

MONATSHEFTE  
FÜR  
**MUSIK-GESCHICHTE**

HERAUSGEGEBEN  
VON DER  
GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

36. JAHRGANG.

**1904.**

REDIGIERT  
VON  
**ROBERT EITNER.**



LEIPZIG,  
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.



# Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Die Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in Bezug auf das mittelalterliche Lied, von <i>Paul Runge</i> . . . . .	1
Studien über P. Torri's Oratorium „La vanità del mondo“, von <i>Eugen Schmitz</i> . . . . .	7
Chrysander's Gesamt-Ausgabe der Werke Händel's, von <i>E. Krause</i> . . . . .	33.
Die Notationen des Somanatha, von <i>P. Runge</i> . . . . .	56
Über Tonskalen altdeutscher Musikinstrumente mit messbaren Griffen, <i>Ludw. Riemann-Essen</i> . . . . .	69
Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau und an St. Bernhardin, von <i>Reinhold Starke</i> . . . . .	76. 85
Studien über W. C. Prinz als Musikschriftsteller, von <i>Eugen Schmitz</i> . . . . .	100 ff.
Totenliste des Jahres 1903, von <i>Karl Lüstner</i> . . . . .	125 ff.
Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand von 1567—1595 Nr. 9 und Nr. 10/11 Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten ebendort, von <i>Dr. Franz Waldner</i> . . . . .	143 ff.
Beiträge zur Musikbibliographie, von <i>E. K. Blümmel</i> . . . . .	155 ff.
Johann Nux (Nucis oder Nucus), von <i>Reinhold Starke</i> . . . . .	195
Rechnungslegung . . . . .	210
Register . . . . .	211
Beilagen: 1. Bibliographische Mitteilungen. 2. Verzeichnis der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung. 3. Buch- und Musikalien-Händler 2 Bg. Frts. in 1905. 4. III. Nachträge zu Eitner's Quellen-Lex.	
<b>Mitteilungen und Anzeigen:</b> Camille Bellaigue Musikal. Silhouetten 14. Hector Berlioz Literarische Werke 14. 28. Hofhaimer's Brief 15. A note negre 15. 68. Payn's kleine Partitur-Ausgabe 15. Gitarrentabulaturen 15. Zeuner's 82 Kirchenlieder 16. Brief von Rouget de Lisle 27. Harmonie-Kalender 29. Biographie Tritonius 31. Händel's Messias 31. La Mara, Briefe an Liszt 64. Klob zur komischen Oper 64. Grefsmann. Musikinstrumente im alten Testament 65. Berlioz von Louis 66. R. Wagner's Lebensgang 67. Posthorn-Schule 67. Bohn's histor. Konzerte 67. 84. Breitkopf & Härtel's Verlagsbericht 68. 84. 194. Haberl's Jahrbuch 80. Buhle, Musikinstrumente im Mittelalter 81. Peters' Jahrbuch 81. Nelle's Gesch. d. deutsch. Kirchenliedes 83. Beethoven von Göllerich 83. Buckofzer, Hygiene des Tonansatzes 83. Mozart-Gemeinde 83. Riemann's 6. Aufl. des Musik-Lex. 83. Schein's sämtliche Werke 83. Kataloge 84. Niederdeutsche 4/5stim. Lieder 1572, 122. Trienter Kodices II, 122. Muffat's Konzerte 123. Molitor's gregoran. Choral 123. Schmid's Kunstgesch. 123. Gregorian. Kongress in Rom 124. Santini's Bibliothek 124. Molitor, deutsche Choral-Wiegendrucke 141. Wotquenne, themat. Verz. der Werke Gluck's 161. Goldschmidt, italienische Oper 162. Stammbücher in Lübeck 162. Sannemann, die Musik als Unterrichtsgegenstand 177. Wagner's Ring der Nibelungen 177. Challier's Verz. von Frauenchören 178. Musikkatalog aus Washington 193. Bachfest in Leipzig 193. Mozarteum in Salzburg 193. Gerbert's Scriptorum 194. Hesse's Musikerkalender 194. Barth'sche Madrigal-Vereinigung 194. Porträt Joh. Brahms' 210.	

# Gesellschaft für Musikforschung.

## Mitgliederverzeichnis.

- Dr. Herm. Abert in Halle a. S.  
Dr. Wilh. Bänmker, Pfarrer, Rurich.  
H. Benrath, Redakteur, Hamburg.  
Lionel Benson, Esq., London.  
Rich. Bertling, Dresden.  
Rev. H. Bewerunge, Maynooth (Irland).  
Großherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt.  
Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.  
Universitäts-Bibl. in Heidelberg.  
Universitäts-Bibl. in Innsbruck (Tirol).  
Bischöfl. Proskesche Bibl. in Regensburg.  
Universitäts-Bibl. in Straßburg.  
Fürstl. Stolbergische Bibliothek in  
Wernigerode.  
Ed. Birnbaum, Oberkantor, Königsberg i. Pr.  
Dr. Peter Boecker, Pfarrer in Aachen.  
Prof. Dr. E. Bohn, Breslau.  
P. Bohn in Trier.  
R. Bornewasser, Aachen.  
Dr. W. Braune, Prof., Heidelberg.  
Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Henry Davey, Brighton.  
Dr. Alfr. Dörfel, Leipzig.  
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Gries.  
Prof. Eickhoff in Wandsbeck.  
Dr. Hugo Goldschmidt, Berlin.  
Dr. Franz Xaver Haberl, Regensburg.  
S. A. E. Hagen, Hagenhus.  
Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen.  
Dr. med. R. Hartmann, Lobeda.  
Dr. Haym in Elberfeld.  
Dr. Richard Hohenemser, Frankfurt a. M.  
Dr. O. Hostinsky, Prag.  
Dr. R. Kade in Dresden.  
Kirchenchor an St. Marien in Zwickau.  
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Darmstadt.  
Oswald Koller, Prof. in Wien.  
O. Kornmüller, Prior, Kl. Metten.  
Dr. Richard Kralik, Wien.  
Alex. Kraus, Baron, Florenz.  
Prof. Emil Krause, Hamburg.  
Dr. Theod. Kroyer, München.  
Prof. Dr. Ugo Levi, Venedig.  
Leo Liepmannsohn, Berlin.  
Frhr. R. von Liliencron, Excell., Schles-  
wig.
- G. S. L. Löhr, Esq. Southsea (England).  
Dr. med. Jos. Lürken, Bonn.  
Karl Lüstner, Wiesbaden.  
Paul Manfret in Pau.  
Georg Maske, Oppeln.  
Dr. F. X. Mathias, Straßburg i. E.  
Dr. Albert Mayer-Reinach, Berlin.  
G. Meinhold, Waldenburg (Sa.).  
Rev. J. R. Milne in Norwich.  
Freiin Therese von Mültitz, Bonn.  
Anna Morsch, Berlin.  
Dr. W. Nagel, Darmstadt.  
Prof. Fr. Niecks, Edinburgh.  
F. Curtius Nohl, Duisburg.  
G. Odencrants, Vice Hărădshöpingen.  
Kalmar (Schweden).  
M. Paul Pannier, Lille.  
Paulus Museum in Worms.  
Karl Pauls, Duisburg.  
Praetorius, Cand. phil., Charlottenburg.  
Dr. Arth. Prüfer, Leipzig.  
Bernhardt Friedrich Richter in Leipzig.  
Prof. Dr. Hugo Riemann, Leipzig.  
L. Riemann, Essen.  
Ansgar Roth, Upsala.  
Paul Runge, Colmar i. Els.  
D. F. Scheurleer in Haag.  
Rich. Schumacher, Hermsdorf (Mark).  
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).  
Seminarbibliothek in Voorhout.  
Dr. Hans Sommer, Prof., Braunschweig.  
Wm. Barclay Squire, Esq., London.  
Reinhold Starke, Oberorg. u. Direktor,  
Breslau.  
Dr. Gerhard Tischer, Köln a. Rh.  
Martin Vogeleis, Pfarrer, Behlenheim  
(Elsafs).  
G. Voigt, Halle.  
Dr. med. Frz. Waldner, Innsbruck.  
K. Walter, Seminarlehrer, Montabaur.  
Wilh. Weber, Augsburg.  
Bruno Weisenborn, Mühlhausen.  
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz  
i. B.  
Dr. Johannes Wolf, Berlin.  
Prof. Dr. F. Zelle, Berlin, Rektor.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

# MONATSBLETT

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXVI. Jahrg.  
1904.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

### Die Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in Bezug auf das mittelalterliche Lied.\*)

Der reiche Schatz der erhaltenen mittelalterlichen Liedermelodien war lange ein vergrabenes Pfund. Der Umstand, dass die gesamte lyrische Poesie des Altertums, abgesehen von ein paar ärmlichen Resten, ohne die zugehörigen Melodien auf uns kam und ungeachtet der nicht nur für die Lyrik, sondern auch für umfangreiche Partien der Tragödie feststehenden „Einheit von Ton und Wort“ ohne die Melodien uns ein wertvoller Besitz dünkt, an welchem wir nicht vermissen, was wir nicht kennen: dieser Umstand hat die Philologie, als sie ihre Untersuchungen auch auf das Mittelalter und die poetischen Schätze der zu neuen Kulturträgern gewordenen westeuropäischen Völker ausdehnte, zu einer gewissen Geringschätzung der erhaltenen Melodien geführt. Es wurden Ausgaben über Ausgaben von Gedichten veranstaltet, die Melodienotierungen jedoch unbeachtet gelassen.

Als die eigentliche musikalische Geschichtsforschung mit Versuchen einer systematischen Durchführung ihrer Aufgabe einsetzte, etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts, konnte die Frage nach der Beschaffenheit der Melodien der ritterlichen Poesie des 11.—14. Jahrhunderts nicht länger unterdrückt werden und es tauchen daher in der Literatur gelegentlich Proben mittelalterlicher Dichtungen mit

\*) Anknüpfend an den Vortrag gleichen Titels von E. F. Kofsmann auf dem Groninger Philologenkongress, Ostern 1902.

ihren Melodien auf. So veröffentlichte J. B. Laborde im Jahre 1781 eine Sammlung Chansons des *Castellan von Coucy* mit facsimilierten Melodien. Damit war aber einstweilen nur ein Rätsel aufgegeben, an dessen Lösung ein ganzes Jahrhundert sich abgemüht hat. Da diese Melodien mit wenigen Ausnahmen deutlich auf Linien mit vorgezeichneten Schlüsseln notiert sind, so war über die Tonhöhenbewegung derselben von Anfang an kein Zweifel; aber die Frage, wie diese Tonreihen rhythmisch zu verstehen, wie sie in Takte zu gruppieren seien, blieb ein Rätsel. Der sichern Lösung des Problems stand die damalige ungenügende Kenntnis des ältern Notenschriftwesens im Wege. Soweit diese Notierungen die Form von Neumen zeigten, glaubte man im Hinblick auf die gleiche Form der Notierung der altherwürdigen Gregorianischen Gesänge auf einen choralartigen Vortrag in gleichen Noten schließen zu müssen; soweit sie aber in der Form den Notenzeichen der Mensuralnotenschrift ähnelte, war man flugs mit den Regeln Franconischer Mensuraltheorie, wie dieselbe durch Gerbert's *Scriptores* (1784) den gelehrten Musikkreisen zugänglich geworden war, bei der Hand. So beginnen denn mit Fr. L. Perne's Übertragung der Melodien des *Châtelain de Coucy* in *Michel's* Monographie über diesen Troubadour (1830) jene fürchterlichen Gliederverrenkungen, welche nur sehr geeignet waren, die Romanisten und Germanisten von einer eingehenden Analyse des Verhältnisses von Wort und Ton abzuschrecken und bei gänzlicher Ignorierung der Melodien zu beharren. So wurde es möglich, „dass Fragmente einer mit Noten versehenen Pergamenthandschrift von Walther's Gedichten, 1822 noch im Besitze keines Geringeren als *Docen's*, verloren gehen konnte ohne verwertet oder auch nur kopiert zu sein“ (Kofsmann, S. 2), und doch gäben wir, sagt Dr. *Konrad Gusinde*, auf den ich später zurückkomme, ganze Stöfse elender Reimereien und schlechter Handschriften für ein einziges Blatt mit Originalmelodien Walther's. „Noch im Jahre 1880 veröffentlichte *Bartsch's* Germania Bruchstücke einer Minnesingerhandschrift in diplomatischem Abdruck; gewissenhaft werden die Notenlinien zwischen die Zeilen gesetzt, aber die Noten selbst hinzuzufügen, hielt man nicht für nötig, und sie sind heute noch unediert“ (Kofsmann, S. 3).\*) Den Literarhistorikern musste aber vollends jeder Rest von Interesse für

---

\*) Diese Bruchstücke sind von mir kopiert und werden in Bälde unter dem Titel *Maria, muoter unde meit, al unsriu nôt si dir gekleit bekannt* gegeben werden.

die Melodien genommen werden, wenn eine Autorität wie *F. J. Fétis* trotz aller Vorsicht in der Anwendung der verschiedensten, ihm bekannt gewordenen Methoden der Übertragung von Troubadourmelodien zu dem niederdrückenden Ergebnis kam (Hist. gen. V. S. 16): Quant au rythme, il est presque toujours insaisissable, soit dans la correspondance des temps de la mesure, soit dans la symétrie du nombre de mesures dont se composent les phrases, *bien que les vers soient régulièrement mesurés.*

Die Zeiten des unsichern Tastens sind vorüber, der Knäuel ist aufgewickelt: *Kategorische Ablehnung aller Mensuralprinzipien, auch des choralartigen Vortrags, bei Lesung mittelalterlicher Monodien.* Die verbürgte „Personaleinheit“ von Dichter und Komponist zwingt zu der Annahme, dass die Melodien nur die durch das Metrum bereits in Umrissen hingestellte Form auszubauen haben, auch dürfen, wenn die Versform ein musikalisches Element der Formgebung ist, die schönen Linien des poetischen Metrums nicht durch Melodien, die nach einem Prinzip der Formlosigkeit gebildet sind, zerstört werden. Den bestimmtesten Ausdruck für diese Erkenntnis gab *Hugo Riemann* 1897 in seiner Besprechung meiner Ausgabe der „Sangesweisen der Colmarer Handschrift.“ Ich lege kein Gewicht darauf, dass erst seit und durch Erscheinen der Colmarer Sangesweisen „die tiefen Verbeugungen in die Luft vor den konventionellen Floskeln von der Einheit von Text und Melodie, mit denen man dann beruhigt seines Weges ging“ (Kofsmann, S. 1), aufhörten, sondern ich freue mich, dass endlich ein Prinzip zur Anwendung kommt. Dass dieses Resultat tatsächlich erzielt ist, dafür zeugt der vorliegende Vortrag des Herrn Professor Kofsmann auf dem Philologenkongress in Groningen. Der Schlusssatz desselben mag freilich manchen der auf der Versammlung anwesenden Herrn in Verwunderung gesetzt haben, dass nämlich „das reiche, wenn auch schwer zu handhabende musikalische Material der mittelalterlichen Liedkomposition, bei gutem Zusammenwirken der Romanisten, Germanisten und Musikforscher im stande ist unser Verständnis der mittelalterlichen Lyrik formell, historisch und ästhetisch nicht nur zu fördern, nein, in mehr als einer Hinsicht erst zu begründen.“ Dass sich Kofsmann völlig auf den Boden des Riemann'schen Prinzips stellt, beweist der Satz S. 4: „Es ist ein interessantes Stück stetig fortschreitender Forschung, das von jenem ersten Aufsatz bei v. d. Hagen (Minnesinger, Bd. 4, 1838) über Ambros, Fétis, Jacobsthal, Liliencron“ (den Herren mit der konventionellen Verbeugungsfloskel)

„zu Riemann und Restori führt . . . Es würden aber auch die Melodien den Metriker im Stiche lassen und beide, Philolog und Musiker, wären zur rhythmischen Entzifferung dieser Denkmäler an eine höhere Instanz gewiesen — an die allgemeine Rhythmik. Diese Konsequenz zog zuerst Riemann, und er wagte auf eigene Faust den ersten Vorstofs in dieses unheimlich weite Gebiet. (Mus. Wochenblatt 1897 passim).“ Kofsmann steht mit Anerkennung des Prinzips nicht allein, mit ihm übereinstimmend zeigt sich Dr. *Konrad Gusinde* in seiner kleinen Studie „Aus der Sterzinger Sammelhandschrift“ (Festschrift des germanischen Vereins. Breslau 1902), welche 7 Melodien Neidhart's im Facsimile mitteilt. Wir lesen da S. 223 : „v. d. Hagen's Veröffentlichung von Melodien ist lange nichts Ebenbürtiges gefolgt. In neuerer Zeit ist dann erst wieder viel gethan worden. Ich brauche nur an die Herausgabe der Colmarer, Jenaer und Mondseer\*) Handschrift zu erinnern. Mögen auch viel Beckmesseriaden darunter stecken: dass doch auch wirklich musikalisch wertvolles Gut dabei ist, haben die öfters wiederholten Bearbeitungsversuche gezeigt. Von den älteren ist da jedenfalls Liliencron und Stade (Lieder und Sprüche aus der ältesten Zeit des Minnesangs, übersetzt und für gemischten und Männerchor 4stimmig bearbeitet von . . .) am bemerkenswertesten. Neuerdings hat Hugo Riemann die Neidhartweisen der Berliner Handschrift [c] v. d. Hagen's für jeden lesbar in moderne Notenschrift übertragen (Beilage zu Nr. 5 des Mus. Wochenblatts 1897). Noch lehrreicher ist seine vierstimmige Bearbeitung (Nithart, 12 Maienlieder und Winterklagen, für gemischten und Männerchor. Steingräber's Verlag) . . . Man braucht nur, wie es der Germanistische Verein in Breslau öfter gethan hat, diese Lieder aufzuführen um sich von ihrer Wirkung und ihrem hohen musikalischen Werte zu überzeugen.“

Nicht nur mit beistimmenden Worten, sondern mit praktischer Bethätigung traten *Eduard Bernoulli* und *Franx Saran* auf. Ersterer mit „Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen“ (1898), letzterer in der Neuausgabe der Jenaer Liederhandschrift, 1901. Bernoulli schwankt noch, ob nicht hin und wieder doch noch mensurale oder halbmensurale Bedeutung der Monodienotierungen an-

---

\*) Die Mondsee — Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Von F. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch. Berlin 1896. Ich fürchte, F. Arnold Mayer hat durch diese seine Eheirrung bis jetzt wenig Freude erlebt.



zunehmen sei. Saran ist davon durchaus zurückgekommen. Seine Differenzen mit Riemann sind interner Natur, ob viertaktige Gliederung anzuerkennen oder auch Sechstakter als zweites Grundschema festzuhalten seien. Das ist allerdings eine sehr wichtige Prinzipienfrage auf dem Gebiete der allgemeinen Rhythmik, deren Ausfechtung ich aber den beiden Herren gern überlassen will. Auf Riemann's „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“, 1903, wird Saran mit seiner Rhythmik der altfranzösischen Lyrik antworten, auch eine allgemeine Rhythmik stellt er in Aussicht, so dass wir bequem zu einem Für oder Wider gelangen können.

Die Arbeit Restori's, welche Kofsmann anführt (*Rivista musicale* Bd. 8, über die Troubadourmelodien) steht auf dem Standpunkte, den Schläger's Übertragungen zeigen. G. Schläger bringt in seiner Studie „Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen“ (Forschungen zur romanischen Philologie, Festgabe für Hermann Suchier, 1900), Anhang S. II—XXV, Übertragungen einiger altfranzösischer Romanzen. „Verspätet waren ihm die schönen Abhandlungen Hugo Riemann's „Über die Melodik der Minnesinger“ im 28. Bande des *Mus. Wochenblatts* zu Gesicht gekommen . . . Hoffentlich haben Riemann's überzeugende Nachweise die Wirkung, dass die Romanisten und Germanisten den Weisen mehr Aufmerksamkeit zuwenden. Sicherlich sind viele nur durch die krause und unglaubliche Art abgeschreckt worden, in der man sie früher glaubte auffassen zu müssen.“

Als bedauerlichen Rückfall in das veraltete System der rhythmischen Lesung der Monodienotierungen (Heinrich Rietsch, auch Bäumker, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1888) muss ich leider O. Koller's Ausgabe der Lieder Oswalds von Wolkenstein, in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (Jahrgang IX, 1) verzeichnen. So sehr ich mich freute, dass Koller das Absetzen nach Reimzeilen für die Melodien im Anschluss an meine Ausgabe der Sangesweisen der Colmarer Handschrift durchgeführt hat, so sehr bedaure ich, dass er noch immer der Ansicht ist, es handle sich um Darstellung verschiedener Dauerwerte durch die Form der Noten und dementsprechend gelegentliche, willkürliche Änderung der Form. Dadurch wird nicht nur eine rechte Würdigung der musikalischen Beschaffenheit dieser Melodien verhindert, sondern auch der Ausgabe der Wert einer verlässlichen Quelle genommen.

Eine prächtige neue Publikation sind die „Lais et Descorts français du XIII<sup>e</sup> siècle, von A. Jeanroy, L. Brandin et P. Aubry.

Paris 1901. Die Herausgeber haben sich keinerlei Änderungen in der Form der Noten gestattet, sondern sich mit der Wiedergabe in Choraltypen streng der Vorlage angeschlossen. Damit ist ein wichtiges Quellenwerk neben der *Chansonner de St. Germain des Prés* (Paris 1892) geboten, dessen Wert durch die veraltete Ansicht des musikalischen Redakteurs P. Aubry (p. XXIV): „La musique des lais appartient à l'ars mensurabilis du douzième & du treizième siècle. Ce sont des mélodies mesurées en rythme ternaire & avec les valeurs fixes de la doctrine franconienne“ nicht beeinträchtigt wird. Zum Glück unterlässt Aubry die seiner Ansicht nach überflüssige, weil sehr leichte Übertragung in moderne Noten nach franconischer Theorie. Aufgefallen ist mir bei Aubry die Geringschätzung des Reims (S. XXII): „Dans ce travail d'application mélodique à un texte non noté, les rimes ne nous ont été qu'un appoint sans valeur; en revanche, le nombre des syllabes a eu beaucoup plus d'importance.“ Riemann hat nun aber nachgewiesen und überzeugend belegt, dass bei den altfranzösischen und provenzalischen Versen gerade der Reim den Rhythmus bestimmt, da derselbe unter allen Umständen auf den Taktanfang gehört, z. B. S. 86: „Si m'en | *air* Et voel | *hair* Ceuls ki font tel mespri | *son*; D'eus en | *vair* Por de | *chair* Se paint chascuns en son | *non*.“



Ob das nun jambisch oder trochäisch ist, ergibt sich lediglich durch Abzählen von der Reimsilbe aus rückwärts. Auch hier sehen wir wieder „die beiden Fakultäten“ (Kofsmann, S. 2) auf einander angewiesen. Der musikalische Fingerzeig des Reims offenbart erst die rhythmische Natur des Verses und dieser wiederum bedingt die Lage der Melodie im Takt.

Vielleicht dienen diese Zeilen dazu, auch die französischen Philologen auf den Fortschritt aufmerksam zu machen, den Deutschland in der Entzifferung der choraliter notierten Monodien gemacht hat. Deutscherseits ist an eine Rückkehr zu den Anschauungen, die vor Erscheinen der Colmarer Sangesweisen und Hugo Riemann's Ausführungen Geltung hatten, nachdem auch Gelehrte, wie Ed. Bernoulli, Emil Bohn, Konrad Gusinde, E. F. Kofsmann, Friedrich Ludwig, Willibald Nagel, Franz Saran, G. Schläger, Karl Storck u. a. das Prinzip der Ablehnung mensuraler Lesung und des choralartigen

Vortrags, „ein Prinzip, an welchem sich vernünftigerweise nicht mehr rütteln lässt“, anerkennen, nicht mehr zu denken. *Paul Runge.*

XX Torri (Pietro)

## Studien über P. Torri's Oratorium „La vanità del mondo“.

Von **Eugen Schmitz.**

Zu den am wenigsten erforschten Gebieten der Musikgeschichte gehört sicherlich die historische Entwicklung des Oratoriums. Die 3 bis jetzt darüber vorhandenen Kompendien von *Bitter*, *Wangemann* und *Böhme* kommen über eine mehr oder minder geschickte Zusammenstellung einzelner Gruppen und einzelner Erscheinungen aus der Entwicklungsgeschichte dieser Kunstform nicht hinaus und lassen im übrigen auch die bescheidensten Ansprüche an Vollständigkeit oder systematische, historische Darstellung unbefriedigt. Es wäre sehr ungerecht den genannten Musikschriftstellern daraus einen Vorwurf machen zu wollen; vielmehr nötigen die Verdienste namentlich des *Bitter'schen* Buches nur die größte Hochachtung und Anerkennung ab. Allein eine wirkliche „Geschichte des Oratoriums“ wird hier nicht geboten; eine solche zu geben war nicht nur zur Zeit, da die genannten Werke entstanden, unmöglich, sondern ist auch heute noch nicht ausführbar, weil eine solche Gesamtdarstellung stets auf breiter, sorgfältiger Detailforschung basieren muss, und daran mangelt es auch heute noch. Bedeutsame Beiträge giebt *Hermann Kretschmar* in seinem „Führer durch den Konzertsaal“, allein dem ganzen Zweck und Charakter dieses Werkes gemäß, wird natürlich der Hauptschwerpunkt der Darstellung auf die berühmtesten Meister *Schütz*, *Händel* etc. gelegt, während zur vollen Erkenntnis der geschichtlichen Entwicklung einer Kunstform auch Würdigung, Kenntnis und Studium der Leistungen von kleineren Meistern nötig ist. Von diesem Gesichtspunkte aus möge die vorliegende Arbeit ihre Rechtfertigung und Erklärung finden; sie soll der Untersuchung des Oratoriums „La vanità del mondo“, komponiert von dem bairischen Hofkapellmeister *Pietro Torri* und aufgeführt 1706 zu Brüssel gewidmet sein, ein Werk, welches schon deshalb einer besondern Beachtung wert ist, weil es zu den ganz wenigen Oratorien gehört, in denen sich die rein allegorische Richtung *Cavalieri's*, des Vaters der Kunstform, erhalten hat, worauf wir unten noch näher zu sprechen kommen werden.

Die bis jetzt vorliegenden biographischen Nachrichten über Torri sind sehr spärlich. Geboren\*) ist der Meister zu Peschiera am Lago d'Iseo; 1689 treffen wir ihn in München als Kammerorganist.\*\*) 1690 soll er in Bayreuth Kapellmeister und Komponist des dortigen Markgrafen gewesen sein.\*\*\*) Im Jahre 1703 treffen wir ihn als Direktor der Kammermusik bei Max Emanuel am kurfürstlichen Hofe zu München.†) Die politischen Verhältnisse in Baiern waren damals sehr unruhig; es war die Zeit des spanischen Erbfolgekrieges, die Zeit der Schlachten am Schellenberg und bei Höchstädt und nur dem hohen, kunstsinnigen Geiste des Kurfürsten war es zu danken, dass trotz der Wechselfälle des Krieges die Kunst nicht ganz darniederlag. Denn als Max Emanuel nach der Katastrophe von Höchstädt (13. August 1704) sich nach den Niederlanden zurückgezogen und am 1. Oktober 1704 seinen Einzug in Brüssel gehalten hatte,††) wurde dort sogleich eine neue Opernbühne eingerichtet und es entfaltete sich ein reiches Musikleben. Auch unser Torri war damals in Brüssel beim Kurfürsten und dort fand auch die Aufführung unseres Oratoriums statt. Torri blieb bis zu seinem Tode in bairischen Diensten. Nach dem Frieden von Rastatt und Baden (1714) stand dem Kurfürsten die Rückkehr in sein Land wieder offen und am 10. April 1715 nachts 11 Uhr zog Max Emanuel in München ein; die alte Pracht der Hoffeste, die reiche Musikpflege und die glanzvollen Opernaufführungen kehrten damit wieder.†††) Torri, der in treuer Anhänglichkeit seinem Fürsten überallhin, wohin diesen die Zufälle des Krieges geführt hatten, gefolgt war, wurde Hofkapelldirektor; er leitete die Opern und die Kammermusikaufführungen und führte den Titel „Kammer- und Vicekapellmeister“.\*) Unter Max Emanuels († 1726) Nachfolger, *Karl Albrecht*, kam unser Meister, nachdem am 9. März 1732 der bisherige Hofkapellmeister *Ant. Bernabei* gestorben war, an dessen Stelle;\*) am 6. Juli 1737 ist dann Torri gestorben.

\*) Vergl. Denkmäler der Tonkunst in Baiern 1900, S. XIV.

\*\*) Rudhart, *Gesch. d. Oper am Hofe zu München*, S. 86.

\*\*\*) Lipowsky, *bair. Musiklexikon*, S. 350.

†) *Denkm. d. T. in Baiern 1900*, S. XXII. — Lipowsky a. a. O. giebt irrtümlich das Jahr 1700 an.

††) Coremans, *Miscellanées de l'époque de Maximilian-Emanuel*, S. 52.

†††) Rudhart, a. a. O. S. 95.

\*) *Denkm. d. Tonkunst in Baiern 1900*, S. XXII.

\*\*) Rudhart, a. a. O. S. 119.

Man hat mehrmals behauptet Torri sei ein Schüler Agostino Steffani's gewesen,\*) und diese Annahme hat auch manches für sich, doch liegen bestimmte Beweise dafür bis jetzt nicht vor. Ein Anhalt für diese Annahme lässt sich gewinnen im Hinblick auf die geschickte Betätigung des Meisters als Duettenkomponist. Der Katalog der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums zu Brüssel von A. Wotquenne z. B. nennt 14 in dieser Bibliothek vorhandene Kammerduette Torri's\*\*) für Singstimme mit basso continuo und zwar 4 für zwei Soprane, 6 für Sopran und Alt, 4 für Sopran und Tenor. Nach der Ansicht des Verfassers des Katalogs handelt es sich um „compositions très remarquables“. Die einzige Komposition Torri's, die sich in der „Bibliothèque royale“ in Brüssel befindet, ist auch ein Duett (handschriftlich\*\*\*) in A dur „Se potessi al seno stringere quella vagna“. Auch in den Opernpartituren Torri's findet sich manches hübsche Duett. So steht z. B. im zweiten Akt der „Merope“†) ein sehr schönes Gebilde dieser Art, durchflochten von kunstvollen kanonischen Nachahmungen (für Sopran und Alt) und nur vom basso continuo begleitet. Im „Venzeslao“††) steht ein feines Stück für Sopran und Alt mit 2 begleitenden Soloviolen, welches ebenfalls einen schönen polyphonen Satz aufweist; die Violinen freilich gehen unisono mit den Singstimmen. In der 1723 aufgeführten „Griselda“†††) finden sich gleich 3 Duette: eines im 3. Akt für 2 Soprane, kanonisch durchgeführt, doch mit einzelnen homophonen Stellen; zwei im 2. Akt, ebenfalls für 2 Soprane und ebenfalls teils kanonisch, teils homophon. Für die durchaus homophone Form des Duetts, wie sie sich im Gegensatz zu *Steffani* in *Lully's* Opern findet, bietet sich uns bei Torri ein Beispiel in der „Publica

\*) Vgl. z. B. Hawkins, history of music V. S. 30: It is said that he was a disciple of Steffani, which is probable, seeing that his compositions are chiefly duets and close imitations of the style of that master. — Ähnliches sagt Busby in seiner Musikgeschichte, wo es auf Seite 665 (der deutschen Ausgabe v. Michaelis) heisst: Pietro Torri..... Steffani's Schüler und beliebt durch seine Duetten.

\*\*) a. a. O. S. 119.

\*\*\*) Das Stück stammt aus der Sammlung von Fétis und ist in einem Sammelband enthalten. (Nr. 2430 f. 45).

†) Aufgeführt in München 1719. — Partitur auf d. Staatsbl. in München Mus. ms. 206.

††) Aufgeführt 1729. Partitur ebendort, Mus. ms. 162.

†††) Mus. ms. 163 (3 Bände).

felicità“\*) vom Jahre 1722; dieses Stück beginnt „Fausti sempre e sempre amici“ und ist für Sopran und Alt gesetzt, die durchweg in Terzen und Sexten einhergehen. Soviel über Torri als Duettenkomponist; ein zuverlässiger Nachweis seines Schülerverhältnisses lässt sich kaum daraus ableiten, wenn auch einzelne Anhaltspunkte nicht fehlen. Einen solchen Anhaltspunkt bietet übrigens auch die Neigung Torri's zu synkopierten Rhythmen, in Hinsicht darauf, dass auch Steffani die Synkope gern und charakteristisch verwandte.\*\*)

Bekanntlich datiert man die Geschichte des modernen Oratoriums von der Aufführung der „Rappresentazione di anima e di corpo“ von *Cavalieri* in Rom 1600. Die in diesem Werke vertretene rein allegorische Richtung hat sich nur in wenigen, bis jetzt bekannten, Werken erhalten. Die bedeutendsten sind *Marazzoli's* „Vita humana“ von 1658 und *Händel's* „Trionfo del tempo“ von 1709. Torri's „Vanità del mondo“ tritt also zeitlich zwischen beide. Seit *Carissima's* Tode war das Oratorium in ganz Italien heimisch; schon vorher war diese Kunstform ins Ausland gedrungen und trat namentlich in der Fastenzeit an Stelle der Opern. In Wien fand z. B. bereits 1649 eine derartige Aufführung statt.\*\*\*) In Belgien scheint es um ein halbes Jahrhundert später seinen Einzug gehalten zu haben. Zwar geht die Aufführung von Mysterien in Belgien ungefähr bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück.†) 1455 fand in Mons die Aufführung eines Mysteriums „La lutte de la religion contre l'hérésie“ statt; auch wurden häufig Passionsaufführungen veranstaltet. Allein von einer wirklichen Oratorienaufführung verlautet nichts, so dass *Vander Straeten* in seinem Werke „La musique aux Pays-Bas“ (Brüssel 1872) die Vermutung ausspricht, die Aufführung von Torri's „Vanità“ sei die erste Oratorienaufführung zu Brüssel gewesen.††)

\*) Partitur Mus. ms. 220. B. München.

\*\*\*) Vgl. A. Neisser, *Servio Tullio*, eine Oper aus dem Jahre 1685 von Agostino Steffani. Leipzig 1902. S. 88.

Vgl. Kretschmar, *Führer d. d. Konzertsaal II* 2, S. 7 ff.

\*\*\*\*) Kretschmar a. a. O.

†) Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, Brüssel 1878, I, S. 9.

††) a. a. O. S. 132 ff. „Le drame sacré florissait depuis longtemps en Italie, où il avait pris naissance. L'Allemagne, la France et l'Angleterre en faisaient leurs délices; mais nulle part, que nous sachions, les Pays-Bas ne l'avaient adopté d'une manière définitive..... Peut être le père de l'artiste (Jean Joseph Fiocco) (näm. Pierre Antoine Fiocco) et son collègue

Die Verhältnisse, unter denen Torri nach Brüssel kam, haben wir bereits kennen gelernt und auch gehört, dass Kurfürst Max Emanuel dort eine Opernbühne für sich einrichten liefs. 1705 wurde Lully's „Acis et Galatée“ und „Alceste“ gegeben; das letztere Werk wurde im folgenden Jahre und 1707 nochmals wiederholt. Das wichtigste Musikereignis des Jahres 1706 war aber für Brüssel die Aufführung der „Vanità del mondo“ von Torri. Coremans\*) berichtet darüber, wie folgt:

„Le carême amena une espece d'événement pour la haute société. Ce fut la première exécution à la chapelle de la cour, de l'oratorio: „Les vanités du monde“ par Pierre Thori, et qui fut précédé d'un discours, en forme de prologue, par le père Lancier..... L'impression que produisit... cet oratorio fut telle, qu'il (der Kurfürst) le fit répéter encore deux fois, c'est-à-dire, le dimanche la mi carême et le vendredi suivant.“ — Interessantes berichtet auch *Faber* über die Aufführung unseres Oratoriums;\*\*) besonders charakterisch sind die von ihm angeführten Citate aus einer zeitgenössischen Brüsseler Zeitung, den „Rélations véritables“. Er sagt: „A la Cour de Bruxelles en dehors des grandes exécutions d'operas, on représentait également des drames sacrés ou oratorios, à l'exemple de ce qui se passait en Italie. Le premier ouvrage de l'espece était dû à *Pietro Thori*, qui était maitre de la chapelle avant *Fiocco le vieux*. Les „Rélations véritables“ parlent de cette solennité en ces termes: 1706 Vendredi, 5 de ce mois (mars) S. A. S. assista dans la chapelle roïale du palais à un oratoire, chanté par la musique de la cour, sur la „Vanité du monde“ de la composition du sr. *Pietro Thori*..... Le 12. au soir, on répéta par ordre de S. A. S. dans la chapelle roïale du palais, l'oratoire en musique sur la „Vanité du monde“ de la composition du sr. *Pietro Thori*, maitre de la chapelle roïale, conseiller et surintendant de la musique de S. A. S., qui y assista avec les seigneurs et dames de la cour, et un grand concours de monde.

Vendredi, 19 de ce mois, S. A. S. fit répéter pour la troisième fois, dans la chapelle du palais, l'oratoire sur la „Vanité du monde“.

Zweierlei ist an diesen Berichten interessant: erstens erfahren

---

*Pierre Thori*, qui était également originaire d'Italie, a-t-il fait naitre le gout ici, gout modeste d'abord avant de devenir populaire etc.

J. J. *Fiocco* liefs erst 1728 (am 6. März) sein erstes Oratorium in Brüssel aufführen. (La tempesta de dolori).

\*) a. a. O. S. 160 ff.

\*\*) a. a. O. S. 76.

wir näheres über die Art der Stellung, die *Torri* am Brüsseler Hofe einnahm, und zweitens lässt uns die Notiz, dass die Aufführung des Oratoriums in der Königlichen Kapelle stattfand, wieder erkennen, wie eng die Geschichte des älteren Oratoriums mit der Kirchenmusik zusammenhängt. Der große Erfolg, den das Werk hatte, lässt sich leicht begreifen, wenn man in Erwägung zieht wie sehr der Stoff der Dichtung damals zeitgemäß war und wie speziell der Kurfürst, der damals von so schwerem Kriegsunglück heimgesucht war, der als Verbannter fern von seinen Landen lebte, in dem Grundgedanken des Werkes: „Aller irdischer Ruhm und Glanz ist trügerisch, gedenkt darum der Ewigkeit“, Trost und Erhebung finden musste.

Originell ist freilich der Stoff nicht. Im großen und ganzen hatte ja *Cavaliere's* „Rappresentazione“ seiner Zeit denselben Grundgedanken ausgesprochen. Die in der „Vanità del mondo“ auftretenden Personen: Anima, Grazia, Piacere und Mondo finden wir bereits teilweise (Tempo, Vita und Piacere) bei *Cavaliere* vor\*) und auch die „Commedia spirituale dell' anima“ von dem Augustinermönch *Valerio di Bologna* (1575) enthält dichterisch manche Anklänge an *Torri's* Werk.\*\*). Übrigens hat dieses einen ganz direkten Vorgänger in einer lateinischen Tragödie von *Jehan Wyringhiem*, welche sogar den gleichen Titel führt und 1581 in Namur aufgeführt wurde.\*\*\*) In *Händel's* „Trionfo del tempo,“ einem Werke, das einige Jahre nach der „Vanità del mondo“ erschien, finden wir dieselben Grundideen dann wieder vor, ebenso in *Aless. Scarlatti's* „Trionfo della grazia“.

Der Name des Dichters ist in der Partitur *Torri's* nicht genannt, ein Textbuch ist weder in München noch in Brüssel vorhanden; höchstwahrscheinlich ist es gar nicht im Druck erschienen. Auch wer der „père Lancier“, von dem *Coremans* spricht und der einen Prolog zur Aufführung geschrieben haben soll, gewesen ist, ist mir nicht bekannt. Wahrscheinlich war es ein Brüsseler Jesuit.

Das Oratorium zerfällt, wie es damals und auch später noch

\*) Vgl. *Ambros*, Musikgeschichte IV, S. 275 ff.

\*\*\*) *Ambros* a. a. O.

\*\*\*) Vgl. *Mémoires couronnés par l'académie royale de Bruxelles 1855/56*, Band 27, Seite 29 (*Recherches sur les anciennes fêtes Namuroises par J. Borgnet*). „..... *Jehan Wyringhiem*,..... composa et fit jouer publiquement une tragédie latine, intitulée: De la vanité du monde, toujours pour la recreation du peuple namurois. — Dieser *Jehan Wyringhiem* war „seconde maître d'escolle au Faucon“ 1581. — a. a. O. S. 295.



allgemein gebräuchlich war,\*) in zwei Teile. Der Gang der Handlung ist folgender:

Ein jubelnder Chor verkündet mit bestrickenden Klängen das Evangelium der Freude und des Genusses und fordert alles auf, sich der Lust zu weihen. Erstaunt lauscht die *Seele* den ungewohnten Klängen; seltsame, unerklärliche Regungen erfüllen ihre Brust. Da tritt das *Vergnügen* hervor und fordert die Seele auf, sich ihm zu ergeben. „Zur Lust bist du geboren“ ruft es ihr zu, „und zur Macht“ fällt die zugleich erscheinende *Welt* ein und verheißt der Seele Herrschaft und Macht über alle Wesen. Leicht lässt sich die Seele durch die Verheißungen des Vergnügens und der Welt gefangen nehmen; allein nun erscheint warnend die *Gnade* und weist die Seele auf die Vergänglichkeit der Gaben des Vergnügens und auf die Eitelkeit der Geschenke der Welt hin. „Besinne dich auf dich selbst, sagt sie, und denke an Gott und Ewigkeit.“ Seltsam fühlt sich die Seele von diesen Ermahnungen betroffen und reuevoll fleht sie zum Himmel um Beistand in der Versuchung.

