Dr. Walther Gebhardt, Leiter des Tübinger Depots, dessen Initiative der Erwerb zu danken ist, hat die Handschrift dem Verfasser freundlichst zur Verfügung gestellt.

hat Fritz Racek berichtet¹⁴, Deutsch hat sie als „Fair copy“ verzeichnet. Ein Vergleich der drei Quellen ist lehrreich und führt über den Einzelfall hinaus. Schubert hat Friedrich Rückerts Gasel *Vom künftigen Alter* als geringfügig variiertes Strophenlied komponiert (Strophe 1 = Vers 1–8, Strophe 2 = Vers 9–16); daß er dabei, wie der Revisionsbericht erwähnt, die letzten vier Zeilen der Dichtung übergeht, bestätigt wiederum sein unabhängiges und kritisches Verhalten den Texten gegenüber. Mandyczewski empfindet „einen leisen Zweifel an der Treue der Originalausgabe“, vor allem wegen der „unschönen Behandlung der leichten Silben am Schlusse der beiden Strophen“ (Takt 39 ff. und 87 ff.), eine Vermutung, welche sich nunmehr überraschend bestätigt. Denn das Tübinger Autograph, sicherlich primäre Quelle, bringt — außer zahlreichen kleineren, hier zu übergehenden Varianten — überall dort, wo die bisherigen Ausgaben und, reicher noch, die Wiener Handschrift kolorieren, eine unverziert schlichte Fassung, bei der Singstimme und Klavier sich im Gleichmaß bewegen: siehe Faksimile nach Seite 232, Vorderseite unten, drittes und viertes System, und Rückseite unten, zweites und drittes System.

Wie mag es zu den Fiorituren gekommen sein, die mehr und mehr befremden, sobald man sich in die ursprüngliche Weise eingelebt hat? Vor allem aber: Hat Schubert sie tatsächlich gebilligt, oder sind sie Konzession an Sänger und Publikum?

Von den geschichtlichen Voraussetzungen und Gegebenheiten her wird die Musikwissenschaft, die eben das Stadium eines nazarenischen Purismus zu überwinden sich anschickt, das Verhältnis von „notierter“ und „ausgeführter“ Musik freier, lockerer als bisher zu verstehen haben. Sollte Schubert auch darin Bruckner ähneln, daß er Eingriffen und Glättungen äußerlich bereitwillig zugestimmt hätte? Vielleicht haben die älteren Editoren den Komplex dieser Fragen zu schnell und summarisch beantwortet. Jedenfalls wächst der Wissenschaft die Aufgabe zu, die allgemeinen Grundlagen eines historisch fundierten Vortragsstils für Schuberts Lied zu erarbeiten. Mag der Weg dahin fürs erste wenig gesichert, ja dunkel sein und mancherlei Anstrengung fordern, am Ende verspricht er eigenen Gewinn: er nähert sich dem Genius von neuer Seite.

¹⁴ In dem in Anm. 11 genannten grundlegend wichtigen Aufsatz. Es ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht, den Herren Dr. Fritz Racek und Dr. Oswald Jonas in Wien für mancherlei wissenschaftliche Auskünfte und für Beschaffung von Photokopien Dank zu sagen.

ANDREAS HOLSCHNEIDER

Zu Schuberts „Frühlingsglaube“

Bei der Durchsicht einer Sammlung zweitrangiger Kopien von Liedern, Arien und Ensemblestücken des 18. Jahrhunderts, welche die Vatikanische Bibliothek als *Vat. lat. 14838* zusammenfaßt, stieß der Verfasser auf ein Schubertsches Autograph des Liedes *Frühlingsglaube* (D 686). Das Manuskript¹, dessen Faksimile hier wiedergegeben sei, besteht aus drei Blättern (Unio, darin eingelegt ein loses Einzelblatt; die beiden letzten Seiten sind rastriert, aber sonst unbeschrieben); es ist gut erhalten, sieht man von einem kleinen Loch im Papier ab, welches das erste Blatt, jedoch glücklicherweise außerhalb des Notentextes, verunstaltet. Schubert hat die Niederschrift signiert und als „Sept. 1820“ datiert. Man könnte zunächst die letzte Ziffer für eine „6“ halten, die Jahreszahl also als „1826“ lesen; ein Schrift-Vergleich mit weiteren datierten Autographen zeigt aber, daß wir eine flüchtig geschriebene Null lesen müssen, die in der rechten oberen Rundung ansetzt, aber nicht bis zum Ausgangspunkt hochgezogen wurde. — Die Provenienz der Handschrift ist unbekannt.

Mit diesem Manuskript hat sich die Zahl der Autographen, welche von dem Lied *Frühlingsglaube* bekannt geworden sind, auf vier erhöht:

A Manuskript in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (vormals Preußische Staatsbibliothek). Im Faksimile veröffentlicht von Georg Schünemann in: *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann*, Berlin und Zürich, Atlantis-Verlag 1936, Tafel 87. Erste Ausgabe: Gesamt-Ausgabe Serie XX, Band 6; dort als „erste Fassung“ bezeichnet. Das Manuskript steht in B-dur wie C und D. Im Gegensatz zu den übrigen Manuskripten ist in A nur eine Strophe vertont, die zweite lediglich im Wortlaut gegeben (von Schünemann nicht aufgenommen). Das Manuskript trägt die Datierung „1820“ von der Hand Ferdinand Schuberts.

B Heute verschollenes Manuskript. Es wurde am 14. Mai 1881 vom Pariser Auktionshaus Etienne Charavay versteigert. Die angebotene Kollektion

¹ Es wird jetzt gesondert unter der Signatur *Vat. Mus. 18* aufbewahrt.

14937 Frühlingsglaube. Op. 102. 1858

Lichte Luft / ist um mich, sie / umflutet in Loben dich in Freud, sie / flüsst um mich

In der an allen / Seiten / dir das Leben o meine / Liebe

o meine Liebe wie am liebsten / mich umflutet dich / dich umflutet dich / dich umflutet dich

al. G. Lichte / mich umflutet dich / al. Lichte / dich umflutet dich

die Welt ist / deine mit jedem / dich umflutet dich

Franz Schubert: Frühlingsglaube: Manuskript in der Vatikanischen Bibliothek.

Handwritten musical score for Franz Schubert's "Frühlingsglaube". The score is written on three systems of staves. The first system contains the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Frühling mit seinen Blumen singt die Lieder voll mit uns - den Frühlings -". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "den. Er blühet nun im hohen Felde, er blühet nun im hohen Felde". The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "um einen ganz herrlichen Ort, um einen ganz herrlichen Ort". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Continuation of the handwritten musical score for Franz Schubert's "Frühlingsglaube". The score is written on two systems of staves. The first system contains the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "mit uns, alle, alle, alle". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the piano accompaniment.

Franz Schubert: *Frühlingsglaube*. Manuskript in der Vatikanischen Bibliothek.

stammte aus dem Besitz des Wiener Sammlers Johann Kafka. Laut Angabe des Kataloges ist das Manuskript (vier Seiten, Quartformat) von Schubert „Nov. 1822“ datiert².

C Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek München, die es im Jahre 1938 aus bayerischem Adelsbesitz erwarb. Veröffentlicht von Hans Halm (Faksimile und Nachwort) zum 75jährigen Firmenjubiläum der Graphischen Kunstanstalten Schreiber, Stuttgart 1958. Das Manuskript ist von Schubert „1820“ datiert.

D Manuskript in der Vatikanischen Bibliothek.

Neben diesen vier eigenhändigen Niederschriften muß als weitere Quelle die Erstausgabe gelten. Der *Frühlingsglaube* gehört zu den wenigen Liedern, die zu Lebzeiten Schuberts gedruckt worden sind. Er erschien zusammen mit den Liedern *Sei mir gegrüßt* (D 741) und *Hänflings Liebeswerbung* (D 552) als Opus 20 am 10. April 1823 bei Sauer & Leidesdorf in Wien (Verlagsnummer 231). Aus einem Brief an den Freund Joseph Hüttenbrenner vom 31. Oktober 1822 geht hervor, daß Schubert in letzter Minute die bereits zum Druck übergebenen Lieder zurückzog, um sie nochmals zu korrigieren „Lieber Hüttenbrenner!“, schreibt Schubert³, „Da ich an den Ihnen übergebenen Liedern sehr wichtiges zu verändern habe, so geben sie selbe dem H. Leidesdorf noch nicht, sondern bringen sie mir heraus. Sollten sie schon überschickt seyn, so müssen sie eiligst abgehohlt werden.“ Die Änderungen scheinen sich unter anderem auf die Transposition des Liedes von B-dur nach As-dur zu beziehen; während nämlich A, C und D das Lied in B-dur überliefern, enthält die Erstausgabe die As-dur-Fassung. Als Vorlage für die Erstausgabe hat wahrscheinlich das verschollene Manuskript B gedient. Hierfür spricht Schuberts verbürgte Datierung dieses Manuskriptes „Nov. 1822“. Aufschlußreich ist ferner die Bemerkung Max Friedländers, der im Supplement zum ersten Band seiner Ausgabe das Berliner Manuskript (A) beschreibt und dann so fortfährt: „der gedruckt vorliegenden Lesart [der Erstausgabe] soll ein zweites Manuskript zugrunde liegen, welches in As-Dur steht

² Nach einer Notiz des berühmten Sammlers Charles Malherbe in einem Exemplar des Kataloges (Conservatoire Paris) konnte ein Unbekannter das Manuskript zusammen mit einer Kopie des Liedes *Fahrt zum Hades* (D 526) für 135 Franken erwerben. (Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Hans Halm [München], nach Auskunft von Herrn Vladimir Féodorov [Paris].)

³ Vgl. Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert, Briefe und Schriften*, Wien, Hollinek 1954, S. 56.

und vom November 1822 datiert ist“⁴. Die Erstausgabe soll im folgenden mit dem Sigel B' bezeichnet werden⁵.

Die einzelnen Quellen unseres Liedes überliefern verschiedene Fassungen. A, C und D stehen in B-dur, B' dagegen in As-dur; während A den *Frühlingsglauben* als Strophenlied vertont, schreiben B', C und D die beiden Strophen aus. Betrachten wir das Manuskript D genauer und vergleichen wir es mit den übrigen Quellen, so fallen weitere interessante Varianten auf. Zunächst bemerkt man, daß in D eine Tempoangabe fehlt. A und C schreiben „Mäßig“ vor, B' „Ziemlich langsam“. Der gestrichene Buchstabe „L“ (?) in unserem Manuskript bedeutet wohl, daß Schubert „Langsam“ im Sinn hatte. Statt *pp* wie die übrigen Fassungen fordert D im ersten Takt nur *p*. Die Korrekturen im Worttext zeigen, daß Schubert die Worte auswendig unterlegte und dabei in die falsche Zeile geriet; statt „*sie schaffen an allen Enden*“ stand zunächst irrtümlich „*sie schaffen und weben*“, statt „*armes Herze sei nicht bang*“ hat Schubert zuerst „*armes Herze vergiß der Qual*“ geschrieben. Bemerkenswert ist der Auftakt der Singstimme zum vierten Vers („*O frischer Duft, o neuer Klang*“ beziehungsweise in der zweiten Strophe „*Es blüht das fernste, tiefste Tal*“), der in D ein Sekundintervall ist und nicht, wie in den übrigen Fassungen, aus der Oberquarte anspringt. Die wichtigste Variante gegenüber A und B' betrifft jedoch das Klaviervorspiel: Schubert hatte zunächst die rechte Hand des Klaviers und die entsprechenden Pausen der Singstimme volltaktig notiert. Bevor er den letzten Takt des Vorspiels und die Begleitung der linken Hand niederschrieb, änderte er die Volltaktigkeit zugunsten einer Auftaktigkeit ab, indem er die bereits eingetragenen Taktstriche der drei ersten Takte tilgte und um zwei Viertel versetzte. Das Zwischenspiel zur zweiten Strophe und das Nachspiel sind gleichfalls auftaktig; Ende der ersten Strophe und Einsatz des Zwischen- beziehungsweise Nachspiels im Klavier fallen daher nicht zusammen wie in A und B', vielmehr setzt das Klavier analog der Einleitung erst auf der zweiten Takthälfte mit dem Hauptgedanken ein.

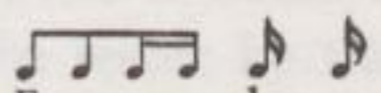
Versucht man eine Chronologie der verschiedenen Fassungen herzustellen, so kann als sicher gelten: B', die Fassung in As-dur, steht am Schluß der Entwicklung; sie wurde im Jahre 1822/23 von Schubert für den Druck bestimmt, während die übrigen Fassungen A, C und D die Datierung „1820“, das Vatikanische

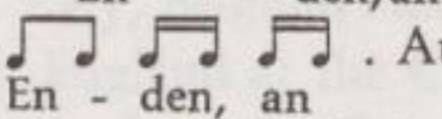
⁴ Max Friedländer, *Varianten und Revisionsbericht zum ersten Band der Lieder von Franz Schubert*, Leipzig, Peters [1884], S. 55.

⁵ Die Gesamt-Ausgabe enthält außer der Fassung in B-dur nach dem Berliner Manuskript A, die Fassung in As-dur nach der Erstausgabe (vgl. Revisionsbericht zur Gesamt-Ausgabe, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1897, S. 79).

Manuskript genauer „Sept. 1820“, tragen. Prüfen wir die Abhängigkeit dieser Autographe, so fällt zunächst die unmittelbare Verwandtschaft von D und C auf. C komponiert wie D die beiden Strophen in B-dur aus und gibt das Klaviervorspiel auftaktig. Im Gegensatz zu D enthält C jedoch überraschend viele unkorrigierte Flüchtigkeiten. Zu Beginn unterlegt Schubert die Worte: „Die linden Lüfte sind erwacht, man [!] säuseln und weben Tag und Nacht“; offenbar hatte er den Vers „man weiß nicht, was noch werden mag“ der zweiten Strophe im Kopf. Für die erste Note des vorletzten Taktes schreibt Schubert irrtümlich den Ton *d* statt *f*. Die Begleitung der linken Hand ist teilweise nicht als Viertel im Baß und fünf Sechzehntel in der Mittelstimme notiert, sondern sichtlich in Eile als Sechzehntel an einen Balken geschrieben. Wir gehen also kaum fehl, wenn wir das Manuskript C als eine flüchtige Kopie nach der Vatikanischen Handschrift bezeichnen. Hans Halm macht glaubhaft⁶ – auch ohne D gekannt zu haben –, daß C eine aus Gefälligkeit angefertigte Abschrift ist. Diese Vermutung bestätigt sich: ein Autograph, welches offenkundige Konzentrationsfehler enthält, kann nicht die erste Niederschrift gewesen sein.

B' steht also am Ende der Chronologie, C muß nach D eingereiht werden. Schwierig bleibt die Frage, wo A einzuordnen ist. Das Manuskript enthält die Fassung in B-dur und gibt das Klaviervorspiel volltaktig. Man könnte A an den Anfang der Entwicklung stellen; Schubert hätte dann im Manuskript D die in A vorliegende volltaktige Fassung abgeändert. Dagegen spricht jedoch die Fassung als Strophenlied und die, im Gegensatz zu D und C, saubere, wenig zügige Schrift. Diese Beobachtungen lassen den Schluß zu, A sei eine Abschrift, welche das auskomponierte Lied zum Strophenlied konzisiert. Eine solche Notierung bezeichnet eher die Endfassung einer Liedkomposition als den Anfang. Endlich sprechen weitere musikalische Kriterien dafür, daß D die erste Niederschrift Schuberts und jedenfalls mit C vor A einzureihen ist. Man beachte die Aufteilung

der Sechzehntel im zehnten Takt. Schubert schreibt in D , statt

wie in A, B' und C, wo es viel ausgewogener heißt . Auch die

fehlende Tempoangabe im Vatikanischen Manuskript mag auf das frühere Stadium hinweisen. Vor allem ist der Auftakt zum vierten Vers aufschlußreich. Der Sekundschritt in D wirkt weniger prägnant und daher musikalisch schwächer als die Quart in C und A. Diese gehört der Endfassung an; auch in der Ausgabe hat Schubert die Quart dem Sekundaufтакт vorgezogen.

⁶ Im Nachwort der oben genannten Faksimile-Ausgabe.

Damit bestätigt sich unsere Chronologie:

- D ist die erste Niederschrift im „Sept. 1820“. Als diese verdient das Vatikanische Manuskript, das offenbar einzige Autograph Schuberts in einer italienischen Bibliothek, besonderes Interesse.
- C ist eine flüchtige Kopie nach D mit Schuberts Datierung „1820“.
- A bildet die dritte Fassung in B-dur, datiert von Ferdinand Schubert „1820“.
- B', die „Fassung letzter Hand“, wird zeitlich bestimmt durch die Drucklegung 1823; sie geht wahrscheinlich zurück auf das verschollene Manuskript B, welches Schuberts Datierung „Nov. 1822“ trug.

CECIL HOPKINSON

Notes on the Earliest Editions of Gounod's Faust

Gounod, it would appear, was a composer never satisfied with the way in which he had first composed and published his work, for he was constantly making alterations both in performance and publication, right from the outset. This was indeed the case with all his operas, which shew through the succeeding years of his life frequent and considerable changes in musical and bibliographical shape. As *Faust* was his most popularly successful work an examination of it may well prove fruitful. An indication of its success may be gauged from the fact that it has at the time of writing passed its 2402nd performance at the Paris Opéra, this averaging some two dozen performances per year since its birth, and it was never out of the bill at Covent Garden until 1912. The list of productions given in Loewenberg is indeed a formidable one.

Faust, opera in 5 acts by Jules Barbier and Michel Carré, was originally written in the opéra-comique form with dialogue and first produced thus through the enterprise of Léon Carvalho (better known as Carvalho), who controlled the fortunes of the Théâtre-Lyrique in Paris from 1855 to 1868. The first performance took place under his bâton on March 19th, 1859, his wife taking the part of Marguerite. It was maintained on the bills through Carvalho's perseverance for four months when, after fifty-seven performances, the theatre had to be closed owing to his financial failure. The Opéra-Comique refused to have anything to do with either *Faust* or Madame Miolan Carvalho, and it would have been doomed had not Choudens, the publisher, come to the rescue by transporting the whole concern on a triumphal tour of Germany, Italy, Belgium and England. The work was first performed, strangely enough, in England at the Canterbury Music Hall in London when selections were given, but the first complete performance took place in Italian at Her Majesty's Theatre on June 11th, 1863. Three weeks later it appeared at Covent Garden under the title of *Fausto e Margaretta* and in the following year it re-appeared at Her Majesty's on January 23rd in an English translation by H. F. Chorley.

After travelling for some time Carvalho returned to Paris and reorganised a new Théâtre-Lyrique at the Place du Châtelet where the opera started on December 18th, 1862 a run of no less than 321 consecutive performances. In the fol-

lowing year, on March 3rd, *Faust*—with Christine Nilsson in the role of Marguerite—crossed the threshold of the Opéra and, for its production there, a ballet had to be introduced. Gounod, who regarded his work as a semi-religious one, was so loath to compose a ballet that he actually invited Saint-Saëns to do it, only to be met with an emphatic refusal; an event that turned out all for the best, for Gounod was forced to do it himself.

Turning to publication, the authors, failing to find a publisher at first, were on the point of undertaking it themselves when Choudens decided to invest practically his entire capital of 10,000 francs in it. Rarely has such a speculation met with so rich a reward, for in thirty years nearly three million francs were brought in.

The very rare first edition in opéra-comique form with dialogue was published in the middle of May 1859 according to an advertisement in *Le Ménestrel* and was the only one to appear thus. It was only on sale for a few months. It is recorded by Saint-Saëns in his *Outspoken Essays on Music* that the work was performed in that form until its production at the Opéra in 1869, where the spoken word was forbidden. This statement was wildly inaccurate, for the recitatives were in fact composed for a production at Strasbourg in April 1860 and were used by Carvalho from then on. In fact they were anticipated long before this, for the Contents page in the first edition bore the following: "*Les récitatifs seront ajoutés par l'auteur à la partition grande Orchestre qui sera vendue*"

All the editions listed below were published by Choudens, his address being 265 Rue St. Honoré, près l'Assomption. After 1876 the Choudens imprint bore his son's name as well, and about 1885 the firm moved to 30 Boulevard des Capucines. All editions were octavo. Both the full orchestral score and the second edition, published at the beginning of 1860, have the recitatives; also the first edition in Italian, *Fausto*, and again the third edition of 1861.

Owing to the great differences between the various editions the following details will show of what considerable musical and bibliographical interest they are. Spellings follow the originals!

FIRST EDITION. 1859. Lithographed with plate number of 664. Price: 15 frs. 224 pp. The title page has a rustic design with vignettes of Faust, Marguerite and Méphistofélès lithographed by P. de Grauzat. The arrangement was made by Léo Delibes and the printer's imprint of Ch. Trinocq at 113 Rue du Faubourg St. Martin also appeared on the title page. The B. M. copy is date-stamped 6.7.59.

SECOND EDITION. 1860. Lithographed with the same plate number of 664. Price: 15 frs. 252 pp. Exactly the same title page but "*2e Edition Avec les Récitatifs Ajoutés par l'Auteur. Réduits pour Piano par Emile Périer*" has been added. On the Index page the same printer's imprint has been added.

RECITATIVES. These were added as follows:

- (1) Act 2. Dialogue between Vagner and Méphistophélès on pp. 44 and part 45 now became 43 bars on pp. 44–47.
- (2) Act 2. Scene between Siebel, Valentin, Vagner and Méphistoféphès on pp. 50–52 now turned mostly into Méphistophélès on pp. 54–57.
- (3) Act 3. Part of pp. 88–89 for Siebel now sung (24 bars) where spoken before.
- (4) Act 4. P. 191 is now sung where in the first edition there was dialogue between Valentin and Méphistophélès in the duel scene.

ADDITIONS. No less than 447 bars of music were added as follows:

- (1) Act 2. Pp. 62–64 Faust and Méphistophélès (48 bars).
- (2) Act 3. Pp. 91 to top of 94, Faust and Méphistophélès (81 bars).
- (3) Act 3. P. 98, Faust and Méphistophélès (31 bars).
- (4) Pp. 113 to top of 117, Marthe, Méphistophélès, Faust and Marguerite (75 bars).
- (5) Act 3. Foot of p. 128 to foot of p. 132, Siebel, Marthe and Marguerite (64 bars).
- (6) Act 4. Pp. 157–162 Siebel and Marguerite (100 bars). There are instructions, however, to cut 36 bars of this.
- (7) Act 4. P. 177 to foot of p. 179, Valentin and Méphistophélès (48 bars). In the first edition there had been half a page of piano solo here.

NOTES

- (1) Act 4. On p. 162 there are instructions that the Church Scene (No. 17) is to be performed between Nos. 12 and 13.
- (2) Act 5. On p. 228 there are instructions to cut 63 bars from the "*Chœur des Sorcières*" in the "*Nuit de Valpurgis*" scene.

THIRD EDITION. 1861. First Issue. Lithographed with the same plate number. 248 pp. No pictorial title-page; plain lettering. Printer's imprint of Alfred Compan. The only differences musically from the second edition are as follows:

- (1) Time marks have been added in various places.
- (2) Act 5. The 63 bars have been cut from the "*Chœur des Sorcières*" but in Act 4 there still remain the same instructions about the placing of the Church Scene.

THIRD EDITION. Second issue. Lithographed with the same plate number. 245 pp. Title-page in orange designed by T. Laval and in general use by Choudens for many years for operas, with the lettering inside an oval with columns at the sides and figures at the top. Printer's imprint of Ch. Trinocq, now at 11 Rue Nve. Coquenard. The alterations were as follows:

- (1) Act 1. 16 bars cut from the duet, Faust and Méphistophélès, "*A moi les plaisirs.*"
- (2) Act 3. *Scène* from Méphistophélès replaces a duet for him and Marthe.
- (3) Act 4. 36 bars cut from duet, Marguerite and Siebel.
- (4) Act 4. 6 bars cut from the death of Valentin.
- (5) Act 5. 8 bars in the *Apothéose* at the conclusion changed into 12.

NOTES

- (1) The Church Scene has now reached its correct place between Nos. 12 and 13 but is still numbered 17.
- (2) The *Catalogue des Morceaux* at the beginning is exactly the same as that of the second edition and of the first issue of this third edition. Therefore, owing to the transposition of the Church Scene, it reads incorrectly. For p. 150 read 149, for 163 read 171, for 179 read 187, for 184 read 192, for 192 read 200, for 202 read 160, for 213 read 209, for 223 read 219 and for 229 read 225.
- (3) A Chappell, London edition in French (Choudens' sheets) agrees with this.

THIRD EDITION. Third Issue. Exactly the same as the second issue but the printer is now T. Arouy and the *Catalogue des Morceaux* has now been altered to suit the pagination. The Church scene is not numbered and No. 17 is now the "*Nuit de Valpurgis.*" There are therefore 20 numbers and not 19 as shewn with the addition of the Introduction.

FOURTH EDITION. After 1869, as the cast of the first production at the Opéra is given. Lithographed with the same plate number. The whole work has been completely reset. 267 pp. There are no musical differences and the *Catalogue* now reads correctly. The title-page is similar to the third edition, second and third issues, but in black and not orange.

FIRST EDITION OF THE ITALIAN PIANO AND VOCAL SCORE. 1861. Engraved with the plate number of 786. Price: 15 frs. 252 pp. corresponding to the second edition of the French piano and vocal score. The title page is plain and somewhat similar to the French third edition, first issue. The copy in the B. M. is dated 17. 8. 61.

LATER EDITION OF THE ITALIAN PIANO AND VOCAL SCORE. Lithographed with the same plate number of 786. 245 pp. corresponding with the French third edition, second issue. The Church scene is in its final place but the whole of the "*Nuit de Valpurgis*" scene at the beginning of the Third Act has been cut out.

FULL ORCHESTRAL SCORE. 1860. Engraved with plate number of 675. Large 8vo. 531 pp. The Church Scene is in its final place as in the third edition, second issue, of the piano and vocal score.

FOUR HANDS PIANOFORTE ARRANGEMENT. 1861. Lithographed with plate number of 830. Price: 15 frs. 279 pp. This arrangement was made by Georges Bizet. The title page is plain, being somewhat similar to the first Italian edition and the first issue of the French third edition.

BALLET MUSIC. 1869. Lithographed with plate number of 1882. 36 pp. This is for piano solo "*Ajouté*" by the composer. There was also an edition for 4 hands.

HANS FERDINAND REDLICH

Mahler's Enigmatic "Sixth"

„Meine VI. wird Rätsel aufgeben, an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die meine ersten fünf in sich aufgenommen und verdaut hat.“ (Letter to Richard Specht, without date, 1904)

How does Mahler's dictum strike the contemporary of today? Have the enigmas of this symphony been solved? And what were they?

It is a fact that—despite the Mahler Renaissance in the Western Hemisphere which started shortly after the end of the Second World War—this Symphony has remained to date the one least explored and least performed. The full score is out of print at the date of writing, there is only a single long-playing recording, and the work has so far received only scant recognition in the books on Mahler published since his death in 1911. It was composed in 1903/05, and first published in 1906. During the few remaining years of Mahler's life it was subjected to three revisions, in the second of which the position of the two middle movements was exchanged and the notorious third "Hammerstroke" in the Finale (seven bars before cue 165) eliminated. In the third revision the middle movements reverted again to their original position. These few facts prove that the work and its eventual perfection must have been uppermost in Mahler's self-critical ruminations.¹ While performances remained few and far between, the Symphony continued to exercise a fascination on younger composers. On none more so than on Alban Berg who in a letter to Webern and after one of its rare performances said: "*Es gibt doch nur eine VIte trotz der Pastorale...*" and whose "*Marsch*" (No. 3 of *Drei Orchesterstücke*, Opus 6) can only be understood as an intensified re-experience of those musical processes which led to the conception of the colossal Finale of Mahler's Symphony.

The Symphony stands in a curious relationship to its stylistic companion-pieces, Symphonies V and VII, composed shortly before and after it, and sharing

¹ See Mahler's letters to Mengelberg on "*Retuschen*" in the VIth Symphony: letters Nos. 306, 308, and 310 in *Gustav Mahler's Briefe*, ed. Alma Maria Mahler (Berlin 1924).

with it the insistence on purely instrumental sound. Outwardly the VIth is the most regularly built of that group, with its customary four movements and its complete exclusion of any extra-musical or programmatic influence. Yet, its deeper meaning and the cosmic catastrophe of its tragic Finale mark it out as an exception in Mahler's symphonic oeuvre with its customary insistence on an optimistic "happy end."

The stylistic peculiarities of this work which so far have elicited but little comment from the few writers who have attempted a technical analysis of the work² begin with the very elements of its sound. Long before the age of "*Musique concrète*" Mahler uses sounds on three different levels of pitch:

A. Amorphous, but tone-symbolical and, as it were, stationary sounds:

1. Cow bells: symbols of loneliness and distance;
2. Hammer: symbol of fate;
3. Holzklapper, Xylophone: the Devil's laughter;
4. Deep tubular bells: church bells as symbols of dogmatic creeds.

B. Immovable stationary sounds *on* pitch, incapable of thematic development:

1. The motif of cosmic catastrophe



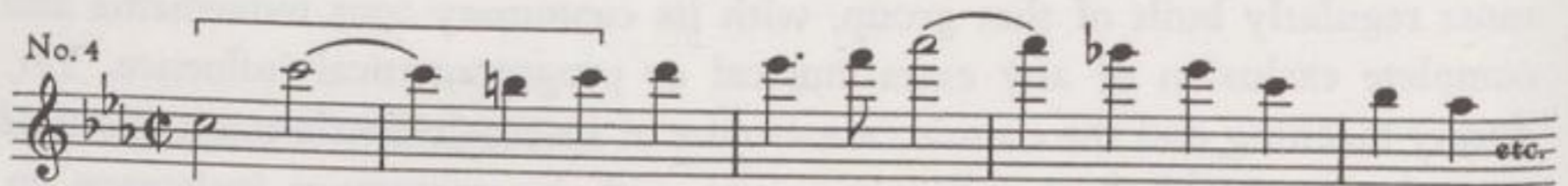
2. Its underpinning fate-rhythm
3. The chords of Chaos:

(a) Schubert's "*alterierte Terzquartakkord*" from "*Am Meer*" with its resolution corresponding with (b) the chord of the Sixth *Ajoutée*, the chord of atmospheric indefiniteness:

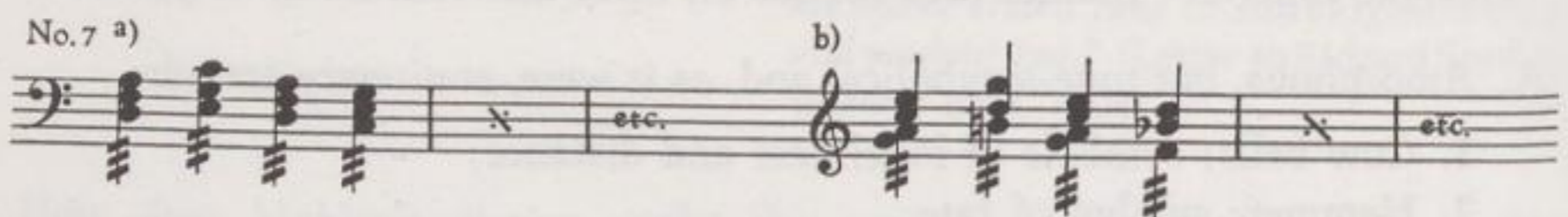
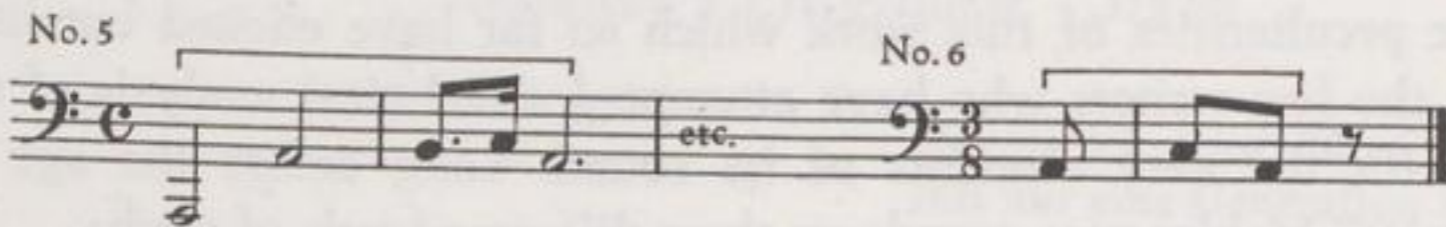


² Karl Weigl's analysis in *Mahlers Symphonien*, MEISTERFÜHRER No. 10 (Berlin 1910) p. 114 ff; Paul Bekker in *Gustav Mahlers Symphonien* (Berlin 1921); Erwin Ratz in *Zum Formproblem bei Gustav Mahler (Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie)*, DIE MUSIKFORSCHUNG 9/2 (1956) p. 156 ff; Theodor W. Adorno, *Mahler (Eine musikalische Physiognomie)* (Frankfurt 1960).

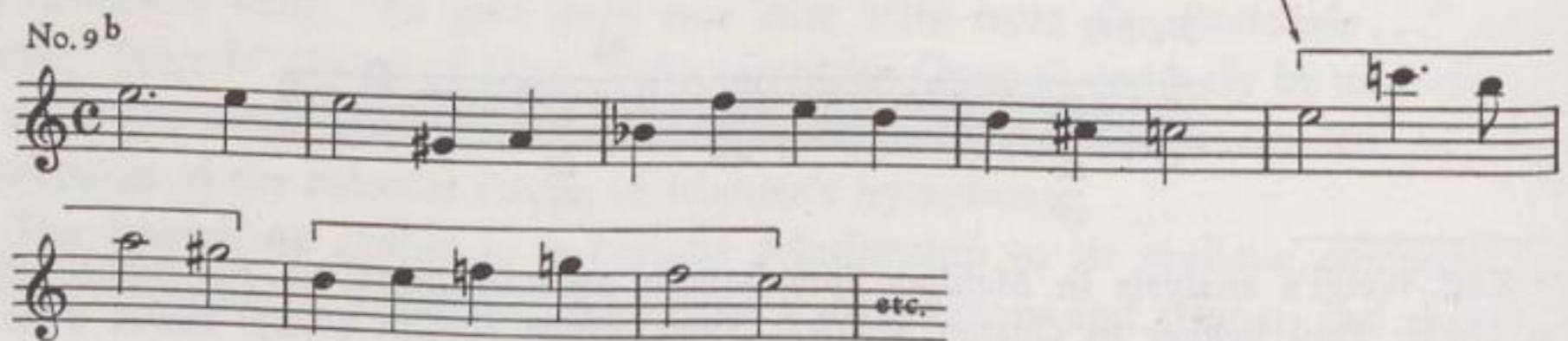
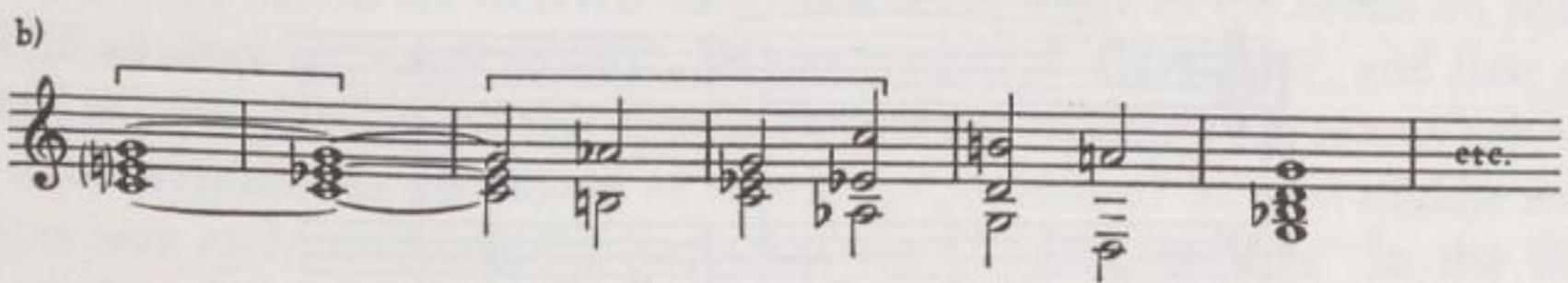
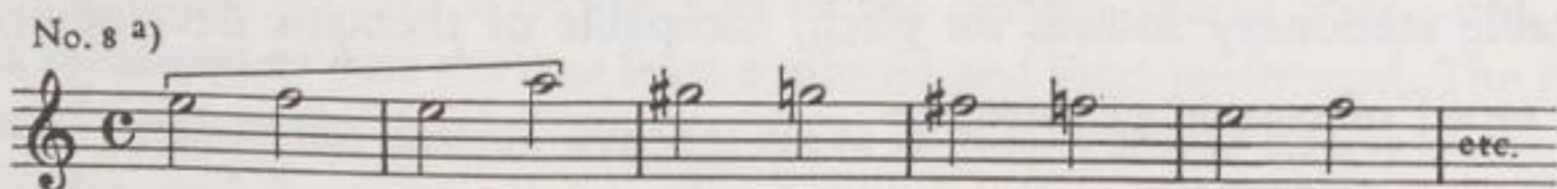
C. The horizontal fan-out of B. 1.



with its thematic derivatives



and with its variable motifs, specially operative in the two flanking movements and of an insistently Chorale-like character:

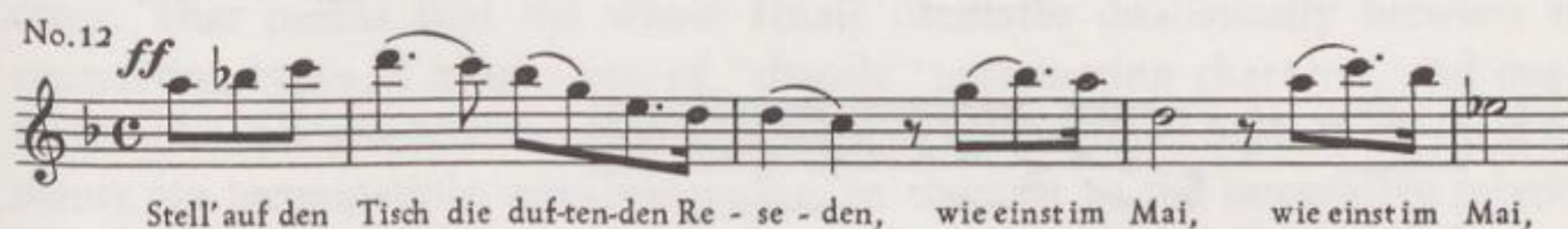


The bulk of this structural material is used in three of the four movements, thus emphasising the cyclic homogeneity of the whole concept. The exception is

the third movement, the Andante in E flat Major.³ Its chief melody:



to which a romantic Lied text could be "vamped," is connected with the sentimentality of melodies by Kirchner and Lassen, just like the great Cantabile subject of Movement 1, in which the romantic hankering after a lost paradise becomes a kind of tragic self-parody with a similarly "vamped" text:



The lyricism of Examples 11 and 12 is emphatically eclectic. Its derivative character is structural purpose, not lack of inspiration, as some commentators have thought. These melodies afford a certain relief from the monstrously grey landscape of the bulk of the Symphony.

Although Mahler himself has referred to the (originally) three hammerstrokes in the Finale as the felling of the "hero" of the work, Adorno quite rightly states that the Symphony has no hero. In fact, the hero is a "Kollektiv" — a mass of "Fahrende Gesellen, die ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinausziehen . . ." Because the Symphony's hero is a "Kollektiv," the music insists on community rhythms, such as: March (Movements 1 and 4), Procession (Movement 4), Chorale (Movements 1 and 4), or Dance (Movement 2). These Marches

³ In this essay this movement is always treated as No. 3. Mahler's probable reason for reverting to the original position of this movement in the structure of the whole was tied up with its final chord, the root chord of E flat major, which stands in a close mediant relationship to the key of C minor with which the Finale commences:



The variable position of this Andante as part of the whole symphonic structure derives from the fact that it alone is conceived as an "Intermezzo" with only tenuous thematic interrelations to the rest of the symphony. It is therefore optional where this movement occurs, before or after the Scherzo; but since the Scherzo ends with Music Example 6, it is better to play it directly before the Finale—as Mahler himself thought at the time of Version II. The variability of its position is one of the most striking facts of this symphony whose movements hang together in an interplanetary way.

are quite unmilitary. They conspicuously lack military signals, so well known from other Symphonies of Mahler; they are processional of an almost apocalyptic nature, or actions of hopeless protest like the "Hussitenchoral" (Adorno's "Nicht-erhörter Choral") of Example 9a.

The dance rhythm in Movement 2 is of mechanical artificiality. It is the product of an escapist's dream. The "altväterische" Trio of the Minuet tune



stems from the world of E. T. A. Hoffmann's "Phantasiestücke in Callot's Manier," just as much as the wistfulness of the Andante seems inspired by Rückert's poetry of private regret. The only link between that seemingly erratic third movement and its surrounding movements remains an element of indefinite sound: The cow bells.

The "Hussitenchoral" (Example 9a) owes allegiance to Slavonic melody patterns. It has the hopelessness of chorale-like enclaves in Smetana's "Tabor."

It is in the Finale that all these structural elements, immutable and variable motifs, melodic images, and sonorous symbols come to an ultimate and catastrophic conflagration. The extraordinary length of this movement which plays for more than 30 minutes, and the complexity of its structure have always elicited a lot of comment of contradictory results. The fact that Weigl, Bekker, Ratz and Adorno fail to agree on the actual point where the development section begins is expressive enough of the perpetual puzzlement of these analysts. The formal structure of the Finale is indeed extraordinary. Finales with long introductions which in turn become thematically integrated and thus are much more than mere curtainraisers, are extremely rare. Mahler's possible models could have been:

- a) Beethoven's String Quartet in F, Opus 135 with its Finale "Der schwergelassene Entschluß" whose Grave section "Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!" offsets the chief Allegro part and returns in an extended fashion before the reprise of the Allegro;
- b) Berlioz' *Symphonie fantastique* in which the slow introduction to the final movement (the "Witches' Sabbath") germinates motifs in an expository manner, pointing towards Mahler;

- c) Brahms' First Symphony in which the slow introduction to the Finale strikes one today as a first tentative try-out of Mahler's later idea: to expound and germinate a number of themes which will return at a climactic turning-point of the Allegro part (in Brahms' case the "Alphorn" melody and the Chorale tune in A Major).

The structural originality of the Finale of Mahler's VIth can best be understood in the relationship of "Introduction" to "Allegro" part. Adorno says the Introduction is used "*Rondo-artig*." That is true, but not the whole truth. Introduction and Allegro-sections are two basic elements, alternating regularly with each other. That means that the whole Finale oscillates dualistically between two contrasting types of music: one of "chaotic" germinating character, and one of march-like Allegro-sections of a decidedly developmental bent. Both these elements are incompatible, non-integrative, in contrast to the integrative relationship between Introduction and Allegro in the Finale of the First Symphony by Brahms. Brahms ends optimistically with a full coalescence of both (shortly before the Coda, bar 408 ff.), whereas Mahler in his Finale ends pessimistically with the thematic disintegration of the Introduction (at its fourth appearance at cue 164), closing into the final statement of the motif of cosmic catastrophe (Example No. 1), bereft of its sharpened third (cf. 12 bars after cue 166).

The structure of the Finale can best be expressed in a Table of thematic processes as given below. From this Table it can be seen that the dualistic nature of the Movement necessitates dualism in all its ramifications. The exposition consists of two main sections: The Introduction and the chief Allegro part. Likewise, the development section consists of two independent sections each culminating in a hammer stroke. The dualism extends further to the recapitulations. These can be subdivided into ante-recapitulations and post-recapitulations which provide a frame-work for the section of development. The Coda, finally, could be conceived as a final recapitulation, especially since it contains the third Rondo-like return of the slow Introduction. The novelty of this scheme lies in the fact that reprises occur before and after development sections, but that the chief recapitulatory section only occurs shortly before the Coda. The length of the movement is determined by the number of thematic characters (many of them stemming from the earlier part of the symphony) as much as by the fact that these characters crystallise into lengthy symphonic paragraphs and cluster together into theme-groups of inordinate extension. The inevitability of the thematic logistics of this Finale is one of Mahler's greatest feats as a composer on a large scale. It fully justifies the proud word to Richard Specht, quoted at the outset. It is fully borne out by the analytical chart of the Finale which is given below:

STRUCTURAL CHART OF THE FINALE OF MAHLER'S VITH SYMPHONY⁴

A. EXPOSITION

- I. Introduction (Sostenuto) consisting of 5 sections: cue 1–104, 104–106, 106–107, 107–109, 109–110; thematic exposition on a large scale.
- II. Main section (Allegro energico) consisting of
 - Thematic group 1 (110–113)
 - Thematic group 2 (113–117)
 - Thematic group 3a. & b. (117–120)

B. RECAPITULATIONS

- a. Ante-Recapitulations of
 - I. Introduction—1st return (120–124)
 - II. Thematic group 3b. only (124–129)

C. DEVELOPMENTS

1. of I. plus II., hammer 1 (129–140)
2. of I. plus II., hammer 2 (140–143)

B. RECAPITULATIONS (continued)

- b. Post-Recapitulations of
 - I. Introduction—2nd return (143–147)
 - II. Thematic group 3a. only (147–153)
- c. Chief Recapitulation (of II, total) (153–164)
 - Thematic group 1 (153–156)
 - Thematic group 2 (156–161)
 - Thematic group 3b. only (161–164)

D. CODA (final recapitulation)

- a. Introduction A. I.—3rd return, hammer 3 (164–165)
- b. Epilogue (165 to end)

⁴ The full score of Symphony No. VI was published by C. F. Kahnt (Leipzig 1906). It is at present out of print. All references to cue numbers are to this edition. The author has discussed problems of this symphony specially in the following publications: *Gustav Mahler—Eine Erkenntnis* (Nürnberg 1919); "Die Welt der V., VI. und VII. Symphonie," Mahler issue, *DER ANBRUCH* 2/7–8 (1920); "Mahlers Wirkung in Zeit und Raum," *DER ANBRUCH* 12/3 (1930); *Bruckner and Mahler* (London 1955); and article "Gustav Mahler," *DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART*, Vol. 8 (1960).

WILLI REICH

Ein heiteres Dokument aus der Wiener Mahler-Zeit

Hochverehrter, lieber Professor Deutsch!

Nicht einmal zu Ihrem Achtzigsten wage ich es, Ihnen anders zu nahen als „dokumentarisch“. Zur Vorgeschichte des hier wiedergegebenen, Ihnen hoffentlich bisher entgangenen Dokumentes (S. 258) erinnere ich daran, daß Gustav Mahler kurz nach seinem Amtsantritt als Direktor der Wiener Hofoper bei der Intendanz der Hoftheater am 2. November 1897 eine Verfügung erwirkte, durch die dem zuspätkommenden Publikum der Eintritt — außer in Logen und zu den Stehplätzen — während des Orchestervorspieles untersagt wurde. In seinem längst verschollenen Buch *Mahlers Erbe* (München 1908) schrieb unser Freund Paul Stefan noch zu dieser Angelegenheit: „*Wo es dem Direktor wichtig schien (regelmäßig bei Wagner), konnte das Verbot auch auf die während der einzelnen Aufzüge Einlaß Begehrenden ausgedehnt werden. Es war freilich hart, wenn man den Beginn einer ‚Rheingold‘-Aufführung auch nur um ein Weniges versäumt hatte, das Recht auf seinen Sitzplatz einzubüßen; aber die Unsitte, möglichst spät und geräuschvoll zu erscheinen, ist in Wien ausgerottet worden . . .*“

Daß die Wiener sich über jene Verfügung heftig mokierten, beweist das in dreizehn Paragraphen gegliederte satirische *Regulativ für die Besucher der Hofoper. (Vollzugsvorschriften zu dem Erlasse wider das Zuspätkommen.)*, das ich als vergilbtes Zeitungsblatt im Nachlaß des Ihnen wohlbekannten Hofrates Ludwig Karpath auffand und das meines Wissens bisher in keiner Mahler-Biographie erwähnt wurde.

Indem ich Ihnen, hochverehrter lieber Professor Deutsch, nicht nur den Text vorlege, sondern Ihnen auch das Originaldokument als Geschenk überreiche, verbinde ich den bei einem langjährigen Musikkritiker als Folge der „déformation professionnelle“ leicht erklärbaren boshaften Hintergedanken, die kleine Gabe möge Sie, sofern es Ihre sonstigen unserer Belehrung dienenden Dokumentationsarbeiten erlauben, dazu anregen, dem pseudonymen Verfasser und dem Erscheinungsort des *Regulativs* nachzuspüren.

Ad multos annos!

In herzlicher Verehrung und Dankbarkeit

Ihr getreuer

Willi Reich

Zürich, am 3. November 1962

Feuilleton.

Regulativ für die Besucher der Hofoper.

(Vollzugsvorschriften zu dem Erlasse wider das Zuspätkommen.)

§ 1. Es wird täglich um 5 Uhr im k. k. Arsenal durch einen Kanonenschuß den Besuchern der Hofoper das Zeichen gegeben, daß sie daheim in Bereitschaft zu treten haben. An den Tagen, für welche der Beginn der Vorstellungen auf halb 7 Uhr angelegt wurde, erfolgt der Signalschuß schon um halb 5 Uhr.

§ 2. Um 6 Uhr, beziehungsweise halb 6 Uhr, mahnt ein zweiter Kanonenschuß, daß die Opernbesucher aus den entfernteren Bezirken ihre Reise zur Hofoper antreten sollen. Es wurde mit den Wiener Hausbesitzern vereinbart, daß die Hausmeister denjenigen Parteien, welche an dem betreffenden Tage die Oper besuchen wollen, die erfolgte Abfeuerung des 6 Uhr-, beziehungsweise halb 6 Uhr-Schusses melden und sie zum Verlassen des Hauses drängen müssen. Zu diesem Behufe haben alle Wohnparteien, welche am Abende die Oper besuchen, schon am Morgen des betreffenden Tages sich in ein bei den Hausbesitzern aufliegendes Frequentationsbuch einzutragen.

§ 3. Da Tramway und Omnibus, zumal während der gegenwärtigen Nöhrenlegung, am ehesten durch Verkehrsstockungen zu leiden haben und somit leicht ein massenweises Verspäten der Opernbesucher verschulden können, verpflichtet sich jeder Opernabonnent und Abnehmer einer Operntarte e h r e n w ö r t l i c h, nach dem zweiten Signalschusse niemals eines der obgenannten Befehle für die Fahrt zur Hofoper zu benötigen.

§ 4. Das Verweilen und Plaudern in den Garderoben vor Beginn der Vorstellung wird behufs schnellerer Abwicklung des Garderobeverkehrs unterjagt. Insbesondere ist es den Kritikern, welche die Generalprobe besucht haben, strenge verboten, durch Prophezeiungen vor einer Premiere das Publicum in den Garderoben aufzuhalten.

§ 5. Damit das zeitraubende Ablegen der Moderöcke in den Garderoben keine Hemmung verursache, werden den Abonnenten der Hofoper weite Opernmäntel, welche mit einem einzigen Griff abgeworfen werden können, zum Selbstkostenpreise ausgestellt. Die silbernen Knöpfe dieser Mäntel tragen die Buchstaben K. K. H. A. (k. k. Hofoper-Abonnent). Auf dem Rücken muß deutlich erkennbar eine Nummer angebracht sein, welche es den Garderobiers ermöglicht, mit dem Anheften von Nummernzetteln vor Beginn der Vorstellung keine Zeit zu verschwenden. Diese Zeitparmäntel dürfen die p. t. Abonnenten auch bei Tage tragen. Nichtabonnenten erhalten solche Mäntel Vormittags gegen eine entsprechende Einlage und Leihgebühr bei der Tagescassa immer nur für die gewünschte Vorstellung.

§ 6. Schlag 7 Uhr, beziehungsweise halb 7 Uhr, gibt eine Dampfseife im Opernhaus das Anfangszeichen. Wer bis dahin seinen Platz noch nicht erreicht, hat alle Folgen zu tragen, welche in dem Directionserlasse vom 2. November a. e. angedroht sind.

§ 7. Nach Heben des Vorhanges hat das Publicum strenge darauf zu achten, daß ihm die Illusion nicht verloren gehe. Behufs Erhaltung der Illusion im Zuschauerraum wird wie folgt verfügt:

- a) Die Thürhüter werden beauftragt, Brautleuten, welche bekanntlich durch lebhaften Meinungsdaustausch die Nachbarn häufig belästigen und von den Vorgängen auf der Bühne abziehen, den Eintritt in den Zuschauerraum zu verwehren. Paarweis eintretende Personen verschiedenen Geschlechtes haben sich daher durch Vorzeigen eines Trauscheines bei den Eingängen als Ehepaar zu legitimieren.
- b) Auffallend schönen Damen, welche leicht die Blicke der Herrenwelt auf sich lenken dürften, kann der Eintritt in den Zuschauerraum verweigert werden.
- c) Abonnenten, welche während der Vorstellung ihr Opernglas hörbar zur Erde fallen lassen, werden strafweise von den zwei nächsten Abonnementsvorstellungen ausgeschlossen.
- d) Läßt ein Abonnent gar seinen Stuhl mit Geräusch umfallen, so kann er von den nächsten drei Abonnementsvorstellungen ausgeschlossen werden. Ein Premieren-Abend wird ihm jedoch doppelt gezählt.

e) Die Operngläser dürfen nur auf die Bühne gerichtet werden. Wer sein Glas während einer Vorstellung nach dem Zuschauerraum wendet und seine Illusion damit preisgibt, hat jedesmal zu Gunsten des Pensionsfonds einen Strafbetrag von fünfzig Kreuzern zu entrichten. Dieser Betrag wird für jene, welche während einer Vorstellung das Glas gegen die rechts befindliche Theaterloge wenden, auf einen Gulden erhöht. Zur Beobachtung des Publicums sowie zur Einhebung der Beträge werden, namentlich in der Nähe der Abonnenten, Controlorgane im Hause aufgestellt sein.

f) Harte Bonbons dürfen während der Vorstellung nur in der Weise genossen werden, daß das Zuckerwerk, ohne daß die Zähne mithelfen, zwischen die Zunge und den Gaumen gelegt, dort geräuschlos vermittelt der i-Stellung der Zunge an den Gaumen gepreßt und in dieser Lage erhalten wird, bis die Süßigkeit über die Zungenwurzel sich unhörbar in den Schlund verliert.

g) Husten, Räuspern und Schneuzen kann nur während eines Fortissimo gestattet werden. Der Concertmeister ist dazu verpflichtet, unmittelbar vor Eintritt eines Crescendo dem Publicum mit dem Violinbogen ein Zeichen zu geben, daß das Taschentuch hervorgeholt und das Husten oder Räuspern vorbereitet werden darf. Es werden übrigens zur Bequemlichkeit des Publicums neue Textausgaben veranstaltet, in welchen längere Fortissimostellen durch ein Kreuzchen kenntlich gemacht sind.

h) Jenen Kritikern, welche gern Partituren in die Oper mitschleppen, wird das Umblättern, weil es Geräusch verursacht, strenge unterjagt. Keineswegs ist das Mitlesen in Partituren gestattet, welche eine andere als die zur Aufführung gelangende Oper enthalten. Hier würde das hastige Umblättern noch störender empfunden.

i) Die Buffetdamen haben darauf zu achten, daß keinem Opernbesucher in den Zwischenacten mehr als eine Caviarsammel oder dergleichen verabreicht werde, denn eine allzu reiche Ernährung in den Zwischenacten erzeugt leicht Congestionen, welche die Illusion in dem nächsten Act beeinträchtigen können.

§ 8. Es ist den Opernbesuchern verboten, vor Schluß der ganzen Oper das Haus zu verlassen. Eine Ausnahme kann nur bei einer plötzlichen Erkrankung oder Ohnmacht statuirt werden. In solchen Fällen hat der betroffene Opernbesucher sich in das Inspectionszimmer zu begeben und sich von dem Theaterarzte untersuchen zu lassen. Auf Grund des ärztlichen Attestes kann dann ein Passirschein ausgestellt werden, welcher beim Verlassen des Hauses vorzuzeigen ist.

§ 9. Das Rauchen außerhalb des Opernhauses vor Beginn und nach Schluß der Vorstellung wird den Opernbesuchern unbedenklich gestattet.

§ 10. Die Wahl eines Restaurants nach dem Verlassen des Opernhauses wird den Opernbesuchern gänzlich freigestellt. Nach einer Wagner-Oper wird aber, damit die Illusion natürlich fortwirke, bayerisches Bier, nach „Dalibor“ oder der „Verkauften Braut“ Bildner, nach einer Oper von Ignaz Brüll zur Ermunterung ein steifer Grog empfohlen.

§ 11. Jenen Kritikern, welche noch am Abende zwei Blätter mit einer Recension zu versorgen pflegen, wird, wenn eine ungestrichene Wagner-Aufführung angekündigt ist, behufs leichterer Abwicklung des Geschäftes gerne gestattet, die eine Recension vor der Aufführung fertigzustellen.

§ 12. Die Opernbesucher werden ausdrücklich aufmerksam gemacht, daß für den Theil des Publicums, welcher wegen verspäteten Eintreffens nicht nur während der Ouverture, sondern auch während des ganzen ersten Actes vor den Einlaßthüren ausharren muß, daselbst keine wie immer gearteten Separatvorstellungen veranstaltet werden.

§ 13. Damit die für das Publicum bestimmten täglichen Erlasse der Direction stets rechtzeitig und in der authentischen Form in die Hände der Opernbesucher gelangen, wird in der Kanzlei der Hofoper von heute ab täglich ein amtliches Verordnungsblatt ausgegeben, welches den Abonnenten gratis zugestellt werden soll, Nichtabonnenten aber beim Lösen der Sitzkarten eingehändigt wird. Sollten die Umstände eine plötzliche Verordnung knapp vor einer Aufführung nöthig machen, so wird jedesmal eine separate Abendausgabe des Amtsblattes erscheinen.

Wien, am 8. November 1897.

Gesehen:

L. A. Terne.

HANS ENGEL

Die Grenzen der romantischen Epoche und der Fall Mendelssohn

Wer Musikgeschichte schreibt, muß den unendlichen Stoff gliedern. Geschichte, Geistes-, Literatur- und Kunstgeschichte sind dem Musikhistoriker Vorbild. Alle diese Epochen scheinen — innerhalb einer großen Kultur, hier der europäischen — ein einheitliches Bild zu geben. Freilich gehen nicht in allen Sparten des Geisteslebens die Wandlungen völlig gleichzeitig, synchron, vor sich, nicht in den verschiedenen geistigen Gebieten, nicht innerhalb der Länder. Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Klassik, Romantik sind traditionelle Begriffe; für die folgende Zeit sind die Bezeichnungen unbestimmt und oft auf „die Moderne“ um 1900, nach 1900, beschränkt. Die Abgrenzungen dieser Epoche ergeben aber starke Differenzen. Die Geschichte wird in „alte“, „mittlere“ und „neuere“ eingeteilt, die „neuere“ meist mit der Entdeckung Amerikas oder der Reformation begonnen — die Renaissance gehörte dann zum Mittelalter, während sie andererseits in der Geistesgeschichte als der Anfang einer neuen Zeit betrachtet wird. Ihr Ende wird oft in der Einteilung des ganzen Stoffes mit 1600 angesetzt, wobei der alte historische, italienische Begriff des „Cinquecento“ aus der unverbindlichen Einteilung nach Jahrhunderten weiterwirkt, während doch schon Heinrich Wölfflin um 1520 kein Kunstwerk der reinen Renaissance mehr findet und den Barock um 1580 beginnen läßt, um ein Beispiel zu nennen¹. Diese Unsicherheiten und Schwierigkeiten sind die Ursache, daß die Forscher für die Musik musikeigene, technisch begründete Bezeichnungen suchen, wie Hugo Riemann mit dem „Generalbaßzeitalter“ verfuhr. Allgemein geistesgeschichtliche und musikalische Benennungen wechseln bei ihm ab: Die Einteilung in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* lautet: 2. Band, 1. Teil, *Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600)* (2/1920); 2. Teil, *Das Generalbaßzeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener* (2/1922); 3. Teil, *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Meister* (2/1922). Ernst Bücken betitelte die von ihm herausgegebenen Bände in seinem *Handbuch der Musikwissenschaft* mit *Mittelalter und Renaissance, Barock, Rokoko und Klassik, Die*

¹ Die Frage der Renaissance in der Musik behandle ich ausführlich im Artikel *Renaissance* in der italienischen Enzyklopädie *LA MUSICA* (Arte-Storica-Tecnica-Costume), Direz. G. M. Gatti.

Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (1929–1931). Guido Adler verzichtet in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* (1924) auf geistesgeschichtliche Epochenbezeichnungen. Er spricht nur von *Erster*, *Zweiter* (Mittelalter und Renaissance, ohne sie zu nennen) und *Dritter Stilperiode* (ab 17. Jahrhundert), danach freilich von der *Moderne* (seit 1880). Nicht konsequent ist auch Johannes Wolf in seiner Bezeichnung der Bändchen seiner *Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form*: 1. Teil, *Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600*; 2. Teil, *Die Musik des 17. Jahrhunderts und Oper und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, 1. Abschnitt: *Die Barockzeit*. 2. Abschnitt: *Das Jahrhundert der Aufklärung*; 3. Teil, *Die Entwicklung der Musik vom 18. Jahrhundert . . . bis zur Jetztzeit*. 3. Abschnitt: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Die Musikentwicklung der neuesten Zeit* (1929). Eine Mischung der Begriffe verwendet auch die *New Oxford History of Music*: III. *Ars Nova and the Renaissance*, IV. *The Age of Humanism*, V. *Opera and Church Music*, VI. *The Growth of Instrumental Music*, VII. *The Symphonic Outlook*, VIII. *The Age of Beethoven*, IX. *Romanticism*, X. *Modern Music*. Konsequent nach musikalischen Begriffen gliedert nur Hans Joachim Moser seine *Kleine deutsche Musikgeschichte* (1938): 1. Buch, *Die Welt der Einstimmigkeit . . .*; 2. Buch, *Die Welt der Mehrstimmigkeit*: 1. Zeitalter des *Cantus firmus* (*Spätgotik*, 1350–1550), 2. Zeitalter der *Fuge* (*Barock*, 1550–1750), 3. Zeitalter der *Sonate* (*Romantik*, 1750–1950).

Der umstrittenste Ausdruck ist aber „Klassik“. Er ist, insbesondere durch Guido Adler, für die „Wiener Klassik“ geläufig geworden. Noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Gültigkeit einer Bezeichnung „Klassik“ für die Musik geleugnet. In einem Aufsatz z. B. von F. A. Gelbcke in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1841, wird überhaupt die Möglichkeit klassischer Musik durchaus verneint: „Alle Musik ist rein romantisch“². Der Ausdruck „Klassik“ war und ist ein Begriff der Qualität. „Classici“ waren im alten Rom die besten Steuerzahler, Ovid wurde dann als *scriptor classicus* zum Inbegriff der Vollen- dung. In der Folgezeit haben dann die Länder ihre größten Meister der Kunst als Klassiker bezeichnet, die Renaissance Dante und Tasso, die Engländer Shakespeare, und so fort. Auch heute werden „Klassiker“ und „klassisch“ in diesem Sinne gebraucht, so gab G. Jensen seine *Klassische Violinmusik von Purcell*

² Hans Engel, *Haydn, Mozart und die Klassik*, in: MOZART-JAHRBUCH 1959, Salzburg 1960, S. 46. Dort weitere Literatur zur Frage Klassik-Romantik. – 1762 gab der Verleger Arnold Wever in Berlin eine bei Breitkopf in Leipzig gedruckte Sammlung heraus: *Tonstücke für das Clavier vom Herrn C. P. E. Bach und einigen anderen classischen Meistern* (d. s. Bach, Händel, Kirnberger, Nichelmann). „Classisch“ ist hier lediglich Qualitätsbegriff und steht noch nicht in Zusammenhang mit dem kommenden Begriff.

bis Benda heraus, *I Classici italiani* heißt eine Sammlung der Fondazione E. Bravi (1941–1943). Champigneulle benennt sein Buch über die Epoche Lully bis Gluck *L'Age classique de la musique française* (1946). Und auch wir gebrauchen für Bach und Händel den Ausdruck „Altklassiker“. Der Ausdruck „Wiener Klassik“ ist sichtlich geprägt in Parallele zur Weimarer Klassik, er ist hier sowohl ein historischer Begriff als auch – und in höherem Grade – eine ästhetische Qualifikation. „Klassik“ bezeichnet die Vollendung in der Kunst, Gleichgewicht von Form und Inhalt, darüber hinaus menschliche Vorbildlichkeit, höchste Höhe geistiger Formung und ideale Leistung. Freilich sprechen wir auch von „klassischer“ Operette, der man, so nett sie sein mag, diese Attribute nicht geben kann, und unter „klassischer Musik“ versteht die Menge der Rundfunk- und Schallplattenhörer doch wohl insgesamt Musik, die keine „Unterhaltungsmusik“ ist, demnach wohl nicht unterhaltend und für viele damit wenig begehrenswert³.

Wird die Möglichkeit klassischer Musik eingeschränkt gelten gelassen oder gar bestritten, so wird unsere Kunst doch „romantisch“ genannt. Das Wort „romantisch“ bezeichnet noch heute keinen klaren Begriff. Die Geschichte dieses Wortes ist auch für die Musikforschung interessant⁴. Es wurde nicht in der uns heute geläufigen Bedeutung als literargeschichtlicher Begriff für die Schule der Romantiker gebraucht. Auf den Roman (romant, roman) bezogen, als „romantisch“, „romanisch“, „romanzisch“, erstmals von Heidegger im Titel *Mythoscopia romantica* (1689) genannt; in England diente es zur Bezeichnung des Wilden und Wildschönen in der Natur, in diesem Sinne von Gerstenberg (1766/70) gebraucht (übrigens auch in der heutigen Umgangssprache!), von Herder im Gegensatz zu „antikisch“, ähnlich von Kant, Hagedorn und auch von Goethe, dessen Werther an Lotte schreibt, er wolle sterben „ohne romantische Überspannung“, ironisch von Gleim, noch von Uhland als „romanzisch“, auf die Romanze bezüglich; diese war ein kleines erzählendes Gedicht mit einer kleinen singbaren, abenteuerlichen Geschichte. (Solche Romanzen waren als *romance* in der französischen Oper beliebt, Mozart schrieb diese Romanzen dann rein instrumental, z. B. im Klavierkonzert KV 466.) Ludwig Tieck war schon in der Zeitschrift *Athenäum* 1798 vertreten, dem Sammelpunkt aller frühromantischen Bestrebungen, aber von Friedrich Schlegel nicht etwa empfohlen als

³ Es wird Ironie gegen das Modewort „Klassisch“ sein, die Nestroy veranlaßt, den dummen Hausknecht Melchior in *Einen Jux will er sich machen* (1842) dieses Wort dauernd sagen zu lassen.

⁴ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*; R. Uhlmann und H. Gotthardt, *Geschichte des Begriffes Romantik in Deutschland*, Berlin 1927.

„romantisch“, sondern hervorgehoben wurden „seine luftigeren Bilder der Phantasie“, in die „bald heiterer Scherz hineingewoben“, die „bald die Musik [!] zarter Regungen anklingen lassen“. Als Tieck sich fast 50 Jahre später über diese Zeit äußert, da weiß er „zwischen poetisch und romantisch keinen Unterschied zu machen“. Er meint, daß hier „das Wunderbare in der Poesie mehr herausgehoben werden sollte“. Schlegel vermeidet in seinen Wiener Vorlesungen 1812 das Wort geradezu, während es bei den Gegnern der Bewegung, in der *Antisymbolik* von Voss (1824/26) z. B. gebraucht wird. Auch Goethe, der mit der romantischen Bewegung gar nicht sympathisierte, sagt: „Das Classische ist das Gesunde, und das Romantische das Kranke“. Er war gegen „den Lärm über classisch und romantisch“, es käme darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, „und es wird auch classisch sein“⁵. Das Wort „romantisch“ hat schon 1820 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als Kennzeichnung der Musik in Anspruch genommen⁶. „Sie ist die romantischste aller Künste — fast möchte man sagen, allein rein romantisch . . . Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben . . . Jede Leidenschaft . . . kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik . . . Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf . . . Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist.“ — Alle Musik ist romantisch, die Wiener Meister sind romantisch . . .

Es ist klar, daß Hoffmann keine Definition eines romantischen Stiles gibt (etwa im Gegensatz zu „klassisch“, einem ihm unbekanntem Wort). Leider hat sich diese romantische Definition der Musik bis zur Gegenwart gehalten und damit auch eine klare Wesensbestimmung der Romantik in der Musik behindert. Eine Wesensbestimmung: sie zu geben wird, nach Petersen⁷, „nicht möglich sein, weil damit das Hauptcharakteristikum, das unendliche Werden, verwischt würde.“ Die Literaturwissenschaft hat diese Un-Faßbarkeit der Romantik längst

⁵ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von H. H. Houben, 21/1925. — 17. Oktober 1928, S. 551; 16. Dezember 1829, 2. April 1829, S. 263.

⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10. Juli 1810. Auch in: *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, sämtliche Werke in 15 Bänden*, hrsg. von E. Grisebach, 15. Bd., Leipzig o. J., S. 10.

⁷ Julius Petersen, *Die Wesensbestimmung der Deutschen Romantik*, Leipzig 1926.

ausgesprochen, schon 1865 hatte Dilthey vorgeschlagen, sich des Begriffes „Romantik“ zu entledigen, und Bäumler sagt, übertreibend, der einheitliche Begriff „Romantik“ sei erst durch Hayms Werk *Die romantische Schule* entstanden⁸. Walzel meinte, die Romantik drohe, je mehr man sie betrachte, in eine um so größere Fülle von gegensätzlichen Erscheinungen zu zerfallen⁹. Romantik ist „nicht ein erreichtes Höchstziel in der Entwicklung unseres Geistes, sondern ein Durchgangsland und Sammelbecken in jedem Sinne“, sagt Friedrich Schultz in einer seiner tiefschürfenden Untersuchungen der Romantik¹⁰. Sie stelle ein Nebeneinander von Gegensätzen dar, sei Pluralismus, ein Sammelbecken des Entgegengesetzten, jeder Versuch einer Wesensbestimmung sei unzulänglich, unscharf. Die Widersprüche zeigen sich im Leben des Einzelnen, etwa zwischen Dichtung und bürgerlichem Beruf: „Gespensterhoffmann“ z. B. war gewissenhafter beamteter Jurist, Novalis Amtshauptmann und Salzbeisitzer u. ä. Widerspruch überall, zwischen den Personen und zwischen den Richtungen, zwischen Kosmopolitismus und Liebe zum altertümelnden deutsch-volkstümlichen Geist der Heidelberger Romantik, einer „deutschen Renaissance“, wie man die Romantik auch genannt hat, die aber im Gegensatz zur Auffassung des Klassischen bei Schlegel das dionysische und chthonische Wesen der Antike entdeckt hat, ein Gegensatz, der sich auch bei Bachofen, Entdecker des Mutterrechts, und schließlich bei Nietzsche zeigt, der dem Klassischen des Apollo das Dionysische, das Klassikfremde, entgegenstellte¹¹. Die „Vermengung der historischen, philosophischen, ästhetischen Klassifizierung des Romantischen“ begann schon 1804/05 im Lager der Gegner der Bewegung. Bis heute entsteht die Unklarheit über die Romantik aus der Vermengung dieser Begriffe. Die Trennung gegenüber der Klassik dürfte historisch im Ganzen klarer sein. Nach Petersen stellt die Klassik ein synthetisches Gleichgewicht von Rationalem und Irrationalem dar, vollendet dargestellt in der Philosophie Kants, in den Kunstlehren Goethes und Schillers. Die Romantik bringt die Übersteigerung des Irrationalen bis zur Überspannung, die Romantik trägt die ganze Klassik in sich (wichtig für die Musikbetrachtung!),

⁸ Alfred Bäumler, *Der Mythos von Orient und Okzident. Eine Metaphysik der alten Welt aus den Werken von Joh. Jac. Bachofen, mit einer Einleitung von Alfred Bäumler*, München 1926, S. CLXVII.

⁹ O. F. Walzel, *Deutsche Romantik*, 2. 3/1911, S. 1.

¹⁰ *Epochen der deutschen Literatur*, IV, 2 2/1915; ders. in REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE, II. Bd., Berlin 1925, Artikel *Romantik*.

¹¹ Oswald Spengler übersteigert die Begriffe in *Der Untergang des Abendlandes*, Wien und Leipzig 1918, S. 262: „Apollo ist die Bildsäule des nackten Menschen, faustisch die Kunst der Fuge.“

die Klassik die Romantik in sich als Keim, die Romantik beginnt nicht als Widerspruch, sondern als Steigerung der Klassik. „Es gibt keinen romantischen Stil, sondern nur eine romantische Gesinnung.“

Zur Klarstellung der Frage nach dem Romantischen muß unterschieden werden zwischen dem Romantischen an sich, als Kategorie, und der romantischen Epoche. „Romantisch“ als Geisteshaltung ist zu allen Zeiten möglich. Der Romantiker ist ein psychologischer Typus, „romantisch“ ein Kennzeichen, etwa nach Kretschmers Typologie, bei der Charakter und Temperament an Körperbauformen gebunden sind, Kennzeichen des Schizothymikers, während die Idylliker, die Biedermeierdichter mehr Pykniker, Zykllothymiker, sind¹². „Romantisch“ ist die Jugend, „romantisch“ sind die Frauen, was zwar zu stark verallgemeinert ist, aber einen wahren Kern enthält. „Romantisch“ sind vielleicht eher die nordischen Völker, die Romanen sind stärker realistisch, formal gefestigt, harmonischer. Überall ist „das Romantische“ zu treffen: in der Dichtung ist „romantisch“ die Sehnsucht in die Ferne, nach dem Unbekannten, in die zeitliche und geographische Ferne. Schon in der *Odyssee* treibt sie den Helden, Romantisches lebt im Roman, in mittelalterlichen Liebes- und Heldengeschichten, sie führte mit zu den Kreuzzügen, sie weckte das Interesse für den Orient. Sie hat zu den Antike, Mythologie, Orient, Märchen, Zaubergeschichten verquickenden, tausendfältig verarbeitenden Opernstoffen geführt, von den Anfängen an bis zur *Zauberflöte* und Wagners *Ring*.

Diesem „Romantischen“ sollte klar die „romantische Epoche“ entgegengestellt werden. Im Grunde seien, so meint die deutsche Literaturwissenschaft, Sturm und Drang, Klassik, Idealismus und Romantik als eine allgemeine, sich entwickelnde, in Wellen sich ablösende Bewegung zu betrachten¹³. So finden sich zur Romantik hinführende Strömungen schon in der klassischen Zeit — wie überhaupt in der Geistesgeschichte neben den Hauptströmungen Nebenströme fließen, ältere Wasser mit sich tragend, oder von neuen Quellen stammend.

¹² Ernst Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, viele Auflagen; ders., *Geniale Menschen*, Berlin 2/1931. Über Kretschmers Geltung s. heute *Handbuch der Psychologie*, Bd. 4, Göttingen 1960, S. 192. Vgl. Engel, *Die Bedeutung der Konstitutions- und Psychologischen Typologien für die Musikwissenschaft*, in: ARCHIV FÜR MUSIKFORSCHUNG 7, 1942, S. 129.

¹³ H. A. Korff, *Der Geist der Goethezeit*, III. Frühromantik, Leipzig 1940, S. 4: „Denn das ist die Grundanschauung dieses Werkes, . . . daß Sturm und Drang und Klassik und Romantik Stufen eines organischen Gesamtgeschehens sind. In diesem Sinn ist darum die Klassik als die Vollendung von Sturm und Drang, Romantik aber als Vollendung der Klassik zu betrachten, wie die Vollendung zugleich Aufhebung der früheren Stufe bedeutet . . .“

Gruppieren wir einmal in grober Sichtung, ohne personelle und Schulunterschiede, zunächst die Dichter nach Generationen. 1. *Sturm und Drang*, geboren zwischen ca. 1750 und 1770: Müller, Goethe, Klinger, Schiller. 2. *Klassiker*: Goethe 1749, Schiller 1759. 3. *Romantiker*, 1765–1795: August Wilhelm Schlegel, Hölderlin, Friedrich Schlegel, Tieck, Fouqué, Brentano, Arnim, Kerner, Uhland, Eichendorff, Körner; 1795–1810: Immermann, Droste, Heine, Hauff, Mörike, Freiligrath. Freilich geben die Geburtsdaten kein in allen Fällen richtiges Bild. Wie noch gesagt werden soll, ist der Personalstil mit den 40er–50er Jahren verfestigt, der Altersstil weicht meist vom Zeitstil ab: so bei Tieck (70), Uhland (75), Eichendorff (69), Hoffmann von Fallersleben (76), Grillparzer (81). Mit Laube (1806), Gutzkow, Büchner, Hebbel, Ludwig, Richard Wagner, beginnt eine neue Richtung – Jung Deutschland, Realismus –, der eine Talmiromantik folgt: Bodenstedt (1817), Scheffel, Heyse, Dahn, Ebers. Nehmen wir die bildenden Künstler, ohne Rücksicht auf Fach, Gattung. 1770–1790: Koch (1768), Friedrich, Runge, Schinkel, Cornelius, Schnorr, Pforr, Overbeck, Olivier, Fohr, Waldmüller, Rottmann; 1800: Semper, Genelli, Schwind, Preller; 1815: Kaulbach, Kugler, Menzel, Spitzweg, Steinle, Rethel. Neu- oder Talmiromantik: Böcklin (1827 bis 1901). Damit sind wir über die Grenzen der eigentlichen Romantik hinausgekommen.

Gruppieren wir nun die Musiker nach Geburtsdaten und Generationen. Auch hier ragen die über 50–60 Jahre alt gewordenen Meister stilistisch meist in die nächste Generation hinein. Beschränken wir uns auf Meister, die, mit wenigen Ausnahmen, Schule gebildet oder sich – was in der Musik leichter ist als in den fremden Sprachen – in die deutsche Entwicklung eingegliedert haben.

Muzio Clementi, 1752–1832 (in Werken ab 1800 ganz Romantiker; vorher einer der wenigen, die man zu den Klassikern zählen könnte)

1760–1800:

Friedrich Heinrich Himmel, 1765–1814

Daniel Steibelt, 1765–1823

Ludwig van Beethoven, 1770–1827

Johann Baptist Cramer, 1771–1851

Joseph Wölfl, 1773–1812

Wenzel Johann Tomaschek, 1774–1856

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776–1822

Ludwig Berger, 1777–1839

Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837

Johann Baptist Gänsbacher, 1778–1844

John Field, 1782–1837

Ferdinand Ries, 1784–1849

Louis Spohr, 1784–1859

Albert Gottlieb Methfessel, 1785–1869

Peter Joseph von Lindpaintner, 1791

bis 1856

Carl Maria von Weber, 1786–1826

Carl Czerny, 1791–1857

Moritz Hauptmann, 1792–1868

Ignaz Moscheles, 1794–1870

Heinrich Marschner, 1795–1861

Carl Loewe, 1796–1869

<i>Franz Schubert</i> , 1797–1828	bis 1847
Karl Gottlieb Reissiger, 1798–1859	<i>Robert Schumann</i> , 1810–1856
1800–1820:	<i>Frédéric Chopin</i> , 1810–1849
Albert Lortzing, 1801–1851	Wilhelm Taubert, 1811–1891
Franz Lachner, 1803–1890	<i>Franz Liszt</i> , 1811–1886
Heinrich Dorn, 1804–1892	Sigismund Thalberg, 1812–1871
Karl Friedrich Curschmann, 1805–1841	Julius Rietz, 1812–1871
<i>Felix Mendelssohn Bartholdy</i> , 1809	<i>Richard Wagner</i> , 1813–1883
	Adolf Henselt, 1814–1889

Während Literatur- und Kunstgeschichte immerhin die Grenzen der Romantik im Ganzen, trotz Sonderströmungen in ihr, zu ziehen bereit ist, pflegt man in der Allgemeinheit die Romantik in der Musik nicht nur zu Wagner, sondern über ihn hinaus zu Strauss und Pfitzner (den Thomas Mann einmal den letzten Romantiker genannt hat) auszudehnen. Man fragt sich, was verführt dazu?

Musik ist oder gilt als solche als romantisch. Die Romantiker selbst verstanden unter Musik nicht etwa eine bestimmte Musik, einen musikalischen Stil, sie schwärmten nicht etwa für Mozart¹⁴ und nicht einmal für unsere wirkliche Musik; sondern Musik ist für sie eine Metapher für eine Stimmung, für etwas Poetisches. Romantik ist, wie oben zitiert, „*Musik zarter Regungen*“. Musik ist ein unbestimmtes, idealisiertes Etwas, ein Traum von Tönen, und diese ganz unbestimmte Vorstellung von Musik begegnet nicht nur bei den Romantikern selbst, sondern noch bei Literarhistorikern, die sich mit Romantik beschäftigt haben¹⁵. Musik und Poesie sind verschwistert, die Künste überhaupt; der Maler Runge träumte von seinen *Tageszeiten*, sie sei „*eine abstrakte, malerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen*“. Die Künstler empfinden synaesthetisch, E. T. A. Hoffmann meint, „*wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte*“. Man hat auf die Literarisierung der Musik hingewiesen: Musiker dichten, Musik wird Tondichtkunst, Programmmusik wird beliebt. Nicht die rationalistische, denn Schiller und Beethoven lehnen die Tierschilderungen der Haydn'schen Oratorien ab, sondern die dichterische, mit allgemeinen und losen Programmen, die Abschiedssonaten und -konzerte, die Pastoralsymphonien und -stücke u. ä. Programme werden auch verschwiegen, wie das zu Webers Konzertstück in f, einer romantischen Rittergeschichte der Kreuzzugszeit, Programme wer-

¹⁴ W. Hilbert, *Die Musikaesthetik der Frühromantik*, Remscheid 1911. Engel, *Mozart zwischen Rokoko und Romantik*, in: MOZART-JAHRBUCH 1957, Salzburg 1958, S. 75.

¹⁵ Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, München 3/1938, S. 341.

den zur Deutung der Musik mehr oder minder gut nachgeschaffen: Orpheus und die Eumeniden oder Gretchen im Dom zu Beethovens Klavierkonzert G-dur, 2. Satz. Oder Texte werden bekannten Sonatenthemen unterlegt, wie Silcher es mit Beethovens Sonaten tat¹⁶. Musik sollte schon lange, bei Tartini und Carl Philipp Emanuel Bach, „sprechend“ – auch ohne Worte – sein, der gesteigerte Empfindungsgehalt, leidenschaftliche, schmerzliche, düstere, ungewöhnliche Empfindungen (später zum Byronismus gesteigert) liegen Instrumentalwerken zugrunde, besonders Klavierwerken; denn das Klavier wird Tagebuch geheimster Empfindungen und Erlebnisse, Sonaten werden *Pathétique* und *Appassionato* überschrieben oder erhalten verbreitete Namen wie die *Mondscheinsonate*, bei welchem Namen Rellstab übrigens an eine Nacht im Mondschein auf dem Vierwaldstätter See dachte, also an eine tragisch-heroische Nachtstimmung¹⁷. In Lied und Oper wird die landschaftliche Szenerie auch auf das dramatische Hochgebirge ausgedehnt. Aber die Fülle der verschiedenen Begabungen bietet eine Überfülle von Stilen an. Das Personelle tritt in den Vordergrund. Können wir am Stil Zeitstil, Nationalstil, Lokalstil (und Schule) und Personalstil, mit seinen Altersstufen – Jugend-, Reife-, Altersstil – unterscheiden, im Jugendstil am meisten den Zeit- und Ortsstil erkennen, in der Reife das Persönliche, im Altersstil dessen Steigerung, oft im Gegensatz zum Zeitstil umher, so treten in der Romantik die Personalstile weit stärker hervor. Freilich sind mehr Menschen da, mehr Musiker als 100 Jahre zuvor, aber der Drang, Persönliches in persönlicher Form auszusagen, ist größer als je zuvor. Pessimistisch äußerte sich schon Friedrich Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen über die neue Kunst (1812): ratlos und unster, unersättlich und unbefriedigt findet er sie; Verworrenheit, gesuchter Skeptizismus, vielseitige Charakterlosigkeit nennt er: „alles in allem das Chaos“. So ist die Fülle der Stile groß, aber die technischen Einzelheiten, die Romantizismen, sind doch gemeinsam: Steigerung des Erlebnisgehalts und des Ausdruckswillens, vor allem in der Harmonik, die experimentell durch die Chromatik erweitert wird, Steigerung der Klangfarbe, auch schon in der durchaus nicht nur äußerlichen Ausnützung der Brillanz; doch selbst in wertvollsten Kompositionen – Schuberts Klaviertrios, von Weber u. a. nicht zu reden – dominiert oft die verführerische Klavierbrillanz („Er gebraucht mir zuviel das Piccolo“ [die hohen Lagen], sagte Beethoven von Carl Czerny). Das Virtuose wird gesteigert, bei den

¹⁶ Friedrich Silcher, *Melodien aus Beethovens Sonaten in mehreren Heften*.

¹⁷ Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, 1855, Neuauflage 1909, S. 199, zitiert ohne nähere Angabe: „Rellstab compare cette Oeuvre a une barque, visitant, par un claire de lune, les cites sauvages du lac des Quatre Cantons en Suisse. Le sobriquet de Mondschein-Sonate, qui il y a vingt ans, faisant crier au connaisseur en Allemagne, n'a pas d'autre origine.“

ernsten Meistern zu Ausdruckszwecken, als Klangmagie, bei den Nur-Virtuosen als leerer Passagenzauber.

Die Form ist ein besonderes Kapitel. Hermann Aberts *Musiklexikon* von 1929 nennt als Kennzeichen der Romantik „eine scheinbar regellose Vermischung der Teile untereinander, die nicht planvolle Verteilung der Ausdrucksenergien . . . kurz an Stelle der klaren Gesetzmäßigkeit tritt der Schein des Zufälligen, Verschleierte[n], Willkürlichen, an Stelle des Begrenzten und Geschlossenen das Unendliche“. Was wäre das für eine Musik, in der alles dies zuträfe! Für die Dichtung hat Petersen festgestellt, daß die Romantiker die Form peinlich behandelt haben. Er vergleicht ein Gedicht von Brentano mit einem von Goethe und stellt die Formvollendung des Romantikers fest. Die angebliche Nichtübereinstimmung zwischen Form und Inhalt ist kein Kennzeichen der Romantik. Für diese Anschauung ist auch der Kampf gegen die Romantik verantwortlich, sowohl der des jungen Deutschland und des Realismus, wie der Kampf gegen die Romantik nach dem ersten Weltkrieg. Die als Nachromantik bezeichnete Talmilyrik, die ins Triviale abgesunkene Butzenscheibenromantik, der Gartenlaubenstil hat diese *Absage an die Romantik*, wie Alexander von Klugen sein Buch nannte¹⁸, beschleunigt. Nur so kommen Mißverständnisse zustande, wie die Bezeichnung *Der Klassiker Schubert* – Titel eines (in vielem verdienstvollen) Buches von Walter Vetter (1952). Schon Alfred Einstein hat – vorsichtiger – von dem „Klassischen Romantiker Schubert“ geschrieben¹⁹, ihm gingen andere voraus, so Emanuel Buenzod (1937), der den „Ton der Wahrheit, das ausgewogene Gleichmaß, die Abrundung der Form, die absolute Klarheit, die Sicherheit auf der eigenen Bahn, die zur Geschlossenheit führt“, Züge nannte, „die den Klassiker kennzeichnen“.

Die Absage an die Romantik liegt vielleicht auch der übertreibenden Bewertung klassischer Stilelemente zugrunde, die bei Einordnung der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy zutage tritt. Wir lesen in einem aufschlußreichen und überlegen geschriebenen Artikel über diesen Meister der Romantik in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 9, Spalte 92, von Eric Werner: „Die alte Streitfrage, ob Mendelssohn als Klassizist oder Romantiker zu betrachten sei, läßt sich aus mehreren Gründen nicht eindeutig beantworten . . . Als junger Komponist neigt Mendelssohn in der Instrumentalmusik zur Romantik (s. zyklische Experimente, illustrative Ouvertüren, musikalische

¹⁸ *Die Absage an die Romantik in der Zeit nach dem ersten Weltkriege. Zur Geschichte des deutschen Menschen* (NEUE FORSCHUNGEN 33), Berlin 1938, Früher J. Bab, *Fortimbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik*, 3/1921.

¹⁹ Im 9. Kapitel seines Buches *Die Romantik in der Musik*, Wien 1950, S. 107.

Motti, Chromatik, Mischklänge etc.) . . . Archaismen, Idealisierung der ‚reinen‘ a cappella-Musik der Renaissance . . . Als reifer Künstler wendet sich Mendelssohn von diesen Tendenzen ab . . . sah in ‚neuen Bahnen‘ keinen Wert an und für sich . . . Gewöhnlich beschränken sich auch im Lied seine romantischen Anklänge auf die tonmalende Klavierbegleitung . . . bleibt im allgemeinen dem modifizierten Strophenlied der Berliner Schule treu . . . Da Mendelssohn sich einen ihm durchaus eigenen Personalstil geschaffen hat, kann man ihn gewiß nicht einen Eklektiker nennen; wohl aber einen Manieristen (nach H. Wölfflin), also eher einen Nachfahren der klassischen Meister, bei dem sich gelegentlich romantische Elemente finden.“ Der klassische Meister? Die großartigsten Werke Mendelssohns, der *Elias*, das vorhergehende, *Paulus*, lassen sich nicht durchweg einem landesüblichen romantischen Stil einordnen. Das gilt aber von der Gattung Oratorium überhaupt, deren glänzendste Werke, wie Loewes *Zerstörung Jerusalems* (1829), die gewiß wirkungsvollen Werke Friedrich Schneiders an dramatischer Bedeutung überboten²⁰. Wie in der romantischen Oper der Zeit sind hier vielerlei Stilströmungen zu spüren, auch von der italienischen Opernmusik – trotzdem sind diese Werke romantisch. Auch Gattungen zeigen zuweilen dem Zeitstil gegenüber konservative, retardierende Tendenzen. Mendelssohns Oratorien sind ungleich reiner an persönlichem Stil, weniger auf äußerliche Gegensätze bedacht, wie die Schneiders und Loewes, musikalisch, nicht dramatisch, einheitlicher und stärker. Aber allein schon der archaisierende Zug, das Vorbild Händels, weniger Bachs, weist auf eine romantische Grundtendenz. „Klassizistisch“ ist hier eine irreführende Bezeichnung, da die Klassiker für unsere Zeit die Wiener Meister sind, nicht die Altklassiker. Die Rückwendung zu Händel, zu den Altklassikern, ist hier formal von Nummer zu Nummer, besonders in den Chören festzustellen: sie ist allerdings schon in der Gattung begründet. Spohr und Loewe tadelten die angebliche Abhängigkeit und mangelnde Selbständigkeit über Gebühr. Trotzdem galt der *Paulus* zunächst als eines der „*extremsten Produkte neuromantischer Musik*“²¹. Die oft gezogene Parallele zu den Nazarenern der Malerei kann nur für die formale Anlehnung an den Barockmeister gelten, wie die Nazarener sich altdeutscher Malerei zuwandten. In der Sprache, in der Erfindung ist Mendelssohns Musik ungleich kraftvoller. Das angeblich Klassizistische ist auch in Mendelssohns Kirchenmusik, wie die ausgezeichnete Arbeit von Rudolf Werner²² betont, die überwiegende Orientierung an altitalienischer, an Bach und Händelscher und nur in Jugendwerken an Mozartscher Musik. Die Beschäftigung mit altklassischer

²⁰ Engel, *Carl Loewe, Überblick und Würdigung seines Schaffens*, Greifswald 1934, S. 12.

²¹ Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 438.

²² Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kirchenmusiker, Phil. Diss. Frankfurt/M. 1930.

Musik geht wahrscheinlich schon auf Anregungen zurück, die der Knabe Felix von seiner Großmutter, Madame Levy, empfangen haben mochte²³. Diese spielte 1805–1817 in der sog. Ripienschule Friedrich Zelters, einer Gründung zur Pflege alter Musik, in der J. S. Bach, Wilhelm Friedemann Bach, Mützel, Nichelmann, Händel, Graun, Quantz, Hasse, deren Notenschätze heute noch am Ort, der Berliner Singakademie, aufbewahrt werden, nicht aber die Wiener Klassiker gespielt wurden. Dieser Einfluß läßt sich namentlich an der Behandlung der Konzertform erkennen. Mendelssohn fühlt die Schwäche der Form des Sonatenkonzertes mit seiner Teilung z. B. der Exposition in einen selbständigen Tutti- und einen Soloteil. Zwar haben Mozart und vor allem Beethoven hier schon neue Lösungen gefunden, doch Mendelssohn geht noch radikaler vor, z. B. in seinem bis heute am meisten gespielten Werk, dem einzigartigen Violinkonzert²⁴. Sehen wir von formaler und thematischer Anlehnung an Beethoven in einigen Jugendwerken ab, so muß man im Elfenspuk der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre, fortgesetzt noch im Schlußsatz des Violinkonzerts, das Vorbild des diese zarten Geister der Romantik beschwörenden Meisters erkennen: Carl Maria von Weber. Aber der Einfluß wäre hier, in den Konzertouvertüren, nicht das Entscheidende. Es ist die geistige Verwandtschaft. Sie gilt nicht nur für Jugendwerke, wie das *Rondo capriccioso*, für den Schlußsatz des g-moll-Konzerts, immerhin erst 1831 komponiert, also doch schon vom „reifen“ Meister. Nicht nur in der *Hebriden-Ouvertüre* ist Mendelssohn musikalisch-romantischer Landschaftsmaler, wie er sich auch als hochbegabter Zeichner in seinen Reiseskizzen erweist, auch in den beiden, der *Schottischen* und der *Italienischen Sinfonie*, ist er es. „Zyklische Experimente“, d. h. Satzanschlüsse, thematische Satzverbindungen, sind durchaus nicht nur aus romantischen Vorbildern bezogen, schon Beethoven bot Mendelssohn Beispiele genug. Das sind nicht nur „gelegentliche“ romantische Elemente. In der *Schottischen Sinfonie* ist in die Reprise (vor dem *Assai allegro*) eine echt romantische Sturm-Episode eingeschoben, eine typisch romantische Stimmungsmalerei zur Charakterisierung der Landschaft – auch wenn Mendelssohn selbst dies nicht beabsichtigte und zugeben würde: die Quellen sind klar. Die Anlehnung an Mozartsche und Beethovensche Formen und melodische Momente macht Mendelssohn keineswegs zum „Klassizisten“, denn alle Romantiker halten sich an diese Meister, wenn auch mehr oder minder in Momenten, nicht in tieferem Verständnis. Hier gleicht Mendelssohn etwa Spohr, der auch eine ähnliche weiche Natur ist. Daß Mendelssohn später die Chromatik meidet, spricht nicht gegen

²³ Engel, *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927, S. 227, 234, wo die Vorbilder der Konzerte, Altclassiker und Weber, untersucht sind; ders., *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, S. 325.

²⁴ Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, S. 296 f.

seine Romantik, es gehört zum Bild seiner ausgeprägten Persönlichkeit. Der archaisierende Zug – denn „archaisch“ sind die Altklassiker, nicht die Klassiker, denen er in den Oratorien und in seiner vielen Kirchenmusik nachstrebt – macht aus Mendelssohn keinen Klassizisten. Romantiker gibt es vieler Grade und Stile, Pluralismus ist Kennzeichen auch der musikalischen Romantik. Es kommt auf die romantische Gesinnung an, die (selbst bei persönlicher Gegnerschaft gegen gewisse Romantik) für Mendelssohn typisch ist. Wenn man die Romantik Mendelssohns einschränken will, so doch nur, weil oft, und nicht nur in den „schwächeren Leistungen“, die (nach Eric Werner) mit „vollkommenen Kunstwerken sonderbar wechseln“, Mendelssohn auch dem Biedermeier zugehört²⁵. Nicht die Qualität der Komposition, sondern der Grad der menschlichen, inneren Kraft scheidet den Romantiker vom Biedermeier, dessen Horizont enger, dessen Gemüt weicher, dessen Streben mehr auf Gemütlichkeit, auf kleine Rührung, auf das traute Heim und das private Glück gerichtet ist. Das Idyll, das Genrebild liebt der Biedermeier: gibt es echten Biedermeier als Mendelssohns *Lieder ohne Worte*? Wir müssen uns abgewöhnen, in der Bezeichnung „Biedermeier“ nur Abwertendes zu empfinden. Biedermeier ist nicht die zeitliche Nachfolge der Romantik, es ist ihre häuslichere Schwester, innig, bescheiden – die „Gartenlaube“ aber ist der Verfall dieser sinnigen Kunst der deutschen Bürgerfamilie²⁶. Auf der anderen Seite der Romantik steht die von Mendelssohn perphorreszierte Desperado-Romantik, die französische Romantik Victor Hugos (zu dessen *Ruy Blas* [1839] er allerdings eine Ouvertüre geschrieben hat), als deren musikalischer Vertreter ihm Hector Berlioz wenig sympathisch war, die brutale, in wilden, psychopathischen Charakteren und blutigen Abenteuern schwelgende Romantik, die nicht nur die Textbücher Meyerbeers, sondern auch die Verdis beherrscht. Romantik läßt sich aber schon in Deutschland nicht auf einen oder wenige Typen einengen: wie in der Malerei gotische, in der Architektur klassizistische (wörtlich der antiken „Klassik“ entlehnte) Momente zum Bild der Romantik gehören, so wird auch Mendelssohn trotz seiner puristischen Tendenzen, trotz Anlehnung an Formen und Geist der Altklassik und der Klassik und trotz biedermeierlicher Züge „Romantiker“ zu nennen sein.

²⁵ H. Heussner, *Das Biedermeier in der Musik*, in: DIE MUSIKFORSCHUNG XII, 1959, S. 422.

²⁶ Von der romantischen Landschaftsmalerei zum biedermeierlichen Genrebild verflachte z. B. der Maler Ferdinand Georg Waldmüller (1808–1885). Genre und Idylle pflegten auch Ludwig Richter und Moritz von Schwind (1804–1871), ebenso Spitzweg (1808 bis 1885). Auch Schubert ist nicht nur seiner Texte wegen, z. B. der vom Dichter karikierend gemeinten Müllerlieder, in vieler Hinsicht Biedermeier. Marschner teilte das Schicksal so mancher alt gewordenen, einst jugendlichen Romantiker, als welcher er den *Hans Heiling* komponierte, und sank auf den Biedermeier nicht hoher Qualität herab; vgl. was R. Wagner über seine späteren Opern sagt, in: *Mein Leben*, München 1911, S. 349 f.

Doch die Grenzen der Romantik nach Mendelssohn müssen schärfer gezogen werden. Wohl gibt es romantische Nachklänge, nicht zu sprechen von späten romantischen Epigonen, für die gerade Mendelssohn gefährliche Verführung war. Die Weimarer Schule Franz Liszts wurde auch als „neuromantische Schule“ bezeichnet. Sie wächst freilich aus der Romantik im Widerspruch zur Leipziger Schule Mendelssohns und Schumanns heraus und hat von der französischen Romantik die grellen Farben und genialischen Gesten bezogen, die der deutschen Romantik fremd waren²⁷. Die symphonischen Dichtungen Liszts stellen der Romantik gegenüber etwas Neues dar, das bei Richard Strauss Fortsetzung findet. Romantische Elemente geben noch keine Romantik, so wenig wie romantisierende Textbücher (Pfitzners *Rose vom Liebesgarten*, Strauss' *Frau ohne Schatten*) wirkliche romantische Oper ergeben. Richard Wagner wird oft, zu Unrecht, mit Liszt zusammen als Neuromantiker bezeichnet. Diese ästhetische Terminologie ist unzureichend. Wohl sind in den Dichtungen Wagners romantische Motive, ja typisch romantische Probleme, die Fülle. Der Literaturhistoriker Paul Arthur Loos²⁸ hat sie in seinem im literarischen Teil ergiebigen Buch zusammengestellt. Aber lassen wir uns auch nicht von den vielen romantischen Theaterrequisiten bei Wagner verblenden: Die Gesinnung, die Gesamthaltung ist eine andere. Die gewaltige Kraft, mit der Wagner auch für den Gegner überwältigender Großartigkeit konzipierte Riesenpläne durchführt, sie hat den Romantikern durchweg gefehlt, sie ist Atem einer neuen Zeit, Durchbruch vitalerer Kräfte, sie sucht nicht die „blaue Blume der Romantik“, sondern den die Welt durchwaltenden Willen, die Urkraft des Lebens²⁹. Sie ist auch schon Überwindung des Realismus. Auch Brahms gehört nicht mehr zur eigentlichen Romantik, mit der ihn über Schumann so vieles verband. Einen Klassizisten dürfte man ihn erst recht nicht nennen, obwohl er in der 1. Symphonie Beethovens nachstrebt, so daß Nietzsche (sehr zu Unrecht) spottete: „Man nennt Brahms gern den Erben Beethovens: ich kenne keinen vorsichtigeren Euphemismus.“

Die Grenzen der Romantik, der romantischen Epoche, sind auch in der Musik gezogen, wenn sie auch nicht genau mit denen der anderen Künste zusammengehen. Auch bei der „romantischsten der Künste“ sollte man zwischen dem „Romantischen“ an sich und der Epoche „Romantik“ unterscheiden lernen.

²⁷ Dazu Engel, *Franz Liszt*, Potsdam 1936, S. 17.

²⁸ *Richard Wagner, Vollendung und Tragik der deutschen Romantik*, München 1952. Vgl. meine Bedenken in: *DIE MUSIKFORSCHUNG VI*, 1953, S. 269.

²⁹ Engel, *Versuche einer Sinndeutung von Richard Wagners „Ring der Nibelungen“*, in: *DIE MUSIKFORSCHUNG X*, 1957, S. 225.

DAVID D. BOYDEN

The Tenor Violin: Myth, Mystery, or Misnomer?

"E sogno? o realtà?" (Verdi, *Falstaff*)

"The tenor violin" is a term which somehow evokes the romance and mystery of the past, and it lends itself to brooding nostalgically on the good old times and on what might have been or ought to be. Nearly fifty years ago, Arnold Dolmetsch began a lament for the "banished" tenor violin, and Gerald Hayes continued this *canto doloroso* in several written accounts, including the article "violin" in the 1954 edition of *Grove's Dictionary*. It is time now to examine the validity of these claims. Did the tenor violin ever exist? If so, how important was its role, and should it be revived for music of the past, or, for that matter, of the present?

The tenor violin is no myth, but the mysteries surrounding it are plentiful. These have arisen partly from the fact that the term is a misnomer—or, at least, misleading—sometimes meaning one instrument, and sometimes another. One species of the tenor violin (the subject of the lament of Dolmetsch and Hayes) was an instrument tuned upwards from F or G—that is, between the registers of the modern viola and cello. This type never attained the status of a principal member of the violin family. Its use was peripheral and sporadic, and it was hardly noticed by the theorists after the middle of the 17th century. The other species of tenor violin was actually a viola; and from the 16th century onwards the term "tenor," applied to a member of the violin family, often meant an instrument tuned upwards in fifths from c (i. e., the modern viola tuning). There is enough confusion when one term is used to mean either of two instruments without distinction; there is still further confusion when (as we shall see presently) these two species of instruments answer to still other names, among them, "bass," "alto," and even "treble."

It is germane to the whole problem that the viola was often labelled the alto-tenor violin, the alto and tenor parts both being played by the same instrument—or, more accurately, by instruments tuned in the same way, to c. A central and little appreciated fact is that *the violin family comprised three principal species but they were often distributed in four or more parts*. These

three species were the discant or treble (violin), the alto-tenor (viola), and the bass (cello). In the 16th and 17th centuries, a string ensemble of four-voiced texture, corresponding to the soprano, alto, tenor, and bass ranges, was typically distributed among violin, two violas, and cello. In Mersenne (1636), the five parts of the string ensemble were allotted to violin, three violas, and cello. In these typical ensembles there was no "tenor" midway between the range of the viola and cello. Around 1700, part-books labelled "tenor viola" and "alto viola" were both intended to be played on the viola (c-tuned), but one part was in a lower range of the viola than the other. In Italian music and most other music after 1700, the four parts of an ensemble were more generally allocated to two violins, viola, and cello; and if in five parts, to two violins, two violas, and cello.

As Gerald Hayes¹ points out, the first species of tenor violin was actually a small cello tuned upwards in fifths from F or G, and it was played like one. This would have to be so for practical reasons of playing, since acoustically an instrument tuned to this low pitch would require a body length too great to manage on the arm. Even the normal viola, tuned higher to c, suffers from a conflict between playing reality and the ideals of scientific construction. This does not mean that very large instruments, intended to be played on the arm, have not been constructed. It means simply that they have appeared and, almost immediately, disappeared. The legendary viola pomposa was an attempt to solve the problem of the F/G-tenor instrument, but it was really a small cello. In the 19th century efforts to expand the size and power of the "arm" viola continued. Herman Ritter invented a very large viola (viola-alta) but it was practically unmanageable on the arm. Others tried to build what was virtually impossible: a F/G tenor, played on the arm. None of these instruments lasted long, for the fundamental reason that they were not suited to the player's anatomy. This is why the F/G-tenor of older times was a small cello played between the knees; and this is why, as compared to the Ritter arm-violin and others of the 19th century, the old tenor was able to enjoy a discernible, if short, span of life.

From what has been said, it is not difficult to see that the problem of the tenor violin would be considerably simplified by a clearer terminology. The following descriptive terms will serve the dual purpose of summarizing the situation just described and of permitting a better understanding of the discussion below. The difficulty lies in distinguishing between what the member of the family was actually called, how it was tuned, and what playing register was called for in the music. By the early 17th century the "tenor" violin and the three

¹ Gerald Hayes, *Musical Instruments 1500–1750* (London 1930) Vol. 2, p. 205.

principal members of the violin family stood in the following relationship (all instruments are understood to have four strings tuned in fifths, the lowest string being tuned to the pitch named):

1. g-treble violin = the violin proper.
2. c-treble violin = the viola. In the single instance of Zacconi, shown below, the term "violino" can apply to both the g-treble and the c-treble members (i. e., violin and viola).
3. c-alto violin = viola.
4. c-tenor violin = viola.
5. F/G-tenor violin = small cello.
6. F/G-bass violin = small cello.
7. BB \flat /C-bass violin = cello.

Here we have seven terms to represent four species, the ambiguity arising mainly from the "instruments of the middle": terms 2, 3, and 4 all meaning the viola; and terms 5 and 6, a small cello.

The best way to perceive the main lines of evolution of the violin family, the relation of the "tenor" to it, and the problem of terminology is to document the tunings given in representative theorists of the 16th and 17th centuries. Our first entry (and probably second) is concerned with rebecs; and this information shows that the violin family emerged as a continuation of the rebec family with respect to its tunings and the three principal members of the family.