Welt und Vergnügen sehen sich besiegt und beraten weitere Anschläge gegen die Seele. Mit neuen Verführungen rüsten sie sich aus, während anderseits die Gnade ihre Warnungen fortsetzt. Die Welt versucht noch einmal ihr Glück und stellt der Seele glänzenden Ruhm in Aussicht, allein die Seele weist sie zurück; „alles ist eitel; auch die Könige sinken ins Grab und zu Staub zerfällt ihre Herrlichkeit.“ Das Vergnügen verheißt Liebesglück; die Gnade aber warnt vor der trügerischen irdischen Liebe. Endgültig weist nun die Seele Welt und Vergnügen zurück und ein Schlusschor verkündet das Motto des ganzen Dramas mit den Worten: „Tutto e fragile, tutto e istabile, quanto il mondo e il piacer dà.“

Dem Vorwurfe im Ganzen kann man poetischen Gehalt so wenig absprechen, wie der Sprache dichterische Schönheit; allein, obwohl das Werk an sich kurz ist, ist doch die Entwicklung etwas zu sehr in die Länge gezogen, so dass es an mehrmaliger Wiederholung zahlreicher Gedanken nicht fehlt. Auf verschiedene Details der Dichtung werden wir bei Besprechung der Musik noch zurück-

---

\*) Vgl. Marpurg, histor. krit. Beiträge IV, 51: „Die Italiener . . . . haben in ihren Kirchen eine andächtige Lustbarkeit, welche sie ein Oratorium nennen. Es ist ein musikalisches Drama und nach Art der Opern eingerichtet. Auf jede Arie folgt ein Recitativ und das ganze Stück hat zween Aktus.“

kommen; hier sei nur noch einmal darauf hingewiesen, dass der große Eindruck, den das Werk auf den Kurfürsten und seine Umgebung machte, durch die damaligen, nun von uns bereits mehrmals gestreiften politischen Verhältnisse wesentlich bedingt und unterstützt war.

(Schluss folgt.)

## Mitteilungen.

\* *Camille Bellaigue*: Musikalische Silhouetten von ... Mit Autorisation aus dem Französischen übertragen von *Margarete Toussaint*, nebst einem Vorwort von *Adam Röder* und Illustrationen von *Arthur Lewin*. Leipzig und Kattowitz (1903), Carl Siwinna. kl. 8°. 254 Seiten in prächtiger Ausstattung. 51 kleine zum Teil feuilletonartige, zum Teil ästhetische Artikel über Musiker und Musik, die sich in der vortrefflichen Übersetzung sehr anregend lesen. Man staunt über die Hochschätzung deutscher Musiker aus dem Munde eines Franzosen, der die Nichtigkeit eines Auber's mit satyrischer Schärfe beurteilt. Selbst Sebastian Bach singt er ein Loblied, wenn es auch nicht aus voller Überzeugung kommt und er mehr Respekt vor der kontrapunktischen Mache zeigt, als vor der Tiefe seiner musikalischen Empfindung. Dass er Gounod's Meditation über das Bach'sche Präludium mit warmen Worten feiert, darf man einem Franzosen, der mit Gounod befreundet war, nicht übel anrechnen. Charakteristisch für seine Schreibweise ist folgender Anfang über *Caldara*: „Reden wir nicht, oder reden wir doch kaum von dem Musiker, denn man weiß wenig von ihm. Reden wir nur von seiner Musik; und auch hier nur von einer einzigen Melodie, von ein paar Tönen, die aber so schön sind, dass es unmöglich ist, diesen Unbekannten unter den Meistern nicht zu nennen.“ Darauf folgen einige ungenaue biographische Nachrichten und dann das von ihm gefeierte Gedicht „Come raggio di sol mite e sereno“ (Martin Röder gab die Arie in seinen *Tesori antichi*, Leipzig bei Breitkopf & Härtel unter Nr. 10 heraus) nebst der obligaten Beschreibung des Gesanges. Sehr treffend charakterisiert er Hegel's Aussprüche über Musik und beginnt den Artikel: „Er hat tief sinnige Dinge über Musik gesagt, die nicht alle unverständlich sind. Er hat über die verschiedenen Elemente der Musik gesprochen: über Rhythmus und Harmonie in dunklen Ausdrücken, klarer über die Melodie und die Stimme, und sehr originell über das Orchester. Als einziger wohl hat er jene eigentümliche Beziehung zwischen der Form der Instrumente und nicht nur der Fähigkeit, sondern der Würde ihres Ausdrucks verkündet u. s. f. Für Musikkenner ist das Buch eine recht passende Weihnachtsgabe.

\* *Hector Berlioz*, Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. I. Bd. Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Russland und England. 1803—1865. Aus dem Französischen übersetzt von *Elly Elles*. Leipzig 1903, Breitkopf & Härtel. 8°. X und 304 Seiten.

Preis 5 M. Berlioz' Selbstbiographie ist in jeder Hinsicht ein sehr lesenswertes Buch. Er verschweigt nichts, selbst was ihm zum Nachtheile gereicht, seine Rede ist scharf mit Sarkasmen und leidenschaftlichen Aufwallungen gewürzt. Dornenvoll ist sein Lebenslauf von Jugend, als ihn der Vater, der Arzt war, zum Studium der Medizin bestimmen wollte und B. einen wahren Abscheu davor hatte. Musik zu studieren war sein sehnlichster Wunsch, doch erhielt er von den Eltern keine Erlaubnis, besonders die fromme Mutter sah in einem Musiker den leibhaftigen Teufel und als B. hartnäckig darauf bestand, ließ sich die Mutter soweit hinreißen, dass sie ihn verfluchte. Er ging nach Paris. Alle Pläne scheiterten; da er kein Klavierspieler war, so fehlte ihm auch diese Unterstützung um Schüler zu erhalten und in Familien eingeführt zu werden. Lesueur war ihm freundlich gesinnt, *Cherubini* dagegen trat ihm feindlich entgegen — was B. über ihn mittheilt, wirft auf den Charakter Cherubini's ein sehr schiefes Licht, ebenso auf *Rudolph Kretzer*, der aus Neid und Spekulation keinen jüngeren Musiker aufkommen ließ, der ihn vielleicht ausstechen könnte. Nahrungssorgen und Misserfolge zwingen ihn eine Choristenstelle an einem kleinen Theater anzunehmen, bis der Vater, gerührt von der Ausdauer, ihm eine Jahrespension aussetzt. Seine weiteren Schicksale möge man im Buche selbst lesen und es wird niemanden gereuen Geld und Zeit darauf verwendet zu haben.

\* Aus *Hofhaimer's* Brief vom 14. Mai 1524, M. f. M. 1903 Seite 184 Zeile 4, erfahren wir, dass der Gehalt auf Lebenszeit ausgestellt auch nach dem Tode des Ausstellers weiter fortgezahlt wurde und lässt sich daher wohl annehmen, dass die 50 Gulden auf Engelhartzell von Kaiser Karl V. *Ludwig Senß* angewiesen, ebenfalls alljährlich gezahlt wurden.

\* „*A note negre*“ erklärt Herr *Theodor Kroyer* in seiner Schrift „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts“ Seite 148 als gleichbedeutend mit „nuovo modo“, wie man vielfach auf Titeln des 16. Jahrhunderts findet und stets sich auf den Gebrauch der Chromatik, das heißt der Versetzungszeichen bezieht.

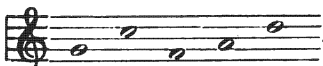
\* *Payn's* Kleine Partitur-Ausgaben sind in den Besitz von Ernst Eulenburg in Leipzig übergegangen und setzt derselbe die Veröffentlichung von billigen Partituren auch von größeren klassischen und modernen Werken fort, wie Beethoven's *Missa solemnis*, Bach's *Matthäus-Passion*, Brahms' deutsches Requiem, Sinfonien von *Dvofak* und *Tschaikowsky*, Liszt's Klavierkonzert Nr. 1 in *Esdur* u. s. f. Verzeichnisse stehen auf Wunsch zur Verfügung.

\* Der Jahresbeitrag der Mitglieder beträgt 6 M zu zahlen an *Rob. Eitner* in *Templin U./M.*

\* Anbei eine Beilage mit Bibliographischen Mitteilungen.

---

Zum Artikel „Guitarrentabulaturen“ in Nr. 9 der M. f. M. 1903. Durch Vermittlung der Redaktion erfahre ich von Herrn *W. Tappert* (Berlin) bezügl. der von mir a. a. O. Seite 138 und 143 mitgetheilten

Stimmung der Gitarre . dass diese Notierung nur gewählt wurde, um mit einem Liniensystem, ohne Hilfslinien auszu-

kommen, während die Stimmung in Wirklichkeit 

war. Es ist demnach das auf Seite 139 befindliche, erste Schema und die Übertragung des auf Seite 143 mitgeteilten „diagramma Hispanicum“ zu berichtigen wie folgt:

	5	4	3	2	1	
G-g	c-c	f	a	d	a	} leere Saiten
Gis-gis	cis-cis	fis	b	dis	b	
a-a	d-d	g	h	e	c	} Bünde

etc. und



Herrn Tappert für die aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen gespendete Berichtigung, besten Dank! *Eugen Schmitz.*

# Martin Zeuner

## 82 Geistliche Kirchenlieder

### zu fünf Stimmen.

Nürnberg 1616.

Herausgegeben von  
**Robert Eitner.**

32. Jahrg., 28. Bd. der Publikation älterer praktischer u. theoretischer Musikwerke, herausgeg. von der Gesellschaft für Musikforschung.

*Preis 10 Mark.*

**Leipzig 1904, Breitkopf & Härtel.**

**MONATSSCHRIFT**

für

**MUSIK - GESCHICHTE**

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

**XXXVI. Jahrg.**  
**1904.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

**No. 2.**

**Studien über P. Torri's Oratorium „La vanità  
del mondo“.**

Von **Eugen Schmitz.**

(Schluss.)

Die Partitur des Torri'schen Oratoriums befindet sich als Mus. ms. 232 auf der Münchener Staatsbibliothek. Einband, Papier u. dgl. sind dieselben wie bei den auf der gleichen Bibliothek vorhandenen Opernpartituren des Meisters. Die Schrift ist aber eine andere, sorgfältigere und weist untrüglich auf einen Kopisten hin. Es scheint das Münchener Exemplar das einzige noch vorhandene zu sein; wenigstens in Brüssel, wo man doch vor allem eines suchen sollte, ist nichts davon zu finden, weder in der Bibliothek des Konservatoriums, noch in der Königl. Bibliothek. Die Partitur besteht in einem Querfoliobande von 101 Blättern; teilweise ist die Schrift, namentlich des Textes, etwas verblasst aber doch stets gut leserlich und wie bereits erwähnt sehr sorgfältig und schön ausgeführt. Das Werk ist verhältnismäßig nicht sehr umfangreich es umfasst in den 2 Teilen zusammen 18 Arien und 3 Chöre; das übrige sind Recitative; ein Duett, Terzett u. dgl. kommt nicht vor, abgesehen von einem ganz kurzen, wenig bedeutendem Zwiegesange zwischen *Piacere* und *Anima* im Mittelteile des Schlusschors. — Was den Umfang anlangt, hat Torri später ganz anderes geleistet; seine 1722 aufgeführte Oper „*Adelaide*“, welche aus einem Prolog und 3 Akten besteht,\*) umfasst 4 starke Foliobände, von denen 3

\*) Auf der Münchener Staatsbibl. Mus. ms. 154.

bedeutend umfangreicher sind, als die ganze Partitur der „Vanità“ Nach einer Notiz in *Mattheson's Critica musica*\*) dauerte die Aufführung dieser Oper über 6 Stunden, was wohl zu glauben ist. Die zitierte Stelle aus der *Critica musica* leitet uns gleich zur eigentlichen musikalischen Betrachtung unseres Oratoriums über. Es ist dort nämlich die Rede von der Instrumentation der „Adelaide“ und wird mit Missfallen bemerkt, dass die Musik sehr unter der Eintönigkeit der stets nur vom Streichorchester ausgeführten Begleitung leide. Wenn man die Torri'schen Opern durchsieht, so erkennt man sofort, dass das Streichorchester das  $\alpha$  und  $\omega$  seiner Instrumentation bildet; allein er weifs doch stets Abwechslung hineinzubringen; selbst wenn er keine Blasinstrumente dazu nimmt, erzielt er durch solistisches Hervortreten einzelner Instrumente schöne Wirkungen; so steht z. B. in der „Griselda“ im 1. Akt eine stimmungsvolle Arie („Nel aspro mio dolor“ F dur) mit einem langen Bratschensolo. Manchmal gewinnt er durch wechselseitiges Pausieren der Instrumente oder durch wechselseitige Verflechtung der Stimmen neue Klangfarben. An Blasinstrumenten finden sich ziemlich häufig „Hautbois“ angedeutet, die aber meist unisono mit den Violinen gehen. In einer Sopranarie des 3. Aktes „Merope“ (Sposa non mi cognosci, madre tu non mi ascolti) ist eine Flöte solistisch eingeführt, die Streicher begleiten pizzicato. Im „Lucio Vero“\*\*) steht im 2. Akte eine Rachearie der Lucilla mit Begleitung von „Corni da caccia“; im 1. Akt des „Venzeslao“ eine Sopranarie (Abbiam vinto), in der zum Streichkörper noch Clarini, Trombe und Pauken hinzutreten. In festlichen Chören u. dgl. verwendet Torri Trompeten und Pauken sogar ziemlich häufig (z. B. in der „Adelaide“ und im „Epaminonda“).\*\*\*)

---

\*) a. a. O. I, Seite 254. „Die erste (Oper) heisset Adelaide und ist die Musik von Sigr. Pietro Torri, einem Italiäner | und Churfürstl. Bayerischen Capellmeister | mit grosser accuratesse verfertigt worden. Besonders hatten die Violinisten keine Zeit | sich in den Arien viel umzusehen. Zwo bisf drey Arien habe mit Lust angehört; da sie aber fast alle mit der gleichen Zierlichkeiten ausgespickt waren | ist es mir ekelhaft vorgekommen.... Das andere | was mir in der Adelaide misfallen | ist | dafs keine variation der Instrumente gehört wurde | da doch die Oper über sechs Stunden dauerte, ausser | dafs der berühmte Schubauer eine einzige Aria mit der Traversiera accompagnierte.

\*\*) Aufgeführt 1720. — Partitur Mus. ms. 155 (3 Bände) Staatsbibliothek München.

\*\*\*) Aufgeführt 1727. — Partitur Mus. ms. 170. Ebendort.

Die Instrumentation unseres Oratoriums ist sehr einfach; zwei Arien haben Oboenbegleitung, mehrere Male treten die Violinen solistisch hervor: das sind die einzigen charakteristischen Merkmale. Auf Einzelheiten werden wir im Verlauf unserer Betrachtung noch zu sprechen kommen. Die Harmonik Torri's ist sehr einfach und klar; dass er trotzdem charakteristische Wirkungen damit zu erzielen versteht, werden wir bei Betrachtung des Eingangschors der „Vanità“ sehen. Langgezogene Melodien findet man bei Torri selten, meist baut er seine Stücke durch thematische Wiederholungen kleiner Motive auf.

Die Einleitung des Werkes trägt den Titel „Sinfonia avanti“; diese Bezeichnung oder auch die Bezeichnung Sinfonia allein ist bei Torri auch in seinen Opern die herkömmliche. Doch giebt es davon auch Ausnahmen.\*) Die Form des Stücks ist die folgende: 1. Teil: Allegro (♩ C dur; in der Mitte Modulation nach G dur, E dur und E moll; Schluss, mit leichtem Anklingen der Unterdominante, in der Tonika. Der Teil hat nur *ein* Hauptmotiv; in der Entwicklung des Stückes spielt namentlich eine Sechzehntelfigur eine wichtige Rolle, die dem Ganzen einen flüssigen, rauschenden Charakter verleiht. Diese Sechzehntelbewegung ist für die meisten Einleitungsmusiken Torri's typisch. An diesen ersten Teil schließt sich ein ganz kurzes Adagio (nur 3 Takte im doppelten  $\frac{3}{2}$  Takt) an, welches in der Dominante steht. Sodann beginnt sogleich das Ritornell des Einleitungschors. Auch der zweite Teil beginnt mit einer „Sinfonia avanti“ in A moll. Sie zerfällt in zwei Hauptteile: Der erste steht im geraden Takt (Allabreve), der zweite im 3teiligen Takt zerfällt seinerseits wieder in 2 Teile, von denen jeder, wie auch die beiden Hauptteile, wiederholt wird. Ein schöner ernster Grundton geht durch das ganze Stück. Tempobezeichnungen fehlen; übrigens trägt der erste Hauptteil mit seinen punktierten Rhythmen trotz der Allabreve-Vor-

---

\*) Die Instrumentaleinleitung z. B., die dem Prologe der bereits erwähnten Oper „Adelaide“ vorangeht ist ausdrücklich als „Ouverture“ bezeichnet. Das Stück ist sorgfältiger gearbeitet als die gewöhnlichen Einleitungsmusiken Torri's. Es beginnt mit einem maestosoartigem Satze in punktiertem Rhythmus (Tempobezeichnung fehlt), der aus 20 Takten besteht und wiederholt wird. Dann folgt ein fugiertes Allegro von 26 Takten; dann ein Adagio im  $\frac{3}{2}$  Takt; schliesslich wird das Allegro wiederholt (nur angedeutet, nicht ausgeschrieben). — Das Vorspiel zu „Enone“, einem Werke, das wohl auch aus Torri's niederländischer Zeit stammt, bezeichnet sich auch als „ouverture“ und folgt der Lully'schen Form.

zeichnung durchaus den Charakter eines langsamen pathetischen Satzes. Der zweite Hauptteil hat unverkennbaren Allegrocharakter, so dass wir auch hier wieder im großen und ganzen die Form der Lully'schen Overtüre vor uns haben, bei der die nochmalige Wiederholung des langsamen Satzes nach dem Allegro ja nicht wesentlich ist.\*)

Chöre finden sich in der „Vanità“ drei; weitaus der bedeutendste ist der Einleitungsschor „L'aureo fonte de diletto“ der zur Freude und Genuss auffordert. Er hat die Form A-B-A, d. h. er ist dreiteilig; der erste Teil wird nach dem zweiten noch einmal wiederholt. Diese Da capoform, die ja dann bekanntlich in der neapolitanischen Oper so große Bedeutung erlangte, liegt so ziemlich allen geschlossenen, d. h. nicht recitativischen Gesangsstücken Torri's zu Grunde.\*\*)

Der zweite (mittlere) Teil zeichnet sich oft (aber nicht immer) durch andere Tonart (Parallele, Dominante, auch gleich tonisches Moll) oder durch ein neues Tempo oder eine neue Taktart aus. Dabei ist die Wiederholung des ersten Teils aber niemals ausgeschrieben, sondern nur mit „da capo [al segno]“ verlangt. In dieser Form ist also auch der erwähnte Einleitungsschor gehalten, doch mit einer kleinen Modifikation; zwischen den ersten und zweiten Teil schiebt sich nämlich ein kurzes Bassolo ein, das später nicht wiederholt wird. Der erste Teil ist durchaus homophon; die Melodie, die zuerst von den Instrumenten vorgetragen und dann von den Singstimmen übernommen wird, erinnert beinahe ein wenig an das Finale der „Neunten“,



nicht wegen der melodischen Tonfolge, sondern wegen ihres ganzen Charakters. Der sinnliche Grundton, der diesem Chor dem Texte zufolge innewohnen muss, ist durch ganz einfache Mittel, namentlich geschickte Verwendungen von Vorhalten, glücklich getroffen; man vergleiche z. B. folgende Stelle:

\*) Vgl. z. B. die Overtüre zu Lully's „Thésée“ oder „Amadis“ u. a. m.

\*\*) Eine sehr schöne Ausnahme bildet z. B. ein Arioso (ohne diese Bezeichnung) im 1. Akt des „Epaminonda“ mit 15 Adagio-Takten  $\text{♩}$  in Gmoll. (Gehorsamsschwur des Aristeno an seinen Vater Epaminondas.)



Streicher und Singstimmen. usw.


Eine Bezifferung des Basses findet sich in der Vanità fast nirgends; auch in den Opern Torri's, soweit sie mir bekannt sind, fehlt dieselbe. \*) Der zweite Teil des Chores ist ein lebhaftes Fugato, mit sehr geschickter Stimmführung (zum Teil sind hier die Instrumente und Singstimmen selbständig behandelt), kann sich aber im Ausdrucke und innerem musikalischen Werte mit dem ersten Teile nicht messen, obwohl es auch ein lebhaftes, frisch empfundenes Stück ist. — Der Schlusschor des Werkes „Tutto e fragile“, ebenfalls in der Dacapoform gehalten, spricht in markanter Deklamation und kräftigen Akkorden den Grundgedanken des ganzen Oratoriums aus

Tutto e fragile tutto e istabile quanto il mondo e il piacer dà.

Nach diesen 4 Takten beginnt ein lebhaftes Fugato über ein Thema, das die Instrumentaleinleitung des Chors bereits beherrschte; hie und da treten homophone Stellen von dem Charakter des oben angeführten Beispiels dazwischen. Den zweiten Teil bildet ein Duett zwischen *Piacere*\*\*) und *Anima*, das einzige derartige Stück in dem ganzen Oratorium. Es ist begleitet von 2 Soloviolenen und durchaus homophon gehalten. — Der dritte Chor findet sich in der Mitte des Werkes; auch er handelt von der Vergänglichkeit aller irdischen Dinge und des Ruhmes insbesondere. Durch die ersten Violinen zieht sich eine fortwährende 16tel Bewegung hin, gewisser-

\*) Ganz vereinzelt Ausnahmen abgerechnet.

\*\*) Vielleicht nur ein Versehen in der Partitur, denn sinngemäßer wäre es, wenn *Grazia* hier mitsänge.

maßen den eitelen Flitter und Glanz der irdischen Vergnügungen andeutend. Der Mittelteil dieses Chores, in dem die Vergänglichkeit des Ruhmes ausgesprochen wird, wendet sich wirkungsvoll nach der parallelen Molltonart (D dur-H moll). Aufser diesen 3 Chören und dem kurzen Duett, das eigentlich auch nur ein Teil des Schlusschors ist, findet sich kein Ensemble im ganzen Oratorium. Wenn daher *Bontempi* in der Vorrede zu seiner Oper „*Paride*“ (1662) erklärte, dass der Chor ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal des Oratoriums von der Oper bilde, so finden wir bei *Torri* dafür keinen Anhaltspunkt.\*) In manchen Opern *Torri*'s finden sich viel mehr Chöre und Ensembles, z. B. in der „*Adelaide*“. Ein Akkompagnato-Recitativ kommt nur einmal vor. In späteren Werken *Torri*'s finden sich sehr schöne derartige Stücke z. B. im 1. Akt der „*Merope*“: „*Voi tuamende d'abisso, implacabile furie etc.*“ mit punktierten Streichertremulos  und sehr ausdrucksvoller Deklamation, wobei *Torri* auch aus seiner sonstigen harmonischen Reserve heraustritt und mit verminderten Septakkorden und anderen chromatischen Harmonien sehr freigebig ist. Ähnliche Stücke finden sich auch im „*Venzeslao*“, in der „*Adelaide*“, im „*Lucio Vero*“ (3. Akt) usw. und es ist seltsam genug, dass gerade in seinem Oratorium *Torri* diese Kunstform in so geringem Mafse verwendet hat. Übrigens sind die *Seccorecitative* der *Vanità* teilweise sehr schön und wirkungsvoll deklamiert. Zwar die allgemeinen Phrasen und stereotypen Wendungen, die seit *Cesti* das *Recitativ* beherrschen, finden sich auch hier; daneben aber auch sehr ausdrucksvolle Stellen. Zu diesen rechne ich das *Schlussrecitativ* der *Anima* (Alt), welches übrigens auch manche dichterischen Schönheiten enthält. Bei der Stelle: „*Ma vidi..... che la grandezza, pompo e gloria umana fumo è, che vola e passa, cera al sol, nebbia al aure, al foco neve ed imagini false*“ kommt eine schöne musikalische Steigerung heraus.\*\*\*) In einem *Recitativ* des *Piacere* (Sopran) findet sich einmal gegen den

---

\*) In *Händel*'s „*trionfo del tempo*“ von 1709 findet sich übrigens überhaupt kein Chor (vgl. die *Chrysander*'sche Ausgabe) dafür aber 2 *Duette* und 1 *Quartett*.

\*\*\*) Die *Textunterlage* ist nicht immer ganz klar; es ist leicht möglich, dass das *Oratorium* ursprünglich auf *französischen Text* komponiert war und der in der *Partitur* stehende *italienische* nur eine *Übersetzung* ist.

Schluss, kurz vor dem Übergange zur Arie, eine kleine ariose Stelle mit der Tempobezeichnung *Allegro*

*Allegro.*

also ein Anklang an die Kantatenform Carissimi's. In einem anderen Recitativ des *Piacere* erlaubt sich Torri folgenden tonmalerischen Spafs:


der zugleich dem Vortragenden Gelegenheit giebt seine Geläufigkeit der Stimme zu zeigen. Schliesslich sei noch bemerkt, dass, wenn wir oben die Harmonik Torri's als besonders einfach charakterisierten, in manchen *Seccorecitativen* sich bescheidene Ausnahmen finden, wie z. B. chromatische Fortschreitungen des Basses u. dgl. — Das einzige *Akkompagnato-Recitativ* des Werkes findet sich beim ersten Auftreten der *Grazia* (Sopran); ohne Zweifel wollte der Komponist dadurch dieses besonders hervorheben und auszeichnen. Freilich, etwas Besonderes bietet dieses Stück keineswegs und kann sich z. B. mit dem von uns oben besprochenen *Akkompagnato* aus der „*Merope*“ nicht entfernt messen. Allerdings ist auch der Text hier nicht so geeignet und dankbar, wie dort. Bemerkenswert ist hier die Schlüssel-anordnung der Partitur. Während diese sonst bei Torri immer die folgende ist,

sind in dem genannten *Akkompagnato-Recitativ* folgende Schlüssel vorgezeichnet:

d. h. also die beim 4stimmigen Chore gebräuchliche Anordnung. Ob damit vielleicht besondere Instrumente angedeutet werden sollen, ist

zweifelhaft. Möglich, dass eine besondere Besetzung des begleitenden Streichkörpers gemeint ist, oder vielleicht gar Blechbläser (in der oben erwähnten Arie „*Abbiam vinto*“ aus Venzeslao schreibt

Torri für die 2 Trombe die Schlüssel  vor) doch darf

man wohl annehmen, dass das der Komponist genauer angedeutet hätte; auch dürfte die Stelle für die damals noch nicht mit chromatischer Skala ausgestatteten Blechinstrumente (außer für Posaunen) ihre Schwierigkeiten gehabt haben. Der Bass schreitet in langen Noten fort; die übrigen Instrumente setzen beiläufig auf jedem guten Takteil mit einem Akkord im Rhythmus:  ein. Die Behandlung der Singstimme bietet zu keinen besonderen Bemerkungen Anlass.

Die Arien sind ausnahmslos in der oben bei Besprechung der Chöre bereits beschriebenen *Dacapo*form gehalten.\*) Von den 18 Arien sind 8 nur für Singstimme und Bass gesetzt, die übrigen haben Instrumentalbegleitung und zwar begleitet entweder das volle Orchester oder es treten einzelne konzertierende Instrumente dazu. Die Arien ohne Instrumentalbegleitung haben manchmal am Schlusse ein Instrumentalritornell, welches an den thematischen Stoff der Arie anknüpft. Unter den Arien mit konzertierenden Soloinstrumenten zieht vor allem eine Arie des *Piacere* unsere Aufmerksamkeit auf sich. Das Stück steht in B dur, es ist aber nur *ein*  $\flat$  vorgezeichnet; der Text „*Allor che vezzosa, sul prato d'un viso fiorisce le rosa, si goda si si etc.*“ giebt besonders mit dem letzten Halbsatze „*si goda, si si*“ Anlass zu hübschen Nachahmungen zwischen dem Soloinstrumente und der Singstimme. Die sich z. B. in folgender Stelle aussprechende Manier



Oboe.

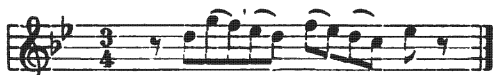
*Piacere.* usw.

... si goda si si. si goda si si. usw.

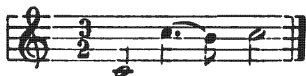
Bass.

\*) Die ausdrückliche Bezeichnung „Arie“ führen diese Stücke nicht.

ist uns aus Händel's Werken bekannt, gäbe übrigens in Hinsicht darauf, dass dieses imitatorische Wechselspiel zwischen der Gesangsstimme und den begleitenden Instrumenten sich auch bei Steffani häufig findet\*) einen weiteren Anhaltspunkt für das Schülerverhältnis Torri's zu diesem Meister. — Der zweite Teil unserer Arie wendet sich nach Gmoll und Dmoll; das ganze Stück trägt einen lieblichen, ansprechenden etwas pastoralen Charakter. — Eine andere Stimmung liegt über der Arie der *Graxia* „E il piacere un bel lampo, un baleno, che porta nel sena morta saetta“ etc. Dieses Stück ist für eine konzertierende Violine geschrieben. Singstimme und Soloinstrument gehen ihren eigenen Gang, ein Spiel mit Nachahmungen findet hier nicht statt. Die Arie steht in Gmoll, der zweite Teil weicht nach der Dominante aus; die wehmütige Melodie der Violine charakterisiert trefflich den Inhalt des Textes. Die Hauptrolle spielt folgendes Motiv



welches in den verschiedensten Transpositionen immer wiederkehrt. — Die schönste Arie des ganzen Oratoriums ist wohl diejenige, womit *Anima* den ersten Teil beschließt und den Himmel um Beistand in den Versuchungen anruft. Diese Arie ist ebenfalls mit Begleitung einer Solovioline geschrieben, dazu tritt aber noch der gesamte Streichkörper, sogar mit einer besonders ausgeschriebenen, vom Continuo abweichenden Bassstimme. Das Stück steht in Cmoll, es sind aber wieder nur 2 ♭ vorgezeichnet; als Tempo ist Adagio vorgeschrieben. Die Partie der Solovioline besteht hauptsächlich in der thematischen Verarbeitung des Motivs



das übrige Orchester tritt mit einfacher, von Pausen durchbrochener Akkordbegleitung dazu; die Singstimme ist äußerst schön und ausdrucksvoll deklamiert. Der 2. Teil ist lebhafter gehalten; das begleitende Streichorchester fällt hier weg, die Solovioline führt lebhaft Sechzehntelfiguren aus. Die innige tiefe Stimmung, die über dem Stücke liegt, lässt uns Torri's Talent im schönsten Lichte erscheinen und die Wirkung, die durch den melancholischen Klangcharakter

\*) Vgl. Neisser a. a. O. S. 110.

der Altstimme, die sich der ganzen Stimmung so vortrefflich anpasst, noch erhöht wird, mag seiner Zeit ganz außerordentlich gewesen sein.

Wie vortrefflich aber Torri auch ganz entgegengesetzte Stimmung zum Ausdrucke zu bringen wusste, das beweist uns die Bassarie, in welcher *Mondo* die *Anima* auffordert nach Ruhm und glänzendem Namen zu streben: „Chi non gode, di sua lode e tiran del proprio onor“ etc. Die Tonart ist D dur, die Violinen gehen unisono; das Thema derselben

*Presto.* Tutti gli Violni unisoni.



verlangte eigentlich die Mitwirkung von Trompeten und Pauken. In wirkungsvollem Kontrast steht der 2. Teil, welcher von zwei Soloviolen begleitet ist. Die Singstimme ist meist in einer Lage gehalten, wo der Bass seine kräftigsten Register hat, so dass die klangliche Wirkung des Stückes für die damalige Zeit eine beträchtliche gewesen sein muss. — Unter den Arien, die nur für Continuo und Singstimme gesetzt sind, verdient ein Adagio, A dur  $\frac{3}{2}$ , im ersten Teil besondere Beachtung. *Anima* giebt den Verführungen der Welt und des Vergnügens nach: „Dolcezza cessate, delizie fermate etc.“; das Stück, in dem manche bemerkenswerte chromatische Melodieführungen vorkommen, wie z. B.



Ma mentre languisco.

trägt einen höchst charakteristischen, wollüstig-weichlichen Grundton, wobei besonders noch auf die Stelle



hingewiesen sei. Eine bemerkenswerte Erscheinung bietet sich uns noch in den beiden ersten Arien des zweiten Teils. In der ersten

von diesen spricht *Piacere* die feste Zuversicht aus, dass es ihr gelingen werde, die Seele zu Fall zu bringen (Si, si cader dovra), in der zweiten spricht — zum Teil mit denselben Worten — *Graxia* die Überzeugung aus, dass die Seele den Versuchungen siegreich widerstehen werde. Beide Arien (Sopran) haben dieselbe Musik und sind nur durch ein Instrumentalritornell getrennt, so dass man sie auch als ein Stück auffassen könnte; es wäre das dann ein der strophischen Arie *Cavalli's* und *Cesti's* gleichendes Gebilde.\*)

Wir glauben mit dem Gesagten das Wichtigste über Torri's Oratorium angeführt zu haben. Der Zweck, den wir dabei verfolgten, wurde bereits in der Einleitung gekennzeichnet. Mögen recht bald andere ähnliche Detailuntersuchungen ans Licht treten, damit aus solchen Bausteinen sich dann eine allgemeine Geschichte des Oratoriums zusammenstellen lasse.

---

## Mitteilungen.

\* Ein Brief *Rouget de Lisle* an *Berlioz* vom 20. Dezember 1830 aus *Choisy-le-Roi*. *Berlioz* schreibt in seiner Selbstbiographie I. Bd. Seite 130 in der deutschen Übersetzung: Ich hatte die *Marseillaise* für zwei Chöre und großes Orchester eingerichtet und widmete dieselbe dem Dichter dieser unsterblichen Hymne. *Rouget de Lisle* schrieb mir hierüber folgenden Brief, welchen ich sorgfältig aufbewahrt habe:

Choisy-le-Roi, den 20. Dez. 1830.

Wir kennen uns nicht, Herr *Berlioz*; wollen Sie, dass wir uns kennen lernen? Ihr Kopf scheint ein unaufhörlicher tätiger Vulkan zu sein; in dem meinigen hat immer nur ein schwaches Strohfeuer gebrannt, welches nun verlöscht und nur noch ein wenig raucht. Wenn aber die mächtige Glut Ihres Vulkans den Ueberresten meines Strohfeuers zu Hilfe käme, so ließe sich am Ende noch etwas daraus machen. Ich hätte Ihnen in dieser Beziehung einen Vorschlag, vielleicht auch zwei Vorschläge zu machen. Dazu müssten wir uns sehen und verständigen. Wenn Sie Lust haben, bestimmen Sie einen Tag, an welchen ich Sie treffen kann, oder kommen Sie nach *Choisy* und bestellen Sie sich bei mir ein Frühstück oder ein Mittagessen; es wird ohne Zweifel ein recht dürftiges Mahl sein, doch, von der Landluft gewürzt, einem Dichter wie Sie nicht als solches erscheinen. Ich hätte nicht bis jetzt gewartet, um zu versuchen Ihnen näher zu kommen und für die Ehre zu danken, welche Sie einem gewissen Geschöpf zu teil werden ließen, indem Sie dasselbe ganz neu be-

---

\*) Vgl. die Einleitung zur Ausgabe v. *Cesti's* „*Il Pomo d'oro*“ in den „*Denkmälern d. Tonkunst in Österreich*“ 1896 (v. *Guido Adler*).

kleideten und seine Nacktheit, wie man mir sagt, mit dem vollen Glanz Ihrer Fantasie bedeckt haben. Allein ich bin nur ein elender, verkrüppelter Einsiedler, der nur sehr selten und auf ganz kurze Zeit in Ihrer großen Stadt (Paris) erscheint und daselbst die halbe Zeit nichts von dem tut, was er tun möchte. Darf ich mir schmeicheln, dass Sie diese, für Sie allerdings mit ziemlich zweifelhaften Aussichten verknüpfte Aufforderung nicht unbeachtet lassen und es mir auf eine oder die andere Art ermöglichen werden Ihnen mündlich meine persönliche Dankbarkeit zu bezeigen, und Ihnen zu sagen, mit welcher Freude ich die Hoffnungen teile, welche von wirklichen Freunden Ihrer schönen Kunst auf Ihre so kühne Begabung gebaut werden?

*Rouget de Lisle.*

Berlioz fügt dem noch hinzu: Später habe ich erfahren, dass Rouget de Lisle, welcher, nebenbei bemerkt, aufer der Marseillaise noch viele andere schöne Lieder geschrieben hat, in seiner Mappe einen Operntext über Othello hatte, welchen er mir vorlegen wollte. Da ich aber am Tage nach dem Empfange seines Briefes von Paris abreisen musste (B. hatte den Römerpreis erhalten), entschuldigte ich mich bei ihm und verschob den Besuch, welchen ich ihm schuldete, bis zu meiner Rückkehr aus Italien. Der arme Mann starb in der Zwischenzeit. Ich habe ihn nie gesehen. — Wenn die Melodie zur Marseillaise auch zusammen gestoppelt ist, so ist dies immerhin mit großem Geschick geschehen und alle weiteren Benutzungen immer nur auf Grund von Rouget de Lisle's Zusammenstellung geschehen sein können.

\* Von *Berlioz'* Gesamtausgabe seiner literarischen Werke ist der 5. und 9. Band erschienen (Leipzig bei Breitkopf & Härtel). Der 9. Band enthält eine Auswahl seiner Kritiken und Referate im Journal des Débats, an dem er vom 10. Oktober 1834 bis 1863 angestellt war und für ihn die alleinige Ernährungsquelle bildete, während ihm seine Kompositionen größtenteils nur Unkosten durch Aufführungen verursachten. Dennoch beklagt er sich heftig über diese Knechtesarbeit, die er nur mit Widerwillen betreibt und gezwungen ist sie zu betreiben, denn darben thut weh. Der 9. Band ist mit einem Vorworte von *André Hallays* versehen. Es umfasst 29 Seiten und geht Berlioz in scharfer Weise zu Leibe. So sagt er Seite 7: Dieser Mann, dessen Leben ein fortgesetzter Paroxismus von Liebe, Hass, Stolz und Schmerz zu sein scheint, hat sehr viel Sinn für Komik und Posse. Wenn es ihm gefällt das Scenario einer Oper zu parodieren, welches die Grenzen der Albernheit, die man dieser Art von Werken gestattet, überschreitet, wenn er die Perlen, die er in einem lyrischen „Gedichte“ gefunden hat, zusammenreihet, wenn er sich für die Langeweile mit der schlechte Musik und schlechte Musiker ihn quälen, rächen will, so ist er außerordentlich fruchtbar in amüsanten Erfindungen. Diese Scherze sind nicht einmal sehr fein ausgefeilt: Berlioz zeigt für Schwänke, gereimten Unsinn und Kalauer eine große Vorliebe, die Männern von Genie eigen ist. Ein anderes Mal verfällt er in romantische Heiterkeit, diese verwerfliche Lustigkeit des jungen Frankreichs, welches, empfänglich für Victor Hugo's Aussprache, Shakespeare in „tierischer Weise verehrte“.



Seite 11 schreibt er: Die Werke von Beethoven, Gluck, Mozart, Weber, Meyerbeer und Spontini hebt er in den Himmel. Wir sind geneigt heute zu finden, dass er oftmals mehr Begeisterung als Gründlichkeit zeigt (oft besteht seine Kritik nur in Ausrufungen der Bewunderung, ohne eine Spur von eingehender Beleuchtung zu enthalten). Seite 24 heifst es: Wenn wir Bücher und Feuilletons von Berlioz gelesen haben, bleibt uns nur die Erinnerung an ein Chaos von Schmähworten und Dithyramben, ein sonderbares Gemisch von Tollheit und gesundem Menschenverstand, von Liebe und Hass, von Emphase und Geist, aber nichts erinnert irgendwie an ein System; und Seite 29: Niemals wurde er sich klar darüber, dass seine Geschmacksrichtung und sein Empfinden im steten Kampfe mit einander lagen. Er litt in tragischer Weise unter diesem Konflikt, ohne sich der Ursache seines Leidens bewusst zu sein. — Der 5. Band enthält Briefe, 59 an die Fürstin *Karoline Sayn-Wittgenstein* und an eine Jugendliebe, an die Frau *Estelle Fornier*, die bereits Großmutter ist und die der 62jährige Mann anschwärmt als wenn er 18 Jahr alt wäre, bis ihm die Frau den Kopf zurecht setzt und in seine Grenzen zurückweist. Dass er zu gleicher Zeit die Fürstin anschwärmt, thut keinen Abbruch. Die Frau Fornier muss auch diejenige Dame sein, die er in seinen Memoiren erwähnt, als er in Rom war und von ihrer Verheiratung erfuhr. Wie ein Wahnsinniger geberdete er sich, rüstete sich mit einem Revolver und einem Frauenanzuge — warum verkappt? — verlief heimlich Rom um Mann und Frau und dann sich selbst in Frankreich zu erschießen. Bei der damaligen Langsamkeit der Reise erkaltete nach und nach die Wut und in Nizza trat die Vernunft wieder in ihre Rechte und reuevoll kehrte er nach Rom zurück, den Direktor *Vernet* bittend keine Anzeige seiner Flucht zu machen. Am Ende seiner Bekenntnisse glaubt er dem Leser noch einen großen Gefallen gethan zu haben, dass er diese Episode so ausführlich behandelt hat, obgleich der Leser nicht erfährt, um wen und um was es sich handelt, sondern nur staunt über die Leidenschaftlichkeit des Schreibers. Die Briefe an die Fürstin, besonders die aus den 50er Jahren, zeichnen sich durch ihren Inhalt sehr vorteilhaft aus, da er alle Leidenschaftlichkeit, Gereiztheit und Überspanntheit vermeidet, während diejenigen an Frau Fornier, seine Jugendliebe, nahe ans Lächerliche streifen.