1. Agricola (1528): three-stringed rebecs:

Discant:	g	d'	a'
Alto-tenor:	c	g	d'
Bass:	F	c	g

2. Gerle (1532): it is not clear whether he is speaking of rebecs or early three-stringed violins (bass has four):

Discant:	g	d'	a'	
Tenor:	c	g	d'	
Bass:	C	G	d	a

3. Ganassi (1543): early three-stringed violins:

Canto:	g	d'	a'
Tenor:	c	g	d'
Bass:	F	c	g

4. Agricola (1545): early three-stringed violins:

Discant:	g	d'	a'
Alto-tenor:	c	g	d'
Bass:	(F)	G	d

5. Jambe de Fer (1556): the first true four-stringed violins:

Dessus:	g	d'	a'	e''
Taille-haute contre:	c	g	d'	a'
Basse:	BB♭	F	c	g

6. Zacconi (1592):

Violini:	g	d'	a'	e''	} Zacconi gives both tunings for violini.
	c	g	d'	a'	
Viole da braccio:					
Soprano:	g	d'	a'	e''	(violin)
Tenor:	F	c	g	d'	(F-tenor)
Bass:	BB♭	F	c	g	(cello)

7. Banchieri (1609):

Ultimo violino:	g	d'	a'	e''
Secondo violino:	c	g	d'	a'
Primo violino per il basso: (no true cello tunings given)	G	d	a	e'

8. Cerone (1613) gives no pitches, but his instruments are tuned in fifths, and if his "tiple" (i. e. treble) is a g-tuning, as it is everywhere else, his tunings are:

Tiple:	g	d'	a'	e''
Tenor:	c	g	d'	a'
Bass:	BB♭	F	c	g

9. Praetorius (1619) gives eight separate tunings for his viole da braccio, the first five of which he also calls Geigen (principal members of the family are indicated here as * by the author. DDB):

Gar klein Geig:	{	a'	e''	b''	} Geigen	
Klein discant Geig:		g'	d''	a''		
*Discant viol. [viola da braccio].		c'	g'	d''		a''
Violino. Rechte discant Geig:		g	d'	a'		e''
*Tenor viol. [viola da braccio].		c	g	d'		a'
Tenor Geig:	}					

*Bass viol da braccio:	{ F c g d'
	{ C G d a
Gross quint-bass (5 strings)	FF C G d a

10. Mersenne (1636):

Dessus:	g d' a' e''	
Quinte or Cinquiesme:	{ c g d' a' }	parts "of the middle"
Haute-contre:	{ }	
Taille:	{ }	
Basse:	BB♭ F c g	

11. Playford (*Introduction*, 1667 and later editions):

Treble:	g d' a' e''
Tenor:	c g d' a'
Bass:	BB♭ F c g

The one real constant in the above is that the treble violin is tuned to g, and is the violin proper. The middle member of the violin family, tuned to c, is variously called "alto," "alto-tenor," or "tenor." In the single instance of Zacconi, the viola may also be classified as a "violino," that is, a treble. The lowest member, called the "bass," and tuned to C or BB♭, is the cello. In a few cases, the lowest-sounding instrument is tuned to G, and is a small cello. The F/G-tuned instrument, sometimes included in these tunings, is generally called a "bass"; only in one instance (Zacconi) is it called "tenor." Other subspecies of the violin family, like the violino piccolo and the double-bass violin, appear from time to time, as in Praetorius.

Until the middle of the 17th century, the three principal members of the violin family were known collectively as viole da braccio, the violin being the treble member, the viola, the alto-tenor, and the cello, the bass. The problem of identifying the tenor violin has been obscured by attempts to define the meaning of viola da braccio and to determine the relationship of this term to different members of the family. Gerald Hayes, followed by others, has muddied relatively untroubled waters through a misreading of Zacconi. As a result, the usual terminology for the upper two members of the viola da braccio family has, as it were, been demoted a fifth downward. According to Hayes, the violin stands apart from the viola da braccio family, the treble of the latter being the viola, the alto-tenor then becoming the F/G-tenor, and the bass, the cello in BB♭ or C. Hayes is right about the cello, but the others are both too low by a fifth. Hayes simply made an error in the case of Zacconi's soprano viola da braccio, which, as the above table shows, is identical with the violin proper; and he made an

error in judgment by confusing the exceptional in Zacconi with the usual terminology everywhere else. In effect, Zacconi gives four members of the viola da braccio family, not the usual three; and he calls the F-instrument a tenor, while neglecting to classify the c-tuned instrument as an alto. That Zacconi's terminology is exceptional and not usual in these respects is shown by a perusal of the above table, especially the details in Praetorius.²

From the above account, it is perfectly clear that the F/G-tenor violin existed. But when and where was it used in music? This is a very difficult question to answer. As explained above, the term "tenor" does not in itself make clear whether the instrument intended is an F/G-tenor or a c-tenor. Nor is the range of an instrument's musical part necessarily decisive in determining the precise instrument. A part that does not go below c, for example, could be played on the viola; generally it could also be played on an F/G-tenor, and in a number of cases it could also be played on the cello. A part that descends to F or G (but not below) is clearly not for the viola, but it is not necessarily intended for the F/G-tenor since it can invariably be played on the cello. Again, the same part (descending to F or G but not below) is not decisive evidence that the part is for an F/G-tenor to the exclusion of the cello. This is so because many early cello parts used the lowest (C) string only occasionally and might have avoided its use entirely, or used only the note F on the C-string. (On the other hand, it is not true that early cello parts—for instance, those in Monteverdi—did not use the lowest string at all.)

Furthermore, there is nothing in the scores of the time that makes the presence of the F/G-tenor violin mandatory in music. If we rely on Mersenne, we can rule out this instrument entirely from French music of the time. However, since Italian and German theorists mention the F/G-tenor (or, more often, the F/G-bass) we imagine that it occurred from time to time in Italian and German music. Perhaps, among others, the Gabriellis, Venetians like Zacconi, used it; but there is no evidence of the F/G-tenor in Monteverdi. After 1650 the instrument was probably obsolete in Italy also. By 1700 part-books labelled "tenor" or "tenor viola" are viola parts utilizing the lower register of a viola tuned to c. Nor is there any evidence of the use of the F/G-tenor in English music. Gerald

² Cf. Hayes's article "violin" in *Grove's Dictionary* (5th ed. 1954). Incidentally, while I have criticized Hayes throughout this article, I should be the first to praise his great contributions to the field of early instruments. However, the error just pointed out is a critical one and its correction is basic to an understanding of the terminology of the whole violin family. For a detailed refutation of Hayes on this point, see my article, "Monteverdi's *Violini piccoli alla Francese* and *Viole da Brazzo*," in: *ANNALES MUSICOLOGIQUES VI* (publication expected in 1963).

Hayes claimed that Purcell was one of the last to use the "real tenor violin" (i. e., the F/G-tenor), and he insisted that no other instrument could be successfully substituted for the purpose of holding the sustained c' in Purcell's *Fantasy on One Note*.³ Apart from the fact that Purcell's fantasies were undoubtedly intended for viols,⁴ there is no reason to believe that Purcell violated the tradition and usage of his time. As shown above, Playford gives the usual three members of the violin family, the tenor is tuned to c (not to F or G), and no instrument is mentioned between the c-tenor and the cello.

The mystery of the tenor violin can be dispelled by a presentation of the historical facts and by clarifying the misnomers of its terminology, as we have tried to do above. However, if we turn from "what was" to "what might have been," a new question arises. Is there any basis for the claims that the F/G-tenor violin is really needed for the performance of music, past or present? It is needed as much as any luxury is needed after bread-and-butter demands have been satisfied. Its principal *raison d'être* would be a slightly different tone color in certain registers. But would this consideration be worth the price of introducing a new member of the violin family with the attendant difficulties of construction and playing technique? Probably not. For all practical purposes, the color and range of the F/G-tenor are duplicated by the cello and (in the highest register) by the viola. Finally, the F/G-tenor is contrary to a clear historical tendency in the violin family: namely, to keep the members of the family to a minimum number and at the same time to increase the playing range and variety of color of which each member is capable. Both the violino piccolo and the F/G-tenor violin (among others) were victims of this tendency.

In any case, there is no practical appeal from the verdict of history, and the verdict of history is plain. After a fleeting span of life and a peripheral role in the evolution of the violin family, the F/G-tenor violin disappeared, and all efforts to revive it—much less to make it a basic member of the violin family—have failed completely. On the other hand, the c-tenor violin lives on today as plain viola; and surely this instrument, with its long history as an alto or tenor from the 16th century to the present, would sound as sweet by any other name.

³ Gerald Hayes, *King's Music* (London 1937) p. 65.

⁴ Cf. Jack Allan Westrup, *Purcell* (London 1937) p. 224–225.

EVA BADURA-SKODA

Eine private Briefsammlung

Immer wieder gibt es Menschen, die sich – offenbar mehr aus graphologischem als aus musikalischem Interesse – für Musikerbriefe interessieren und sie zu sammeln beginnen. Oft wird aus der Liebhaberei ein Lebensinhalt und der emsige Sammler nur durch den Tod davon abgehalten, nach neuen Stücken Ausschau zu halten, um seine Kollektion zu vervollständigen („vollständig“ können Sammlungen naturgemäß ohnehin nur selten werden). Ebenso oft aber haben die Erben des Sammlers kein Verständnis für das, was ihnen da hinterlassen wurde. In solchen Fällen wird die Sammlung meist durch raschen oder allmählichen Verkauf in alle Himmelsrichtungen zerstreut oder bleibt jahrelang unbeachtet in Schachteln oder Kisten verpackt liegen, oft unsachgemäß gelagert, so daß die Dokumente Schaden erleiden. Wieviele Autographe gingen durch Unachtsamkeit und Unwissenheit der Nachbesitzer eines verständnisvollen Sammlers verloren, abgesehen von denen, die inzwischen verbrannten, durch Überschwemmungen oder Kriegsereignisse zerstört wurden! Oft haben wir heute Gelegenheit zu bedauern, das Hilfsmittel der Photographie bei vor dem Krieg noch erreichbaren Autographen nicht häufiger angewandt zu haben. Haben diesmal auch die öffentlichen Sammlungen die größten Verluste erlebt, so sind es doch auch immer wieder die in Privatsammlungen befindlichen Autographe, die erst schwer und endlich gar nicht mehr erreichbar wurden. In vielen Fällen vermochte die Forschung die Wanderung eines Meister-Autographs von einer Privatsammlung in die andere zu verfolgen, um schließlich nach dem Tode eines Besitzers die Spur doch noch zu verlieren, wie etwa bei Mozarts c-moll-Sonate KV 457, die bis 1920 in Cincinnati nachweisbar heute als verloren gilt, oder feststellen zu müssen, daß ein Besitzer ein Autograph respektlos zerstückelte, um an möglichst viele Freunde ein Stückchen Mozart- oder Schubert-Handschrift verschenken zu können wie beim Konzerttrondo KV 386 oder bei dem Lied *Der Tod und das Mädchen*. Allzu oft findet man auch Privatbesitzer, die sich ihrer Verantwortung der Kulturwelt gegenüber nicht bewußt sind und ihren Besitz der Forschung vorenthalten oder sich als unbelehrbar bezüglich der sachgemäßen Behandlung ihrer Dokumente erweisen.

Um so erfreulicher ist es dann, einmal feststellen zu können, daß auch Nachbesitzer Verständnis für das Ererbte zeigen und nicht nur Freude an der Sammlung haben, sondern sie auch zusammenhalten und ihre wissenschaftliche Auswertung fördern wollen.

Die Handschriftensammlung, von der hier berichtet werden soll, wurde etwa um die Jahrhundertwende angelegt. Sie erlangte einen beträchtlichen Umfang und verrät durch ihre Anlage, daß es dem Sammler wünschenswert schien, von allen bedeutenden Menschen der Kulturgeschichte möglichst ein Blatt mit seinen Schriftzügen – und sei es auch nur ein Namenszug – zu erhalten. Briefe von Naturwissenschaftlern und Philosophen, Politikern und Schauspielern wurden gesammelt, und auch eine Beschränkung auf eine bestimmte Zeit konnten wir nicht feststellen, obwohl das 19. Jahrhundert naturgemäß am reichsten vertreten ist. So enthält die Sammlung neben sehr vielen für Musikhistoriker gar nicht oder nur wenig interessanten Schriftstücken eine Reihe von Briefen und Albumblättern, die die bekanntesten Namen der Musikgeschichte etwa seit der Zeit der Wiener Klassik tragen und unsere Aufmerksamkeit verdienen.

Zu den ältesten musikalisch interessanten Stücken der Sammlung gehört neben einem kleinen Rätselkanon von Theodor Riccius von 1594 eine von Perti geschriebene Quittung mit folgendem Wortlaut:

„Hoi 17 9bre 1703

Io sottoscritto ho ricevuto dal Sig. Girolamo Rossi Lire cento quattrini, sono per L'essequie solenni fatte à quattro Cori in S. Dom:^{co} per L'Anima del già . . . Co: Filippo Pepoli dico L 100—

Giacomo Antonio Perti Mro (Maestro) di Capella di S. Petronio“¹

Perti lebte ab 1690 bis zu seinem Tode mit nur kurzen Unterbrechungen in Bologna. Seit 1696 Kapellmeister an S. Petronio, gehörte zu seinen mit dieser Stelle verbundenen Einnahmen die Bezahlung, die er für Aufführungen von bestellten Kompositionen bei Hochzeiten und Sterbefeiern verlangen konnte. Über deren – sicherlich variable – Höhe gewinnen wir durch diese Quittung einen Anhalt.

Bleiben wir bei der chronologischen Reihenfolge, so ist als nächstes ein Albumblatt Ph. E. Bachs zu erwähnen, das hier im Faksimile wiedergegeben ist (Abb. 1). Daß von bedeutenden Musikern verfaßte Stammbuchblätter oft gar nicht einfach zu finden sind, ist eine Erfahrung, die Otto Erich Deutsch machte, als er eine schöne – inzwischen leider vergriffene – Faksimile-Ausgabe solcher Album-

¹ Die Abkürzungen vor dem Namen des verstorbenen Filippo Pepoli sind schwer leslich. „già“ dürfte in diesem Zusammenhang *weiland* bedeuten.

blätter besorgte², der bei einer Neuausgabe dieses Blatt hinzugefügt werden könnte. Seinen musikalischen Namenszug scheint Bach übrigens öfters für Verehrer aufnotiert zu haben. So bringt Reichardt im 2. Band seiner *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* (1776) dieses b—a—c—h—Zitat und berichtet, daß Bach es ihm in ein Widmungsexemplar seiner Psalmvertonungen eingetragen habe. Ähnliche Album-Blätter von weniger berühmten Komponisten sind in dieser Sammlung mehrfach vertreten.

„Schön ist wohl das Künstler-Leben,
Süß sehr oft wie Mandeln und Ziweben,
Doch gibt es auch oft bittere daneben!

Adalbert Gyrowetz
p. Capellmeister
der beiden k. k. Hoftheater in Wien“

[Zibeben — in der gesprochenen Mundart Ziweben — ist ein Dialektwort für eine Rosinenart.]

Ein großer Dichter scheint Gyrowetz nicht gewesen zu sein. Ein Blatt von Zumsteeg erinnert schon eher daran, daß dieser als Lied- und Balladenkomponist nicht nur mit der pathetischen Dichtkunst seiner Zeit vertraut, sondern auch mit vielen Dichtern, vor allem Schiller, befreundet war. Der Text dieses Blattes lautet:

„Der Tag Deines Werdens o Mensch! verpflichtet Dich mit dem Kummer
Hand in Hand, durch dieses Jammerthal zu wandern . . .
Stuttgart, den 10. April 82

R: Zumsteeg“

Mehr Bedeutung als diesen Albumblättern kommt natürlich echten Briefen zu, zumal wenn sie sich auf musikalische Fragen beziehen. Aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt ein Brief Glucks an Franz Kruthoffer, datiert mit 29. November 1776, der weder in Georg Kinskys Buch: *Glucks Briefe an Franz Kruthoffer* (Wien 1927) noch in der kürzlich von H. und E. H. Müller von Asow besorgten Gesamtausgabe der Briefe Glucks (*The Collected Correspondence and Papers of Christoph Willibald Gluck*, London 1962) abgedruckt ist. Kinsky stellte in den ausgezeichneten Kommentaren, mit denen er seine Briefausgabe versah, das Fehlen dieses Briefes fest (S. 26 Anm.). 1932 wurde der Brief von Maria Komorn in der *Zeitschrift für Musik*, Jg. 99, S. 672, unter dem Titel: *Ein ungedruckter Brief Glucks* kommentiert veröffentlicht. Da das Schicksal

² *St. Cecilia's Album, Harrow Replicas*, No. 7, Cambridge 1944, W. Heffer & Sons.

von Autographen in Privatsammlungen so vielen ungünstigen Zufällen ausgesetzt ist, scheint es gut, die Möglichkeit der photographischen Wiedergabe für solche Fälle voll auszunutzen. Der Brief findet sich daher hier faksimiliert (Abb. 5).

Ebenfalls der Forschung dem Inhalt nach bekannt ist ein italienisch verfaßter Brief Haydns an Thomson, der bei H. C. Robbins Landon (*The Collected Correspondence . . .*, London 1959, p. 234) abgedruckt steht (hier als Wiedergabe auf Abb. 2). Eine englische Zusammenfassung des Inhalts, die George Thomson meist auf die Rückseite von Haydns Briefen zu notieren pflegte und die Landon gewöhnlich mitabdruckte, fehlt im Falle dieses Briefes bei Landon. Sie lautet:

„Vienne 17th Oct 1804

Dr. Haydn

With more 13 Airs to which he composed Symph.^s and Accomp.^{ts} and Enquiring whether the Creation had been perf.^d in London for the benefit of the poor — and that he will yet do some more airs for me and only for me!”³

Ein kurzes bisher unveröffentlichtes Schreiben Mozarts ist bereits in der von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch besorgten neuen Mozart-Briefausgabe erschienen⁴. Den Text eines Blattes mit Beethovens Handschrift fand Emily Anderson im Katalog der Beethoven-Zentenarausstellung Wien 1927⁵ abgedruckt und übernahm ihn in ihre Briefausgabe⁶. Die Schubertiana der Sammlung waren von Deutsch bereits vor dem Krieg eingesehen worden, ein Hinweis auf sie findet sich in seinem Schubert-Katalog⁷ an der betreffenden Stelle.

Von Carl Maria von Weber gibt es bedauerlicherweise keine Gesamtausgabe seiner Briefe. Da Weber einer der begabtesten Schriftsteller unter den Komponisten war, enthalten seine Briefe in musikalischen Fragen oft ausgezeichnete, prägnante Formulierungen und beherzigenswerte Feststellungen. Die frische Unmittelbarkeit, mit der sie geschrieben wurden, und die seltene Beobachtungsgabe und klare Ausdrucksweise erinnern an Mozarts Briefe, wenn sich auch der Briefstil des literarisch geschulten Romantikers von Mozarts einfacher Aus-

³ Diese letzte Feststellung „and only for me“ beweist, daß Thomson selbst die Inhaltszusammenfassungen auf der Rückseite der Briefe Haydns niederschrieb (vgl. Landon, a. a. O., p. 194 und 195). Offensichtlich verfügte er nur über mangelhafte Italienischkenntnisse. — Unterstreichungen in den in kursiver Schrift wiedergegebenen Originalen werden hier und im folgenden durch gerade (normale) Schrift hervorgehoben.

⁴ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Band III, Kassel — Basel — Paris — London — New York 1963, Nr. 966.

⁵ S. 201, no. 873.

⁶ *The Letters of Beethoven*, London 1961, vol. I, p. 143.

⁷ *Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order*, London 1951.

druckweise vielfach unterscheidet. Als Fundgrube für die Beantwortung auführungspraktischer Fragen fanden Webers Briefe und Schriften bisher übrigens viel zu wenig Beachtung — die Beschäftigung mit den großen Musikern der Romantik ist derzeit unmodern und wird dementsprechend vernachlässigt.

Zu den unveröffentlichten Briefen Webers gehört sein Briefwechsel mit Rochlitz, dem Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in Leipzig, deren Mitarbeiter Weber seit 1808 war. Nahmen die Briefe an Rochlitz später einen sehr persönlichen Charakter an, in denen Weber sein Herz ausschütten konnte, wie z. B. in seinem Schreiben aus Prag vom 26. November 1815:

*„Ja, hätte ich Sie hier! Sie wären mir eine Welt, ich würde für Sie, für Ihr Urteil, für unsere Freude arbeiten, und davon würde die übrige Welt auch etwas haben. Aber ohne Anstoß ist doch wahrhaft die beste Kugel ein fauler Klotz, und das ärgert mich eben...“*⁸.

so kamen in der ersten Zeit oft nur kurze Mitteilungen in Leipzig an, die Rochlitz Nachrichten über das Musikleben in anderen Städten vermitteln sollten, manchmal verbunden mit kurzgefaßter Beurteilung wie in dem folgenden Brief:

„An
Die Redaction
der allgemeinen Musika-
lischen Zeitung

zu

Leipzig

P: P:

Beyliegenden Auszug aus dem Briefe eines Freundes von Berlin, habe ich die Ehre Ihnen zur gütigen Aufnahme in die M: Z: zu übersenden. ich hoffe daß dieselben auch meinen Brief vom 30: April mit einem Aufsatz über H: Kapellers neue Flöte werden erhalten haben.

d: 13. Juni gab H: Kauffmann aus Dresden auf seinem neu erfundenen Harmonichord ein zahlreich besuchtes Concert im Redouten Saale. ein Adagio von Mozart von ihm gespielt gefiel nicht sehr, desto mehr der Monolog aus der Jungfrau von Orleans, mit der Begleitung des Harmonic: und declamirt von Mlle. Altmutter, einer jungen höchst talentvollen Künstlerin des hiesigen Hoftheaters. und ein Adagio und Rondo mit Begleitung des vollen Orchesters, welches ich ihm hier für sein Instrument geschrieben hatte, und welches wirklich enthusiastisch aufgenommen wurde. so wie auch ein neues Clarinett concert von meiner composition, höchst vollendet von H: Bärmann vorgetragen. H: Philipp Moralt spielte

⁸ Manuskript im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

das schöne Violoncell Concert von Danzi aus D dur, mit Sicherheit, Gefühl und Leben. Gesang mußten wir leider in diesem concert entbehren, da alles krank geworden war.

Geben Sie mir Gelegenheit Ihnen zu beweisen, wie sehr ich achtungsvoll bin
 dero

ergebener Diener

München, d: 18:^{ten} Juni 1811.

Carl Marie von Weber"

Um welchen „Auszug aus dem Briefe eines Freundes von Berlin“ es sich handelte, konnten wir leider nicht feststellen, da dieser offensichtlich ebenso wenig wie Webers eigener Bericht in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* abgedruckt wurde. Wahrscheinlich hatte Rochlitz in den während der Sommermonate erscheinenden Heften keinen Platz mehr zur Verfügung gehabt, und danach hatten die Berichte so an Aktualität verloren, daß sich ein Abdruck nicht mehr lohnte. Die „Nachricht über Capellers Vervollkommnung der Flöte“ war am 29. Mai 1811 in Nr. 22 des XIII. Jg. (S. 377 f.) erschienen. Das Klarinetten-Konzert, das Webers hochgeschätzter Freund Bärmann spielte, war das f-moll-Konzert op. 73⁹. Heinrich Bärmann gehörte wie Nepomuk Capeller und Philipp Moralt der Münchner Hofkapelle an.

Von Webers Begegnung mit Vater und Sohn Kaufmann, den Erfindern des Harmonichords, berichtete sein Sohn Max von Weber¹⁰ unter Benutzung von Webers Tagebuchnotizen. Danach hörte Weber Kaufmanns Instrument erstmalig in Nymphenburg und war sogleich entzückt von dem ausdrucksvollen Klang, der sich darauf erzeugen ließ. Er befreundete sich mit dem jüngeren Mechaniker, dessen gründliche physikalische Kenntnisse ihn beeindruckten. Andererseits ergriffen Kaufmann Webers improvisierte Fantasien so sehr, daß er ihn bat, ein Stück für sein Instrument „brilliant mit Orchesterbegleitung“ zu komponieren. Weber griff das lebhaft auf, da die Neuheit der Klangfarbe und des Toncharakters ihn reizten. Ängstlich, die Erinnerung an diesem Klang nicht matt werden zu lassen, arbeitete er schon auf dem Heimweg angestrengt an seiner Komposition, „zum großen Unbehagen seiner reizenden Begleiterin . . .“. Einige Wochen später schrieb Weber an seinen Freund Gänsbacher und berichtete über das „. . . Concert, das der Mechanikus Kaufmann aus Dresden auf seinem neuerfundenen Harmonichord gab und für den ich auch ein Adagio und Rondo mit Begleitung des ganzen Orchesters geschrieben hatte. Letzteres besonders war eine verdammte Arbeit, für ein Instrument zu schreiben, dessen Ton so eigen ist, daß

⁹ Dies wird aus einem Brief Webers an seinen Freund Gottfried Weber vom 3. Juli 1811 ersichtlich.

¹⁰ Max Maria von Weber, *C. M. von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde., Leipzig 1864, Bd. I, S. 270 ff.

man die lebhafteste Fantasie zu Hilfe nehmen muß, um es gehörig wirkend mit den anderen Instrumenten ins Licht zu setzen. Es ist ein Geschwisterkind vom Harmonium [= Glasharmonika] und hat besonders das eigen, daß die Oktave so hervorsteht bei jedem gehaltenen Ton, weil durch Reibung Holzstäbchen, und durch diese erst wieder Saiten in Schwingungen gebracht werden.“

Hier erhalten wir von Weber selbst die Beschreibung des Instruments, für das er sich so schnell begeistert einsetzte. Es bleibt noch übrig hinzuzufügen, daß das Harmonichord äußerlich die Form eines Giraffenklaviers und im Innern einen lederüberzogenen Holzkegel hatte, der durch einen Pedaltritt in eine Rotation gebracht werden konnte, die sich mittels Holzstäbchen den Saiten mitteilte. Da es als Tasteninstrument für jeden Pianisten leicht spielbar war, erfreute es sich durch Jahrzehnte einiger Berühmtheit und fand Verbreitung. Die Firma Kaufmann konnte 1863 voll Stolz auf den Verkauf von über 3000 Instrumenten hinweisen. Weber hatte durch seine Komposition ebenso zu der Beliebtheit des Harmonichords beigetragen wie Mozart seinerzeit zu der der Glasharmonika durch sein Quintett KV 617, und es ist schade, daß beide Werke heute kaum mehr von den Instrumenten ausgeführt gehört werden können, deren Eigenart wir ihre Entstehung verdanken.

Ein unveröffentlichtes Brieffragment von Franz Liszt, ebenfalls in dieser Sammlung befindlich, weist darauf hin, daß auch Liszt sich für Instrumente mit neuartigem Klang begeistern konnte. Während seiner Aufenthalte in Wien in den Jahren 1838–1840 lernte er den damals noch in Staatsdiensten tätigen Komponisten Karl Georg Lickl kennen und schätzen¹¹ und wurde durch ihn auf die Physharmonika aufmerksam gemacht. Dieses Instrument, ein heute längst vergessener Vorläufer des Harmoniums, hatte in Lickl seinen eifrigsten Verfechter gefunden, der nicht nur zahllose Stücke dafür komponierte und bearbeitete, sondern später auch ein Lehrwerk verfaßte und öffentliche Konzerte veranstaltete. Wie so viele Romantiker dürfte auch Liszt diese erste Möglichkeit, durch freischwebende Zungen einen „variablen Orgelton“ erzeugen zu können, fasziniert haben und es scheint, daß er in dieser Erfindung das Ideal der „expressiven Orgel“ in greifbare Nähe gerückt sah.

Das vorliegende Fragment besteht aus den ersten beiden Seiten eines offensichtlich mindestens drei Seiten langen Briefes. Der Text lautet:
„Ich ersuche Sie heute, lieber Freund, um einen für mich bedeutenden Dienst, welcher Ihnen, wie ich hoffe, nicht zu viel Mühe machen wird.“

Demandez à Lickl auquel vous ferez bien mes amitiés, de prier de ma part le meilleur facteur de physharmonicas, de vouloir bien me prêter pendant 5 ou 6

¹¹ In Liszts Programmen aus dieser Zeit taucht der Name Lickl mehrfach auf.

mois un physharmonica qui devra m'être adressé le plus tôt qu'il le pourra chez Mr Lefebvre, 40 Cécilien Strasse à Cologne. Je ne sais si je pourrai garder cet instrument mais en tout cas je voudrais l'avoir ce printemps à Cologne pour des raisons que je vous dirai plus tard. S'il était possible que le même facteur fabrique pour moi un instrument à deux claviers dont l'un Physharmonica, l'autre Pianoforte, et que moyennant je ne sais quel mécanisme on peut faire aller au besoin les deux claviers ensemble, cela m'enchanterait. Peut-être même pourrait-on poser les deux claviers sur une pédale de deux octaves — ce qui compléterait l'instrument.

Il va sans dire qu'il faut que le Piano soit excellent et le Physharmonica idem. Je désire aussi que le tout se fabrique sans qu'on dise que c'est pour moi et que Lickl et vous me gardiez le plus absolu secret. Si la chose réussit"

Es ist schwer zu sagen, an wen Liszt dieses Schreiben richtete. Der Wechsel von deutsch in französisch ist in vielen Briefen Liszts aus dieser Zeit zu finden und beweist nur, daß Liszt die französische Sprache geläufiger war als die deutsche. Anrede und Form lassen auch nur den Schluß zu, daß dieser Brief weder an den Du-Freund Schober noch an den Fürsten Felix von Lichnowski gerichtet sein konnte, wodurch die Anzahl der möglichen Adressaten jedoch nicht wesentlich verkleinert wird. Liszt hatte in Wien gar zu viel Freunde. Auch das Jahresdatum läßt sich nur annähernd genau erraten. Deutet schon die Schrift auf die Jahre nach 1840, so noch mehr die Tatsache, daß Liszt das Instrument nach Köln gesandt wissen wollte. Dort spielte er hauptsächlich 1841, um Mittel für den Ausbau des Kölner Doms schaffen zu helfen, und auch in Bonn konzertierte er im gleichen Jahr aus einem ähnlichen Anlaß. Wollte er bei diesen Gelegenheiten die Rheinländer mit der Wiener Erfindung bekannt machen? Wahrscheinlicher ist, daß er die Physharmonika zu Studienzwecken benötigte. Längere Zeiten, die für Studien geeignet waren, verbrachte er in der Nähe Kölns aber nur während der Sommermonate der Jahre 1841–1843 auf der Insel Nonnenwerth. Zu diesen Aufenthalten entschloß er sich im Frühjahr 1841. Es ist wahrscheinlich, daß der Brief aus diesem Jahr stammt.

Seinem „Freunde J. Lefèvre“ widmete Liszt 1841 übrigens sein *Rheinweinlied*. Lefèvre war Besitzer der Firma Eck & Co in Köln und Liszt offensichtlich zugegan.

Da nie bekannt wurde, daß Liszt in Nonnenwerth eine Physharmonika besaß, bleibt fraglich, ob Lickl seinem Wunsch nach einem Leihinstrument entsprechen konnte. Sicher ist aber, daß in Wien kein Instrumentenbauer Liszts Idee von einer Kombination von Physharmonika und Klavier verwirklichen konnte. Dies gelang erst den Pariser Instrumentenbauern Alexandre & fils, die gemeinsam mit

der Firma Erard nach Liszts Angaben in jahrelangem Bemühen ein Instrument herstellten, das, etwa 1850 fertiggestellt, in die Altenburg nach Weimar gebracht wurde. Dort zeigte Liszt es 1854 seinem Besucher Richard Pohl, der es in einem Artikel ausführlich beschrieben hat. Dieses „Riesenpianoforte“ hat 3 Manuale und ein Pedal von 1 1/2 Oktaven Umfang. Das oberste Manual gehört zu einem Erard-Konzertflügel, die beiden unteren Manuale zu einem Harmonium mit 16 Registern.

„... Bis hierher unterscheidet sich die Einrichtung im wesentlichen nicht besonders von der einer Physharmonika mit 2 Manualen und einem Pedal; nur ist der Ton markiger, der Anschlag präziser, die Tonfülle größer. ... Hierzu kommen nun die Vorzüge, die der «Orgue expressive» eigen sind... Eine schnellere Bewegung der Füße gibt ein Anschwellen des Tones, ihre langsamere Bewegung ein allmähliches oder auch intermittierendes Abnehmen des Tones. Bei geschickter Behandlung erhält man hierdurch Effekte, die denen des Harmonichord von Kaufmann in Dresden ähnlich sind, sie aber an Tonfülle übertreffen, und ein Schnarren oder Ächzen beim fortissimo nie befürchten lassen“¹².

Dieses monströse Unikum, später fälschlich oft „Orgelklavier“ genannt, befindet sich heute als Leihgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in der Musikinstrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien¹³. Es gehört zu den wenigen nicht spielbaren Instrumenten der Sammlung – leider! Zwar würde uns vermutlich ein Konzert auf diesem Instrument gespielt nicht so begeistern wie seinerzeit die Lisztfreunde, schon deshalb nicht, weil kaum ein Liszt-ähnlicher Spieler zu finden sein dürfte; sicher aber würde das Studium des Klanges für die Geschichte der Musikästhetik manch aufschlußreiche Erkenntnis bringen.

Zum Abschluß sei noch ein Brief veröffentlicht, der zwar nicht mit seltenen Instrumenten, wohl aber mit Wien in Verbindung steht und mehr für sich selbst spricht, nämlich ein unbekannter Brief Tschaikowskys an den Wiener Pianisten Anton Door¹⁴, der hier in deutscher Übersetzung folgt, da Abb. 3/4 den Originaltext in Faksimile-Wiedergabe zeigen.

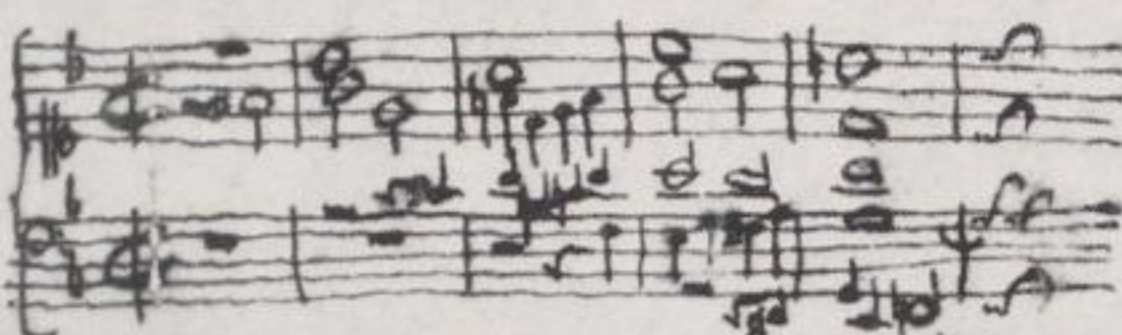
¹² Richard Pohl, *Ges. Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., Bd. II *Franz Liszt*, Leipzig 1883, S. 68 f.

¹³ Für den Hinweis auf Liszts Instrument und Pohls Aufsatz danke ich Herrn Direktor Dr. Viktor Luithlen auch an dieser Stelle herzlich.

¹⁴ Die in Moskau erscheinende Gesamtausgabe der Briefe bringt in Band VI als Nr. 444 und 614 zwei andere Briefe Tschaikowskys an Door, auf die bei dieser Gelegenheit hingewiesen werden soll. Ob auch der vorliegende Brief wie ein anderer Brief Doors um die Jahrhundertwende in einer Moskauer Tageszeitung abgedruckt wurde, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

Mit besonderer Sorgfalt und Freundlichkeit
 geht die Frau Hofrathin Dircks Buch
 unterschreibt sie

Carl Philipp Emanuel



Samstag, d. 3. November, 1775.

1. Albumblatt Carl Philipp Emanuel Bachs.

Stimatissimo Signor mio. Vienna. il 17.^{to} Ottobre
804.

Nell'ultima vostra lettera di Luglio m'avete fatto troppo complimenti per la mia Creazione
 del Mondo. mi sono molto felice, che Dio m'ha donato questo piccolo talento per
 dar soddisfazione agli Anatori di Russia, tanto più, che per questa grazia Divina
 posso far del bene al prossimo mio, dai poveri: io vome dunque sapere se in Londra
 se data la Creazione per i poveri o per il Concerto professionale, e quanto denaro
 habbiano fatto: io ho fatto in Vienna con questi due pezzi di Russia, cioè colla
 Creazione e con le quattro Ragioni per le nostre povere Vedove di Russia, in
 tempo di tre anni quaranta mila Fiorini: che mi potete col tempo darmi una
 risposta sopra quel punto mi farete un gran piacere:
 Venando dunque queste Indici Aniate con l'istessa speranza, che m'averete
 piacere, io vome far ancora una deba mia morte venti cinque, o almeno
 dodici di queste Aniate, ma l'olamenda per voi caro amico, perche cose più
 grandi non posso più soprendere la mia vecchiezza m'indolisce l'age più.
 Sperando una piccola risposta sono con l'ultima la prima

vostro umilissimo servitore
 Joseph Haydn

Staccias la mano alla nostra
 cara figlia.

2. Joseph Haydn an George Thomson.

car, quoique inférieur au deux
autres, il contient un andante
qui a eu beaucoup de succès en
Russie et qui généralement
a le don de plaire au public.
Enfin je vous dirai tout cela seulement
parce que j'ai cru que grâce à votre
protection il ne serait pas impos-
sible qu'on voudrait jouer quelque
chose de moi. Je ne suis ^{pas} sûr que ce soit
le plus beau jour de ma vie. Mais
je n'ai nullement la prétention de
croire que cela doit arriver. Je sais
très bien qu'on fait de composi-
tions comme moi, il y en a par
plusieurs dizaines et même en-
taines en Allemagne. Dans tous
les cas, si jamais cela arrive,
c'est à moi que je le devrai, cher
ami, et soyez certain que j'ap-
précierai dans toute son étendue
le service que votre amitié m'au-
ra rendu. (m. dit que votre lettre)
Je ne me trompe pas, Jurgenson me frans
met une salut et on le la part de
Houshick. Dites-lui que cela me
trouste extrêmement et que j'en suis très
très fier. Adieu, cher ami.
P. Tchaikovsky

Moscou le 10 Février
22 1879.

Cher ami.

Depuis bien longtemps je ne profite
de vos courtes lettres pour vous remercier de
l'amitié que vous n'avez jamais
cessé de me témoigner et de l'atten-
tion dont vous honorez mes com-
positions. Si j'ai tant tardé à
remplir cette dette de reconnaissance,
c'est que vous ne pouvez pas vous ima-
giner combien je suis devenu
pressé pour tout ce qui s'entend
pas dans le cercle de mes occu-
pations quotidiennes. Mais, après
une conversation que j'ai eu ce ma-
tin avec Jurgenson, qui m'a appris
que j'avais la chance une fois
d'être l'extrême bout de votre lettre dans
votre programme des morceaux
à moi, je n'ai pu y tenir et
je m'empresse maintenant de vous
annoncer que je ne suis pas un

inquiet et que je suis un repeat
 plus touché des marques de votre
 amitié qui m'est d'autant plus
 chère, que j'ai toujours pro-
 fessé pour vous une grande et sin-
 cère sympathie. J'apprécie à
 sa juste valeur le service d'honneur
 que vous rendez à ma carrière de
 compositeur, en jouant mes mu-
 sicces et en me faisant connaître
 à beaucoup. Merci, merci et mille
 fois merci, cher et bon ami!
 Maintenant laissez moi vous adres-
 ser une prière. Jurgenson me
 dit que d'après votre lettre,
 il ne serait pas impossible qu'on
 jouât à Pétersbourg une de mes
 compositions symphoniques. Si jamais
 ce bonheur pourrait arriver,
 je voudrais qu'on commençât
 par une de mes pièces qui puisse
 donner de moi au public de Pétersbourg
 une aussi bonne idée que possible.
 Si jamais il y aura sérieusement
 question de jouer quelque chose

de moi, je suis sûr que c'est à
 vous que l'on s'adressera pour
 le choix de la pièce. Je vous
 supplie, cher Door, de recom-
 mander à ceux de qui ce la
 dépend les compositions sui-
 vantes 1) Roméo et Juliette,
ouverture 2) La Tempête, fan-
 tasia sur le drame de Schiller.
 3) Troisième symphonie
 composée récemment et jouée
 à Moscou et à Pétersbourg avec
 succès. La première de ces œuvres
 est imprimée (partition et par-
 tition séparées) chez Bote et Bock
 ou chez Benel de Pétersbourg.
 Quant au deuxième il faudrait
 vous adresser à moi ou à Jurgenson
 pour la partition et les
 parties. La Tempête est imprimée
 en arrangement de piano à quatre
 mains. Quant au quatuor on pour-
 rait commencer par le premier,

4. Peter Tschaikowsky an Anton Door (Seite 2 und 3)

Original: David Rieu 18^{te} Nov 1776.

Utrecht den 29 Oct 1776

Uhrhoffer freyheit

Ihro Brief vom 17 October habe verlesen gehalten, in dem ich
zu sehr das Bedenken der M^r Peters, welche, welche für Ihre Güter Projekt
ist, in der Disposition nicht annehmen wird, aber solche partitionen
wird mir vor behalten, wie auch, das auch die von mir, was
begeben wird, keine consequence der in dem Stück operen gemacht
werden soll; der Courier wird abgehen, in dem ich nicht
unser Schicksal als unser Compliments tres sinceres de la part
de ma femme et de moi à vous et à M^r de Blumentouff.
Ich bitte ich auch kein paquet aus mir an zu verschicken
da man mir wird poesie schicken und operen zu machen,
das ich würde ganzsam desentwogen bombardiert. in
Vorhauer

Uhrhoffer freyheit

Ihre ergebenster
Gluck
HW

Moskau, den 10. Februar 1875
22.

„Lieber Freund!

Schon seit langem habe ich vor, Ihnen zu schreiben, um Ihnen für die Freundschaft zu danken, die Sie mir unaufhörlich bezeugen, und für die Aufmerksamkeit, die Sie meinen Kompositionen schenken. Wenn ich mit so großer Verspätung diese Dankesschuld abtrage, so ist der Grund dafür darin zu suchen, daß ich unvorstellbar nachlässig geworden bin Dingen gegenüber, die außerhalb des Kreises meiner täglichen Beschäftigungen liegen. Aber nach der Unterhaltung mit Jürgenson von heute morgen, der mir mitteilte, daß Sie noch einmal die große Güte hatten, eines meiner Stücke in Ihr Programm aufzunehmen, kann ich nicht umhin, mich zu beeilen, Ihnen zu sagen, daß ich nicht undankbar bin und daß kaum jemand gerührter sein kann als ich von den Zeichen Ihrer Freundschaft, die mir umso teurer sind, als ich immer schon eine große und aufrichtige Sympathie für Sie empfunden habe. Ich kann den großen Wert des Dienstes sehr wohl ermessen, den Sie meiner Karriere als Komponist erweisen, wenn Sie meine Stücke spielen und mich so in Wien bekannt machen. Haben Sie vielen, tausendfachen Dank dafür, lieber, guter Freund! Lassen Sie mich nun eine Bitte an Sie richten. Jürgenson sagte mir, Ihrem Brief zufolge wäre es nicht unmöglich, daß man in Wien eine meiner symphonischen Kompositionen spielt. Wenn mir dieses Glück je zuteil würde, möchte ich, daß man zur Einführung eines meiner Stücke spielt, die dem Wiener Publikum den bestmöglichen Eindruck von mir vermitteln können. Wenn jemals ernstlich davon die Rede sein sollte, etwas von mir zu spielen, so bin ich sicher, daß man sich bezüglich der Wahl des Stückes an Sie wenden wird. Ich ersuche Sie, lieber Dear, denjenigen, von denen es abhängt, die folgenden Kompositionen zu empfehlen 1) Romeo und Julia, Ouverture 2) Der Sturm, Fantasie zu dem Drama von Shakespeare 3) Dritte Symphonie, kürzlich komponiert und in Moskau und Petersburg mit Erfolg aufgeführt. Das erste dieser Werke (Partitur und Stimmen) ist bei Bote und Bock gedruckt oder bei Bessel, Petersburg. Bezüglich der beiden anderen müßten Sie sich wegen der Partitur und der Stimmen an mich oder an Jürgenson wenden. Der Sturm ist als Bearbeitung für Klavier zu vier Händen gedruckt. Was die Quartette betrifft, so könnte man mit dem ersten beginnen, denn (obwohl es an die beiden anderen nicht heranreicht) enthält dieses ein Andante, das in Rußland großen Erfolg gehabt hat und im allgemeinen dem Publikum gefällt. Ich sage Ihnen dies alles nur, weil ich glaube, daß es dank Ihrer Protektion nicht ganz unmöglich wäre, daß man etwas von mir aufführen möchte. Ich gestehe Ihnen, daß dieses der schönste Tag meines Lebens wäre. Aber ich bin nicht so anmaßend

zu glauben, daß dies geschehen müsse. Ich weiß sehr wohl, daß es Komponisten wie mich zu vielen Dutzenden, ja zu Hunderten in Deutschland gibt. Auf jeden Fall werde ich es Ihnen zu verdanken haben, lieber Freund, sollte dies je eintreffen, und Sie können sicher sein, daß ich den Dienst, den Ihre Freundschaft mir erwiesen haben wird, in seinem ganzen Ausmaß wohl zu schätzen weiß.

Wenn ich mich nicht irre, so hat Jürgenson mir gesagt, daß Sie mir in Ihrem Brief auch Grüße von Hans Richter übermitteln. Sagen Sie ihm, daß mich das außerordentlich rührt und ich mich außergewöhnlich geschmeichelt fühle. Leben Sie wohl, teurer Freund,

P. Tschaikovsky“

Die doppelte Datumsetzung – die russische Zeitrechnung „hinkt“ um 12 Tage der europäischen nach – ist stets in den Briefen Tschaikowskys zu finden. Es war dies eine Gewohnheitsgeste, die jeden Irrtum, an welchem Tage seine Briefe geschrieben wurden, ausschließen sollte.

Anton Door (1833–1919), ein Schüler Czernys und als Pianist früh erfolgreich und geschätzt, hatte in den Sechzigerjahren in Moskau am Konservatorium Unterricht gegeben, wodurch Tschaikowsky 1866 sein Kollege wurde. Ab 1869 lebte Door wieder in Wien, ebenfalls am Konservatorium tätig, dazwischen aber häufig auf Konzertreisen unterwegs. In Moskau hatte Tschaikowsky Door seinen *Valse Caprice* op. 4 gewidmet, in Wien zählte Door zu den Freunden von Brahms, von dessen Klavierwerken er einige uraufführen durfte.

Peter Jürgenson gründete 1861 einen Musikverlag in Moskau, in dem viele Werke Tschaikowskys neben denen anderer russischer Komponisten erschienen.

Man könnte sich fragen, ob die Bescheidenheit echt ist, die Tschaikowsky sagen läßt, daß es Komponisten wie ihn zu Hunderten in Deutschland gäbe (« *Je sais très bien qu'en fait de compositeurs comme moi, il y en a par plusieurs dizaines et même centaines en Allemagne* ») – sie ist es nicht. Denn so sehr er unter Depressionen und krankhaften Gemütsschwankungen zu leiden hatte, so sicher muß er im Grunde seiner Seele doch gewußt haben, daß seine Kompositionen keine Dutzendware darstellten. Auch spricht in diesem Brief wenig dafür, daß er sich gerade wieder in einer extrem depressiven Stimmung befand. Eher erinnert man sich einer Tagebuchstelle, in der er sich selbst kritisierend bemerkt, er achte beim Briefschreiben doch immer gar zu sehr darauf, welchen Eindruck sein Schreiben auf den Empfänger machen könnte...

Für sich gesehen mögen einzelne Musikerbriefe als Parerga der Musikgeschichte erscheinen. Aber so manche der in ihrem Wahrheitsgehalt unerreichten Dokumentarbiographien verdankt ihre Entstehung gerade dem unermüdlichen Zusammentragen solcher Bausteine.

RUDOLF ELVERS

Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger

Otto Erich Deutsch hat in seine *Musikverlags-Nummern*¹ die Listen von vier Musikverlegern aus Berlin aufgenommen: Hummel, Schlesinger, Bote & Bock und Fürstner. Mit diesen Firmen sind die bedeutendsten Musikverleger Berlins aus den Jahren 1750 bis 1900 erfaßt. Denn die Stadt begann als Musikverlagsort erst in der Neuzeit eine Rolle zu spielen, da das, was an Musikdrucken vor 1750 in ihren Mauern produziert worden war, recht eigentlich bedeutungslos blieb im Vergleich zu den Drucken, die aus den musiktypografischen Zentren hohen Ranges wie Nürnberg, Leipzig, Straßburg, Wittenberg, Frankfurt am Main, Erfurt, Magdeburg und Augsburg hervorgingen².

Mit dem in Amsterdam beheimateten Hummel trat der erste eigentliche Musikverleger in Berlin auf. Er wurde abgelöst durch Schlesinger, dessen Firma bis heute besteht — wie die von Bote & Bock. Fürstner schließlich war der Typus des wirtschaftlich erfolgreichen Kollegen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der es als Verleger der Hauptwerke von Richard Strauss zur Weltgeltung brachte.

Groß aber ist die Zahl kleinerer und kleinster Verlage, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gegründet wurden, später dann — oft nach wechselvollen Schicksalen — erloschen oder mehrfach den Besitzer wechselten. Aus ihrer Zahl habe ich fünf ausgewählt und biete von ihren Publikationen Listen mit datierten Verlagsnummern. Diese Listen sind noch teilweise lückenhaft, da die zentrale Sammelstätte für Berliner Musikdrucke, die ehemalige Preußische Staatsbibliothek (heute Deutsche Staatsbibliothek) in Berlin durch den letzten Krieg große Verluste erlitten hat. Archiv-Bestände von Berliner Verlegern haben sich leider auch nur bei den Firmen Schlesinger, jetzt Lienau (zum größten Teil), und Bote & Bock (teilweise) erhalten. Ich bin deshalb für Hinweise, Auskünfte und so manche Titel-Beschaffung zu Dank verpflichtet: Eveline Bartlitz und Margot

¹ Zuerst 1946 englisch im JOURNAL OF DOCUMENTATION I, No. 4, und II, No. 2, dann als Sonderdruck bei ASLIB, London. Zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe Berlin 1961. Hierzu Nachträge in: DIE MUSIKFORSCHUNG XV, 1962, S. 155.

² Vgl. hierzu Hans Ulrich Lenz, *Der Berliner Musikdruck von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Rostock 1932.

Apel, Berlin (Deutsche Staatsbibliothek), Dr. Werner Bollert, Berlin (Institut für Musikforschung), Dr. Hans Halm, München (Bayerische Staatsbibliothek), den Antiquaren Hans Riedel, Berlin, Herman Baron und Cecil Hopkinson, London; ferner der Musikbibliothek der Stadt Leipzig und Herrn Hans Martin Pleßke, Leipzig (Deutsche Bücherei).

Von den folgend genannten Verlegern zeigt das Wirken Rellstabs deutlich genug das Auf und Ab in der Geschichte Preußens um 1800. Auch Werckmeisters Verlag konnte die wirtschaftlich bedrängten Jahre zu Beginn des neuen Jahrhunderts nicht überstehen. Der solide und erfolgreiche Kaufmann besserer Zeiten, nach den Freiheitskriegen, blieb Trautwein, der auch als erster Verleger die reichen Schätze der Musiksammlung der damaligen Königlichen Bibliothek systematisch ausnutzte (Schlesinger sollte ihm hierin erst folgen). Einer der vielen, nur kurz auftauchenden Kaufleute im aufstrebenden Berlin war Christiani, während Laue sein Geschäft sozusagen nur als Abwechslung in einem recht abenteuerlichen Leben betrachtete³ — immerhin ist er als Originalverleger früher Werke Mendelssohns in die Musikgeschichte eingegangen (Op. 3, 4, 6, 7 und 10).

Für die Benutzung der Listen gilt auch das, was Otto Erich Deutsch im Nachwort zu seinen *Musikverlags-Nummern* bemerkt hat: Es empfiehlt sich, Verlagsnummern, die nicht ausdrücklich in den Listen genannt oder inbegriffen sind, nur ungefähr zu datieren. Die genannten Daten beziehen sich nur auf die erste numerierte Auflage.

ABKÜRZUNGEN

- D. B. L. = Deutsche Bücherei, Leipzig
 D. Stb. = Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
 G. d. M. = Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien

E. H. G. CHRISTIANI

1819 gegründet von dem Hamburger Buchhändler Ernst Heinrich Georg Christiani am Schloßplatz, Ecke Breite Straße No. 1 durch Ankauf der Reste der Musikalien-Verlagshandlung des Dr. August Kuhn (*Kunst- und Industrie-Comp-*

³ „Seine merkwürdigen Lebensschicksale gehören zwar eigentlich nicht hierher, sie mögen aber eben der Merkwürdigkeit wegen hier kurz erwähnt werden. Laue hatte die Freiheitskriege gegen Frankreich als Officier mitgemacht und sich wegen Auszeichnung vor dem Feinde das eiserne Kreuz erworben; im Jahre 1825 ward er Musikalien-Verlagshändler, trat nach Aufgabe seines Geschäfts in den Offizierstand zurück; befehligte als Oberfeldherr die türkische Armee in der unglücklichen Schlacht bei Nisib und kehrte dann in preussische Dienste zurück, wo er zuletzt zum Obersten und Commandanten von Saarlouis ernannt ward, bis er im Jahre 1857 als General pensioniert wurde.“ (Karl Fhr. von Ledebur, *Ein Tonkünstler-Lexicon Berlins*, Berlin 1861.)

toir, Bureau des Arts et d'Industrie). Das Sortiment und Teile des Verlages wurden Ende 1825 an Kosmar & Krause verkauft (diese ca. 1830 durch Zesch übernommen, der 1841 an A. M. Schlesinger verkaufte), und Christiani widmete sich dann ganz seiner im gleichen Jahr in Hamburg errichteten Filiale, die später an J. A. V. Steinmetz übergang, der 1840 an Friedrich Hofmeister in Leipzig verkaufte.

7. 12: 1819	70: 1821
23. 42: 1820	130: 1822

F. LAUE

1825 gegründet von Friedrich Laue auf der Schloßfreiheit No. 7; verkauft 1832 an Friedrich Hofmeister in Leipzig.