\* Harmonie Kalender 1904. Verlag der Harmonie, Berlin, Schönebergerufer 32. Ein mit Musikerporträts reich ausgestatteter Kalender zum Preise von 1 M. *Mozart's* Porträt eröffnet den Reigen, *Gustave Charpentier*, *Mascagni* folgen. Von *Thomas Koschat* ab werden autobiographische Mitteilungen über die erste im Druck erschienene Komposition abgedruckt, denen sich in oft humoristischer Darstellung kleine Abenteuer anschließen. *Gustav Kulenkampff*, *Edmund Kretschmer*, *Victor Holländer*, *Franz Wüllner* folgen. Darstellungen aus *Wagner's* Opern unterbrechen die Reihe. *Felix Mottl*, *Prof. Eberlein*, *Hans Richter*, *Johann Strauss*, *Karl Tausig* und *Niels W. Gade* bilden eine Seite mit ihren Porträts. Ein kleiner Artikel von *Salomon Jadassohn* über Melodie und Harmonie folgt, geschmückt mit Porträts von Opernsängern und Sängerinnen, den Schubert-Denkmalen und

seinem Sterbehause. Sehr beachtenswert sind die Mitteilungen von Ludwig Hartmann über die erste Frau Richard Wagner's. Minna Planer war 1815 in Dresden geboren und die Tochter eines Mechanikers. Sie erhielt eine sorgsame Erziehung und wurde eine viel gefeierte Schauspielerin. Wenn sie auch die Bestrebungen und Leistungen ihres Gatten, mit dem sie am 24. November 1836 zu Königsberg in der Tragheimer Kirche den Bund fürs Leben schloss, Wagner 24 und Minna 23 Jahr alt, nicht in dem Maße würdigte, wie die Verehrer Wagner's behaupten und verlangen, so muss man in Betracht ziehen, wie Hartmann sehr richtig auseinandersetzt, dass damals die ganze gebildete Welt Wagner's Bestrebungen nicht verstand und nicht anerkannte. Ihre Aufgabe als Frau hat sie redlich erfüllt. Sie heirateten ohne Subsistenzmittel und Not und Sorge waren ihre täglichen Begleiter. Wagner kopierte Noten und schrieb Potpourris um das Leben zu fristen. Wagner selbst bezeugt bewundernd und gerührt Minna's Geduld im Unglück. Die wenigen Jahre als Kapellmeister in Dresden nahmen bald ein trauriges Ende. Wagner ging ins Exil nach Zürich und Minna folgte ihm. Als er dann 1861 amnestiert wurde, zog Minna nach Dresden und starb dort 1866. 1870 nahm er Frau Cosima von Bülow zur Frau. Der Schreiber dieses schließt den Artikel: „Wagner's erste Gattin besaß Herz, viel Takt, Verstand, besaß Wagner's ganze Liebe und hat sich in den schwersten Lebenstagen nichts vergehen. Dem auf der Höhe des Glückes stehenden Genie zu huldigen, ist bequem; sie hat Wagner's Erdenkämpfe mit ihm geteilt. Und glaube man nur: das Genie bedarf als Gefährten nicht sowohl der Ekstase, sondern weit öfter der Duldung. Neben Minna hat Wagner sich voll entfaltet und ist das geworden, was andere leicht zu bewundern hatten.“ An Porträts werden ferner noch mitgeteilt: Robert Franz' Denkmal in Halle, Erik Meyer-Helmund, Leo Fall, ein junger Komponist, der sich erst neuerdings durch die Oper „Frau Denise“, die in Berlin mit großem Erfolge gegeben wurde, bekannt gemacht hat; dem Porträt ist eine kurze Biographie (1873 in Wien geboren) nebst Würdigung seiner Leistungen beigegeben nebst einem Noten-Autograph und Namenszug. Robert Hermann, 1869 in Bern geboren, Komponist von Orchester-Kammermusikwerken, Liedern und Klavierkompositionen, wird von Dr. Wilh. Altmann eine kurze Biographie nebst Würdigung seiner Leistungen gewidmet. Folgt Marschner's Porträt, sein Denkmal in Hannover und das Autograph eines Liedes. Darauf Karikaturen von Verdi, nebst dem Autograph einer Romanze. Julius Blüthner, der Pianoforte-Fabrikant in Leipzig, Porträt nebst Würdigung seiner Leistungen, ein Lied von Victor Holländer, Porträt von Oskar Straus nebst dem Autograph eines Liedes, ein Allegretto für Pianoforte von Salomon Jadassohn aus Opus 143, ein Lied von Adalbert von Goldschmidt, Hermann Zumpe, Porträt und Nekrolog, Hugo Wolf, gestorben am 22. Febr. 1903, Porträt, Theodor Kirchner als Skatspieler, Abbildung, allerlei Porträts von Opernsängern, des Udel-Quartetts (4 Männer), Porträts von Dr. August Reissmann, Ferdinand Raimund, Leo Blech, Georg von Hülsen, der neue Theater-Intendant in Berlin, Smetana, Camillo Morena, ein italienischer

Tanzkomponist mit Autograph, Joseph Rheinberger mit einem Verzeichnis seiner Werke in Forberg's Verlag u. s. f.

\* Petrus Tritonius Athesinus, recte Peter Treibenraiff, als Humanist, Musiker und Schulmann von Dr. Fr. Waldner. Die Arbeit muss in einem historischen Vereinsblatte wahrscheinlich in Innsbruck erschienen sein, denn die Seiten tragen die Zahlen 187—230, doch fehlt darüber jegliche Angabe. Derselbe Herr Verfasser hat schon in den M. f. M. Bd. 27 S. 13 ff. eine biographische Skizze veröffentlicht und nach ihm Ferdinand Cohrs 1899 Tritonius als Schulmeister. Die vorliegende zieht alles zusammen was sich über Tritonius biographisch, bibliographisch, über seine Leistungen als Schulmann und Komponist bis jetzt sagen lässt. An Quellenstudien und Benutzung neuerer Quellenwerke hat es der Verfasser nicht fehlen lassen und die zahlreichen Anmerkungen zeugen von seinen emsigen Studien. Biographisches ist nur wenig hinzugekommen. Seine Geburt und Jugendzeit ist in Dunkel gehüllt, nur in Mutmaßungen ergeht sich der Verfasser. Neu ist die Nachricht, dass Tritonius die Universität in Padua besuchte um sich den Magistertitel zu erwerben um dann in Brixen eine Lehrerstelle anzutreten. Ein Brief von Tritonius an Konrad Celtis, datiert „Brixina 17<sup>mo</sup> calendis Julii, anno 1502“ giebt Kunde von seinen Studien in Padua und seiner Heimkehr „in dieser Woche“. Er hatte fast zwei Jahre in Padua studiert, vielfach gehindert durch Fieberanfälle. Ein zweiter Brief „Brixen am 3. Juli 1503“ an denselben (S. 106), worin er über die Roheit der „Äpler“ (Tiroler) klagt und Celtis bittet ihm doch eine Stelle in einem anderen Lande zu verschaffen, womöglich in Wien. Da er sich als Mitglied der Donaugesellschaft bezeichnet und Celtis Gedichte komponierte, kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass er eine Zeitlang in Wien um 1507 gelebt hat (209). Seite 208 findet sich die Notiz, dass Meister *Wolfgang Greffinger* aus Krems, ein Schüler Paul Hofhaimer's in Innsbruck, an der Wiener Universität die Grundregeln der Musik lehrte. Am 4. Febr. 1508 starb Celtis und Tritonius kehrte nach Tirol zurück. Er erhielt in Bozen eine Schullehrerstelle, wie ein Schreiben des Vitus Bild von 1508 berichtet (213). 1512 vertauschte er seine Stelle mit Hall am Inn, die er am 25. Februar antrat. 1519 wechselte er abermals die Stellung und ging nach Schwaz, wo er mehrere Schulbücher herausgab (S. 219—221 und dann S. 226 ff.).

\* Der Messias. Oratorium von *G. F. Händel*. Übersetzt (auf Grund älterer Übertragungen), bearbeitet und für die Aufführungen eingerichtet von Friedrich Chrysander. Klavier-Auszug von Max Seiffert. Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1902. in hoch 4<sup>o</sup>. 142 Seiten. Preis 3 M. Der Messias wurde von Händel in den vierundzwanzig Tagen vom 22. Aug. bis zum 14. September 1741 komponiert für ein Wohlthätigkeits-Konzert in Dublin, wo das Werk auch am 13. April 1742 durch ihn selber zuerst zur Aufführung kam. Die Dubliner Orchester- und Chorkräfte standen erheblich zurück gegen die Londoner. Händel richtete hiernach seine Komposition ein, ging bei den Chören nicht über die Vierstimmigkeit hinaus und hielt das Orchester in den bescheidensten Grenzen, so dass

aufser Violine und Trompete kein Instrument mit einem Solo hervortrat, Oboe und Fagott in der Partitur nicht einmal genannt werden, obwohl sie selbstverständlich bei der Aufführung beteiligt waren. was auch durch die neuerdings bekannt gewordenen originalen Orchesterstimmen bestätigt wird. Nach London zurückgekehrt, brachte H. seinen *Messias* dort seit dem 23. März 1743 alljährlich mit dem größten Beifall zur Aufführung, nahm nach und nach in den Partien verschiedene Umstellungen vor, setzte auch mehrere Texte neu in Musik, liefs aber das Werk in seiner Gesamtheit vokal wie instrumental unverändert so wie es ursprünglich geschrieben war und bezeugte damit, dass es trotz der bescheidenen Fassung schon durch die erste Komposition seine bleibende Gestalt erhalten hatte. — Bei uns, im Vaterlande Händel's, wo im vorigen Jahrhundert die Kunstform seines Oratoriums gänzlich unverstanden blieb und die richtige Praxis desselben niemals geübt wurde, hat die anscheinend so magere Partitur des *Messias* hauptsächlich mit verursacht, dass wir in der Behandlung der Händel'schen Oratorien auf einen Abweg geraten sind, der diesen Werken verderblich geworden ist. Nachdem wir jetzt den Weg zu Händel zurück gefunden haben, kann die Periode jener Verirrungen als abgeschlossen betrachtet werden. Die Freunde erhabener Musik können nunmehr die Hauptwerke einer Gattung, deren vornehmstes Denkmal der *Messias* ist, ungetrübt genießen und in ursprünglicher Stärke auf sich wirken lassen. Aus der hier gebotenen Übersetzung wird man wohl entnehmen, wie viel uns bisher gefehlt hat, um den *Messias* zu besitzen in einem biblischen Deutsch, welches dem musikalisch-rhythmischen Gefüge des englischen Originals sich anschliesst und zugleich auf ausdrucksvolle Sangbarkeit Rücksicht nimmt. Zur vollen Verdeutlichung der Vorgänge musste stellenweise auf den biblischen Urtext zurück gegangen werden, wovon der erste Satz („Tröste dich, o Zion“) ein bemerkenswertes Beispiel liefert, aber zugleich zeigt, dass der Ausdruck der Bibel nicht überall streng befolgt werden kann, wenn die Musik zu ihrem Rechte kommen soll. So schreibt *Chrysander* in dem Vorworte, dem eine Anweisung von *Seiffert* für die Aufführung folgt.

\* Wer noch Nachträge zum Quellen-Lexikon besitzt, wird ersucht sie baldigst an mich abzuliefern, damit sie noch Aufnahme in den Schlussband finden.

Rob. Eitner, Templin U.-M.

\* Quittung über gezahlte Jahresbeiträge für 1904 von den Herren Dr. Bäumker, Rich. Bertling, Beyerunge, Dr. Eichborn (42,50 M), Prof. Eickhoff, Dr. Haym (35 M), Dr. Rich. Hohenemser, Dr. R. Kade, Prof. Dr. Köstlin, Dr. med. Lürken, Dr. F. Ludwig (25 M), Freiin Th. von Miltitz (10 M), G. Odencrants, Paul Pannier, Riemann in Essen (15 M), Reinh. Starke, G. Voigt, Vollhardt (25 M), K. Walter, W. Weber, Br. Weisenborn, E. von Werra. — Paulus Museum, Universitäts-Bibl. in Strafsburg i. Els.

Templin U.-M., den 21. Jan. 1904.

Rob. Eitner.

\* Anbei eine Beilage: Verzeichnis der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

m  
AFF 5 CA

INDEXED

AMERICAN FOUNDATION  
LEIPZIG  
MUSIKALISCHES INSTITUT  
LEIPZIG

# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

**XXXVI. Jahrg.  
1904.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipsig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

**No. 3/4.**

## **Chrysander's Gesamt-Ausgabe der Werke Händel's,**

deren Reformation und Fortsetzung der Statistik der Händel-Chrysander-Aufführungen.

Von Professor **Emil Krause-Hamburg.**

### I.

Unsere Zeit, die auf dem Gebiete der produzierenden wie reproduzierenden Kunst sich vielseitig gestaltet, hat namentlich auch in Bezug auf die Wieder-Veröffentlichung älterer Meisterwerke des Bedeutungsvollen außerordentlich viel gebracht. Die Gesamtausgaben der Klassiker, auf die ein wesentlicher Schwerpunkt dieser Neu-Publikation fällt, und unter ihnen namentlich die der Werke von Palestrina, Lasso, Victoria, Schütz, Händel und Bach, wie ferner auch die der späteren Epochen, sind es, welche das Interesse nicht nur der ernsten Musikwelt in hohem Grade in Anspruch nehmen, sondern auch einen wesentlichen Einfluss auf die Wahrung der ästhetischen Anschauungen ausüben. In dem Nachfolgenden soll ausschließlich auf die von Dr. Chrysander im Verein mit andern hochgesinnten Männern ins Leben gerufene Händel-Ausgabe näher hingewiesen werden; zunächst auf den außerordentlichen Einfluss, den die Überlieferung des großen Vermächtnisses des idealen Meisters, namentlich in den letzten Jahren, dank dem Reformationswerke Chrysander's ausgeübt hat.

Dass eine Reform der Händel'schen Werke zur unabweislichen Notwendigkeit geworden war, haben die früheren Vorführungen derselben, die infolge der Unkenntnis des Händel'schen Stils mehr oder

weniger nur entstellt zu Gehör kamen, bewiesen. Keine Geringeren als J. Adam Hiller, Schicht, Mosel, Mendelssohn, Robert Franz usw. haben in der Meinung, Händel's einfachen Stil retouchieren zu müssen, dazu beigetragen, die Wiedergabe der hehren Tonwerke von Gesichtspunkten aus zu befürworten, die ihrem Wesen nicht entsprachen. Über alles einzelne der Chrysander-Händel-Reform, die Wiederherstellung des zur Händelzeit in Praxis gekommenen Orchesters, die melismatischen Einfügungen in den Sologesängen, die Kürzungen und Zusammenziehung wie Abgrenzung bestimmter Szenen und vor allem die neue, auf Grund ernster Bibelkenntnis geschaffene Textes-Übersetzung habe ich wiederholt in Fachblättern und gröfseren Abhandlungen des Ausführlichen soviel berichtet, dass es unnötig erscheint, eingangs der hier gebotenen Betrachtungen wieder darauf einzugehen. Erkenne ich doch an dieser Stelle eine Pflicht darin, von den spontanen Erfolgen zu reden, die Chrysander's schaffensfreudige Bestrebungen in allen tonangebenden Kreisen, bei den Fachgenossen, wie bei dem ästhetisch gebildeten Teile des Publikums gefunden. Nicht der äufserer Erfolg der mehr oder weniger vorzüglichen Aufführungen selbst ist es, von dem hier berichtet werden soll, wohl aber, und hierin liegt der Schwerpunkt, soll von der nutzbringenden Bedeutung dieser Aufführungen nach Chrysander Kunde gegeben werden, die einen wesentlichen Umschwung in der Beurteilung der Händel'schen Werke erzielt haben. Fast alle, die heute ein Oratorium von Händel zu Gehör bringen, bedienen sich der Einrichtung desselben nach Chrysander. Dies beweisen die 113 Aufführungen, die seit dem ersten deutschen Händelfest 1895 in Mainz nicht nur in Deutschland, sondern auch in Österreich, der Schweiz und Holland nach Chrysander stattgefunden haben. Meiner Statistik der seither veranstalteten Händel-Chrysander-Aufführungen, deren erste Hälfte ich in Heft 1, 1900, der „Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft“ veröffentlichte und die ich jetzt bis Ende Mai 1903 vollständig bringe, stelle ich eine Geschichte der „sogenannten Händel-Gesellschaft“ voran, deren Einzelheiten ich Chrysander selbst verdanke, zu dem ich während der Dauer von 40 Jahren in naher Beziehung gestanden. Ein näherer Hinweis hierauf erscheint um so mehr geboten, da derselbe geeignet ist, Chrysander's schaffensfreudiges Wirken auf diesem Gebiete einsichtsvoll zu beleuchten. Ein zweites Moment für das nähere Eingehen ist angezeigt, da die Kunstwelt bis heute im Unklaren geblieben ist, ob eine „Händel-Gesellschaft“ zum Zwecke der Herausgabe der Werke des Meisters

überhaupt existierte, und ob sie eine Bedeutung für sich in Anspruch nehmen konnte.

## II.

Man hat sich seit Dezennien daran gewöhnt, von einer „Händel-Gesellschaft“ nach Art der „Bach-Gesellschaft“ zu reden; doch dies hat nur im beschränkten Sinne Gültigkeit, denn eine statutenmäßig konstituierte Händel-Gesellschaft hat in Deutschland nie existiert. Die sogenannten Mitglieder sind niemals etwas anderes gewesen als Subskribenten ohne weitere Verbindlichkeiten oder Rechte; Verfasser kann dies bezeugen, da er ein solcher Händel-Subskribent, vom Anfange der Ausgabe an, gewesen ist. Diese Händel-Ausgabe unterscheidet sich aber dadurch von der Bach-Ausgabe und andern ähnlichen Editionen, dass sie wesentlich einen persönlichen Charakter trägt, denn sie war von Beginn an hauptsächlich, und in den letzten 30 Jahren ausschliesslich, das Werk Chrysander's. Von dieser Händel-Ausgabe sprechen und berichten, heisst daher nicht mehr und nicht weniger, als Chrysander's Thätigkeit auf diesem Gebiete schildern und beurteilen. Die Aufgabe wird hierdurch wesentlich erschwert, und ich muss bekennen, dass dies der Grund ist, weshalb ich den schon lange gehegten Plan, über die Händel-Ausgabe einen zusammenhängenden Bericht zu schreiben, erst so spät ausgeführt habe, da ich die Hoffnung hegte, dass andere, die mehr befähigt dazu, es thun würden. Wenn ich mich endlich dazu entschloss, so trieb mich besonders die Überzeugung, dass die Hauptsache, nämlich die Thätigkeit und Leistung des Herausgebers der Händel-Ausgabe, noch niemals richtig dargestellt wurde. In dieser Hinsicht hoffe ich daher, manches Neue sagen und über diesen Punkt Klarheit verbreiten zu können.

Hinsichtlich der Frage, woher die erste Anregung kam und wer ausser Chrysander anfangs noch sonst dabei beteiligt war, werde ich erwähnen, was ich erfahren habe. Die erste Anregung ist von dem Historiker *Gervinus* Ende der 1850er Jahre ausgegangen. Dieser hochgebildete Gelehrte war im Verein mit seiner Gattin der Musik Handel's mit besonderer Vorliebe, ja, ausschliesslich ergeben, wodurch er, als Dilettant, freilich in die bedenklichsten Übertreibungen und Irrtümer geraten ist. Die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, die bei der Bach-Ausgabe beteiligt war, wandte sich auch der Idee einer Händel-Ausgabe sofort zu, mit ihr Dr. Hauptmann, Dehn und Chrysander. Diese fünf Teilnehmer kamen im Sommer 1856 in Leipzig

zusammen und unterzeichneten als Direktorium den ersten Aufruf. So weit sah nun freilich die neue Händel-Gesellschaft der damals schon seit einigen Jahren in Thätigkeit getretenen Bach-Gesellschaft ähnlich; aber weiter kam man nicht.

Die abweichenden Ansichten und Meinungs-Differenzen, welche bei den Beratungen dieser Herren zu Tage traten, lieferten zunächst das negative Ergebnis, dass überhaupt kein Statut gemacht wurde; dass man sich zwar „Gesellschaft“ nannte, aber dass die sogenannten „Mitglieder“ bloße Subskribenten für den laufenden Jahrgang blieben, und dass die Herausgeber (welche sich „Direktorium“ betitelten,) auf ihre Kosten die Ausgabe herstellten. Diese Einrichtung muss immerhin als ganz praktisch bezeichnet werden, was man weiterhin auch noch genauer ersehen wird. Darauf hätte sich nun gemeinsam sehr wohl ein schönes Werk aufbauen lassen, wenn nicht von Anfang an unter den Mitgliedern des sogenannten „Direktoriums“ ein unüberwindliches Hindernis vorhanden gewesen wäre: über die Bedeutung der Händel'schen Werke sollen nämlich damals die Ansichten erheblich divergiert haben. So wurde mir als glaubwürdig berichtet, dass unter anderem die Äußerung fiel, Händel's Werke verdienten überhaupt nicht mehr in einer Gesamtausgabe gedruckt zu werden! Jedenfalls steht soviel fest, dass Gervinus und Chrysander in diesem „Direktorium“ allein die treibenden, die übrigen aber entweder die gleichgültigen oder geradezu die zurückhaltenden Elemente waren, und dass Breitkopf & Härtel es für geraten hielten, eine versuchsweise Herstellung von zwei bis drei Jahrgängen erst dann zu unternehmen, als Gervinus ihnen für jeden Jahrgang den Zuschuss von tausend Thalern verhieß, den er dann auch gezahlt hat. Keiner glaubte damals, dass man über diesen Versuch mit drei Jahrgängen hinauskommen würde; selbst Musikzeitungen sprachen sich in ähnlichem Sinne über das Unternehmen aus. Auch Gervinus, bei all seinem Eifer und seiner Opferwilligkeit, wollte den Fortgang der Ausgabe erst von dem Erfolge dieser drei Jahrgänge abhängig machen, was auch sehr begreiflich war, da er doch einstweilen allein das Defizit zu decken hatte. Nur Chrysander hatte von Anfang an nichts als den einen Gedanken, eine vollständige Gesamtausgabe zu stande zu bringen; da er aber mittellos war und nur von seinen literarischen Arbeiten eine sehr bescheidene Existenz führte, ohne feste Anstellung, war er darauf bedacht, die äußeren Mittel auf die Dauer anderswo zu beschaffen. Dies gelang ihm über Erwarten sehr bald. Im Jahre 1860 berief der frühere König von Hannover,



Georg V., ihn zu den Sitzungen des Konsistoriums, in welchem die Liturgie für die Schlosskirche so geordnet wurde, dass der vom König neu gegründete Schlosskirchenchor eine passende Stelle im Gottesdienste fand, und der große Erfolg, mit welchem Chrysander hier thätig war, sowie die Zuneigung, welche der König bereits zu ihm gefasst hatte, als er den 1858 publizierten ersten Band seiner Lebensbeschreibung Händel's kennen lernte, von welcher er sich einen großen Teil hatte vorlesen lassen, bewogen den genannten Fürsten, dem damals im 34. Lebensjahre stehenden Gelehrten seine ganze Gnade zuzuwenden.

Als der König einst Chrysander fragte, wie er ihm sein äußeres Leben erleichtern und seine Studien unterstützen könne, da ist es gewiss bezeichnend für den selbstlosen Charakter Chrysander's, dass er hier nicht zunächst an sich dachte, sondern allein an die Händel-Ausgabe, und dass er den König nicht bat, ihm eine Pension zu gewähren, die er ja ohne weiteres hätte erlangen können, sondern dass er alles der Händel-Gesellschaft zuwendete und für diese eine jährliche Subvention von tausend Thalern erwirkte, zunächst auf 12 Jahre. Manche Mitglieder des Konsistoriums und andere kunstliebende Männer in Hannover, die Chrysander wohlwollten, tadelten ihn damals, dass er nicht zunächst an eine Pension für sich selbst gedacht hatte, und aus einer Äußerung, die Chrysander gelegentlich einmal im Kreise von Bekannten machte, konnte man entnehmen, dass er selbst diesen Tadel später als berechtigt anerkannt hat. Es ist ja auch einleuchtend, dass, wenn durch eine Pension seine äußere Existenz gesichert war, er alle Arbeiten und Reisen für die Händel-Ausgabe umsonst machen konnte, gerade so, wie Gervinus es that, wodurch seine äußere Stellung diesem und dem andern gegenüber eine weit vorteilhaftere geworden wäre. Jetzt aber stand die Sache so, dass die Übersetzungen, sowie die baren Zuschüsse, welche Gervinus gab, als ein persönliches Geschenk von ihm angesehen werden mussten; dass dagegen das, was Chrysander alljährlich gab (denn die hochsinnige Subvention des edlen, unglücklichen Königs ist buchstäblich als eine Gabe Chrysander's anzusehen, weil sie ihm persönlich verliehen wurde), als der Händel-Kasse gehörig betrachtet wurde, aus welcher das für seine Arbeiten und Reisen Bezogene als ein abseits der Händel-Gesellschaft gezahltes Honorar erschien. Wie man sieht, war dies ein unnatürliches Verhältnis, denn diese beiden Männer, welche von Anfang an für die Händel-Ausgabe allein wirklich thätig gewesen sind, Gervinus und Chrysander, waren auch darin

einander gleich, dass sie aufer ihrer geistigen Arbeit auch noch als Förderer und Wohlthäter des Unternehmens sich zeigten, dass sie für dasselbe die pekuniären Mittel beschafften. Weil dies der Fall war, wäre zu wünschen gewesen, dass sie auch äußerlich der Sache gegenüber gleich dagestanden hätten. Außerdem würden Krisen, welche durch die verschiedenen großen Kriege und Umwälzungen über die Händel-Ausgabe kamen, für Chrysander wohl weniger sorgenvoll gewesen sein.

Doch man hatte für alle Fälle eine ansehnliche Subvention einstweilen auf 12 Jahre. Bei den drei ersten Jahrgängen brauchte man also jetzt nicht stehen zu bleiben, und alle fünf Mitglieder des „Direktoriums“ waren nun doch wohl erfreut und voller Hoffnung für das Gelingen des großen Unternehmens? Keineswegs. Einen interessanten Einblick in die wirkliche Stimmung derjenigen Mitglieder des sogenannten „Händel-Direktoriums“, welche vor der Welt als die eigentlichen musikalischen Autoritäten desselben betrachtet wurden, erhalten wir in einem Briefe von M. Hauptmann an seinen Freund Franz Hauser, welchem er am ersten Pfingsttage 1860 folgendes schreibt:

Der „Bach-Band“ ist endlich heraus, und Sie haben ihn vielleicht schon. Härtel's haben viel große Sachen zu thun. Diesmal kam noch „Tristan und Isolda“, ein Walfisch oder Mammut an Partitur, dazu, und nun auch Händel. Mit diesem ist Hofrat Gervinus sehr eklig, macht große Präntensionen und ist nie zufrieden. Ich habe schon wollen davongeh'n. Aber Härtel's sagen, dann höre es, wenigstens bei ihnen, auf; ich thue aber eigentlich garnichts dabei. Rietz ist mit seinem Abgange nach Dresden entschieden aus dem Direktorium getreten. Ich habe jetzt von der Frau Spohr einen Band mit vier Opernpartituren (das Ganze einen guten Daumen stark, sehr eng geschrieben) zugeschickt bekommen. Sie möchte wissen, ob es Autograph ist (was es nicht ist). Ich sehe wahrhaftig nicht ein, wozu solche Sachen alle mit enormen Kosten und Arbeiten gedruckt werden sollen, um der wenigen enragierten Händelianer willen — gebraucht werden sie doch sicher niemals werden. Es ist doch entsetzlich viel Schlendrian darin. Will man brauchbare Arien aufsuchen, so ist das was anderes. Die Pietät geht aber zu weit, wenn auch alles Unbedeutende, dessen Händel eine große Masse geliefert hat, soll monumental festgehalten werden. So wird's aber auch nicht zu Ende kommen. (!) Trotz der 100 Thaler, die der König von Hannover jährlich dazu giebt, fehlt doch noch viel an

dem Nötigen zu den jährlich in Aussicht gestellten drei Bänden für zehn Thaler.“

So steht es gedruckt in den „Briefen von Moritz Hauptmann an Franz Hauser.“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Zwei Bände. 1871. Band II, Seite 205 u. 206.) Hätte man diese Worte nicht gedruckt vor sich, so würde man nicht für möglich halten, dass ein Moritz Hauptmann als Mitglied einer Vereinigung zur Förderung und Verbreitung der Werke Händel's so etwas hätte schreiben können. Hier steht es schwarz auf weiß, dass Händel's Werke nicht verdienen insgesamt gedruckt zu werden, nur noch eine Auswahl nach subjektivem Belieben soll erlaubt sein, und das schreibt jemand, der den Aufruf unterzeichnet hatte, welcher mit dringlichen Worten den Nutzen und die Notwendigkeit einer Gesamt-Ausgabe hervorhob und der dann zu werktätiger Förderung eines solchen Unternehmens in das Direktorium getreten war! Ich konnte mir bei meiner Verehrung für Hauptmann dies lange Zeit nicht erklären. Der Brief Hauptmann's wird wohl jeden in Verwunderung versetzen; wirft er doch ein treffendes Schlaglicht auf die Missgunst, mit der die Leipziger Autoritäten (für deren grösste Hauptmann seiner Zeit im weitesten Sinne galt) die Sache betrachteten. Hauptmann war auch einer der vielen, die es nicht der Mühe wert erachteten, sich gründlich dem Studium Händel's zuzuwenden, und also keine Berechtigung hatten, über Händel abfällig zu urteilen. Gerade Hauser, dessen tonkünstlerisches Wirken weit über dem mancher seiner Zeitgenossen stand, wäre gewiss für eine Beteiligung an der Händel-*Edition* zu gewinnen gewesen; aber dieser, Hauptmann eng befreundete Künstler, wurde durch ihn von einem Unternehmen fern gehalten, für das Hauptmann selbst als Mitteilnehmer sich bekannt hatte. Man muss, wie ich, die Leipziger Zeit zu Anfang der 60er Jahre und noch früher genau gekannt haben, um es für möglich halten zu können, dass der Autoritätsglaube im gesamten Musik-Publikum ein so feststehender war, dass alles, was von Hauptmann und Kollegen ausging, für das einzig Richtige und das unumstößlich Wahre galt.

Von Mitte der 60er Jahre an sind Ansichten über wichtige musikalische Angelegenheiten allerdings, und das zum grossen Glück, andere geworden, und wenn man daher nicht mehr wie früher den Tonkünstlern der Pleiſsestadt das entscheidende Wort zuerkennt, so haben sie sich dieses selber zu verdanken. Natürlich waren Hauptmann's Ansichten für die übrigen Leipziger Herren (für den ausgeschiedenen Professor Dehn in Berlin war inzwischen Jul. Rietz

eingetreten) maßgebend. Wie ungünstig das für die Händel-Ausgabe sein musste, kann sich jeder selbst sagen. Den größten Nachteil aber hatte Chrysander davon. Ich kann mich recht gut erinnern, wie damals überall gefragt wurde: „Dieser junge Mann, wer ist er eigentlich und was hat er geleistet, dass er mit einem Unternehmen kommt, welches doch alle Autoritäten für überflüssig erklären?“ Dass dieser im Verborgenen rastlos strebende Mann aus eigenem Antriebe sich den eingehendsten und tiefsten Studien gewidmet und schon damals in jüngeren Jahren sich zum gediegenen Musiker und Musikschriftsteller ausgebildet hatte, darauf wurde wenig oder garnicht geachtet. Vielleicht konnte man darauf um so weniger kommen, weil Chrysander für sich selbst gar keine Propaganda machte, weder für diese Arbeiten über Händel, noch für sein sonstiges Fortkommen. Es war dies überhaupt eine der bemerkenswertesten Seiten an diesem merkwürdigen Manne. Man hat niemals gehört, dass er sich um irgend ein Amt oder eine Anstellung beworben hätte, und ebenso hat er für seine Arbeiten oder Schriften nicht einmal die ganz gewöhnliche und erlaubte Reklame gemacht. Nach dem, was ich seit Jahren erfahren habe, glaube ich nicht, dass jemand beweisen kann, dass Chrysander ihm irgend eine seiner Schriften übersandte zu dem Zweck oder mit der Bitte, sie in öffentlichen Blättern zu besprechen und dadurch bekannt zu machen. Die Einfachheit, Zurückhaltung und Selbstlosigkeit seines Charakters wirkte anfangs, wenn man ihn noch nicht genauer kannte, geradezu überraschend. Wenn man ihn um etwas fragte, und um Auskunft bat in einer Sache, die die musikalische Wissenschaft anging, so war man sicher, alles darüber zu erfahren, was er wusste und in seiner großen Bibliothek an Büchern darüber hatte; seine liebenswürdige Bereitwilligkeit, jeden zu belehren, war ohne Grenzen, aber wenn man ihm mit Vorschlägen kam, die seine Arbeiten und Bücher betrafen, vielleicht mit Anerbieten, etwas darüber zu schreiben oder dergleichen, so machte er Einwendungen. Die hier gebotene Abhandlung über die Händel-Ausgabe würde sicher schon früher erschienen sein, wenn er mich nicht daran gehindert hätte, und wäre es nach seinem Willen gegangen, so würde meine Arbeit wohl niemals in Druck gekommen sein. Erst als ich Chrysander sagte, dass ich nicht seinetwegen schriebe, sondern die musikalische Welt in einer so wichtigen Sache aufzuklären wünsche, dass dies eine Pflicht sei, weil wir alle das Recht haben, darüber die Wahrheit zu hören, weshalb ich schon vor Jahren diesen Plan gefasst hätte, und dass ich mich selbst durch seinen

Widerspruch nicht davon abbringen lassen könne, sagte er: „Nun, dann thun Sie, was Sie verantworten können,“ und gab mir auf Fragen über einzelne Punkte Auskunft. Ich gebe gewisse Mitteilungen hier fast wörtlich so wieder, wie er sie mir gemacht hat. Ich sage dies alles hier, weil ich glaube, dass es aufklärend ist, denn, wenn es jemandem so gleichgültig ist, ob man etwas Richtiges von ihm weiß oder nicht, so kann man sich auch nicht wundern, wenn die Vorurteile, die die Gegner austreuten, sich so weit verbreiteten.

Wenn Moritz Hauptmann in seinen Ansichten über Händel mit Chrysander und namentlich mit Gervinus nicht übereinstimmte, so wird man dies begreiflich finden; dabei hätten die drei aber doch an einem so schönen und gemeinnützigen deutschen Unternehmen zusammen wirken können. Dass aber Hauptmann sich nicht im Geringsten freute, als die Händel-Ausgabe durch die hannoversche Unterstützung nun die Aussicht hatte, auf die Dauer zu bestehen, sondern dass er sogar mit heimlicher Schadenfreude den Zeitpunkt kommen sah, wo sie trotzdem zu Grunde gehen würde, das ist hart. Mit solchen Kollegen war unmöglich auf die Dauer zu arbeiten; deshalb braucht man sich auch nicht zu wundern, wenn man hört, dass die Herren bald auseinandergingen. Der erste, der sich zurückzog, war Rietz; er benutzte hierzu als Anlass seine Berufung als Hof-Kapellmeister nach Dresden 1860. Für Rietz wünschten Hauptmann und Breitkopf & Härtel den Theoretiker und späteren Thomas-Kantor Ernst Friedrich Richter in das „Direktorium“ aufgenommen zu sehen. Als Gervinus und Chrysander hierauf nicht eingingen, und überhaupt auch keine fünfte Person wieder bei der Herausgabe haben wollten, traten Breitkopf & Härtel und Hauptmann 1862 ebenfalls von dem Unternehmen zurück und sagten sich vollständig davon los. Die Notendruckerei von Breitkopf & Härtel hat aber dann noch einige Zeit (ich glaube, gegen zwei Jahre) den Stich und Druck der Händel-Ausgabe beschafft, bis Chrysander es allein übernahm.

Die Buchhandlung Wilhelm Engelmann in Leipzig übernahm nun an Härtel's Statt die Versendung der Bände und die Einkassierung und Verrechnung der Gelder; Engelmann kam dazu als der Verleger von Gervinus, der ihm natürlich „gut“ war für alle Auslagen, die er gelegentlich machen musste. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich auch, wie vorteilhaft es war, dass kein wirkliches Gesellschafts-Unternehmen vorhanden gewesen, wie ich schon vorhin sagte, sondern dass die Herren Gervinus und Chrysander als Privat-

unternehmer des Werkes allein dafür einstehen mussten; denn sie hatten nun zwar alle Last und das ganze Risiko allein zu tragen, aber dafür hatten sie auch vollkommen freie Hand. Wenn dagegen eine wirkliche Gesellschaft der Besitzer der Händel-Ausgabe gewesen wäre, so würde die Angelegenheit spätestens mit dem Jahre 1866 zu Ende gewesen sein, falls die Direktoren in ihren beständigen Konflikten überhaupt solange zusammengehalten hätten. 1866 verlor bekanntlich König Georg V. seinen Thron und die Subvention hörte für eine Zeit lang ganz auf; man erzählte sich damals, es sei damit nun zu Ende. Wie schlimm die Sache stand, ist wohl am besten daraus zu entnehmen, dass sogar Gervinus sich weigerte, das Gesuch an die preussische Regierung um Fortzahlung der hannoverschen Subvention mit zu unterzeichnen, weil er ein Gegner der preussischen Politik und durch die Ereignisse von 1866 verstimmt war! Da safs also Chrysander allein vor dem Riss, und er sagte mir einst, dass die Wiedererlangung der Subvention so vielerlei Anstrengungen und verschiedene Wege gekostet hätte, die man nur machen könnte, wenn es sich ganz persönlich um die eigene Sache handelte. Aber die Aussicht, eine wirkliche vollständige Gesamtausgabe zu stande zu bringen, blieb immer noch trübe, denn Gervinus hatte das Vertrauen verloren, dass die Dinge in Deutschland sich günstig gestalten würden; er hielt es deshalb für geraten, gewisse Abteilungen von Händel's Werken zu kompletieren und dann die Ausgabe zu schliessen.

Da war es nun von größter Bedeutung, dass Chrysander seit Jahren (1864) den Stich und Druck der Ausgabe selbst übernommen hatte und dies in seiner Wohnung in Lauenburg an der Elbe, seit 1866 in Bergedorf bei Hamburg unablässig bis zu seinem Dahinscheiden (Sept. 1901) weiter führte. Die zeitraubende und aufreibende Thätigkeit hierbei hat zwar leider verursacht, dass er angefangene Arbeiten nicht fortsetzen konnte, so namentlich die große Händel-Biographie, von welcher der letzte Teil fehlt; aber einen größeren Beweis konnte Chrysander nicht geben, dass ihm diese Gesamtausgabe von Händel's Werken wirklich über alles ging, und dass er bereit war, wenn es sein musste, selbst seine so rühmliche literarische Thätigkeit zu opfern. Es ist nun auch Segen dabei gewesen, so dass das Werk Gedeihen hatte und alle Krisen und Anfechtungen überstanden hat.

Als Gervinus 1871 starb, ging das ganze Unternehmen, so wie es war, mit allen Schulden und Lasten, Pflichten und Rechten auf Chrysander allein über, während es bis dahin Beiden gemeinsam ge-

hörte, wobei Gervinus durch eine letztwillige Verfügung auf Eigentumsansprüche (von Gewinn konnte selbstverständlich nie die Rede sein) zu Chrysander's Gunsten verzichtete. Nun führte dieser das Unternehmen als alleiniger Herausgeber (der er ja im Grunde von Anfang an war) auf eigene Rechnung fort, was ihm wohl nicht immer ganz leicht geworden sein mag; wenigstens können wir dies daraus schliessen, dass er, um die ganze Serie der Händel'schen Opern in chronologischer Folge drucken zu können, 1874 sich genötigt sah, von seiner schönen Musiksammlung für neuntausend Mark an die Hamburger Stadtbibliothek zu verkaufen, um die nötigen Mittel zu gewinnen. So ging die Arbeit beständig fort und wurde eigentlich nur unterbrochen durch Beschäftigung im Gartenbau, welchem Chrysander mit Vorliebe seine Mußestunden widmete. Es ist eine große Freude und Genugthuung, den von ihm gepflegten Baum der Händel-Ausgabe nun in voller Blüte prangen zu sehen! Welche Masse mühsamer Arbeit aber hiermit verknüpft war, davon haben gewiss viele (so auch ich) sich selbst überzeugt, und zwar dies oft genug, ob Sonn- oder Alltag, zu jeder Tageszeit. Wer diese Thätigkeit ansah, der musste erstaunen über diesen in jeder Hinsicht vielseitig begabten Mann, der aber doch alles wieder auf einen Zweck konzentrierte. Die Geschichte weist in einer musikalischen Thätigkeit wohl kaum ein Beispiel von gleicher Vielseitigkeit, Opferfreudigkeit und freiwilliger Isolierung auf. Nur durch den Verzicht auf fast allen geselligen Verkehr und durch die Konzentrierung auf den einzigen, ihn ganz erfüllenden Gegenstand wurde es Chrysander möglich, trotz der verhältnismäßig sehr geringen, ja, geradezu ungenügenden äußeren Mittel das Unternehmen in einer so mustergültigen Weise durchzuführen. In den letzten 15 Jahren seiner so oft angefeindeten Thätigkeit wurde Chrysander die wohlverdiente Genugthuung, neben der Fortsetzung der Gesamtausgabe das große Reformations-Werk, d. h. die zu praktischen Aufführungszwecken eingerichtete Reorganisation der Werke Händel's zu vollführen. Das Gelingen dieser hohen Aufgabe und die dafür allseitig gewordene Anerkennung bildete einen Lichtstrahl in Chrysander's, an ernsten Prüfungen so reichem Leben. Der Verfasser dieser Abhandlung war einer der ersten, dem Chrysander die Ausführung seiner sich auf ernste und beweisgebende Forschungen gestützten Ideen anvertraute. Unvergesslich sind die Zeiten, in denen er mir den Plan der Umgestaltung der „Debora“ und später den jedes ändern von ihm bearbeiteten Oratoriums mitteilte.