4. 19: 1825	91. 100: 1828
31. 78: 1827	111: 1829
81. 88: 1827 (<i>Der Berliner Courier</i> , 1827–1830)	116. 139: 1830

J. K. F. RELLSTAB

1785 begann der Besitzer der damals ältesten Druckerei in Berlin, Johann Karl Friedrich Rellstab (1759–1813), mit der Herausgabe von eigenen Drucken, nachdem er die Restbestände der Musikalien Georg Ludewig Winters von dessen Erben übernommen hatte. Die Handlung befand sich in der Kalandgasse, ab 1795 in der Jägerstraße No. 18. Seit Mitte 1806 wurde die Verlagstätigkeit eingestellt, die Firma 1814 ausverkauft.

Beachte: Rellstabs Drucke sind immer im Typendruck hergestellt und tragen als „Verlagsnummer“ eine römische Opus-Zahl auf dem Titel (Opus der Druckerei), der – wenn vorhanden – die Opus-Zahl des Komponisten vorangestellt ist (Opus des Autors). Bei den nachfolgenden Opus-Zahlen – die der leichteren Lesbarkeit wegen in arabischen Ziffern wiedergegeben sind – mit dem Zusatz „St.“ (Stück) handelt es sich um Serien oder Periodica, deren Erscheinen in einzelnen Stücken oder Nummern, stets mit derselben Opus-Zahl, sich über längere Zeiträume erstreckte.

Literatur: Oskar Guttman, *Johann Karl Friedrich Rellstab. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Berlins*, Berlin 1910. (Phil. Diss. Leipzig 1911.)

	7: 1786
	9. 24 (St. 1–3): 1787
24 (St. 4–12).	42 (St. 1–6): 1788
42 (St. 7–12).	63 (St. 1–6): 1789

- 63 (St. 7–10). 84 (St. 1–3): 1790 (Lager-Kat. – D. Stb., G. d. M.)
 63 (St. 11–12). 106 (St. 1–6): 1791 (Kat.-Suppl. 1 & 2 – ditto)
 84 (St. 4). 106 (St. 7–12). 121 (St. 1–6): 1792 (Kat.-Suppl. 3 – ditto)
 130. 144: 1793 (Kat.-Suppl. 4 & 5 – ditto)
 121 (St. 7). 158. 185: 1794 (Kat.-Suppl. 6 & 7 – ditto)
 191 (St. 1–10). 194. 212: 1795 (Kat.-Suppl. 8 & 9 – ditto)
 217: 1796 (Kat.-Suppl. 10 – ditto)
 228: 1797 (Kat.-Suppl. 11 – ditto)
 ...: 1798 (Kat.-Suppl. 12 – D. Stb.)
 246. 264: 1799 (Kat.-Suppl. 13 – ditto)
 269: 1799/1800 (Lager-Kat. II – ditto)
 272. 290: 1800 (Kat.-Suppl. 15 – ditto)
 293: 1801
 320: 1802/1803
 329: 1803
 349: 1803/1804
 372: 1805/1806
 ...: 1814 (Ausverkaufs-Kat. – D. Stb.)

T. TRAUTWEIN

1820 als Musikalien-Verlag und -Sortiment von Traugott Trautwein in der Breiten Straße No. 8 gegründet; er assoziierte sich 1821 mit Ferdinand Mendheim (gest. 1860), beide firmierten *T. Trautwein*. 1840 wurden Verlag und Sortiment geteilt: der Verlag firmierte nun *T. Trautwein & Co.*, Disponent des Sortiments wurde Immanuel Guttentag (1817–1862), der es 1842 kaufte und auch eigene Verlagsartikel herausbrachte mit der Angabe *T. Trautwein (J. Guttentag)*. 1853 kaufte Martin August Bahn von Guttentag Verlag und Sortiment und firmierte *T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (M. Bahn)*. Guttentag behielt lediglich den Buch-Verlag mit der Firmenangabe *J. Guttentag (T. Trautwein'scher Buchverlag)*.

Trautwein & Co. wurden 1858 ebenfalls von M. A. Bahn übernommen; dieser veräußerte sein Sortiment 1872 an Franz Püschel und Adolph Wentzel (*Püschel & Wentzel*) – 1873 an Bote & Bock übergegangen – und nannte seinen Verlag *M. Bahn Verlag (früher T. Trautwein)*. 1902 wurde die Firma von Wilhelm Heinrichshofen, Magdeburg, angekauft.

- | | |
|---|----------------------------------|
| ...: 1822 (Ankauf von Teilen der
Firma J. J. Hummel, Berlin) | ...: 1835 (Kat. – D. B. L.) |
| 156: 1825 | 529. 538: 1836 |
| 167. 204: 1826 | 586: 1837 |
| 210. 267: 1828 | 592. 616: 1838 (Kat. – D. B. L.) |
| 270. 337: 1829 | 629: 1839 |

- | | |
|---|--|
| 349. 365: 1830 (<i>Iris im Gebiet der Ton-</i>
<i>kunst, 1830–1841)</i> | 692. 704: 1840 (Kat. – D. B. L.) |
| 369. 379: 1831 | 705. 768: 1841 |
| 387. 409: 1832 | 788: 1842 (Kat. – D. B. L., D. Stb.) |
| 430: 1833 | 821. 826: 1843 (Kat.-Suppl. 1 – D. Stb.) |
| 439. 475: 1834 | 830. 874: 1844 (Kat.-Suppl. 2 – ditto) |

R. WERCKMEISTER

1802 gründete Rudolph Werckmeister in Oranienburg bei Berlin sein *Bureau de Musique*, zunächst als Musikalien-Leihinstitut und -Sortiment. Eigene Verlagsartikel kamen seit 1803 heraus, gelegentlich noch gemeinschaftlich mit Heinrich Frölich in Berlin publiziert (meist ohne Verlagsnummer). Im Januar 1806 wurde die Handlung nach Berlin in die Jäger-Straße No. 25 verlegt, im Oktober 1808 zum Verkauf angeboten, aber erst im Oktober 1809 ausverkauft. Einige Verlagsartikel erwarben Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- | | |
|---|---|
| 12. 17: 1803 | 122. 182: 1806 |
| 41. 71: 1804 | 238: 1808 |
| 74. 112: 1805 (<i>Berlinische Musikalische</i>
<i>Zeitung I, zusammen mit</i>
<i>H. Frölich)</i> | ...: 1809 (Ausverkaufs-Kat. –
D. Stb.) |

KARL GUSTAV FELLERER

*Thematische Verzeichnisse
der fürstbischöflichen Freisingischen Hofmusik von 1796*

Nach dem Tode des Hofkapellmeisters Placidus von Camerloher¹ am 21. Juli 1782 übernahm der bisherige Vizekapellmeister Wilhelm Joseph von Pauli die Leitung der Freisinger Hofkapelle². Er führte die von Camerloher geschaffene große Musiktradition des Hofes weiter und erlebte noch ihr Ende, als 1802 infolge der Säkularisation kurbayrische Truppen in die alte Residenzstadt einrückten und das Fürstbistum Freising sein Ende fand. Bestand die Hofkapelle 1783 aus 4 Sopranistinnen, 1 Altistin, 3 Tenoristen, 4 Bassisten, 1 Kapellpräfekten, 5 Kapellknaben (3 Soprane, 2 Altisten), 2 Organisten, 1 Konzertmeister, 10 Violinisten, 2 Flötisten, 2 Oboisten, 2 Violoncellisten, 1 Fagottisten, 2 Klarinetten, 2 Waldhornisten, 2 Posaunisten, 3 Bratschisten, 2 Kopisten, 1 Geigen- und Lautenmacher, 1 Kalkanten, zu denen noch die Militärmusiker und gegebenenfalls die Musiker der Stifte und Schulen der Stadt kamen, so brachte das letzte Dezennium des Jahrhunderts infolge der finanziellen Schwierigkeiten des Hofes starke Einschränkungen³. Eine Neuordnung der Musikalienbestände 1789 hat nicht nur die älteren Musikalien⁴ ausgeschieden, sondern auch die Werke, die „abwechselnd immerdar gebraucht werden“, an einem anderen Ort verwahrt als die anderen, zu deren Aufführung die verminderten Kräfte nicht mehr ausreichten⁵.

Die Neuordnung der Hofmusik und ihrer Notenbestände veranlaßte die Aufstellung von Inventaren, die als thematische Verzeichnisse eine beachtenswerte Quelle des Musiklebens der Zeit darstellen⁶. Am 29. Januar 1797 wurden der

¹ B. Ziegler, *Placidus von Camerloher*, Freising 1919.

² Karl Gustav Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte Freisings*, Freising 1926, S. 142.

³ 1794 bestand die Hofkapelle nur noch aus 1 Tenoristen, 1 Bassisten, 5 Kapellknaben, 1 Organisten, 5 Violinisten, 2 Oboisten, 1 Fagottisten, 1 Cellisten, 1 Contrabassisten, 1 Bratschisten und 1 Kalkanten. Fellerer, a. a. O., S. 149.

⁴ „Die alten hochstiftlichen Musicalien so nun ganz ausser gusto stehen und die mehrste davor nicht mehr zu produciren“.

⁵ „sehr kostbahre, dermahl aber weil die Besatzung hierzu jetzt nicht mehr hinlänglich ist, nicht zu produciren“.

⁶ Kreisarchiv München HL III F. 41.

Hofverwaltung die beiden Inventare vorgelegt, deren erstes (*Themata I*) unter der Überschrift „*Themata von allen vorhandenen Kirchen- und Kammer-Musicalien, welche in der den 1. September 1796 neu verfassten Designation enthalten sind*“, durchnummeriert von 1–472, die vorhandenen Notenbestände erfaßt. Ein zweites Inventar (*Themata II*) trägt die Bezeichnung „*Themata von jenen Musicalien, welche vom Jahre 1789 bis 1796 inclusive theils neu angekauft, theils darzu hergeschenkt, auch einige wenige ohne Nro, schon vorhanden gewesene diesem Cathalogo einverleibt worden und ebenfalls im Musicalien Kasten auf den Dom Chor stündig sind*“. Dieses Verzeichnis numeriert die Werke nach Gattungen: „*Verschiedene Messen*“ (1–51), *Missae de Requiem* (1–6), *Offertoria* (1–12), *Vesperae* (1–5), *Lytaniae* (1–2), *Salve Regina* (1), *Regina coeli* (1), *Tantum ergo* (1), *Te Deum laudamus* (1), *Pange lingua* (1), *Miserere* (1), *Symphoniae* (1–11).

Die Einschränkung der Hofmusik hat die Möglichkeit großer Oratorien- und Opernaufführungen genommen. Daher wurden diese Notenbestände aus der Gebrauchsliteratur herausgenommen. Dazu gehören die Oratorien⁷ und Opern⁸ sowie einzelne Stücke aus Opern u. a. von Sacchini, Sarti, Guglielmi, Paisiello, Grétry, Traetta, Michl, Piccini, Kneferle⁹ und andere wohl im Aufführungsmaterial nicht vollständige Werke (*Messen von Masi, Pergolesi, Grua, Schuster, Ullinger, eine Vesper von Ullinger, Offertorien von Grua, „Miserere“ von Hasse, Michl, Camerloher, „Stabat mater“ von Nicolini, Camerloher, Michl, das Singpiel Kain und Abel von Ullinger, Il barbiere von Paisiello, ein deutsches Singpiel im Stich [Günther von Schwarzburg, Johann Michael Götz, Mannheim 1776] von Holzbauer, 36 kleine türkische Musikstücke, „1 Pantomime Danz betitelt Agamemnon von Aspelmayr“*)¹⁰.

Die Werke, die „*abwechselnd immerdar gebraucht werden*“, sind in 116 Messen, 6 *Missae de Requiem*, 3 *Responsorien*, 44 *Offertorien* und *Offertorien-sammlungen*, 18 *Vespern*, *Psalmen*, *Hymnen*, 13 *Litaneien*, 7 *Salve Regina* und

⁷ *Themata I*, Nr. 400–410: Anfossi, *S. Elena al Calvario*; Corri, *Betulia liberata*; Majo, *Il re Davide*; Majo, *Elena*; Jomelli, *La passione di Giesu*; Michl, *Gias re di Juda*; Misliwecek, *Isaco*; Misliwecek, *Il Tobia*; Misliwecek, *La morte di Giesu*; Graun, *Der Tod Jesu*; Rosetti, *Der sterbende Jesus*.

⁸ OPERE BUFFE (*Themata I*, Nr. 412–418): Paisiello, *La frascatana*, Sacchini, *La contadina in corte*; Sacchini, *Il finto pazzo per amore*; Pergolesi, *La serva padrona*; Michl, *L'amante de luso*; Michl, *Il Baronne di Torreforte*; anonym, *Intermezzo*. OPERE SERIE (*Themata I*, Nr. 419–426): Michl, *Regulus*; Michl, *Zefiro et Flora*; Bach, *Il Temistocle*; Michl, *Milton et Elmire*; Bertoni, *Orfeo*; Ullinger, *Artasere*; Righini, *Il natal d'Apollo*; Beeke, *Der brave Mann*.

⁹ *Themata I*, Nr. 427–443.

¹⁰ *Themata I*, Nr. 444–472.

Regina coeli, 6 Te Deum laudamus, 4 Antiphonen und Motetten, 10 Miserere, 4 Stabat mater und Karfreitagsgesänge eines anonymen italienischen Meisters („di un Maestro Italiano“) gegliedert. Diese 235 kirchenmusikalischen Werke umfassen unter den Messen: 24 von Placidus von Camerloher; 6 von Prixi; 2 von Johann Georg Reutter (1708–1772, Hofkapellmeister in Wien); 3 von Johann Zach (1699–1778, Hofkapellmeister in Mainz); 3 von Haydn; 1 von Montenelli; 1 von Franschiz; 1 von Vogl; 1 von Giuliani (Kapellmeister in Augsburg, gest. 1771); 1 von Lechner; 11 von Ullinger; 1 von Pergolesi (D-dur); 2 von Anton Bachschmid (1709–1780, Hofviolinist in Würzburg und Eichstätt); 1 von Neuser; 1 von Franz Christoph Neubauer (gest. 1795); 4 von Joseph Michl (1745–1810)¹¹; 2 von Joseph Alois Schmidbauer (gest. 1809)¹²; 1 von Felice Masi (gest. 1772 in Rom); 1 von Niccolò Jommelli (1714–1774, Kapellmeister in Rom und Stuttgart); 1 von Filippo Martino; 2 von Franz Anton Rosetti (gest. 1792 in Ludwigslust); 1 von Karl Ditters von Dittersdorf (1739 bis 1799); 1 von Perger (Hoforganist in Freising); 1 von Drexel (gest. 1801, Domkapellmeister in Augsburg); 3 von Schlecht (Hofkapellmeister in Eichstätt); 3 von Paul Grua (Hofkapellmeister in München); 2 von Johann Vanhal (1739 bis 1813); 1 von Johann Georg Lang (Kapellmeister in Augsburg und Trier); 1 von Christlieb Sigmund Binder (gest. 1789 in Dresden); 2 von Joh. Bapt. Sternkopf (1735–1817, Musikdirektor im Kloster Metten); 2 von Haltenberger; 1 von Joseph Schuster (1748–1812, Kapellmeister in Dresden); 1 von Joseph Hafeneder (in Salzburg); 1 von Sartini; 1 von Konstantin Reindl (in Luzern); 2 von Stauber; 1 von Montano; 1 von Dischner; 1 von Beyer; 6 von Bonifaz Stöckl (1747 bis 1784, Kloster Mallersdorf); 1 von Greis; 2 von Luz; 9 (mit 30 Offertorien) von Joh. Joseph Anton Kobrich (Organist in Landsberg); 8 von Joseph Lederer (1733–1796, Augustiner-Chorherr in Ulm), Hueber, Lochelii und Schwerdner; 7, davon 5 von unbekanntem Meistern, die 6. von Neubauer, die 7. von Lederer; 1, deren *Kyrie* von Ferdinando Bertoni (1725–1813, Kapellmeister an S. Marco in Venedig), *Gloria* von Baldassare Galuppi (1706–1785, Kapellmeister an S. Marco in Venedig), *Credo* von Giovanni Batt. Cavi (Kapellmeister in Rom); 3 von unbekanntem Meistern. Die *Requiem* sind von Camerloher, Montenelli, Rosetti, Neubauer, Zach, Dallenth, die *Responsorien* von Camerloher, Schneevogl (Hoforganist und -komponist in Freising) und einem unbekanntem Meister,

¹¹ Schüler Camerlohers in Freising, Hofmusiker in München. A. Zehelein, *J. Michl*, Phil. Diss. München 1927.

¹² Domkapellmeister in Köln, Hofkapellmeister in Karlsruhe, Schüler Jomellis. Klaus Wolfgang Niemöller, *J. A. Schmittbaurs Werke und ihre Würdigung im 18. Jahrhundert*, in: FESTSCHRIFT KARL GUSTAV FELLERER ZUM 60. GEBURTSTAG AM 7. JULI 1962, hrsg. von Heinrich Hüschen, Regensburg 1962, S. 377–398.

die *Offertorien* von Ullinger, Michl, Grua (2), Reindl, Ignaz Holzbauer (1711 bis 1783, Hofkapellmeister in Mannheim), Nitscher, Franz Mensi (geb. 1753, lebte in Prag), Nidgar Fichtl (1748–1817, Chorregent in Augsburg), Vanhal (4), Zach (2), Wenzel Pichel (1741–1807, Musikdirektor in Prag und Mailand), Haydn, Camerloher (14), Prixi (4), Perger (2), Hochmayr (23), Leichman-Guglielmi, Giuliani, Luca, Bachschmid, anonym (12), 2 *Veni sancte spiritus* von Camerloher, die *Officiums*-Kompositionen von Ullinger (3), Hueber (4), Bayer, Michl (4), Vogler (2), Zach (2), Bachschmid, Sternkopf, Lederer (5), Kobrich, Camerloher (9), Giovanni Porta (3; gest. 1755, Hofkapellmeister in München), Joseph Anton Laucher (Musikdirektor in Dillingen), Anton Schmid (Chordirektor an der Frauenkirche in München), Johann Adolf Hasse (1699–1783), Adolfati (Schüler von Galuppi, Kapellmeister in Venedig, Genua und Modena), Paul Kirzinger (Komponist in München, Regensburg und Wien), Nonnosus Madlseder (5; 1730–1797, Chorregent in Kloster Andechs), die *Litaneien* von Ullinger, Schlecht, Prixi (2), Dallenthl, Stöckl (5), Michl, anonym, 6 Litaneien von Johann Nikolaus Hämmerlein (Kammermusiker in Bamberg), Dallenthl, Stöckl, die *Te Deum laudamus* von Prixi, Schretter, Rebeuch, Sopsis, Camerloher (2), die *Stabat mater* von Giuseppe Nicolini (1762–1842), Camerloher (2), Kunzmann.

Dieser Bestand von Kirchenmusik, in dem Freisinger und süddeutsche Komponisten vorwiegend vertreten sind, macht auch nach den Gattungen die Eigenart der Kirchenmusikpflege, in der die große Messen- und Vesperegestaltung im Vordergrund steht, deutlich. Wie die Meßkompositionen für Chor und Orchester musiziert wurden, so auch die Offertorien; die übrigen Proprien wurden nicht mehrstimmig gesungen.

In gleicher Weise wie die Kirchenmusik sind auch die Bestände der weltlichen Musik des Hofes mit ihren Anfangsthemen überliefert. Die Instrumentalmusik hatte am Freisinger Hof eine reiche Pflege. In den Notenbeständen befanden sich 7 *Serenaden*: 1 von Bachschmid, 1 von Joseph Fiala (1751–1816, Musiker in Mannheim, München und Donaueschingen), 4 von Michl, 1 von Georg Druschezky (Musiker in Pressburg und Linz [Drucechi]); 112 *Symphonien*: 3 von Lang, 1 von Gossec, 1 von Ullinger, 2 von Paisiello, 1 von Naumann, 1 von Hafeneder, 1 von Winter, 1 von Sales, 1 von Franz Tayber (1756–1810, Musikdirektor in Wien und kaiserlicher Hoforganist), 1 von Hugo Friedrich Kerpen (Komponist in Würzburg und Mainz), 1 von Grétry, 1 von Kozeluch, 1 von Schuster, 1 von Salieri, 1 von Johann Paul Martini (1741–1810?) 1 von Fiala, 1 von Cannabich, 1 von Mozart, 1 von Karl Kaspar Eder (Hofmusiker in Trier), 1 von Rospoth, 2 von Cimarosa, 1 von Misliwecek, 6 von Sterkl (Störkl), 2 von Eichner, 1 von Vanhal, 10 von Haydn, 2 von Johann Christian Bach, 2 von Demler, 3 von Dittersdorf, 12 von Neubauer, 4 von Michl, 5 von Guillon (Kom-

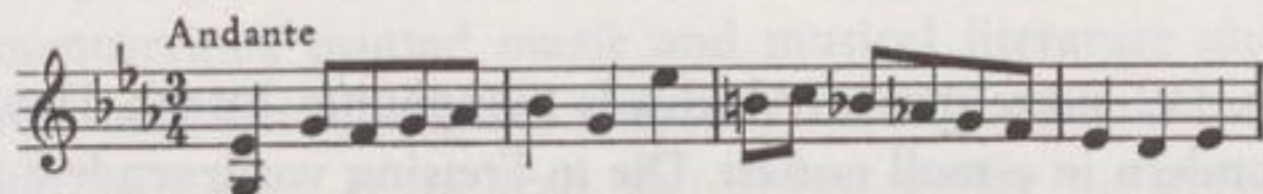
ponist in Paris), 7 von Toesky, 15 von Rosetti, 10 von Stamitz, 4 von Pleyel, 7 von Hoffmann, 9 von Malzat; 7 *Divertimenti* von Michl; 7 *Sextette* von Fiala (1), Boccherini (6); 16 *Quartette* von Paisiello (5), Gossec (4), Hoffmeister (9), Giovanni Battista Cirri (2; italienischer Komponist in England?), von Vanhal (1); 9 *Quintette* von Bugniani (3), Malzat (6); 48 *Quartette* von Pleyel (6), Fiala (6), Stamitz (12), Campagnoli (6), Haydn (6), Cambini (6), Hoffmeister (6); 20 *Trios* von Giordani (5), Fontenet (3), Misliwecek (6), Cambini (6); 6 *Duos* von Stamitz.

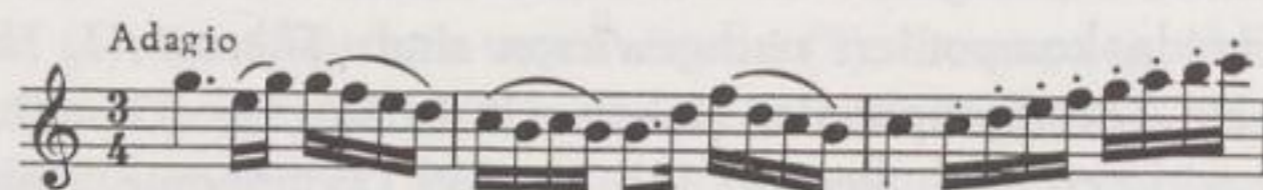
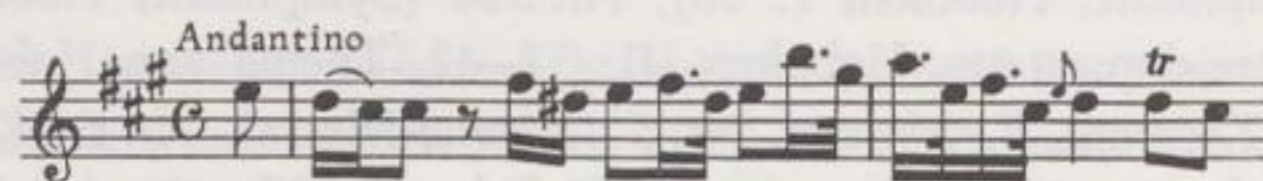
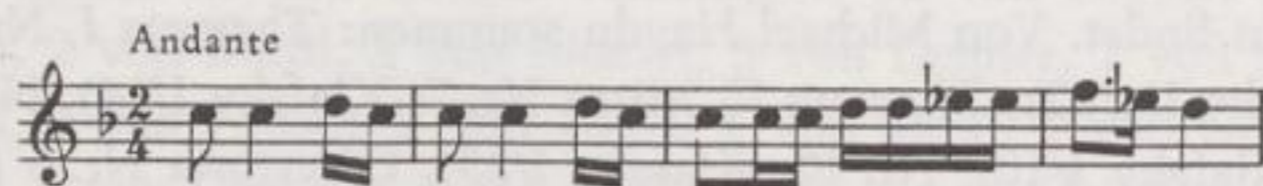
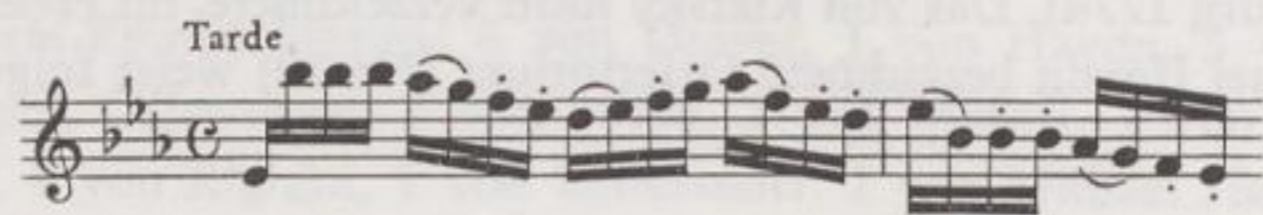
Der reichliche in stetem Gebrauch befindliche Bestand der Instrumentalmusik und Kirchenmusik wurde in den Jahren 1789 bis 1796 durch Käufe und Schenkungen erweitert. Das 2. thematische Verzeichnis (*Themata II*) führt die thematischen Anfänge dieser Neuerwerbungen auf, die in erster Linie die Kirchenmusik ergänzten. Folgende *Messen* werden verzeichnet: 12 von Dreyer, 6 von Groll, 7 von Haydn, 2 von Michl, 3 von Mozart, 3 von Demler, 1 von Schmidbauer, 1 von Drexel, 3 von Pausch, 1 von Alexi, 1 von Stökl, 1 von Grueber, 1 von Zimmermann, 1 von Dischner, 1 von Gellingstein, 6 von Gleissner, 2 von Michl, 1 von Jaumann, 1 von Gross, 2 von Hubauer, 4 von Schlemer, 6 von Brandl, 1 von Constantii, 1 von Schermer, 1 von Cajetan Stadler, 2 von Holzmann. Es folgen *Requiem*-Kompositionen: 6 von Dreyer, 1 von Haydn, 3 von Laucher, 1 von Ullinger; *Offertorien*: 1 von Wrba, 1 von Mozart, 1 von Angermayr, 1 von Hasse, 1 von Righini, 1 von Dittersdorf, 2 von Michael Haydn, 14 von Haydn, 1 von Zimmermann, 1 von Hafeneder, 2 anonym; *Vespere* und *Psalmen*: 4 von Michl, 1 von Fichtl, 28 von Dreyer, 1 von Jaumann; *Litaneien*: 1 von Zimmermann, 1 von Dischner; *Salve regina* von Ullinger, *Regina coeli* von Cajetan Stadler, *Tantum ergo* von Stadler, *Te Deum laudamus* von Pausch (8), *Pange lingua* von Michl, *Miserere* von Michl. Der Zuwachs der Instrumentalmusik war geringer und beschränkte sich auf die am Hofe besonders gepflegten Symphonien. Es werden angeführt: 3 Symphonien von Schmitt, 3 von Lachnit, 1 von Dittersdorf, 1 von Reicha, 2 von Haydn, 1 von Pleyel, 2 von Ullinger, 1 von Megelin, 1 von Brandl.

Die Namen der Komponisten kennzeichnen das Repertoire des Hofes und die stilistische Haltung der Freisinger Musikpflege. Die Kunst der Mannheimer und böhmischen Musiker sowie die süddeutsch-österreichische Musik sind bestimmend. In ihrem Banne stehen auch die Freisinger Komponisten, von denen der Hofkapellmeister Placidus von Camerloher und Hoforganist Augustin Ullinger neben Perger, Schneevogl, Kürzinger, Campagnoli am stärksten vertreten sind.

Unter Mozarts Namen finden sich u. a. die Messen KV 257 und KV 194 (186^d). Ausdrücklich von Michael Haydn bezeichnet sind zwei Offertorien,

deren eines (Nr. 11) bei Klafsky II/48¹³ (komponiert Salzburg 1775) angeführt ist. Unter dem Namen Haydn ohne Vornamen stehen 44 Werke, von denen als von Joseph Haydn komponiert nachgewiesen sind: *Themata I*, Nr. 64 (*Große Orgelmesse*), Nr. 271 (Symphonie, Hoboken¹⁴ I: 48), Nr. 338 (Ouverture [als Symphonie bezeichnet], Hoboken Ia: 13), Nr. 339 (Symphonie, Hoboken I: 47), Nr. 340 (Symphonie, Hoboken I: 45), Nr. 341 (Symphonie, Hoboken I: 60), Nr. 342 (Symphonie, Hoboken I: 59), Nr. 344 (Symphonie, Hoboken I: 39), Nr. 345 (Symphonie, Hoboken I: 58), Nr. 346 (Symphonie, Hoboken I: 35), Nr. 392 (6 Streichquartette, Hoboken III: 37–42, Thema von Hoboken III: 41 angegeben); *Themata II*, Messen, Nr. 5 (*Nicolai-Messe*), Nr. 6 (*Kleine Orgelmesse*); Symphoniae Nr. 5 (Symphonie, Hoboken I: 57). Die bei Hoboken als unecht erscheinende Symphonie I: C 6 ist in dem Freisinger Inventar richtig Dittersdorf zugeteilt, während sich die Symphonie Hoboken I: C 17 unter dem Namen Haydn findet. Von Michael Haydn stammen: *Themata I*, Nr. 144 Offertorium (Klafsky IIa/42); *Themata II*, Missa Nr. 7 (Klafsky I/14), Nr. 8 (Klafsky I/6), Nr. 9 (Klafsky I/10), Nr. 10 (Klafsky I/35), Offertoria Nr. 6 (*Graduale in festum cuiusvis S. Apost.: Nimis honorati*, Berliner Katalog, ebenso Klosterneuburger Katalog, komponiert Salzburg 1784), Nr. 12 (Klafsky III/33, komponiert Salzburg 1774). Das von Klafsky nicht verzeichnete, im Freisinger Inventar mit Michael Haydn bezeichnete Offertorium (Nr. 10) weist folgendes Incipit auf:



Nr. 65 (*Missa*)Nr. 343 (*Symphonia*)*Themata II, Missae Nr. 4**Requiem Nr. 2*

Die unter Nr. 340 verzeichnete Abschieds-Symphonie Joseph Haydns ist nicht in fis-moll, sondern in e-moll notiert. Die in Freising vorliegende e-moll-Fassung entspricht der des thematischen Verzeichnisses der Frankfurter Sammlung und der nach e-moll transponierten Ausgabe Andrés¹⁵.

Daß Mozart und Haydn im Repertoire der Freisinger Hofmusik vertreten sind, kennzeichnet nicht nur die Verbreitung der Werke dieser Meister, sondern auch das Bestreben des Freisinger Hofes, die neue Kunst der Zeit aufzunehmen. Die Anregungen des nahen kurbayrischen Hofes in München und seiner reichen Musikpflege waren für Freising bedeutsam.

Der Notenbestand des Freisinger Hofes ging mit der Säkularisation verloren. Die beiden Inventare aus dem Ende des 18. Jahrhunderts sind aber nicht nur ein wertvoller Zeuge der Musikpflege des Hofes, sondern durch die Überlieferung der thematischen Anfänge auch eine wichtige Quelle für das musikalische Schaffen der Zeit.

¹⁵ Hoboken, a. a. O., S. 52 f.

A. HYATT KING

*The History and Growth of the Catalogues in the
Music Room of the British Museum*

For thirty years or so after the foundation of the British Museum in 1753, the quantity of printed music in its collections was small. But from the end of the 18th century onwards, increase came from somewhat haphazard deposit under the terms of the Copyright Act and, to a lesser extent, from purchase. Some of the older part-books were entered in the seven-volume *Librorum impressorum qui in Museo Britannico adservantur catalogus* (1813–1819). But a separate catalogue containing all the music in the collections was long to remain a desideratum.

The need for one was gradually realised by various scholars outside the Museum, including Vincent Novello who included it in a plan which he made in 1824 and laid, first before an M. P. named J. Banks, and later before Canning, then Foreign Secretary. Had it come to fruition, this plan would have created the first properly organised "Music Division" in any national library in the world, with manuscripts, printed music and musical literature under one centralised control, and Novello (who was not one to underestimate his own capacity) would have been at its head. But unfortunately the proposal came to nothing.¹

The next development has been clarified by the researches of C. B. Oldman² who has shown how the first catalogue of printed music came to be compiled by Thomas Oliphant from November 1841 onwards under the direction of the then Keeper of Printed Books, Antonio Panizzi. The resultant work was a

¹ A. Hyatt King "The Music Room of the British Museum, 1753–1593," in: PROCEEDINGS OF THE ROYAL MUSICAL ASSOCIATION (Session 79) p. 65–79.

² "Panizzi and the Music Collections of the British Museum" in *Music, Libraries and Instruments*, ed. Unity Sherrington and Guy Oldham (London 1961) p. 62–67. This paper corrects an erroneous statement in my paper (note 1) that it was Oliphant who devised the earliest rules made to govern the cataloguing and classifying of music in the British Museum. Oldman shows that they were wholly Panizzi's work. Not the least remarkable of his proposed rules was the inclusion of a thematic incipit of three bars in each entry for an anonymous work.

dictionary catalogue, probably the first ever compiled for a national library. It comprised, in one alphabetical order:

- I) Main entries for musical compositions
- II) Cross-references to such entries from
 - a) editors and arrangers
 - b) the titles of vocal works
- III) Main entries for books on musical theory and history.
(Biography was apparently excluded.)

The entries for the working copies of this catalogue were transcribed by hand from the original manuscript title-slip³ on to thin, very tough slips of paper. The slips were then pasted down by the edges only (so that they could be taken up and relaid as necessary) on to large folio sheets, which were bound up interspersed with blank leaves for future accessions. It is recorded that in 1878 the entries in the music catalogue filled 372 folio volumes; they included publications of all kinds, from the incunable period onwards. Notable as this achievement was, considering the very limited staff and resources available during most of this era,⁴ the use of the catalogue was limited to scholars who could visit the British Museum. Gradually complaints were renewed that there was still no published catalogue of printed music⁵ and that the great mass of what was deemed ephemeral and trivial made it hard to locate what was important.

As a long-term solution of this and other problems, the Trustees appointed William Barclay Squire⁶ in 1885 to take charge of the collections of printed music. It was fourteen years before Squire, working almost single-handed, was able to produce his first published catalogue, a special "Accessions Part," published in 1899, and containing solely entries for pre-1800 music acquired since his

³ The method of duplication was the so-called "carbonic-copying" process which was used for all accessions to the music catalogue until 1885, when it was superseded by printing. This process was also used for the General Catalogue of Printed Books until 1880. These "transcribed" entries, as they are called are still (1962) found in the post-1800 music catalogue in large quantities: they are gradually being replaced by typed copies.

⁴ Oliphant had been paid £ 2.12.6. per week: the Trustees restricted the total cost of the first stage of his work to £ 137.

⁵ The Trustees issued the first catalogue of manuscript music as early as 1842: it was mainly Oliphant's, although his appointment was to work within the Department of Printed Books. It is perhaps worth noting that manuscript music then formed part of the collections of the Department of Manuscripts as it still does, with few exceptions.

⁶ A. Hyatt King, *William Barclay Squire, 1855-1927, Music Librarian* reprinted from the Transactions of the Bibliographical Society, THE LIBRARY (1957).

appointment. This was the first step towards the 1912 catalogue. In order to trace all other such items acquired before 1885, Squire had to read through the whole catalogue and note all entries for works which bore a date earlier than 1801, or for which such a date could be established from an examination of the publisher's address and other evidence. All these entries were brought together, re-catalogued and extracted from the music catalogue as it then was. To them Squire added numerous others for early works of musical theory and history and for music issued in periodicals. He had amassed them by reading right through the vast General Catalogue of Printed Books, which even then contained some four million entries. The result, published in 1912, was the two volume *Catalogue of Printed Music published between 1487 and 1800, now in the Library of the British Museum*. This was a very great achievement for one man, but it had some unfortunate effects on the immediate state and future development of the working copies of the catalogue used within the British Museum. It is true, however, that most of the long-term effects could hardly have been foreseen. The most serious consequence was that the split at the year 1800 was perpetuated in the working copies of the catalogue used in the British Museum, and the nature of the division perhaps requires some explanation.

The two volumes published in 1912 contained some 40,000 entries, of which perhaps 5,000 were new and constituted the result of Squire's researches in the General Catalogue of Printed Books. The rest were extracted from the General Catalogue of Music which was thus bereft of all entries for pre-1800 music. The working copies of this Catalogue had perforce to be reconstituted to form two very unequal parts. Since 1912, the smaller has comprised the sheets of the two-volume catalogue cut up into columns, and laid down on large blank leaves to form ten folio volumes of "old" (i. e. pre-1800) music. The larger catalogue, which before 1912 had grown to some 400 volumes⁷ contained all "modern" (i. e. post-1800) music. In both catalogues there is ample space for accessions, which are inserted on the same principle of the movable slip, edged down with paste, as was used in the old "transcribed" catalogue.⁸

Moreover, this split, besides establishing an arbitrary division, sanctified two different standards of cataloguing: that for "modern" music remained for many years less elaborate than the other. Moreover, the principles governing the arrangement of large headings—Palestrina, Mozart, Handel, for instance—were totally different in each section. In Squire's defence, however, it should be remembered that his task was to meet public demand by publishing a catalogue.

⁷ Now (1962) 420.

⁸ This principle is also used for all accessions to the General Catalogue of Printed Books.

The resources at his disposal, in terms of staff and services, were so small that publication was quite incompatible with keeping the working copies of the catalogue intact as they were before 1912.

It was in Squire's time that another vital change (again quite beyond his control) took place in cataloguing. It affected music deposited under the terms of the Copyright Act of 1842. Until about 1890 all such music had been entered in the Catalogue, but thereafter the delayed effect of the Berne International Copyright Convention (1885) almost doubled the total which was deposited annually. As Squire's staff was quite insufficient to catalogue every piece, he had to introduce the principle of selection, which, with some modification, still stands to this day. In the early 1890s the accumulation of secondary uncatalogued music grew to such alarming proportions that it became hard to locate any one piece even within the 10-year series of parcels into which it was grouped, alphabetically under the composers. A title-index of the vocal music was therefore begun. It takes the form of a manuscript slip for each piece, giving also the name of the composer and date of deposit. Thus any piece can be found in a few minutes. This index is still continued, but the whole has been typed in duplicate to form a sheaf-catalogue up to 1950, which is easier to consult and is available in the Music Room. No index has yet been compiled for the secondary instrumental music.⁹

Such was the organisation created by Squire to catalogue in some way or other the rising flood of musical publications which ever threatened to engulf him and his staff. When he retired in 1920, he had revolutionised the catalogues of printed music. His great work did not end, however, with what he actually published, for towards the end of his term of office and in the difficult conditions of the First World War, he built up a very useful subsidiary slip-catalogue of all the opera libretti in the British Museum published before about 1850. For this purpose, Squire read through once more the whole of the General Catalogue of Printed Books. The resultant slips number some 10,000 and are arranged by title: later hands have added card-indexes of composers and authors. After his retirement Squire devoted most of his energy to cataloguing the Handel manuscripts in the King's Music Library (as the Royal collection was then called) and to preparing for the press this volume as the first of three covering the whole collection. It was published a few months after his death in January 1927.

⁹ Recently full catalogue entries have been made for all secondary instrumental music deposited from 1885 to 1909 and printed in Accession Part 66: similar treatment of secondary vocal pieces, 1890 to 1899 is in progress. Both tasks have been undertaken by Claude Sington, O. B. E., a voluntary worker on the staff of the Music Room.

William C. Smith, the successor to Squire, naturally took his work as a basis for expansion. In the early 1920s he had two copies of the 1912 catalogue cut up, and each main entry mounted separately. One set of these was arranged by broadly devised categories to form a classified index to all the pre-1800 music in the British Museum.¹⁰ From the second copy a geographical and chronological index of music printing as represented in the Museum's collections has been built up. It consists of the main entries only of foreign publications issued up to 1600 grouped by each country, by towns and printers.

Later on, with the assistance of Charles Humphries, Smith compiled a manuscript slip index of British regimental marches, and evolved the *Catalogue of National Music*. The latter comprises a duplication of all those entries from the main catalogue which are for collections of folk-music, in the widest sense of the term, and including vocal, instrumental and dances, and such distinctive pieces as national anthems and hymns. The entries are arranged, at present in three volumes, according to an alphabetical sequence of countries, interspersed with certain ethnic groups, to a total of c. 6,000. This subsidiary catalogue also includes groups of entries for sea-shanties and nursery rhymes.

Since 1945 some of the card-catalogues already mentioned have been expanded, and other new ones have been added, under the direction of the present writer. Typed cards have replaced the old slips which were partly in manuscript and partly printed entries from the catalogues with manuscript additions. This development can best be summarised in tabular form:¹¹

1. The geographical index to European music-printing (mentioned above) grouped by printers within each town, and extended to 1700. (Totals: 1,693 cards pre-1600; 1,938 cards 1600–1700.)

2. Regimental marches, expanded to a total of 502 cards, including textual references to historical sources.

3. A broadly classified catalogue of instrumental music, consisting of the relevant entries for post-1800 publications extracted from Accession Parts 1 to 63 (1959). (Total: 33,754 cards.)

This index has a separate section of instrumental tutors and methods, both pre-1800 and post-1800. (Total: 1,338.)

4. Music-publishers' catalogues, whether issued as separate publications or as an integral part of musical works or of books. The terminal date is c. 1840:

¹⁰ Excluding that in the Royal Music Library, which was then still on indefinite loan, and did not become the property of the Trustees until 1957.

¹¹ No. 5–9 have been originated by Unity Sherrington, Honorary Assistant Keeper in the Music Room, and all except no. 3 are maintained by her.

the coverage extends from the British Isles to some representation of most of the leading firms in the major European centres from c. 1700 onwards. The number of such firms is: British 668; other European countries 342. (Total: 1,010.)

5. Subscribers' lists found in musical publications from 1711 to c. 1860, to a total of 218 cards. Most of the lists are British: there are some 30 cards for other European countries.

6. Autograph dedicatory inscriptions found on music in the collections. (Total: 243 cards.)

7. Facsimiles of autograph compositions published in dealers' catalogues, books on music, etc. (Total: 114 cards.)

8. Portraits of musicians found in:

a) The collections of printed music, including the Hirsch and Royal libraries.

b) Early musical literature in the General Library and in the Hirsch Library.

c) The collections of the Department of Prints and Drawings. Part (c) derives from a card-index compiled by A. M. Hind (Keeper of the Department from 1933 to 1945), who based his work upon the Burney collection of portraits and the seven-volume *Catalogue of Engraved British Portraits* preserved in the Department of Prints and Drawings (vol. 1–5 by F. M. O'Donoghue, vol. 6 by H. M. Hake), 1908–1925. (Total from all sources: 1,564.)

9. Representations of performance and instruments found in music and musical literature now in the collections, and dating from the early 16th century onwards. (Total: c. 440 cards.)

There are two points to be made about this list. The totals will increase, most of them slowly, as new items come to light in the course of routine work. There are obviously other subject catalogues which could be added—for instance operatic scenes (found as illustrated titlepages or as frontispieces). A small beginning has been made, to a total of a score of cards, at the time of writing (mid 1962).

The range of questions which the staff of a large music library must expect to raise in the course of its own work and to receive from the public may well be bewildering in its variety. No system of catalogues can probably ever be devised which will provide a direct answer to all of them. But the structure of the catalogues here described has proved able to answer a fair proportion, and seems flexible enough in principle to serve as the basis for much-needed expansion in the future.

WOLFGANG SCHMIEDER

„Menschliches Allzumenschliches“

oder

Einige unparteiische Gedanken über Thematische Verzeichnisse

Vor fast genau sechs Jahren, zurückgerechnet vom 5. September 1963, zitierte der Schreiber dieser Zeilen in einem nicht im Druck erschienenen Kongreß-Referat eine Briefstelle des Mannes, dem diese Festschrift gewidmet ist. Otto Erich Deutsch schrieb ihm am 24. April 1952, daß er auf eine 2. Auflage seines Schubert-Kataloges hoffe, „um ihn zu verbessern“ und bekräftigte diesen Gedanken mit den Worten: „Man sollte solche Bücher nicht vor der zweiten Auflage veröffentlichen.“

Dieser Satz kennzeichnet nicht nur den selbstkritischen, geschliffenen Wortformulierungen zugeneigten Wissenschaftler, er erhellt auch blitzartig die prekäre Situation, in der sich die Thematischen Verzeichnisse unserer großen Meister seit eh und je befinden. Was für eine Schrifttumsgattung ist das eigentlich? Geht sie den Liebhaber an, den Gelehrten, den Antiquar, den Pädagogen, den Bibliothekar, den Verleger, den Sammler, den Programmgestalter? Sind derartige Bücher dazu da, daß auf ihren Seiten wissenschaftliche Debatten entfacht oder ausgefochten oder daß ihren Helden Hymnen angestimmt werden, oder daß in ihnen Wissen zu Hauf gebracht wird, das nur an die Adresse eines geringen Teiles der erwähnten Interessengruppen gerichtet ist? Fragen über Fragen. Und ich glaube, daß es nicht ganz unangebracht ist — und in einer Festschrift für Otto Erich Deutsch schon gar nicht, der selbst zur Sippe der Verfasser von Thematischen Verzeichnissen gehört¹ und sich des öfteren publizistisch zu diesem Gegenstand geäußert hat² —, ein wenig über den Sinn und die Aufgaben und die bisher erzielten Resultate nachzudenken.

¹ Otto Erich Deutsch, *Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order*, London 1951.

² Ders., *Theme and Variations with bibliographical notes on Pleyel's Haydn editions*, in: *MUSIC REVIEW* 12 (1951), S. 68–71; ders., *Thematische Kataloge*, in: *FONTES ARTIS MUSICAE* 5 (1958), S. 73–79.

Ein Blick auf die Resultate kann freilich nicht getan werden, ohne sich des Struktur- und Bedeutungswandels dieser Schrifttumsgattung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart bewußt zu werden.

Die Anfänge der Thematischen Verzeichnisse liegen bekanntlich bei Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, dem Leipziger Notentypendrucker und hochbegabten Verleger von der Mitte des 18. Jahrhunderts, und sie sind nichts anderes und wollen nichts anderes sein als Verkaufswerbemittel. Breitkopf offerierte mit ihnen alle handschriftlichen Musikalien älterer und zeitgenössischer Meister, die er in Abschriften auf seinem Lager hatte. Um seinem Publikum Gedächtnisstützen für die damals musizierten und neu komponierten „Sinfonien“ zu geben – unter Sinfonien verstand man ganz allgemein Instrumentalmusik –, fügte er die Musik-Incipits hinzu. Daß seine sechs Bände *Cataloghi delle Sinfonie* mit ihren zahlreichen Supplementbänden inzwischen für die Wissenschaft zu einer nicht zu unterschätzenden Quelle geworden sind, ändert nichts an ihrer ursprünglichen Bedeutung als verlegerische Werbemittel. Grundsätzlich unterscheiden sie sich von den späteren Thematischen Verzeichnissen allerdings dadurch, daß sie nicht die Werke eines, sondern aller damals bekannten und beliebten Komponisten berücksichtigten. Es gab zwar auch später noch Listen von Verlegern, die einzelne Sparten ihrer Verlagserzeugnisse mit Incipits anzeigten, aber das waren vergleichsweise kleinere Verzeichnisse von geringerer Bedeutung.

Dieser Zusammenhang zwischen Thematischen Verzeichnissen und verlegerischer Werbung hat sich lange erhalten, und auch die Entstehung des „Köchel“, der Nottebohm-Verzeichnisse, des Dörffelschen Verzeichnisses von Bachs Instrumentalwerken waren nicht ohne Grund immer an jene Verlage geknüpft, die die meisten und wichtigsten Editionen der betreffenden Meister gebracht hatten. Ja, man kann die Einflußnahme der Verleger auf die Herausgabe und die Gestaltung der Thematischen Verzeichnisse – in sehr sublimierter Form natürlich – bis in unsere Zeit hinein spüren. Trotzdem ist aber nicht zu bestreiten, daß der Weg vom kaufmännischen zum wissenschaftlichen Interesse ging und daß sich seit Alfred Einsteins 3. Auflage des „Köchel“ das Prinzip der Wissenschaftlichkeit dieser Verzeichnisse durchgesetzt hat. Otto Erich Deutsch, Georg Kinsky, Anthony van Hoboken u. a. stehen auf diesem Boden.

Allerdings schiebt sich zwischen diese Ausgangs- und Endposition der Thematischen Verzeichnisse noch eine Form, die von den Komponisten selbst und von ihrem Publikum ausgeht. So haben unter anderen die Wiener Klassiker teils solche Kataloge selbst angelegt und geführt, teils von anderen zusammenstellen lassen und teils ihrer Veröffentlichung großes Interesse entgegengebracht, womit

sie wichtige Unterlagen für die spätere Forschung schufen. Kleinere Meister wie Franz Anton Hoffmeister mit seinen Flötensonaten und Czerny taten es ihnen nach, aber auch Liszt und Brahms überwachten noch 1855 und 1887 selbst den Druck der thematischen Verzeichnisse ihrer Werke bei Breitkopf & Härtel und Simrock. Und auch Robert Schumann dürfte an dem 1850 ohne und später mit Themen erschienenen Katalog seiner Werke mitgewirkt haben, zumal da er selbst ein solches Verzeichnis unter dem Titel *Compositionen vom Jahre 1830 an* zusammengestellt hat.

Alle diese Verzeichnisse und besonders die aus der Zeit vor Beethoven hatten den klaren und ziemlich eng umgrenzten Zweck, festzustellen, welche Werke dem betreffenden Komponisten angehören. Das war ein Anliegen der Komponisten sowohl wie des musikliebenden Publikums. Denn in der Zeit, da die Opus-Zahlen noch nicht verbindlich waren, und da das Segeln kleiner Werke unter großer Flagge und das Aneignen großer Werke durch kleinere Geister an der Tagesordnung war, boten diese durch die Komponisten selbst oder durch eine ihnen nahe stehende Persönlichkeit angefertigten Themen-Kataloge den einzigen sicheren Anhalt für echt und unecht und für die Ermittlung der Entstehungszeit der einzelnen Werke.

So zeichnet sich also der Weg vom Interesse des Verlages über das Interesse des Komponisten und des Publikums zum Interesse der wissenschaftlichen Forschung ab; wobei aber festgehalten werden muß, daß diese innere Wandlung der Thematischen Verzeichnisse weder ganz geradlinig noch etwa so vor sich ging, daß eine der früheren Richtungen ganz und gar verschwunden wäre. Es ist vielmehr so, daß — um mich bildlich auszudrücken — im Laufe der beiden Jahrhunderte von 1762 bis zur Gegenwart das Gepäck außerordentlich zugenommen hat, d. h. daß heute ein Thematisches Verzeichnis den Verlegern, den Komponisten, den Musikliebhabern und den Wissenschaftlern zugleich dient oder, vorsichtiger ausgedrückt, dienen sollte.

Und damit stehen die eingangs aufgeworfenen Fragen erneut vor uns. Um zu einer Beantwortung oder zu dem Versuch einer Beantwortung zu gelangen, sei zunächst untersucht, welche Mindestforderungen an Thematische Verzeichnisse zu stellen sind. Sie sollen also die Themen bzw. die musikalischen Anfänge — daß „Incipit“ und „Thema“ durchaus nicht immer einander entsprechen, hat A. Hyatt King in seinem wichtigen Aufsatz *The Past, Present and Future of the Thematic Catalogue* (MONTHLY MUSICAL RECORD 84, 1954) dargelegt — enthalten. Aber: sollen sie das wirklich und in allen Fällen? Ist dieser Aufwand immer sinnvoll? Dazu läßt sich sagen, daß Themenangaben eigentlich nur da notwendig sind, wo das Werk entweder gar keine Zählung oder nur eine unzuverlässige aufweist, oder wo außerhalb einer vorhandenen, bindenden Nummernfolge noch

Kompositionen existieren, die keinerlei Bezeichnungen haben und deren ähnliche Titel (wie etwa Präludien, Sonaten, Tänze) eine besondere Kennzeichnung erfordern.

Hierfür einige Beispiele: Bei Johann Sebastian Bach wird sich die Angabe der Incipits nicht vermeiden lassen, weil nur wenige Werke mit Opus-Zahlen versehen sind und weil es von einzelnen musikalischen Formen eine Fülle von Werken (auch in der gleichen Tonart) gibt, die unterschieden werden müssen. Und doch könnte auch hier der Standpunkt vertreten werden, daß die Themen der Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* aufzuführen überflüssig ist, weil sie jeder kennt, oder weil sie sich jeder an anderen Stellen, nämlich in den gewiß nicht wenigen praktischen Ausgaben zugänglich machen kann. Dasselbe gilt für die Klavierübungen, die Passionen, die Kantaten, die *Brandenburgischen Konzerte* usw. Wenn man an den ursprünglichen und gewichtigen Sinn der Thematischen Verzeichnisse denkt, daß sie Unbekanntes demonstrieren oder eine Vielzahl von Gleichgestaltigen voneinander unterscheiden lassen sollen, dann wäre es im Falle J. S. Bach jedenfalls nicht nötig, das ganze Oeuvre mit Themen zu versehen.

Dasselbe gilt in noch stärkerem Maße für Beethoven, da bei ihm eine im Ganzen stimmige Folge von Opus-Zahlen vorliegt, die die Werke zu identifizieren in der Lage ist. Das hatte auch Georg Kinsky gesehen, der, wie aus dem Vorwort zum Kinsky-Halm hervorgeht, ursprünglich zu den Werken mit Opus-Zahlen keine Themen hinzufügen und zu den anderen auf Nottebohm, Thayer und Prod'homme verweisen wollte. Warum er sich schließlich doch bestimmen ließ, die hervorragenden bibliographischen und werkgeschichtlichen Ergebnisse seiner jahrelangen Beethoven-Studien mit den Incipits zu zieren und warum das auch in anderen Thematischen Verzeichnissen – so in denen von Brahms und Reger – geschehen ist, hat seine besonderen und verständlichen Gründe: Nicht jeder, der eines dieser Werkverzeichnisse benutzt, ist ein Bach-, Beethoven-, Brahms- oder Reger-Experte. Dem Bibliothekar, dem Antiquar, dem praktischen Musiker und dem Handschriftensammler ist mit der Opus-Zahl, oft auch mit dem Titel allein nicht gedient; und man mißstimmt diese auf eine rasche und exakte Orientierung bedachten Benutzer des Verzeichnisses, wenn man sie zur Identifizierung des gesuchten Werkes noch zum Nachsuchen in anderen Büchern oder Noten veranlaßt.

Und noch ein weiterer Grund für die Liebe zu opulenter Themenangabe kommt hinzu: Herausgeber und Verleger wissen um die Schwäche des Musikliebhabers, der im Durchblättern eines solchen Buches gern die liebe und ihm vertraute Musik im Symbolgewand ihrer schriftlichen Fixierung vor sich sehen möchte. Es ist mir selbst begegnet, daß das BWV nur aus diesem Grunde erworben wurde. Der Betreffende wollte, wie er freimütig gestand, nur darin gewis-

sermaßen „memorieren“; er wollte mittels des Incipits an etwas erinnert werden, das er weit über die Anfangstakte hinaus in sich trug.

Eine völlig andere, eine grundsätzlich andere Situation zeigen die Werke Mozarts. Es fehlen verbindliche Werknummern, es gibt eine Fülle gleichartiger Werke, die auch durch die Tonarten noch nicht klar und eindeutig genug gekennzeichnet werden können, und es gibt zahlreiche zweifelhafte, unterschobene und anderen Komponisten zugesprochene Werke. Dahinzu kommt noch die ursprüngliche Unsicherheit in der Zuweisung einzelner Kompositionen — sie ist seit der dritten Filtrierung der Materie durch Alfred Einstein wesentlich gemindert —, die die ersten Bearbeiter des Köchelverzeichnisses um der in Fluß befindlichen Forschung willen geradezu moralisch zwang, ihren Werkbeschreibungen und — Zuordnungen die Themen beizugeben.

Für Joseph Haydn läßt sich das Gleiche und darüber hinaus noch mehr sagen. Hier ist die Quellenlage so kompliziert, das Gewirr von Opus-Zahlen so groß und die Entscheidung der Fragen der Entstehungszeit und der Echtheit so schwer, daß ein Haydn-Katalog ohne Incipits von der Wissenschaft überhaupt nicht hätte akzeptiert werden können.

Was mit diesen Beispielen gesagt sein soll: Einmal ist die Forderung von Incipits in Werkkatalogen überhaupt nicht unabdingbar und zweitens sollte die Frage der Themen-Verzeichnung nicht für alle Werkverzeichnisse in der gleichen Weise beantwortet werden. Was bei Beethoven noch eben durchführbar sein könnte, gilt für Mozart und Haydn nicht. Und es gibt Zwischenstufen, und es gibt eindeutige Spätfälle, wie etwa Reger und Strauss, die einer bestimmten Entscheidung bedürfen. — Mehr am Rande bemerkt sei auch, daß der Grad der Ausführlichkeit der Zitate einer besonderen Beachtung wert ist. Ein Musterbeispiel an Sparsamkeit bietet hier Otto Erich Deutsch in seinem Schubert-Katalog³.

Zu der Mindestforderung der Themenangabe gesellt sich nun noch die Forderung der Titelangabe und der Zählung. Zur Verzeichnung der Titel in ihrer authentischen Form erübrigen sich weitere Ausführungen. Sie sind eine Selbstverständlichkeit, und sie müssen unter allen Umständen, eventuell auch in wichtigen Versionen innerhalb ihrer Entstehungs- und Editions-geschichte aufgeführt werden.

Anders steht es mit der Zählung. Hier geben die verschiedenen Arten, die in thematischen Verzeichnissen angewendet werden, zu denken. Einmal drückt sich, wie im Köchel, wie in Jähns' *Weber* und Deutschs *Schubert* in den Zahlen die Geschichte der Werkentstehung aus; ein andermal erfolgt die Zählung nach den Opus-Zahlen wie bei Kinskys *Beethoven*, von Ehrmanns *Brahms* und Steins

³ Vgl. Anm. 1.

Reger, wobei die Werke ohne Opus-Zahl entweder unbezeichnet bleiben oder eine neue Numerierung erhalten; wieder andere Verzeichnisse passen ihre Zahlenfolge einer systematischen Gruppierung der Werke auf: so *Wotquenne* mit seinen Verzeichnissen und *Marc Pincherle* mit seinem *Vivaldi* (es können hier nur immer einige bekannte Beispiele gegeben werden); und schließlich gibt es noch Mischformen, bei denen die Zählung an bereits vorliegende, durch kritische und praktische Ausgaben und andere Quellen bekannt gewordene Numerierungen anknüpft: hierher gehören das *BWV*, das in seiner systematischen Ordnung die bekannten Kantaten-Nummern zum Ausgang genommen hat, und *van Hoboken's* *Haydn-Katalog*, der nicht nur an die seit langem festliegende Zahlenfolge der Sinfonien, Klaviersonaten und Lieder innerhalb der *Haydn-Gesamtausgabe*, sondern auch an die Nummernfolge der von *Jens Peter Larsen* veröffentlichten *Haydn-Kataloge* anknüpft – wodurch sich für sein Verzeichnis eine fortlaufende Durchnumerierung verbot.

Diese zunächst überraschende Fülle von Zählungs- und Gruppierungsmöglichkeiten ist ein getreues Abbild der Quellenlage und der Überlieferungsgeschichte, und es wäre abwegig, eine uniforme Zählungsweise zu verlangen. Ein andere Frage ist, ob eine Zählung überhaupt sein muß oder warum die Verzeichnisse ohne sie im allgemeinen nicht auskommen, und ob der Nummerngebung ein besonderer Sinn innewohnt.

Was bewog eigentlich den *Ritter von Köchel*, den chronologisch aneinandergereihten Werken *Mozarts* Nummern zu geben? *Waldersee* und vor allem *Einstein* wären gewiß froh gewesen, wenn sie nicht bei jeder Umordnung und Neuordnung von Werken die Zahlenkette hätten sprengen, erweitern oder verkürzen müssen, und wenn ihnen der dornige Ausweg zu Kreuz- und Querverweisungen erspart geblieben wäre. Es ging *Köchel*, um es kurz zu sagen, darum, mit seinen Zahlen Symbole zu schaffen, die – den Opus-Zahlen ähnlich – das einzelne Werk festlegten, es unmißverständlich von den anderen abgrenzten. So wie der Quartettspieler bei *Beethoven* op. 18, 59 und 132 mit diesen Ziffern feste Vorstellungen verknüpft, so sollten sich auch für *Mozarts* Werke bei seinen, *Köchels*, Nummern solche Vorstellungen bilden. Wir wissen, daß *Köchel* dieses Ziel erreicht hat. Und nicht nur der praktische Musiker sondern auch der Musikgelehrte hat es ihm gedankt, daß die eindeutige Zahlensprache rasch und sicher zu einem bestimmten Werk *Mozarts* hinführt.

Nun war und ist freilich *Köchels* Zahlenreihe insofern besonders geeignet, die Bedeutung von Opus-Zahlen zu erlangen, als aus ihrer relativen Höhe auf die Entstehungszeit geschlossen werden kann. Dieser Sinn fehlt bei allen jenen Numerierungen, denen ein anderes als das chronologische Prinzip zugrunde liegt. Sollte man daraus schließen, daß diesen anders geordneten Verzeichnissen keine

Zählung beigefügt zu werden braucht? Auch diese Frage kann nicht für alle Verzeichnisse gleich verbindlich beantwortet werden: Wo etwa, wie im Falle Schubert, bereits Opus-Zahlen existieren, wird eine auf streng chronologischer Ordnung fußende neue Zählung von untergeordneter Bedeutung sein. Was sagt es uns, daß das Trio op. 99 das 898. Werk in der chronologischen Folge ist? Und es lag zweifellos auch nicht in der Absicht von Otto Erich Deutsch, die weithin bekannten Opus-Zahlen entthronen zu wollen. Nein, es muß ein besonderes Bezeichnungsbedürfnis vorliegen, es muß sich um das Lebenswerk von Meistern handeln, das weder zu ihren Lebzeiten noch später eine zulängliche Zahlenbezeichnung erhalten hat. Und das trifft zu für Bach, Haydn und Mozart; auch für Händel und ältere Meister, aber hier soll ja nur von bereits vorhandenen thematischen Verzeichnissen die Rede sein. Und ob sich bei diesen Dreien nun das numerische Prinzip auf der Chronologie oder auf einer systematischen Gruppierung aufbaut, ist an sich nicht das Wesentliche. Wesentlich und wichtig ist vor allem, daß die Zählung klar und prägnant ist und sich dazu eignet, das gesamte Oeuvre mit den einzelnen Nummern einer schlichten Zahlenreihe symbolisch aufzuschließen.

Hier könnte nun die Frage nach dem „Cui bono“ gestellt werden. Sie sei noch um die Frage erweitert, an wen sich überhaupt die Thematischen Verzeichnisse richten. Und unter diesem oben schon angedeuteten beinahe „soziologischen“ Aspekt werden wir nun auch allen den Aussagen in diesen Katalogen begegnen, die über die behandelten Mindestforderungen an solche Verzeichnisse hinausgehen. Da ist zunächst einmal die gewichtige Gruppe der Musikliebhaber, Pädagogen, Konzertbesucher, Dilettanten, kurz das große interessierte Musikpublikum. Dieses wird sich natürlich mit Thematischen Verzeichnissen kleinerer oder wenig gespielter älterer Meister nicht befassen, sondern es wird immer nach den Verzeichnissen der großen Komponisten des Spätbarock, der Klassik und Romantik greifen. Es will bereits auf dem Konzertprogramm eine Nummer finden, die es ihm ermöglicht, sich mühelos in dem entsprechenden Verzeichnis zurechtzufinden und aus ihm zu belehren. Für diese zahlenmäßig stärkste Gruppe — ich denke dabei auch an Konzertdirektionen, Rundfunk und Schallplattenfirmen — ist diese Werkzahl Symbol. Und je klarer dieses gestaltet ist, desto besser fühlt sich diese Benutzerschicht bedient. Wie wenig sie im Grunde mit komplizierten Nummern anzufangen weiß, zeigt die Umnumerierung der 3. Köchel-Auflage. Wer dächte daran, das d-moll Streichquartett KV 421 mit seiner neuen Nummer 417^b zu bezeichnen? Diese Zahlen mit Exponenten nimmt das Publikum nicht nur deshalb nicht ab, weil es an die alten gewöhnt ist — was natürlich auch eine große Rolle spielt —, sondern weil es einfache Zeichen bevorzugt. Und es ist wohl

schon heute kein Geheimnis mehr, daß die Einstein-Nummern bei dieser großen Benutzergruppe nie die Gültigkeit der Köchel-Nummern erreichen werden.

Was will nun dieses Publikum über die Werke eines großen Meisters in einem thematischen Verzeichnis überhaupt erfahren? Die Entstehungszeit, den Entstehungsort, die Verfasser von Texten bei Vokalwerken, eine Stelle in der Literatur, wo Einzelheiten über Form, Inhalt und besondere Entstehungsbedingungen in gültiger Weise niedergelegt sind, und einen Hinweis auf praktische, möglichst noch erhältliche Ausgaben, wobei dem Herausgeber aus zahlreichen Gründen ein besonderes Interesse entgegengebracht wird.

Das sind Forderungen — man könnte auch hier fast von Mindestforderungen sprechen —, die auch von den anderen Benutzerschichten gestellt werden. Nehmen wir den Musikhandel und das Antiquariat. Auch sie interessieren die eben angegebenen Themen, besonders natürlich die Angabe der modernen praktischen Ausgaben. Darüber hinaus aber will das Antiquariat auch genauestens Bescheid wissen über Original- und Erstaussgaben, über Titelaufgaben, über andere zeitgenössische Drucke, über die Wanderungen und den Verbleib der Autographe und der wertvolleren Abschriften aus der Zeit, kurzum diese Benutzer möchten in dem Thematischen Verzeichnis außer der Angabe der Stelle, an der ein betreffendes Werk innerhalb einer kritischen Gesamtausgabe zu finden ist, alles das feststellen, was ihnen die Ausübung ihres Berufes erleichtert. Den Musikliebhaber interessieren der diplomatisch genaue Titel, die Bogen- und Seitenzahlen und die Plattennummern einer Erstaussgabe im allgemeinen nicht — er müßte denn ein Sammler sein —, und seinetwegen könnte das Thematische Verzeichnis getrost auf die Angaben irgendwelcher zeitgenössischer Bearbeitungen verzichten.

Wieder anders sehen sich die Wünsche der Wissenschaftler an. Auch sie werden die bisher erwähnten Angaben nicht entbehren wollen, es sei denn, daß sie nicht unbedingt erfahren möchten, daß eine Sinfonie auch in einer zeitgenössischen Bearbeitung für Violine und Gitarre erschienen ist, aber sie wollen darüber hinaus über die Quellenlage, besonders die handschriftliche, exakt und erschöpfend unterrichtet werden; sie möchten alle Varianten und Parodien zu einzelnen Werken und Sätzen womöglich unter Angabe der Incipits und der anderen Texte verzeichnet finden; sie wollen die Echtheitsfrage und die Frage der falschen Zuordnung ausführlich erörtert sehen, und sie legen großen Wert auf die Angabe der Literatur in Büchern und Zeitschriften. Das ist zusammen mit den Forderungen der anderen Benutzerschichten ein großes Programm. Und was fangen nun wieder umgekehrt Musikliebhaber, der Musikhandel und das Antiquariat mit diesen, viel Raum beanspruchenden und sehr ins Detail gehenden Erörterungen an?

So müssen, wenn ein Thematisches Verzeichnis alle aufgezählten Wünsche befriedigen soll, die einzelnen Benutzerschichten über vieles hinweglesen. Aber wehe dem Verzeichnis, das die eine oder andere Forderung nicht oder nur mangelhaft erfüllt! Das Publikum als Ganzes genommen hat sich daran gewöhnt, in den Thematischen Verzeichnissen so etwas wie Werk-Kompendien zu sehen, die auf jede nur mögliche Frage eine, und zwar die richtige und erschöpfende, Auskunft geben.

Mit dieser Feststellung ist die prekäre Situation angedeutet, in der sich solche Verzeichnisse schon von ihren Anfängen an befinden. Kann man sagen, daß wir es mit ihnen „herrlich weit gebracht“ haben? Und erweist sich nicht nun der eingangs zitierte Satz des Jubilars, dem diese Festschrift gilt, als so etwas wie eine „grimmige Wahrheit“? Hierzu abschließend mit einem „certain sourire“ noch einige wenige Worte:

Das Geschäft, ein thematisches Verzeichnis herauszugeben, ist dornenvoll. Das war so, ist so und wird immer so bleiben. Jahrelange Bemühungen sind darin eingefangen, und am Tage, da es der mutige Verleger herausbringt, zeigen sich bereits die ersten Schrammen und Kratzer in seiner Physiognomie. Köchel konnte im Jahre 1862 mit berechtigtem Stolz auf seine bahnbrechende Leistung blicken. Als vierzehn Jahre danach die Mozart-Gesamtausgabe zu erscheinen begann, gab es die ersten Risse im Gebälk und im Jahre 1889 erschien bereits ein Nachtrag. Graf Waldersee, der Herausgeber der 2. Auflage, arbeitete in diese anno 1905, ein Jahr nach dem Abschluß der Mozart-Ausgabe, die bis dahin erzielten Forschungsergebnisse ein. Und dann kam 1912 die revolutionierende Veröffentlichung der beiden ersten Bände des Wyzewa-Saint Foix. Seit dieser Zeit stand fest, daß mit dem alten Köchel etwas Grundlegendes, um nicht zu sagen Umstürzendes geschehen mußte. Und der Vollstrecker dieses notwendigen Auftrages war in den 30er Jahren Alfred Einstein. Man hätte glauben sollen, daß nun allmählich die Akten über das Verzeichnis der Werke Mozarts geschlossen werden könnten. Was aber geschah? Einstein gab nach knapp zehn Jahren in Ann Arbor ein Supplement von rund 70 Seiten heraus. Und seit einiger Zeit ist eine neue, verbesserte und erweiterte Auflage in Vorbereitung . . .

Das ist ein Schulbeispiel für das Schicksal eines Thematischen Verzeichnisses. Gewiß, nicht bei jedem Meister, besonders nicht bei denen des 19. und 20. Jahrhunderts, ist die Quellenlage so kompliziert und die Datierungsfrage, die ja das Rückgrat des „Köchel“ ist, so schwer zu entscheiden. Aber einen Umwandlungsprozeß, bei dem einen schneller, bei dem anderen langsamer, muß ein jedes solches Verzeichnis durchmachen. Die Herausgeber und auch die späteren Bearbeiter sind ja doch nun allzumal in ihrer besonderen Eigenart befangen: Köchel interessierte sich nicht für zeitgenössische Drucke, Jähns vertiefte sich liebevoll

in die Biographie seines Helden und bedachte jedes Werk mit einer lobenden Charakteristik, Kinsky war mit der Angabe der Literatur sparsam, van Hobokens *Haydn* merkt man den Sammler an, dessen stupende Kenntnisse auf dem Gebiet der zeitgenössischen Drucke keine Grenzen kennen, und den Herausgeber des *Bach-Werke-Verzeichnisses* verleiteten seine bibliothekarischen Ambitionen dazu, möglichst viel Literatur, fast im Sinne einer Dokumentation, beizubringen. So ist, kann man sagen, jedes Verzeichnis von der Eigenart seines Bearbeiters geprägt, und wo Licht ist, ist ja bekanntlich auch Schatten. Jede Vorliebe und Begabung auf der einen Seite findet auf der anderen, wie soll man sagen? — ihren negativen Pol. Das Thematische Verzeichnis, das gleich bei seinem ersten Erscheinen vollkommen und ebenmäßig wäre, hat es nicht gegeben und kann es auch nicht geben, solange sich menschlicher Geist noch strebend um die Erkenntnis der Werke großer Meister bemüht.

ALEXANDER WEINMANN

Zur Bibliographie des Alt-Wiener Musikverlages

VOM HOBBY ZUR FORSCHUNG

Schon von früher Jugend an waren mein älterer Bruder und ich, freilich nur dilettantisch, mit der Musik verhaftet. Immerhin führten wir mit unseren vier Händen oft ganze Sinfonie- und Ouverturen-Zyklen auf, und selbst große Teile gangbarer Opern waren vor unserem Zugriff nicht sicher. Vom sauer ersparten Taschengeld erwuchs ein recht stattliches Archiv vierhändiger Musik, das in den billigen Ausgaben der Editionen Schott, Universal, Litolff u. a. reichlich angeboten erschien.

Einem reinen Zufall ist es zu danken, daß ich in den Zwanziger Jahren, bereits als Berufsmusiker, bei einem Trödler einen Stoß alter Noten zu Gesicht bekam, dessen Kilopreis sogar meiner mageren Tasche erschwinglich war. Der Heimweg mit meiner Erwerbung erschien mir endlos, und die Sichtung der erworbenen Schätze wird mir ewig in Erinnerung bleiben: ein ganz neues Gebiet erschloß sich dem mit rotem Kopf die ehrwürdigen alten Hefte Betrachtenden, und alsbald begann ich zu sortieren. Meist waren es gangbare Verlagsstücke aus dem alten Wien von Diabelli, Haslinger, Mollo und zahlreichen anderen. Mein rasch verständiger Bruder war von dieser Neuheit gleichermaßen fasziniert, und dieser denkwürdige Tag wurde zum Geburtstag einer leidenschaftlichen Sammeltätigkeit zweier junger Menschen. Noch gab es in Buch- und Musikalienhandlungen und deren Kellermagazinen große Bestände, besonders aber Trödler und Altpapierhändler boten reiche und billige Ausbeute. Mit Kummer stellten wir allerdings fest, welch vielfältige Schätze wir vor dem ersten Weltkrieg versäumt hatten, als man noch ganze Stöße von Erstausgaben um eine Krone nach Hause schleppen konnte.

Sehr bald stellten sich natürlich die Probleme ein, die eine mangelnde bibliographische Kenntnis und Erfahrung mit sich bringen, und mit ihnen die Suche nach einem „Lehrmeister“ auf diesem Spezialgebiet. Hier konnte mein Bruder, der sich seit einiger Zeit mit der Schubert-Literatur befaßte, in die Bresche springen; ihm war bereits damals unser hochgeschätzter Jubilar, Professor Otto Erich Deutsch, ein Begriff, freilich gleichsam aus einer „höheren Welt“. Ich hingegen ging in jugendlicher Unbekümmertheit gleich aufs Ganze, packte eine mir attrak-

tiv erscheinende Auswahl meiner Schätze in die Aktentasche und suchte kurzerhand die dem Telefonbuch entnommene Adresse auf. Meine weiteren Schicksale und alle meine Lebensart beruhen – so muß ich heute bekennen – auf der wohlwollenden Aufnahme, die ich in dieser Stunde fand; meinen zahlreichen Anliegen wurde bereitwilliges Gehör und Unterstützung zuteil.

Aus den immer häufigeren Besuchen entwickelte sich bald ein förmliches „Kolleg“ in einer Wissenschaft, die noch in den Kinderschuhen steckte und kaum anders als auf solch privatem Wege zu erlernen war. Im Laufe der Jahre aber, als ich über den Problemen des reinen Sammelns hinaus die Notwendigkeit bibliographischen Wissens erkannt hatte, wuchs ich allmählich in eine mitarbeitende Rolle des Gebietes, dessen Erforschung ich mir zur Aufgabe erkoren hatte: die Bibliographie des Alt-Wiener Musikverlages.

DER ALT-WIENER MUSIKVERLAG UND MUSIKHANDEL, PROBLEME UND AUFGABEN SEINER BIBLIOGRAPHISCHEN ERFORSCHUNG

Wir sind bereits daran, Atome zu zertrümmern, unsere medizinische Wissenschaft rückt den kleinsten Mikroben und Viren an den Leib, wir haben die Luft-herrschaft erobert und praktisch alle Entfernungen überwunden und greifen bereits ins Weltall; um so verwunderlicher ist der betrübliche Mangel an historischem Sinn der jüngsten Vergangenheit gegenüber, die in der Vernachlässigung relativ nahegelegener Forschungsgebiete zum Ausdruck kommt. Ein solches ist z. B. der Wiener Musikverlag der klassischen und romantischen Epoche, dessen Geschichte noch immer aussteht. Schon Chrysander hatte bereits eine Geschichte des Musikhandels geplant, Riemann empfahl Spezialstudien über einzelne Verleger als Grundlage einer umfassenden Verlagsgeschichte; bis heute blieben solche mehr als vereinzelt.

Die unbestrittene Notwendigkeit einer gründlichen Erforschung des gesamten Wiener Musikverlages zeigt schon ein Blick in die vorhandenen Bibliographien und Werkverzeichnisse der großen Meister, die bezüglich ihrer Rubrik *Ausgaben* erst in allerjüngster Zeit auf einen wissenschaftlich erträglichen Stand gebracht wurden; die hier verzeichneten Werke stellen jedoch nur einen verschwindenden Teil der gesamten Verlagsproduktion dar, deren lückenlose Erfassung allein jeder weiteren Forschung das nötige Rüstzeug zu liefern imstande wäre.

Leider ist das Wort „Bibliographie“ verhältnismäßig wenigen ein Begriff, besonders dem ausübenden Musiker mangelt gewöhnlich der historische Sinn, und es widerstrebt ihm alles, was mit genauer Aufzeichnung und Katalogisierung zusammenhängt. Wohl gab es bereits bedeutende Männer mit dem nötigen Weitblick, welche der Sache mit unermüdlichem Fleiße und stupendem Wissen dien-

ten; Namen wie Eitner, Fétis, Gerber, Köchel, Nottebohm in der Vergangenheit, Deutsch für die Jetztzeit, sind durch ihre schier übermenschliche Arbeitsleistung ragende Meilensteine der Forschung; die Fülle des Materials erfordert indessen nach neuester Erkenntnis Kollektivleistungen in größtem Stile, deren Koordination auf internationaler Basis zu gewährleisten wäre, haben sich in der Vergangenheit doch manche vielversprechende Unternehmungen nur aus Mangel an den erforderlichen Mitteln und entsprechender Förderung totgelaufen. Ein erstes Beispiel einer weltweiten Planung stellt das RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) dar, das mit seinen Arbeiten an einem Internationalen Quellenlexikon einen neuen „Eitner“ auf der Grundlage moderner bibliographischer Wissenschaft zu erstellen im Begriffe ist.

Für den Bereich der nationalen Musikkultur Österreichs und Wiens erschien dem Verfasser die Verzeichnung der auf diesem Boden erschienenen Verlagswerke in der Reihenfolge ihres Erscheinens, also mit fortlaufenden Verlags- und Plattennummern der einzelnen Verlage, als noch kaum beschrittener und gangbarer Weg zur Erfassung, zur historischen Beurteilung und richtigen Wertung der gesamten Produktion dieses wichtigen Abschnittes der Musikgeschichte.

Der Verwirklichung dieses Vorhabens dienen die BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES ALT-WIENER MUSIKVERLAGES, in deren Rahmen bisher die Verlagsverzeichnisse folgender Firmen erschienen sind:

- Folge 1: *Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien*
[Leopold Koželuch]
- Folge 2: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*
- Folge 3: *Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien*
- Folge 4: *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Johann Traeg*
- Folge 5: *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860* [übersichtliche Zusammenfassung]
- Folge 6: *Verzeichnis der Musikalien des k. k. Hoftheater-Musikverlages*
- Folge 7: *Verlagsverzeichnisse Anton Huberty und Christoph Torricella*
- Folge 8: *Verlagsverzeichnis Franz Anton Hoffmeister, Wien*

Ab Folge 6 nahm sich die Universal-Edition, Wien, in dankenswerter Weise dieser Publikationsreihe an und plant ihre Weiterführung in zwanglosen Folgen. Ohne Berücksichtigung der später einzuhaltenden Reihenfolge seien hier die

weiteren Verlagsfirmen namhaft gemacht, deren Kataloge teilweise bereits im druckreifen Manuskript vorliegen, andernteils sich noch in Arbeit befinden:

- Senefelder – Chem. Druckerey – S. A. Steiner – Haslinger (1803–1875)
- Ignaz Sauer – Sauer und Leidesdorf (1798–1830)
- Josef Eder – Bermann (1789–1840)
- Carlo Mechetti – Pietro Mechetti (1799–1855)
- Maisch – Sprenger – Mathias Artaria (1809–1832)
- Tranquillo Mollo (1798–1842)
- Johann Cappi – A. O. Witzendorf (1801–ca. 1870)
- Kaspar und Anton Pennauer (1786–1835)
- Thadé Weigl (1803–1835)
- K. k. lithographisches Institut nächst der Burg No 2 (1805–1828)
- Cappi und Diabelli – Diabelli & Co. – C. A. Spina (1816–1876)
- Gastl – Hohenleiter – H. F. Müller usw. (ca. 1775–1880)
- F. X. Glöggel (1845–1876)
- Mainzer – Doblinger (1817 bis heute)
- Zusammenfassung aller weiteren Klein-Betriebe, Selbst- und Kommissions-Verlag und dgl.

Die unterschiedliche Quantität der Verlagsproduktion bedingt natürlich einen ganz verschiedenen Umfang der einzelnen Verzeichnisse. Steiner-Haslinger weisen über 15 000 Verlagswerke auf, Diabelli gegen 25 000, Mechetti und Cappi an die 5 000, die kleineren Firmen werden in ihren Katalogen mit dünneren Bändchen auskommen. Die Anlage der Verzeichnisse selbst muß der spezifischen Eigenart der einzelnen Verlage angepaßt werden und dementsprechend unterschiedlich ausfallen. Als Norm für die Identifizierung jedes Werkes gilt die Verzeichnung der Verlags- und Platten-Nummer, des Komponisten, der Opuszahl und Besetzung der einzelnen Titel, des Formates und des aus sichersten Quellenangaben ermittelten Erscheinungsdatums. In Anbetracht des immensen Umfanges der Listen wird von der Erstellung einer Bibliographie bewußt abgesehen und durch die Angabe des Fundortes in allen möglichen Fällen ersetzt. Alphabetisch nach Komponisten geordnete Register dienen nicht bloß einer leichten Auffindung, sondern ergeben im großen Zusammenhang gesehen Grundlagen zu deren Werkverzeichnissen.

Vollständigkeit ist wohl überall angestrebt, freilich aus verständlichen Gründen kaum zu erreichen; immerhin sind in die einzelnen Listen auch Werke aufgenommen, die nur in den zahlreichen Anzeigen der Wiener Zeitung, in verschiedenen Verlags-Katalogen u. ä. aufscheinen. Da sie ungefähr entsprechend

der zeitlichen Abfolge eingereiht sind, läßt sich ihre genaue Festlegung später jederzeit nachholen.

Die systematische Durcharbeitung aller noch erreichbaren zeitgenössischen Quellen und Dokumente bringt zahllose verborgene Tatsachen ans Licht und macht bisher unbekannt oder unberücksichtigt gebliebene Zusammenhänge offenbar, wodurch sich für die gesamte Musikforschung zeitraubende und mühsame Detailrecherchen erübrigen. Manches zu Unrecht Vergessene rückt erneut ins Blickfeld, die Wandlung des Geschmackes und der Stile wird offenbar, und auch der Blick in die Werkstatt des Verlegers ist in vieler Hinsicht interessant. Auch die leichte Identifizierungsmöglichkeit unvollständiger alter Musikdrucke ohne Titelblatt mag in diesem Zusammenhange erwähnt sein.

Liegt nach endgültigem Abschluß und der Publikation dieser Verzeichnisse eine nahezu vollständige Erfassung des gesamten Wiener Musikverlages zwischen 1770 und 1870 vor, so entrollt sich dem verständigen Benutzer ein wichtiges Stück Musikgeschichte; an die interessierte Fachwelt aber ergeht hiemit die erneute Bitte, mit reger Beteiligung durch Zuschriften an den Verlag die noch vorhandenen Lücken schließen zu helfen.

Auch an weiteren Aufgaben ist kein Mangel. Existieren für die großen Meister der Musik heute bereits namhafte Werkverzeichnisse, sind sie für die Komponisten mittleren Ranges schon bedeutend spärlicher gesät und versagen nach unten zu gänzlich. Allenfalls existierende Einzelstudien sind hoffnungslos verstreut oder bedürften überhaupt erst der Drucklegung, in ihrer Gesamtheit aber einer Zusammenfassung durch eine Bibliographie.

Die Geschichte der verschiedenen Techniken des Notendruckes wie des Typendruckes, des Kupfer- und Zinnstiches und der Lithographie wäre gerade für den Wiener Bereich ein dankbares Forschungsziel, waren doch gerade hier in allen genannten Sparten bahnbrechende Meister am Werk. Vergleicht man neben den primitiven Anfängen des Notenstiches in Wien die rasche Vervollkommnung dieser Technik bis zur heutigen Vollendung, muß man dieser Entwicklung nur Bewunderung zollen. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bezüglich der Lithographie, deren Anfänge ebenfalls nach Wien weisen; auch hier wäre eine grundlegende und umfassende Arbeit längst fällig. In denselben Aufgabenkreis gehört übrigens auch die Ausstattung der Noten-Titelblätter, in denen sich der Wiener Geschmack besonders sinnfällig manifestiert; ein tüchtiger Graphiker fände hier genügend Stoff für eine Lebensarbeit. Die entzückenden Titelblätter der Verleger Torricella, Artaria, Koželuch, Haslinger, Mechetti, Diabelli u. v. a. verdienten es wohl, einer interessierten Allgemeinheit zugänglich gemacht zu werden. Auch die Kenntnis der zahlreichen Notenstecher liegt noch im argen; nähere Aufschlüsse über die von ihnen verwendeten Stempel und den individuellen Ductus

ihrer Arbeiten könnten zudem manche noch offene und wichtige Datierungs- und verlagstechnische Frage lösen.

Abschließend drängt sich zwingend der Hinweis auf ein derzeit noch gänzlich vernachlässigtes Forschungsgebiet auf: das der Notenhandschriften. Als Vorläufer des Druckes und noch lange Jahrzehnte mit diesem parallel laufend war das Abschriftenwesen für die Verbreitung der Musikwerke von eminenter Bedeutung; im Grunde genommen hat es diese bis zum heutigen Tage nicht eingebüßt. Um so verwunderlicher muß es erscheinen, daß — mit Ausnahme von ganz wenigen Spezialwerken — daran so achtlos vorübergegangen wird. Vereinzelte Monographien mühen sich, mit sichtlichem Aufwand und geringem Erfolg, um die Zuteilung anonymer Kopistenhandschriften an die richtige Person, deren Namen in den meisten Fällen unbekannt bleiben; niemand wagte es bisher, dem Problem als Ganzheit an den Leib zu rücken. Das in Quellen und Dokumenten nachgewiesene Vorhandensein einer ganzen Kopiaturl-Industrie hat noch keinen privaten Forscher und keinen Institutsvorstand bewogen, dieses brachliegende Feld zu bebauen oder für seine Bebauung zu sorgen. Es muß zugegeben werden, daß dieser Themenkreis ungeheure Mühe und Fleiß erfordert und fürs erste recht unpopulär erscheint; daß seine Erforschung verdienstvoll und heute bereits in höchstem Maße dringlich ist, wird kaum jemand bezweifeln. Die Lösung dieser Aufgabe müßte freilich im Hinblick auf ihren Umfang und ihre Kosten — für zahllose Mikrofilme — von verantwortungsbewußter Stelle geleitet und durch entsprechende Subvention gefördert werden; wieviel Gelder werden nicht für nutzlose Dinge von der öffentlichen Hand zum Fenster hinausgeworfen?

Für die wissenschaftliche Forschungsarbeit spielt die Quellenfrage eine erst-rangige Rolle. Obwohl die öffentlichen Bibliotheken in den letzten Jahrzehnten der Erwerbung historisch wichtiger Ausgaben erhöhte Aufmerksamkeit schenken, reicht dies bei weitem nicht aus, den Bedarf an wichtigen Erst- und Früh-ausgaben auch nur annähernd zu decken. Hier wäre eine private Sammeltätigkeit vor allem berufen, in die Bresche zu springen; eine solche ist heutigentags — Ausnahmen sind an den Fingern abzuzählen — kaum mehr vorhanden.

An sich ist der Sammeltrieb im Menschen zutiefst verwurzelt, und er treibt, was die gesammelten Gegenstände anlangt, oft die skurrilsten Blüten. Es bedürfte nur einer gewissen Lenkung, um auch hier zu brauchbaren Resultaten zu gelangen, wie dies bei der Philatelie der Fall ist, wo sie sich von der kaufmännischen Seite her allerdings bereits allzu breit gemacht hat. Eine ernsthafte Anregung und Förderung des Sammelns von Musikalien hätte das weit vernünftigeres Ziel des wissenschaftlichen Wertes ins Treffen zu führen, die interessierten Kreise müßten im Verein mit Antiquaren und einer zweckbewußten Händlerschaft den Gedanken in die Öffentlichkeit tragen. Sammlungen lassen sich nach zahlreichen

Gesichtspunkten anlegen, nach Autoren, Verlegern, nach historischen, lokalen Gegebenheiten oder systematisch. Den Wert einer Kollektion macht merkwürdigerweise nicht das Sammelgebiet an sich aus, sondern der Gesichtspunkt, unter dem gesammelt wird, weiters auch die strenge Durchführung.

Zur Vermeidung von Mehrgleisigkeiten, für die Beratung und dauernde Betreuung der Sammler, als Forum öffentlicher Diskussion und Erfahrungsaustausches der einzelnen Sammler müßte sich wohl eine Organisation bilden, die als zentrale Stelle all diesen Aufgaben gerecht zu werden vermag. Allenfalls ließe sich diese auch als Teil in einen größeren Rahmen einbauen, auf den ich nun zu sprechen komme.

FORSCHUNGSINSTITUT FÜR MUSIKBIBLIOGRAPHIE

Ein solches zu gründen wäre schon längst fällig. Die präzise Festlegung und Abgrenzung seines Aufgabenkreises müßte verantwortungsvoll vorbereitet werden, eine ausreichende Förderung von öffentlicher Hand ist unbedingt anzustreben. Die Aufgaben eines solchen Institutes könnten sich beispielsweise wie folgt gliedern:

1. Historisch-biographische Abteilung.
2. Erfassung der einschlägigen Musikkultur.
3. Erfassung aller noch erhaltenen Quellen (in ständiger Zusammenarbeit mit dem RISM).
4. Zusammenfassung bereits bestehender Bestrebungen, ihre Förderung und Propagierung; Neubelebung gescheiterter, jedoch erfolgversprechender Unternehmungen. Evidenthaltung aller auf einschlägigen Gebieten tätigen Forscher und der Themen, an denen gearbeitet wird; wechselseitige Unterstützung und Befruchtung.
5. Übernahme wissenschaftlicher Lohnaufträge für Interessenten besonders aus dem Ausland. Oft genug ergehen an die öffentlichen Bibliotheken und Archive lange Wunschlisten, deren Bearbeitung bereits selbst wieder wissenschaftliche Arbeit darstellt. Der hierfür nötige Aufwand an Zeit und Mühe kann dem mit laufenden Arbeiten überlasteten Bibliothekspersonal kaum zugemutet werden. Für das Forschungsinstitut wären hingegen solche Aufträge zumindest teilweise ein Beitrag zur Kostendeckung.

Mit der Entwicklung und Darlegung solcher Probleme an die Öffentlichkeit zu treten, mag in mancher Hinsicht nicht ganz gefahrlos, zumindest unpopulär sein; daß man sie nicht als Utopien abtun dürfte, beweist der Umstand, daß sie teil-

weise bereits in Angriff genommen oder sogar in die Tat umgesetzt wurden. Vielfach lieferten die Ansätze dazu das Lebenswerk unserer großen Forscher, für den Bereich der österreichischen Musikkultur als leuchtendes Vorbild unser geehrter Jubilar, dem gerade Wien so unendlich viel zu verdanken hat. Es bedeutet bestimmt keine Schmälerung seiner überall und jederzeit anerkannten Verdienste um die Wissenschaft, wenn wir aus der von ihm geleisteten Arbeit Anregungen für die Bewältigung weiterer Aufgaben schöpfen. Mögen sich künftige Generationen dieser Verdienste würdig erweisen; ein Stillestehen gibt es nicht.

C.-G. STELLAN MÖRNER

*Musikwissenschaft und Langspielplatte**

Rund 50 Versionen von Beethovens 5. Symphonie und 30 bis 40 verschiedene Aufnahmen der *Unvollendeten* von Schubert oder Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert usw.! Zu diesem Ergebnis gelangt man, wenn man die gedruckten Quartals- und Monatskataloge durchliest, die in Deutschland, England, Frankreich und den Vereinigten Staaten herausgegeben werden. Und dabei ist eine Anzahl von Spezialaufnahmen für verschiedene Schallplattenklubs und selbstannoncierender Gesellschaften nicht mitgerechnet. Sind dies vernünftige Proportionen, wenn gleichzeitig eine große Zahl interessanter und wertvoller Werke noch gar nicht oder nur in äußerst geringer Anzahl und vielleicht in einer künstlerisch nicht befriedigenden Gestaltung vertreten ist, und ist Schallplatte überhaupt ein Gebiet, wofür sich die Musikwissenschaft interessieren kann bzw. soll?

Während noch vor etwa 25 Jahren sowohl bei Musikern als auch bei Musikforschern ein erhebliches Mißtrauen gegen den positiven Einfluß der Schallplatte auf die Entwicklung der Musikkultur geherrscht hat, wird heute wohl niemand mehr die Bedeutung der Schallplatte für die Verbreitung ernster Musik abstreiten — eine Verbreitung, die ohne die Reproduktionsmedia wie Grammophon und Tonband via Rundfunk und Fernsehen in diesem Umfang wohl kaum denkbar gewesen wäre. Die technische Entwicklung auf diesem Gebiet während der letzten Jahre war natürlich eine wichtige Voraussetzung dafür: Aufnahme-, Vorspiel- und Wiedergabeapparaturen haben einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht, mit der Lp-Platte sind Oberflächengeräusche und störende Unterbrechungen mitten in einem Satz verschwunden, und das Magnetophonband hat es sogar ermöglicht, eine ganze Symphonie oder einen Opernakt ohne Unterbrechung abzuhören; die Stereoplatte hat akustische Feinheiten in den Vordergrund gerückt, wodurch die für das Studium äußerst wertvolle Möglichkeit des Abhörens von Einzelheiten gegeben ist. Es ist schließlich auch nicht abwegig, zu sagen, daß die Grenze zwischen „lebender“ und „reproduzierter“ Musik in Rundfunk und Fernsehen verwischt worden ist, denn nicht selten werden ihre Konzerte nach vorher

* Deutsche Übersetzung von Rudolf Narath.

gemachten Bandaufnahmen gesendet; diese Konzerte können damit gegebenenfalls für die Zukunft konserviert werden.

Nach dem großen Durchbruch der Lp-Platte in den ersten Jahren nach 1950 schossen Schallplattenfirmen wie Pilze aus dem Boden, und der Markt wurde mit zahllosen Aufnahmen nicht nur aller beliebten klassischen Meisterwerke (viele von ihnen waren übrigens Übertragungen von 78-Umdrehungsaufnahmen) überschwemmt, sondern auch mit zahlreichen unbekanntem Kompositionen älterer oder tagesaktueller Komponisten; in der Zeit der 78er-Platte hätte es sich wirtschaftlich niemals gelohnt, Schallplattenaufnahmen solcher Werke zu machen. Eine im Jahre 1963 erstellte statistische Berechnung aller Musiksendungen der Welt in Rundfunk und Fernsehen würde z. B. für Mozart ohne Zweifel eine sehr hohe Zahl ergeben, aus der vermutlich zu entnehmen ist, daß Werke dieses Meisters jeden Tag, jede Stunde, ja vielleicht jede Minute im Jahr immer irgendwo im Äther erklingen.

Die Schallplattenproduktion der fünfziger Jahre ist förmlich zu einem Dschungel angewachsen, zu einer bunten Fauna, aus der nunmehr eine Auslese, verbunden mit einer sachlichen Beurteilung der Qualität, zu erfolgen hat. Die künstlerische Seite war bei allen Schallplattenfirmen nicht immer das Wichtigste für die Produktion, vielmehr stand häufig der augenblickliche Geschäftserfolg im Vordergrund. Dennoch spiegelt sich in der ungeheuren Überproduktion von auf Schallplatten und Tonbändern konservierter Musik das Musikleben einer ganzen Epoche mit ihren Geschmacksrichtungen, ihrem technischen Können, ihren Erfahrungen (oder auch ihrer Nichtkenntnis) auf dem Gebiet der Aufführungspraxis sowie mit der musikalischen Eigenart von Solisten und Dirigenten wider. Manches ist vom technischen, nicht immer aber vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet schon veraltet; viele Aufnahmen sind technische Volltreffer, während ihr musikalisch-künstlerischer Wert als höchst zweifelhaft zu bezeichnen ist.

Wenn das Korn von der Spreu getrennt und für kommende Zeiten das wirklich Interessante, Lehrreiche oder künstlerisch und zeitlos Wertvolle bewahrt wird — wer wird diese verantwortungsvolle Arbeit übernehmen? —, werden Musikforscher nicht nur allein Nutzen aus Schallplatten- und Tonbandaufnahmen mit Musik ziehen können, sondern in zunehmendem Maße wird auch ihre Mitarbeit in verschiedenen Fällen erforderlich, wie z. B. als Berater bei Schallplattenfirmen, als Verfasser notwendiger und instruktiver Werkeinführungen und -kommentare (Werkanalysen) zu Schallplattentaschen, -Textheften, als Rundfunk- und Fernsehproduzenten mit Kontakten zu führenden zeitgenössischen Musikern, als verantwortungsbewußte Schallplatten-, Rundfunk- und Fernsehrezensenten mit einem ausgeprägten Sinn dafür, ob der Grundcharakter der aufgenommenen

Musik von den Künstlern wirklich erfaßt worden ist oder nicht, als Berater bei den Aufnahmen selbst mit Spezialinteresse auf den Gebieten der Akustik und der Elektrotechnik. In besonders hohem Grade wird die Mitarbeit der Musikforscher bei der Auswahl, Beurteilung und zweckmäßigen Aufbewahrung in Archiven und Diskotheken einschließlich Katalogisierung bedeutungsvoll werden, mit anderen Worten: in erster Linie kommen für diese Aufgaben Musikforscher mit Archiv- oder Bibliotheksausbildung in Frage.

Alle größeren Diskotheken und Phonotheiken mit ernster Musik sind von den neuesten Forschungsergebnissen der Musikwissenschaft abhängig; vor allen Dingen immer dann, wenn sie mit internationalen Organisationen zusammenarbeiten, wie z. B. der „Association Internationale des Bibliothèques Musicales“ (AIBM), in deren Rahmen sich eine eigene Sektion mit Schallplatten und Tonbänder betreffenden Problemen befaßt. Darüber hinaus bietet sie jedem Land Gelegenheit zu Kontakten mit der Arbeit des *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), woraus sich nicht selten wertvolle Erfahrungen bei der Behandlung von Tonbändern und Schallplatten ergeben können. Die Bedeutung der Diskothek für die Musikkultur unserer Tage ist noch nicht ganz in das Bewußtsein der zuständigen Behörden gedrungen; daß jedoch wohldotierte und gut organisierte Tonbandarchive und Musikphonotheiken in Zukunft ebenso unentbehrlich wie Musikbibliotheken sein werden, läßt sich nicht bestreiten.

Ist nun eine musikwissenschaftliche Ausbildung zur Bewältigung der Aufgaben, die in einer größeren Diskothek anfallen, wirklich notwendig? Die leider allzu oft mangelhaften, irreführenden und teilweise sogar falschen Angaben auf Schallplattenetiketten und -taschen machen die Katalogisierung von Schallplatten zu einer weit schwierigeren Aufgabe als etwa die von Büchern und Noten, bei der man eventuelle Fehler auf Titelseiten o. ä. sofort beim ersten Lesen entdecken und meist einfach auf Grund der Publikation selbst korrigieren kann. Tonbänder und Schallplatten müssen darüber hinaus abgehört werden, und oft lassen sich nur mit Hilfe des Gehörs Fehler auf Taschen und Etiketten feststellen. Viele Plattenfirmen geben unbekannte Werke von Komponisten mit einem großen Oeuvre (etwa Vivaldi, Telemann, Purcell usw.) durchweg mit viel zu mangelhaften oder vielleicht sogar falschen Angaben heraus. Mit Hilfe thematischer Werkverzeichnisse kann sich hier der Musikforscher in gewissem Umfang behelfen; ist aber die Aufnahme nach einem nicht veröffentlichten Notenmanuskript gemacht, muß man sich oft mit einem generellen Titel, z. B. „Sonate“, und allenfalls der Tonart begnügen. Eine Triosonate in D-dur von Telemann läßt sich aber keineswegs durch derart allgemeine Angaben fixieren; nur das Ohr kann hier die fehlenden Angaben hinsichtlich der Besetzung einer Triosonate in D-dur feststellen oder auch entscheiden, ob diese Aufnahme einer D-dur-

Sonate von Telemann mit einer anderen in der gleichen Tonart identisch ist oder nicht.

Angesichts der umfangreichen Produktion ernster Musik auf Schallplatten und Tonbändern wird es auch notwendig sein, daß einige Musikforscher sich auf bestimmte Gebiete spezialisieren, also z. B. Musik des 17. Jahrhunderts, Kammermusik, französische Musik, italienische Chormusik des Mittelalters usw. Für die großen Meister müssen ganz selbstverständlich Experten zur Verfügung stehen; diese sind verpflichtet, die Entwicklung innerhalb der Forschung zu verfolgen und vor allem mit den Ergebnissen der zur Zeit erscheinenden großen kritischen Gesamtausgaben vertraut zu sein. Daß gerade bei Aufnahmen von Werken großer Komponisten die Probleme besonders zahlreich und gravierend sind, ist vielleicht noch nicht so allgemein beachtet, soll aber im folgenden an einigen Beispielen in Skizzenform, die also keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, verdeutlicht werden. Im Hinblick auf die Arbeitsgebiete des Jubilars, dem diese Festschrift gewidmet ist, sollen dabei Händel, Haydn, Mozart und Schubert im Mittelpunkt der Darstellung stehen.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Bei der Beurteilung der Aufnahmen von Werken Händels hat die Musikwissenschaft zwei besonders wichtige Faktoren zu beachten: 1. Welche Ausgabe wurde benutzt? 2. Welche Aufmerksamkeit hat man der Aufführungspraxis und den damit verbundenen Problemen geschenkt?

So allgemein beliebte Werke wie die *Concerti grossi* op. 3 und op. 6, *Water Music*, *Fireworks Music* oder die Orgelkonzerte¹ liegen in zahlreichen verschiedenen Aufnahmen vor; bei näherer Prüfung bleiben aber nur wenig übrig, die als originalgetreu und musikalisch einwandfrei zu bezeichnen sind. Allein die unterschiedlichen Benennungen und die Opusbezeichnungen, die Arrangements oder Bearbeitungen ein und desselben Werkes erfordern für eine übersichtliche Zusammenstellung einen Spezialisten. Die Dirigenten und Solisten sind allzu oft selbstherrlich und greifen vielfach in die Substanz der Werke ein, d. h. sie bearbeiten nach ihrem eigenen „Geschmack“ und „Können“ in der falschen Meinung, das Original „verbessern“ bzw. „wirksamer“ machen zu müssen; wenn viele von ihnen auch auf anderen Gebieten zweifellos bedeutende Künstler sind, besitzen sie jedoch nicht die Fähigkeit, die spezifische Atmosphäre zu schaffen, welche die Barockmusik nun einmal verlangt.

¹ Diese Werke liegen alle (außer Opus 7) bereits in der zur Zeit erscheinenden *Halbischen Händel-Ausgabe*, Kassel – Basel – Paris – London – New York – Leipzig 1955 ff., vor.

Manche Probleme ergeben sich auch bei der Beurteilung von Händels Kammermusik, vor allem bei den Sonaten mit verschiedener Besetzung, die mehr oder weniger deutlich zu op. 1, op. 2 oder op. 9 gerechnet werden; dabei spielt zudem die richtige Ausführung der Continuo-Stimme eine große Rolle. Ebenso wie etwa bei den Cembalo-Suiten ist die Verzierungs-technik auch für das rechte Verständnis von Händels Stil in dieser intimen Musikform von entscheidender Bedeutung, und die Musikwissenschaft muß natürlich allzu stilwidrige Klavierbearbeitungen wie z. B. von *The harmonious blacksmith* in der E-dur-Suite für Cembalo (um von Arrangements für Harfe, Konzertorgel, Mundharmonika u. a. ganz zu schweigen) ablehnen.

Händels vokales Schaffen eröffnet der Musikwissenschaft stets von neuem ein großes Forschungsgebiet, und nicht zuletzt ergeben sich im Hinblick auf eine zuverlässige Katalogisierung von Schallplattenaufnahmen hier zahllose Probleme: Titel und Texte erscheinen in verschiedenen Sprachen, die Numerierung in Oratorien und Opern variiert, Sprünge und Kürzungen sind zu berücksichtigen; in diesem Zusammenhang sei auch die Anregung gegeben, die vielen mehr oder weniger guten Arrangements von „*Ombra mai fu*“ aus *Serse* nicht auf Schallplatten aufzunehmen oder sie jedenfalls nicht als ein einzelnes Händel-Werk mit dem Titel „*Largo*“ herauszubringen! Der Musikforscher hat schließlich in Händels Werk vielfach die Möglichkeit, sich darüber zu orientieren, wo und auf welche Weise der Komponist sowohl Melodien anderer Komponisten als auch Themen, Melodien und ganze Sätze aus seinen eigenen Werken übernommen hat.

JOSEPH HAYDN

Mit dem Erscheinen der neuen, ersten vollständigen und kritischen Ausgabe sämtlicher Werke Haydns² kann man künftig auch für Schallplattenaufnahmen mit einem zuverlässigen Notentext rechnen; jedoch sorgen weder die Schallplattenfirmen noch die für die Aufnahmen verpflichteten Musiker immer dafür, daß sie stets über den neuesten Stand der Haydn-Editionen unterrichtet sind. Noch vor wenigen Jahren, vor der Veröffentlichung des Haydn-Verzeichnisses³, machte ich eine große Schallplattenfirma darauf aufmerksam, daß einige ihrer unter Haydns Namen veröffentlichten Aufnahmen falsche Angaben enthielten; in einem Fall handelte es sich um ein Werk, für das der Beweis erbracht war,

² *Joseph Haydn, Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut Köln, München – Duisburg 1958 ff.

³ *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Band I, Mainz 1957.

daß es von einem Zeitgenossen Haydns stammte. Die Firma nahm meinen Hinweis nicht an, sondern sandte mir vielmehr als Beweis für die Richtigkeit ihrer Angaben eine Fotokopie der für die Aufnahme benutzten (veralteten) Ausgabe: dort stand deutlich Haydns Name gedruckt und das Vorwort war von einem bekannten Herausgeber gezeichnet! In einem anderen Fall wurde nach einem (natürlich nicht originalen) Manuskript des 18. Jahrhunderts eine Kassation von Haydn für Laute, Violine und Baß (Viola da gamba) aufgenommen; in Wirklichkeit handelte es sich hierbei um ein Arrangement des Streichquartetts op. 1, Nr. 6 C-dur (Hoboken III: 6), bei dem ein Satz fehlt! Eine andere Firma wiederum brachte Haydns Symphonie Nr. 27 in G-dur (Hoboken I: 27) als ein bisher nicht nummeriertes und nicht veröffentlichtes Werk mit Angabe des Fundortes der benutzten Quelle heraus; selbst mehrere international anerkannte Schallplattenrezensenten gingen in die Falle und schrieben über dieses Werk als eine offenbar echte und interessante Neuheit. — Zahllose ähnliche Beispiele ließen sich weiter anführen; es sei hier nur noch erwähnt, daß auch heute die *Kindersymphonie* immer wieder unter Haydns Namen produziert wird.