In den letzten Jahren, als er, mehrfach durch Krankheit heimgesucht, sein Ende ahnungsvoll voraussah, stand ihm der als Musikgelehrter geschätzte *Max Seiffert* vielfach künstlerisch zur Seite, und ihm übergab er vertrauensvoll die Veröffentlichung der noch geplanten und zum größten Teil fertig gestellten Arbeit. Auch die Neuausgabe des „Messias“, die den Schluss der monumentalen Händel-Ausgabe bilden sollte und von der er mir wiederholt einzelnes zur Kenntnis brachte, konnte nicht zum Druck gelangen und ist erst 1903 von Seiffert im Sinne des Verewigten veröffentlicht. Nachstehend gebe ich noch einen kurzen Auszug aus der vor kurzem von Seiffert verfassten, für die Nahestehenden als Manuskript gedruckten Schrift, in welcher der Verfasser sich, gestützt auf Chrysander's Angaben, in belehrend anregender Weise über die Grundsätze ausspricht, welche bei den Aufführungen Händel'scher Werke als feststehend zu betrachten sind. Er schreibt:

„Die weise Ökonomie, auf die Händel im Aufbau aller seiner Werke bedacht war, liefs er nicht minder in der Berücksichtigung aller äufseren Umstände und in der Benutzung der klanglichen Mittel walten. Er hütete sich wohl, mit seinen Werken einen Riesenaal aufzusuchen und eine dementsprechende Anzahl von Musikern in Bewegung zu setzen. Der intime Charakter seiner Musik, ihre eigentliche Seele, der Sologesang, wäre von der Lawine der Chormassen einfach erdrückt worden. Das Theater, einem modernen Konzertsaal mittlerer Gröfse etwa gleich (800—900 Personen), war ihm die liebste Stätte. In richtigem Verhältnis dazu stand die Zahl der Aufführenden, die 200 nicht überschritt. Dem Gleichgewicht im Ganzen korrespondierte weiter ein solches der einzelnen Teile. Das durch die Mannheimer und Wiener Schule inaugurierte moderne Orchester mit seinem Übergewicht der Streicher kannte und benutzte Händel noch nicht. Bei ihm stand den gut besetzten Streichinstrumenten ein im Klang gleichstarker Chor von Holzbläsern gegenüber. Chor und Orchester betrachtete er als zwei gleichgeordnete Faktoren, von denen keiner dem anderen überlegen sein sollte. Wie bei den vokalen Kräften Solostimmen und Chor wechselten, so teilte Händel auch sein Orchester in mehrere Gruppen (Concertino und Concerto grosso), die, wechselweise oder gemeinsam wirkend, so ungemein einfach einer Einförmigkeit des Klanges vorbeugten. Wie oft und unverständig gegen alle diese natürlichen Erfordernisse seit der Zeit gesündigt worden, wo Händel's Oratorien auf dem Festlande Fuß fassten, brauche ich hier nicht auszuführen,



auch nicht, inwiefern die Verstöße gegen jene Dinge für die schiefe Beurteilung Händel'scher Kunst maßgebend wurden. Freuen wir uns vielmehr, dass wir seit dem ersten Händel-Fest in Mainz 1895 durch Chrysander wieder wissen, in welcher Weise allerseits das richtige Gleichgewicht der Kräfte und so der rechte, kräftige und doch so wundervoll wandlungsfähige Händelklang zu erzielen ist."

Chrysander's Händelreform besteht in der gekürzten, dramatisch belebten Fassung der Oratorien, der auf Grund ernster Bibelkenntnis geschaffenen neuen Übersetzung der englischen Originaltexte, ferner in der Wiedereinführung des Händel-Orchesters an Stelle der Aufnötigung moderner Instrumentierung und endlich in einer im Prinzip vorgeschlagenen melismatischen Bereicherung der Sologesänge, wie sie der Praxis der Zeit Händel's auf Grund der aufgefundenen Überlieferungen entsprach. Der Bearbeiter verwirft mit vollem Recht alle, einer verfehlten Anschauung folgenden modernen Instrumentationsbeigaben. Das Händel bei den eigenen Aufführungen seiner Oratorien dienende Orchester steht einzig in seiner Art da und ist in der mehrfachen Besetzung der Oboen, Trompeten und Fagotte, wie in der Mitwirkung des Klaviers und der Orgel von großer Wirkung. Auch dem Sologesang wurde durch Chrysander's melismatische Einfügung manches von geeigneter Belebung gegeben.

Acht Jahre sind vergangen seit jenen künstlerisch erhebenden Julitagen, da in Mainz unter *Fritz Volbach* ein erstes Deutsches „Händel-Fest“ auf Grundlage der Chrysander'schen Händel-Reform abgehalten wurde. Die Aufführungen brachten die Oratorien „Debora“ und „Herakles“ unter Mitbetheiligung ausgezeichnete Solokräfte. Schon im April 1889 war eine Debora-Aufführung in Hamburg nach Chrysander von der dortigen Bach-Gesellschaft unter Adolf Mehrkens voraufgegangen, in der Chrysander zuerst einen wesentlichen Teil seiner für die wahre Händel-Erkenntnis so wichtigen Grundprinzipien zur Kenntnis gebracht hatte.

### III.

Die Gesamtzahl der Aufführungen nach Chrysander betrug bis Ende Mai 1903, wie weiter unten ersichtlich, 113. Unter den 41 Städten, die sich durch Aufführungen ehrten, steht Hamburg mit 15 voran; es folgen Leipzig mit 12, Barmen 10, Mainz 9, Augsburg und Berlin mit je 6, Frankfurt mit 5, Köln, Bonn und Düsseldorf mit je 4, Bergedorf 3, München, Wien, Basel, Dresden und Stade mit je 2. Je eine Aufführung brachten: Aachen, Bielefeld, Köthen,

Krefeld, Demmin, Duisburg, Emden, Erfurt, Gravenhage, Hanau, Heidelberg, Kiel, Lübeck, Neumünster, Nordhausen, Nürnberg, Plauen i. V., Ribnitz, Rotterdam, Stuttgart, Uster (Schweiz), Wismar, Zürich. Um *Erstaufführungen* haben sich verdient gemacht Hamburg (Debora, Esther, Trauermusik, Saul, Judas Maccabäus), Mainz (Herakles, Cäcilien-Ode), Leipzig (Jubilate, Alexanderfest), Augsburg (Messias, Israel), Köln (Messias, gleichzeitig mit Augsburg; Acis und Galathea) und Lübeck (Josua). Kürzere Werke, die im Rahmen eines Händel-Konzertes zu Gehör kamen, als Arien, Konzerte, Ouverturen, Kammermusik usw. sind nicht angeführt.

Die Abkürzungen bedeuten: *D.* Dirigent. *S.* Sopransolistin. *A.* Alt-solistin. *T.* und *B.* Tenor- und Basssolist. *Ch.* Chorverein. *O.* Orchester. *Og.* Organist. *C.* Cembalo.

#### 1889.

1. 4. April. **Debora.** Hamburg: *D.* Mehrkens. *S.* P. v. Sicherer, E. Feininger. *A.* E. Exter. *T.* J. Wolff. *B.* E. Kraufs. *Ch.* Bach-Gesellschaft. *O.* Bülow-Kapelle. *Og.* C. Armbrust. *C.* Degenhardt.

#### 1895.

2. 21. Juli. **Debora.** Mainz: *D.* Volbach. *S.* Moran-Olden, Röhr-Brajnin. *A.* Huhn. *T.* Dierich. *B.* Messchaert, Hungar. *Ch.* Liedertafel und Damen-Gesangverein. *O.* Städtische Kapelle. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.
3. 29. Juli. **Herakles.** Mainz: *D.* Volbach. *S.* Herzog-Welti. *A.* Huhn, Haas. *T.* Lloyd. Die Übrigen wie 2.
4. 20. November. **Utrechter Jubilate.** Leipzig: *D.* Kretschmar. *S.* Geyer. *A.* Metzler-Löwy. *T.* Dierich. *B.* Knüpfer. *Ch.* Riedel-Verein.

#### 1896.

5. 2. März. **Debora.** Hamburg: *D.* Mehrkens. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Crämer-Schleger. *T.* Dierich. *B.* Fenten, Dannenberg. *Ch.* Bach-Gesellschaft. *O.* gemischt. *Og.* Armbrust. *C.* Kleinpaul.
6. 18. Oktober. **Debora.** Leipzig: *D.* Kretschmar. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Geller-Wolter. *T.* G. Ritter. *B.* F. Kraus, Hungar. *Ch.* Riedel-Verein. *O.* Winderstein. *Og.* Homeyer. *C.* Kleinpaul.
7. 3. Dezember. **Debora.** Düsseldorf: *D.* Buths. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Crämer-Schleger. *T.* Dierich. *B.* Orelío, Baum. *Ch.* *O.* Städt. Musikverein. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.

## 1897.

8. 17. Januar. Herakles. Leipzig: *D.* Kretzschmar. *S.* Röhr-Brajnin, Knappe. *A.* Geller-Wolter. *T.* G. Ritter. *B.* F. Kraus. Die Übrigen wie 6.
9. 19. Februar. Esther. Hamburg: *D.* Barth. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Boye. *T.* Dierich, G. Ritter. *B.* Fenten, Dannenberg. *Ch.* Sing-Akademie. *O.* Philharmonische Gesellschaft. *Og.* Böhmer. *C.* Kleinpaul.
10. 29. März. Debora. München: *D.* Schwartz. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Exter. *T.* Vogl. *B.* F. Kraus, Jank. *Ch.* Oratorien-Verein. *O.* Hoforchester. *Og.* L. Maier. *C.* Kleinpaul.
11. 18. Juli. Esther. Mainz: *D.* Volbach. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Geller-Wolter. *T.* R. Walter, zur Mühlen. *B.* F. Kraus, Staudigl. Die Übrigen wie 3.
12. 19. Juli. Debora. Mainz: *D.* Volbach. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Crämer-Schleger. *T.* R. Walter. Die Übrigen wie 11.
13. 28. September. Debora. Cöthen: *D.* Berendt. *S.* Geyer. *A.* Geller-Wolter. *T.* Dierich. *B.* F. Kraus, H. Müller. *Ch.* Berendt'scher Verein. *O.* Städt. Kapellen von Cöthen und Bernburg. *Og.* Hövker. *C.* Göhler.

## 1898.

14. 28. Januar. Herakles. Hamburg: *D.* Spengel. *S.* Geyer. *A.* Schumann-Heink. *T.* Dierich. *B.* F. Kraus. *Ch.* Cäcilien-Verein. *O.* Verein der Musikfreunde. *Og.* Meder. *C.* Kleinpaul.
15. 3. April. Messias. Augsburg: *D.* Weber. *S.* Dietz. *A.* Exter. *T.* Grabl. *B.* van Eweyk. *Ch.* Oratorien-Verein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* F. Spindler. *C.* Kleinpaul.
16. 3. April. Messias. Köln: *D.* Wüllner. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Götze. *T.* Wulff. *B.* Greff. *Ch.* Akademie. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Franke. *C.* Othegraven.
17. 5. April. Esther. Aachen: *D.* Schwickerath. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Geller-Wolter. *T.* Dierich, C. Ritter. *B.* F. Kraus, Gretscher. *Ch.* Städt. Gesangverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Stahlhut. *C.* Bley.
18. 8. April. Messias. Frankfurt a/M.: *D.* A. Grüters. *S.* Günther. *A.* Kuntze. *T.* Giefswein. *B.* Messchaert. *Ch.* Cäcilien-Verein. *O.* Theater-Orchester. *Og.* Hartmann. *C.* Kleinpaul.
19. 23. April. Esther. Leipzig: *D.* Göhler. *S.* Baumann. *A.* Osborne. *T.* Kraemer, Giefswein. *B.* Schelper, Ulrici. *Ch.* Riedel-

- Verein. *O.* Theater- und Gewandhaus-Orchester. *Og.* Homeyer. *C.* Ruthardt.
20. 28. April. Herakles. Düsseldorf: *D.* Buths. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Crämer-Schleger, *A.* Niewelt. *T.* Litzinger. *B.* F. Kraus, Baum. Die Übrigen wie 7.
21. 15. Mai. Debora. Basel: *D.* Volkland. *S.* Geyer. *A.* Geller-Wolter. *T.* Kaufmann. *B.* Messchaert, Boepple. *Ch.* Baseler Gesangverein. *O.* Allgem. Musik-Gesellschaft. *Og.* Glau. *C.* Kleinpaul.
22. 29. Mai. Debora. Köln: *D.* Wüllner. *S.* Wittig. *A.* Geller-Wolter. *T.* E. Kraufs. *B.* Birrenkoven, Heidkamp. Die Übrigen wie 16.
23. 21. Oktober. Chöre aus Trauerhymne und Samson (Bismarck-Gedächtnisfeier). Hamburg: *D.* Barth. *Ch.* Singakademie. Die Übrigen wie 14.
24. 25. Oktober. Acis und Galathea. Köln: *D.* Wüllner. *S.* Herzog-Welti. *T.* Kaufmann. *B.* F. Kraus. Die Übrigen wie 16.
25. 29. Oktober. Messias. Crefeld: *D.* Müller-Reuter. *S.* Geyer. *A.* Geller-Wolter. *T.* Dierich. *B.* F. Kraus. *Ch.* *O.* Konzert-Gesellschaft. *Og.* Brünsing. *C.* Kleinpaul.
26. 16. November. Esther und Chöre aus Trauerhymne und Samson. Leipzig: *D.* Göhler. *S.* Baumann. *A.* Rintelen. *T.* Giefswein. Die Übrigen wie 19.
27. 21. November. Debora. Berlin: *D.* Gernsheim. *S.* Geyer. *A.* Geller-Wolter. *T.* E. Kraufs. *B.* F. Kraus, Arlberg. *Ch.* Stern'scher Gesangverein. *O.* Philharmonisches Orchester. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.
28. 23. November. Debora. Dresden: *D.* v. Baufsnern. *S.* Wittig. *A.* Geller-Wolter. *T.* Anthes. *B.* Fricke. *Ch.* Singakademie. *O.* 2. Grenadier-Regiment Nr. 101. *Og.* Töpfer. *C.* Göhler.
29. 2. Dezember. Messias. Hamburg: *D.* Barth. *S.* Geyer. *A.* Geller-Wolter. *T.* Hormann. *B.* van Eweyk. *Ch.* Singakademie. Die Übrigen wie 14.
30. 4. Dezember. Israel in Egypten. Augsburg: *D.* Weber. *S.* Katzmayr. *A.* Exter. *B.* F. Kraus, Wunderlich. Die Übrigen wie 15.
31. 29. Dezember. Messias. Hamburg: Besetzung wie 29, nur *T.* Dierich. *Og.* Burjam, Meder.
32. 30. Dezember. Debora. Berlin: Besetzung wie 27, nur *Og.* Reimann.

## 1899.

33. 11. Januar. *Debora*. Wien: *D.* von Perger. *S.* Katzmayr. *A.* Osborne. *T.* Pacal. *B.* F. Kraus, Nosalewicz. *Ch.* O. Gesellschaft der Musikfreunde. *Og.* Valker. *C.* Prohaska.
34. 1. Februar. *Cäcilien-Ode, Acis und Galathea*. Mainz: *D.* Volbach. *S.* Röhr-Brajnin. *T.* Taufmann. *B.* F. Kraus. Die Übrigen wie 3.
35. 1. März. *Messias*. Leipzig: *D.* Göhler. *S.* Katzmayr. *A.* Osborne. *T.* Hormann. *B.* F. Kraus. Die Übrigen wie 19.
36. 17. April. *Saul*. Hamburg: *D.* Spengel. *S.* Katzmayr. *A.* Osborne. *T.* Giefswein. *B.* F. Kraus. *Ch.* Altonaer Beamten-Vereinigung. Die Übrigen wie 14.
37. 5. Mai. *Acis und Galathea*. Bergedorf: *D.* J. H. Möller. *S.* Ristow. *T.* C. Ritter. *B.* Dannenberg. *Ch.* Bergedorfer Gesangsverein. *O.* Mohrbutter. *H.* Schröter. *C.* J. Spengel.
38. 5. Mai. *Messias*. München: *D.* Stavenhagen. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Exter. *T.* R. Walter. *B.* F. Kraus. *Ch.* Kgl. Vokalkapelle und Kgl. Akademie der Tonkunst. *O.* Hoforchester. *Og.* Becht. *C.* Kleinpaul.
39. 3. Juni. *Messias*. Barmen: *D.* Hopfe. *S.* Pregi. *A.* Götze. *T.* Giefswein. *B.* Perron. *Ch.* Barmer Volkschor. *O.* Stadtkapelle. *Og.* Wessel. *C.* Kleinpaul.
40. 4. Juni. *Messias*. Barmen: Besetzung wie 39.
41. 31. Oktober. *Esther*. Frankfurt a/M.: *D.* B. Scholz. *S.* Stägemann. *A.* Osborne. *T.* Giefswein. *B.* F. Kraus, Leiner. *Ch.* Rühl'scher Gesangsverein. *O.* Theater-Orchester. *Og.* C. Hartmann. *C.* H. Zilcher.
42. 13. November. *Utrechter Jubilate. Acis und Galathea*. Hamburg: *D.* Spengel. *S.* Katzmayr. *A.* Seelig. *T.* C. Ritter. *B.* Senger. Die Übrigen wie 14.
43. 17. November. *Acis und Galathea*. Bergedorf: *D.* Möller. *S.* Zingg-Gayen. Die Übrigen wie 37, nur *C.* Kleinpaul.
44. 22. November. *Israel in Egypten*. Leipzig: *D.* Göhler. *S.* Nast. *A.* Geller-Wolter. *B.* Senger, Ulrici. Die Übrigen wie 19., nur *C.* B. Schrader.
45. 22. November. *Israel in Egypten*. Frankfurt a/M.: *D.* A. Grüters. *S.* Katzmayr. *A.* Osborne. *B.* F. Kraus, Leimer. Die Übrigen wie 18.
46. ? Dezember. *Utrechter Jubilate*. Köln: *D.* Wüllner. *Ch.* Akademie. *O.* Städt. Orchester.

47. 2. Dezember. *Messias*. Barmen: *D.* Hopfe. *S.* Katzmayr. *A.* Osborne. *T.* Giefswein. *B.* F. Kraus. Die Übrigen wie 37.  
 48. 3. Dezember. *Messias*. Barmen: Besetzung wie 47.

## 1900.

49. 22. Januar. *Messias*. Heidelberg: *D.* Wolfrum. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Nievelt. *T.* Fischer. *B.* Fenten. *Ch.* Bach-Verein und Akademischer Gesangverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Seelig. *C.* Kleinpaul.  
 50. 2. Februar. *Israel in Egypten*. Rotterdam: *D.* Verhey. *S.* Günther. *A.* Haas. *B.* Messchaert, Jan Sol. *Ch.* Maatschappij t. b. d. Toonkunst. *O.* Utrechter Orchester. *Og.* van Leeuwen. *C.* A. de Vogel.  
 51. 16. Februar. *Judas Makkabäus*. Hamburg: *D.* Spengel. *S.* Sobrino. *A.* Geller-Wolter. *T.* Dierich. *B.* Heinemann. Die Übrigen wie 36.  
 52. 1. April. *Messias*. Stade: *D.* Wasmann. *S.* Laube. *A.* Seelig. *T.* C. Ritter. *B.* Dannenberg. *Ch.* Neuer Singverein. *O.* Militärkapelle. *Og.* Wedeler. *C.* Kleinpaul.  
 53. 10. April. *Judas Makkabäus*. Hanau: *D.* Limbert. *S.* Ohse. *A.* Blyenburg. *T.* Doerter. *B.* Wafsmuth. *Ch.* Oratorien-Verein. *O.* Infanterie-Kapelle Nr. 166. *H.* Wilbach. *C.* Drescher.  
 54. 14. April. *Messias*. Wien: *D.* von Perger. *S.* Reufs-Belce, *A.* Kusmitsch. *T.* Naval. *B.* F. Kraus. *Ch.* Singverein. *O.* Gesellschaft der Musikfreunde. *Og.* Valker. *C.* Mandyczewski.  
 55. 27. April. *Messias*. Kiel: *D.* Stange. *S.* Geyer (nach der Probe abgereist, durch *T.* ersetzt). *A.* Geller-Wolter. *T.* C. Ritter. *B.* van Eweyk. *Ch.* Kieler Gesangverein. *O.* Seebataillon. *Og.* Keller. *C.* Kleinpaul.  
 56. 6. Mai. *Messias*. Augsburg: *D.* Weber. *S.* Katzmayr. *A.* Exter. *T.* Fischer. *B.* F. Kraus. Die Übrigen wie 15, nur *C.* Prohaska.  
 57. 11. Mai. *Messias*. Augsburg: *D.* Weber. (Improvisierte Ausführung.)  
 58. 12. Mai. *Messias*. Emden: *D.* Onneken. *S.* Gerstäcker. *A.* Junkens. *T.* Fischer. *B.* Dannenberg. *Ch.* Emdener Gesangverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Bruns. *C.* N. Wychgram.  
 59. 18. Mai. *Debora*. Nordhausen: *D.* Nowak. *S.* Sperling. *A.* Geller-Wolter. *T.* C. Ritter. *B.* Wafsmuth. *Ch.* Früh'scher Verein. *O.* Städt. Orchester. *H.* Lindenbahn. *C.* M. Seiffert.  
 60. 24. Mai. *Saul*. Bonn: *D.* H. Grütters. *S.* Katzmayr. *A.* Geller-

- Wolter. *T.* Bruns, C. Ritter. *B.* F. Kraus. *Ch.* Bonner Gesangverein. *O.* Städt. Orchester, verstärkt. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.
61. 25. Mai. Acis und Galathea. Bonn: *D.* H. Grüters. *S.* Rückbeil-Hiller. *T.* C. Ritter. *B.* Messchaert. Die Übrigen wie 60.
62. 26. Mai. Judas Makkabäus. Bonn: *D.* H. Grüters. *S.* Rückbeil-Hiller. *A.* De Haan-Manifarges. *T.* Bruns. *B.* Messchaert. Die Übrigen wie 60.
63. 23. Juni. Judas Makkabäus. Mainz: *D.* Volbach. *S.* Herzog-Welti. *A.* Behr. *T.* Bruns. *B.* Messchaert. Die Übrigen wie 3.
64. 27. Oktober. Saul. Barmen: *D.* Hopfe. *S.* Seyff-Katzmayr. *A.* Geller-Wolter. *T.* Bruns. *B.* F. Kraus. *Ch.* Barmer Volkschor. *O.* Städt. Orch. *Og.* Wessel. *C.* Kleinpaul.
65. 28. Oktober. Wiederholung mit denselben Kräften.
66. 31. Oktober. Judas Makkabäus. Mainz: *D.* Volbach. *S.* Rückbeil-Hiller. *A.* de Haan-Manifarges. *T.* Hess. *B.* Sistermans. *Ch.* Liedertafel und Damen-Gesangverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.
67. 4. November. Wiederholung mit denselben Kräften.
68. 11. November. Messias. Uster (Schweiz). *D.* Suter. *S.* Stüfstrunk. *A.* Ritter-Grünholzer. *T.* Boller. *B.* Tobler.
69. 18. November. Messias. Leipzig: *D.* Göhler. *S.* Stägemann. *A.* Geller-Wolter. *T.* Ritter. *B.* Porth. *Ch.* Riedel-Verein. *O.* Winderstein-Orchester. *Og.* Homeyer. *C.* Schrader.
70. 21. November. Wiederholung mit denselben Kräften.
71. 25. November. Israel. Plauen: *D.* Riedel. *S.* Münch. *A.* Schmidt. *B.* Dost, Tinner. *Ch.* Musikverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Wolf. *C.* Schaarschmidt.
72. 27. November. Judas Makkabäus. Zürich: *D.* Suter. *S.* Seyff-Katzmayr. *A.* Kraus-Osborne. *T.* Kaufmann. *B.* Kraus. *Ch.* Gem. Chor. *O.* Tonhallekapelle. *Og.* Luz. *C.* Knecht.
73. 9. Dezember. Acis und Galathea. Bielefeld: *D.* Lamping. *S.* Geyer. *T.* v. Fossard. *B.* van Eweyk. *Ch.* Bielefelder Musikverein. *O.* Infant.-Reg. Nr. 13. *Og.* Harmonium: Meyer. *C.* Kleinpaul.
- 1901.**
74. 10. Januar. Saul. Bergedorf: *D.* Möller. *S.* Laube. *A.* Seelig. *T.* Ritter. *B.* Dannenberg. *Ch.* Bergedorfer Gesangverein. *O.* aus Hamburg und Bergedorf. *Og.* Harmonium: Seiffert. *C.* Kleinpaul.

75. 26. Januar. Judas Makkabäus. Berlin: *D.* Gernsheim. *S.* Seyff-Katzmayr. *A.* Geller-Wolter. *T.* Bruns. *B.* Kraus, Raccoli. *Ch.* Sternsche Gesangverein. *O.* Philharm. Orchester. *Og.* Reimann. *C.* Kleinpaul.
76. 2. Februar. Cäcilien-Ode. Duisburg: *D.* Josephson. *S.* Geyer. *T.* Zeller. *Ch.* Duisburger Gesangverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Franke. *C.* Steinitzer.
77. 5. Februar. Acis und Galathea. Neumünster: *D.* Delfs. *S.* Ristow. *T.* Grahl. *B.* Senger. *Ch.* Musikverein. *O.* Infant.-Regim. Nr. 163. *Og.* Harmonium: Treichel. *C.* Schwing.
78. 15. Februar. Israel. Hamburg: *D.* Barth. *S.* Seyff-Katzmayr. *A.* Kraus-Osborne. *B.* Kraus, Dannenberg. *Ch.* Singakademie. *O.* Philharmonisches Orchester. *Og.* Böhmer. *C.* Kleinpaul.
79. 24. März. Debora. Nürnberg: *D.* Ringler. *S.* Seyff-Katzmayr. *A.* Kraus-Osborne. *T.* Krämer. *B.* Kraus. *Ch.* Verein für klass. Chorgesang. *O.* Krug-Waldsee-Kapelle. *Og.* Hölzel. *C.* Dorner.
80. 13. April. Messias. Barmen: *D.* Hopfe. *S.* Rückbeil-Hiller. *A.* Geller-Wolter. *T.* Giefswein. *B.* Messchaert. *Ch.* Barmer Volkschor. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Wessel. *C.* Kleinpaul.
81. 14. April. Wiederholung mit denselben Kräften.
82. 19. April. Acis und Galathea. Hamburg: *D.* Dannenberg. *S.* Zingg-Gayen. *T.* Wulff. *B.* Dannenberg. *Ch.* Dannenberg'sche a capella Chor. *O.* Verein der Musikfreunde. *Og.* Harmonium: Meder. *C.* Kleinpaul.
83. 12. Mai. Judas Makkabäus. Basel: *Ch.* Gesangverein.
84. 30. Oktober. Messias. Mainz: *D.* Volbach. *S.* Noordwier-Redingius. *A.* Kraus-Osborne. *T.* Noë. *B.* Kraus. *Ch.* Liedertafel und Damen-Gesangverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.
85. 7. November. Esther. Düsseldorf: *D.* Buths. *S.* Röhr-Brajnin. *A.* Kraus-Osborne. *T.* Fischer, Gollanin. *B.* Kraus. *Ch.* Städt. Musikverein. *O.* Städt. Musikverein. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.
86. 11. November. Josua. Lübeck: *D.* Spengel. *S.* Busjaeger. *A.* Stapelfeldt. *T.* Fischer. *B.* Porth. *Ch.* Singakademie. *O.* Verein der Musikfreunde. Harmonium: Ley. *C.* Kleinpaul.
87. 7. Dezember. Saul. Barmen: *D.* Hopfe. *S.* Seyff-Katzmayr. *A.* Kraus-Osborne. Die Übrigen wie bei 64.
88. 8. Dezember. Wiederholung mit den gleichen Kräften.
89. 12. Dezember. Messias. Bonn: *D.* Grüters. *S.* Rückbeil-



- Hiller. *A.* Philippi. *T.* Walter. *B.* Messchaert. *Ch.* Städt. Gesangverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Franke. *C.* Kleinpaul.
90. 15. Dezember. Saul. Augsburg: *D.* Weber. *S.* Seyff-Katzmayr. *A.* Kraus-Osborne. *T.* Fischer. *B.* Kraus. *Ch.* Vereinschor. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Spindler. *C.* Fräulein Oeffner.

## 1902.

91. 24. Januar. Herakles. Dresden: *D.* v. Baussnern. *S.* Alten. *A.* Walter-Choinanus. *T.* Fischer. *B.* Kraus. *Ch.* Dresdner Chorverein. *O.* Gewerbehaus-Kapelle. *Og.* Schmidt. *C.* Pretzsch.
92. 25. Januar. Acis und Galathea. Rostock: *D.* Thierfelder. *S.* Ravoth. *T.* Dierich. *B.* Senger. *Ch.* Singakademie. *O.* Städt. Orchester.
93. 14. Februar. Alexanderfest. Leipzig: *D.* Wohlgemuth. *S.* Ettinger. *T.* Pinks. *B.* Hungar. *Ch.* Singakademie. *O.* Infant-Reg. Nr. 134. *Og.* Homeyer. *C.* Seiffert.
94. 2. März. Saul. Stade: *D.* Wasmann. *S.* Allers. *A.* Samuelson. *T.* Jebe. *B.* Dannenberg. *Ch.* Neuer Singverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Windeler. *C.* Kleinpaul.
95. 10. März. Debora. Hamburg: *D.* Spengel. *S.* Rösing. *A.* Kraus-Osborne. *T.* Hess. *B.* Kraus. *Ch.* Cäcilienverein. *O.* Verein der Musikfreunde. *Og.* Meder. *C.* Kleinpaul.
96. 23. März. Josua. Berlin: *D.* Mengewein. *S.* Kammerberger-Loessel. *A.* Stapelfeldt. *T.* Ritter. *B.* Lederer. *Ch.* Oratorien-Verein. *O.* Neuer Tonkünstler-Verein. *Og.* Prisbe. *C.* Seiffert.
97. 28. März. Wiederholung.
98. 2. April. Alexanderfest. s'Gravenhage: *D.* Verhey. *S.* Nordewier-Reddingius. *T.* v. Humalda. *B.* Messchaert. *Ch.* Gesangverein. *O.* Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. *Og.* de Zwaan. *C.* Kleinpaul.
99. 8. April. Israel. Erfurt: *D.* Rosenmeyer. *S.* Günter. *A.* Haas. *B.* v. Milde, Derschuch. *Ch.* Singakademie. *O.* Stadttheater-Orchester. *Og.* Gebauer. *C.* Seiffert.
100. 30. April. Cäcilien-Ode. Berlin: *D.* Grünberg. *S.* Hoppe. *T.* Kuhn. *Ch.* Konservatorium Scharwenka. *O.* Dasselbe. *Og.* W. Scharwenka. *C.* Seiffert.
101. 4. Mai. Acis und Galathea. Demmin: *D.* Klinkott. *S.* Münch. *T.* Grahl. *B.* Rolle. *Ch.* Verein für gemischten Chorgesang. *O.* Regimentskapelle. *Og.* Wegener. *C.* Glaser.

102. 2. Juli. Trauermusik. Leipzig: *D.* Göhler. *S.* Schmidt-Czanyi. *B.* Schelper. *Og.* Homeyer.
103. 3. November. Messias. Berlin: *D.* Joachim. *S.* Evers. *A.* Tiecke. *T.* Funk. *B.* Weissenborn. *Ch.* Hochschule für Musik. *O.* Dieselbe. *Og.* Schulz. *C.* Stange.
104. 19. November. Debora. Leipzig: *D.* Göhler. *S.* Rösing. *A.* Geller-Wolter. *T.* Urlus. *B.* Plaschke, Rössel. *Ch.* Riedel-Verein. *O.* Gewandhaus-Orchester. *Og.* Homeyer. *C.* Seiffert.
105. 19. November. Judas Makkabäus. Frankf. a/M.: *D.* Grüters. *S.* Rückbeil-Hiller. *A.* de Haan-Manifarges. *T.* Forchhammer. *B.* Brüttner. *Ch.* Cäcilienverein. *Og.* Hartmann. *C.* Widmann.
106. 30. November. Wiederholung mit gleichen Kräften, nur für den Tenoristen Forchhammer ist Fischer eingetreten.
107. 5. Dezember. Josua. Hamburg: *D.* Barth. *S.* Günter. *A.* van Nievelt. *T.* Dierich. *B.* Heinemann. *Ch.* Singakademie. *O.* philharm. Orchester. *Og.* Böhmer. *C.* Kleinpaul.
108. 7. Dezember. Alexanderfest. Augsburg: *D.* Weber. *S.* Seyff-Katzmayr. *T.* Grahl. *B.* Kraus. *Ch.* Oratorienverein. *O.* Städt. Orchester. *Og.* Brütting. *C.* Oeffner.

## 1903.

109. 15. Januar. Debora. Wismar: *D.* Raspe *S.* Müller. *A.* Müller. *T.* Ritter. *B.* Lederer. *Ch.* Musikverein. *O.* Derselbe. *C.* Seiffert.
110. 20. Januar. Josua. Düsseldorf: *D.* Limbert. *S.* Rückbeil-Hiller. *A.* Haas. *T.* Ritter. *B.* Kraus. *Ch.* Gesangverein. *O.* Füsilier-Regim. Nr. 39. *Og.* Hempel. *C.* Buths.
111. 22. Februar. Cäcilien-Ode. Hamburg: *D.* Dannenberg. *S.* Laube. *T.* Ritter. *B.* Dannenberg. *Ch.* Dannenberg'sche a capella-Chor. *O.* Verein der Musikfreunde. *Og.* Kleinpaul. *C.* Seiffert.
112. 29. April. Acis und Galathea. Ribnitz: *D.* Schulz. *S.* Kaufmann. *T.* Ritter. *B.* Lederer. *Ch.* Musikverein. *O.* Rostocker Stadtorchester. *Og.* Krüger. *C.* Seiffert.
113. 16. Mai. Debora. Stuttgart: *D.* Steinbach. *S.* Rückbeil-Hiller. *A.* Philippi. *T.* Pinks. *B.* Freytag-Besser, Messchaart. *Ch.* Stuttgarter Verein u. a. *O.* Kgl. Hofkapelle. *Og.* Lang. *C.* Seiffert.

Auch die Saison 1903—1904 bringt viele Aufführungen. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Chrysander'sche Neugestaltungen einen weiteren Fortgang finden wird, um so mehr, wenn die einzelnen Dirigenten sich weiter aus Überzeugung den Vorführungen hingeben. Der schon genannte *Max Seiffert* steht künstlerisch an der Spitze der von ihm verwalteten Hinterlassenschaft und wirkt für das weitere Emporblühen des großen Gesamtwerkes. Wenn ich schliesslich noch darauf hinweise, dass im Laufe der Zeit auch manche Schriften über die Händel-Reform verfasst wurden und musikwissenschaftliche Vorträge mit ergänzenden Händel-Beispielen stattfanden, so dürfte die Anführung derselben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben können. Neben Seiffert haben sich *Dr. Bruno Schrader*, *Dr. Fritz Volbach*, *Prof. Wilh. Weber* usw. in selbständigen Abhandlungen wie in Fachblättern wiederholt Verdienste erworben durch Klarlegung der Details über das Händel-Orchester wie über einzelne Oratorien nach Chrysander. Erwähnt sei beispielsweise eine umfangreiche Abhandlung von *Schrader* „Die Wiederbelebung der musikdramatischen Kunst G. F. Händel's“, die sich in der New Yorker Zeitung „The Forum“ (April 1898) befindet und von der dann in der Beilage der Münchener „Allgem. Zeitung“ ein deutscher Auszug erschien (8. Nov. 1898). Ferner möchte ich hinweisen auf *Volbach's* eingehende Abhandlung „Die Praxis der Händel-Aufführung“ (Charlottenburg 1899) wie seine Hinweise auf „Debora“ und „Herakles“ in selbständigen Schriften. Auch *Weber's* Broschüre über „Israel in Ägypten“, „Der Messias“ und „Saul“ (Augsburg, Schlosser, 1898—1902) verdienen eingehende Berücksichtigung. Es wurde dem Verfasser vom Sohne des Verewigten der ehrenvolle Auftrag, gelegentlich des feierlichen Begehens von Chrysander's einjährigem Todestage einen Vortrag am 3. September 1902 in Bergedorf zu halten, bei dem aufser verschiedenen Hamburger Künstlern auch Max Seiffert thätig war. In gleicher Veranlassung, ebenfalls unter Mitwirkung bewährter Hamburger Kunstkräfte, fand ein zweiter Vortrag von mir am 17. Januar 1903 im Hamburger Tonkünstler-Verein statt. Herrn Prof. Weber's Vortrag im Augsburger Oratorienverein am 29. November 1902 usw. förderten ebenfalls die Hingebung an die hohe Aufgabe.

Es ist dringend zu wünschen, dass die einzelnen Dirigenten und Musikgelehrten sich zu einer festen Verbindung vereinigen möchten, um das große Werk auch ferner den idealen Zielen der Verallgemeinerung entgegen zu führen. Frei von jeder Zerfahrenheit

wird dann die große Aufgabe, für die so vielseitig gestrebt wurde, weiter geführt werden. Die allseitige Begeisterung, die den Schöpfungen Bach's besonders in jüngster Zeit gewidmet wird, dürfte auch ein gleich ergiebiges Feld in der Popularisierung der Händel'schen Werke erblicken, deren Kern in der Urkraft des Volkes wurzelt und deren ideale Größe und Erhabenheit von kaum einem Meister überboten wurde.

~~XX Music (Hist. of Ind)~~  
**Die Notationen des Somanātha,**

mit einer Beilage.

Von **Paul Bunge.**

Fast gleichzeitig erschienen drei Veröffentlichungen, die unsere Blicke auf das alte Indien lenken: Die Literatur des alten Indien von Hermann Oldenberg (J. G. Cotta Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1903) und Die Notationen des Somanātha von Richard Simon (aus den Sitzungsberichten der philos.-philol. und der histor. Klasse der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, 1903, Heft III), dazu The musical compositions of Somanātha critically edited, with a table of notations by Richard Simon, of the university of Munich (Leipzig, Otto Harassowitz, 1904).

Hermann Oldenberg behandelt:

Die Poesie des Veda,  
 die Upanishaden. Die Literatur des Buddhismus,  
 die beiden Epen und Manus-Gesetze,  
 die Kunstdichtung.

An der Grenze der Welt der durch die Wogen des Mittelmeeres untereinander verbundenen westlichen Völker türmten sich mächtige Schranken auf, die Schneeberge des Hindukusch. Hinter diesen nur selten von größeren Massen überstiegenen Bergen, in den Ebenen des Indus und Ganges begann eine neue Welt. Ein anderes Klima herrscht da, ein völlig neuer klimatischer Typus tritt hervor. In den der gemäßigten Zone eigenen Wechsel von Sommer und Winter schiebt sich die tropische Form des Jahreslaufes, der Wechsel der trocknen Zeit und der großen Regen. Die hellfarbigen Stämme, welche sich nach Übersteigung der Gebirgsmauern in den Spitzen der leicht überwundenen dunkelfarbigen Urbewohner niederließen, waren für viele Jahrhunderte von der Westkultur abgelöst, doch Erinnerungen an die verwandten Stämme waren geblieben; die Sprache entwickelte sich anders, behielt aber alte Wurzeln; religiöse und

sagenhafte Bilder blieben, nahmen aber neue Formen und Farben an; das Schrifttum als späteste Kulturblüte zeitigte ganz neue Darstellungen, die erst jetzt wieder durch die moderne Wissenschaft der vergleichenden Grammatik uns verständlich geworden sind. Hermann Oldenberg hat das Verdienst, diesen Fragen bis auf die letzte Wurzel nachgespürt und den gesamten geistigen Schatz zusammengefasst und kritisch gesichtet zu haben. Die Dichtung von drei Jahrtausenden führt er an den Augen seiner Leser vorüber. In allem, sagt er, üppiges Wachstum, dem jedoch das Gleichgewicht fehlt. Wie ein Körper, von dessen Organen die einen verkümmert, die andern in krankhaftem Übermaß entwickelt sind, so erscheint diese Literatur der unermesslichen Epen und Märchensammlungen, der Romane, deren doppeldeutige Sprache zwei Begebenheiten zugleich erzählt, der haarspaltenden Grammatiken und Poetiken, der Gesetzbücher in dichterischer Form und mit jeder dichterischen Freiheit gegenüber der Wirklichkeit, der gigantischen Weltbilder voll kindischer Unkenntnis der Natur, voll Gedächtnislosigkeit und Verständnislosigkeit für Vergangenheit und Geschichte. . .