Der Mangel an zuverlässigem Notenmaterial hat die Schallplattenfirmen zu einer restriktiven Haltung bei Aufnahmen weniger bekannter Instrumentalwerke Haydns kommen lassen; so klaffen in den Katalogen immer noch in der Reihe der Symphonien, Quartette, Trios und Klaviersonaten große Lücken. Die Musikwissenschaft, in besonderem Fall die Haydn-Forschung, hat dank der Arbeiten von Jens Peter Larsen⁴, H. C. Robbins Landon⁵ und Anthony van Hoboken⁶ unschätzbare Hilfsmittel bekommen, auf Grund deren der musikwissenschaftlich ausgebildete Diskothekar seine Kataloge hinsichtlich der mehr oder weniger richtig bezeichneten Aufnahmen Haydnscher Werke mit korrekten Angaben versehen kann. Besonders hervorzuheben ist das Unternehmen einer amerikanischen Firma, die damit begonnen hat, sämtliche Haydn-Symphonien in originalgetreuen Aufnahmen herauszubringen; Studienpartituren werden hierbei den Taschen, die zum Unterschied von vielen anderen instruktive Information enthalten, beigelegt. Die Londoner Symphonien etwa in der originalen Orchesterbesetzung zu hören oder z. B. im letzten Satz der Symphonie Nr. 98 B-dur (Hoboken I: 98) deutlich die Wirkung des Solo-Einsatzes des Cembalos nach der

⁴ *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939; *Drei Haydn Kataloge in Faksimile*, mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen hrsg. von Jens Peter Larsen, Kopenhagen 1941; Artikel *Joseph Haydn* (zusammen mit H. C. Robbins Landon) in: *DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART*, Band 5, Kassel — Basel 1956.

⁵ *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955; *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1961.

⁶ Vgl. Anm. 3..

Originalversion erleben zu können, ist alles andere als lediglich der Ausdruck einer historisierenden Haltung, wie diese Bestrebungen nach „Authentizität“ so oft bezeichnet zu werden pflegen!

Haydns Vokalkompositionen sind in letzter Zeit in größerem Umfang eingespielt worden; wenngleich dabei z. B. für die Messen bereits neue Ausgaben vorgelegen haben, so sind auf Schallplatten doch noch viele falsche Deutungen von Vorschlägen, Mordenten und Artikulation u. a. zu hören, die — richtig aufgeführt — dem betreffenden Werk erst die rechte Ausgewogenheit und einen neuen Schönheitsglanz verleihen.

WOLFGANG AMADÉ MOZART

Welcher junge vorwärtsstrebende Pianist übernimmt nicht mit Freuden den Auftrag, eines der Klavierkonzerte Mozarts für eine Schallplattenaufnahme einzuspielen, und welcher Dirigent glaubt nicht, eine der letzten großen Symphonien oder zumindest die *Kleine Nachtmusik* (KV 525) für eine Schallplatte dirigieren zu können? Mozart ist daher auch in allen Schallplattenkatalogen und Diskographien am meisten vertreten, und die erwähnte Serenade KV 525 etwa wird bereits in mehreren Dutzend verschiedenen Lp-Aufnahmen angeboten.

Um Mozarts Instrumentalwerke richtig wiederzugeben, bedarf es, wie jeder Kenner weiß, wirklich inspirierter Interpreten. Unter den Dirigenten sind es nur wenige, denen es gelungen ist, die innersten Geheimnisse der Zaubermacht Mozart zu erfassen (in den letzten Jahren u. a. Bruno Walter, Otto Klemperer, Karl Böhm, Ferenc Fricsay, Fritz Lehmann, Josef Krips, Erich Leinsdorf, George Szell u. a.); auch bei den Solokonzerten erfordert das unfassbar Schöne etwas Besonderes, was in der Regel der junge Pianist oder Geiger nicht geben kann. Auf diese Gegebenheiten nehmen die Schallplattenfirmen jedoch keine Rücksicht, was besonders dann zu bedauern ist, wenn eine Firma aus Vertragsgründen gezwungen ist, einen besonders guten Mozart-Solisten von einem Dirigenten mit wenig Verständnis für die stilistischen Eigenarten des Salzburger Meisters begleiten zu lassen.

Bei einer Aufnahme der g-moll-Symphonie KV 550 z. B. veranlaßt das vom Dirigenten eingeschlagene Tempo des ersten Satzes zu der berechtigten Frage, ob die Umdrehungsgeschwindigkeit wirklich 33 und nicht 45 ist, und es gibt eine Version der Jupiter-Sinfonie KV 551, bei der der Dirigent Jupiter mit Mars verwechselt zu haben scheint und der Ansicht ist, das Finale habe ein ausgeprägtes Marschtempo. Für den geschulten Hörer sind jedoch die immer noch zahlreichen falschen Lesarten, speziell in der Kammer- und Klaviermusik, besonders

auffallend. Die Ergebnisse der *Neuen Mozart-Ausgabe*⁷ werden hier hoffentlich bald eine Änderung bzw. Eliminierung solcher falschen Lesarten bewirken. — In den Konzerten erklingen allzu oft stillose Kadenzen, und zwar auch dann, wenn Originalkadenzen von Mozart erhalten sind; und in mehrsätzigen Orchesterwerken vom Typ „Serenade“ und „Divertimento“ werden Sätze unmotiviert umgestellt oder sogar ganz ausgelassen. Als besonders wichtig ist daneben die originalgetreue Besetzung (angemessenes großes Orchester statt eines Riesenorchesters) oder auch richtige Deutung von Vorschlagsnoten. So spielt z. B. ein bekannter Pianist im Rondotheema des B-dur-Klavierkonzerts KV 595 die Vorschläge (erstmalig in Takt 18) durchgehend falsch oder mehrere Kammerorchester führen in der *Serenata Notturna* KV 239 zu Beginn des Rondotheemas die Vorschläge kurz statt lang aus, wodurch der ganze Melodiebogen geändert wird.

Mozarts dramatische Werke bieten bei Schallplattenaufnahmen derart viele Probleme; es kann im Rahmen dieser Ausführungen daher lediglich festgestellt werden, daß von allen kompletten Aufnahmen der großen Opern bei kritischer Detailprüfung nur einige wenige als musikalisch völlig befriedigend bezeichnet werden können. Als geglückte Aufnahme eines der unbekannteren dramatischen Werke Mozarts sei die 1961 erschienene Produktion der *Serenata Teatrale Ascanio in Alba* KV 111 erwähnt, die ganz der *Neuen Mozart-Ausgabe*⁸ folgt.

FRANZ SCHUBERT

Auch die Schallplattenfirmen sind bereits dazu übergegangen — genauso wie Mozarts Werke mit KV- oder Bachs Werke mit BWV-Nummern bezeichnet werden —, Schuberts Werke mit einer D-Nummer zu versehen, und jeder, der sich mit Noten, Schallplatten und Tonbändern Schubertscher Musik befaßt hat, wird wohl mehr als einmal Anlaß gehabt haben, Otto Erich Deutsch für sein in allen zweifelhaften Fällen unentbehrliches und zuverlässiges Schubert-Verzeichnis⁹ zu danken.

Für Schuberts Vokalschaffen nimmt die Lp-Platte eine große Bedeutung ein: Die Liederzyklen sind vollständig und mehrfach eingespielt und von den einzelnen Liedern sind bereits über 100 aufgenommen worden. Viele, früher im allgemeinen unbekanntere, aber wertvolle Stücke haben damit ein großes Publikum gefunden, und Interpreten wie Dietrich Fischer-Dieskau und Gérard Souzay haben

⁷ Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel — Basel — Paris — London — New York 1955 ff.

⁸ Serie II, Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Opern und Singspiele, Band 5, vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini.

⁹ *Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order*, London 1951.

mit ihren großartigen Leistungen hier wirkliche „Pionierarbeit“ vollbracht. Für die kongeniale Verschmelzung von Wort und Ton steht bei diesen Liedaufnahmen die Gestaltung des Klavierparts der der Singstimme gleichberechtigt gegenüber. Als ideale „Begleiter“ in diesem Sinne sind Pianisten wie Gerald Moore, Erik Werba, Michael Raucheisen und einige wenige andere zu nennen.

Von Schuberts Orchesterwerken gibt es auf Platten außer der *Unvollendeten* h-moll (D 759) eine reiche Auswahl der Symphonien Nr. 5 B-dur (D 486) und Nr. 9 C-dur (D 944) sowie der beliebtesten Teile aus der *Rosamunde*-Musik (D 644 und 797). Es bedarf jedoch des Urteils von Musikforschern mit Spezialkenntnissen über Schuberts Leben und Werk, um das wirklich Echte, d. h. die gelungene Aufnahme bezeichnen zu können. Nur wenige Dirigenten z. B. sind der großen C-dur-Symphonie (D 944) gewachsen, und viele scheitern bei der Wiedergabe des sonderbaren Rhythmus und wunderbaren Melodiebogens im zweiten Satz der h-moll-Symphonie oder des träumerisch Innigen und Duftigen in der *entr'acte*-Musik Nr. 3 B-dur der *Rosamunde* (D 797: 5).

Von Schuberts Kammermusik werden vor allem das Streichquartett in d-moll (D 810), *Der Tod und das Mädchen* sowie das *Forellen-Quintett* in A-dur (D 667) und von den Klavierwerken in erster Linie die Impromptus Nr. 1–8 (D 899: 1–4 und D 935: 1–4) von den Schallplattenfirmen bevorzugt. Die Klaviersonaten liegen in größerer Anzahl vor, jedoch gibt es nur wenige Pianisten, die das typisch Schubertische, etwa das Nebeneinander klassischer und romantischer Stiltzüge, wiederzugeben vermögen. — Schuberts charmante *Eccosaisens*, Deutsche Tänze, Ländler, Walzer, Märsche usw. sind auf der Schallplatte bislang kaum zu ihrem Recht gekommen — es sei denn, daß sie von Musikern mit Sinn für das echt Wienerische gespielt worden sind.

Zahlreiche Werke Schuberts sind jedoch wenig bekannt und nur in vereinzelten Fällen auf Schallplatten vertreten. Hier könnte der Musikforscher in seiner Funktion als Berater der Plattenfirmen aktiv werden und das Augenmerk auf große, in ihrer Schönheit und Vollendung bisher nicht erkannte Werke etwa aus Schuberts Kirchenmusik und Teilen seines dramatischen Schaffens lenken.

*

Ziel und Absicht dieses Beitrages sollte es sein, auf einige der Faktoren hinzuweisen, die der Musikwissenschaft auf Grund von Langspielplatte und Tonband neue und wichtige Arbeitsgebiete erschließen. Die Abhängigkeit von der Technik und ihrem Fortschritt ist ein wesentliches Faktum unserer Zeit, das auf die jüngere Generation wohl kaum mehr abschreckend wirken dürfte; somit sollte es möglich sein, ja ist zu fordern, daß die Musikwissenschaft mit den Schallplattenfirmen zusammenarbeitet, Einfluß auf die Produktion gewinnt und ge-

wisse Normen bei der Auswahl von Künstlern, Notenmaterialien und Programmzusammenstellung erreicht. Was hat es, um nur ein Beispiel anzuführen, für einen Sinn, einen vertraglich gebundenen Stardirigenten, der besonders gut slawische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts dirigiert, auch Werke der Wiener Klassik aufnehmen zu lassen?

Selbstverständlich sind die Schallplattenfirmen aus finanziellen Gründen gezwungen, dem Starkult auch auf dem Gebiet der ernsten Musik zu huldigen; vielleicht könnte aber eine musikwissenschaftliche Beratung doch zu der Einsicht verhelfen, daß es auf die Dauer gesehen sowohl für die Firma als auch für den betreffenden Künstler wenig zuträglich ist, z. B. einen ausgezeichneten Interpreten des französischen Impressionismus sich ohne die entsprechende Erfahrung auch auf dem Gebiet der Sonaten von Haydn und Mozart versuchen zu lassen. Experimentieren ist zwar auch auf dem Gebiet der Schallplatte notwendig, jedoch nicht mit, sondern vor der Schallplattenaufnahme.

Der subjektive Geschmack der Produzenten und Verbraucher läßt sich selbstverständlich, wie auf allen künstlerischen Gebieten, nicht ausschalten, auch spielen finanzielle Gesichtspunkte bei der Programmgestaltung der Plattenfirmen stets eine Rolle; jedoch sollte es möglich sein, zu erreichen, daß nicht immer und immer wieder Beethovens 5. Sinfonie oder Mozarts *Kleine Nachtmusik* aufgenommen werden, vielmehr sollten materielle, finanzielle und persönliche Kräfte zugunsten einer viel zu wenig bekannten, aber darum nicht weniger lebendigen, vom Mittelalter bis zu unseren Tagen reichenden Tonkunst eingesetzt werden, einer Tonkunst, die oft zu Unrecht ganz im Schatten der allzu bekannten Werke steht.

PETER BRANSCOMBE

*Some Viennese Hamlet Parodies and a Hitherto
Unknown Musical Score for One of Them*

A light-hearted by-product of the *Hamlet* fever that swept the German-speaking lands at the end of the eighteenth century and beginning of the nineteenth are the parodies that were given in Vienna. The first version of *Hamlet* to have been performed in Germany, *Der bestrafte Brudermord*, given in the seventeenth century by the *Englische Comödianten*, was itself something of a travesty: Franz Heufeld's *Hamlet Prinz von Dänemark Ein Trauerspiel* (1772), which took as its starting-point the Wieland prose translation of six years earlier and is the first German stage version of modern times, also seems to a modern reader to have something of the travesty about it, with its omission of Laertes and the gravediggers' scene, the fade-out of Ophelia after the play-scene, and above all in its moderately happy ending; the king and queen die but Hamlet is left alive to rule the kingdom.

It was following a performance of Heufeld's *Hamlet* at Prague that Friedrich Ludwig Schröder decided to make his own first version of the play, which was performed on 20 September 1776, only twenty-seven days after he had begun work on it. It was published in the following year, having achieved thirteen performances in Hamburg in the last months of 1776; there were a further sixteen in 1777. Brockmann, and later Schröder himself, spread the fame of *Hamlet* through their performances in Hamburg, Berlin and Vienna. Schröder improves on Heufeld by reinstating Laertes and the gravediggers, and also Ophelia's mad-scene; these changes are largely responsible for the version being in six acts as against the five of Heufeld—and, of course, Shakespeare. It is a more histrionic version, chiefly based on Heufeld, but also revealing traces of Wieland. Schröder's second version (1778) is in five acts; it includes the Ophelia-Oldenholm¹ scene (Shakespeare's I, 3) but omits the gravediggers. In most respects the later version is the more compact and generally more satisfactory, but a series of

¹ The names Oldenholm (Polonius), and Bernfield, Ellrich and Frenzow (Bernardo, Marcellus and Francisco) occur in Heufeld's translation, both Schröder versions and the two parodies considered in this article.

reprints of the first Schröder *Hamlet* serves to increase the chaos caused by the profusion of late eighteenth-century German editions. Even the advent of the Schlegel version (1798) was unable to banish its predecessors from the stage—in Vienna as late as 1820 we find a guest actor, probably Anschütz, incorporating verse monologues into the Schröder prose version which was still in use at the Burgtheater.²

Of all unconscious *Hamlet* parodists, pride of place must surely go to the barber Maximilian Sandersky³ who, in the Vienna suburb of Penzing, gave a series of performances in the popular tragic roles of the day. The playbill for a *Hamlet* performance of his in 1796 announces an aria at the famous monologue, and claims “*daß seine Phantasie Bilder entworfen habe, vor welchen sich Natur und Kunst entsetzen müssen.*” This claim seems to have been nearer to the truth than he perhaps intended.

The first conscious parody of *Hamlet* in Vienna—and incidentally, the first verse *Hamlet* in the German language—is that of Karl Ludwig Giesecke, *Der travestirte Hamlet. Eine Burleske in deutschen Knittelversen mit Arien und Chören*. It was first performed in the Theater auf der Wieden on 10 July 1794, given five further times that year, revived on 17 April 1795, 16 May 1797 (11 performances that year) and 15 August 1798 (4 performances that year).⁴ The text, which runs to a mere 64 small pages, was published in 1798, and in the following year there appeared *Gesänge zu dem Schauspieler Der Travestirte Hamlet . . . in Musik gesetzt von Tucek*,⁵ though by the time the printed books appeared, the work seems to have dropped out of the repertoire, and no further performances are recorded for Vienna.

The *Hamlet* burlesque, Giesecke's first parody, is inconsistent in standard, but at its best very pleasing. The queen cannot see her late husband's ghost in the closet scene because she has not got her spectacles on; Oldenholm's advice to the departing Laertes elicits a series of “*Schon recht, Papa*” replies; Oldenholm compliments himself on his knowledge of human nature in general and Hamlet's in particular: “*Selbst der weltberühmte Lavater / Ist kein solcher Menschenkenner und Rater.*” The contrast between a skilful variation on the expected

² See Alexander von Weilen, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart* (Berlin 1908); and Weilen's introduction to *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet* (Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1914).

³ See E. K. Blümml & G. Gugitz, *Alt-Wiener Thesphiskarren* (Vienna 1925) p. 68–78.

⁴ Information kindly supplied by Dr. A. Weinmann, Vienna, from Leopold von Sonnleithner's MS *Materialien zur Geschichte der Oper und des Balletts in Wien*, Vol. II (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde).

⁵ Copy in Library of Congress, Washington: Schatz Collection no. 10506.

and the introduction of the totally unexpected (Hamlet enters reading *Werthers Leben und Leiden*) is nicely maintained. However, the motivation is at times muddled, and Giesecke cuts through the knot of the play's ending with bathetic ease—Laertes returns to collect his pipe and tobacco pouch, and only incidentally because he has heard of his father's death. Oldenholm, however, had skipped out of the way of Hamlet's rapier, Ophelia recovers her senses, and the poison threat is averted. No one is killed; the entire company goes off to drink wine—an ending quite as trivial and rather less funny than that of, for instance, the Hafner/Perinet *Die Belagerung von Ypsilon*, where the dead come to life again for the final tableau.

The most interesting feature of this parody is the survival of a hitherto unknown score of music to it—certainly one of the first Vienna parody scores to have survived. It is in the Musiksammlung of the Österreichische Nationalbibliothek (catalogue number S. M. 7562). The title-page announces *Hamlet der Travestierte*; the name of neither librettist nor composer is indicated, though a pencilled note in a later hand is probably responsible for the fact that in the library catalogue the score was previously attributed to J. Hopp.⁶ Neatly written on stout 12-staved oblong folio paper (no watermark), the score contains fourteen musical numbers. The orchestration is for two horns, two oboes (flutes in No. 12), bassoon and strings. The music, though doubtless effective in the theatre in its time, has little intrinsic merit beyond a certain rather facile tunefulness. It is not possible to state with certainty that the music is by Tuczek, though there are grounds for assuming that it is. Vincenz Ferrerius Tuczek (Tuček), who was born at Prague circa 1755⁷ and died at Pest in 1820, is remembered in music histories as the composer of the opera *Lanassa*, performed in Budapest on 13 December 1805, and in the Theater in der Leopoldstadt, Vienna, on 4 July 1810. *Dämona, das kleine Höckerweibchen*, text by Joseph Bullinger, was given 56 times at this theatre between 4 February 1806 and June 1815; it was also staged at the Theater in der Josefstadt on 26 January 1822. Very little of Tuczek's music is extant, though the Brussels Conservatoire possesses the autograph scores of *Der Zauber Kuß* (performed five times at the Theater in der Leopoldstadt in May 1807), and

⁶ Julius Hopp wrote text and music to a parody operetta, *Hamlet*, performed at the Strampfertheater, Vienna, on 29 January 1874 (A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, Graz & Cologne 1955).

⁷ Little is known about Tuczek. The information here given is taken from *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (5th edn., London 1954) where he is named Franz (František). F. Hadamowsky (*Das Theater in der Wiener Leopoldstadt*, Vienna 1934) lists at least one score (*Alarich und Zaide*, January 1809) as being by a Ferdinand Tuczek.

Samson, Richter in Israel (Theater in der Leopoldstadt, 13 August 1808; Theater in der Josefstadt, 17 September 1817; Theater an der Wien, 20 April 1818).

A comparison of microfilms and photocopies of the Hamlet score and the Brussels autographs neither confirms nor denies that S. M. 7562 is Tucek's original score. There is a definite similarity in the general appearance of the manuscripts, but there are marked differences in details of orthography and musical notation—enough, perhaps, to outweigh considerations of the thirteen-year gap between *Hamlet* and *Der Zauber Kuß*. However, no other composer is mentioned in connexion with Giesecke's play. With one or two minor divergencies, the text in the score corresponds to the printed text of 1798 and the libretto of 1799.

Not until 1801 did Tucek take up an appointment in Vienna, but it was not unknown for an outsider to write music for the Theater auf der Wieden, as is shewn by the opera *Das Ungeheuer*, performed on 18 August 1795, with music by "Seidelmann, Kapellmeister in Dresden."⁸ No further work by Tucek seems to have been given in Vienna till *Hans Dachl*, text by Karl Ritter von Steinsberg, which was heard in the Theater in der Leopoldstadt on 15 January 1799. This work is presumably identical with or at least related to *Hanns Klachl oder das Rendezvous in der neuen Alee*, text by F. G. Quolfinger, Ritter von Steinsberg, performed at the Schloßtheater, Teplitz, in 1797. There was also a *Hanns Klachls zweyter Theil* in the same year.⁹

The score of the Hamlet parody is divided into four acts, as against the three of the printed Giesecke play. However, a set of parts in the *Musiksammlung*, Vienna (S. M. 7563), yields the information that the music was later divided into three acts for performance. The parts incidentally also contain at least three sets of corrections and comments; this suggests that they were fairly frequently used.

There remains the possibility that this score was written for a performance of Giesecke's play outside Vienna. This can practically be discarded. Anton Schlossar¹⁰ records performances of Giesecke's *Hamlet* in Graz, given there for the first time on 16 January 1796. The extracts he reproduces vary fairly considerably from the later printed text, and it is clear from the first excerpt he gives that the introductory trio at least was not performed with music in Graz. That there was some music in the Graz production is made clear by the words

⁸ Sonnleithner, loc. cit.

⁹ O. G. T. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800* (Washington 1914) Vol. I, p. 585.

¹⁰ *Innerösterreichisches Stadtleben vor hundert Jahren* (Vienna 1877) p. 52–60.

"von einigen Arien begleitet" which Schlossar quotes from the parody's title. However, one would not expect a provincial theatre to have the same musical facilities as a Vienna theatre which had only a few years before given the first performance of *Die Zauberflöte*.

The musical numbers in the *Hamlet* score are as follows: No. 1, introductory trio in which Bernfield and Ellrich relieve the sleeping Frenzow of his sentry duties; No. 2, aria for Laertes in which he bids farewell to the king and queen; No. 3, an aria in which Hamlet denies his fear of ghosts and the devil ("My father's spirit in arms!?!"); No. 4, Oldenholm's aria "*Schlau muß man Schnepfen fangen*" in which he tells Ophelia how she must set about ensnaring Hamlet. No. 5, a recitative and aria for the ghost, comes at the end of the scene on the platform before the castle. Both printed text and libretto contain an indication that the ghost is invoked (to nonsense syllables) with musical accompaniment, but the score contains no music at this point. The British Museum copy of the text,¹¹ which has valuable ink annotations in an old, and presumably contemporary, hand, has the words "*Mit Musik*" excised. Neither printed text nor libretto mentions any music for the ghost, but the word "*Aria*" has been written into the margin. The ghost, having told Hamlet of the circumstances of the murder, is collected by a "*Feuerwurm*" (presumably Shakespeare's "the glow-worm shows the matin to be near"!), which he addresses in affectionate terms before flying off with it. Giesecke's Act I ends with an aria (No. 6) in which Hamlet compares the world to a skittles alley.

No. 7 is a duet for Hamlet and Ophelia at the end of the "Get thee to a nunnery" scene; Nos. 8 and 9 are brief orchestral interludes, the first of which probably introduced the court scene, while the second may be connected with the king's primo uomo whims when, after the monologue in which he plans to send Hamlet to England, "*Das Orchester präludirt zu der Arie, der König winkt mit der Hand, es solle schweigen, er wolle nicht singen, und er geht ab.*" Alternatively, No. 9 could be the "*Melodrama mit Musik*" (crossed out in the British Museum copy, and "*Pantomime*" inserted in its place) which precedes the play scene. In either event, the score contains no music for the two numbers in the scene where Hamlet interviews and auditions the players. His request for an aria is met by the director of the travelling company, who says "*Ich werde all meine Kunst verschwenden / An einer Arie aus Haffner's Hausregenten.*"¹² He performs the aria,

¹¹ Shelf-mark 11764. aaa. 14. There is a strong possibility that this copy was used in connexion with the last Vienna performances.

¹² Philipp Hafner, *Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden oder Der beschäftigte Hausregent* (1763) Act II, scene 4.

and then bids his two ladies join him in a trio (the British Museum copy replaces "Terzetto" by "Aria") which purports to be the final chorus of the director's own opera *Il Scarpinello*. The king is caught by the mousetrap, and Giesecke's Act II ends with an aria in which Hamlet produces extenuating circumstances for the king's murder of his father: the fact that he did it for love of the queen.

The first musical number in Act III is a charming little duet for Hamlet and Oldenholm, though before this the comic potentiality of the bassoon has been touched on when Hamlet makes the old man play a few notes (Shakespeare's "Will you play upon this pipe?"—Hamlet to Guildenstern: III, 2). The printed text gives the beginning of the duet thus: Hamlet: "*Hahaha! das ist zum Lachen, / Aus euch kann man alles machen. / Seht den Schatten dort am Haus / Sieht als wie ein Esel aus!*", etc. The first two lines are not set in the score. No. 12 is Hamlet's aria after his supposed killing of Oldenholm behind the arras; the score and the 1799 libretto have the text "*O du lieber Großpapa,*" the printed text a rather inferior "*So geht es Mosje Hase.*" No. 13 is a short quodlibet, part of Ophelia's mad-scene. A pencilled note in the score at this point, "*wird gesprochen,*" suggests that at least one Ophelia lacked an adequate singing voice. The British Museum copy has a tick against this number, indicating that it was certainly not always cut. No. 14 is the "*Coro Finale*" which leads into a "*Contratanz*" according to the text, but for which the score contains no separate music.

The second Viennese parody is Joachim Perinet's *Hamlet, eine Karrikatur in drey Aufzügen, mit Gesang in Knittelreimen . . . Die Musik ist von Herrn Ignatz Schuster . . .* This piece was first given at the Theater in der Leopoldstadt on 5 November 1807 and performed eleven times in all. It was also produced at the Theater in der Josefstadt on 13 March 1816 (with only two further performances) and revived with Ferdinand Raimund as Hamlet in 1820. The music does not seem to have survived, but the text indicates that there were no less than 9 musical numbers in Act I, 8 in Act II and 6 in Act III.

Perinet's *Hamlet* has moments of undeniable effectiveness, but these are often juxtaposed with appallingly flat jokes and predictable rhymes. Typical of the better passages is Queen Omega's "Good Hamlet, cast thy nighted colour off," which is rendered: "*Lieber Hamlet, leg einmahl die Klag doch ab, / Dein Vater liegt ein für allemahl im Grab: / Denk nicht alleweil an's Todtenkammerl / Und geh nicht herum, als suchtest Schwammerl, / Laß einmahl seyn das Trübsal und Drangsal, / Alle müssen sterben—ist's allgemeine Schicksal.*" Frequently a Viennese word or reference is slipped in (as when Hamlet says to Ophelia: "*Geh in ein Spital—Wo ist dein Vater?*" and Ophelia replies, with a pleasing unconcern, "*Er speist beym Thurm von Gothenburg im Prater*"). Sometimes a current event is alluded to (for instance the guest appearances of the famous castrato in

Vienna in 1805: "O falsche, falsche Niobe! / Dein eigener Sohn schreyt Zetter und Weh! / Vermählt mit meines Vaters Bruder—das ist widersinni!—/ Meinem Vater so ungleich! wie ich dem Crescentini!"). A more direct attempt to achieve humour by musical means occurs when Gustav accosts the ghost: "Bist ein reiner Geist, so sags als Tenorist, / Bist ein grober, so gieb es vom Blat als Bassist. / (Der Geist schlägt einen langen Seufzertriller, und niest am Ende, weil ihm das Aushalten zu lange wird. ab)." Perinet occasionally aspires to the rank of literary critic, as when he comments on the complete disregard for the three unities of contemporary authors; and one of the many skulls which Hamlet piles up to take away with him from the graveyard (a scene omitted by Giesecke) is that of an "edler, billiger, belehrender Rezensent; / Du, den die Welt noch immer mit Achtung nennt—/ O du warst Lessing! wie wenig giebts deines Gleichen, / Und wenige werden dich, wie Schink erreichen."

Both Giesecke and Perinet take Schröder as the starting-point for their parodies; there are occasional suggestions that Perinet was familiar with Giesecke's version, but on the whole he went his own way. This impression is borne out by the very limited correspondence between the musical situations in the two parodies. Close parallels are found only in the introduction to the first scene (the officers on watch); Hamlet's aria at "My father's spirit in arms"; an aria for the ghost in the scene in which Hamlet is told the circumstances of his father's death; and the final chorus of the whole "opera."

Neither parody was outstandingly successful; neither deserved to be. Perinet's is the more ambitious, and he shews himself capable of getting to the heart of the Hamlet problem—trivializing it, and yet making a typically Viennese comment, as when the ghost prevents Hamlet from killing the praying king: "Halte Sohn—steck ein dein Schwerdt! / Es ist nicht der Mühe werth."

Although the story of complete *Hamlet* parodies ends with Raimund's three performances at the Theater in der Leopoldstadt in April 1820, he (and, briefly, Nestroy) later included a parody of "To be or not to be" among his popular Quodlibet programmes.

The *Hamlet* parodies were not unnaturally ephemeral; they cashed in on the *Hamlet* fever which swept Vienna at the end of the eighteenth century, when there were performances of every imaginable kind. The prince was played by the Penzing barber already mentioned, by Mozart's brother-in-law, Lange, by children, and by the greatest actors of the age. Johann Friedrich Schink (the critic whom Perinet gratuitously mentioned in the same breath as Lessing) wrote in 1781,¹³ placing the phenomenon in a wider context, "Jetzt hatte jeder Winkel

¹³ *Dramaturgische Fragmente* (Graz 1781) Vol. I, p. 153 f.

Deutschlands seinen Garrick — wo ein Hamlet auftrat, klatschte man ihn heraus; ja, einer unter ihnen [Schikaneder in Munich, 1779] mußte sogar den letzten Akt des Trauerspiels wiederholen.“

As the full stature of Shakespeare's play became more generally recognised — largely owing to Schlegel's fine translation — so the distortions of the earlier, more fugitive versions faded from the scene. It would have needed a brave man to venture to parody the real *Hamlet* that gradually won through to a wider public recognition.

FRANZ GIEGLING

Das Reiterstandbild in der Renaissance und im Barock

Wenn die beiden Reiterstandbilder des Gattamelata und des Colleoni in der Renaissance die einzigen Werke dieser Art sind, dann ist es als ein Glücksfall zu betrachten, daß sie von so bedeutenden Bildhauern, wie Donatello und Verrocchio, geschaffen wurden. Der ältere der beiden Quattrocentisten, Donato di Niccolò di Betto Bardi, genannt Donatello, brachte den größten Teil seines Lebens in Florenz zu. Für den Dom arbeitete er fast vierzig Jahre lang. Neben verschiedenen Aufträgen in Pisa, Siena, Rom usw. trat er um 1425 mit den Medici in Beziehung. Für mehrere Florentiner Kirchen und solche der Nachbarschaft führte er Bildhauerarbeiten, meist in Marmor, aus. Auch war Donatello als Ingenieur mit Brunelleschi und Michelozzi in Lucca tätig. Mit den Jahren traten dann die Aufträge der großen Bronzen hinzu. Als Donatello 1466 starb, löste ihn der damals dreißigjährige Andrea Verrocchio ab. Von dessen Leben erfahren wir bis dahin nicht viel. Er stand bei einem Goldschmied in der Lehre, von dem er sich den Namen Verrocchio in dankbarer Erinnerung an ihn zugelegt hatte. Mit dem Tode Donatellos rückte er als dessen Nachfolger bei den Medici ins Licht. Fast sein ganzes Leben verbrachte er in der Hauptstadt der Toskana, der er einen großen Reichtum an Plastiken, Reliefs und Gemälden hinterlassen hat. Sein größter Schüler wurde Leonardo da Vinci. Nur in den letzten Jahren seines verhältnismäßig kurzen Lebens — er starb 1488 — hatte er sich nach Venedig gewandt, um dort eines seiner Hauptwerke, eben das Standbild des Colleoni, zu schaffen.

Es berührt uns eigentümlich, daß man damals zwei italienischen Condottieri Denkmale setzen konnte, die sie über Jahrhunderte hinaus zur Unsterblichkeit erheben. In Preußen war es verboten, die nicht dem Herrscherhaus entsproßen Helden zu Pferde zu verewigen; Moltke und Bismarck dürfen am Berliner Königsplatz nur zu Fuß erscheinen. Es offenbart sich im Süden der Individualismus jener Zeit, die einen Bäckerssohn — nämlich den Gattamelata — im Tode unbedenklich höher zu ehren unternimmt als Dogen und Päpste. Freilich stand in der Renaissance das Condottieretum an hervorragender Stelle. Wo sich das Faustrecht, unter dem südlichen Temperament noch gesteigert, rücksichtslos durchsetzte, waren die Condottieri wegen ihrer Grausamkeit ebenso sehr gefürchtet, wie sie

wegen ihrer militärischen Tüchtigkeit geschätzt wurden. Dem größten Condottiere der Renaissance, Francesco Sforza, blieb es versagt, ein Andenken durch ein Reiterstandbild aus der Hand Leonardos zu erhalten. Einer seiner Gegner wurde der um 1370 in Narni geborene Erasmo, der im Volksmund infolge seiner Schlaueit und erfinderischen Listen den Namen „*Gatta melata*“ (gefleckte Katze) bekommen hatte. Aus Geld- und Machtinteressen trat er 1433 auf die Gegenseite, die Republik San Marco (Venedig) über. Nachdem er seine Kaltblütigkeit und Entschlossenheit genugsam bewiesen hatte, und, wie uns Urkunden und Briefe berichten, seine Zuverlässigkeit und Hingabe an die Republik anerkannt wurde, ernannte man ihn zum Governatore der Truppen. Gleichzeitig mit der Aufnahme in den großen Rat wurde er in die venezianische Nobilität eingereiht. In vielen wechselvollen Kriegen, namentlich mit dem angrenzenden Mailand, hatte er sich große Verdienste erworben, die ihm den Titel eines Generalkapitäns auf Lebenszeit eintrugen. Er starb mit über 70 Jahren 1443 in Padua. Donatello, der um diese Zeit in Padua mit Arbeiten an den Evangelistensymbolen im Santo beschäftigt war, erhielt einige Jahre darauf vom Sohn des Gattamelata den Auftrag zu dem Reiterstandbild.

Anders Bartolomeo Colleoni! Von einem alten Landadel stammend, trat er nach einer rauhen und harten Jugend in Kriegsdienste eines der zahllosen Kleinfürsten ein. Seine Vorzüge ließen ihn rasch aufsteigen. Unter Gattamelata nahm er teil an den Kämpfen gegen Mailand, wechselte aber, stets auf seine eigenen Vorteile bedacht, öfters den Herrn. Harte Kriege gegen die Franzosen sicherten ihm Ansehen und Vermögen. Immer wieder setzte er seine einflußreiche und findige Persönlichkeit bei Vermittlungen zwischen den Parteien ein. Er war einer derjenigen Condottieri, die ihr Handwerk mit einem geradezu wissenschaftlichen Eifer verfolgten, die aber auch ihr Privatleben entsprechend einzurichten wußten. Hier sei nur Colleonis Kunstsinn berührt. Er ließ sein Schloß Malpaga mit einem großen Freskenzyklus ausschmücken, der sein Leben und das seiner Besucher und seiner Umgebung widerspiegelt. Kurz vor seinem Tod gab er eine monumentale Grabkapelle zu Bergamo in Auftrag, in der zu Beginn des folgenden Jahrhunderts ein Reiterstandbild aus vergoldetem Holz aufgestellt wurde, und die im ganzen mit einem üppigen Wappen- und Ornamentschmuck verziert wurde. Als Colleoni 1475 (nach andern Quellen 1476, ja 1479!) starb, fügte er seinem letzten Willen an die Signoria von Venedig die Bitte an, daß er eines Abbildes auf ehernem Rosse für würdig erachtet werde und daß dieses Standbild zu seinem dauernden Gedächtnis auf dem Markusplatz aufgestellt werde. Nach einigen Jahren veranstaltete die Signoria einen Wettbewerb, aus dem Verrocchio als Sieger hervorging. Nach verschiedenen Intriguen — Vasari erzählt sie — fiel ihm 1485 der

Auftrag zu. Er konnte ihn aber nicht fertigstellen — vermutlich wurde das Tonmodell fertig, aber der Guß nicht —, da er an einer Erkältung 1488 starb (Vasari).

Beide Standbilder, das von Donatello und dasjenige Verrocchios, haben in Fresken des Florentiner Doms ihre Urbilder. Auch die vier antiken Pferde, die man an der Fassade der Markuskirche in Venedig aufgestellt hatte, können in gewisser Beziehung als Vorbilder gedient haben. Jedenfalls fordert die ähnliche Stellung der beiden, etwa um eine Generation auseinanderliegenden Werke zum Vergleich heraus.

Im wesentlichen handelt es sich in Padua sowohl als auch in Venedig um ein und dasselbe Motiv: einen hervorragenden Soldaten, Condottiere und Feldherrn wiederzugeben. Doch schon der grundverschiedene Charakter der Darzustellenden verlangt nach Differenzierung: in Padua der einfache, robuste Emporkömmling aus der Schicht des Volkes, für den die Hinterbliebenen eine Ehrung erbitten; in Venedig der adlige, selbstbewußte und herrschsüchtige Colleoni, der sich angesichts des Todes einer so außergewöhnlichen Ehrung für würdig hält, und dessen demutsvolle Bitte an den Rat doch noch ein herrisches Verlangen durchschimmern läßt. Diese Differenzierung spricht sich schon in der Haltung der Reiter und im Verhältnis zu ihren Pferden aus. Donatello läßt Gattamelata etwa im Punkt des Goldenen Schnitts auf das Pferd aufsitzen. Verrocchios Colleoni steht in den Steigbügeln und ist in die Mitte des Pferdeleibs gerückt. Gattamelata hat sein Leibroß, das ihn in so manchen seiner Schlachten treu begleitet hat, auf das Standbild mitbekommen. Colleoni reitet ein feines Paradepferd. Bei aller Robustheit ist Gattamelata immer noch als der Mensch wiedergegeben, der auch im rauhen Kriegshandwerk eine höhere lenkende Macht über sich weiß. Seine das Pferd beschwichtigende Gebärde mit dem Feldherrnstab wirkt weich, ja liebevoll. Sehr fein, wie Donatello die Diagonale dieses Feldherrnstabes im Schwert weiterklingen läßt und dadurch der ganzen Plastik einen harmonischen Richtungsausgleich verleiht. Der gehobene linke Vorderhuf des Tieres — die Kugel scheint mehr aus technischen Gründen eingefügt — stellt wohl eher ein Kratzen auf dem Boden dar als ein Fortbewegen. Demgegenüber scheint Colleoni mit herrischer Gebärde, den Kopf leicht nach links gewendet, an einer Masse Schaulustiger vorüberzureiten. Alle Richtungen werden entweder vertikal oder horizontal betont. Sein Pferd ist ihm nicht Berufskamerad wie bei Gattamelata, sondern es dient ihm, seine gehobene Stellung äußerlich zu manifestieren.

Dies alles wiederholt sich noch eindrücklicher und gesammelter in den Gesichtern der beiden Condottieri. Donatello gibt dem unbedeckten Kopf Gattamelatas porträthafte Züge, die bei aller Derbheit doch das Menschliche nicht verbergen. Verrocchio hingegen typisiert seinen Colleoni. Beinahe symmetrisch werden alle Details der beiden Gesichtshälften wiedergegeben, die feine Adlernase, die

Wülste an der Nasenwurzel und die Augenlieder plastisch sorgfältig ausmodelliert, der stechende Blick durch Löcher markiert, und der Helm scheint das ganze Gesicht zusammenzuschmieden. Auch die verschiedene plastische Gestaltungsweise der beiden Künstler wird sichtbar. Während Verrocchio auch bei feiner Detailarbeit in den Gesichtszügen stets in größeren Flächen zusammenfaßt, schreibt Donatello Details, wie Augenbrauen, Andeutung einzelner Haare auf dem Kopf des Reiters, bei der Mähne und dem Schwanz des Pferdes und über seinen Hufen, das Wappenbild auf der Brust Gattamelatas usw., mehr intarsienmäßig ein. Dies und die stoffliche Wiedergabe des Zaumzeuges wie überhaupt die ganze betont statische Anlage der Plastik weisen auf frührenaissancehafte Züge hin. Beim Colleoni wird das Zaumzeug zwar auch sehr stofflich dargestellt, steht aber doch in leisem Widerspruch zu der übrigen plastischen Gestaltung, so daß diese Dinge eher von Leopardi, der wahrscheinlich den Guß besorgte, ausgeführt zu sein scheinen.

Es könnten noch viele Einzelheiten verglichen werden, doch würde dies den Rahmen dieses Aufsätzchens sprengen. Zusammenfassend stellen wir fest, daß beide Renaissancemeister darauf ausgehen, die beiden Persönlichkeiten auf genaueste zu charakterisieren. Mit einer handwerklichen Treue haben hier Zeitgenossen Zug um Zug der Charaktere der Nachwelt zu überliefern getrachtet.

Anders im Barock! Wir wählen als besonders ausgeprägtes Beispiel den Kaiser Konstantin den Großen des römischen Baumeisters und Bildhauers Giovanni Lorenzo Bernini (in der Vorhalle von St. Peter in Rom, 1670 enthüllt). Die Figur des Kaisers kann hier letzten Endes nur als Vorwand für die künstlerische Vision Berninis gelten. Das Werk wirkt denn auch mehr als plastische Verkörperung einer bestimmten Idee, als Allegorie bestenfalls, aber nicht als Denkmal, als Standbild, Überlieferung einer Persönlichkeit im Sinne der Renaissance. Es scheint uns verständlich, daß Ludwig XIV. keinen Gefallen an seinem von Bernini in den 70er Jahren gefertigten Reiterstandbild gefunden hat. Das motivisch dem Kaiser Konstantin ähnliche Werk kann eben nur als solches wirken, nicht aber als Porträt für einen eitlen König.

Vergleichen wir nun Verrocchios Colleoni als ausgeprägte Renaissanceplastik mit Kaiser Konstantin von Bernini, dem Vertreter des Barock.

Als wesentliches Merkmal der Renaissance-Plastik erkennen wir die klare, in sich geschlossene Silhouette. Vom linken Fuß des Pferdes aufwärts wird der Blick über den Kopf des Tieres geführt, unaufdringlich begleitet von dessen rechtem Vorderbein und der Brust. Der Reiter ragt nur soviel über den Pferdeleib hinaus, daß die beschriebene Kreislinie nicht überschritten wird. Außerdem wirken Helm und Schulterpanzerung gleichermaßen abrundend und beschwerend, das straff gestreckte Bein gleichsam als Radius dieses Kreises, der sich über den stilisierten

Schweif des Pferdes, seine rechte Ferse und über die Gelenke oberhalb der Hufe schließt. Auch die Binnenformen, der eng aufliegende, die Oberschenkel des Reiters begleitende Sattel, das leicht dekorative Zaumzeug, die beinahe parallel verlaufenden Halsfalten des Pferdes, die Muskelpartien seiner Hinterschenkel, der lässig gebogene linke Arm des Reiters stellen bestimmte tastbare Werte dar. Aber auch die Durchblicke sprechen sich auf einfachste Weise aus: annäherungsweise Trapez und Dreieck zwischen den Beinen des Pferdes, kleines und großes Segment zwischen Tierleib, Reiter und dem gedachten Kreisbogen. Ruhig und mächtig schreitet das Pferd im Paßgang aus. Der Condottiere steht in den Steigbügeln und beherrscht das Pferd auf eine zwingende Weise. Sein Blick scheint das zusammengebundene Haarbüschel des Pferdes anzuvisieren. Beide wenden den Kopf leicht nach links, was die Beziehung zum gehobenen linken Vorderfuß des Tieres herstellt und die Silhouette auch einer Nebenansicht geschlossener gestaltet.

Bei Bernini hingegen bäumt sich das Pferd auf und steht auf seinen Hinterbeinen in einer Stellung, ähnlich wie sie bei Puget, Leonardo und Francesco Mochi und in den Reiterbildern von van Dyck und Velasquez auftaucht. Man könnte vor Berninis Plastik sich nicht auf eine bestimmte Ansicht festlegen; an jedem Punkt weicht die Plastik der Silhouette aus. Sie in einen Kreis einzuschreiben, wäre undenkbar. Die Zacken der Kaiserkrone, die Ohren, die hervorquellenden Augen und Nüstern des Pferdes, die in die Luft geworfenen Vorderhufe und der flammend geschwungene Schweif ließen dies nicht zu. Der Kontur langt überall über den Rand hinaus. Er faßt die Form nicht und legt sie auch nicht fest. Er würde sich mit jedem Standpunkt ändern. Eine ebenfalls malerische Wirkung haben die Binnenformen. Nirgends kann das Auge an Einzelheiten haften bleiben, wie dies z. B. am Knie des Colleoni möglich ist, oder an dessen Sattel- oder Zaumzeug. Unser Blick wird immer weitergetrieben, sei es von den zerknitterten Gewandfalten des Kaisers, oder von seiner erhobenen Rechten oder seinem aufwärts gerichteten Gesicht. Auch die Muskelpartien des Pferdes scheinen wie zufällig, ja im Vergleich zu Verrocchio gänzlich unorganisch angelegt. Doch gibt ihnen erst das Spiel von Licht und Schatten ihren Sinn: stetig sich wandelnde Bewegung. Großartig zu verfolgen ist nun, wie diese Bewegung von Mensch und Tier im glänzenden stucco lustro-Vorhang weiterklingt. Die weitausholende Bewegung der Vorderpartie des Pferdes wird mit entsprechend langgezogenen, in großen Linien verlaufenden Falten begleitet, während die verebbende Erschütterung des Tierleibes in der Partie der Hinterschenkel und im flammend geschwungenen Schweif auch im Vorhang von mehrfach gebrochenen und gestauten Faltenwürfen kontrapunktiert wird. Wunderbar zu sehen, wie der Blick des Kaisers von einer sich nach oben öffnenden Tuchfalte emporgezogen wird. Konstantin



soll in dem Augenblick erfaßt sein, als ihm jene himmlische Erscheinung zuteil wird, die ihm den Sieg im Zeichen des Kreuzes verheißt. Der Vorhang erzeugt aber auch den für den Barock eigentümlichen Zug in die Tiefe. Er verursacht mit seinen flatternden Falten eine gewisse Streuwirkung des Blicks, die einer strengen Frontalität entschieden entgegensteht. Auch die verschieden gerichteten Köpfe von Reiter und Pferd unterstützen diese Wirkung. Unser Blick oszilliert fortwährend zwischen Standbild und Stuck. Wir vermögen nirgends längere Zeit dem Kontur von Pferd oder Reiter zu folgen, ohne aufs entschiedenste von den Faltenbäuschen abgelenkt zu werden. Wir werden gezwungen, die räumliche Orientierung aufzunehmen.

Ganz anders die freien Standbilder von Verrocchio und Donatello. Die flächenmäßige Auffassung, die strenge Frontalität oder der eine Ruhepunkt, auf den es für den Betrachter ankommt, auf die der Bildhauer hingearbeitet hat — wie man es nennen will —, wird schon durch die Aufstellung festgelegt: Das Pferd des Colleoni steht mit der Längsachse der Kirche (Santi Giovanni e Paolo) parallel, das des Gattamelata im rechten Winkel zu ihr (S. Antonio). In beiden Stellungen wird die reine Breitenansicht betont. Echt renaissancemäßiges Behagen im Raum geht von der Anordnung der Werke auf ihren Plätzen aus.

Im wesentlichen ähnlich stehen die beiden Großherzoge des Giovanni da Bologna; der eine, Cosimo I., auf der Piazza della Signoria, der andere, Ferdinand I., auf der Piazza dell'Annunziata. Burckhardt (*Cicerone*) findet letzteren ungleich geringer. In der Tat hat ihn Giovanni da Bologna auch nur angefangen und von andern fertigstellen lassen. Auch das Standbild Cosimos I. ließ er von seinen Gehilfen gießen, unter der Aufsicht von Alberghetti. Das Sockelrelief hierzu, das Burckhardt als das „*Allerschlechteste*“ taxiert, soll ebenfalls dieser Alberghetti verfertigt haben.

Man wundert sich, daß dem Standbild Cosimos I. eine so behagliche, durchaus noch renaissancehafte Ruhe innewohnt. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Giovanni da Bologna Flamländer ist, eigentlich Jean Boulogne aus Douay gebürtig. Seit etwa 1560 bis zu seinem Tod (1608) stand er in Diensten der Medici und konnte seine Anlagen in dem kunstsinnigen Florenz verfeinern. Trotzdem hat das Jahrhundert, das zwischen dem Colleoni und dem Werk Bolognas liegt, manches geändert. Ohne manieristisch zu wirken, sehen Leib und Beine des Pferdes doch schlanker, geschmeidiger aus. Die stämmige Verbundenheit von Roß und Reiter bei Verrocchio ist einer noblen Haltung gewichen. Das Pferd hat wieder seine natürliche Gangart angenommen (wie im Standbild Marc Aurels in Rom) und neigt den Kopf in spielerischer Absicht seinem rechten gehobenen Vorderfuß zu, der seinerseits mit dem linken Hinterhuf korrespondiert. Roß und Reiter sind nicht mehr streng durch ein und dieselbe Blickrichtung



aufeinander eingestellt, sondern durch äußere Dinge, wie Zügel und herabhängenden Mantel, locker aufeinander bezogen.

Wie revolutionierend muß das Sforza-Denkmal Leonardos gewirkt haben, von dem nur noch einige Skizzen erhalten geblieben sind. Motivisch weist Leonardo weit über seine Zeit hinaus, indem er, wie Bernini, das Pferd sich aufbäumend auf seine Hinterbeine stellt. Freilich ist das Motivische nicht allein maßgebend für die künstlerische Gestaltung. Diese hätte auch in dem Fall renaissancemäßig wirken können. Doch läßt sich dies an den Skizzen nicht ablesen.

Um noch einmal auf Bernini zurückzukommen, stellen wir kurz den Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter (um 1660 bis 1714) daneben. Wie Wölfflin dartut, wickelte sich für den Betrachter beim Gehen über die Lange Brücke eine Fülle von Ansichten ab. Wesentlich ist hier, daß Schlüter den Betrachter zwingt, das Bildnis in der Verkürzung als bedeutungsvoller anzusehen. Er gebraucht für diese Art „Streuwirkung“ keinen Vorhang wie Bernini, sondern erreicht dies mit den vier Sockelfiguren. Hier geht es nicht um Dekoration, sondern die vier Gefesselten übernehmen in ihrer gewundenen Stellung und mit zum Teil ausgestreckten Armen die Aufgabe, den Betrachter nicht auf einem bestimmten Standpunkt verharren zu lassen. Sie zwingen ihn vielmehr zu einer räumlichen Orientierung, ähnlich wie unser Blick bei Berninis Konstantin zwischen Figur und Stuck oszillierte. Die Gefesselten Schlüters scheinen nämlich bloß diagonal emporzustreben — dies wäre noch nach dem Renaissanceschema —; in Wirklichkeit aber sind die vorderen und die hinteren mit Ketten unter sich verbunden und durch die Art ihrer Gewandung aufeinander bezogen. So löst Schlüter an einem freistehenden Standbild die barocke Form.

EDITH B. SCHNAPPER

Labyrinths and Labyrinth Dances in Christian Churches

There is a little country church in the Cotswolds not very far from Oxford where, on St. Laurence Day, the parishioners, led by their vicar, walk in procession along the winding path of a hedge maze, situated between the church and the rectory. The story of this maze or labyrinth is a curious one. According to the Rector himself, he "found himself one night in a dream looking from an upper window of the Rectory, at the 'jungle' beneath the tree which was lit with a brilliant light. Behind him stood a man, (whose face the watcher never saw) who with a wave of his hand cleared the undergrowth as if by magic: with equal ease paths were made and hedges grew: by signs he gave exact instructions as to how it was to be made. Towards the end of the dream hundreds of people were seen circling the paths, apparently guided by signs which were hung on the hedges, at the corners and turnings. The Rector recognized these 'signs' as the carvings in the nearby church—they are part of the pre-Reformation Rosary of the 'Mysteries of the Gospel.'"¹

This dream would have delighted Carl Gustav Jung because it represents a most vivid illustration of one of his central ideas, namely that the human psyche retains in its deeper layers the imprints of the remote past. Usually these imprints lie buried, out of reach of the conscious mind, but if and when they impinge upon everyday life, they nearly always do so with a power which borders on the numinous.