Was uns Leser der Monatshefte an der gediegenen Arbeit Oldenberg's aber besonders anmutet, sind seine Hinweise auf die Verbindung von Poesie und Musik, auf die Mitwirkung des Gesanges und der Instrumentalmusik bei Kultushandlungen und festlichen Veranstaltungen. „Die arischen Einwanderer in Indien sangen bei ihren Opfern Lieder, deren Sprache der Sprache Homer's und des Ulfilas verwandt war. Diese Lieder feierten Götter, wie das reisige himmlische Zwillingspaar, wahrscheinlich die Dioskuren der Griechen, oder den starken Riesen, welcher den Donnerkeil schwingt, wohl den Donar-Thor der Germanen. Es nehmen die Opfer-Lob-Gebetlieder überhaupt einen großen Raum ein. Von den etwa eintausend Liedern des Rigveda (Rig ist der Vers, den man singt oder in gehobener Vortragsweise rezitiert. Veda heißt Wissen. So bedeutet Rigveda die Wissenschaft der heiligen Lieder und Hymnen) gehört der weitüberwiegende Teil den Opferliedern an. Die höchste Opferfeier, zugleich der wichtigste, für die älteste Zeit fast der einzige Anlass zur Übung der priesterlichen Poesie, war die Bereitung und Darbringung des berausenden, aus den Stengeln einer Pflanze (*sarcostemma viminalis*) gepressten Göttertranks Soma. Eine Feier, die nur die Großen und Reichen veranstalten konnten. Lief der berausende Saft durch die Seihe von Schafwolle, so stimmte ein Chor von drei Priestern Zauberlieder an, die dem Soma Kraft gaben, die Götter zu

stärken den Menschen Erfüllung ihrer Wünsche zu schaffen. Zum Genuss des Soma waren nur die Brahmanen berechtigt, d. h. die alleinigen Besitzer und Verkörperer des Brahman, der heiligen Zaubereigenschaft, die zum Genuss des Göttertranks befähigte. Chrysander, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I, 1885, befürchtet, dass das Somaopfer seiner Kostspieligkeit wegen aufgehört habe und somit auch die dazugehörige Musik in Vergessenheit geriet, denn da sie nur beim Somaopfer angewendet werden konnte und durfte, wird sie niemand mehr lernen und durch Lehre und Tradition verbreiten können. Auch C. Stumpf, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, II, 1886, bedauert, dass durch den Tod der Sanskritisten M. Haug und Burnell wir von dem fast völlig verschwundenen altertümlichen Gesange des Somaveda-Priesters keine Kunde mehr durch Ohrenzeugen erhalten werden. Oldenberg dagegen sagt Seite 30: „Die einfachen, rohen Melodien dieser Lieder bewegen sich in wenigen Tönen.“ Also sind diese Melodien vorhanden und erreichbar und es bedarf nur der Vermittelung der Indologen, um in deren Besitz zu gelangen.

Bei allen Kulturvölkern ist religiöse, geistliche und weltliche Musik zu unterscheiden. Auch die Brahminen trennten diese beiden Musikgattungen und die letzere, die weltliche Musik zeigt bei ihnen, wie im Mittelalter bei uns, als besonderes Merkmal die Instrumentalbegleitung, oder sie ist Instrumentalmusik, während die geistliche Musik die Instrumente meidet.

Wie lebendig die weltliche Musik in Indien auftrat, lesen wir bei Oldenberg an verschiedenen Stellen. Der vedische Poet tritt in den Dienst bald dieses, bald jenes Radscha, wie im abendländischen Mittelalter die Fahrenden von Hof zu Hof ziehen, die Freigebigkeit eines Fürsten nach dem andern erproben und preisen oder tadeln: wes Brod ich esse, des Lied ich singe. Wie die deutsche Heldensage von den Kämpfen der Burgunder und Hunnen, von den großen Gestalten des Attila, des Theodorich einen Kern wirklicher Geschichte, umlagert vom Nebel der Dichtung enthält, so ist auch der Stoff des indischen Epos Mahatharata, d. h. des großen Gedichts vom Bharatidengeschlecht geschichtlich. Die Sänger, die das Gedicht vortrugen, hatten das Bewusstsein, Geschichte zu erzählen, eine Verherrlichung der Thaten der Vorfahren zum Ergötzen und zur stolzen Genugthuung der Nachkommen. Bei der Sonnenwendfeier führten die Mägde singend einen Tanz auf; bei einem Todesfall tanzten Tänzerinnen, Lauten, Muscheltrompeten und Flöten ertönten. Den

Beginn einer Theatervorstellung kündigt Trommelschlag an, der Chor singt, das Orchester, bestehend aus Zymbeln, Saiten- und Blasinstrumenten spielt eine Ouverture u. v. a.

Oldenberg's Nachrichten von indischer Instrumentalmusik führen mich nun zu Richard Simon und seinen beiden oben genannten Publikationen. Die Aufgabe, die mir der Redakteur der Monatshefte stellte, über diese Arbeiten zu berichten, war nicht ohne Schwierigkeit. Der Verfasser, ein Vertreter der philologischen Wissenschaft, redet deren Sprache. Gab er sich nun auch große Mühe, sich aller Eigenheiten dieser Sprache möglichst zu enthalten, so gelang es ihm doch nicht völlig, alles dem musikalischen Leser fremdartige zu vermeiden. Ohne Hilfe, ohne Belehrung hätte ich das wenige, das ich bringe, nicht schreiben können. Diese Hilfe, diese Belehrung erhielt ich von Herrn Dr. *Lewmann*, Professor an der Universität Straßburg, der zu jeder mir gelegenen Zeit bereit war, mit seinem Wissen mir beizustehen. Ich sage ihm meinen verbindlichsten Dank.

W. Jones, *Asiatic Researches or Transactions of the society instituted in Bengal, Calcutta 1792, vol. III, S. 55—87*, berichtet über Somanāthas Rāgavibodha. Jones war überzeugt, dass kein Pandit — nach Oldenberg ein scharf- und spitzsinniger indischer Gelehrter — weder in Bengalen, noch in Kāśī und Kāśmīr eine Ahnung von der Existenz dieses Werkes gehabt habe, eine Behauptung, die Ambros' Musikgeschichte und alle, die diese aus- und abgeschrieben haben, ungeprüft weiter verbreiteten. Simon weist nach, dass der Rāgavibodha von Somanātha im Jahre 1609 abgefasst wurde. Der 5. viveka, von Simon in seiner zweiten Arbeit uns übergeben, bringt nach Vers 37—166 Kompositionen zu 50 rāgas, welche für die vinā, die indische Laute bestimmt sind. Daraus folgt, dass die Melodien keine Gesangsmelodien zu Gedichten des Jayadeva, die dieser in seinem Gitagovinda zu 24 prabandhas vereinigt hatte, sein können, wie Jones vermutete. Lautenmusik gehört zur Klasse der vādya-prabandhas, Dichtungen für den Gesang bestimmt, zur Gattung der gīta-prabandhas. Beide haben nichts miteinander zu tun.

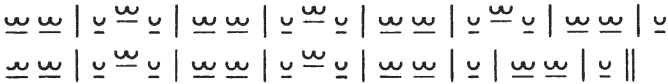
Somanātha's Niederschrift ist pūrvair anuktāni, mayā uktāni, von früheren (Musikgelehrten) nicht gesagt, von mir (Somanātha) gesagt. Das kann jedenfalls nur dahin verstanden werden, dass die Melodien zwar alt, durch Tradition bekannt waren, aber die erste Niederschrift ein Verdienst Somanātha's sei. Wenn wir an Oldenberg zurückdenken und uns der verblüffenden Kraft und Schulung des Gedächtnisses der Brahmanen erinnern, kann sehr alte Tradition

nicht bezweifelt werden. „Eine Vorstellung davon, was ein solches Gedächtnis leisten konnte, verschafft uns die Durchforschung des Vedatextes, wie die heutige Philologenkunst sie betreibt. Gewisse kleine und aller kleinste Details in der Lautform jenes Textes, Unterscheidungen zwischen verschiedenen grammatischen Verfahrensweisen, die nicht Worte, sondern nur Buchstaben betreffen, Minutien, die allein in der ältesten Zeit für das Sprachbewusstsein lebendig gewesen sein können und erst jetzt wieder durch die moderne Wissenschaft der vergleichenden Grammatik verständlich geworden sind: Erscheinungen dieser Art finden wir in ungeheuren Massen von Fällen in der überlieferten Gestalt des Veda korrekt oder annähernd korrekt erhalten. Dass der Text doch der sprachwissenschaftlichen Prüfung Stand hält, zeigt uns, welche staunenswerte Leistung hier die Gedächtniskraft der Brahmanen durch lange Reihen von Jahrhunderten vollbracht haben muss.“ (Oldenberg S. 26.) Sollte die staunenswerte Gedächtniskraft der Brahmanen vor der Überlieferung von Melodien die Segel gestrichen haben? Das ist wohl nicht anzunehmen.

Die von Somanātha verwendete Notenschrift zeigt die sieben von Alters her gebrauchten, an Guido's *ut queant laxis, resonare fibris mira gestorum famuli tuorum solve polluti labii* usw. erinnernden Silben *sadrja*, *rīshabba*, *gandhava*, *madkyama*, *panchama*, *dhai-vata*, *nīshadda* und 23 *samketa*, Verzierungszeichen. Letztere werden in der deutschen Abhandlung Simon's auf Seite 452—460 erklärt: 1. *pratīhati*, Gegenschlag, eine Variante von *anuhati*; 2. *āhati*, Anschlag; 3. *anuhati*, Nachschlag; 4. *ahati*, ohne Schlag; 5. *pidā*, Druck; 6. *dolona*, Schaukeln; 7. *vikarsa*, Anziehen; 8. *gamaka*, Triller; 9. *kampa*, Zittern; 10. *gharsana*, Reiben; 11. *mudrā*, Siegel, eine Var. von *anuhati*; 12. *sparsa*, Berührung, Var. von *āhati*; 13. *naimnya*, Vertiefung; 14. *pluti*, Auseinanderziehen, Var. von *gharsana*; 15. *druti*, Schnelle, in beschleunigtem Tempo; 16. *paratā*, folgende Lage, eine Var. von *uccatā*; 17. *uccatā*, hohe Lage; 18. *paratāyā nijatā*; 19. *uccatāyā nijatā*, Varianten zu *paratā* und *uccatā*; 20. *sama*, Ruhe, Verweilen; 21. *mrdu*, zart, 22. *kathina*, scharf, beide zur Bezeichnung der höheren oder tieferen Lage; 23. *padma*, die Lotusblume, ist kein Notenzeichen, dient nur zur Bezeichnung der Halb- und Ganzschlüsse.

Somanātha hat die 50 *rāgas* im *Āryā-Metrum* (12 + 17, 12 + 14 Moren) abgefasst, d. h. zweizeilig, vom Typus:





Für die Übertragung in moderne Notenschrift zeigt sich die metrische Einteilung „als äußerliche Spielerei“ (Simon, S. 464) und hat mit dem Rhythmus der Stücke nichts zu thun. Der Komponist hat nur mit Konsequenz nach 12 + 17 | 12 + 14 || Moren die einfachen oder doppelten Teilstriche gemacht. Schon der Umstand, dass auch die Buchstaben der Überschriften der einzelnen rāgas als Moren gezählt werden, beweist, dass diese Art der Zählung und Teilung keinen andern Zweck hatte, als eine bequeme Kontrolle der Niederschrift zu ermöglichen. Weder die Teilstriche, noch die fortlaufenden Zahlen, noch die Lotusblumen kennzeichnen Abschnitte der Melodie. *Führer durch den Rhythmus sind vielmehr die den Tonzeichen rechts unten beige-schriebenen gedrückten Kreise 0 (sama, Ruhezeichen, Halte).* Achten wir darauf, dass solche Fermaten auf rhythmischen Hauptzeiten eintreten, so gruppieren sich die Töne in durchaus gefälliger Weise. Deutlich treten parallel gebildete Melodieglieder hervor.

Das von mir gewählte Beispiel ist zu lesen:

1. Der rāga-Name |
  2. sa ma ga ma | ri ga ri sa | sa ma ga ma | ri ga ga ri | ga ||
  3. ma pa sa | dha ni sa sa | dha pa ma ga | ma |
  4. ri ga ga ri | ga ma pa sa | dha pa ma ga ma ri || 37 ||
  1. ga ga ri ga ma pa dha dha pa ma ga ma |
  2. ri ga ga ri ga ma pa ma pa ga ma ma ri ga ri pa ga ||
  3. ma ri ga sa ma ri ga ri sa ri sa ri |
  4. ga ri sa ni sa dha ni sa dha pa ma dha ni sa || 38 ||
  1. dha ni sa sa sa ri ga ma pa dha ni sa |
  2. ri ri sa ni sa dha pa ma ga ma ri ga ri sa sa ri ga ||
  3. ma pa dha ni sa ri sa ni sa dha ni sa |
  4. ri sa ni sa dha ni sa ri sa ni sa dha ni sa || 39 ||
  1. ri sa ni sa dha pa ma ga ma ri ga (= 11)\* |
  2. ma ri sa ni sa dha ni sa ri sa ni sa dha ni sa ri sa ni (= 18)\* ||
  3. sa dha ni sa. Ende. || 40 ||
- (Siehe das Facsimile.)

\*) R. Simon übersah den Fehler 11 + 18 statt 12 + 17.

## Übertragung.

Die zur Wahl gestellten Verzierungen  $\sim$  und  $\approx$  betreffen die Verzierung ahati, welche nach Belieben die Ober- oder Untersekunde benutzen kann.

Sollte meine Übertragung sich nicht allseitiger Zustimmung erfreuen, so bemerke ich mit Somanātha:

santy aparāni (anyāni) rūpāni!

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written on a single staff with various ornaments and accents. The second staff continues the melody, featuring a double bar line and a measure rest marked '17'. The third staff has measure rests marked '13' and '14'. The fourth staff has a measure rest marked '13'. The fifth staff has a measure rest marked '17'. The sixth staff has a measure rest marked '13'. The seventh staff has measure rests marked '14' and '15'. The eighth staff has a measure rest marked '17'. The word 'lang' is written at the end of the first staff. The notation includes various symbols such as  $\sim$ ,  $\approx$ , and  $\hat{\sim}$  above notes, and  $(\approx)$  below notes, indicating specific musical ornaments and accents.

अथ शङ्कराभरण इति । समगपरिगुरिमममग-  
परिगुगुरिगु ॥ मपम<sup>१)</sup>धनिम<sup>२)</sup>धपमगम । रिगुग-  
रिगुमपम<sup>३)</sup>धपमगम<sup>४)</sup>रि ॥ ३७ ॥ गग<sup>५)</sup>रिगुमप<sup>६)</sup>धप-  
मगम । रिगुगुरिगु<sup>७)</sup>मपमपगमपरिगुरिपु<sup>८)</sup>म ॥ मुरि-  
गुमपरिगुरिमरिसु<sup>९)</sup>रि । गुरिमनिम<sup>१०)</sup>धनि<sup>११)</sup>सु<sup>१२)</sup>ध<sup>१३)</sup>प<sup>१४)</sup>प<sup>१५)</sup>-  
धनि<sup>१६)</sup>सु ॥ ३८ ॥ धनि<sup>१७)</sup>सु  $\rightarrow$  ममु<sup>१८)</sup>रिगमपधनिम<sup>१९)</sup> । रि<sup>२०)</sup>-  
रिमनिम<sup>२१)</sup>धपमगपरिगुरिस  $\rightarrow$  सरिग ॥ मपधनि-  
मरिमनि<sup>२२)</sup>धनिम<sup>२३)</sup> । रिमनि<sup>२४)</sup>धनिम<sup>२५)</sup>रिमनिम<sup>२६)</sup>ध-  
निम<sup>२७)</sup> ॥ ३९ ॥ रिमनिम<sup>२८)</sup>धपमगपरिग ॥ मरिमनिम<sup>२९)</sup>धनिम<sup>३०)</sup>-  
रिमनिम<sup>३१)</sup>धनिम<sup>३२)</sup>रिमनि ॥ मधनि<sup>३३)</sup>सु  $\rightarrow$  सन्त्यपराणि ।  
प्रदर्शितं तदपि दिद्यावम्<sup>३४)</sup> ॥ ४० ॥

१) B: मी C: कठिनस्थितमुद्रा २) Com. ३) Bom. ४) O: मी

५) O: ग ६) O: प ७) B: म ८) Com. O: सु ९) B: धं

१०) O: मं ११) B: म १२) B: रि १३) C: नि १४) O: नि

*Gopkar sāga 20*  
*Somanātha*  
*Swamīgyābharan von H. Dimore.*

THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
ASTOR, LENOX  
TILDEN FOUNDATION

Fermate  
fehlt.

(An)

Ist dies nicht Zigeunermusik?

Professor G. Bühler hatte in Indien Gelegenheit, einen brahmanischen Asketen, Leibmedikus des Fürsten Maharawal Beriaul und gründlichen Kenner der alten indischen rāgas auf der sitar, einem neueren Saiteninstrument, zu hören, die er wunderbar spielte. „Wenn Sie mich fragen, schreibt Bühler, was die rāgas sind, welche er uns vorspielte, so kann ich nur antworten, dass Ihnen dieselben meist wohlbekannt sind. Es sind dieselben Melodien, welche die Zigeuner spielen und die man gewöhnlich für ungarische hält. Dem ist aber nicht so; die Czardas, und wie die Stücke sonst heißen, sind sicher ein altes Erbgut, welches die Zigeuner aus ihrer indischen Heimat mitgebracht haben.“ C. Stumpf, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1886, trägt Bedenken, ohne Belege durch Notierungen an ein so unverändertes Beibehalten der alten Melodien und Leitern zu glauben. Schon der Umstand, dass die Zigeuner sich der modernen Violine in moderner Stimmung bedienen, liefse auch beträchtliche Akkommodation in den Weisen und Leitern erwarten. Stumpfs Einwendungen sind ja nicht ganz unbegründet, ja die Akkommodation ist weitgehender, als er annimmt, denn die *vinā*, das Hauptinstrument der alten Inder ist ein Zupfinstrument; unsere Ganztöne werden halbiert, die Ganztöne der Inder in drei *srutis* zerlegt. Aber darauf kommt es in der Hauptsache nicht an, sondern auf den der Zigeunermusik eigentümlichen unterbrochenen Rhythmus, das freie Schalten mit rhythmischen Qualitäten, Dehnungen, Beschleunigungen, die Wildheit der Vortragsweise: Eigenheiten, die uns durch Bach und Beethoven gebildete Musiker äußerst fremdartig anmuten, aber in den durch Simon uns bekannt gegebenen rāgas des Somanātha angedeutet werden. Nur „angedeutet“, „die feineren Einzelzüge und Schattierungen bleiben dem individuellen Talent und der musikalischen

Produktivität des Vortragenden überlassen“ (Simon, S. 450). Dasselbe Urteil fällt Liszt (Franz Liszt, Die Zigeuner und ihre Musik, 1883) über die Zigeunermusik.

Ambros schreibt: „So lange die musikalischen Traktate der Hindostaner, wie bisher, uns nur in unvollständigen und obendrein sehr verworrenen Auszügen, wie bei Jones, vorliegen, und wir über keine reicheren Quellen unserer Kenntnis gebieten, als es bisher der Fall war, bleiben wir im Dunkel.“

*Richard Simon* ist die geeignete Kraft, das Dunkel zu erhellen. Möchten ihm sich doch bald Mitarbeiter anschließen.

## Mitteilungen.

\* *La Mara*. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. III. Bd. Leipzig 1904, Breitkopf & Härtel. 8°. 413 S. Zu den zwei bereits im Jahre 1895 erschienenen Bänden der Briefe an Liszt ist nun ein dritter hinzugekommen. Er ergänzt die beiden ersten vor allem für die Zeit nach 1861, für die Periode, in der der Künstler auf den Höhen der weltlichen Ehren stand. Der herzliche Ton, der aus den Briefen Carl Alexanders, des Großherzogs von Weimar, spricht, kennzeichnet Liszt's Stellung. So verkehrt ein Fürst nur mit seinesgleichen. Wie in der ersten Sammlung, so sind auch diesmal die Schriftzüge der Absender bei den Unterschriften nachgebildet. Unter den 314 neu veröffentlichten Briefen sind freilich manche, die keinerlei musikgeschichtliches Interesse haben, die nur beweisen sollen, dass dieser oder jener mehr oder weniger berühmte Name auch in der Liszt-Korrespondenz zu finden ist. Aber in der Mehrzahl sind es doch Briefe, an denen ein zukünftiger Historiker der Liszt-Wagner Periode nicht wird vorüber gehen können. Ihrem Inhalte nach sind sie allerdings bisweilen wertvoller für die Charakteristik des Absenders als des Empfängers, so z. B. die ausgezeichnete Skizze, die R. Franz von seiner eigenen Entwicklung giebt. Schier unbegrenzt muss die Verehrung gewesen sein und das Vertrauen, das alle diese Briefschreiber Liszt entgegenbrachten, gleichviel ob sie mit einer Bitte zu ihm kamen, oder ihm danken wollten, ob sie allerlei Alltägliches berichten, oder über wissenschaftliche und künstlerische Fragen mit ihm korrespondieren. Das Gesamtbild, das wir von Liszt bereits haben, wird durch diese neue Quelle kaum modifiziert werden. Doch ist es ein eigener Genuss, bei einem so großen Meister immer neue Beweise zu finden für seine schönen, rein menschlichen Züge.

Köln, Januar 1904.

*Gerhard Tischer.*

\* *Karl Maria Klob*: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper, mit Lortzing's Porträt. Berlin W., Verlag der Harmonie. gr. 8°. 96 Seiten (1904 erschienen). Preis 2 M. Von Hiller's Jagd ausgehend,

werden von Dittersdorf die Singspiele Doctor und Apotheker und Hieronymus Knicker sehr ausführlich textlich und musikalisch besprochen und Mozart's Entführung aus dem Serail stets als Muster vorführend. Daran schliessen sich die Späteren wie Wenzel Müller, Schenk und Weigl an. Albert Lortzing wird darauf ein breiter Raum gewidmet und seinen Leistungen in dem Singspiele volle Anerkennung gespendet. Hie Berlioz, hie Lortzing, eine merkwürdige Zeit, der eine schreibt die raffinierteste Musik, der andere macht Bänkelsänger Musik und beide finden ihre begeisterten Verehrer. Zum Schluss werden etwas kurz Nicolai, Flotow und die Neuesten (Götz, Cornelius, Richard Wagner, Humperdinck und die übrigen) abgefertigt. Der allgemeine Eindruck des Buches ist nicht günstig: Plattheiten im Ausdruck, Ungleichheit in der Behandlung stören den Eindruck den wieder einzelne Teile zum Vorteile hervorrufen, doch da der Verfasser die Schrift nur als „Beiträge“ bezeichnet, so giebt er schon selbst den Standpunkt an auf dem er sich dem Thema gegenüber befindet.

\* *Hugo Grefsmann*, Lic. theol., Dr. phil., Privatdocent der Theologie an der Universität Kiel: *Musik und Musikinstrumente im Alten Testament*. Separatabzug aus *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten* herausgegeben von Albrecht Dietrich und Richard Wünsch. Giessen 1903, J. Ricker (Alfred Töpelmann). gr. 8°. 32 Seiten. 75 Pf. Ein sehr fragwürdiges Gebiet der Musikgeschichte, welches uns fast noch mehr Rätsel der Lösung aufgibt als die griechische Musik. Nur so viel steht fest, dass die hebräischen Instrumente im Kultus dazu dienten die Gottheit aufmerksam zu machen, dass der Priester ihn anrufen will. Seite 19 fasst der Verfasser seine Untersuchungen in folgenden Ausspruch zusammen: „Die Anfänge der Musik liegen in prähistorischem Dunkel. Ursprünglich wird sie wohl nur von Laien ausgeübt; bald bildet sich aber ein besonderer Berufsstand der Musik, der zunächst auch die Pflege der religiösen Kultmusik übernimmt, diese später jedoch an eine besondere Zunft abtritt. Die Laienmusik hat von vornherein und durch die Jahrhunderte hindurch, mag auch die Art des Vortrags gewechselt haben, stets denselben Sinn gehabt: in Freud und Leid das Leben der Menschen zu verschönen, und da die Religion denselben Zweck verfolgt, so ist ein Gottesdienst ohne Musik undenkbar. Zugleich steht die Musik im Dienste der Zauberei und hat — mehr Lärm als Kunst — bald die Aufgabe, den Donner nachzuahmen und hervorzurufen, bald aber die Dämonen abzuwehren und Unheil abzuwenden. Auf der anderen Seite jedoch soll sie die Gottheit aufmerksam machen und herbeirufen, oder wenn diese zugegen ist, scheuem Respekt Ausdruck verleihen. Diese Bräuche, die äusserlich mit zähem Konservatismus bestehen bleiben, werden in der Folge innerlich umgewertet, entsprechend der höheren religiösen Auffassung. Teils sinken sie zu Erinnerungszeichen für die Gottheit herab, teils gelten sie nur noch als ein ästhetischer Schmuck, als eine kostbare Zierde des Gottesdienstes. Daneben wird die Musik von früh an als Heilszauber gegen den Wahnsinn benutzt und nähert sich damit der künstlerischen

Entwicklungsstufe. Denn wie Prophetie und Dichtung wird sie als Kunst aus einer enthusiastischen Erregung des Gefühls geboren und ist darum zugleich ein wertvolles Mittel, diese Ekstase hervorzurufen.“ Diesem folgt eine mühsame Erklärung der Musikinstrumente, über die der Verfasser sagt, dass man über dieselben aus dem alten Testament noch weniger als über die Musik erfährt; gewöhnlich erfahren wir nur aus welchem Material das Instrument gefertigt worden ist. Genannt werden 3 Saiteninstrumente (der Verfasser bezeichnet sie mit hebräischer Schrift), 2 Blasinstrumente (Flöte und Trompete) und den Schlaginstrumenten.

\* Hector Berlioz von Rudolf Louis. Leipzig 1904, Breitkopf & Härtel. 80. 207 Seit. Preis 3 M. Eine kritisch, ästhetische Beurteilung Berlioz' Leben, Charakter und Leistungen. Trotz der Verehrung und Begeisterung für Berlioz ist der Verfasser doch nicht blind gegen seine Schwächen und betont stets, dass nur ein liebevolles Versenken in die Ausdrucksweise Berlioz's ermöglicht ihn ganz zu verstehen und schätzen zu lernen, denn Berlioz verstößt gegen die Form, sehr oft gegen den Wohlklang und ist oft so bizarr, dass man ihm schwer folgen kann. Der Verfasser zeigt ein sehr genaues Studium der Werke Berlioz' und ist überall bemüht die gelungensten Sätze hervorzuheben, die selbst demjenigen gefallen müssen die im übrigen kein Freund von Berlioz' Ausdrucksweise sind. Der Inhalt zerfällt in 9 Abschnitte: Ursprung und Anfänge (das Biographische bildet nur den Hintergrund und wird nur soweit berührt, als es zur Erklärung seines leidenschaftlichen Charakters dient). Die Romantik (allgemeine Charakteristik), der romantische Charakter Berlioz', Frauen und Liebe, die romantischen Werke, Heimat und Fremde, der Schriftsteller und Bekenner, die klassizistische Reaktion und Mitwelt und Nachwelt. Um zu zeigen wie der Verfasser seine Aufgabe erfasst sei folgender Ausspruch S. 53 mitgeteilt: „B. ist in einem gewissen Sinne immer Jüngling geblieben. Er ist niemals eigentlich zur Reife, d. h. an jenen Punkt gelangt, wo der Künstler mit sich selber fertig geworden ist. Aber, wie jede Unvollkommenheit eines großen Mannes, bedeutet auch dieser Mangel bei ihm einen in seiner Art unschätzbaren Vorzug. Mit den Fehlern der Jugend hatte er sich auch ihren ganzen Zauber ins Mannesalter hinüber gerettet. Dieser rastlos strebende Künstler kam niemals zur Vollendung, ja es ist fraglich, ob ihm überhaupt auch nur ein einziges ganz reines makellooses Kunstwerk geglückt sei, ob nicht sein ganzes Schaffen nur eine Reihe von Fehlversuchen, von missglückten Experimenten darstelle. Kann man ja dort mit einem gewissen Rechte sagen, dass seine Laufbahn gar keine eigentliche Entwicklung im höheren Sinne des Wortes, keinen kontinuierlich fortschreitenden Aufstieg zu immer größerer Vollkommenheit erkennen lasse, dass er vielmehr am Ende seines Weges, genau genommen, soweit war wie zu Anfang, dass „Die Trojaner“ so wenig einen inneren Fortschritt über den „Benvenuto Cellini“ hinaus bedeuten wie „Faust's Verdammung“ gegenüber der „Fantastique“. Und doch, oder vielmehr gerade deshalb, weil B. gar keinen Versuch macht über sich selbst emporzusteigen, weil er ganz naiv sich auslebt, so wie ihn die Natur geschaffen hatte, weil



es ihm nicht einfällt sich zur harmonischen Einheit zu erziehen, weil er es verschmährt, zu gunsten widerspruchsloser Geschlossenheit die Haken seines Wesens grade zu biegen, die schroffen Ecken und Kanten seiner Persönlichkeit abzuschleifen und irgend einem Teil seiner Natur um des „lieben Friedens“ willen zurückzudrängen oder zu verleugnen: „gerade darum ist er eine so ganz unvergleichliche Erscheinung, eine Erscheinung die einen Typus repräsentiert, der auf dem Gebiete der Musik sonst keinen zweiten Vertreter hat“. Ich möchte diesen Passus als die Grundidee des ganzen Buches bezeichnen, die er immer wieder in der verschiedensten Weise variiert und stets zu dem Resultat gelangt: B. war ein großer einzig dastehender Meister. Sehr interessant sind auch die Citate aus Richard Wagner's Schriften über Berlioz, der seine Genialität wohl anerkennt, sich aber wenig von seiner bizarren Ausdrucksweise angezogen fühlt.

\* Richard Wagner's Lebensgang in tabellarischer Darstellung. Mit einem Porträt Richard Wagner's und Anhang: Tabelle der hauptsächlichsten zeitgenössischen Opernwerke, nach den Jahren ihrer Erstaufführung geordnet, herausgegeben von *Gustav Levy*. „Harmonie“ Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. Berlin 1904. gr. 8°. 64 Seiten. Preis 1 M., gebunden 2 M. Die Einleitung ist von einer glühenden Verehrung und Begeisterung diktiert, doch ist er dabei nicht blind gegen seine Fehler, die ihn als Mensch anhafteten, die aber nur flüchtig gestreift und durch sein Genie beschönigt werden — als wenn Genie und Mensch zu trennen wären und jedes Genie berufen als Mensch sich die größten Übergriffe erlauben zu dürfen. Am klügsten thut man Wagner's menschliches Gebaren ganz bei Seite zu lassen, denn beschönigen lässt es sich nicht. — Die tabellarische Darstellung beginnt mit einer Vorgeschichte, die Vorfahren Wagner's von 1769 ab betreffend, mit Berücksichtigung aller epochemachenden Erscheinungen. Mit 1813, den 22. Mai beginnt Wagner's Lebenslauf und zieht sich bis zum 18. Februar 1883, dem Begräbnistage W.'s in kurzen gedrängten Notizen hin. Eine außerordentlich interessante Darstellung, die mit der größten Sorgfalt ausgeführt ist und nur von einem unternommen werden konnte, der mit so glühender Begeisterung an Wagner's Schaffen hing. Man staunt über die Leichtigkeit mit der Wagner den Parsifal komponierte: Anfang Dezember 1878 begann er denselben und am 25. April 1879 beendete er ihn, also in kaum 20 Wochen in einem Alter von 66 Jahren. Der Anhang zählt 79 Opern mit Ort und Datum von 1805 bis 1883 ihrer Erstaufführung auf von deutschen, italienischen, französischen, böhmischen und russischen Komponisten.

\* Eine *Posthorn-Schule* von Friedrich Gumbert sei nur erwähnt wegen der vom Geh. Postrat *Thieme* in Dresden verfassten historischen Einleitung, die mit der Taxis'schen Reichspost beginnt und mit der Neuzeit schließt, durch die Eisenbahn verdrängt. Verlag von Karl Merseburger in Leipzig. Preis 1,20 M.

\* An historischen Konzerten fand das 93. und 94. in Breslau vom *Bohn'schen* Gesangverein statt. Ersteres brachte eine Anzahl Gesänge aus

romantischen Opern von Weber, Spohr, Marschner u. a. und das letztere Weihnachtsgesänge des 16. bis 19. Jahrhunderts. — Die Barth'sche Madrigal-Vereinigung in Berlin gab am 19. Dez. 1903 ihr erstes Konzert. Der Chor umfasst nur 9 Stimmen, was dem Vortrage sehr zum Vorteile gereicht. An Komponisten waren vertreten: Isaac, Hassler, Lasso, Le Maistre, Palestrina, Gastoldi, Donati, Ward (Engländer), Sweelinck, Janequin, Th. Sartorius und Zanchius. — Am 8. Dez. 1903 gab Herr *Ludwig Riemann* in Essen mit seinem Schülerchor ein historisches Konzert, welches alte Tanzlieder, Seb. Bach's Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ 1742, und alte Tänze auf einem alten Clavicembalo vorgetragen, enthielt.

\* Breitkopf & Härtel versenden gratis einen nach Gruppen geordneten Musikverlags-Bericht für das Jahr 1903, der sehr reich an neuen Verlagsartikeln ist. Der Katalog umfasst 22 in Petit gedruckte Seiten. Ferner erschien Nr. 76 der Mitteilungen für Januar 1904, die unter anderem „Kleinere Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen (17 Nrn.) von *Herm. Kretschmar* anzeigt, dann Opern und anderes von *August Enna*, 12 Concerti grossi von *Händel* für den praktischen Gebrauch bearbeitet von *Max Seiffert* u. anderem.

\* Herr Dr. Theodor Kroyer sendet der Redaktion zu der Notiz Seite 15 (1904) „A note negre“ folgende Richtigstellung: Ich habe in meiner Abhandlung festgestellt, dass das Wort „*cromatico*“ im 16. Jahrhundert nicht immer dasselbe bedeutete. In der ersteren Zeit des Madrigals war es svw. „*a note negre*“ und bezog sich auf die proportio subdupla d. h. auf lebhafteres Zeitmaß (kleine Notenwerte), sowie auf eine etwas freiere Auffassung des Tonmat.; dasselbe gilt auch von dem „*nuovo modo*“ *Vicentino's*. In der späteren Zeit erst bedeuten „*cromatico*“ und „*nuovo modo*“ wirkliche Chromatik. Ich habe nicht geschrieben, dass „*a note negre*“ gleichbedeutend ist mit *nuovo modo*, und stets sich auf den Gebrauch der Chromatik (Versetzungszeichen) bezieht“; das wäre unrichtig; ich habe aber geschrieben, dass eben „zwischen dem ‚*cromatico*‘ der ersten Madrigalbücher und dem gleichzeitig erscheinenden ‚*a note negre*‘ ein Kausalnexus besteht (s. o.) und dass somit die Bedeutung des ersteren Wortes sich im Laufe der Jahre geändert hat“.

\* Quittung über gezahlte Jahresbeiträge für 1904 von den Herren L. Benson, Prof. Emil Bohn, Prof. Braune, Curtius-Nohl, H. Davey, Dr. Dörffel, Baron Kraus figlio, Prof. Krause, Dr. Kroyer, G. S. L. Löhr, B. F. Richter, Ansgarius Roth., Paul Runge, Schumacher, F. Schweikert, Dr. Hans Sommer, W. Barclay-Squire 35 M., Dr. Franz Waldner, Prof. Fr. Zelle. — Gregorius Haus in Aachen, Nord-Niederl. Verein f. Musikgesch. in Amsterdam, Fürstl. Bibliothek in Wernigerode.

Templin U.-M., den 18. Febr. 1904.

Rob. Eitner.

H  
Je 8.124

THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
ASTOR, LENOX  
TILDEN FOUNDATIONS.

# MONATSSCHRIFT

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXVI. Jahrg.  
1904.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

### Über Tonskalen altdeutscher Musikinstrumente mit messbaren Griffen.

Von Ludwig Riemann-Essen.

Mit einer Notenbeilage.

Die Wahl meines Themas wird manchem eigentümlich erscheinen, weil als selbstverständlich angenommen wird, dass die Vorläufer unserer Musikinstrumente bis zum 15. Jahrhundert zurück schon unsere heutige diatonische oder Halbstufenskala besessen haben. Andere, die sich mehr damit befasst haben, stehen meinen Untersuchungen insofern skeptisch gegenüber, als sie zwar Abweichungen zulassen, die letzteren aber nur auf Nachlässigkeit oder Stümperhaftigkeit der Instrumentenmacher zurückführen oder die Abweichungen als Spielerei ansehen. Den letzten Bedenken möchte ich entgegenhalten, dass die abweichenden Nüancen, denn um solche könnte es sich doch blofs handeln, wohl genau von mir festgestellt worden sind, aber bei der Aufstellung der Thesen aufser acht gelassen habe. Die ersten Bedenken werden durch die Ergebnisse meiner Untersuchungen zerstört werden.

Mir haben in Museen zu Basel, Zürich, Innsbruck, München, Nürnberg, Frankfurt und einer großen Privatsammlung in Luzern ca. 500 altdeutsche Musikinstrumente vorgelegen, von denen ich 116 Instrumente mit messbaren Griffen untersuchen konnte. Die Instrumente wurden in jeder Stadt von 2—3 Fachleuten in Stand gesetzt und gespielt, so dass Alter, Defekt, Staub keinen Einfluss auf die Skala ausüben konnten. Als Hilfsmittel brauchte ich 6

Appun'sche Stimmgabeln mit Schraubenläufern, die die genaue Feststellung jedes beliebigen Tones ermöglichen.

Die Wahl der zu untersuchenden Instrumente begrenzte sich auf solche mit Stahlbünden (Darmbünde blieben unberücksichtigt) wie Lauten, Theorben, Zithern, Guitarren und solche mit Grifflöchern und Klappen, wie Flöten, Schalmeien, Krummhörnern, Altpommern, Oboen und Vorläufer unseres Fagotts. Selbstverständlich habe ich auch sonst alles nach Kräften vermieden, was die Stimmung beeinträchtigen konnte. Bei den Bündeln benutzte ich tunlichst schon aufgespannte Saiten. Jede Flöte wurde erst längere Zeit gespielt, um Luft und Tonkörper gleichmäßig zu temperieren. Die Anblasstärke musste möglichst die gleiche bleiben, da ja bekanntlich ein stärkerer Anblasestrom den Ton verändert.

Um nun die nackten Ergebnisse in Kürze zu schildern, darf ich als Ausgangspunkt die Durtonleiter annehmen, die als stehendes Eigentum unserer Volksmusik tief in unsere musikalische Vergangenheit zurückreicht. Die Durtonleiter als Mittelpunkt gefasst, werde ich zunächst die in unserem Sinne rückschreitenden Skalen anführen und dann den Fortschritt bis zur vollständigen Chromatik.

Als nächstverwandte Abzweigung bezeichne ich zunächst die *rein diatonische Skala mit übermäßiger Quarte*, oder wie die Musikgeschichte sagt, die lydische Tonart. Ich fand darin eine Halszither (108) aus dem 17. Jahrhundert, eine Blockflöte (63) ebenfalls aus dieser Zeit und ein Serpent (19).

Merkwürdigerweise findet man die übermäßige Quarte im 17. und 18. Jahrhundert weniger auf den Instrumenten als im Volksgesange, z. B. in den Appenzeller Kuhreihen und Alhorngesängen. Die übermäßige Quarte soll hier ihren Ursprung in der neutralen Quarte der Alhornobertöne haben. Doch habe ich sie auch noch heute auf dem Waldhorne in Bettel- und Straßenmusik beobachtet.

*Die diatonische Skala mit neutraler Terz* und teilweise unreiner Sexte ergab sich in einer Schweizer Schalmei (10), einer italienischen Flöte aus Elfenbein (22) 17. Jahrhundert, einer Stockflöte 18. Jahrhundert (32) und Chorzinken (69).

*Eine diatonische Skala mit neutraler Septime* konnte ich nur an einem Scheitholt (90) konstatieren.

*Eine neutrale oder unreine Terz und Septime* lagen bei 14 Arten von Instrumenten vor. Darunter 2 interessante Schnabelflöten (1, 2) die im vorigen Jahrhundert in einer Dorfkirche bei Basel zum Gottesdienst geblasen wurden, Blockflöte mit Rundkopf (3b), Tiroler Bass-

klarinette (67), Doppelflageolet (65), Bassethorn (15), Französische Schweizer Zither (23), Zwillingenzither (25), auf beiden Bündeln gleich genau abweichend, jüngere Schalmei (27) und in den Röhren eines Dudelsackes (87).

Die Abweichungen der Terz und Septime beruhen bekanntlich auf der schwankenden Terz- und Septimenanschauung jener Zeit. Wie in der Notenschrift die Versetzungszeichen erst allmählich dem erwachenden Leittontriebe folgten, so mögen auch die Instrumentenmacher bezüglich der Terz sich damals bei dem stets wachsenden Unterschiede zwischen Moll und Dur durch Aufstellung einer neutralen Terz gerettet haben. Beim Anhören derselben konnte ich tatsächlich meinen Gefühlseindruck für Moll oder Dur nach Gefallen dirigieren.

Die Darstellung der Septime, die nicht wie die Terz das Tonale primär befestigt, liegt auf anderem Gebiete. Ihre Ausbildung als Leitton zur Tonika ging nicht so schnell von statten, wie die Befestigung der Mollterz. Vorliegende Untersuchungen bestätigen dieses. Nämlich der größte Teil der untersuchten Instrumente enthält entweder die kleine oder neutrale und unreine Septime. Mir kommen diese Tatsachen insoweit überraschend vor, als sie beweisen, dass die Befestigung der Durseptime in eine viel jüngere Zeit hineinragt, als die Musikforschung annimmt. Ich kann lebendige Beispiele anzeigen in Gebirgszithern, die ich in München, Nürnberg und Innsbruck alle in Form der Durskala mit kleiner Septime gefunden. Dieselben werden noch heute in den einsamen Gebirgsdörfern des Ziller- und Ötztals gebraucht, wie mir ein Privatsammler aus Nürnberg versicherte. Wir haben hier dieselbe Erscheinung vor uns wie in den Hochländern Schottlands und Norwegens. Den Charakter der Gebirgsbewohner entsprechend ziehen diese die herbe, ernste Ganzstufe der weichlichen Halbstufe vor. Aber Verkehr und Fortschritt arbeiten auch hier. In Frankfurt lagen neben der alten Form zwei jüngere Gebirgszithern (91, 92, 93) ähnlichen Formats vor. Auf der einen markierte ein kleiner Seitenbund die kleine Terz, und die andere führte Durterz und große Septime. Das Absterben der kleinen Septime durch die Verjüngung in der deutschen Volksmusik darf deshalb Interesse erregen, als von anderer Seite her nach Beispielen von Grieg, Rebikoff, Sinding, Bossi etc. die kleine Septime in der Kunstmusik sich wieder Eingang verschafft.

Aus Toggenburg kamen mir 2 Gebirgszithern (40) zu Gesicht, von denen eine außer der kleinen Septime noch eine unreine Sexte

aufwies infolge höheren Alters. Die anderen brachten in tieferem Oktavenraum die kleine, in höherem die große Septime. Selbst Stockflöten (41) aus derselben Gegend zeigten diese Eigentümlichkeit. Aus früheren Zeitläuften kann ich nur Trumscheidts (71, 72) anführen, von denen ältere die Buchstabenreihe  $c-c'$  mit  $b$  anklebten, während jüngere  $c-c'$  mit  $h$  anzeigten. Aber merkwürdigerweise fand ich von 20 Trumscheidts kein einziges mit  $b$  und  $h$  zu gleicher Zeit. In den Ausgang des 17. Jahrhunderts und früher fallen Instrumente mit kleiner Septime und neutraler oder unreiner Terz und Sexte. Dahin gehört z. B. eine dreifache Zither (26). Die 3 Bundreihen standen in ihren Abweichungen ganz genau in gleichem Verhältnis, so dass Nachlässigkeit ausgeschlossen erscheint. Dasselbe gilt von vier anderen verschieden geformten Zitherinstrumenten. Ich übergehe Schalmeien, Krumbhörner und alte Fagottformen und erwähne hierher gehörig nur noch ein Doppelscheitholt (57), welches außer 14 Bündeln die Buchstaben  $G A H C$  bis 2. Oktave  $G$  als Hilfsmittel der Fingergriffe aufwies. Die um einen Achtelton tiefer stehende Terz und die kleine Septime sowie ähnliche Stimmungen an anderen Instrumenten geben mir immer wieder die Überzeugung, dass nicht die angebliche Herrschaft der Kirchentonalarten die Direktive der Intonation angab, sondern dass in germanischen Völkerstämmen von Anfang her schlummernde Gefühl für die Durtonleiter mit schwankenden Abweichungen besonders der Terz und Septime. Ich spreche natürlich von Volksmusik, in welchen Bereich die meisten der vorliegenden Instrumente fallen.

Wir verlassen nun die in 9 Abstufungen geschilderten Rückschritte und bewegen uns von der reinen Diatonik aufwärts bis zur vollständigen Chromatik. Im Gegensatz zu den bis heute gepflogenen musikalischen Erörterungen auf diesem Gebiete kann ich an der Hand von 40 Instrumenten in 10 verschiedenen aufsteigenden Stadien die praktischen Ergebnisse des allmählichen Fortschritts bis zur Chromatik vorlegen.

Selbstverständlich eilte die Kunstmusik auch hier wieder der Volksmusik voran, so dass die Entwicklungsformen der Diatonik sowohl als auch die der Chromatik, zeitlich genommen, an den Instrumenten ganz verschieden ausfallen. Die genaue Zeitbegrenzung innerhalb der paar Jahrhunderte tritt bei den Untersuchungen weniger ins Gewicht, als die Schilderung des Dranges unserer Alvorderen, den Ausbau unseres heutigen Tonsystems an den Instrumenten zu vollenden.

Da fand ich eine Gebirgszither (55) diatonisch rein mit großer und kleiner Sexte, die offenbar ein findiger Kopf aus der Fremde mit einfuhrte. Andere Instrumente halten an der kleinen Septime fest, bringen aber die beiden Terzen. Dazu gehört z. B. eine Bauernzither (49) aus dem Passeiertal in Südtirol, im Jahre 1893 erworben und dort noch in Gebrauch gewesen. Ebenso eine Schweizer Brettzither (12) erst im Jahre 1899 in vollständig intaktem Zustande angekauft. Ein musikalischer Schäfer (70) und Dudelsackpfeifer (68) glaubten mit dieser neuen Skala an ihren Instrumenten fortschrittlich vorzugehen. Auch aus den weiteren Fortschritten: kleine und große Terzen und reine und übermäßige Quartan lassen sich typische Einzelbelege feststellen. Ein englisches Basshorn (18) nach der Schlacht bei Waterloo gefunden, mehrere Oboen (8), wo die Löcher für Terzen und Quartan dicht nebeneinander liegen, ein altes Nürnberger Fagott (76), bei welchem die beiden neuen Halbstufen durch Klappen bewirkt wurden. Bei einer Quinterna (60) aus dem Jahre 1686 fehlte in der chromatischen Skala die kleine Terz und große Sexte und bei einer Mandora (62) in der chromatischen Skala die große Septime. Als sehr interessant muss ich eine im Privatbesitz befindliche Laute (73) aus dem Jahre 1462 bezeichnen. Im Gegensatz zu den gebräuchlichen Darmbänden mit Stahlbänden versehen, brachten diese das Verhältnis einer chromatischen Skala mit neutraler Quarte. Die von mir festgestellte akustisch genaue Übereinstimmung mit der gleichschwebenden Temperatur lässt der Lautenforscher Herr Dr. Körte zwar auf einem Zufall beruhen. Er findet, dass diese ausgebildeten Halbstufen in der Mitte des 15. Jahrhunderts nach Tonhöhe geordnet, schon gebräuchlich gewesen seien, obgleich Virdung nichts davon verlauten lässt. Diese Ansicht teile ich nicht, denn die Chromatik jener Zeit trat nur in Form des Kolorierens auf, also nicht in unserem Sinne; ferner konnte die *musica ficta* sich wohl auf den halbstufigen Tonlagen der verschiedenen Chöre ausleben, die Halbstufen lagen aber dabei zerstreut. Ich kann deshalb die Laute, die uns scheinbar als das älteste Instrument dieser Art überwiesen ist und einen Wert von 5000 M repräsentieren soll, nicht als eine typische Erscheinung jener Zeit acceptieren und behalte mir meine besondere persönliche Meinung darüber vor.

Von den 116 untersuchten Instrumenten kamen mir nur 20 mit reiner oder unreiner chromatischer Skala in die Hände. Es waren dies zumeist Zithern, Theorben, Gitarren und jüngere Lauten. Besonders die Lauten konnten als Vertreter der Kunstmusik reinere

Skalen nachweisen, als die Zithern. Bei einzelnen Typen dieses Volksinstrumentes bemerkte man an der verschiedenen Auswahl der Bünde (51), wie sehr das Volk der Einführung der Chromatik widerstrebte. Zwei verschiedene Bundreihen auf demselben Instrument sind so eingerichtet, dass man kleine Terz und große Septime und bei anderen Zithern übermäßige Quarte und kleine Sexte nur auf *einer* Chorsaiten greifen kann. Bei der Laute griff man auch wohl zu Hilfsmitteln, um die leidige Chromatik zu beherrschen. Man setzte statt der Bünde lateinische Buchstaben von A—K (56) als Eselsbrücke, wie Dr. Körte treffend bemerkt. Nebenbei möchte ich noch die Eigenart italienischer und spanischer Lauten und Zithern erwähnen, nämlich die schiefen, unregelmäßig gelegten Bünde mit schiefen Stegen, wie wir es an keiner deutschen Laute finden. Bei vier Instrumenten dieser Art brachte nur die tiefste Saite eine einigermaßen reine chromatische Skala, die Lagen auf den anderen Saiten wichen sämtlich davon ab.

Über die kleinen Abweichungen kann ich mich kurz fassen. Nach strenger Auffassung könnte man bekanntlich bei jeder Skala der heutigen Instrumente mit festliegenden Tönen Unreinheiten nachweisen. Dieses in erhöhtem Maße auf die altdeutschen Instrumente auszudehnen, wäre nicht angebracht, denn die damalige Herrschaft der ungleichschwebenden Temperatur lieferte für die beschränkte Tonalität reinere Verhältnisse zu, als die spätere gleichschwebende. Aber das Tasten nach einem einheitlichen Tonsystem, das Fehlen des unentbehrlichen Vergleichs zweier Töne durch die Harmonie schuf den Wirrwarr in den Unterschieden der Tonskalen des 15.—18. Jahrhunderts. Auch wird die Eigenschaft des Gehörs: die Tonverhältnisse nach Gefallen zu modifizieren, damals dieselbe Rolle gespielt haben wie heute. (Die Stumpf-Meierschen Untersuchungen über die Reinheitsurteile in den Beiträgen für Akustik und Musikwissenschaft würden auch hier mit Erfolg manchen Aufschluss geben können.)

Jedenfalls habe ich bei den Untersuchungen erfahren, wie sehr oft Gefühlseindruck und Tatsache auseinander gehen. Das Anhören mit dem unbewaffneten Ohre ergab in vielen Fällen den Eindruck einer Moll- oder Durskala. Bei sehr unreinen Terzen musste mein Wille die Gefühlsrichtung nach Dur oder Moll bestimmen. Sobald aber mein Ohr allein oder mit Hilfe der akustischen Apparate die Tonverhältnisse secierte, war der Unterschied zwischen Gefühlseindruck und tatsächlicher Feststellung oft überraschend.



Aus meinen Untersuchungen schliesse ich folgende Thesen:

1. Die Tonskalen der altdeutschen Musikinstrumente mit messbaren Griffen weichen, ganz abgesehen von den Nüancen der Temperatur, zum grossen Teil von der Chromatik oder Durdiatonik der heutigen Instrumente ab.

2. Die praktische Einstimmung geschah nicht nach der Vorlage der Kirchentönen, sondern aus der speziell den germanischen Völkern eigenen Tonveranlagung, nämlich die Übereinstimmung der praktischen Gebrauchstöne mit der unbewussten Empfindung für die Obertonphänomene und die Tonverschmelzung.

3. Es ist deshalb natürlich, dass auf den Instrumenten der reinen Volksmusik man fast nur die Durterz und sehr oft die kleine Septime vorfindet. Diese Wahrheit hat sich namentlich im Gebirge bis auf den heutigen Tag erhalten und kann bis auf die übermässige Quarte ausgedehnt werden.

4. In den untersuchten Tonskalen tritt der Einfluss der Kunstmusik auf die Volksmusik, besonders in der Feststellung der kleinen Terz und grossen Septime, sichtbarer zu Tage, als in der Geschichte der Musiktheorie.

5. Die Musikforschung müsste es sich zur Aufgabe machen, diesen vernachlässigten Zweig der Instrumentenkunde mehr zu pflegen, damit durch den tatsächlichen Befund die Musikgeschichte des 15. bis 18. Jahrhunderts immer mehr an Klarheit gewinne.

Von den 116 untersuchten Instrumenten habe ich für diese Zeitschrift 94 Skalen nach folgendem Modus aufgezeichnet. Eine Teilung der Ganzstufe in 8 Teile erwies sich für eine genaue schriftliche Fixierung als vollkommen ausreichend. Ein Vorzug der Achtheilung liegt in der Kongruenz mit unserer Notenschrift. In den nachfolgenden Tonreihen soll die  $\circ$ -Note anzeigen, dass der auf dem Instrument hervorgebrachte Ton mit dem gleichlautenden Tone unserer temperierten Stimmung *genau* übereinstimmt. Die  $\natural$ -Note giebt die Abweichung als Achtelstufe eines Ganztones an. Der gefundene Fremdtone ist bei der Stellung  $\natural$  eine Achtelstufe *höher* und bei dieser Stellung  $\flat$  eine Achtelstufe *tief* als der gleichbenannte temperierte Ton. Dieselbe Bestimmung haben  $\flat = 2$  Achtelstufen höher,  $\sharp = 2$  Achtelstufen tiefer,  $\flat = 3$  Achtelstufen tiefer als der gleichbenannte temperierte Ton. Die Bezeichnung  $\flat$ -Note entspricht als 4 Achtelstufe einer Halbstufe und ist darum hinfällig, weil sie durch die nächst höhere Note ersetzt werden kann. Das  $+$  oder  $-$  Zeichen soll eine ganz geringe Abweichung in Höhe oder Tiefe darstellen.

Die Versetzungszeichen beziehen sich blofs auf *eine* Note. Da bei fast allen akustischen Untersuchungen das Ohr die letzte kritische Instanz bildet, müssen die Aufzeichnungen mehr oder weniger als subjektive Ergebnisse angesehen werden, in welchem Sinne ich die nachfolgenden Tonreihen veröffentliche. Siehe die Notenbeilage.

---

## Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau.

(Reinhold Starke.)

Quellen: 1. Martini Hankii Vratislavienses Eruditionis Propagatores etc. 1525—1763. Vratislaviae 1767 bei Wilhelm Theophil Korn.

2. Die Geburts-, Trauungs- und Totenregister der Elisabeth-, Magdalenen- und Bernhardin-Kirche.

3. Die Legatbücher der Maria-Magdalenenkirche von 1702—1834.

4. Die handschriftlichen Aufzeichnungen des Organisten: Samuel Gottfried *Atze* bei St. Christophori. Über dieselben siehe: Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau. Monatshefte 1903, No. 3.

5. Nikolaus Pohl: Jahrbücher der Stadt Breslau.

### A. Kantoren:

1. Stanislaus *Weinrichius* 1565—1569.

2. Davides *Ebersbachius* 1569—1572.

3. Georgius *Scholtzius* (Leobergensis), geb. 1542, Kantor und treufleißiger Kollege bei der Schule von 1572—1610, in welchem Jahre er starb, d. 23. August zwischen 12 und 1 Uhr in der Nacht.

4. Simon *Besler*, Bregensis, 1610—1619. Siehe Eitner, Quellen-Lexikon.

5. Andreas *Hoeckelshoven*, Sohn des Magisters der freien Künste Johannes H., welcher von 1591 bis 1598 die zweite Lehrerstelle an der Schule zu Maria Magdalena inne hatte, vom 24. August 1598 aber bis 25. Mai 1618 Moderator oder Schulmeister war. Am 4. November 1594 wurde obiger Andreas geboren, und sein Taufpate war kein Geringerer als Herr Abraham Jenckwitz, der Zeit Stadthauptmann von Breslau; schon 1619 wurde er Kantor und 4. Lehrer an der Schule, welche damals einen Schulmeister und 7 Lehrer hatte. Er amtierte daselbst bis ins 12. Jahr und starb 36 Jahre 23 Wochen alt. Hoffmann's Lexikon hat in seinem kurzen Artikel über ihn wieder

2 Fehler, er lässt ihn 1583 geboren sein und giebt als seinen Todestag den 20. Januar 1631 an, auch Hanke ist hier nicht auf die Quelle des Totenbuches von Maria Magdalena zurückgegangen; er schreibt den 20. Juni, während das Totenbuch als Todestag den 19. April 1631 bezeichnet. Bohn und auf ihn gestützt Eitner in seinem Quellenlexikon lassen ihn schon mit 17 Jahren also 1611 Lehrer werden, während Hanke ihn erst 1619 als Lehrer und Kantor beurkundet. — Von ihm existiert eine Urkunde in dem Archiv der Maria Magdalena-Kirche, welche meiner Ansicht nach wert ist, der Nachwelt zugänglich gemacht zu werden, es ist ein Zeugnis für den Organisten *Ladebach*, welcher auch auf dieses Zeugnis hin als Organist bei Maria Magdalena angestellt wurde:

1631. Gestrengen, Edle, Ehrenveste, Wolbenahmte, Grofsgünstige Herren, E. Gestr. vndt Herrsch. allen seeligen Wolstandt von Gott aufs treulichste verwünschende, sindt meine in gebühr willigste Dienste bevor. — Dehmnach der Ehrsame vndt Kunstreiche *Davidt Ladebach* mitbürger alhier, vor dieser Zeit Organist Zu St. Vincenz, mir Zu vernehmen gegeben, welcher gestaldt Er bey Einem Gestr. Rathe, besonders aber bey E. Gestr. vndt Herrsch. als Vorsteher der Kirchen zu St. Maria Magdalena vor seine Person wie durch andere ansehnliche Leuthe aus der Bürgerschaft intercedendo, so selbstn supplicando einkommen wehre, Zu erlangung Dehren stellen, so der weilandt Ehrsame vndt Kunstreiche nun mehr in Gott ruhende Johannes Weicholt bey obiger Kirchen bedienet durch beschlagung des Orgelwerkes, als habe Ich hieran besonders gefallen getragen vndt gewünschet, dafs, dafern es Gott vndt der Obrigkeit belieben, vndt ihm selbstn Zuträglich sein solte, sein embsiches suchen vndt bitten bey Einem Gestr. Rath Krafft haben möchte: Zugleich auch, nicht Bevor auf sein begehren, sondern vielmehr, dafs von Ihme, nach meinem wenigen vndt geringen, jedoch niemande praejudicirliche judicio, so mir in Musicis zu statten Kompt, der Christlichen Versammlung trewlich wol vnd Zierlichen gedienet werden könnte, bey E. Gestr. vndt Herrsch. vor seine Person mit vnterthänigstem supplieren schriftliche vorbitt (: weil durch Lagerhafte Kranckheit Ich zum mündtlichen Bericht nicht gelangen Kan vndt entschuldigung haben werde :) thun sollen. Sintemal mir wolbewufst, Er die fundamenta seiner Kunst auf Orgeln, Instrumenten, Posaunen, Geigen vndt dehren gleichen richtig gelernet, fleifsig getrieben, die besten Authores Musicos in ihrer Composition vndt anordnungen embsig Durchsuchet, so woll in alter als jetzo new̄er erst des schlagens, vndt besonders

nach dem Basi generali, laut dehnen rechten von vortrefflichen musicis beschriebenen, vonn ihme aber fleisig erforschten regeln dehrgestaltdt erfahren vndt mächtig, das er wegen besonderer vndt genawer observanz der Harmonia im greiffen vndt gegenhörung der Zugleich schallenden stimmen, keinem, so im schlagen Zeit vndt mühe angewendet, weichen dürffe. Über dis is Er mit füglicher bestellung gutter Musick sehr fertig, das es ihm viele aufs der Löblichen Bürgerschaft vndt Musicanten Zeugnuß geben müssen, Er sich ihnen in Convivijs vndt anderen geziemenden fröligkeiten nach ihrem begehren vndt in achtnehmung der Zeit mit stets beihanden habender Zuehör in eill willfährig erzeiget habe. Mafsen denn Er vom Stift Zu St. Vincenz Acht Jahr vor einen Organisten sich bestellen lassen, neben vorrichtung der Orgel mit anordnung der Musick, welche, wie sie damahlen stets gebräuchlichen, Ich keiner andern alhier leicht vorziehen, auch keiner gern nachsetzen wolte, mit aufsuchen, sortieren der stimmen, als wenn er selbst Capellmeister oder Cantor wehre, gänzlich angenommen, das der vorgesezte Cantor so nichts dabey gethan, nur wie ein ander Adjuvans zur stimme treten mögen. Dannenhero er lob vndt gunst erlanget, das, wenn Er nicht seiner Religion nothwendig hette warnehmen müfsen noch zur Zeit das Orgelwerk daselbst verwaltete. Wie denn neben selbiger Bestallung Zugleich das Positiv im Chor zu St. Maria Magdalena von ihme drey Jahr lieblich vndt mit genawer aufmerken auf die mitsingenden, dehnen er Zu Vormeidung übelen Klanges, wol noch zu geben gewust, vmbsonsten, einzig vndt allein, Gott zu ehren, vndt hoffnung desto geneigterer beförderung, beschlagen worden, das ich mich auf ihn ganz gewifs verlaffen dürffen. Auch da bisweilen die Adjuvanten sich vermehret, vndt die Musik versterckt werden Können, hat er sich baldt auf allen fall mit seinen nach den Jahrzeiten vndt occasionen wol disponirten Tabulaturen zu schicken wissen, aufsuchen, die stimmen austheilen helffen: Da auch nach entfallener Bestallung zu St. Vincenz mir bisweilen das Chor desto besser vndt stercker Zu bestellen angemeldet worden, sich mit seinem eignen Regall ganz willig neben das Positiv befunden, die in eill zu desto lieblicher anstimmung, von meine Wenigkeit gesezte Symphonien aufs der Tabulatur geschwinde in die Noten vorsetzet, wie auch mit dem Positiv zu St. Bernhardin in der Newstadt eingestimmt. Bevor aber, weill zwischen dem Cantori undt Organisten richtige vndt einhellige correspondenz von nöthen sein will, das sie in dehnen zu musiciren gebührenden sachen, nicht allein laut desfen dem Organisten vom

Cantore sontäglich zu geben gebräuchlichen Zettels, sondern auch nach vorfallenden gelegenheiten ein ander einstimmen vnd vernehmen, besonders aber fleißige Vorsichtigkeit, zu Vermeidung aller Unordnung vnd Turbatio der Kirchen: Ceremonien, so gemeinlich von müßverstande bey den Musicis entstehet, vndt denen Ministerio Ecclesiastico vndt Nebenmusicanten wiederwärtigkeit verursacht, erfordert wird, vndt dergleichen vnwillen vndt vnachtsamkeit bey dem Davidt Ladebach nicht zu betreffen, sondern viel mehr eine stille Mehr Zum friede als Vnruh geneigte Natur, krafft dehren sorgliche aufachtung vnd trewe correspondenz zwischen mir als Cantori vndt ihm in wehrender drey Jährigen ohne entgelt verrichteten beschlagung des im Chor zu St. Maria Magdalena stehenden werckleins, wie denn auch in bedienung zu St. Vincenz, wegen vnzähllicher observationum, so selbigen Organisten obliegen befunden worden, vndt nun mehr keines newen einrichtens bedürffen würde, halte ich nichts mehr in votis, als dafs oft gereger David Ladebach neben mir in vorrichtung dehren zum Gottesdienst gehörigen Musick stehen möchte. Auf solchen in trewer Wahrheit begründeten bericht ist nun E. Gestr. vndt H. mein demütigst gehorsam Bitten, dieselbten in anerkennung erzehlter Vrsachen beschriebenes subjectum zu dehren gunst vndt Beförderung Ihnen eingegeben sein lasen, vndt vor eine Zu trewer vndt fleißiger Verrichtung des Orgelwerkes in specie taugliche Person erkennen, v. Einem Gestr. Rath insinnuiren wolten; Jedoch dis alles dehren hochweisem Verstande zu mehrerem vnd Klügerem nachdencken vntergebende vndt E. Gestr. vndt Herrsch. in Gottes gnaden schutz beschliessende:

Ewer Gestr.	Demuttigster vnterdinstwillicher
vndt Herrsch.	Andreas Hoeckelshoven, Cantor zu Maria Magdalena.

David Ladebach wurde als Organist am 9. April 1631 angestellt, aber Andreas Hoeckelshoven durfte sich seiner außerordentlich liebenswürdigen und sachkundigen Fürsprache nicht erfreuen, er starb schon am 19. April desselben Jahres, in dem jugendlichen Alter von 36 Jahren, 23 Wochen.

6. Salomon *Schoen*, vom 13. Juli 1631 bis 10. September 1633, wo er jedenfalls an der Pest starb, es war das große Sterben, dem so viele Seiten der Totenbücher gewidmet sind, dem auch *David Ladebach*, der Organist, erlag. Sein Alter brachte er nur auf 40 Jahre, demnach war er geboren 1593.

7. Michael *Büttner*, vom 27. März 1634 bis 18. Oktober 1662.

— Michael Büttner heiratete erst in vorgerücktem Alter, am 15. Mai 1656: Catharina, die Tochter des Diakonus Johann *Othmann* bei Maria Magdalena, wozu der Organist Tobias *Zeutschner* die Hochzeitsmusik lieferte: Siehe meine Biographie über *Zeutschner*: Monatshefte 1900, No. 12. Büttner erreichte ein Alter von 68 Jahren 3 Wochen.

8. Laurentius *Heidenreich*, vom 1. Dezember 1662—1677, † den 27. November 57 Jahre alt, also geb. 1620. (Schluss folgt.)

## Mitteilungen.

\* Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1903. 18. Jahrgang. Herausgegeben von *Franz Xaver Haberl*. Regensburg (1904), Pustet. gr. 8°. 196 Seiten Text, Seite 97—124 sechs Motetten von *Luca Marentio*, Schluss von 27 Motetten, ediert von *Mich. Haller*. 15 Seiten 2 Tonsätze von *Felice Anerio*: 1 Magnificat und *Sicut locutus est*, beide zu 5 Stimmen. Preis 3 M. Der reichhaltige Inhalt besteht aus *Pater Kornmüller's* Abhandlung über das Leben und die Werke *Johannes Tinctoris*, 11 Abhandlungen werden im Auszuge in deutscher Übersetzung mitgeteilt. Diesem folgt Seite 28 ein biographisch-bibliographischer Artikel über *Felice Anerio* vom Herausgeber nebst 2 Tonsätzen aus der einstigen *Altaemps'schen* Bibliothek, jetzt in der Bibliothek *Vittorio Emanuele* zu Rom, mit einem *Bassus continuus*. Man könnte glauben, dass letzterer von späterer Hand hinzugefügt wäre, da in seinen gedruckten Kompositionen nirgends ein Generalbass angezeigt ist, wenn nicht die ein- und zweistimmigen Sätze einen begleitenden Bass unbedingt verlangten. An biographischen Daten ist uns neu, dass Herr Dr. Haberl in den Zahlbüchern der *sixtinischen* Kapelle den Todestag mit dem 28. Sept. 1614 fand: „Alle 13 hore è andato a miglior vita il R. S. Felice Anerio che il Signor l'habbi in gloria“ heisst es daselbst (Haberl, Seite 42). Im bibliographischen Teile ist manche wertvolle Notiz und Verbesserung enthalten, besonders was die Manuskripte betrifft, deren geistliche lateinische Texte, nebst denjenigen die im Drucke vorkommen, alphabetisch von Seite 49—52 mitgeteilt werden. Auffallend ist Seite 28 ein *Passus*: Im Jahrbuche von 1886, Seite 52 wird bei Erwähnung des Knaben *Felice Anerio* mitgeteilt: „im Juli (1575) quittirt der Vater des Knaben, mit Namen *Mauritius Anerio*.“ Im Jahrbuche 1903, Seite 28, 2. Spalte findet sich wörtlich dieselbe Notiz, und doch wirft der Verfasser dem Quellen-Lexikon vor, dass es unbegreiflich ist, wie man daraus lesen kann, dass *Mauritius Anerio* der Vater des *Felice* sein soll. Das begreife wer das zu fassen im Stande ist. — Ein Kapitel aus *P. Meinrad Spiess's* Tractat von 1746 behandelt den Kirchenstil, *Stylus a Capella, stylus ecclesiasticus mixtus* und wird zur näheren

Erläuterung ein 4stim. Tonsatz mit einem Bassus continuus mitgeteilt nebst einer „gründlichen Erklärung“. Eingeleitet wird der Artikel mit einer kurzen biographischen Skizze in der der Geburtsort einen Druckfehler enthält, der Honsolgen und nicht Honfolgen heißt. — Dr. Max Seiffert bespricht Seite 81 die Messen von Franz Johann Habermann (1706—1783), aus denen Händel für seine *Jephtha* Motive entlehnte. Die betreffenden Stellen werden aus Habermann's Messen mitgeteilt. — K. Walter zieht aus Johann Ignaz von Felbinger, einem Abt und Schulmann (1724—1788), ein Kapitel „Vom Singen“ in den Schulen heraus. Den Schluss bilden Kritiken und den päpstlichen Erlass über Kirchenmusik nebst einer kritischen Beleuchtung.

\* *Buhle Edward*, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente. I. Die Blasinstrumente . . . mit Textfiguren und Tafeln. Leipzig 1903, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 120 Seiten und 10 Tafeln mit Abbildungen. Preis 6 M. Eine auf sorgsame Studien begründete Arbeit mit zahlreichen Citaten in Anmerkungen. Die einstigen Blasinstrumente werden einzeln besprochen, ihre Form, Bau, das Material woraus sie hergestellt werden, die Anzahl der Tonlöcher u. a. genau beschrieben, soweit es die alten Abbildungen erkennen lassen. Seite 52 wird auch die Orgel in das Bereich der Blasinstrumente gezogen und ihrem frühesten Auftreten sorgsam nachgeforscht. Hier wird Seite 65 auch eine bedeutsame musikhistorische Nachricht mitgeteilt, auf die ganz besonders hingewiesen sei. Bei Besprechung des Auftretens der Orgel in Frankreich, die erst im 11. Jahrhundert im Kloster Florent de Saumur in Anjou und um 1100 in der Abtei Fécamp eine Erwähnung findet, macht der Verfasser darauf aufmerksam, dass die Erwähnung *Leonin's* und *Perotin's* im Anonymus IV (Cousse-maker, Scriptorum I) als Organisten bisher falsch verstanden ist. P. 342a heißt es „Et nota quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de Graduali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando . . . Organista bedeutet hier nicht Organist oder Orgelspieler, sondern einen Sänger, der gut im ‚Organum‘ zu singen versteht. Das wird deutlich durch folgende Stelle desselben Traktats, pag. 347b: cantores . . . nisi fuissent optime organiste und von dem ‚liber organi‘ heißt es ausdrücklich erat in usu . . . in coro Virginis maioris ecclesie Parisiensis. Es handelt sich hier aber um kein Orgelbuch, weshalb die von dem Anonymus erklärte Notierungsweise als Orgeltabulatur nicht in Betracht kommt.“

\* Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903. Zehnter Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig 1904, C. F. Peters. gr. 8°. 135 Seiten. Nach einem Bericht über neue Anschaffungen und Benutzung der Bibliothek folgen fünf wertvolle musikhistorische Aufsätze: Clavicymbel und Clavichord von *Karl Nef*. Clavicymbel ist der mit Rabenkielen befiederte alte Flügel und Clavichord das mit Messingtangenten angerissene Klavier. Über beide berichtet der Verfasser in betreff ihres Klanges und ihrer Verwendbarkeit und mahnt die Direktoren von älteren

Oratorien sich nicht des modernen Pianoforte, sondern des Clavicymbels zur Begleitung und Ausführung des Bassus continuus zu bedienen, da sich das heutige Pianoforte dem Orchesterklange zu wenig anschließt und selbst beim Recitativ zu kurzatmig ist. In betreff des zarteren Clavichord wird darauf hingewiesen, dass dies das eigentliche Hausinstrument gewesen sei, für welches die Komponisten des 18. Jahrhunderts schrieben. Wenn übrigens der Verfasser sagt, dass die ersten Pianoforte zu schwerfällig im Anschlage waren, so muss er wohl nie ein Silbermann'sches Pianoforte gespielt haben, welches Bach allerdings als zu schwer sich spielend bezeichnete, doch eben nur im Verhältnis zum alten Klavier, denn für einen Spieler heutiger Zeit, selbst mit schwachem Anschlage, ist die Spielart eine außerordentlich leichte, so leicht, dass der leiseste Druck schon einen Ton erzeugt. — Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert von *Arnold Schering* bildet den nächsten Artikel, der in übersichtlicher Darstellung die Entwicklung des Oratoriums vom 14. Jahrhundert bis ins 17. schildert und auf manchen neuen Gesichtspunkt aufmerksam macht. — *Adolf Sandberger* schreibt über die Entstehungsgeschichte von Haydn's „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“. Angeregt durch die Partitur des Passauer Kapellmeister *Joseph Friebert*, der der Haydn'schen Komposition einen Text untergelegt und für Chor bearbeitet hatte, die Haydn bei seiner Durchreise in Passau kennen gelernt hatte und nun die Umarbeitung selbst vornahm. Wie weit nun Haydn die Friebert'sche Bearbeitung benutzte, bildet den Stoff zum vorliegenden Artikel, der durch vergleichende Musikbeispiele an Interesse gewinnt. — Zum Verständnis Gluck's von *Hermann Kretschmar*, wird eine Lanze gebrochen: Gluck's Opern durch öftere Aufführungen dem Publikum bekannt zu machen und wird dabei dem Entwicklungsgange Gluck's in ansführlicher Weise Rechnung getragen. Von demselben rührt auch der letzte Artikel her: Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, in dem nachgewiesen wird, inwiefern dieselbe ein wichtiges Quellenmaterial enthält. Die Correspondance wurde nur in geschriebenen Exemplaren versandt und die gekrönten Oberhäupter waren die hauptsächlichsten Abonnenten. Raynal, Grimm und Meister waren ihre Herausgeber. Auf Raynal kommen nur 1½ Jahrgänge, jeder zu ca. 600 Seiten und auf Meister der letzte Jahrgang, die 1879 durch Tourneux in 16 Bänden herausgegeben wurden. Der Hauptanteil fällt auf Grimm, den Verächter französischer Oper und blinden Verehrer italienischer Musik. Trotz dieser dilettantenhaften Bildung bietet dieselbe soviel historischen Stoff an Biographien, Musikaufführungen u. a., dass sie wohl die Beachtung der Musikhistoriker verdiente. Den Schluss des Jahrganges bildet wie üblich ein Verzeichnis der 1903 erschienenen Bücher und Schriften über Musik aller Kulturländer.

\* *H. Post*, Reform des protestantischen Kirchengemeinde-Gesanges in Deutschland. Berlin und Leipzig 1904, Schuster & Loeffler. gr. 4°. 27 Seiten Text und 143 rhythmische Choräle. Wie oft ist dies Thema schon behandelt und bewiesen wie eintönig und widersinnig der gebräuchliche Choralgesang ist, doch alles vergeblich. Die leitenden kirchlichen



Vorgesetzten sind viel zu wenig musikalisch gebildet um es zu empfinden und einzusehen wie langweilig der heutige Choralgesang ist, der jeden gebildeten musikalischen Menschen aus der Kirche treibt. Martin Zeuner's fünfstimmige Choräle von 1616 in neuer Ausgabe in Publikation, Bd. 28, geben ein treffliches Bild, wie man vor dem 30jährigen Kriege den Choral sang.

\* *Nelle, Wilhelm*, Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes... Hamburg 1904, Gustav Schlössmann (Gustav Fick). kl. 8°. 234 Seiten. Preis geb. 2 M, mit einer Anzahl Porträts. Der Verfasser ist ganz Herr seines Stoffes. Er beginnt mit der frühesten Zeit christlicher Religionsübung und weist die Gesänge nach, die im Volke gesungen wurden, geht dann auf die Reformationszeit über und schließt mit den Bestrebungen des 19. Jahrhunderts, stets die geistlichen Liederdichter jeder Periode in ausführlicher Weise vorführend.

\* Beethoven von *August Göllerich* in Richard Strauß's Sammelbänden „Die Musik“. Verlag: Berlin, Julius Bard. kl. 8°. 85 Seiten. Preis 1,25 M (2,50 geb.), mit Porträts und Noten-Facimiles. Neues bietet die Darstellung nicht, doch ist sie flüssig geschrieben, nähert sich aber nur zu sehr dem Feuilletonstile und ist besonders für einen großen Leserkreis berechnet.

\* Dr. M. *Buckofzer*, Königsberg i. Pr., Zur Hygiene des Tonansatzes unter Berücksichtigung moderner und alter Gesangsmethoden. Berlin 1904, August Hirschwald. gr. 8°. 34 Seiten. Für die Musikgeschichte ist der letzte Abschnitt von Seite 26—32 von Interesse, in dem der Verfasser sehr umfangreiche Studien über den Gesangunterricht und den Gesang selbst der alten Völkerschaften gemacht hat. Er beginnt mit der fünften ägyptischen Dynastie, geht auf die Hebräer über, darauf zu den Griechen, über deren Gesangsmethoden er sehr genaue Nachrichten bringt. Man achtete bei ihnen nicht nur auf einen schönen wohlklingenden Gesang, sondern auch auf eine gute Methode und werden Gesangsübungen mitgeteilt durch die der Schüler gebildet wurde. In den Anmerkungen werden die beweisenden Dokumente mitgeteilt.

\* Mitteilungen für die *Mozart-Gemeinde* in Berlin. Herausgegeben von Rudolph Genée. 16. Heft. Berlin 1903, Mittler & Sohn. 8°. Enthält einen vollständigen Abdruck von *Mozart's* eigen angelegtem Verzeichnisse seiner Kompositionen seit dem Jahre 1784. Eine Biographie nebst Porträt von *Georg Albrchtsberger*. Mozart in Dresden und *Doris Stock*, eine geschickte Zeichnerin, die Mozart porträtierte. Ein Spottgedicht aus Jakob Regnard's Liedern von 1580 und ein Mitglieder-Verzeichnis beschließt das Heft.

\* *Hugo Riemann's* Musik-Lexikon erscheint in Lieferungen zu je 50 Pf. in 6. Auflage in abermaliger Vermehrung und Verbesserung bei *Max Hesse* in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikalienhandlung an.

\* Johann Hermann Schein's sämtliche Werke giebt Herr *Arthur Prüfer* bei Breitkopf & Härtel heraus. Erschienen sind der 1. Band: 1. Venuskränzlein 1609, enthaltend 5stimmige Lieder und Instrumental-

piecen. 2. Banchetto musicale 1617, 5- und 6stimmige Instrumentalpiecen. Preis des Bandes 15 M. Davon erschienen einzeln in Partitur mit Klavier-Auszug: 20 weltliche Lieder für 2 und mehr Singstimmen in Partitur 2 M, in Stimmbücher je 75 Pf. Ferner einzeln 8 Instrumentalwerke: Intrada, Canzon und 5 Suiten für Streichinstrumente und Nr. 22 für 4 Waldhörner. Partitur mit Klav.-Auszug je 1 M, Stimmen je 30 Pf.

\* Der *Bohn'sche* Gesangverein in Breslau hat jüngst sein 95. und 96. historisches Konzert gegeben, mit der Devise „Die Zigeuner in der Musik“, 1. und 2. Hälfte. Die Programme bestanden zum Teil aus Kompositionen von Ungarn, teils aber von Komponisten anderer Völker über Texte in denen der Zigeuner besungen wird.

\* Mitteilungen No. 77, März 1904, der Musikalienhandlung von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Die Titelseite bringt das unheimliche Bildnis von *Feruccio Busoni* nebst einer Würdigung seiner Leistungen und einem Verzeichnis seiner Werke, die obige Firma verlegte. Weiterhin wird die Idee einer Reichs-Musikbibliothek besprochen und allerlei Vorschläge gemacht, die ohne Hilfe eines Staates sich wohl schwer realisieren werden. Von *Gluck's* Werken hat Alfred Wotquenne einen thematischen Katalog herausgegeben, Preis 15 M. Die *Plaisong and Mediaeval Music Society* giebt in photographischer Nachbildung das Antiphonale Sarisburiense heraus, 4 Fasc. zu je 1 £ und das 3/4. Fasc. zu 2 £. 2 s. — *J. B. Weckerlin* in Paris giebt zwei Bände zu 250 und 350 Seiten *Chansons populaires du Pays de France* zum Preise von 10 M heraus. *Henry Expert* zeigt die 17. Lieferung an, die eine Sammlung Psalmen, geistliche und weltliche Lieder von *Eustache du Caurroy* enthält, Preis 12 M.

\* Kataloge im Laufe des März erschienen: *Richard Bertling* in Dresden-A., Victoriastr. 6, enthält Hymnologie, Liturgik, geistliche Musik, Liederkunde u. a. 600 Nrn. *List & Francke* in Leipzig, Katalog Nr. 360, enthält allerlei Musikalien und Bücher über Musik 1051 Nrn., darunter auch einzelne Bände der Monatshefte, aber ohne Beilagen. *Anton Creutzer* vormals M. Lempertz in Aachen, Kat. Nr. 85, enthält von 544—651 allerlei Bücher über Musik, ältere und neuere. *Karl Theodor Völcker* in Frankfurt a. M. Kat. 245 enthält von Nr. 755—946 eine Sammlung geistlicher Liederdrucke aus alter und neuerer Zeit, denen eine reichhaltige Sammlung Flugschriften folgt.

\* Quittung über gezahlte Jahresbeiträge für 1904 von den Herren Dr. H. Abert, S. A. E. Hagen, Dr. Frz. Xav. Haberl nebst der bischöfl. Bibliothek. Proske, Georg Maske, Dr. Mayer-Reinach, Paul Manfret, G. Meinhold, Rev. Milne, Fr. Niecks, Dr. Fischer, Pfarrer Vogeleis. — Stadtbibliothek Frankfurt a. M., Universitäts-Bibliothek in Heidelberg und Innsbruck, Seminarbibliothek in Plauen.

\* Hierbei 1 Beilage zum 1. Artikel.

JULY 7-04

THE  
PUBLIC LIBRARY

ARTOR, LEN X  
TILDEN FOUNDATIONS.

# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXVI. Jahrg.  
1904.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6/7.

## Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau.

(Reinhold Starke.)

(Schluss.)

9. Johann Julius *Schultz* (Baraviensis Bohem.) (Hanke schreibt: *Schultzius*, *Hoffmann-Schultz*, *Totenbuch Maria Magdalena Schütz*) vom 27. Januar 1678 bis 8. April 1699, als Emeritus † 4. März 1700; er war 21 Jahre Kantor.

10. Jeremias *Gottwald* geb. 1665 in Wohlau, Kantor vom 2. April 1699 bis 30. Januar 1741. † d. 20. Dezember 1741, als Emeritus. Seit 1706 war er am Magdalensäum in Ordnung II erster Lehrer.