The interesting fact in the case of the Rector's dream is that here such an imprint has spontaneously come to life in a way which gives us a most vivid account of the happenings from which it originally sprang. For the presence of a maze or labyrinth in or near a Christian church dates back to ancient times. One of the earliest known church labyrinths is found in the small church of Reparatus at Orleansville in Algeria dating back to 325 A. D., the latest is perhaps the one in our Cotswold village of Wyck Rissington. In between lie many examples in many countries.

¹ Quoted in a descriptive leaflet written by the Rector and meant "more for the Pilgrim than the Sightseer."

The popularity of this image varies greatly through the centuries but there is one period when all of a sudden it claims our attention; it is the period of the great mediaeval churches and cathedrals. It is known, for instance, that most of the well-known French cathedrals included a maze: Amiens and Chartres did, so did Auxerres, Sens, St. Quentin and Arras, only to mention a few.² Why this sudden preference for mazes and, indeed, why mazes at all in connection with Christian worship?

The history of the maze or labyrinth symbolism is so genuinely labyrinthine that only a few outstanding landmarks can be mentioned here. One thing is of importance: the symbol of the maze is by no means a Christian invention. Pre-Christian cultures knew it well. The Egyptians certainly did; their "Labyrinth"³ was a highly intricate building which at certain periods contained not only the royal residence and a burial temple but was, in all likelihood, also used as a place of initiation. The fame of the Cretan labyrinth where Theseus is said to have slain the Minotaur spread far and wide and so did the knowledge of the maze-like defensive walls of the city of Troy. This is shown by those strange structures found especially in North Europe, sometimes built of stone, sometimes of turf or pebbles laid out on the ground, which are known by the name of "Walls of Troy" or "Troyaburgen." Furthermore, there are the many castles and tombs built on the maze pattern, for instance, Maiden Castle in England and S. Angelo in Rome. That mazes, whether made of stone, hedges or turf, were "trod," we know from writers of classical antiquity such as Plutarch, Pliny and Lucian; we know further that they were used ritually in certain primitive practices and that the Salvian horse game called "truiā," as it is mentioned in the Aeneid, was based on the same idea. Coming nearer to modern times, we find that Shakespeare speaks of this custom⁴ and that European folklore preserves it to this day; children all over the world play it in the spring, giving it many delightful names such as "Heaven and Hell," "Walls of Jericho" or "Gates of Heaven."

² A full list of church mazes is given in W. H. Matthew, *Mazes and Labyrinths* (London 1922).

Apart from those mentioned, the most important are
in France: Reims, Toussaint, Chalon-sur-Marne, Poitiers, St. Omer, Bayeux
in Italy: Ravenna (S. Vitale), Piacenza (S. Savino), Pavia (S. Michele Maggiore), Cremona (Cathedral), Rome (S. Maria Trastevere and S. Maria in Aquira)
in Germany: Cologne (S. Severin and S. Gereon)
in England: Ely (Cathedral), Bourne (Parish church).

³ See C. N. Deeds, "The Labyrinth," in S. H. Hooke, *The Labyrinth* (London 1935).

⁴ See *The Tempest*, Act III, Scene 3.

This widespread dissemination of the idea of the labyrinth shows the fascination it must have held for many a generation in many lands and on many different cultural levels. Perhaps it is not possible to give a clear-cut answer why this should be so but an investigation into the meaning of this symbol might at least help to point the way. The structural designs in all their variety and intricacy which mazes or labyrinths follow are, more often than not, based on the spiral pattern. As such they fall into two groups, the first representing an elaboration of the three-dimensional spiral (the corkscrew), the second an elaboration of the two-dimensional spiral (the watchspring). The former stands for a way through, after many tortuous twists and turns, the latter a way in, following equally complicated meanderings. In this context it is the second form which is of paramount importance and we shall concentrate not so much on the maze as representing a thoroughfare but as symbolizing the quest for the hidden centre.

The close connection of labyrinth and spiral is significant, for the spiral as such or in its maze-like version, is known, since early times, to have been used mainly as the symbolic image of one particular phenomenon.⁵ It is that inherent in the course of the sun, the cyclic rebirth of the light after its death-like disappearance. This can take not only many forms but it can apply to various levels of meaning. Only three can be mentioned here. Rebirth can apply to the annual cycle of nature's regeneration through the dying of the fruit and the appearance of the new seed. In ritual terms, that which is ripe is sacrificed so that that which is to come might be born. It is known that in Egypt fertility rites assuring the continuation of life both on the natural and the human level were enacted and this was done, in all probability, at the secret centre of the Labyrinth.

On a different grade of meaning, death and rebirth stand for physical death and the hope of a life beyond the grave. The spiral designs found in profusion in such early burial grounds as New Grange in Ireland, as well as those used in primitive mortuary rites⁶ pay witness to this. The most important aspect, in this context, belongs to yet another stratum of meaning. Here death stands primarily for the conquest of the lower self, the animal nature in man, and the birth of a new self, a regenerated being, a "twice-born."

These three strands of meaning naturally interpenetrate and it seems likely that wherever the symbol of the labyrinth appears, there all three are present,

⁵ See D. A. Mackenzie, *The Migration of Symbols* (London 1926).

⁶ See J. Layard, "Maze dances and the Ritual of the Labyrinth in Malekula," in: *FOLKLORE* Vol. 47 (1936).

with sometimes one, sometimes another claiming our attention because of its prevalence.

It is said that Daedalus, the mythical architect of the Cretan Labyrinth also constructed a dance floor for Ariadne; its inlaid pattern was that of the famous labyrinth of Knossos.⁷ This story contains the seed which was later to bear fruit in the Christian version of the labyrinth. For the earliest known Church mazes were floor designs and what is more they were openly based on the Theseus-Minotaur myth. These mazes show how much alive the ancient myth must have been and that, furthermore, the Church, although naturally adapting it to suit the new requirements, found it by no means necessary, in its early history at least, to discard the well-known iconography of the famous hero fight. The central image of the Cretan story, Theseus battling with the Minotaur, appears at the central point of the Christian labyrinth and the Church clearly thought it safe to leave it to the beholder to interpret this fight, according to the new revelation, as the fight of the new Theseus, Christ, with the force of evil, Satan, or, in Old Testament interpretation, the fight of David and Goliath. A good example is found in the church of S. Michele Maggiore at Pavia where all actors of this drama are depicted, or in the Cathedral of Lucca where an accompanying inscription gives the gist of the Cretan myth and leaves it at that.

In most instances, the position of the Christian labyrinth, usually let into the floor, is along the vertical arm of the cross in the main nave somewhere between the entrance porch and the high altar. Why should this be so? The labyrinth itself provides the answer. Symbolically a maze constitutes a testing ground. Many who enter lose their way in it and do not complete the journey to its centre. They never penetrate to its innermost recesses and thus to the secret it holds. In this way the labyrinth excludes those who falter and go astray and have not sufficient courage to persevere. By the same token, however, it admits those who prove themselves equal to the challenge, who discover the right path which leads, after many twists and turns, to the hidden centre.

Two main aspects of the labyrinth symbolism reveal themselves here. They are exclusion and thereby protection of the centre, and conditional penetration to it.⁸ Both can, of course, be applied in various ways. It is highly desirable, for instance, to guard a temple or tomb from unwanted intruders and, at the same time, admit the worthy of entry. The world knows many kinds of unwanted intruders; apart from the human kind there are the evil spirits and other inimical entities that have to be kept out of a treasured place. It is obvious that in this

⁷ See K. Kerényi, *Labyrinth Studien*, in: *ALBAE VIGILIAE*, Neue Folge X (Zürich 1950).

⁸ See W. F. K. Knight, *Cumaeen Gates* (London 1936).

task of selection the labyrinthine pattern has proved highly efficacious. According to folk belief, evil spirits can only proceed in a straight line; if they are prevented from doing so an effective defense is thus constituted. Here two interesting facts emerge. One is that the evil way is short and straight and the good way, long and intricate. The other, that it is by no means necessary to erect an actual mazelike structure; a design in some way traced on the ground in a strategic spot serves the purpose equally well. Here lies the explanation of the curious threshold designs reported from many parts of the world.

On yet another level of meaning conditional penetration applies to the seeker after truth and the traveller on the path of religion. To him the labyrinth symbolizes the Way of the Pilgrim through life, and as such represents a trial of sincerity and determination. Only the few prove themselves and pass the test, the many become weary of the intricacies of the pathway and succumb to its perils and snares. Undoubtedly this is the idea behind the complicated lay-out of some of the great temples, for instance, Barabudur in Java or Angkor Vat in India⁹ and, in equal measure, the same idea is seen to be operative in the Christian version of the maze.

Its position, then, appears to have a double purpose. Placed strategically so that the faithful on their way to the altar must pass over it, it first of all acts as a threshold design, symbolically admitting the worthy and excluding the unworthy. As a verse, appearing on the labyrinth in Piacenza Cathedral, expresses it:

This labyrinth shows the picture of the world,
Free to him who enters
But very narrow to him who returns.
But he who is ensnared by this world and is weighed
down by the delights of vice,
Will find it difficult to solve the riddles of life.¹⁰

Its second purpose only becomes apparent to those it admits. It leads them along the path of the Imitation of Christ, revealing to them, what the Church calls "the Mysteries of the Gospel."

The close relationship to another Christian practice, still in use today and known as the Stations of the Cross, springs to the mind, and it is, indeed, likely that both practices mutually influenced each other. This surmise is supported by such instances as the labyrinth in the Cathedral of Reims. This "*labyrinth de*

⁹ See M. Eliade, *Patterns of Comparative Religion* (London 1958) p. 281 ff.

¹⁰ Quoted in E. L. Backman, *Religious Dances* (London 1952) p. 70.

pavé," as these floor mazes were called in mediaeval France, bore the name of "Chemin de Jerusalem" (the one at Chartres was known as "lieue") and it appears that until fairly recently there existed a little guidebook for pilgrims elucidating the use of the labyrinth. It was entitled *Stations au Chemin de Jerusalem, qui se voit en l'église de Notre Dame de Reims*.¹¹



It appears likely that both the "Stations of the Cross" and the "Stations on the Way to Jerusalem" were done in a similar fashion. The custom was to walk along the indicated path, whilst offering certain set prayers and meditations. In most instances this rite was performed inside the church in the nave; in a place of pilgrimage, however, an open space outside was usually provided, a fact which can be verified in many places of Christian worship all over Europe.

That these mazes, often found on the village green near the Church, were in fact used, cannot be doubted. Tradition has it that they were either walked, singly or in procession, or done as a penitence on one's knees, or again, as in the case of the small pictorial labyrinth in Lucca Cathedral, they were traced with one's fingers. Whatever the form it took, it is clear that here a pre-Christian tradition has come to life again and, what is more, often uses one of those 'pagan' structures which, in so many localities, survive in or near a settlement or village.

¹¹ See A. Rosenberg, *Die Christliche Bildmeditation* (München 1955) p. 274.

The great majority of these church mazes are found in France, Italy, Germany and England. Why should this be so? Their respective dates point to an answer. Although there are both earlier and later ones, they belong mainly to the 11th–13th centuries. This is the period of the Crusades when the idea of pilgrimage was rife all over Europe, but particularly in the countries mentioned; for they, in turn, provided the leaders for the campaign. From that time down to the Reformation many a Christian heart longed to prove itself by joining the many thousands who sought the blessings of one or the other of the many shrines dotted over the map of Europe. By passing over or walking the maze they underwent the desired test and, what is more, they partook of the greatest pilgrimage of all, that to the Holy City. When the journey to Jerusalem became impossible because of its conquest by the infidels, here was a substitute which enshrined the same symbolic meaning as the real pilgrimage. Here, too, the goal stood for the destruction of the old and the birth of the New Jerusalem, in fact, it stood for the Cross, the great symbol of darkness and light, of death and resurrection.

The point where in the Christian story darkness and light meet and even clash is Easter, and it is clear beyond doubt that mediaeval Christianity was aware that the symbol of the labyrinth with its fight of Theseus and the Minotaur could be used as a potent image of the drama of Easter. On a stone inscription, once attached to a labyrinth and preserved at Lyons, occur the following words:

This life is hard to live.
 Beg and pray to Christ that thy life may be lived in Christ
 That by the Easter Festival thou mayest be awakened and come
 out of the labyrinth.¹²

At Easter death is conquered and a new life is given, just as at the centre of the labyrinth a gateway opens to a new world. "Death with life contending; combat strangely ended; Life's own Champion slain, yet lives to reign." These words occur in the great Easter Sequence *Victimae paschali laudes*, and it was this hymn which, for many centuries, was intoned in Auxerres Cathedral by the Bishop and his Clerks whilst they performed a dance over the labyrinth inlaid in the floor at the West end of the nave. The records say that the Dean, holding a ball, headed a chain of priests dancing the "*Pelota*," a three-step dance (*tripudio*), over the intricate volutes of the "*labyrinth de pavé*." Whilst doing so,

¹² Quoted in E. L. Backman, *op. cit.* p. 71.

the ball, which had to be new each year, was thrown in a prescribed manner, always finding its way back to the Dean.

To the modern mind this makes strange reading, but to mediaeval Christianity it represented a living tradition, deeply meaningful and entirely in keeping with the religious trends of the time. We may well ask, why was the presence of a new ball essential to the ritual? If it is remembered that in the Cretan myth the ball of thread figures prominently and that, furthermore, in folklore, the ball of thread represent the labyrinth itself, the connection becomes clear. Also, the ball stands for the sun, the newly born Easter light which itself in its course traces an intricate spiral pattern in the sky. As a Finnish myth expresses it charmingly, the new sun hides in a clew of thread out of which it rises, like Theseus out of the labyrinth, to give light to the world. This new Easter sun, in Christian terms, is Christ, the new Light of the World, the Sun of Righteousness. By throwing the ball, by singing and dancing over the labyrinth man partakes of this cosmic event and lives it in body, soul and spirit.

Similar ritual dances are known to have been performed in other centres of Christian worship. Thus it is said that, in former centuries, the maze dance, which must have resembled the Greek labyrinth dance, danced to this day, was performed by youths near Brandenburg each year at Eastertide. The same applies to an old custom reported from North Holland where, until fairly recently, folk gathered on Easterday to walk the maze.¹³

The Christian Church was fully aware of both the power and danger residing in the ritual use of church dances. Early Fathers argue for and against the desirability of their retention and wherever they do so, David's dance in front of the Ark, which is thought to have been a round dance, is inevitably mentioned as the biblical prototype. Thus Ambrose, Bishop of Milan (340–397):

“... the dance (i. e. in churches) should be conducted as did David when he danced before the Ark of the Lord, for everything is right which springs from the fear of God. Let us not be ashamed of a show of reverence which will enrich the cult and deepen the adoration of Christ. For this reason the dance must in nowise be regarded as a mark of reverence for vanity and luxury, but as something which uplifts every living body instead of allowing the limbs to rest motionless upon the ground or the slow feet become numb. St. Paul dances in the spirit when he exerted himself for us, when he endeavoured to be a soldier of Christ, because he forgot the past and longed for the future”¹⁴

¹³ See Backman, *op. cit.* p. 71.

¹⁴ See Backman, *op. cit.* p. 25.

It appears likely that such rituals, including labyrinth dances and processions, were performed in or outside churches until their significance and meaning was forgotten and they were banned by those who only saw misplaced gaiety in them. But a practice as vital as that can hardly be suppressed or become lost altogether, because it addresses itself to the whole of man in a most powerful and unique way.

To this day, before Easter, dancers perform in front of the High Altar in the Cathedral Church of Seville, and in the little church of Thaxted, Morris-men partake in the service when they forgather there from all parts of England. Furthermore, processions and pilgrimages often in spiral form, are as much a feature of Christian ritual to-day as they have ever been. So the old spirit is still alive and it is perhaps not as strange as it appears at first sight that at Wyck Rissington the old and beautiful symbolism of labyrinth processions has come to life again and the "*Chemin de Jerusalem*" is trodden once more by pilgrims who follow their Master's call to come to His Dance, as an ancient carol says:

Up to heaven did I ascend
Where now I dwell in sure substance,
On the right hand of God, that man
May come to the General Dance.

HEINRICH SCHWARZ

Ferdinand Oliviers „St. Carls Kirche in Wien“

In der nächsten Nähe der Stelle, an der heute das Haus steht, in dem Otto Erich Deutsch wohnt und arbeitet, hat sich die Carlskirche dem Blicke Ferdinand Oliviers so dargeboten, wie sie auf seinem — seit langem verschollenen — Gemälde (Abb. 1) erscheint¹. Es ist eine ungewöhnliche, wenn nicht einzigartige Ansicht der Kirche, die so häufig unter den Wiener „Vues“ erscheint, aber meist so aufgenommen ist, daß die Hauptansicht der Fassade mit der Vorhalle, den beiderseitigen Säulen und Tortürmen voll zum Ausdruck kommt, die Ansicht, durch die sich allein die einmalige symbolische und ikonologische Bedeutung des großartigen Kirchenbaus kundgibt². Ähnlich wie bei Ferdinand Olivier findet man die Kirche sonst nur auf Ansichten umgebender Gebäude, wie des Schwarzenbergpalais, des Bürgerspitalsgottesackers oder des Polytechnischen Instituts. Oliviers *St. Carls Kirche* war aber auch keine „Vue“ oder „Vedute“ im Sinne des 18. Jahrhunderts, wie die „*wahrhaftten und genauen Abbildungen*“ von Salomon Kleiner und Johann Andreas Pfeffel oder wie die „*Prospekte*“ in Fischer von Erlachs *Entwurf einer Historischen Architectur*.

Daß Ferdinand Olivier diese Kirche überhaupt gemalt hat, ist an und für sich merkwürdig. In Salzburg hat er es sorgsam vermieden, das „*priesterliche Prunkwerk*“ (Heinrich Zschokke) des verpönten Barock-Zeitalters in seine Zeichnungen und Gemälde einzubeziehen, was in der Stadt des Solari-Domes, der Dreifaltigkeits-Kirche und Kollegien-Kirche Fischer von Erlachs und des Mirabell-Schlusses und Gartens bisweilen nicht leicht gewesen sein mag³. Auf einer Zeichnung von 1819 (Sch. 37) sieht man wohl die Ursulinenkirche und in der Ferne die Wallfahrtskirche von Maria Plain, aber eigentlich ist es eine Landschaftszeichnung, in der die Bäume des Mönchsberges und die Ebene und Hügel zwischen der

¹ Der genaue Standort ist an der Stelle, die gegenwärtig von dem Eckhause Schwarzenbergplatz 13 und Brucknerstraße 2 eingenommen wird.

² Hans Aurenhammer, *Johann Bernhard Fischer von Erlach Ausstellung*, Graz—Wien—Salzburg, 1956/1957, S. 161 ff. — Ders., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien (1957), S. 31 ff.

³ Heinrich Schwarz, *Salzburg und das Salzkammergut. Die künstlerische Entdeckung der Stadt und der Landschaft*, Wien (3/1958). Im folgenden Sch. abgekürzt.

Salzach und den Bergen das thematische Hauptmotiv bilden. Nicht viel anders ist es mit einer 1818 entstandenen Zeichnung Oliviers (Sch. 36), auf der in ähnlicher Weise die Kajetanerkirche erscheint. Auf einer in demselben Jahre entstandenen Zeichnung (Sch. 35) ist die Domkirche durch Bäume so verdeckt, daß nur Teile der Türme und die oberste Partie der Kuppel und Laterne zu sehen sind – der Dom selbst ist verborgen oder, wie auf einer anderen Zeichnung derselben Zeit (Sch. 29), an den äußersten Rand der Darstellung verlegt.

Auf dem Bilde der *St. Carls Kirche* aber ist von solchen deutlich erkennbaren Absichten kaum etwas zu merken. Im Gegenteil: die Kirche steht, obwohl von der Seite gesehen, im Mittelpunkt der Komposition, sogar im geometrischen Mittelpunkt, da eine ideale Achse vom Laternen-Kreuz durch das mittlere Ochsenauge und Tambour-Fenster das Bild in zwei vollkommen gleiche Teile teilen würde. Wenn dies nicht sofort erkennbar ist, so ist dafür die Asymmetrie des landschaftlichen Vordergrundes verantwortlich mit seinem ins 18. Jahrhundertweisenden Arrangement von Einzelbaum und Baumkulisse, die ebenso wie der Lauf des Wienflusses den Blick in die Tiefe führen. Die Kirche steht aber nicht nur in der genauen Achse des Bildes, sondern der ganze Gebäudekomplex mit dem Fruhwirthschen Haus im Vordergrund, aus dem die Kirche hervorragt, erscheint, wie in einer Gloriole, vom Licht- und Strahlenkranz der untergehenden Sonne verklärt. In Betrachtung dieses Schauspieles von Natur und Kunst sind zwei Geistliche, Mitglieder des Ritterlichen Kreuzherren-Ordens mit dem Roten Stern⁴, vertieft, die entlang des Wienfluß-Ufers ihren abendlichen Spaziergang am Glacis machen.

Man würde kaum das in so vielfacher Hinsicht merkwürdige Bild einem der Brüder Olivier zuschreiben, würde nicht die Signatur des Stiches nach dem Gemälde, durch den dieses uns überliefert ist, den Namen aufweisen: „*Gem. v. Olivier*“. Daß es sich um Ferdinand und nicht um dessen Bruder Friedrich handelt, geht aus der Inschrift auf der Rückseite einer Studien-Zeichnung⁵ für das Gemälde hervor (Abb. 2).

Kennen wir vergleichbare Bilder Ferdinand Oliviers, die wir mit dieser „*geistlichen Landschaft*“ (Friedrich Schlegel) in Verbindung bringen könnten? Eigentlich nicht, denn seine Zeichnungen und Gemälde mit Motiven aus Wien oder Wiens Umgebung sind ganz anderer Art und Auffassung. Die unvergleichlich

⁴ Durch ein Dekret vom 10. November 1733 wurde die Kirche dem Ritterlichen Kreuzherren-Orden mit dem Roten Stern in Prag übergeben. 1783 wurde die Kirche zur kaiserlichen Patronatspfarre erhoben.

⁵ Staatliche Galerie, Dessau. Inv. No. 343. Erworben zwischen 1927 und 1933. Maße 305 x 228 mm.

schönen Federzeichnungen aus der Gegend von Matzleinsdorf und anderen Teilen der Wiedener Vorstadt (1814–15)⁶, die auf den damals zwanzigjährigen Julius Schnorr von Carolsfeld einen entscheidenden Einfluß ausgeübt und ihm „eine ganz neue Welt eröffnet“ haben, zeigen kaum gemeinsame Züge mit dem Bild der Carlskirche. Auch die Mödlinger Zeichnungen von 1823 oder das Gemälde *Der Eingang des Schlosses Weikersdorf bei Baden* (1826), das als letztes Werk Oliviers auf einer Wiener Ausstellung, der Akademie-Ausstellung von 1828, ausgestellt war, weisen keinerlei Ähnlichkeit mit der feierlichen Ansicht der Carlskirche auf.

Wenn wir nach Vorbildern und Anregungen suchen, die sich etwa in Oliviers ungewöhnlichem Bild widerspiegeln, so tauchen vor allem zwei Namen auf: Caspar David Friedrich und Carl Friedrich Schinkel. Beide hat Olivier gekannt. Werke des ersteren sind ihm bekanntgeworden, als er mit seinen beiden Brüdern von 1804 bis 1806 in Dresden lebte, das in jenen Jahren ein Mittelpunkt der romantischen Bewegung war. Schinkel ist er bald darauf während seines Berliner Aufenthaltes zwischen 1806 und 1807 begegnet, und beide Künstler haben auf den jugendlichen Olivier sichtlich eingewirkt. Friedrichs *Kreuz im Gebirge* (1808) oder *Zwei Männer am Meer bei Sonnenuntergang* (um 1817) waren damals noch nicht entstanden, und auch Werke wie Schinkels, an Oliviers Carlskirchen-Gemälde gemahnende Federzeichnung *Abend* (1811)⁷, die demselben Jahre angehört wie die großen Federzeichnungen seiner Alpenreise (Sch. 9–12), gehören einer späteren Zeit an. Aber Olivier war doch auch mit späteren Werken dieser beiden norddeutschen Künstler vertraut, deren Namen unter den auserwählten zeitgenössischen Künstlern auf dem „Zueignungs“-Blatte der *Sieben Gegenden* (Sch. 48) erscheinen. Wie groß unter den Romantikern das Ansehen Schinkels als Maler war, zeigt das Urteil Clemens Brentanos, der im Jahre 1816 Schinkel „einen der reichsten und vielleicht den tiefsinnigsten Landschaftsmaler seit Claude Lorrain“ nannte⁸. Merkwürdig ist es allerdings, daß der Einfluß Schinkels und Friedrichs sich noch so spät im Werke Oliviers bemerkbar macht. Denn es ist kaum wahrscheinlich, wenn auch nicht unmöglich, daß der Sächsische Kunstverein, der das Gemälde der Carlskirche 1830 oder 1831 erwarb, ein älteres Bild Oliviers für seine Verlosung dieses Jahres angekauft haben sollte. Die

⁶ Versteigerung von C. G. Boerner, Leipzig, 25. Mai 1938 (Sammlung Ehlers), No. 286: Ferdinand Olivier, *Blick auf Wien mit dem Stefansdom und der Carlskirche*. — Versteigerung von C. G. Boerner, Leipzig, 28. April 1939, No. 1–4: Ferdinand Olivier, 1. *Die Sandgsetten auf der Wieden*. 2. *Blick in die Heugasse*. 3. *Gehöft auf der Wieden (Starhemberg-Schönborn Palais)*. 4. *Steinbruch unweit der Matzleinsdorfer Kirche*.

⁷ August Grisebach, *Carl Friedrich Schinkel*, Leipzig, 1924, Abb. 20.

⁸ Grisebach, a. a. O., S. 16.

Zeichnung des Künstlers in der Staatlichen Galerie in Dessau, der Heimatstadt Oliviers, die in allem wesentlichen mit dem Gemälde übereinstimmt und nur geringfügige Unterschiede aufweist, gehört jedoch dem Stile nach zweifellos dem Ende der zwanziger Jahre oder der letzten Zeit von Oliviers Wiener Aufenthalt vor seiner endgültigen Übersiedlung nach München an.

So steht das Bild der *St. Carls Kirche in Wien* als ein vereinzelt, seltsames Zeugnis im Werke des Künstlers: seltsam nicht zuletzt auch deshalb, weil Ferdinand Olivier, der seinem Vaterglauben, dem helvetisch-reformierten Bekenntnis, unerschütterlich treu blieb und trotz all der Konvertierungen in seinem nahen Freundes- und Verwandtenkreis nicht den Übergang zum Katholizismus vollzog⁹, die Kirche zum Heiligen Carl Borromäus in seinem Gemälde glorifizierte und den religiösen Charakter noch durch die Figuren der zwei Geistlichen betonte. Darstellungen aus dem Leben des Kardinal Carlo Borromeo auf Johann Christian Maders Säulenreliefs der Carlskirche verherrlichen sogar den Kampf des Heiligen gegen Luthers Irrglauben und seine Verdienste um die Kirche und Gegenreformation auf dem Konzil von Trient, während auf Johann Michael Rottmayrs Kuppelfresko unter der Figur des Glaubens (Musikerchor) der Teufel und Luther erscheinen, dem ein Engel die Feder entreißt. Oliviers christliche Gläubigkeit stand allerdings dem Katholizismus keineswegs feindlich gegenüber, und gerade zu den engst Vertrauten seines Wiener Kreises gehörten zahlreiche tiefgläubige Katholiken und Konvertiten¹⁰. Und so mag das Bild aus einem bestimmten Anlaß, für einen bestimmten Zweck oder für einen bestimmten Auftraggeber als Erinnerung an einen bedeutungsvollen Gedenktag entstanden sein – wir wissen es nicht.

⁹ David August Rosenthal, *Convertitenbilder aus dem 19. Jahrhundert*, 3 Bde., Schaffhausen, 1866–1870. – *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Von ihr selbst erzählt*, Erster Theil, Leipzig, 1858, S. 350 f.

¹⁰ Die Trauung Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfelds (1788–1853), der als einziger der drei in Wien lebenden Brüder Schnorr 1821 zum Katholizismus übergetreten war, fand in der Carlskirche statt. Ein Aquarell und eine Zeichnung der Carlskirche von dem als Architekt und Architektur- und Landschaftsmaler tätigen Friedrich Eduard Schnorr von Carolsfeld (1790–1819) im Historischen Museum der Stadt Wien (Kat. der *Neuerwerbungen 1949–1959*, No. 130 und 193). Das Aquarell ist anlässlich der Trauung Ludwig Ferdinand Schnorrs entstanden. Am nächsten stand Ferdinand Olivier dem jüngsten Bruder, Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872), der seit dem 30. Oktober 1827 mit Oliviers Stieftochter Marie Heller verheiratet war. – Als ein Zeichen von Ferdinand Oliviers toleranter Gesinnung mögen auch die 1818 und 1819 in Wien entstandenen, äußerst seltenen Lithographien von Heiligen des 5. und 6. Jahrhunderts: Benedikt, Fulgentius, Genovefa und Simeon Stylitis gelten, die allerdings anscheinend nie veröffentlicht wurden.



Gen. v. Olivier

get. v. Busch

ST CARLS KIRCHE IN WIEN.

Angekauft vom Sächsischen Kunstvereine, auf das Jahr 1831.

1. Ferdinand Olivier, *Die St. Carls Kirche in Wien*. Bleistiftzeichnung. Um 1829. Dessau, Staatliche Galerie.
(Phot. Louis Held, Weimar.)



2. Georg Heinrich Busse, *St. Carls Kirche in Wien*. Stahlstich nach dem Gemälde von Ferdinand Olivier.
1831. Berlin, Kupferstich-Kabinett. (Phot. Walter Steinkopf, Berlin)

Olivier wohnte während der zwei Jahrzehnte, die er in Wien verbrachte, stets in der Vorstadt Wieden unweit der Carlskirche, zuletzt in den zwanziger Jahren in dem Neumannschen Hause (Nr. 180)¹¹ nächst der Paulanerkirche, der Pfarrkirche „Zu den Heiligen Schutzengeln“. Aber auch sonst war ihm die Gegend, die auf dem Carlskirchen-Gemälde erscheint, wohl vertraut. Die hölzerne Brücke über den Wienfluß, die Mondscheinbrücke, früher „Heubrückl“ genannt¹², ist nach dem naheliegenden Schwindschen Familienhaus „Zum Mondschein“ (Nr. 102) benannt, in dem Moritz von Schwind und seine Familie von 1819 bis 1826 wohnten. Franz Schubert war ein häufiger Besucher des Hauses „Zum Mondschein“¹³, und von Februar 1825 bis zum Sommer 1826 wohnte der Komponist in der unmittelbaren Nachbarschaft in dem großen Hause der „Fruhvirth'schen Erben“ (Nr. 100)¹⁴, das ebenso wie das Nachbarhaus Nr. 101 auf Ferdinand Oliviers Bild der *St. Carls Kirche in Wien* deutlich erkennbar ist¹⁵. Nicht nur die äußerst regen musikalischen Interessen des Hauses Olivier, sondern viele andere persönliche Beziehungen verbanden die beiden Brüder Olivier, „die Barone“, wie sie Schwind nannte, der Ferdinands Künstlerschaft größte Bewunderung entgegenbrachte¹⁶, mit den Freundeskreisen von Schubert und Schwind.

Durch die Beschriftung des Stiches, den der Maler und Kupferstecher Georg Heinrich Busse (1810–1868) anfertigte, erfahren wir, daß das Gemälde vom Sächsischen Kunstverein in Dresden, der zwischen 1820 und 1875 florierte, 1831 verlost wurde¹⁷. Wie aus der vom Kunstverein veröffentlichten *Bilderchronik* hervorgeht, in der der Stich erschien, fiel das Bild bei der Verlosung der Frau

¹¹ Franz Heinrich Böckh, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache*, Wien, 1821, S. 270: „O'Livier, Ferdinand, Landschaftsmahler. Auf der Wieden Nr. 180“.

¹² Wilhelm Kisch, *Die alten Strassen und Plaetze von Wien's Vorstädten und ihre historisch interessanten Häuser*, Bd. I, Wien, 1888, S. 555.

¹³ Das Haus „Zum Mondschein“ (No. 102) gehörte Konrad Graf, k. k. Hof-Fortepianomacher. Im Dezember 1814 erhielt Franz Schubert als Geschenk seines Vaters ein fünfoktav-Pianoforte von Konrad Graf. Otto Erich Deutsch, *Schubert. A Documentary Biography*, London (1946), p. 44.

¹⁴ Franz Schubert wohnte von Februar 1825 bis zum Sommer 1826 in dem erst zwischen Herbst 1961 und Frühjahr 1962 abgerissenen Haus der Fruhwirthschen Erben. Deutsch, a. a. O., p. 930 f.

¹⁵ *Polizey-Bezirk Wieden*, hrsg. von Anton Ziegler und Carl Graf Vasquez, Wien, 1829.

¹⁶ Schwarz, a. a. O., S. 24.

¹⁷ Andreas Andresen, *Die Deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. III, Leipzig, 1878, No. 47. — (Alois Trost), *Zwei Ansichten der Karlskirche*, in: ALT-WIENER KALENDER AUF DAS JAHR 1925, S. 117 mit Abb. von Busses Stich nach Olivier. — G. H. Busse hat insgesamt 11 Blätter (A. 45–55) für die Bilderhefte des Sächsischen Kunstvereines gestochen.

Rätin Meisel in Weimar zu. Das Gemälde, das weder in der Kunstliteratur, noch im Kunsthandel jemals wieder auftaucht, ist heute verschollen und mag schon vor langem zugrundegegangen sein¹⁸.

Goethe hat Oliviers Gemälde der *St. Carls Kirche in Wien* gesehen und mit einigen Worten gewürdigt, deren Bedeutung weit über den Anlaß hinausweist. Am 27. Februar 1832, kaum vier Wochen vor seinem Ableben, schreibt er an den Dresdener Sammler und Kunstfreund Johann Gottlob von Quandt, den Begründer des Sächsischen Kunstvereines¹⁹:

„Ew. Hochwohlgeboren

finde mich schuldig anzuzeigen, daß die beiden Landschaften glücklich angekommen, an die Gewinnenden vertheilt und mit Geneigtheit aufgenommen worden sind.

Mir war es höchst interessant, eine Landschaft im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts, eine andere im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts neben einander zu sehen. Hochdieselben wissen besser, was ich sagen will, als ich es auslegen könnte. Auch dieß halte ich für ein großes Verdienst der Vereine, daß jede Kunstart, die einige Zeit unter den Lebendigen gilt, weit umher verbreitet werde; das gibt in der Folge eine Übersicht der Kunstgeschichte, wie wir die Weltgeschichte auch nur nach wechselnden Ereignissen begreifen.“

Goethe sah in Oliviers Gemälde ein Zeugnis der modernen Richtung und stellte dieses dem zweiten nach Weimar gelangten Bild, einer Landschaft des Dresdener Malers Georg Heinrich Crola gegenüber, die den veralteten Stil des 18. Jahrhunderts verkörperte. Aber auch Ferdinand Oliviers Bild stand, wie wir heute wissen, schon damals am Ende einer Richtung, die seit langem ihren Höhepunkt überschritten hatte und einem neuen künstlerischen Willen gewichen war.

Auf der Rückseite des Blattes mit der Zeichnung der Carlskirche befindet sich eine andere Bleistiftzeichnung Oliviers: *Praterbäume*²⁰. Die herrlichen alten Bäume des Praters hatten damals auch andere Künstler angelockt, nachdem schon Johann Adam Klein und August Heinrich und deren Freunde lange vorher

¹⁸ Herr Dr. Walter Scheidig, Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen in Weimar, hat sich auf Wunsch des Verfassers schon vor vielen Jahren, leider ohne Erfolg, bemüht, das Gemälde ausfindig zu machen. Auch in der Zwischenzeit ist laut freundlicher Mitteilung von Dr. W. Scheidig, dem ich auch für die Beschaffung der Bildvorlagen für diesen Aufsatz zu Dank verpflichtet bin, keine Spur des Gemäldes aufgetaucht.

¹⁹ *Goethes Werke*, Großherzogin Sophie Ausgabe, IV. Abtlg., 49. Bd, S. 254 f., No. 180.

²⁰ Ludwig Grote, *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, Berlin (1938), Abb. 185.

die Schönheiten der Praterwälder und Wiesen und der weiteren Umgebung Wiens entdeckt hatten. Seit 1830 waren Rudolf Alts Aquarelle mit Motiven aus dem Prater entstanden und schon 1829 hat Ferdinand Georg Waldmüller seine ersten Praterlandschaften gemalt. Um dieselbe Zeit hat auch Olivier Bilder mit Motiven aus dem Prater gemalt, aber auch diese sind, so wie das Gemälde der *St. Carls Kirche in Wien* nicht mehr erhalten oder noch nicht zum Vorschein gekommen. Nur einige Zeichnungen vermitteln eine Vorstellung dieser Prater-Gemälde Oliviers, wie die Zeichnung, auf deren Rückseite die Skizze des Carlskirchen-Bildes erscheint.

Die beiden Zeichnungen weisen gleichzeitig rückwärts und vorwärts: die „geistliche Landschaft“ der Carlskirche weist auf Oliviers bedeutungsvolle, zwei Jahrzehnte währende Tätigkeit auf dem traditionsbeschwerten Boden Wiens, der durch ihn und seine Freunde neu befruchtet wird, während die heimischen Kunstkreise der Stadt ihnen fast ausnahmslos Verständnis und Anerkennung versagten. Die andere Zeichnung wieder verbindet Olivier in thematischer und stilistischer Hinsicht mit den jungen Künstlern, die am Ende der zwanziger Jahre die Blütezeit des malerischen Realismus einleiten.

OTTO SCHNEIDER

*Bibliographie der musikhistorischen Arbeiten
von Otto Erich Deutsch*

Otto Erich Deutsch hat nur sehr selten Aufzeichnungen über seine Arbeiten geführt und diese auch nicht systematisch aufbewahrt. Die hier zusammengestellte Bibliographie kann daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie stellt auch insofern nur eine Auswahl dar, da Besprechungen von Büchern und Aufführungen sowie Notizen rein lokaler und aktueller Natur ausgeschaltet wurden. Die Bibliographie ist in sechs Gruppen geteilt:

- I. Bücher und Broschüren
- II. Aufsätze
- III. Musikalien (Erstausgaben und Faksimiles mit Begleittexten)
- IV. Serien (herausgegeben von Otto Erich Deutsch)
- V. Einführungstexte zu Schallplatten der Vanguard Recording Company, New York (Amadeo, Wien)
- VI. Themenverzeichnis zur Bibliographie

I. BÜCHER UND BROSCHÜREN

- 1 *Schubert-Brevier*. Schuster & Löffler, Berlin 1905.
- 2 *Beethovens Beziehungen zu Graz. Neue Beiträge zur Biographie des Meisters und zur Konzertgeschichte der Stadt*. Leykam, Graz 1907.
- 3 *Zur Enthüllung der Gedenktafel für Franz Schubert am Hause Wien, IX., Säulengasse 3*. Wiener Männergesangverein, Wien 1913.
- 4 *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*.
Bd. II, 1. Hälfte: *Die Dokumente seines Lebens*. Georg Müller, München 1914.
Bd. III: *Sein Leben in Bildern*. Georg Müller, München 1913.
- 5 *Franz Schubert. Briefe und Schriften*.
1. Auflage: Georg Müller, München 1919.
2. Auflage: Georg Müller, München 1922.

3. Auflage: Ins Englische übertragen von Venetia Savile (mit Vorwort von Ernest Newman). Faber & Gwyer, London 1928.
Amerikanische Ausgabe: A. Knopf, New York 1928.
4. vermehrte und erläuterte Auflage mit den Briefen an Schubert. Brüder Hollinek, Wien 1954.
- 6 *Festschrift zur Enthüllung der vom Rossauer Männergesangverein anlässlich der Feier seines 30jährigen Bestandes gestifteten Franz Schubert-Gedenktafel Wien IX., Grünetorgasse*. Bruno Bartelt, Wien 1921.
- 7 *Schubert im Frühwirth-Haus*. Wiener Männergesangverein, Wien 1921.
- 8 *Die historischen Bildnisse Franz Schuberts in getreuen Nachbildungen*. Karl König, Wien 1922. Wiederaufgelegt vom Wiener Schubertbund anlässlich des Wiener Sängerfestes im Jahre 1928.
- 9 *Schubertheft der MODERNEN WELT*. Redigiert und mit Originalbeiträgen von O. E. D. Wien 1925.
- 10 *Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern*. V. A. Heck, Wien 1926.
- 11 *Franz Schubert. Tagebuch. Faksimile der Originalhandschrift*. V. A. Heck, Wien 1928.
Englische Ausgabe: *Schubert Centennial*, New York 1928.
- 12 *Schubert unter den Wiener Sängerknaben. Nach meist ungedruckten Quellen*. Wiener Sängerknaben, Wien 1928.
- 13 *Mozart und die Wiener Logen*. Verlag der Wiener Freimaurer-Zeitung, Wien 1932.
- 14 *Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter* (gemeinsam herausgegeben mit Bernhard Paumgartner). Anton Pustet, Salzburg 1936.
- 15 *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787–1801*. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Wien 1937. (Zweite, verbesserte Auflage). Vergleiche hierzu: MITTEILUNGEN DES VEREINES FÜR GESCHICHTE DER STADT WIEN, Bd. 16, 1937, S. 30 ff.
- 16 *Wolfgang Amadé Mozart. Verzeichnis aller meiner Werke. Faksimile der Handschrift mit dem Beiheft „Mozarts Werkverzeichnis 1784–1791.“* Herbert Reichner, Wien 1938. Englische Ausgabe: *Mozart's Catalogue of his Works 1784–1791*. Herbert Reichner, New York 1956.
- 17 *Repertoire der Wiener Oper 1641–1938*. Manuskript beim Verfasser, vermacht der National-Bibliothek Wien.
- 18 *Schubert. A documentary Biography* (Translated by Eric Blom). J. M. Dent & Sons Ltd., London 1946.
Unter dem Titel: *The Schubert Reader*. W. W. Norton & Comp., New York 1947.
Deutsche Ausgabe: Im Manuskript fertig.

- 19 *Music Publishers' Numbers. A Selection of 40 Dated Lists 1710—1900.* Aslib, London 1946. Reprinted from THE JOURNAL OF DOCUMENTATION, vol. I/ Nr. 4, 1946, vol. II/Nr. 2, 1946.
Zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe: Verlag Merseburger, Berlin 1961.
- 20 *Schubert und Grillparzer. Ein Vortrag.* Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, Wien 1949.
- 21 THE MUSIC REVIEW, Index. Volumes I—V, 1940—1944, Cambridge 1950.
- 22 *Schubert. Thematic Catalogue of all his Works* (in collaboration with Donald R. Wakeling). J. M. Dent & Sons Ltd., London 1951. W. W. Norton & Comp., New York 1951. (Deutsche Ausgabe: In Vorbereitung).
- 23 *Der Mozart-Erinnerungsraum in Mozarts Wohnung von 1784—1787.* Selbstverlag des Historischen Museums der Stadt Wien, 1953.
- 24 *Neue Schubert-Dokumente.* Hug & Co., Zürich 1953. (Sonderabdruck aus der SCHWEIZERISCHEN MUSIKZEITUNG, 93. Jg., Nr. 9/12).
- 25 *Schubert-Museum der Stadt Wien in Schuberts Geburtshaus Wien, IX., Nußdorferstraße 54. GEDENKSCHRIFT. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN.* Verlag für Jugend und Volk, Wien 1954. 2. unveränderte Auflage 1958.
- 26 *Handel. A documentary Biography.* A. & C. Black, London 1955. W. W. Norton & Comp., New York 1955.
- 27 *British Union Catalogue of Early Music* (begründet und zum Teil ausgeführt von O. E. D., zu Ende geführt und herausgegeben von Edith B. Schnapper). Butterworths Scientific Publications, London 1957. 2 Bde.
- 28 *Franz Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde.* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1957. Englische Übersetzung von Rosamond Ley and John Nowell. A. & C. Black, London 1958. Macmillan & Comp., New York 1958.
- 29 *Sullivan: Der Mikado.* Neu übersetzt im Auftrag des Verlags D'Oyly Carte. Bosworth & Co., Köln-Wien 1959.
- 30 *Mozarts Briefe* (gemeinsam mit Wilhelm A. Bauer). S. Fischer Bücherei Nr. 318. Frankfurt a. M. 1960.
- 31 *Mozart. Die Dokumente seines Lebens.* Gesammelt und erläutert von O. E. D. *Neue Mozart-Ausgabe, Serie X, Supplement, Werkgruppe 34.* Bärenreiter-Verlag, Kassel 1961. (Siehe dazu: *Parerga und Paralipomena* in: MOZART-JAHRBUCH 1960/61, S. 62 ff.)
Englische Ausgabe: *Mozart, a Documentary Biography* (Translated by Eric Blom, Jeremy Noble and Peter Branscombe). A. & C. Black, London und Stanford University Press, Stanford (California) 1963. Auswahl-Ausgabe: *Mozart. Dokumente seines Lebens*, herausgegeben von O. E. D. Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv Nr. 140), München 1963.

- 32 *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*. Begründet von Maximilian Zenger, vorgelegt von O. E. D. *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie X, Supplement, Werkgruppe 32. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1961.
- 33 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und O. E. D. Bd. I: 1755–1776, Bd. II: 1777–1779, Bd. III: 1780–1786, Bd. IV: 1787–1857. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1962 und 1963. Kommentar und Register in Vorbereitung.
Französische Ausgabe: Editions Gallimard Paris. In Vorbereitung.

II. AUFSÄTZE

- 34 *Die Hochzeit des Figaro von M. von Schwind*. — ÖSTERR.-UNGAR. REVUE, Wien, Bd. 32, Heft 3–5, März–Mai 1905.
- 35 *Franz Schubert in Graz*. — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 8. Juni 1905.
- 36 *Schubert und das Hallerschlößl*. — GRAZER TAGBLATT, 8. Juni 1905.
- 37 *Schwinds „Lachner Rolle“*. — NEUE FREIE PRESSE, 22. und 29. Juli 1905.
- 38 *Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert*. — GRILLPARZER-JAHREBUCH, Wien 1906, S. 99 ff.
- 39 *Ein unbekanntes Stammbuchblatt von Schubert für Anselm Hüttenbrenner*. — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 23. Februar 1906.
- 40 *Schuberts Totenehren*. — NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, Leipzig, 73. Jg., 28. März, 4. April und 1. August 1906.
- 41 *Ein unveröffentlichtes Manfred-Gedicht zu Robert Schumanns Musik von Ferdinand Kürnberger*. — ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU, Wien, Bd. 8, Heft 92/93, 2. August 1906, S. 15 ff.
- 42 *Ein wiedergefundenes Porträt Franz Schuberts*. — ILLUSTRIERTE ZEITUNG, Leipzig, 6. September 1906.
- 43 *Zur Geschichte des Grazer Theaters*. — STEIRISCHE ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE, Graz, 3. Jg. 1906, S. 101 ff., und 4. Jg. 1907, S. 172 ff.
- 44 *Franz Schuberts Aufenthalt in Graz 1827*. — DIE MUSIK, Berlin, 6. Jg., Heft 7, 1. Januar 1907, S. 10 ff., Heft 8, 15. Januar 1907, S. 91 ff.
- 45 *Aus Beethovens letzten Tagen* (Briefe J. B. Jengers an M. L. Pachler-Koschak). ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU, Wien, Bd. 10, Heft 3, 1. Februar 1907, S. 189 ff.
- 46 *Das Reifezeugnis des Schulgehilfen Franz Schubert*. — DIE ZEIT, Wien, 11. Mai 1907.
- 47 *Das Grazer Schuberthaus*. — TAGESPOST, Graz, 26. Juni 1907.
- 48 *Schuberts Unterricht bei Simon Sechter*. — DIE MUSIK, Berlin, 7. Jg., Oktober 1907.

- 49 *Franz Schubert und sein Grazer Namensvetter.* — TAGESPOST, Graz, 16. November 1907.
- 50 *Schuberts Herzeleid.* — BÜHNE UND WELT, Berlin, 9. Jg., 1907, Nr. 18, S. 227 ff.
- 51 *Schumanns erfolglose Bewerbungen in Wien.* — MUSIKALISCHES WOCHENBLATT, Leipzig 1907, Nr. 40.
- 52 *Schuberts Liederheft für Therese Grob.* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 10. und 16. Januar 1908.
- 53 *Schuberts Johannes (Johann Michael Vogl).* — BADENER ZEITUNG, 1. Januar 1909.
- 54 *Die wiedergefundenen Bildnisse des sterbenden Beethoven* (von Josef Teltcher). — DIE MUSIK, Berlin, 9. Jg., Nr. 1, 1. Oktober 1909.
- 55 *Neue Mitteilungen über Franz Schubert* (Georg Franz Eckel). — ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU, Wien, 15. Mai 1910.
- 56 *Eine Heiligenkreuzer Fuge von Schubert.* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 16. September 1910.
- 57 *Schuberts Verlassenschaft.* — ALLGEMEINE ZEITUNG, München, 16. September 1906, Beilage Urania, Wien, 5. November 1910.
- 58 *Schubert und die Frauen* (Vortrag). — 47. JAHRESBERICHT DES SCHUBERTBUNDES, Wien 1910, S. 81 ff.
- 59 *Haydn und Kaiser Joseph.* — MUSIKBUCH AUS ÖSTERREICH, Wien 1910.
- 60 *Lizsts erste Wiener Konzerte.* — WIENER ZEITUNG, 29. Oktober 1911.
- 61 *Schuberts „Rosamunde“ in München* (Ein Bittgesuch Helmina von Chézys an König Ludwig I.). — RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG, Köln, 11. November 1911.
- 62 *Porträtskizzen aus dem Schubertkreis* (Leopold Kupelwieser). — NEUES WIENER TAGBLATT, 5. Februar 1912.
- 63 *Schuberts Rosamunde* (mit unbekanntem Briefen). — DIE MUSIK, Berlin, 11. Jg., 15. Mai 1912, S. 152 ff.
- 64 *Ein unbekanntes Schubert-Gedicht von Bauernfeld.* — DER MERKER, Wien, 15. Juni 1912.
- 65 *Schubert und Schober* (Erinnerungen von Josef Kenner). — DIE WAGE, Wien, 15. Jg., 13. Juni 1912, S. 643 ff.
- 66 *Schuberts Vater.* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 18. Juni 1912 (vgl. Nr. 96).
- 67 *Fünf unbekanntes Ecossoisen von Schubert.* — DIE MUSIK, Berlin, 11. Jg., Heft 23, September 1912, S. 290 ff.
- 68 *Schuberts Vater. Nach unbekanntem Dokumenten* (Vortrag). — 49. JAHRESBERICHT DES SCHUBERTBUNDES, Wien 1912, S. 132 ff. (vgl. Nr. 96).
- 69 *Das Schuberthaus in der Rossau.* — NEUES WIENER TAGBLATT, 22. August 1913.

- 70 Toni Adamberger als Schubert-Sängerin. — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 26. August 1913 (vgl. Nr. 93).
- 71 Schubert im Stadtkonvikt. — NEUES WIENER TAGBLATT, 13. November 1913.
- 72 Das Schubertsche Familienhaus (Wien, IX., Säulengasse 3). — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 19. November 1913.
- 73 Unbekannte Briefe aus der Familie Schubert. — NEUE MUSIKZEITUNG, 34. Jg., Stuttgart, 11. Dezember 1913.
- 74 Über die Aufnahme der mehrstimmigen Gesänge Schuberts. — GEDENKBLÄTTER ZUR GOLDENEN JUBELFEIER, Schubertbund, Wien 1913, S. 9 ff.
- 75 Aus Schuberts Leben (Leopold Kupelwieser an seine Braut). — WIENER ZEITUNG, 1. Januar 1914.
- 76 Neujahr mit Schubert. — NEUES WIENER TAGBLATT, 7. Januar 1914; gekürzt: NEUES WIENER JOURNAL, 31. Dezember 1927.
- 77 Linzer Freundesbriefe über Schubert. — DER MERKER, Wien, 5. Jg., 1./2. Jännerheft 1914, S. 48 ff.
- 78 Schubert in Ungarn. — PESTER LLOYD, 13. Januar 1914.
- 79 Über Schuberts sogenannte „Deutsche Messe“. — MUSICA DIVINA, Wien, 2. Jg., Heft 1/2, Januar-Februar 1914, S. 40 ff., Nachtrag: Heft 3/4, März/April 1914, S. 49 f.
- 80 Schubert und Berlin. — BERLINER TAGEBLATT (Beilage ZEITGEIST), 2. Februar 1914.
- 81 Der Sohn. Eine Studie über Wolfgang Amadeus d. J. mit neuen Mitteilungen. — MUSICA DIVINA, Wien, 2. Jg., Nr. 8/9, August/September 1914, S. 362 ff.
- 82 Das Urbild der „Schönen Müllerin“ (Dichtung und Wahrheit). Vortrag. — 52. JAHRESBERICHT DES SCHUBERTBUNDES, Wien 1915, S. 27 ff. (Andere Fassung 1917).
- 83 Schuberts „Schöne Müllerin“ und die Sage von der Höldrachsmühle. — ALT-WIENER KALENDER, Wien 1917, S. 48 ff. (1. Fassung 1915).
- 84 Franz Schuberts „Verlorene“ (Gasteiner Sinfonie). — DER MERKER, Wien, 10. Jg., Heft 8, April 1919, S. 281 ff. (Vgl. Nr. 99).
- 85 Stimmen zu Schuberts Messen. — NEUE MUSIKZEITUNG, 39. Jg., Stuttgart, 15. Mai 1919.
- 86 Franz Schubert im Verkehr mit Verlegern. — ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU, Bd. 69, Heft 3, Mai 1919, S. 120 ff.
- 87 Ein Schuberthaus in Erdberg (recte Landstraße). — DER MERKER, Wien, 10. Jg., Heft 13/14, 15. Juli 1919, S. 478 ff.
- 88 Schuberts Opus I. — NEUE MUSIKZEITUNG, 40. Jg., Heft 8, Stuttgart, 19. Juni 1920, S. 216 ff.