11. Gottfried *Sauer* von 1741—1757. Er starb am 21. Juli, nachdem er Wohlverordneter Kantor zu St. Maria Magdalena wie auch 16 Jahr Collega des Gymnasiums daselbst gewesen war im Alter von 59 Jahren, 5 Monaten, 4 Tagen. (Sein Geburtstag war demnach der 17. März 1698.) NB. Er wurde von den Totengräbern getragen, dieweil ihm die Hohe Portatur ohne Cession-gebühr nicht zugelassen, sonst alles gratis. An demselben Tage starb sein ältester Sohn im Alter von 7 Jahren 5 Monaten. Schon im Jahre 1741 starb am 13. Juni im Alter von 1 Jahr weniger 8 Tage sein damals einziges Söhnlein Gottlieb.

12. George Siegemund *Erben* 1758—1773. Das Totenbuch berichtet über ihn: den 10. July 1773 ist der Ehrenveste, Grofsachtbare und Wohlgelehrte Herr S. Erben wohlverdienter Cantor bey

allhiesiger Haupt- und Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena auch des benachbarten real Gymnasii allhier, treuffleißiger College nach 4wöchentlicher harter Niederlage an Brust-Wassersucht verschieden. Alter: 63 Jahre 8 Monate 11 Tage, demnach geboren den 30. Oktober 1709.

13. Samuel *Ostermeyer* 1775—1777. Siehe Monatshefte 1903, No. 3, Kantoren und Organisten bei St. Elisabet.

14. Karl Wilhelm *Schlechthaupt* 1777—1805. Totenbuch: St. Maria, d. 28. Juli früh  $\frac{1}{2}$ , 1 Uhr 1805 starb H. Karl W. Schlechthaupt, Cantor hier und Lehrer am Realgymnasium am hitzigen Fieber, alt: 69 Jahr.

15. Christian Benjamin *Kahl* 1805—1828. Er starb d. 8. März Mittag 2 Uhr am Brustkrampf und Schlag, alt: 49 Jahr, 2 Monat. Von ihm schreibt Atze: — siehe die Kantoren und Organisten bei St. Elisabet. Monatshefte 1903, No. 3. — Nach dem Ableben des Kantor Schlechthaupt wurde der Sohn des an dieser Kirche gewesenen Signators Kahl als Kantor angestellt. Beide Kantoren, sein Antecessor wie der Verewigte haben das Amt mit Lob und Achtung verwaltet. Letzterer hat sich besonders den Fortgang der Zeit sehr angelegen sein lassen. Nach dessen Tode wurde wiederum dessen Sohn an seines Vaters Stelle zum Kantor ernannt, dem ebenfalls die Auszeichnung zu Teil wird, dass er nicht nur sein Amt mit dem Fortgange der Zeit verwaltet, sondern als Künstler auf dem Violoncello berühmt ist. Auch hat er einige Jahre die hiesige Akademie besucht. Der Sohn Christian Kahl's war:

16. Ernst Theodor *Kahl* 1828—1870. Seine Frau: Wilhelmine Auguste Henriette geb. Litschke starb den 28. Aug. 1855, er folgte ihr im Tode am 13. November 1870 früh 2 Uhr. Ein Herzleiden machte seinem Leben ein Ende. Er war 65 Jahr 1 Monat und 7 Tage alt, folglich geboren am 6. Oktober 1805.

17. Hermann *Schönfeld* 1870 bis 1. April 1893. Seit dieser Zeit lebte er als Emeritus in Breslau. Weiteres siehe: Riemann: Lexikon.

18. Emil *Hiller* 1. April 1893 bis 19. . . Er war geboren den 19. Dezember 1835 zu Seifersdorf, Kreis Liegnitz, wo sein Vater Kantor und Lehrer war, erhielt neben dem Schulunterricht vom Orts-pastor Unterricht in Latein und Französisch, vom Vater im Klavier-, Violin-, Orgelspiel und Harmonielehre. Kantor Emil Postel in Parchwitz, der in weiten Kreisen als ausgezeichnete Pädagoge bekannt war, bereitete ihn für das Lehrer-Seminar vor. Von 1852—1855

besuchte er das Seminar zu Steinau a. O., wo er in der Musik den vortrefflichen Unterricht des Königl. Musikdirektors Ernst Richter genoss. Von 1855—1859 verwaltete er die Adjuvantenstelle zu Rausse, Kreis Neumarkt. 1859 am 1. Februar erhielt er eine Anstellung als städtischer Lehrer in Breslau. Er legte jedoch 1873 diese Stelle freiwillig nieder, um seine volle Kraft einem von ihm 1870 übernommenen Musikinstitut zu widmen. Er leitete den Lehrer-Sängerbund von 1866 an mehr als 10 Jahre, eben so lange den Wätzoldt'schen Männergesangverein von 1883—1893. Seit 1885 ist er Liedermeister der Loge Horus. Am 1. April 1893 wurde er als Kantor an die Maria Magdalenenkirche berufen, 1899 zum Königl. Musikdirektor ernannt. Er komponierte folgende Motetten für gemischten Chor a capella: 1. Siehe da, eine Hütte Gottes, 2. Herr, strafe mich nicht, 3. den 145. Psalm für Doppelchor, 4. Herr, auf dich traue ich, 6stimmig, 5. Die Güte des Herrn, 6. Gott, man lobt dich in der Stille, 5stimmig.

#### B. Organisten.

1. Rochus *Seidlitz*. Dieser Name stand mit den folgenden 4 Organisten als erster in dem Steinbuche, welches im Archivschrank der Maria Magdalenen-Kirche liegt. Trotz vielen Suchens habe ich den Namen nirgends weiter finden können.

2. Martinus *Gögel* 1573—1588. Im Jahre 1581 erhält er lt. Rechnungsbuch 25 M, 1582 am 4. Januar ein gratial von 15 M à 32 gr. Er bezog jedenfalls bis 1588 seinen Gehalt als Organist. 1588 erscheint zunächst in den Rechnungen der Name seines Sohnes *Augustinus Gögel*. Von diesem heisst es in dem Trauungsbuche von 1569—1586: 1576, den 27. November Augustinus Gögel ein Organista Dn. Martiny Gögels, Organistens bey dieser Kirche Son mit Jungfrau Ursula Augustiny . . . . . nachgelassener Tochter. — Entweder ist nun dieser Gögel sehr bald gestorben oder er war nicht im stande, seinen Vater zu ersetzen. Noch in demselben Jahre erscheint in den Rechnungen ein *neuer* Organist:

3. Matthaeus *Brettschneider* von Luciae 1588 an bis 1601. Von ihm existiert eine Urkunde, ein Gutachten über die Orgeln der Maria Magdalenen-Kirche. 1590: Edle, Gestrenge, Ehreuheste, wohlbenampte vnd gepittende Herrenn. Nach dem E. G. Herschaften vnd Gunsten sonders zweifels bewust und kündigk, wie das die Orgelwerck bey der kyrchen Mariae Magdalenaee von wegen voralterungk, nur mehr bawfelligk worden, vnd darummen auff anordnungk E. G. Herschaften vnd Günsten, als den Obristen Herrn

Kyrchen Vätern, zu einem anfang die hinwiderumb zu erbawen, das Blasewerck, bereitet vnd volbracht ist worden. So ist mir ferner von dem Edlen Ehrenruhesten vnd wolbenampten Herrn Dauid Kefsler, bey dieser kyrchen von E. G. H. vnd G. vorordneten Herren vnd Kyrchen Vater auferlegt worden, des kleyneren werckes mengell vnd gebresten, so viel mier bewust sein kontte, E. G. H. vndt G. Dieselben zu praesentiren auffzuzeichnen. Soll vnd mues derowegen E. G. H. vnd G. vnterthenigst nicht Pergen, wie das mier bewust, vnd befunden habe, das Erstlichem die Pfeiffen des obermelten kleinen werckes, von dem Salnitte\*) beschedigt vnd (wie man saget) gefressen, das sie zum theill an den seiten löchrigk vnd vntüglick, zum theill aber sich geneiget, etzliche aber auch gar vmbgefallen, dafs ich also der stimmwerck keines absondern, vnd alleinn ziehen vnd Schlagen kann, darum das itzt an dieseem, gar bald an einem andern ortt das pfeiffwerck entweder vbell gestümmt ist oder ja schweiget vnd aussen bleibett. Vber das, so ist auch zu befinden, das der windt, in die vngehörige Orter vnndt stellen, sonsten Cancellen genandt, gedoppelt zusammen gehett und ableuffet, vnd gehet dardurch einem teill zu viell zu, dem andern teill dargegen aber, vndt wirdt eines vberblasen vnd zu hoch, dem andern wirdt es entzogen: Das also vormutlichen, es müssen die beuttell an der laden, so den wind aufhalten vnd anlafszen, zurifszen und schadhaftigk worden sein. Solliches kann E. G. H. vnd G. klärer vnd grundtlicher von den Orgelsetzern berichtet vnd verstendiget werden. Thue hiermitt E. G. H. vnd G. neben erbittungk meiner allzeit trewen vnd gefliessenen Diensten, dem Ewigen Gotte in denn schutz vnd schirm der Heiligen Engel empfehlen.

Datum, den 2. Aprill des 1590. Jahres nach vnsers Herrn vnd Heylandes geburt vnd frölichen Menschwerdungk.

E. G. H. vnndt Günsten

Williger vnd gehorsamer Diener

Matthaeus Brettschneider.

Organist zu St. Maria Magdalena.

Während Brettschneider's Amtszeit wurde die große Orgel in St. Magdalena von Herrn Dr. Michael Hirschfelder aus Sorau umgebaut. Interessant ist, dass die Disposition der alten Orgel uns erhalten ist in einer Copia von dem Bericht der Stimmen oder Pfeiffen. In der grossen Orgel zu S. Maria Magdalena durch Valtin Hilliger

\*) Salniter = Salpeter.

Orgelsetzer vff begern (Begehren) des Herrn Doctor Michael Hirschfelder abgefordert und durch H. Absolon Dreyling gen Sora gesandt 1. März 1593.

Nachdem die Edlen Ehrnuesten Herrn Vorsteher der Kirchen zu S. Maria Magdalena Alfs Herr David Kefsler vnnnd George Försten von mir ein Verzeichnus des stimmwerkes des grossen werkes dasselben begehrett, So befindet sich ein grosser *gedoppelter Bass* im Pedal von 24 Fufs,

zum Andern ein *principal* Bass von 12 fufs,

zum Dritten ein *Sedecima* Bass von 6 fufs,

zum vierten findet sich ein *Mixtur* von 16 Pfeiffen stark auf 6 fufs,

ein *Rauschquinte* im Bass von 3 fus,

ein *Zimbel* im Bass 3 Pfeiffen stark,

hernachmals auf der seit neben dem Claur

eine *Posaune* von Bley gemacht auf 6 fufs.

Difs sindt bemelte stimmwerg im *Pedal*. (7 Stimmen.)

Im *Manual*:

ist der *grobe Principal* auf Zwelf fus,

der Ander *Principal* auf 6 fus ist die Chormas, doch mehr als ein Semitonium zu hoch,

Eine offene *flete*, der Chormas gleiche auf 6 fufs.

Die *Mixtur* von 14 Pfeiffen starck, unten auf 6 fufs der Chormas gleichen. (4 Stimmen.)

Solche stimmwerg seindt im Grossen Oberwerck wie gemeldet zu finden.

Betreffend das *Brust Posittif* befindt ich:

Erstlich das *Principal* auf 3 fus.

Zum Andern ein *Sedecima* Vnndern Octaua vber das Principal,

Zum dritten 2 *Zimbel* ein jeder 2 Pfeiffen starck und eine Quinte voneinander. (4 Stimmen.)

Seindt gemelte Stimwerg im Brust Posittiff.

Betreffend das *Rück Posittiff* so findt Ich:

erstlich ein *Principal* von 3 fus,

zum Andern steht ein offene *flete* von 3 fus,

zum dritten eingedacht *flete* von 3 fus

zum vierten ein *Posaun* von Bley gemacht auf 6 fus

zum fünften ein stimmwerg *Posaune* ein Octaua höher auch von Bley gemacht,

zum sechsten ein *Superquint*,<sup>1</sup>

zum siebenden ein *Zimbel* 3 Pfeiffen starck. (7 Stimmen.)

Solches thue ich meinen Herren auf Ihr begehren In gehorsam was ich in der Eil hab befinden können zu wissen.

4. Paul *Kader Zawet* von 1601—1609. (Siehe die Organisten bei St. Elisabet: Monatshefte 1903, No. 3.)

5. Johannes *Weichholdus* 1609 bis 14. März 1631. Er war geboren 1565 und von 1599—1609 Organist und Lehrer bei St. Bernhardin in der Neustadt. Ein Gesuch der Wittwe Elisabet des H. Joh. Weichholdt ist noch vorhanden, worin dieselbe um Erstattung der Doctor- und Arzneikosten für ihren gestorbenen Ehemann und noch für einige Zeit die Überlassung der Wohnung bittet. Am 29. März 1631 wird ihr Gesuch dahin beschieden, dass sie 20 Thaler durch den Kirchenvater Herrn Rudolff John erhalten soll. Weichholdt war 66 Jahre alt geworden.

6. David *Ladebach*, den 9. April 1631 bis 16. Oktober 1633. Für ihn hatte der damalige Kantor Andreas Hoeckelshoven um Anstellung gebeten, siehe dessen Biographie, aber auch er selbst richtete folgendes Gesuch um Anstellung an die kirchliche Behörde von Maria Magdalena:

„Edlen, Gestrengen auch Ehrenveste vndt Wolbenampte Inbesonders großgunstige Herren, Ewer Gestr. vndt Herren verwütsche von Gott dem Allmechtigen glückliche Regirung, sambt allem gewünschten langbeharrlichem Wollstandt Ich in Vnterthänigkeit ganz trewlich:

Gestrengen, auch Ehrenveste vnd Wolbenampte Herren, walsmaysen durch tödtlichen Abgang Johannis Weicholt, gewesenen Organisten bey dero kirchen zu St. Maria Magdalena alhier, defselbsten Ambtsstellen vacirente vndt entlediget worden, wirdt Zweifelohne E. Gestr. vndt Herren allbereit hiervon gründtlicher bericht zuekommen sein. Wann dann nun verhoffentlich von E. G. vnd H. ins künfftig mit einer tauglichen vndt genugsam hiezue qualificirten Person, solch officium vndt vacirente locus wiederumb wirdt versehen werden, Vndt zue der löblichen Musica Instrumentali vndt Vornemblich Organica aber nicht allein stets vom Jugendt auff Ich eine sonderbahre Inclination vndt Zuneigung getragen, Sondern auch in solchem Stutio durch Göttliche Verleihung Zueförderst, so dann trewe information meiner lehrmeister, so wol von mir täglich erfolgten fleißigen Vbung undt exercirung (:ruhmsfrey:) Ich so weit gelanget, dafs Ich nicht allein Verwichener Zeit den Gestiftern zue St. Matthes in die drey wie dann auch zue St. Vincentz Acht Jahr alhier vor einen Organisten dero kirchen aufgewartet vndt bedienet, auch noch bis



dato darinnen mit des Convents sonderbahren belieben meine ziemliche Auffenthaltung hette haben können, So nicht des Stieftes bekannte Vergangene Reformation in puncto Religionis erfolget, vndt also dannenhero ehr lieber meines Dienstes, vngeachtet der sambt den meinigen bey diesen schweren drangseligen Zeiten, dannenhero mir kummerhaften erfolgeten Vndt Zuegestandenen Vnterhaltung, Ich entbehren vndt geübriget sein, als etwa eine thorheit wieder mein gewisen vndt an der einmahl von mir erkanten vndt bekanten Evangelischen Warheit, begehen wollen, Sondern Ich habe mich auch bey den andern E. G. Vndt H. Juristiction Zuestehenden Evangelischen kirchen alhier bey bestellung der Musica darinnen jeder Zeit freywilligst ohne allen entgelt, So wol andern bey gemeiner löblichen Bürgerschaft allhier sich begebenden auffwartungen, vndt vorhoffentlich bey allen vndt jeden occasionibus vndt occurrentys fleissig parat vndt gewertigst erfinden lasen;

Ist demnach an E. G. Vndt H. hiermit mein Vnterdienstliches demütiges suchen, bitten vndt flehen, Sie geruhen bey künftiger wiederersetzung vndt bestellung mehr erwehtes kirchen oder Organisten Officij meiner wenigen Person in großgünstigem beförderlichen angedencken zu sein, Wie Ich dann der tröstlichen, zuevorsichtlichen Hoffnung gegen E. G. vndt H. gelobe, Sie als hochvernünftig, die so meint in re Musica von Jugendt auff angewendete mühe vndt fleiß, vndt hierauff bey gemeiner Stadt vndt Bürgerschaft erfolgete trewefleissigste Dienste vndt Wolverhalten, so wol diesen meinen vndt der Meinigen, mir wegen der Evangelischen Religion kummerhaften Zuegestandenen Unfall väterlich beherzigen vndt als rechte patres vndt patroni vieler bekümmerten vndt Nothleidenden mich als Ihren bedrengten Bürger vndt Clienten in hoc passu mit einer erfrewlichen resolution versehen werden, welche ich dann hiermit Gott den Allmechtigen Zue seinem gnädigen obhalt mich aber in deroselbte hohe väterliche affection Vndt beförderung in tiefster Demuth Empfehlen thue.

E. G. vndt H. dienstschuldiger

Davidt Ladebach  
Bürger vndt Organista  
alhier.

Auch von der Wittwe Anna Maria des Herrn Organisten seel. David Ladebach ist vom Jahre 1633 (dem Pestjahre) ein Gesuch vorhanden, sie und ihre unerzogenen Kinder nicht zu verlassen, es ist aber keine Resolution darauf erfolgt.

7. Bernhard *Beyer* 1634—1655. Siehe die Organisten bei Elisabeth. Von ihm sind noch vorhanden das Gesuch um Anstellung, sowie 2 andere Gesuche um Gehaltserhöhung aus den Jahren 1634 und 1639.

Sein Gesuch, auf welches hin er den 28. November 1633 zum Organisten bei St. Maria Magdalena angenommen wurde, lautet:

Wohl Edle, Gestrengen, Insonders großgünstige Hochgeehrte Herren, Euer Gestr. Herrsch: verwünsche von Gott dem Allerhöchsten Ich abermahls allen heilwertigen success, Vndt habe Ewer Gestr: Herrsch: Zweifelsohne, annoch großgünstige sich zu erinnern, Welchermaßen bey deroselben Ich . . . . ., vmb die dazumahl vermutlich erledigende Organiststelle zue St. Mariae Magdalanae, supplicando fleißige ansuchung gethan, vonn dann mehrgedachte Organiststelle bey erwehnter Kirche, durch Tödtlichen Abgang des David Ladebachs, sich ohne dieß nunmehr erlediget, vndt solcher Dinst, wie vormutlich, mit einer tauglichen Person, Von Ewer Gestr: Herrsch: ehests wiederumb ersazet werden möchte,

Alß gelanget an Ewer Gestr. Herrsch. hiermit mein nachmahliges Hochfleißiges bieten, Sie geruhen sich mir, alß einem alhier eingebornen, auch, Ungerühmbt, der Löblich Music von Kindtheit auff ergebenen vnd noch vñbenden, hierinnen so großgünstig vnd beförderlich zu erweisen, vnd vor einem Frembderen zu Obermelter Organistenstelle zu St. Maria Magdalena mich zu befördern, Ewer Gestr: Herrsch: gewiß versichernde, dafs, Nechst Göttlicher Verleihung, Ich solchen anuortrauenden Dienst mit bestem möglichstem Fleiß also vorsorgen, dafs E. Gestr: H: auch Männiglich, bey vnd außser der Kirche, mit mir zufrieden, vnd für solche große gunst vnd Beförderung, Ewren Gestr. H: Ich die Zeit meines lebens danckbar zu sein Vhrsach haben werde.

Ewer Gestr: H: gehorsamber

Schuldtwilligster

Diener Bernhard Beyer.

Das Gesuch um Gehaltszulage von 1634 hat folgenden Wortlaut:

Wohl Edle, Gestrenge, Ehrenveste vnd Wolbenambte meine insonders hochgeehrte vnd gebietende Herren: Ew. Gestr. vnd H. seind meiner bereitwilligste vnd schuldigste Dienste jeder Zeit im gehorsam, zuevor. Vnd erinnern sich diese nach Ew. Gestr. & H: großgünstig, wafsmassen dieselbten mir verstrichenen Jahres, auff mein demütziges suppliciren, die erledigete Organistenstelle Zue St. Maria Magdalena (davor Ich höchstens dankbar) vor anderen zu bedienen, vergönnet vnd nachgelassen. Wann dann aber an Jetzo die Zeiten sehr schwer

vnd drangseelig, also, das mit dem von Ew. Gestr. vnd H. mir quaterberlich reichenden Solario beworab, weiln alles Zur menschlichen vnterhalt gehörig, vmb doppelten, Ja wohl dreyfachen pfennige bezahlt werden muß, Ich aufzukommen, gar sehr vbel vermag. Als bitte Ew. Gestr. & H: Ich hiermitt ganz gehorsambst, dieselbte geruhen: Zumahl weil auch an etzo bey solchem Dienste die einkommenden Accidentia sehr schlecht, vermutlich auch infs künftigt, je länger je geringer werden möchten, mir obgedachten meynen besold in etwals zu verbessern und mit einem hilfreichen subsidio, maßen dann dem Organisten bey der Kirchen zu St. Elisabeth alhier, in ziemlicher erbigkeit auch wiederfahren vnd zu Hülff zue kommen. So vmb Ew. Gestr. & H: Ich, weil Ich Lebe, mit schuldigen Diensten in gehorsam, Zue verdienen schuldig vnd vnnachleßig.

Ew. Gestr. & H:

Jeder Zeit gehorsahmer dienstschuldiger  
Bernhardus Beyer, Organist bey der Kirche  
Zue St. Maria Magdalena in Breslaw.

Resolution: In Beysein vnseres Kirchenschaffers ist mit Bernhartt Beyern organisten geschlossen worden, ihm jerlichen zum Besoldt zu geben Zwey und sibiczig Thaler zu 36 gr. vnd sol ihm alle Viertel Jahr geben werden Achzehn Taler, welches von Cruzy dieses Jahres seinen Anfang haben sol: welches er auch zu Danck angenommen vnd gar wol darmit zufrieden, das vorige Jerliche Gratial aber, als 13 Thlr. 12 gr. sol fallen und nichtig sein, geschehen breslaw d. 17. August 1634 Jahr.

Vorher hatte er vierteljährlich 13 kleine Mark zu 36 gr. = 11 Thlr. 20 gr. und gegen Ostern jährlich ein gratial von 15 Mark = 13 Thlr. 12 gr. Das machte zusammen: 59 Thlr. 20 gr. und freie Wohnung.

1639 sah sich Bernhard Beyer abermals genötigt, um Erhöhung seines Gehaltes einzukommen:

21. Januar 1639. „Große, Edle, Gestrenge, Ehrenveste, Hochvnd Wohlbenampte. Insonderfs Großgünstige, Hochgeehrte Herren, Ew. Gestr. und H. verwünsche von dem Allerhöchsten, Ich, ein nunmehr fortgehend glücklich, fried- vnd frewdenreich gesund vnd wohlgesegnetes neußs Jahr, neben demütigtster Offerirung meiner gehorsahm- vnd befließenen Dienste“. — Vnd kan Ew. Gestr. vnnd Herrsch. Supplicando anzuflehen nicht vmbgehen, nach dehm eßs leider alhero mit der lieben Musica so weit kommen, daß wegen hochbedrengter Zeit vor fröliche Musica Trawer und groß lamentiren

vnd schwere Sorgen bey den meisten itzo zu befinden, oder so Ja aufs nottwendiger Ursach etwals gefodert vnd bedienet wird, allgemeiner Landefsbeschwerungen halber, inweit geringerem Besold als vor wenig Jahren Contentirung beschicht; da doch sonsten allefs, so ein Jeder zu leiblicher notturfft benötiget ist, nichts destoweniger Trawer. genung erleben mufs. Wan dan bey solchen schweren vnd menniglich bewuften Zeiten Ich mit den armen meinen gewifslichen in grosen Sorgen vnd kummer lebe, vnd von demjehnigen Salario, so mir Viertel Jährig vberreicht wird vnd schlechten accidentien, dehrer gantz wenig sind, derogestalt nicht fortzukommen, vnd nach Notturfft zu erhalten mich getrawe vnd kann. — Als gelanget an Ew. Gestr. vnd H: mein Demüttig, embsig vnd hochfleifsiges bietten, Ew. Gestr. vnd H. geruhen solche schwere Zeiten vnd schlechten verdienst (auch besonderfs, dafs weil bey hiesiger kirchen St. Maria Magdalena die labores auff der Orgel zumahl bei itzigem Newen Wercke so viel vnd auch wohl mehr als bey der kirchen St. Elisabeth zu befunden, vnd gleichwohl an Salario, Holz vnd accidentien hiesigen Orthefs weit vberlegen) grosfgunstig erwegen, vnd mit einem hülfreichen Subsidiô an meinem Salario vnd dergleichen mier beyspringen, Welchefs dan sonderfs zweiffels der Allerhöchste Gott Ew. Gestr. vnd H. an dehero hohen Ampte vnd Nahrungen Väterlichen erstatten vnd Reichlichen belohnen wird. — Wie Ich dan solchefs nebenst meinen pflichtschuldigen Diensten mit all den meinen in täglichem Gebette zu Gott, vmb Ew. Gestr. vnd Herrsch: langefs leben, guter bestendiger Gesundheit vnd allem erspriesslichem wohlstande treulich zu erbietten, embsig vnd befliefsen bin. Ew. Gestr. vnd H. bey erwartung vnabschleglicher resolution Göttlicher gnaden wartend, mich aber zu dehero grosfgunstiges Patrocinium vnterdienstlichen ergebend. Ewer Gestr. vnd Herrsch.

Dienst gehorsahmer Bernhard Beyer

Organist bey der Kirchen St. Maria Magdal. manu proprio.

*Resolution:* Auf genehmhabung E. E. Raths sol ihm für dismal ein gratial gegeben werden von zwölf Rthlrn. Dan die besoldung zu bessern habe seine Bedencken. Decret: 1. Febr. 1639.

8. Tobias *Zeutschner* 1655—1675. Siehe meine Biographie: Monatshefte 1900, No. 11 u. 12.

*Nachtrag:* Im Totenbuche bei St. Elisabeth steht: 1675, den 15. September früh umb 2 Uhr ist in der Geschwulst abgeschieden Herr Tobias Zeutschner, Organist bey der Kirche zu St. Maria Magdalena, Alters: 54 Jahr, er ist demnach geboren erst 1621 nicht 1615.

9. Gottfried *Reichwitz* (Reichwetz) 1675—1714. Er war 39 Jahr Organist bei Maria Magdalena und wurde 1714 vom Schlage getroffen und darauf hin pensioniert. Das betreffende Schriftstück lautet:

1714. Nachdem H. Gottfried Reichwitz, Organist zu St. Maria Magdalena vor kurtzer Zeit in eine Kranckheit verfallen und von Gott mit dem Schlage berührt worden, wovon er zwar sich wieder recolligiret und etwas zu Kräfften kommen, so hat Er doch wegen seines ziemlich hohen Alters und mehr und mehr abnehmenden Kräften umb Dimission seines Ampts und dafs er Zeit seines Lebens die Einkommen von der Kirche, zu seiner Versorgung behalten können, gebeten. Als haben wir Endes Unterschriebene Ihm hierinn wilfahren ihn seines Dienstes entlaisen und mit genehmhabung E. H. Gestrengen Raths einen andern Organisten an seine stelle setzen, auch umb dafs er keine Noth leiden möge, Ihm dabey dieselbe Wohlthat erzeigen wollen, dafs er:

1. Zeit seines Lebens bis an seinen sel. Todt die Wohnung, in welcher er ist, frey bewohnen möge, oder, so inzwischen das Haus von der Kirche wegkommen oder verändert werden möchte, so Ihme statt der Wohnung 40 Thlr. schles. vors Jahr Wohnungsgeld von der Kirche bezahlet werden.

2. Behelt er das Solarium von der Kirche vierteljährig 20 Thlr. baar zu empfangen, wie bisshero geschehen zusammen jährlich 80 Thlr.

3. sol Ihm das jährlich Korngeldt 10 Thlr. medio November von der Kirche bezahlet werden.

4. sol Ihm das Legat der 4 Thlr. von Ihro Gestr. H. von Rampusch, so auf dem Rathhause stehet und 23 Augusti verfället, von der Kirche eingefordert und gegen Quittung bezahlt werden.

5. hat er auch das jährliche Holtz, so Ihme die Löbl. Rent-Cammer Bisshero jährlich gegeben, zu geniefsen, noch ferner von derselben bis an seinen Tod zu fordern.

Wormit er also vergnügt ist und solches Zu grosen Danck annimbt. Wir haben solches, umb dafs er sich fest darauf zu verlassen hat, zu mehrerer Sicherheit, eigenhändig unterschrieben und mit dem Kirchensiegel bekräftigen wollen, auch hat H. Reichwitz, dafs Er mit allen zufrieden, und über oben gemeldtes nichts mehr zu fordern Begehrt, solches auch eigenhändig unterschrieben und sein Pettschaft dabey gedruckt, dieser Vergleich ist doppelt aus-

gefertiget und hat jede part ein exemplar zu sich genommen. So geschehen in Breslau d. 18. Jener 1714.

N. N. Vorsteher der Kirchen  
zu St. Maria Magdalena.  
(Siegel.)

Gotfrit Reichwitz.  
(Siegel.)

Schon am 13. Januar 1714 hatte sich der Organist zu St. Barbara Johann Christoph Gläser dazu erboten, als Substitut einzutreten. Mit ihm wurde deshalb am 18. Januar folgender Kontrakt geschlossen:

1714. Nachdem H. Gottfried Reichwitz Organist zu St. Maria Magdalena alhier wegen Schwachheit und abnehmenden Kräften in seinem Alter umb Dimission seines Dienstes und umb Versorgung zu seiner Leben Zeit gebeten, so haben wir Zuendtgeschriebene Ihm darinn gefüget, Ihn nicht allein seines Dienstes entlassen, sondern Ihm auch Wohnung und die meisten Einkommen Zu seiner Versorgung bifs an seinen Todt Zu lassen versprochen. Damit nun diese Stelle wieder ersetzt werde, so nehmen wir dato auf sein anhalten mit genehmhabung E. Hoch Edl. Gestr. Raths H. Johann Christoph Gläser, (Gläser) bisherigen Organisten zu St. Barbara, an seine Stelle zum Organisten zu St. Maria Magdalena an und constituiren Ihn hiermit zu diesem Amt mit der Condition, dafs Er, so lange H. Reichwitz noch im Leben sein wird, nur Substitutus sein, die gantze Arbeit und Verrichtung aber, so bisshero gemelter H. Reichwitz bey der Kirche gethan, wol und mit fleifs bestellen und zu seinem Salario nicht mehr als 20 Thlr. schles. als 10 Thlr. schles. von dem Fuchsischen Legat im Monath May und 10 Thlr. schlesisch im Monath Julio von den Mittags Liedern am Sonntag zu spielen von der Kirche zu St. Maria Magdalena zu empfangen haben solle. Wie er denn auch die Hochzeiten, so H. Reichwitz bissher in der Ordnung zu bedienen gehabt und sich dehrer Begeben zu geniessen hat — nach der Zeit aber und bey erfolgendem Tode des H. Reichwitzes fähet sich sein vollkommenes Amt an und sol er auch alsdann sein völliges Salarium, wie es bisshero H. Reichwitz gehabt, sambt der freyen Wohnung oder davor an Gelde 40 Thlr. schles. jährlich zu geniessen haben. Womit er auch zufrieden und sein Amt treulich zu verrichten verspricht. Wir haben also diesen Vergleich, welcher doppelt ausgefertiget ist, Ihm schriftlich ertheilen und zu seiner Sicherheit eigenhändig unterschrieben auch mit dem Kirchensiegel besiegeln wollen, wie dann H. Gläser, dafs er damit zufrieden und nicht mehres, als oben gedacht, zu fordern begehret, solches zu-

gleich eigenhändig unterschrieben und sein Pectschafft dabey gedruckt. So geschehen in Breslau den 18. Jener 1714.

N. N. Vorsteher der	Johann Christoph Gläser
Kirchen zu St. Maria Magdalena.	Organist bey Oben gemelter Kirche.
(Siegel.)	(Siegel.)

So war denn:

10. Joh. Christoph *Gläser* 1714—1720 Organist bei St. Maria Magdalena, er starb schon 1720, d. 20. September früh  $\frac{1}{2}$ , 6 Uhr im Alter von 46 Jahren.

11. Michael *Kirsten* 1720—1742, geb. im Oktober 1682 zu Lossen (Brieg). Siehe: Mattheson: Ehrenpforte und Biographie von Fétis.

12. Johann Georg *Hoffmann* 1742—1780. Er war geboren den 24. Oktober 1700 zu Niemptsch. Auch seine Biographie steht in Matthesons Ehrenpforte S. 110 und folgende.

13. Johann Gottlieb *Quetschlich* 1780—1791. Über ihn berichtet *Atze*:\*) Nach dem Ableben des Orga: Hofmann wurde der Organist Quetschlich aus 11000 Jungfrauen nach St. Maria Magdalena befördert. Von 1780—1791 hat er sein Amt mit Aufmerksamkeit verwaltet. Ob er sich zwar durch freies Präludiren nicht sonderlich auszeichnete, so trug er doch Praeludia und Fugen von andern Meistern sehr richtig auf der Orgel vor. Er starb plötzlich an einem Schlagflusse.

Diesen löste ab:

14. Johann Friedrich *Gräser* 1791—1796, geboren zu . . . . . den 6. Aug. 1731. *Atze* schreibt: Er war vorher viele Jahre Organist in Schweidnitz, nicht nur seine Geschicklichkeit als Orgelspieler, sondern auch als Sachverständiger neugebaute Orgeln zu beurtheilen und zu disponiren, wurde er fast im ganzen Gebürge anerkannt. Kein anderer Bewegungs Grund in so vorgerücktem Alter der Sechziger, dazu noch in der Nähe und Ferne geachtet, konnte wohl nicht seyn einen Organ: Posten zu verlassen, als in der Nähe seines Bruders zu leben. Sein Bruder war der Rauchfangkehrer Graeser, der sich 1791 bei dem Brande auf dem Sande sehr Ruhm voll und gewagt benommen und allgemein geachtet wurde. Leider hat er nur bis 1796 allhier als Organist gelebt. Der Kupferstich auf dem Chor zu St. Maria Magdalena wurde 1794 von einem seiner Freunde geschenkt, welcher hoffentlich dessen Andenken und getroffenen Bildniß lange in Erinnerung erhalten wird.

---

\*) *Atze*: Siehe die Organisten und Kantoren bei St. Elisabet.

15. Johann Gottlieb *Rhenisch* 1796—1811. Folgen wir Atze's Bericht: Nach dem Orga: Graeser folgt der Orga: Johann Gottlieb *Rhenisch* aus der Dreifaltigkeitskirche. Er lebte von 1791—1811 an dieser M. M. Kirche, wurde alt 68 Jahr und starb an der Brustwassersucht. Kein ausgezeichneter Organist war er freilich nicht, — (Atzes Satzbau) — sein Amt verwaltete er mit Aufmerksamkeit. Der 22te August 1811 machte seiner Laufbahn ein Ende. Seinem Aeußern und der sparsamen Lebensart zu Folge hätte man nicht geglaubt, daß er wohlhabend wäre. Wie man sagt, verließ er 13000 Thlr. wovon einigen Geistlichen 2—300 Thlr. und einigen Collegial Beamten 50 Rthlr. vermacht worden seyn, das übrige fiel einem lachenden Erben zu, der schon 60 und mehr Tausende reich seyn sollte, der auch schon begraben ist. Es war der Kirchscaffner Kluge. Es soll zu der Zeit noch eine Schwester gelebt haben, die 500 Thlr. geerbt haben soll. Er war wahrscheinlich in einer Vorstadt Breslaus geboren, weil die Schwester in einer der Vorstädte zur Zeit des Ablebens des Orga: Rhenisch gewohnt hat.

16. Heinrich Gottlieb *Neugebauer* 1811—1827. *Atze*: Nach dem Rhenisch folgte Heinrich Gottlieb Neugebauer, er wurde in Breslau 1777 den 13. März geboren. Sein Vater war zu seiner Zeit ein geachteter Schullehrer, diesen einzigen Sohn schickte er einige Zeit auf das Friedrich- und Elisabet-Gymnasium. Dieser aber widmete sich nachher der Musik und wurde schon im 15. Jahre mein Ablöser als Organist 1792 in der Kirche des Krankenhospitals: Allerheiligen, bei welcher damals noch ein Morgen- und Mittagsprediger angestellt war. Nach einem Jahre kam er als 2ter Organist an M. M. und 1799 an die Kirche St. Salvator als Organist. Im Jahre 1811 wurde er wieder an die Haupt- und Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena versetzt. Nachdem er sein Amt rühmlichst verwaltete, starb er 1827 den 24. November nach 26 wöchentlichem Leiden an einem Auszehrfeieber und damit verbundener Wassersucht. Der in der damaligen Zeitung gegebene Nekrolog, so wie auch dessen Kirchliche Abkündigung erteilte allgemeine Anerkennung der Verdienste, die er zur Andacht durch sein hinziehendes Orgelspiel sich erworben hatte. Er stand auch im angenehmen und fertigen Klavierspielen nicht nach. Beweise der Komposition hat er nur der Gott geweihten Stätte gegeben, wo er angestellt war. Er hinterließ eine trauernde Wittwe, 2 Söhne und 1 Tochter.

17. Carl *Freudenberg* 1847—1849. Siehe seine Biographie von Dr. Viol. Leipzig 1872.



18. Wilhelm Samuel Erdmann *Pätzoldt*. Unter seinem Bilde, welches auf dem Chor zu St. Maria Magdalena aufgehängt ist, steht: Organist an hiesiger Kirche vom Jahre 1826—1880, geb. d. 24. März 1799, gest. den 10. September 1881. Es ist derselbe Pätzoldt, dem schon vor Freudenberg einmal die Oberorganistenstelle zugesagt worden war, der dann aber doch dieselbe Freudenberg überlassen musste, so blieb er denn Unterorganist bis zum Jahre 1847, in welchem Freudenberg die Oberorganistenstelle zu St. Elisabet, ihm aber dann die Oberorganistenstelle zu St. Maria Magdalena übertragen wurde. Ihm folgte 1880:

19. Paul *Hiller*: 1880—19 . . . Derselbe wurde geboren am 16. November 1830 in Seifersdorf bei Liegnitz, wo der Vater Kantor und Lehrer war. Bis zum 15. Jahre genoss er den Unterricht seines Vaters, kam dann bis 1849 zum Kantor Postel nach Parchwitz, besuchte nunmehr 2 Jahre das Seminar zu Bunzlau und genoss daselbst den Unterricht Carow's, der durch sein Choralbuch bekannt ist. 1851 kam er als Hilfslehrer nach Parchwitz, 1854—1863 nach Herrnsdorf, von 1863—1869 als Kantor und Lehrer nach Michelsdorf bei Landeshut. 1869 siedelte er nach Breslau über und erhielt 1870 die 2. Organistenstelle an M. M., die er bis 1880 bekleidete. Seit dieser Zeit ist er Oberorganist an St. Maria Magdalena und steht seinem Amte trotz seines Alters heute noch in voller Rüstigkeit vor. Er hat sehr viel instruktive Werke für den Klavierunterricht geschrieben, besonders Sonatinen u. dergl.

---

Kantoren und Organisten bei St. *Bernhardin*.

A. Kantoren.

1. Georg *Hammer* 1564—1594, geb. 1544.
2. Samuel *Besler* 1594—1605. Siehe meine Biographie: Monatshefte 1901, No. 9 u. 10.
3. Abraham *Ursinus* 1605—1620.
4. Burghard *Seefeld* 1621 bis 24. Juli 1625.
5. Christoph *Friedrich* 1626 bis 12. Januar 1629.
6. Johannes *Günther* 1629 bis 13. September 1638.
7. Georg *Schoebel* 30. September 1638 bis 20. November 1665.
8. Jacob *Wilisch* 1. Dezember 1665 bis 14. Juli 1688.
9. Jacob *Wilisch* junior 15. Juli 1688 bis 16. Februar 1695.
10. Conrad *Gürtler* den 17. Februar 1695 bis 22. November 1712.
11. Samuel *Sturm* vom 31. August 1713 bis 19. Oktober 1746.
12. Friedrich Sigismundt *Vogt* vom 20. Dez. 1746 bis 21. Sept. 1747.

13. Johann Gottlob Günther 27. Oktober 1747 bis 24. Januar 1772.
14. Gottfried *Griessmann* 25. Juni 1772 bis 6. September 1773.
15. Joh. Abraham *Hentschel* 14. Sept. 1773 bis 8. Febr. 1791.
16. Johann Georg *Stein* 1791 bis 8. Juni 1794.
17. Joh. Siegm. *Keller* 1794 bis 13. November 1811.
18. Gottlob *Siegert* Ostern 1812—1867, 1. Juli pensioniert,  
† 23. Juni 1868.
19. Hermann *Berthold* 1867: 1. Oktober bis 20. März 1879.
20. Ernst Paul *Flügel*, geb. 31. Aug. 1844 in Stettin: 1879—19..  
B. Organisten.
  1. Joachim *Scholtz* 1564—1567.
  2. Georg *Hammer* 1568 bis 13. März 1598. Bis 1594 scheint er beide Ämter verwaltet zu haben.
  3. Johannes *Weichold* 1599—1609, dann: bis 1631 Organist bei St. Maria Magdalena.
    4. Bartholomaeus *Hermann* 1610 bis 10. Mai 1638.
    5. Sigismund *Franke* 5. Juli 1638 bis 3. Mai 1646.
    6. Johann *Seifert* 1646—1649, wurde Stadtmusikus.
    7. Tobias *Zeutschner* 4. Mai 1649 bis 8. Oktober 1655. Siehe meine Biographie: Monatshefte 1900, No. 11 u. 12.
    8. Christian *Hielscher* d. 3. Dezember 1655 bis 14. Januar 1671.
    9. Martin *Meyer* d. 14. April 1671 bis 26. August 1697.
    10. Gottfried *Scholx* vom 26. Aug. 1697 bis 29. Novbr. 1739.
    11. Daniel *Walter* 1739 bis 19. März 1776.
    12. Friedr. Wilhelm *Peschel* 30. Juli 1776 bis 25. Novbr. 1806.
    13. Joh. Sigismund *Bürgel* 1806 bis 15. Oktober 1834.
    14. Adolf *Hesse* 1834 bis 5. August 1863.
    15. Karl *Müchtig* 1863 bis 2. Mai 1881.
    16. Karl *Werner* 1881—1884.
    17. August *Riedel* 1885—19..