- 89 *Ein Brief von Schuberts Grazer Namensvetter.* — NEUE MUSIKZEITUNG, 40. Jg., Stuttgart, 7. Oktober 1920.
- 90 *Ein neuer Schubert-Brief (Wahrheit und Dichtung).* — NEUE MUSIKZEITUNG, 41. Jg., Stuttgart, 3. Februar 1921, S. 137 ff.
- 91 *Scott und Schubert.* — MUSIKALISCHER KURIER, Wien, September 1921.
- 92 *Schuberts Krankheit.* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, 4. Jg., Heft 2, Leipzig, November 1921, S. 100 ff.
- 93 *Ein historisches Schubertkonzert in St. Florian.* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 22. Mai 1922 (vgl. Nr. 70).
- 94 *Franz Schubert in Währing.* — NEUES WIENER JOURNAL, 26. Februar 1922 (auch in: WÄHRING, EIN HEIMATBUCH, Wien 1925, S. 595 ff.)
- 95 *Schubert und Goethe (Vortrag).* — 60. JAHRESBERICHT DES SCHUBERTBUNDES, Wien 1923, S. 31 ff. (vgl. Nr. 213).
- 96 *Franz Schuberts Vater.* — ALT-WIENER KALENDER AUF DAS JAHR 1924, S. 134 ff. (vgl. Nr. 66 und 68).
- 97 *Schuberts Geschwister.* — NEUES WIENER JOURNAL, 31. Januar 1925.
- 98 *Zur Familiengeschichte der Neeffe.* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, Juni-Juli 1925, S. 605 ff.
- 99 *Schuberts Gasteiner Sinfonie.* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 11. Juli 1925 (vgl. Nr. 84).
- 100 *Der intime Schubert.* — Sonderheft der MODERNEN WELT, Wien, 1. Dezember 1925 (redigiert von O. E. D.).
- 101 *Schubert und Beethoven auf der Walze. Klassische Spieluhren.* — NEUES WIENER JOURNAL, 1. Januar 1926.
- 102 *Das Mailied der „Schönen Schusterin“ (von Beethoven).* — NEUES WIENER JOURNAL, 30. Mai 1926.
- 103 *Schuberts Einkommen.* — FRANKFURTER ZEITUNG, 4. August 1926 (vgl. Nr. 302).
- 104 *Volker der Spielmann. Der Spitzname Schuberts.* — NEUES WIENER JOURNAL, 12. September 1926.
- 105 *Dichterische Freiheiten in Rollands „Beethoven“.* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, Leipzig, 93. Jg., 1926, S. 489.
- 106 *„Turandot“ im Kärntnertortheater. Eine Wiener Oper vor achtundachtzig Jahren (von Johann Vesque von Püttlingen).* — NEUES WIENER JOURNAL, 5. Dezember 1926.
- 107 *Schubert im Fruhwirth-Haus.* — BLÄTTER DES OPERNTHEATERS, Wien, 1926, S. 26 ff.
- 108 *Schubert in Grinzing.* — GEDENKSCHRIFT GRINZING, Wien 1926, S. 102 ff.

- 109 *Schwinds Rossini-Vignetten und verwandte Arbeiten aus seiner Wiener Jugendzeit.* — MITTEILUNGEN DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST, Bd. 49, S. 37 ff., Staatsdruckerei, Wien 1926.
- 110 *Volksliedernachklänge bei Raimund und Nestroy.* — NEUES WIENER JOURNAL, 28. Mai 1927.
- 111 *Schuberts Popularität bei Lebzeiten.* — BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL, Leipzig, 2. Juni 1927 (vgl. Nr. 197).
- 112 *Das Moskauer Beethoven-Skizzenbuch.* — NEUES WIENER JOURNAL, 29. Juni 1927.
- 113 *Ein unbekanntes Lied von Schubert (XIII. Psalm).* — FESTBLÄTTER ZUM 10. DEUTSCHEN SÄNGERBUNDESFEST, Wien, August 1927.
- 114 *Drei neue Matthisson-Terzette von Schubert.* — FESTBLÄTTER ZUM 10. DEUTSCHEN SÄNGERBUNDESFEST, Wien, November 1927.
- 115 *Neue Schubert-Legenden.* — NEUES WIENER JOURNAL, 22. November 1927; gekürzt: NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, 29. Januar 1928.
- 116 *Über die bibliographische Aufnahme von Originalausgaben unserer Klassiker.* — BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN MUSIKHISTORISCHEN KONGRESS, Wien 1927, Beethoven-Zentenarfeier, S. 268 ff.
- 117 *Fragment eines unbekanntes Schubert-Liedes (Liebesrausch).* — MUSIK AUS ALLER WELT, Januar 1928.
- 118 *Verlorene Schubert-Lieder.* — NEUES WIENER JOURNAL, 2. März 1928.
- 119 *Schubert als Revolutionär.* — DUR UND MOLL, 6. Jg., München, 17. März 1928; gekürzt: WIENER MAGAZIN, Juli 1928.
- 120 *Das k. u. k. Stadtkonvikt zu Schuberts Zeit. Nach Akten des Wiener-Staatsarchives.* — DIE QUELLE, 78. Jg., 4. Heft, April 1928, S. 477 ff.
- 121 *Neun neue Schubert-Ländler.* — FESTBLÄTTER ZUM 10. DEUTSCHEN SÄNGERBUNDESFEST, Wien, Mai 1928.
- 122 *Das Schicksal der „Rosamunden“-Musik.* — Radio Wien, 6. Juli 1928.
- 123 *Schubert und die Königin Hortense.* — GARTENLAUBE, Leipzig, 12. Juli 1928; französisch: REVUE MUSICALE, Paris, Dezember 1928.
- 124 *Mit Schubert durchs Salzkammergut.* — ZEITSCHRIFT SCHWALBEN, Rom, August 1928 (mehrsprachig).
- 125 *The Walter Scott Songs (by Schubert).* — MUSIC AND LETTERS, London, Oktober 1928.
- 126 *Schuberts zwei Liederhefte für Goethe.* — DIE MUSIK, Berlin, 21. Jg., Heft 1, Oktober 1928, S. 3 ff.
- 127 *Schuberts Ende.* — Radio Wien, 9. November 1928.
- 128 *Frauen um Schubert.* — KÖLNISCHE ZEITUNG, Beilage MODE UND KULTUR, 11. November 1928 (vgl. Nr. 146).

- 129 *Schuberts schlechte Presse.* — LITERARISCHE WELT, Berlin, 16. November 1928.
- 130 *Alb. Stadlers „Erinnerungen an Schubert“.* — KÖLNISCHE ZEITUNG, 17. November 1928; andere Fassung: *Schubert in Steyr.* — LINZER TAGESPOST, 18. November 1928.
- 131 *Spauns Nachruf für Schubert.* — WIENER ZEITUNG, 18. November 1928.
- 132 *Ein unbekannter Schubert-Brief.* — NEUES WIENER JOURNAL, 18. November 1928.
- 133 *Schuberts Jugendfreundin (Therese Grob) — Schweizer Abkunft.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 18. November 1928, Beilage *Der Basilisk*.
- 134 *Das „Advokaten-Terzett“ von Schubert und seine Vorlage.* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 11. Jg., Heft 2, November 1928, S. 65 ff.
- 135 *Gebrüder Schubert (Franz und Ferdinand).* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 11. Jg., Heft 2, November 1928, S. 126 f.
- 136 *Schuberts Gitarren-Quintett (Besprechung der Ausgabe Georg Kinskys).* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 11. Jg., Heft 2, November 1928, S. 124 f.
- 137 *Zwei falsch datierte Schubert-Texte.* — NEUE MUSIKZEITUNG, Stuttgart, November 1928.
- 138 *Schuberts steirisches Ehrendiplom.* — TAGESPOST, Graz, 8. Dezember 1928.
- 139 *Schubert ohne Gitarre.* — SCHUBERT-GABE DER ÖSTERREICHISCHEN GITARRE-ZEITSCHRIFT, Wien 1928, S. 18 ff.
- 140 *Schwinds Schubert-Zimmer.* — SCHUBERT-GABE DER ÖSTERREICHISCHEN GITARRE-ZEITSCHRIFT, Wien 1928, S. 46 ff.
- 141 *Einführung zur Konzertfassung des Textbuches zu Schuberts „Rosamunde“ von Hugo Engelbrecht (Schwarz).* — TAGBLATT-BIBLIOTHEK, Wien 1928.
- 142 *Schuberts Verleger.* — DER BÄR, Leipzig 1928, S. 13 ff.
- 143 *Vorwort zum Katalog Nr. 44: Franz Schubert.* — V. A. Heck, Wien 1928.
- 144 *Zum thematischen Katalog der Werke Schuberts.* — BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN KONGRESS FÜR SCHUBERTFORSCHUNG, Wien, 25. bis 29. November 1928, S. 173 ff., Augsburg 1929.
- 145 *Der erste Taktstock in Wien.* — NEUES WIENER JOURNAL, 24. Februar 1929.
- 146 *Frauen um Schubert.* — DIE FRAU. Illustrierte Wochenbeilage des HANNOVER-SCHEN KURIERS, Nr. 17, Hannover 1929 (vgl. Nr. 128).
- 147 *Schuberts szerzeméyek Liszt feldolgozásában (Liszts Schubert-Bearbeitungen).* — MUZSIKA BUDAPEST, 1929, Bd. 1, Nr. 1/2.
- 148 *Internationale Musikbibliographie der Erstdrucke.* — Sonderabdruck aus: ATTI DEL PRIMO CONGRESSO MONDIALE DELLE BIBLIOTECHE E DI BIBLIOGRAFICA, Roma-Venezia 1929.

- 149 *Zur Bestimmung der Couperin-Auflagen.* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 12. Jg., Heft 9/10, Juni/Juli 1930, S. 508.
- 150 *Mit Würfeln komponieren.* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 12. Jg., Heft 9/10, Juni/Juli 1930, S. 595.
- 151 *Von der angeblichen Hinterlist Salieris gegen Schubert.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 29. Juli 1930. Abbl.
- 152 *Mozart und die Familie Haffner.* — Radio Wien, 6. Jg., Nr. 44, 1. August 1930, S. 4 f.
- 153 *Wiener Serenaden.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 14. August 1930. Abbl.
- 154 *Ein vergessenes Goethelied von Beethoven (Neue Liebe, neues Leben, 1. Fassung).* — DIE MUSIK, Berlin, 23. Jg., Heft 1, Oktober 1930, S. 19 ff.
- 155 *Beethovens gesammelte Werke (Haslingers Ausgabe).* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 13. Jg., Heft 2, November 1930, S. 60 ff.
- 156 *Ein vergessener Freund Mozarts (Dr. Anton Schmidt).* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 14. Dezember 1930, und unvollständig in: DER TAG, Wien, 30. Dezember 1930 (vgl. Nr. 353).
- 157 *Beethovens Goethe-Kompositionen.* — JAHRBUCH DER SAMMLUNG KIPPENBERG, 8. Jg., Leipzig 1930, S. 102 ff. Nachtrag im 10. Jg., 1935, S. 319 ff.
- 158 *Mozarts Krönungs-Akademie in Frankfurt.* — STADT-BLATT DER FRANKFURTER ZEITUNG, 29. Januar 1931.
- 159 *Offenbach, Kraus und die anderen.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 15. Februar 1931 (SONNTAGSBEILAGE).
- 160 *Mozart und Haffner.* — SALZBURGER VOLKSBLATT, 25. Februar 1931.
- 161 *Zu Mozarts Haffner-Musiken.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 10. Mai 1931.
- 162 *Nachgelassene Manuskripte, eine Lücke des Urheberrechts.* — BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL, Leipzig, 11. Juni 1931.
- 163 *Ein ganzer „Bäsle-Brief“ von Mozart.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 26. August 1931.
- 164 *Der Gartenfriedhof des Mozartschen Starls. Ein wiedergefundenes Wohnhaus des Meisters.* — DIE MUSIK, Berlin, 24. Jg., Heft 1, Oktober 1931, S. 39 f.
- 165 *Ein Prager Beethoven-Druck („Ich denke Dein“ mit 6 Veränderungen für Klavier zu vier Händen).* — DER AUFTAKT, 11. Jg., Prag 1931, Heft 2, S. 45 ff.
- 166 *Nachgelassene Werke der Tonkunst.* — JURISTISCHE BLÄTTER, 60. Jg., Wien 1931, S. 471.
- 167 *Zwei Scherz-Kanons von Mozart und Haydn.* — DIE MUSIK, Berlin, 24. Jg., Heft 1, Oktober 1931, S. 44.

- 168 *Mozart-Drucke. Eine bibliographische Ergänzung zu Köchels Werkverzeichnis.* (Gemeinsam mit Cecil B. Oldman). — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 14. Jg., Heft 3, Dezember 1931, S. 135 ff., Heft 7, April 1932, S. 337 ff.
- 169 *Aus Nestroys Jugendzeit.* — NEUES WIENER TAGBLATT, 10. Januar 1932.
- 170 *Der junge Nestroy als Sänger.* — NEUES WIENER TAGBLATT, 17. Januar 1932.
- 171 *Der Wunderdoktor mit der Glasharmonika. Mozart und der Kreis Mesmers. Neue Mitteilungen.* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 28. Februar 1932, und NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 23. Mai 1934.
- 172 *Haydn—Zelter—Goethe.* — PREUSSISCHE LEHRERZEITUNG, Magdeburg, 24. März 1932.
- 173 *Haydns Musikbibliothek.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 27. März 1932.
- 174 *Haydn und Nelson.* — DIE MUSIK, Berlin, 24. Jg., Heft 6, März 1932, S. 436 ff.
- 175 *Haydn und Goethe.* — NEUES WIENER TAGBLATT, 10. Mai 1932 (vgl. Nr. 346).
- 176 *Eine vergessene Goethe-Komposition Beethovens (Der edle Mensch sei hilfreich und gut).* — PHILOBIBLON, Wien 1932, 5. Jg., Heft 5, S. 173 f.
- 177 *Haydns Kanons.* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, Leipzig, 15. Jg., Heft 3, Dezember 1932, S. 112 ff.
- 178 *Katalog der Haydn-Ausstellung,* Wien 1932. Erstdrucke, Widmungen, Bibliothek.
- 179 *Die Wiener Kaufrufe.* — NEUES WIENER TAGBLATT, 19. Januar 1933.
- 180 *Haydn bleibt Lehrling (als Freimaurer).* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 14. März 1933 (vgl. Nr. 345).
- 181 *Nestroys erstes Auftreten (als Sänger). Ein Dokumentenfund im Dorotheum.* — NEUES WIENER ABENDBLATT, 22. März 1933.
- 182 *Mozarts Verlagshonorare.* — TAGESPOST, Graz, 78. Jg., Nr. 97, 7. April 1933, und BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL, Leipzig, 11. April 1933.
- 183 *Mir ist alles eins. Die Herkunft eines Volksliedes.* — NEUES WIENER TAGBLATT, 20. Juli 1933, Abbl. (gekürzt); TAGESPOST, Graz, 10. August und 22. September 1933 (vollständig).
- 184 *Geflügelte Worte aus Wiener Liedern.* — NEUES WIENER ABENDBLATT, 2. August 1933.
- 185 *Der geflügelte Mozart.* — SONNTAGSBEILAGE der NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 20. August 1933.
- 186 *Der Urtext des Eugen-Liedes.* — TAGESPOST, Graz, 21. September 1933, und WIENER ZEITUNG, 18. Oktober 1933.
- 187 *Das alte Harmonietheater (neue Wiener Bühne).* — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 21. Oktober 1933, ABENDBLATT.

- 188 *Arabella und Fiakermilli*. — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 26. Oktober 1933, ABENDBLATT.
- 189 *Schubert vergiftet!* (Kritik einer Broschüre von Elly Ziese). — ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG, 60. Jg., Berlin, 17. November 1933, S. 566 f.
- 190 *Rossini und seine Sänger in Wien* (zur Dantan-Ausstellung). — NEUES WIENER TAGBLATT, 21. November 1933.
- 191 *Eine Volkshymne vor Haydn* (Notenstich auf einer Tabakdose). — WIENER ZEITUNG, 1. Dezember 1933.
- 192 *Das Doppelautograph Beethoven-Schubert*. — NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH, Braunschweig 1933, S. 21 ff.
- 193 *Wiener Musikhonorare seit 200 Jahren*. — TAGESPOST, Graz, 31. Dezember 1933; NEUES WIENER TAGBLATT, 12. Januar 1934; NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 18. Februar 1943 (vgl. MUSIC & LETTERS, Juli 1943).
- 194 *Paganini in Wien*. — WIENER ZEITUNG, 4. März 1934.
- 195 *Strauß und Lanner in England*. — NEUE FREIE PRESSE, Wien, 24. April 1934, und TAGESPOST, Graz, 3. Mai 1934 (vgl. Nr. 240).
- 196 *Austrian Currency Values and their Purchasing Power (1725–1934)*. — MUSIC & LETTERS, London, Juli 1934.
- 197 *Schuberts Popularität einst und jetzt* (Vortrag). — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 1. Juli 1934 (vgl. Nr. 111).
- 198 *Grenzen der musikalischen Erfindung*. — TAGESPOST, Graz, 1. August 1934; NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 13. August 1934.
- 199 *Das Schikaneder-Schlößl und seine Besitzer*. — BERGLAND, 16. Jg., Nr. 9, Wien, 1. September 1934, S. 16 ff.
- 200 *Ein Schubertlied ohne Worte* (Preisausschreiben der Ravag). — Radio Wien, 21. September 1934.
- 201 *Schikaneders Testament*. — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 16. Oktober 1934; NEUE FREIE PRESSE, Wien, 25. Oktober 1934.
- 202 *Schuberts E-Dur Sinfonie* (Skelett-Skizze, ausgeführt von Felix Weingartner). — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 20. Dezember 1934, ABENDBLATT.
- 203 *Namensverfälschung* (Fritz Kreislers Irreführungen). — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 26. Februar 1935; WIENER ZEITUNG, 8. März 1935.
- 204 *Die klassische Operette* (Vortrag in Radio Basel). — ZEITSCHRIFT RADIO SCHWEIZ, 10. Mai 1935.
- 205 *Haydns Kindersymphonie*. — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 16. Mai 1935, ABENDBLATT.
- 206 *Monstre-Musik in Wien*. — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 2. August 1935.
- 207 *Brief aus einer besseren Welt, gezeichnet Siegmund Haffner (der Jüngere)*. SALZBURGER CHRONIK, 24. August 1935.

- 208 *Musik des Als-Ob (Musikalisches Königsrufen. Schallplatten mit einer fehlenden Kammermusik-Stimme)*. — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 29. August 1935.
- 209 *Autoradio*. — WIENER ZEITUNG, 24. September 1935.
- 210 *Giudittas geographische Lage (Lehárs Operntext)*. — WIENER ZEITUNG, 12. Oktober 1935.
- 211 *Schubert in Steyr*. — ZEITSCHRIFT OBER-ÖSTERREICH, Linz, November 1935.
- 212 *Festkonzerte im alten Universitätssaal (Haydn—Beethoven—Schubert)*. — WIENER ZEITUNG, 25. Dezember 1935 (WEIHNACHTSBEILAGE).
- 213 *Goethe und Schubert (Vortrag)*. — CHRONIK DES WIENER GOETHE-VEREINS, 1935 (vgl. Nr. 95).
- 214 *Schwinds Freischütz-Radierungen*. — JAHRBUCH BUCHKUNST, Leipzig, 2. Jg., 1935, S. 81 ff.
- 215 *Unklarheiten über Schuberts verlorene Symphonie (Kritik eines Buches von Rudolf Feigl)*. — MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH, 18. Jg., Nr. 3, Wien, Mai 1936, S. 81 ff.
- 216 *Beethovens Textdichter Christian Ludwig Reißig*. — MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH, 18. Jg., Wien 1936, S. 69 ff.
- 217 *Bettelstudenten auf dem Theater*. — WIENER ZEITUNG, 14. Juni 1936.
- 218 *Ein Mozartbildnis von Barbara Krafft*. — BERGLAND, 18. Jg., Wien 1936, Nr. 8, S. 2 ff. (vgl. Nr. 321).
- 219 *Vorwort zu Raimund-Schuberts „Gefesselter Phantasie“*. — OFFIZIELLES PROGRAMM DES WIENER BURGTHEATERS, 13. September 1936, S. 3 ff.
- 220 *Der Liederdichter Christian Ludwig Reißig. Bestimmung einer merkwürdigen Persönlichkeit*. — NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH, Braunschweig 1936, S. 59 ff.
- 221 *Ein wiedergefundenes Beethovenhaus (in Gumpendorf)*. — BEILAGE ZUR WIENER ZEITUNG, 1. Mai 1937.
- 222 *Mozart und seine Gerichtsärztin (Mathilde Ludendorff)*. — STURM ÜBER ÖSTERREICH, Wien, 23. Mai 1937, S. 5 ff. (Anonym erschienen, erste Fassung des Aufsatzes *Mathilde Ludendorff and W. A. Mozart*. — THE MUSIC REVIEW 1942; vgl. Nr. 247.)
- 223 *Vater Mozarts Ende (Zur 150. Wiederkehr seines Todestages)*. — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 30. Mai 1937, SONNTAGSAUSGABE.
- 224 *Der Hafner Sigerl. Ein Salzburger Jedermann zu Mozarts Zeit*. — DIE BÜHNE, Wien, 15. August 1937, S. 26/27 und S. 39.
- 225 *Der Urtext eines Volksliedes („Ich hab' den ganzen Vormittag“, Musik von Wenzel Müller)*. — TAGESPOST, Graz, 18. September 1937, und WIENER ZEITUNG, 10. Oktober 1937.
- 226 *Don Juans „Don Juan“*. — VOLKSZEITUNG, Wien, 29. Oktober 1937.

- 227 *Don Juan und die Wiener Zensur.* — WIENER ZEITUNG, 29. Oktober 1937.
- 228 *Das Freihaustheater auf der Wieden. Zur Feier seiner Eröffnung vor 150 Jahren* (14. Oktober 1787). — MITTEILUNGEN DES VEREINS FÜR GESCHICHTE DER STADT WIEN, Bd. 16, 1937, S. 30 ff. (Unvollständig; vgl. Nr. 15).
- 229 *Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.* — MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH, 19. Jg., Wien 1937, Heft 10, S. 279 ff.
- 230 *Eine vergessene Episode aus dem „Don Juan“.* — MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH, 19. Jg., Heft 9, November 1937, S. 248 ff.
- 231 *Drei unbekannte Salis-Terzette von Schubert.* — WIENER ZEITUNG, 6. Januar 1938.
- 232 *Ein Fräulein will Mozart heiraten* (Josepha von Auernhammer). — NATIONALZEITUNG, Basel, 1. Mai 1938. Nachtrag: 4. Juli 1938.
- 233 *Musikalische Kuckuckseier.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 29. Mai 1938 (vgl. Nr. 319).
- 234 *The Riddle of Schubert's Unfinished Symphony.* — THE MUSIC REVIEW, Cambridge, Februar 1940, S. 36 ff.
- 235 *The first Editions of Brahms.* — THE MUSIC REVIEW, Cambridge, Mai–August 1940, S. 123 ff. und S. 255 ff.
- 236 *Haydn in Cambridge.* — THE CAMBRIDGE REVIEW, 7. März 1941.
- 237 *Über Haydns Kinder-Symphonie.* — MUSIC & LETTERS, London, April 1941, S. 197 f.
- 238 *The Subscribers to Mozart's Private Concerts.* — MUSIC & LETTERS, London, vol. XXII, Nr. 3, Juli 1941, S. 225 ff.
- 239 *Music and Bibliographical Practice.* — THE MUSIC REVIEW, Cambridge, August 1941, S. 253 ff.
- 240 *Viennese Dances composed for England* (Strauß und Lanner). — FREE AUSTRIA, Vol. I, Nr. 11, August 1941, S. 6 ff. (vgl. Nr. 195).
- 241 *200 Years of the "Messiah".* — THE ANTIQUE COLLECTOR, London, November–Dezember 1941.
- 242 *Music in the Senate House.* — THE CAMBRIDGE REVIEW, 17. Januar 1942.
- 243 *Handel's Will.* — THE ANTIQUE COLLECTOR, London, Januar/Februar 1942.
- 244 *Plans for a Music Room.* — THE CAMBRIDGE REVIEW, 7. März 1942.
- 245 *Handel and Cambridge.* — THE CAMBRIDGE REVIEW, 25. April 1942.
- 246 *Cambridge Music Societies.* — THE CAMBRIDGE REVIEW, 13. Juni 1942.
- 247 *Mathilde Ludendorff and W. A. Mozart.* — THE MUSIC REVIEW, Cambridge, Vol. 3, Nr. 3, August 1942, S. 170 ff. (vgl. Nr. 222).
- 248 *The Editions of Morley's Introduction.* — TRANSLATIONS OF THE BIBLIOGRAPHICAL SOCIETY, London, September–Dezember 1942, S. 127 ff.
- 249 *Handel's Hunting Song.* — MUSICAL TIMES, London, Dezember 1942.

- 250 *The Chronology of Schubert's String Quartets*. — MUSIC & LETTERS, London, Januar 1943.
- 251 *Music Bibliography and Catalogues* (Vortrag). — THE LIBRARY, London, März 1943.
- 252 *Barbarina and Pamina*. — MONTHLY MUSICAL RECORD, Bd. 73, Nr. 845, März/April 1943, S. 62 f. (vgl. Nr. 263).
- 253 *Haydn's Hymn and Burney's Translation*. — THE MUSIC REVIEW, Cambridge, August 1943, S. 157 ff.
- 254 *Weber's Mother and her Family. With some Sidelights on Mozart*. — MUSIC & LETTERS, London, Bd. 25, Nr. 2, April 1944, S. 95 ff.
- 255 *Kozeluch Ritrovato (Manuskripte im British Museum, die zuerst Mozart, dann Beethoven zugeschrieben wurden)*. — MUSIC & LETTERS, London, Bd. 26, Nr. 1, Januar 1945, S. 47 ff. Mit folgender Korrespondenz: MUSIC & LETTERS, April 1945, April 1952 und Juli 1952 (vgl. Nr. 271).
- 256 *Beethovens Theaterpläne*. — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 1. März 1945.
- 257 *A Plea for a British Union Catalogue of Music*. — JOURNAL OF DOCUMENTATION, ASLIB, London, Juni 1945.
- 258 *The Numbering of Beethoven's Minor Works*. — NOTES, Washington, Dezember 1946 (Bd. IV, Nr. 1), S. 36 ff.
- 259 *Schubert the Man* (Vortrag). — SCHUBERT. A SYMPOSIUM, herausgegeben von Gerald Abraham, London 1946 und New York 1947, S. 9 ff., deutsch: *Der Mensch Schubert*. — LEBENDIGE STADT, Literarischer Almanach, Wien 1955, S. 269 ff.
- 260 *Schuberts Aufnahme in England*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 2. Jg., Heft 1/2, Januar/Februar 1947, S. 21 ff. Englische Fassung: MONTHLY MUSICAL RECORD, London, Oktober/November 1951 (vgl. Nr. 270).
- 261 *Mozarts Musik in Graf Deyms Kunstgalerie*. — KONZERTBLATT DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE, Wien, 3. Jg., Folge 5, 1. Dezember 1948, S. 1 ff. Englisch: MUSIC & LETTERS, London, Bd. 29, Nr. 2, April 1948, S. 140 ff.
- 262 *Poetry preserved in Music. Bibliographical Notes on Smollett and Oswald, Handel and Haydn*. — MODERN LANGUAGE NOTES, Bd. 63, Nr. 2, Baltimore, Februar 1948.
- 263 *Barbarina und Pamina*. — KOMÖDIE, Zeitschrift für künstlerisches Theater, Wien, 2. Jg., Heft 4, Januar 1949, S. 128 f. (vgl. Nr. 252).
- 264 *Burney, Handel and the Barrel Organ*. — MUSICAL TIMES, London, Juli 1949.
- 265 *Beethovens Konversationshefte* (einige Korrekturen zu Schünemanns Kommentar). — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 3. Jg., November/Dezember 1949, S. 336 ff.
- 266 *Lost Vocal Music by Schubert*. — OLYMPIA, Salzburg, Mai 1950, S. 65.

- 267 *Theme and Variations. With Bibliographical Notes on Pleyel's Haydn Editions.* — THE MUSIC REVIEW, Cambridge, Februar 1951, S. 68 ff.
- 268 *Burney über geistliche Konzerte in Wien.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 6. Jg., April/Mai 1951, S. 125 f.
- 269 *Schubert: The Collected Works.* — MUSIC & LETTERS, London, Juli 1951.
- 270 *The Reception of Schubert's Works in England (Vortrag).* — MONTHLY MUSICAL RECORD, London, Bd. 81, Oktober/November 1951, Nr. 930, S. 200 ff., Nr. 931, S. 236 ff. (vgl. Nr. 260).
- 271 *Eine merkwürdige Notenhandschrift (Mozart—Beethoven, Kozeluch).* — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 92. Jg., Heft 1, 1. Januar 1952, S. 14 f. (vgl. Nr. 255).
- 272 *Das Wiener Mozart-Haus.* — WIENER ZEITUNG, 1. Januar 1952, S. 16.
- 273 *Der Lausanner Diskurs über Mozart.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 10. Januar 1952.
- 274 *Der rätselhafte Gieseke.* — DIE MUSIKFORSCHUNG, 5. Jg., Kassel 1952, Heft 2/3, S. 152 ff.
- 275 *Nachruf für Paul Hirsch.* — DIE MUSIKFORSCHUNG, 5. Jg., Kassel 1952, Heft 2/3, S. 190.
- 276 *The Discovery of Schubert's Great C-Major Symphony. A Story in Fifteen Letters.* — THE MUSICAL QUARTERLY, New York, Oktober 1952, S. 528 ff., deutsch in NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 30. Dezember 1952, Abbl.
- 277 *Ein unbekanntes Goethe-Lied von Schubert (Meeresstille, 1. Fassung).* — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, Zürich, November 1952.
- 278 *The first Lady Hamilton (Catherine Barlow, the pianist).* — NOTES AND QUERIES, London, 6. und 20. Dezember 1952.
- 279 *Ink-Pot and Squirt-Gun (Musikalische Klexographie).* — MUSICAL TIMES, London, 93. Jg., 1952, Nr. 1315, S. 401.
- 280 *The Schubert Catalogue: Corrections and Additions.* — MUSIC & LETTERS, London, Bd. 34, Nr. 1, Januar 1953, S. 25 ff.
- 281 *Dreimal Katzenjammer für Musikfreunde (St. Antoni-Choral, Kinder-Sinfonie, Wanderer-Fantasie).* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 13. Januar 1953.
- 282 *Drei neue Beethoven-Briefe.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 8. Jg., März/April 1953.
- 283 *Nachträge zu den Mozartbriefen.* — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 93. Jg., Nr. 4, 1. April 1953, S. 149 ff.
- 284 *Ein Brief an Schubert (von Josef Doppler).* — WIENER ZEITUNG, 5. April 1953.
- 285 *Schuberts „Lazarus“.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 22. Mai 1953.
- 286 *Neue Erinnerungen an Schubert (von Franz Schober).* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 8. Jg., August 1953, S. 225 ff.

- 287 *Beethoven und die Militärmusik.* — DIE FURCHE, Wien, 26. September 1953 (Beilage: DIE WARTE).
- 288 *Freundesbriefe zu Schuberts Tod.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 8. Jg., November 1953.
- 289 *Drei Briefe über Schuberts Nachlaß.* — DAß MUSIKLEBEN, Mainz, November 1953, S. 380 ff.
- 290 *An Schuberts Wiege (Geburt und Tod seiner Geschwister).* — ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, 114. Jg., November 1953, S. 650 ff.
- 291 *Neue Schubert-Dokumente.* — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 93. Jg., Zürich 1953, Nr. 9, S. 354, Nr. 10, S. 406, Nr. 11, S. 447, Nr. 12, S. 492. (Als S. A. erschienen 1953 bei Hug & Co., Zürich.)
- 292 *Mozarts Nachlaß. Aus den Briefen Konstanzes an den Verlag André.* — MOZART-JAHRBUCH 1953, S. 32 ff., Salzburg 1954.
- 293 *Mozart und die Schönbrunner Orangerie.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 9. Jg., Heft 2, Februar 1954, S. 37 ff. Siehe dazu: ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 12. Jg., Heft 10, Oktober 1957, S. 384 ff., und 13. Jg., Heft 1, Januar 1958, S. 3.
- 294 *Haydn komplett (Beisetzung des Schädels).* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 20. Juli 1954.
- 295 *Zu Mozarts letzter Arie.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 9. Jg., Heft 9, September 1954, S. 297 f.
- 296 *Die besten Opern.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 12. Oktober 1954, und BLÄTTER DER STAATSOPER WIEN, 1. November 1955.
- 297 *Staatsoperette in der Volksoper.* — DIE FURCHE, Wien, 6. November 1954.
- 298 *Notruf für das Theater an der Wien.* — DIE FURCHE, Wien, 20. November 1954.
- 299 *Neues von der Glasharmonika.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 9. Jg., Heft 12, Dezember 1954.
- 300 *Private Collections (in England).* — GROVE, DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, London, 5th ed., 1954, II, S. 373 ff.
- 301 *Die Mesmers und die Mozarts.* — MOZART-JAHRBUCH 1954, S. 54 ff., Salzburg 1955.
- 302 *Schubert's Income.* — MUSIC & LETTERS, London, April 1955, S. 165 f. (vgl. Nr. 103).
- 303 *Operneröffnung 1869.* — DIE FURCHE, Wien, 28. Mai 1955.
- 304 *Musik im Burgtheater.* — DIE FURCHE, Wien, 5. November 1955 und NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 7. Juli 1957.
- 305 *Don Juan und die Wiener Zensur.* — BLÄTTER DER STAATSOPER WIEN, Spielzeit 1955/56, 6. November 1955, S. 27 ff.

- 306 *Der ursprüngliche Quinquin* (Rosenkavalier). — BLÄTTER DER STAATSOPER WIEN, Spielzeit 1955/56, 15. November 1955.
- 307 *Mozarts Verleger*. — MOZART-JAHRBUCH 1955, S. 49 ff., Salzburg 1956.
- 308 *Portraits of a Genius*. — HIGH FIDELITY, Bd. 6, Nr. 1, Januar 1956, S. 67 ff.
- 309 *Bruder Mozart konzertiert. Aus den Freimaurerakten des Wiener Staatsarchivs*. — ALPINA, Offizielles Organ der Schweizer Großloge „Alpina“, 82. Jg., Heft 1, Januar 1956, S. 10 ff.
- 310 *Alter schützt vor Torheit, oder: Die drei Weisen aus dem Opernland*. — BLÄTTER DER STAATSOPER WIEN, Spielzeit 1955/56, Januar 1956, Heft 2, S. 19 ff., und NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 10. Januar 1956.
- 311 *Leopold Mozart über seinen jungen Sohn*. — NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, 22. Januar 1956.
- 312 *Drei neue Briefe von Leopold Mozart*. — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 96. Jg., Nr. 2, Zürich, 1. Februar 1956, S. 44 f.
- 313 *Die „Maurerrede auf Mozarts Tod“*. — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 96. Jg., Nr. 2, Zürich, 1. Februar 1956, S. 50 ff.
- 314 *Mozarts letztes Quartier*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 11. Jg., Heft 4, April 1956, S. 129 ff.
- 315 *Lysers Beschreibung des Mozartschen Sterbehauses*. — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 96. Jg., Nr. 7/8, Zürich, 15. Juli 1956, S. 289 ff.
- 316 *Noch ein Brief von Leopold Mozart*. — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 96. Jg., Nr. 7/8, Zürich, 15. Juli 1956, S. 291 ff.
- 317 *The Première of „Die Zauberflöte“*. — OPERA, London, Bd. 7, Nr. 7, Juli 1956, S. 404 ff.
- 318 *Zwei neue Mozart-Briefe*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 11. Jg., Heft 9, September 1956, S. 317 ff.
- 319 *Leider nicht von mir. Musikalische Kuckuckseier* (Vortrag). — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 11. Jg., Heft 10, Oktober 1956, S. 348 ff., und NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 18. Juli 1958. (Vgl. Nr. 233).
- 320 *Dänische Schauspieler zu Besuch bei Mozart*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 11. Jg., Heft 11, November 1956, S. 406 ff.
- 321 *Das Mozartbildnis von Barbara Krafft*. — FESTSCHRIFT WILHELM FISCHER, Innsbruck 1956, S. 9 ff., und NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 22. Januar 1956 (irrtümlich anonym erschienen). (Vgl. Nr. 218)
- 322 *Der alte Graf Thun*. — FESTSCHRIFT DES LANDESTHEATERS LINZ ZU MOZARTS 200. GEBURTSTAG, Linz 1956, S. 28 ff.
- 323 *Mozart's Portraits*. — THE MOZART COMPANION, edited by H. C. Robbins Landon & Donald Mitchell, London 1956, S. 1 ff.

- 324 *Die Uraufführung der Zauberflöte.* — MUSIK UND SZENE, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper a. Rhein, 1. Jg., Düsseldorf, 1956/57, Heft 8, S. 89 ff.
- 325 *Phantasiestücke aus der Mozart-Biographie.* — MOZART-JAHRBUCH 1956, S. 46 ff., Salzburg 1957, ferner: THE MUSICAL QUARTERLY, New York, Bd. 42, Nr. 2, April 1956, S. 187 ff., und NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 23. März 1958.
- 326 *Carpanis Verteidigung Salieris. Zur Legende von Mozarts Vergiftung.* — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 97. Jg., Nr. 1, Zürich, 1. Januar 1957, S. 8 ff.
- 327 *Bruchstücke eines Tagebuches von Nannerls Hand.* — ACTA MOZARTIANA, 4. Jg., Augsburg 1957, Heft 1, S. 2 ff.
- 328 *Fünfzig Jahre „Jenaer Sinfonie“, das Ende einer Legende.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 20. März 1957.
- 329 *Rossinis Lebewohl an die Wiener.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 12. Jg., Heft 5, Mai 1957.
- 330 *Zur kleinen Freimaurer-Kantate.* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 12. Jg., Heft 7/8, Juli/August 1957, S. 277 ff.
- 331 *Kettenlieder* (textliche Varianten in Liedern von Beethoven, Mozart, Schubert etc.). — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 97. Jg., Nr. 9, Zürich, 1. September 1957, S. 344 ff.
- 332 *Ein Kostümbild Anna Gottliebs.* — STUDIEN AUS WIEN, 1957, S. 89 ff.
- 333 *Innenansicht einer Wiener Freimaurerloge.* — STUDIEN AUS WIEN, 1957, S. 96 ff.
- 334 *Hoffmann in Wien* (Hoffmanns Erzählungen). — BLÄTTER DER STAATSOOPER WIEN, 1. Dezember 1957, und ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 13. Jg., Heft 1, Januar 1958, S. 16 ff.
- 335 *Aus Schiedenhofens Tagebuch.* — MOZART-JAHRBUCH 1957, S. 15 ff., Salzburg 1958.
- 336 *Ein scherzhaftes Konzertprogramm von Mozart.* — MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG, 7. Jg., Heft 1/2, Juni 1958, S. 2 f.
- 337 *„Kommt a Vogerl geflogen“. Woher und Wohin?* — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 13. Jg., Heft 6, Juni 1958, S. 253 ff.
- 338 *Schwind und Wagner.* — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 16. Juli 1958.
- 339 *Unfortunately not by me* (Musical Spuriosties). — THE MUSIC REVIEW, Bd. 19, November 1958, S. 305 ff. (vgl. Nr. 233 und 319).
- 340 *Thematische Kataloge* (Vortrag). — FONTES ARTIS MUSICAE, Kassel 1958, Heft 2 (Dezember), S. 73 ff.
- 341 *Ein neuer Brief Leopold Mozarts an seine Tochter.* — FESTSCHRIFT BERNHARD PAUMGARTNER ZUM 70. GEBURTSTAG, S. 57 f., Zürich (1958).

- 342 *Das Fräulein von Auernhammer*. — MOZART-JAHRBUCH 1958, S. 12 ff., Salzburg 1959.
- 343 *Rieders Schubert-Bildnis*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 14. Jg., Heft 1, Januar 1959, S. 1 ff.
- 344 *Zur Wahl unserer Volkshymne*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 14. Jg., Heft 2, Februar 1959, S. 47 ff.
- 345 *Haydn bleibt Lehrling*. — MUSICA, Kassel, Mai 1959 (vgl. Nr. 180).
- 346 *Haydn und Goethe*. — NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, 31. Mai 1959 (vgl. Nr. 175).
- 347 *Haydn als Sammler. Eine Volkshymne vor Haydn*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 14. Jg., Heft 5/6, Mai/Juni 1959, S. 188 ff.
- 348 *Cecilia and Parthenia*. — MUSICAL TIMES, London, November 1959. Deutsch: FESTSCHRIFT ALFRED OREL ZUM 70. GEBURTSTAG, Wien 1960, S. 43 ff.
- 349 *Neues aus Mozarts Leben*. — MOZART-JAHRBUCH 1959, S. 25 ff., Salzburg 1960.
- 350 *Burney in Wien*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 15. Jg., Heft 3, März 1960, S. 135 ff.
- 351 *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Ikonographie?* — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 100. Jg., Nr. 4, Juli/August 1960, S. 230 ff.
- 352 *Die Brotarbeiten des jungen Brahms*. — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 1./2. Oktober 1960, S. 522 f.
- 353 *Dr. Med. Anton Schmith — ein vergessener Freund Mozarts*. — MOZART-JAHRBUCH 1960/61, S. 22 ff., Salzburg 1961 (vgl. Nr. 156).
- 354 *Leopold von Sonnleithners Erinnerungen an die Musiksalons des vormärzlichen Wien*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 16. Jg., Heft 2, Februar 1961, S. 49 ff.
- 355 *Konzerte in der Aula (Wien)*. — DIE FURCHE, Wien, 25. Februar 1961.
- 356 *Höfische Theaterbilder aus Schönbrunn (Gluck)*. — ALTE UND MODERNE KUNST, Wien, 6. Jg., Nr. 43, Februar 1961, S. 12 ff.
- 357 *Beethovens Leben in Bildern*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 16. Jg., Heft 3, März 1961, S. 115 ff.
- 358 *Mozart-Bildnisse*. — ALPENJOURNAL, Salzburg, Sommer 1961.
- 359 *Marianne von Willemer und Schubert*. — NATIONAL-ZEITUNG, Basel, 28./29. April 1962.
- 360 *Mozart in Zinzendorfs Tagebüchern*. — SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, 102. Jg., Nr. 4, Juli/August 1962, S. 211 ff.
- 361 *Sigmund v. Haffner - Leichtfuß, Mäzen, Wohltäter*. — ÖSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT, 17. Jg., Heft 8, August 1962, S. 348 ff.
- 362 *Emanuel Schikaneder. Zu seinem 150. Todestag (21. September)*. — NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, 16. September 1962.

- 362a Schuberts „Ungerische Melodie“ (D 817). — STUDIA MUSICOLOGICA, Tomus III, Fasciculi 1—4 (Zoltano Kodály, octogénario sacrum), Budapest 1962, S. 89 ff. Mit dem Faksimile der Handschrift.

III. MUSIKALIEN

(ERSTAUSGABEN UND FAKSIMILES MIT BEGLEITTEXTEN)

- 363 Schubert: *Fünf erste Lieder* (Faksimile). — Universal-Edition, Wien 1922 (MUSIKALISCHE SELTENHEITEN, Bd. IV).
- 364 Schubert: *Deutsche Trauermesse*. — Eduard Strache, Wien 1928.
- 365 Schubert: *Polonaise für Violine und Orchester* (Partitur, Stimmen und Klavierauszug). — Eduard Strache, Wien 1928.
- 366 Schubert: *Ungarische Melodie für Klavier*. — Eduard Strache, Wien 1928.
- 367 Beethoven: *XII Deutsche Tänze mit Koda im Klavierauszug*. — Eduard Strache, Wien 1929.
- 368 Schubert: *Deutsche Tänze, Ländler und Walzer für Klavier zu 2 Händen* (nachgelassene Werke), herausgegeben von O. E. D. und Alfred Orel. — Eduard Strache, Wien 1930.
- 369 Haydn: *Zwölf Deutsche Tänze für Orchester* (1792). Partitur und Stimmen. — Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1930.
- 370 Haydn: *XII Deutsche Tänze mit Koda für Klavier* (1792). — Eduard Strache, Wien 1930.
- 371 Schubert: *Deutsche Tänze für Klavier* (Oktober 1824), herausgegeben von Hans Wagner-Schönkirch, mit einem Vorwort von O. E. D. — Universal-Edition, Wien 1931.
- 372 Schubert: *Gruppe aus dem Tartarus, orchestriert von Johannes Brahms*. — Oxford University Press, London 1937.
- 373 Mozart: *Drei Lieder für den Frühling* (KV 596—598). — Herbert Reichner, Wien 1937.
- 374 Gruber: *Stille Nacht, heilige Nacht* (Faksimile). — Herbert Reichner, Wien 1937.
- 375 Haydn: *Kanons* (herausgegeben mit Karl Heinz Füssl). — G. Henle Verlag, München-Duisburg 1959 (Reihe XXXI der Werke von Joseph Haydn).
- 376 *Harrow Replicas*. — Chiswick-Press, London 1942—48; 8 Bände, alle mit Nachworten von O. E. D., darunter: *The Autograph of Three Masters* (Gesellschaft der Musikfreunde), *Purcell and Handel in Bickham's Musical Entertainer*, *Encomium Musices*, *Parthenia*, *J. S. Bachs Präludium und Fuge in h-moll*, *St. Cecilia's Album*, *Selection from Handel's Messiah*.

IV. SERIEN

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT VON OTTO ERICH DEUTSCH

- 377 *Musikalische Seltenheiten*. — Universal-Edition, Wien 1921/24, 4 Bde.
 378 *Harrow Replicas* (siehe Nr. 376).
 379 *The World of Music* (gemeinsam mit Sir George Franckenstein). — Max Parrish & Co., London 1948/52, 15 illustrierte Bände.

V. EINFÜHRUNGSTEXTE ZU SCHALLPLATTEN
DER VANGUARD RECORDING COMPANY,
NEW YORK (AMADEO, WIEN)

- 380 *Carl Millöcker: Der Bettelstudent*, 1955.
 381 *Johann Strauß: Der Zigeunerbaron*, 1956.
 382 *Deutsche Studentenlieder*, fünf Serien, 1957/61.

VI. THEMENVERZEICHNIS ZUR BIBLIOGRAPHIE

Beethoven:	2, 45, 54, 101, 102, 105, 112, 154, 155, 157, 165, 167, 176, 192, 212, 216, 221, 255, 256, 258, 265, 271, 282, 287, 328, 331, 357, 362, 367
Brahms:	235, 352
Couperin:	149
Gluck:	356
Händel:	26, 241, 243, 245, 249, 262, 264
Haydn:	59, 167, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 191, 205, 212, 236, 237, 253, 262, 267, 294, 344, 345, 346, 347, 369, 370, 375
Kozeluch:	255, 271
Kreisler:	203
Lanner:	195, 240
Lehár:	210
Liszt:	60
Millöcker:	380
Mozart, Leopold:	14, 223, 311, 312, 316, 341

- Mozart, Wolfgang Amadeus: 13, 15, 16, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 81, 150, 152, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 168, 171, 182, 185, 199, 201, 218, 222, 224, 226, 227, 228, 230, 232, 238, 247, 252, 254, 255, 261, 263, 271, 272, 273, 274, 283, 292, 293, 295, 301, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 342, 349, 353, 358, 360, 361, 373
- Musikbibliographie: 19, 21, 27, 116, 148, 239, 248, 251, 257, 262, 267, 340
- Neefe: 98
- Nestroy: 169, 170, 181
- Offenbach: 159, 334
- Paganini: 194
- Rossini: 109, 190, 329
- Schubert: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 20, 22, 24, 25, 28, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 107, 108, 111, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 151, 189, 192, 197, 200, 202, 211, 212, 213, 215, 219, 229, 231, 234, 250, 259, 260, 266, 269, 270, 276, 277, 280, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 302, 331, 343, 359, 362a, 363, 364, 365, 366, 368, 371, 372
- Schumann: 41, 51
- Strauß, Sohn: 381
- Strauß, Vater: 195, 240
- Strauss, Richard: 188, 306
- Sullivan: 29
- Volks- und Studentenlieder: 110, 179, 183, 184, 186, 225, 337, 382
- Wagner: 338
- Weber: 214, 254
- Zelter: 172

INHALT

<i>Foreword</i>	5
<i>Otto Erich Deutsch</i>	6
<i>Ehrenpromotion Otto Erich Deutsch</i>	7
<i>Otto Benesch: Schütz und Rembrandt</i>	12
<i>Franklin B. Zimmerman: Handel's Purcellian Borrowings in His Later Operas and Oratorios</i>	20
<i>Arthur Mendel: Traces of the Pre-History of Bach's St. John and St. Matthew Passions</i>	31
<i>Charles Cudworth: Two Handelian Anecdotes</i>	49
<i>Hellmut Federhofer: Unbekannte Kopien von Werken Georg Friedrich Händels und anderer Meister seiner Zeit</i>	51
<i>Vincent Duckles: William F. Herschel's Concertos for Oboe, Viola and Violin</i>	66
<i>Karl Geiringer: Gluck und Haydn</i>	75
<i>Alfred Orel: Einige Bemerkungen zu Tanzdramen Christoph Willibald Glucks</i>	82
<i>Jens Peter Larsen: Probleme der chronologischen Ordnung von Haydns Sinfonien</i>	90
<i>Wilhelm A. Bauer: Amadeus?</i>	105
<i>Walter Hummel: Das Mozart-Album der Internationalen Mozartstiftung</i>	110
<i>Cecil B. Oldman: Cipriani Potter's Edition of Mozart's Pianoforte Works</i>	120
<i>Bernhard Paumgartner: Eine Text-Bearbeitung der „Zauberflöte“ von 1795</i>	128
<i>Wolfgang Plath: Miscellanea Mozartiana I</i>	135
<i>Wolfgang Rehm: Miscellanea Mozartiana II</i>	141
<i>Christopher Raeburn: Mosel und Zinzendorf über Mozart</i>	155
<i>Géza Rech: Aus dem Briefarchiv der Internationalen Stiftung Mozarteum</i>	159
<i>Willi Schuh: Die „Zauberflöte“ im Mannheimer Nationaltheater 1794</i>	168
<i>Egon Wellesz: An Ancestor of Papageno</i>	183
<i>Luigi Ferdinando Tagliavini: Un oratorio sconosciuto di Leopold Mozart</i>	187

Emily Anderson (†): <i>Charles Neate: A Beethoven Friendship</i>	196
Franz Glück: <i>Prolegomena zu einer neuen Beethoven-Ikonographie</i>	203
Rudolf Steglich: <i>Dokumentarisches zur Lebensgeschichte eines Beethoven-</i> <i>schen Sonatensatzes</i>	213
Maurice J. E. Brown: <i>Schubert: Three Dance-Music Manuscripts</i>	226
Walter Gerstenberg: <i>Schubertiade — Anmerkungen zu einigen Liedern</i>	232
Andreas Holschneider: <i>Zu Schuberts „Frühlingsglaube“</i>	240
Cecil Hopkinson: <i>Notes on the Earliest Editions of Gounod's Faust</i>	245
Hans Ferdinand Redlich: <i>Mahler's Enigmatic „Sixth“</i>	250
Willi Reich: <i>Ein heiteres Dokument aus der Wiener Mahler-Zeit</i>	257
Hans Engel: <i>Die Grenzen der romantischen Epoche und der Fall Mendels-</i> <i>sohn</i>	259
David D. Boyden: <i>The Tenor Violin: Myth, Mystery, or Misnomer?</i>	273
Éva Badura-Skoda: <i>Eine private Briefsammlung</i>	280
Rudolf Elvers: <i>Datierte Verlagsnummern Berliner Musikverleger</i>	291
Karl Gustav Fellerer: <i>Thematische Verzeichnisse der fürstbischöflichen Frei-</i> <i>singischen Hofmusik von 1796</i>	296
A. Hyatt King: <i>The History and Growth of the Catalogues in the Music</i> <i>Room of the British Museum</i>	303
Wolfgang Schmieder: <i>„Menschliches Allzumenschliches“ oder Einige un-</i> <i>parteiische Gedanken über Thematische Verzeichnisse</i>	309
Alexander Weinmann: <i>Zur Bibliographie des Alt-Wiener Musikverlages</i>	319
C.-G. Stellan Mörner: <i>Musikwissenschaft und Langspielplatte</i>	327
Peter Branscombe: <i>Some Viennese Hamlet Parodies and a Hitherto Unknown</i> <i>Musical Score of One of Them</i>	337
Franz Giegling: <i>Das Reiterstandbild in der Renaissance und im Barock</i>	345
Edith B. Schnapper: <i>Labyrinths and Labyrinth Dances in Christian Churches</i>	352
Heinrich Schwarz: <i>Ferdinand Oliviers „St. Carls Kirche in Wien“</i>	361
Otto Schneider: <i>Bibliographie der musikhistorischen Arbeiten von Otto</i> <i>Erich Deutsch</i>	368

MB 8° 6187

FESTSCHRIFT
OTTO ERICH DEUTSCH
ZUM ACHTZIGSTEN
GEBURTSTAG

48. - 72

16. März 1992

Zustandsbericht: i.O. 25.5. 8/je

18. 11. 95

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

18. Nov. 1995 TR

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0168040

X

Hinweise

Signatur	MB 8° 6187	Stok	PC
----------	------------	------	----

RS

Bub

AK

93

Mus.
Hau Schm

Titelaufn.

AKB

FK

1 Festdrucken

R Ad

Bio K

Bild K

(Deutsch)

SWK

Sonderstandort

Signum

Ausleiher-
vermerk

III/9/280 1d-G 54/60

SLUB Dresden



2 0168040