## Studien über W. C. Printz als Musikschriftsteller.

Von Eugen Schmitz.

Der Name Wolfgang Caspar Printz ist wohl allen Lesern der Monatshefte geläufig als der des Verfassers der ältesten deutschen Musikgeschichte. Geringer dürfte schon die Zahl derjenigen sein, welche diese Musikgeschichte selbst gelesen haben oder die anderen bedeutsameren Schriften des erwähnten Autors kennen, so dass, wenn

wir im folgenden eine genauere Untersuchung der litterarischen Thätigkeit Printzens bieten, immerhin manches für den weiteren Leserkreis Neue zu Tage treten wird. Eine derartige Spezialuntersuchung findet ihre Rechtfertigung auch in der nicht geringen Bedeutung, die den Printz'schen Schriften innerhalb der zeitgenössischen Musiklitteratur zukommt.

Biographisches über Printz ist hier nicht zu geben; wir verweisen diesbezüglich auf die musikgeschichtlichen Nachschlagewerke und führen hier nur zur momentanen Orientierung an, dass Printz am 10. Oktober 1641 zu Waldthurn geboren wurde und nach einem wanderreichen Jugendleben als Kantor zu Promnitz, dann zu Triebel endlich von 1665 bis zu seinem am 13. Oktober 1717 erfolgten Tode in Sorau thätig war.\*) Einige Kompositionen von ihm sind bekanntlich neuerdings wieder aufgefunden worden, doch beruht seine Hauptbedeutung auf seinen Schriften über Musik. Printz war offenbar sehr fleißig, wie das Verzeichnis seiner Schriften, welches unten folgt, ausweist. Eine vollständige Zusammenstellung aller jemals bekannt gewordenen Arbeiten unseres Autors ist bis jetzt noch nicht gemacht worden; weitaus das Meiste bringt Adlung in seiner „musikalischen Gelahrtheit“;\*\*) manches auch Mattheson,\*\*\*) Walther und Gerber; ferner der Sohn Printzen's in Mattheson's Ehrenpforte, sowie G. Stoll in seiner „Historie der Gelahrtheit“,†) endlich Jöcher und Adelung in ihren Gelehrtenlexicis. Bei Zusammenfassung aller dieser Quellen ergibt sich folgendes Verzeichnis:

1. Anweisung zur Singekunst (1666 u. f.).
2. Compendium musicae signatoriae et modulatariae vocalis††) (1668 f.).
3. Der „Satyrische Komponist“ (Phrynis). 3 Teile, erschienen 1676, 1677 und 1679; Gesamtausgabe 1696.
4. Musica modulataria vocalis. 1678.
5. Exercitationes Musicae. 1687—1689.
6. Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst. (1690.)

\*) Wir besitzen zwei fragmentarische Autobiographien von Printz; die eine im Schlusskapitel seiner Musikgeschichte, die andere in Mattheson's Ehrenpforte.

\*\*) a. a. O. Seite 187 ff.

\*\*\*) Forschendes Orchester, S. 242.

†) a. a. O. S. 68 f.

††) Die 3. Aufl. dieses Werkes v. J. 1714 hält Adlung a. a. O. irrig für eine neue Schrift.

Diese Schriften sind alle im Druck erhalten; die genauen Titel beliebe man in Eitner's Quellenlexikon nachzulesen. Die nun im Folgenden aufgeführten Schriften dagegen sind bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden. Sie sind wohl alle Manuskript geblieben und teils bei einer Feuersbrunst in Sorau (1684) zu Grunde gegangen, teils zerstreut worden und sonstwie verloren gegangen;\*) vielleicht findet sich aber das eine oder andere noch einmal wieder vor.

7. *Idea boni compositoris.*

8. *Satyr. Komponist; 4. Teil.*

9. *Pathologia musica.*

10. *Exercitationes musicae theoretico-practicae curiosae de dissonantiis.*

11. *Tractatus de contrapuncto florido seu fracto antiquo* (Nr. 7 bis 11 sind sicher in Sorau verbrannt).

12. *Arcana musica.*

13. *Erotemata musicae schelianaë.*

14. *Erotemata musicae pezoldianaë.*

15. *Musica theoretica signatoria.*

16. *Musica historia.*

17. *Melopoeia integra.*

18. *De Circulo Quintarum et Quartarum.*

19. *Deutsche, welsche Practica.*

20. *Musica promnitiana.*

21. *Traktat von der Temperatur.*

22. *De vocibus musicalibus.*

23. *Musica theoretica didactica.*

24. *Des satyr. Komponisten Spatzierreise nach Holiardus.\*\*)*

25. *Organologia.*

26. *Musica demonstrata.*

27. *Tractatus de generibus modulandi.*

28. *Orationes duas de musica.*

29. *Musici defensi.*

30. *Analecta musica historica curiosa.*

---

\*) Nach Gerber (N. Lexikon, S. 770) sollen zwei große Handschriften von Printz 1794 auf der Bibl. zu Kopenhagen verbrannt sein.

\*\*\*) Die „Leipziger Zeitungen von gelehrten Sachen“ (Leipzig, 20. November 1717) sagen, dass Printz in diesem Werk ebenfalls vom Quartan- und Quintenzirkel handelt (s. a. O. S. 750). Es scheint aber doch von No. 18 verschieden zu sein, da in der Ehrenpforte beide nebeneinander angeführt werden.

31. „Des Marchese de Malvezzi verfolgter David, aus dem Italiaenischen ins Deutsche übersetzt.“

32. De Stylo recitativo.

33. De instrumentis in toto orbe musicis.

Das letzte Werk soll Printz noch in seiner letzten Krankheit verfertigt haben.\*) Adlung will in Jöcher's Gelehrtenlexikon noch eine Schrift: „arotemata musicae refoldianae“ gefunden haben, das muss aber ein Irrtum sein, denn davon steht tatsächlich bei Jöcher nichts. Bei Jöcher steht dagegen „des satyr. Komponisten Spatzierreise nach Italien;“ in 3 Teilen; damit ist wohl nicht No. 24 und auch keine neue Schrift zu verstehen, sondern einfach der satyrische Komponist. (No. 3.) Verschiedene der aufgeführten Arbeiten citirt Printz gelegentlich selbst, so z. B. No. 20 im „Satyr. Komp.“ II, S. 73 oder No. 21 ebenda II, S. 75; No. 22 ebenda I, S. 34 und zwar manchmal in einer Weise, dass man fast annehmen möchte sie seien bereits veröffentlicht. Sichere Anhaltspunkte darüber ergeben sich aber nirgends.

Auf ein umstrittenes Gebiet begeben wir uns, wenn wir an die Frage herantreten, ob die drei satyrischen Schriften „Musicus vexatus“ (Cotala) 1690; „Musicus magnanimus“ (Pancalus) 1691 und „Musicus curiosus“ (Battalus) 1691 von Printz sind. Seit der Bibliographie von Forkel, werden sie von allen Musikforschern als Werke Printzens bezeichnet, doch stets mit einem zweifelnden Vorbehalt. Nur Eitner im Quellenlexikon weist sie Kuhnau zu und Kurt Benndorf spricht in seiner Neuausgabe des „musikalischen Quacksalters“ von Kuhnau die Vermutung aus, dass Joh. Riemer aus der Schule Chr. Weise's ihr Verfasser sei.\*\*\*) Eitner stützt sich dabei vorzüglich auf das Zeugnis von Adlung, allein dieses ist selbst kein zweifelloses.\*\*\*) In den älteren Quellen (Mattheson, Walther) geschieht der Bücher keine Erwähnung.

Ich glaube im Folgenden die bestehenden Zweifel endgültig lösen und darthun zu können, dass man die Autorschaft Printzen's

\*) Adlung a. a. O. S. 191 und Leipziger „Zeitungen etc.“ a. a. O.

\*\*) Vgl. a. a. O. Seite VIII. Der Cotala wird hier fälschlich mit 1696 datiert! —

\*\*\*) Mus. Gelahrtheit S. 190 sagt Adlung: „Cotala, Pancalus und Battalus sollen auch von ihm (Printz) herrühren wie einige meynen; a. aber was § 54 von Kuhnau folget.“ Dort heißt es: (S. 196) „Ihm werden auch 3 lustige Bücher zugeschrieben usw.“; also keineswegs eine entschiedene Ausdrucksweise!

endgültig anerkennen müsse. Zwar waren mir nur Cotala und Battalus zugänglich; allein wie aus diesen zu ersehen ist, hängen die drei Romane inhaltlich eng zusammen, wodurch erwiesen ist, dass sie *einem* Verfasser zugehören, so dass, wenn Printz den Cotala und Battalus verfasst hat, ihm auch der Pancalus zugeschrieben werden muss.

Als äußeren Grund, der für Printz als Autor spricht, könnte man angeben, dass die Romane bei seinem Verleger Chr. Mieth in Dresden erschienen sind, doch wäre dieses Argument ziemlich schwach. Weit gewichtiger ist schon der Hinweis auf die starke Ähnlichkeit des Stiles und der ganzen Art der Darstellung zwischen den Romanen und den erzählenden Teilen des „Satyr. Komponisten“. Die Betrachtung des Stiles schließt schon von vorneherein die Annahme Kuhnau's als Verfasser aus. Stil und Darstellung sind im Cotala und Battalus (namentlich aber im ersteren) so plump, derb und oft direkt roh und stechen von dem feinen, satyrischen Witz des „musikalischen Quacksalters“ so scharf ab, dass unmöglich beide Schriften von ein und demselben Verfasser sein können. Andererseits verrät aber der Autor der Romane eine so enge Vertrautheit mit den zeitgenössischen musikalischen Kulturverhältnissen, dass wohl nur ein musikalischer Fachmann als solcher in Betracht kommen kann, was gegen die von Benndorf angenommene Verfasserschaft des Theologen Joh. Riemer spricht. Zur vollkommenen Gewissheit führen uns aber inhaltliche Vergleiche zwischen den Romanen und den anderen Schriften von Printz. *Das erste Kapitel des Battalus findet sich verkürzt aber teilweise wörtlich in der Autobiographie Printzen's bei Mattheson.\**) Das dürfte überzeugend sein. Überhaupt ist speziell der Battalus sehr reich an Beziehungen auf die Lebensschicksale von Printz, namentlich auf sein Militärleben und seine Reisen in Italien. Eine weitere Übereinstimmung vom Battalus und Autobiographie ist folgende: Batt. S. 317: „ . . . Angesehen derjenige nährisch handelt | der sich auf das Wasser begiebt | wenn er zu Lande reisen kann.“\*\*) — Ehrenpf. S. 266 . . . . . „man thäte nährisch, wenn man zur See reisete, so lange man zu Lande fort-

---

\*) Ehrenpforte S. 264. Erzählung von einer beschwerlichen Nachtwanderung durch den Wald bei Unwetter. Späte Ankunft in einem Dorfwirtshaus etc.

\*\*) Ist i. O. gesperrt gedruckt, als eine der vielfachen eingeflochtenen guten Lehren.

kommen könne.“\*) Dergleichen Parallelen ließen sich noch mehr nachweisen. Verschiedenemale wird in den Romanen auch der „Satyr. Komponist“ citiert und zwar stets im Charakter eines Selbst-citats.\*\*\*) Endlich ist noch auf eine Stelle in der „Historischen Beschreibung etc.“ hinzuweisen. Dort werden im 15. Kapitel einige musikalische Späße und Streiche von Kunstpfeifern erzählt und dabei die Namen Pancalus und Cotalus benutzt.\*\*\*) Da nun die „historische Beschreibung“ und der Roman Cotala†) gleichzeitig erschienen (1690) und es sich bei Pancalus und Cotalus doch um ganz willkürliche Namenbildungen handelt, so haben wir hier abermals einen Beweis für Printzens Verfasserschaft. Doch bedürfen wir desselben kaum mehr; *die Übereinstimmungen zwischen Battalus und der Autobiographie in der Ehrenpforte bringen den unumstößlichen Beweis, dass Printz der Verfasser der drei satyrisch-musikalischen Romane ist.* Technisch musikalisch ist sowohl im Cotala wie im Battalus nichts enthalten; dagegen bieten beide Werke interessante Belehrungen über die zeitgenössischen Musikverhältnisse, namentlich in den unteren Musikerschichten. Printz hatte in seinem abenteuerlichen Reiseleben jedenfalls Gelegenheit genug, diese Verhältnisse zu studieren. Allerdings ist die Darstellung, wie oben bereits erwähnt, namentlich im Cotala sehr ordinär und roh; das ist noch eine Art später Ausläufer der durch den 30jährigen Krieg herbeigeführten Kulturverderbnis. Der Battalus ist weit ansprechender; hier flicht Printz sogar eine recht lustige Komödie ein, die freilich stark an Gryphius als Vorbild erinnert. Eine eigentliche Inhalts-

\*) Printz erzählt von seiner Reise von Venedig nach Ancona. Auf dieser Reise erlitt Printz Schiffbruch. Ganz ähnliches wird im Roman a. a. O. erzählt.

\*\*\*) Z. B. Cotala, S. 5: „Ich habe gesehen, dass die Bier-Fidler | unsere Stieffbrüder unterschiedliche Tractägen ans Licht gegeben | als nemlich dem Jean Tambour, den Scheergeiger | den Leyer-Matz und dergleichen etc.“ Diese Namen spielen im „Satyr. Komponisten“ eine Rolle. Vgl. a. Battalus, S. 136: „ . . . mein Vater erzehlete . . . . . unterschiedliche April-Possen | und unter anderen auch einen | welchen er in der Declaration der Refutation des Satyrischen Componisten gelesen.“ Da diese Aprilgeschichte in der Declaration keine besondere Rolle spielt und an der betr. Stelle im Roman keinerlei Anlass bestand, speziell auf den „Satyr. Komponisten“ hinzuweisen, so ist diese Bemerkung sehr bezeichnend.

\*\*\*) a. a. O. Seite 195.

†) Dass Cotala nur eine Dialektbildung von Cotalus sein soll, wird im Battalus S. 32/33 ausführlich erzählt.

angabe von den beiden Werken zu machen, ist kaum möglich, da es sich in beiden nicht um eine in organischer Entwicklung fortschreitende Geschichte, sondern vielmehr, wie ja auch im „musikalischen Quacksalber“, um eine lose Aneinanderreihung von bunten Szenen und Bildern handelt, die einen primitiven Abschluss durch die Verheiratung des Helden findet.

Das berühmteste Werk von Printz ist seine Musikgeschichte, die „Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst“. Vor allem diesem Buche verdankt es Printz, wenn sein Name noch heute bekannt ist, denn er hat damit die älteste deutsche Musikgeschichte geliefert. Diese Thatsache verleiht allerdings der Schrift ein hohes historisches Interesse, aber wenn wir von diesem absehen und lediglich den absoluten Wert des Werks ins Auge fassen, so nimmt es unter den Arbeiten von Printz keineswegs eine hervorragende Stellung ein. Schon aus der Entstehungsgeschichte des Buches können wir manches entnehmen, was uns den Wert desselben in zweifelhaftem Lichte erscheinen lässt. Nach der Autobiographie (im letzten Kapitel der „Historischen Beschreibung“) hat Printz das Werk in der kurzen Zeit von 3 Monaten geschrieben;\*) beinahe will es scheinen als sei es nur ein deutscher Auszug aus seiner bereits oben erwähnten lateinischen *Musica historia*; am eben angeführten Orte sagt nämlich Printz: (§ 38) „Die Lateinische *Musica Historiam* hat mein Verleger | Herr Johann Christoph Miete auch schon in seinen Händen | und wird vielleicht schon gedruckt seyn.“ Gelegentlich citiert er in der „historischen Beschreibung“ diese *Musica historia*, indem er auf eine dort zu findende ausführlichere Erläuterung verweist;\*\*\*) tatsächlich scheint aber diese *Musica historia* nie im Druck erschienen zu sein. In der Vorrede erwähnt Printz, dass er sehr viel von seinem gesammelten Material verloren habe (durch die bereits oben angeführte Feuersbrunst), so dass also die Musikgeschichte, wie sie vorliegt, nur eine willkürliche Zusammenstellung von zufällig übrig gebliebenem Stoffe ist; auch stand dem Verfasser keine zureichende Bibliothek zur Ver-

---

\*) a. a. O. S. 223, § 34: „Gegenwärtiges Werk aber hab ich den 1. Juni Anni 1689 angefangen und dem 1. Septembris ejusdem Anni zu Ende gebracht.“

\*\*\*) Vgl. z. B. III. Kapitel, § 31 „Und so viel haben wir von denen Hebräischen Instrumenten hieher setzen wollen. Ein mehreres wird davon zu finden seyn in meiner Lateinischen *Musicae historicae* dritten Capital.“ (Die Bezeichnungen *Musica historia* und *historica* wechseln miteinander.)



fügung:\*) alles Tatsachen, welche auf die Qualität des Buches einen ungünstigen Einfluss ausüben mussten. Sehr stark lehnt sich Printz vor allem an die Schriften von Ath. Kircher an, was das Zuverlässigkeits-Renomée seines Buches keineswegs heben kann; eine weitere sehr wichtige Quelle ist ihm das „Syntagma musicum“ des Prätorius. In seiner Autobiographie in Mattheson's Ehrenpforte erwähnt er, dass er sich Exzerpte aus diesem Werke gemacht habe; in der historischen Beschreibung citiert er es jedoch nicht als Quelle, obwohl er höchst ungeniert längere Partien daraus einfach herübernimmt, indem er sie nur ins Deutsche überträgt. Das Stärkste leistet er hierin in Kapitel VI, § 41 (Seite 67), wo er von den Reformen des Aristoxenus spricht und eine wörtliche Übersetzung von Synt. I 2, Kap. 2. S. 173 liefert, ohne seines Gewährsmannes auch nur mit einer Silbe zu gedenken.\*\*\*) Aber auch anderweit nimmt er manches aus Prätorius, ohne seine Quelle zu nennen, so z. B. wenn er von den Erfindern der Musik spricht.\*\*\*) Das erhöht natürlich den Originalwert dieser Musikgeschichte auch nicht. Allerdings darf man an ein so isoliert stehendes Werk, wie es das vorliegende ist, keine allzustrengen Anforderungen stellen. Wenn es da z. B. auf Seite 122 heisst, Glarean habe zuerst unter den Theoretikern, die Terzen und Sexten unter die Konsonanzen gezählt, so ist das verzeihlich, wenn auch die moderne Forschung (Cousse-maker, Riemann) nachgewiesen hat, dass dieses Verdienst dem ca. 250 Jahre vor Glarean lebenden Benediktiner Mönch Walter Odington zukommt. Dass aber selbst Zahlen, wie die von den Werken Zarlino's (1550 statt 1558 ff.) oder von Prätorius' „Syntagma“ (1614 statt 1615) oder von Kircher's

---

\*) a. a. O. „Wiewohl mich zwar dieses Scriptum viel mehr Mühe gekostet | als eines von allen denen | so ich jemals verfertiget: so gestehe ich doch gar gerne | dass es weit besser hätte werden können | wenn ich eine vollständige Bibliothek zur Hand gehabt | oder wenn mir zum wenigsten noch diejenigen Bücher | so mir Anno 1684 den 2 Maji, in dem hiesigen grausamen Brande | verdorben | geblieben wären.

\*\*\*) Darüber tadelt ihn schon Mattheson im „Forschenden Orchester“ Seite 14.

\*\*\*\*) Vgl. z. B. Printz, Kap. 1, § 8: „Dieser Meinung ist gewesen der Poet Ponticus, welcher | wie Athenaeus in seinem 9. Buch am 13. Cap. bezeuget | erzehlet | dafs die Music durch Nachahmung derer in denen Wäldern singenden Vogel erfunden | und ausgedacht worden.“ — Prätorius, Synt. I 2, S. 167 „Et Ponticus Chamaeleon Musicam ab antiquis excoGITATAM scribit avium imitatione in solitudinibus canentium, referente Athenaco lib. 9, cap. 13.“ Ähnliche Parallelen liessen sich noch viele aufweisen!

„Musurgia“ (1649 statt 1650) — Bücher die Printz sehr wohl kannte — falsch und ungenau angegeben sind, zeigt, mit wie geringer Genauigkeit er zu Werke ging. Darum sind auch die Originalnachrichten, die Printz von der Musikgeschichte seiner Zeit macht, nur mit großer Vorsicht aufzunehmen, um so mehr, da aus so manchen seiner Angaben hervorgeht, dass ihm ein weitsichtiger Blick mangelte. Gelungen ist die Ableitung des Wortes „Madrigal“ von einem Komponisten „Madrigallus“ (S. 131). Interessant sind seine Äußerungen über die sogen. „Bocedisation“ deren Urheber (H. Waelrant † 1595) ihm übrigens unbekannt ist. Er zieht sie der Solmisation vor, weil sie keine Mutation nötig macht und stellt sich damit in dem damals in vollstem Gange befindlichen Kampf zwischen dem alten und neuen Tonsystem auf Seite des letzteren, obwohl er, wie wir künftighin noch sehen werden, keineswegs ein „Fortschrittler“ ist. Wie allgemein man damals bereits an der Abschaffung der Solmisation arbeitete, geht auch aus der Autobiographie Printzen's im letzten Kapitel der Musikgeschichte hervor, wo er berichtet, dass er bereits in seiner Jugend einen Lehrer gehabt habe, der zur Vermeidung der Mutation den sechs Guidonischen Silben, noch die siebente „si“ hinzufügte. \*) In derartigen Einzelheiten liegt der Hauptwert der Printz'schen Musikgeschichte. In der anekdotischen Behandlung des Stoffes ist er ein Kind seiner Zeit. So gedenkt er z. B. eines blinden Musikers und Instrumentenmachers *Hans Linnemann*, kann sich aber dabei nicht versagen zu vermelden, dass derselbe im stande war „die Nehennadeln so hurtig und gut einzufädeln | als einer | der sein Gesicht hat.“ \*\*) Das Register ist sehr vollständig und zuverlässig, enthält sowohl Sachen wie Namen, letztere aber unglücklicherweise nach den Vornamen alphabetisiert. — Für seine Zeit war Printzen's „Historische Beschreibung etc.“ jedenfalls ein aufsehenerregendes Buch, und so findet sich denn unter den Dedikationen kein geringerer Name, als der des berühmten Rechtsgelehrten Benedikt Carpzow. Wie sehr aber noch 70 Jahre später das Buch in Ehren stand geht aus einer Notiz Adlung's hervor, die lautet: „Prinzens Historie der

\*) a. a. O. S. 217/18 . . . . „Herr Kilianus Hammer | welcher | damit er die Beschwerlichkeit der Mutation Vocum Musicalium auffhübe | zu denen sechs Vocibus Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, die siebende Si hinzuthetan etc.“ — Was soll man aber nun sagen, wenn ein „moderner“ Tonlehrer (Bellermann) im 19. Jahrh. sein Bedauern ausspricht, dass sich die Solmisation nicht wieder einführen lasse?!!

\*\*) a. a. O. S. 147.

Musik ist vor allen andern zu brauchen.“\*) — Auch Mattheson citiert sie in seinen Schriften oft und ehrenvoll.

Die bedeutendste und wertvollste Schrift von Printz ist der „satyrische Komponist“. Dieses Buch ist nicht, wie Kuhnau's „Quacksalber“ ein eigentlicher Roman, sondern ein vollständiges musikalisches Lehrbuch. Nur beiläufig sind die Abenteuer des Titelhelden\*\*) „Phrynis“ erzählt und einige lustige Geschichten mit untergemischt, hie und da auch die Dialogform gewählt. Dieses Buch scheint Printz viele Anfeindungen zugezogen zu haben; wenigstens gedenkt nicht nur er selbst sehr oft derartiger Anfeindungen, sondern auch in den „Ehrengedichten“ die sich nach Sitte damaliger Zeit vor manchen seiner Schriften finden, suchen ihn die Verfasser über dergleichen zu trösten;\*\*\*) *dagegen ist die „Refutation des Satyrischen Componisten oder so genannten Phrynis etc.“, welche der Gesamtausgabe des satyr. Komponisten v. 1696 beigegeben ist, durchaus scherzhaft zu nehmen.* Printz erzählt in der Vorrede, dass ein guter Freund von ihm sie einigen Tadlern zum Possen verfasst habe: man braucht sie auch nur zu lesen, um an der ganzen Ausdrucksweise sofort zu sehen, dass es sich um einen Scherz handelt. Es ist daher ein Irrtum, wenn in den meisten modernen musikgeschichtlichen Büchern diese Refutation als ernsthafte Gegenschrift aufgefasst wird.†) Ein ähnliches Missverständnis passierte aber auch manchen Zeitgenossen, weshalb im nächsten Jahre (1679) die „Declaration oder

\*) Mus. Gelahrtheit S. 137. — Die Schreibarten Prinz und Printz wechseln in den Quellen. Er selbst schreibt aber immer Printz, was also richtig ist.

\*\*) Diesen Namen nahm Printz aus der griechischen Musikgeschichte, wie er selbst (Historia Seite 51) erwähnt. Phrynis hat bekanntlich die Saiten der Chitarra von 3 auf 5 vermehrt. Vgl. Ambros, Mus.-G. I. S. 145.

\*\*\*) So heisst es in dem Ehrengedicht von den „Exercitationes musicae“ (1689) folgendermassen:

„Die seinen Phrynis nur ohn' all' Empfindniß lasen |  
Die lobten seinen Fleiß | und die bemühte Hand:  
Hingegen Tadelr die rümpften ihre Nasen |  
Vielleicht weil mancher sich damit getroffen fand.

†) Ein einziges Citat genügt, um die Sache zu klären; im 5. Kapitel dieser Refutation heisst es: „Ein jedes Stück | in welchen die Fugen und Contrapunct am besten und leichtesten können angebracht werden | ist höher zu schätzen | als dasjenige | in welchen die Fugen und Contrapunct nicht so gut und leicht können angebracht werden . . . . Nun wird jedermann also auch Phrynis selbst | gestehen müssen, dafs man die Fugen

weitere Erklärung der Refutation des Satyrischen Componisten usw.“ herauskam, welche die Späße der Refutation aufdeckt. Beinahe liegt der Gedanke nahe, Printz selbst habe sowohl die Refutation wie die Deklaration verfasst; doch stellt er das (a. a. O. Seite 22 und 41) entschieden in Abrede. (Nichtsdestoweniger wird von modernen Musikhistorikern die Deklaration unter seinen Schriften mit aufgezählt.) Einer ernsthaften Gegenschrift thut Printz in der Vorrede S. 35 Erwähnung: „Mittlerweile schickte mir einer von meinen . . . Freunden einen Calender | in welchen è regione die Lebensbeschreibung des abenteuerlichen Jean Rebhu gedrucket war: darinnen tastete mich der Author ziemlich grob an . . . .“ Eine, nach Printzen's Aussage, ebenfalls von einem guten Freund gefertigte Abwehr dieser Angriffe, in Form eines Gesprächs, folgt a. a. O. Endlich sei noch folgende Stelle aus der Vorrede hier angemerkt: „Eine kurtze Zeit nach diesem schickte mir ein guter Freund das Narren-Hospital | in welches mich der Author auch hinein gesetzt | und mir eine eigene Zelle | nemlich die Achte | eingegeben hatte.“ Es ist heutzutage gar nicht mehr recht einzusehen, warum der „Satyrische Komponist“ seiner Zeit gar soviel Anstofs erregt hat, denn die Ausdrucksweise desselben ist keineswegs besonders aggressiv. Eine hübsche künstlerische Refutation der Angriffe auf den „Satyrischen Komponisten“ findet sich im 3. Teil dieses Werks; der Titel derselben ist: „Ἠχώ ἐπερώπωνος oder Wunderbahrliche Echo, welche die Feinde und Neider des Satyrischen Componisten in einer doppelten Fugâ Ligatâ repräsentiret.“ Printz sagt scherzhaft, sie sei von seinem Stiefbruder verfasst; in Wirklichkeit ist sie natürlich von ihm selbst und, da von seinen Compositionen so wenig erhalten ist, ein ganz interessantes Dokument. Sie ist gesetzt für 2 Violinen, 2 Soprane und Basso continuo. Die Violinstimmen und Singstimmen sind als geschlossene Kanons notiert; der continuo besteht aus einigen 3—6 mal zu wiederholenden Formeln. Der Text lautet:

„Wer ist der Narr der meine Kunst verachtet?  
 Ich bins | ich bins der alles wohl betrachtet |  
 Wer ist der Tropff der all mein Thun vernicht?  
 Ich bins | ich bins | der all's mit Kunst verricht.“  
 usw. (folgen noch 3 Strophen).

und Contrapunct in unrein-componierten Sachen besser und leichter anbringen kan. Ergò ist ein unrein-componiertes Stück höher zu schätzen | als ein rein-componiertes nach denen Regulin des Phrynidis.“ Ich dünkte, diese Stelle spräche klar!

Wie der Scherz gemeint ist, sieht man, wenn man einige Takte in Partitur bringt, wobei man sich als Sänger die Gegner von Prinz vorzustellen hat.\*)

Violine 1.

Violine 2.

Wer ist . . . der Narr (Wer ist der Narr)

Continuo. 48 65 48

der mei-ne Kunst ver-ach - tet? Ich bin's

Wer ist . . . der Narr

6 76 48

\*) Das Stück ist durchweg sehr geschickt gemacht und zeigt, dass Prinz auch ein wackerer praktischer Musiker gewesen ist. Doch dürften sich in die Stimmen manche Druckfehler eingeschlichen haben. Mein Urteil gründet sich auf eine Spartierung, welche Fr. Carola Ducreé (München) angefertigt und mir überlassen hat, wofür ich meiner lebenswürdigen Kollegin auch an dieser Stelle nochmals meinen besten Dank ausspreche.

(Ich bin's) (Ich bin's) Ich bin's der al-les wohl be-  
 (Wer ist der Narr) der mei-ne  
 65 48 6 76  
 usw.  
 usw.  
 trach-tet wer ist der Tropff? wer usw.  
 Kunst ver - ach - tet? Ich bin's (Ich bin's) usw.  
 48

Die Behandlung des Stoffes ist im satyr. Komponisten trotz der freien ungezwungenen Darstellung, eine ziemlich systematische. Im 1. Teil wird gehandelt von den Intervallen, Klauseln, Tonarten, Konsonanzen und Dissonanzen, Dreiklängen, Synkopation usw., also, modern ausgedrückt, von der allgemeinen Musiklehre und Harmonielehre. Der 2. Teil bringt die Kompositionslehre im eigentlichen Sinne: „Requisiten“ und Fehler eines Komponisten; Lehre von den Proportionen, (gehörte freilich eigentlich in den 1. Teil) Variationen und Generalbasslehre. Der 3. Teil befasst sich mit der „höheren Musiktheorie“,

namentlich mit der Temperatur und den damit zusammenhängenden Fragen, mit der Rythmik und der Lehre vom Kontrapunkt.

In den erzählenden Teilen des Werks kommen manche musikgeschichtlich interessante Dinge zur Sprache, so z. B. der absolute Mangel von Partituren: an den verschiedensten Stellen ist die Rede davon, dass Stücke, die beurteilt werden sollen, erst „in Tabulatur“ gebracht werden müssen. Auch in den theoretischen Teilen findet sich manches Interessante und Erwähnenswerte. Allerdings ist Printz keineswegs ein Fortschrittler; so verwirrt er z. B. die damals in Schwung kommenden Transpositionen (d. h. die Einführung der modernen Tonarten) und nennt sie Betrügereien „als die da Spreu für gut Korn verkauffen und dem Gehöre Dissonantien für Consonantien obtrudiren“.\*) Auch in der Lehre von den verbotenen Tonschritten ist Printz ziemlich rückständig; dagegen bringt er manche auch heute noch vollgültige Regel, darunter solche, die von manchen späteren Tonlehrern ganz außer acht gelassen wurde, so z. B. die Vorschriften, welche Töne im Dreiklang\*\*) verdoppelt werden sollen, worunter wieder namentlich die Warnung vor Terzverdoppelung bemerkenswert ist.\*\*\*) Sehr interessant ist auch seine Erklärung des Dur- und Molldreiklangs. Der Durdreiklang entsteht ihm durch harmonische, der Molldreiklang durch arithmetische Teilung der Quinte, wobei er ausdrücklich erwähnt, dass dieselben sich durch die verschiedenartige Stellung der Terzen (die große Terz einmal unten, einmal oben) unterscheiden.†) Hier sehen wir also die Lehre Zarlino's von der polaren Gegensätzlichkeit von dur und moll, welche in der Folgezeit bekanntlich so in Vergessenheit geriet, dass sie im 19. Jahrhundert geradezu neu entdeckt werden musste, noch so klar und rein erhalten, wie wohl bei wenigen zeitgenössischen Theoretikern. Freilich ist die Bemerkung Zarlino's von der geringeren Vollkommen-

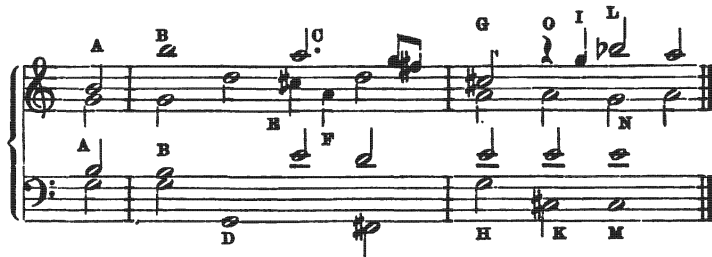
\*) Sat. Komp. I, S. 41.

\*\*) Printz gebraucht die Ausdrücke Trias (harmonica) und Szygia.

\*\*\*) „Wenn zween Theil Triadis Harmonicae vermehret werden | so seyn dieselben gemeiniglich Basis und Exclusus (d. h. Quint): der Mittelste (Terz) wird nur bisweilen | und in casu necessitatis vermehret.“ a. a. O. I. Seite 55.

†) „Trias Harmonica ist entweder Perfecta und Naturalis oder Imperfecta und Mollis. Perfecta und Naturalis ist | wenn Quinta harmonice mediiret ist | und Tertia major unten | minor oben stehet. Imperfecta und Mollis ist | wenn die Quinta arithmeticè mediirt ist | und Tertia minor unten | Tertia major oben stehet.

heit der Mollharmonie\*) auch mit herübergenommen, ein irrtümliches Vorurteil, dessen Beseitigung der modernen Theorie vorbehalten war. In der Lehre von der Stimmführung ist dagegen, wie erwähnt, Printz ziemlich rückschrittlich. Er kennt verbotene Oktaven, Quinten, Quartan, Terzen, Sexten im engen Anschluss einerseits an Zarlino andererseits wahrscheinlich an den Nürnberger Theoretiker Andreas Herbst;\*\*\*) dessen Schriften Printz gut kannte und teilweise sogar exzerpierte.\*\*\*) Auf diese Quelle sind wohl die Regeln über die unglückseligen „verdeckten“ Quinten und Oktaven zurückzuführen, wobei noch zu bemerken ist, dass Printz wohl einer der ältesten Tonlehrer ist der sich des Terminus „verdeckt“ bedient. Derselbe findet sich weder bei Herbst, noch z. B. bei Printz's Zeitgenossen Werckmeister.†) Um im übrigen einen Begriff von Printz's Stellung zur Satzlehre zu geben, ist es am einfachsten einige Stellen einer von ihm getadelten Komposition mit den daran gemachten Ausstellungen hier folgen zu lassen.



Bei A und B tadelt Printz die Terzenverdopplung und das Fehlen der Quinte. In der folgenden Synkopation sind „die Dissonantiae CD, ED, FD dem Ohr ein wenig zu verdrießlich.“ Noch schlimmer sind die Dissonanzen GH, IK, LM, NM, gleich vier auf einmal und alle in „Szygiis Quantitate intrinseca longis“. „Und gesetzt die andere Szygia sey brevis, so geschieht doch die andere Dissonantia IK nach einem Sprunge | und | welches noch ärger ist | nach der Pause O.“

\*) Vgl. Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie* S. 373.

\*\*\*) Vgl. über ihn und die namentlich durch ihn erfolgte erste präzise Feststellung der Regeln betr. die verdeckten Quinten und Oktaven, Riemann a. a. O. Seite 443 ff.

\*\*\*\*) Vgl. Ehrenpforte, Seite 273 und „Historische Beschrbg.“ S. 138, wo namentlich der in erster Linie in Betracht kommenden „Musica poetica“ von Herbst gedacht wird.

†) Vgl. Riemann, a. a. O. 445.



Bei P Q R S „resolvieret er Dissonantiam in Syncopatione mit einem Sprunge über sich“. Noch „größer“ ist der folgende Fehler: „nach der Resolution T fällt er in V und machet also mit dem Bass x, y zwei Quinten | deren erste verdeckt ist.“ —  $\alpha \beta$  und  $\gamma \delta$

enthalten abermals eine vitiosa consecutio duarum Octavarum, deren erste verdeckt ist nach der Synkopation  $\alpha$ . „Überdies fehlet in der letzten Syszygia Sonus extremus superior. Hier wird  $\epsilon \zeta$  die Synkopatio ordentlich über sich resolviret.“

Das „ärgerste Vitium“ ist aber im Folgenden enthalten: „Unter der Synkopation  $\eta$  seyn zweien dissonierende Soni,  $\theta$  und  $\iota$ , darauf kommet consecutio falsa duarum Octavarum  $\eta \iota$  und  $\kappa \chi$  und  $\mu \nu$ .“  $\xi \omicron$  ist eine „abscheuliche Dissonanz, Semidiopente in langen und beweglichen Noten, worauf für's andere Quinta  $\pi \rho$  folget, da beyde Stimmen ordentlich aufsteigen.“



„Hier ist abermals ein greulichs (sic!) vitium, die Syncopatio  $\sigma$  wird springend über sich resolvieret und der Tenor und Bass haben vitiosam Consecutionem duaram Quintarum, deren erste  $\tau v$  verdeckt, die andere  $\varphi \chi$  ausdrücklich ist.“

Gewiss sind auch vom modernen Standpunkte aus manche Stellen der vorliegenden Beispiele tadelnswert, allein im Großen und Ganzen liegt doch ein sehr rückschrittlicher Geist über den ausgesprochenen Rügen, und, wenn man bedenkt, dass es ein Zeitgenosse des jungen Bach und Händel war, der das geschrieben hat, dann sieht man wieder recht deutlich, wie sehr die Theorie meist hinter der Praxis herhinkt.

Interessant und wichtig ist es auch, die Stellung Printzen's zu den Fragen der „Temperatur“, die ja in jener Zeit anfangen sehr aktuell und akut zu werden, zu beleuchten. Freilich, da die Temperatur sehr eng zusammenhängt mit dem Problem der modernen transponierten Tonarten, und der Leser sich erinnert, dass wir bereits oben das ablehnende Verhalten unseres Autors gegen dieselben zu erwähnen hatten, so wird er von vornherein zu dem richtigen Schluss kommen, dass auch in Fragen der Temperatur Printz nicht zu den Fortschrittlern gehört. Die Geschichte der musikalischen Temperatur beginnt mit Schlick's „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ 1511, theoretisch-spekulativ eigentlich erst mit Lud. Fogliani's\*) „Musica theoretica“ (1529) und findet praktisch ihr Ende bekanntlich mit Bach's wohltemperierten Klavier, während theoretisch noch das ganze 18. Jahrhundert sich eifrig damit befasst (namentlich Sorge, Marpurg, Kirnberger u. a.). Es handelt sich dabei bekanntlich um die möglichst vorteilhafte Bestimmung und Verteilung gewisser Abweichungen von der ursprünglichen vollkommenen Reinheit, welche die Intervalle erleiden müssen, um in allen möglichen melodischen und harmonischen Beziehungen wohlklingend erscheinen zu können. Werden diese

\*) Vgl. Riemann, a. a. O. S. 327.

Abweichungen auf alle Intervalle und Töne gleichmäÙig verteilt, so ist das eine gleichschwebende Temperatur; werden dagegen gewisse Intervalle bevorzugt und ganz rein gestimmt, andere dafür um so unreiner, so ist das eine ungleichschwebende Temperatur. Eben in die Zeit da Printz schrieb, fällt der Kampf und endgültige Sieg der gleichschwebenden Temperatur über die ungleichschwebende. Printz handelt im 3. Teil des „Satyrischen Komponisten“ weitläufig von der Temperatur.\*) Er spricht zunächst von der Temperatur Zarlino's. Zarlino schlug vor, jede Quinte um  $\frac{1}{7}$  des didymischen oder syntonischen Kommas zu verringern.\*\*\*) Printz will dagegen jeder Quint  $\frac{1}{4}$  Komma nehmen und der Quarte geben, wobei alle großen Terzen und kleinen Sexten vollkommen rein blieben.\*\*\*) Er giebt als sein Vorbild hierin namentlich den Theoretiker *Otto Gibel* an,†) doch hat Sorge††) nachgewiesen, dass er sich auch an Prätorius sehr enge damit anschließt.

Nach Sorge's Aussage†††) hat bereits Werckmeister in seiner „Musikalischen Temperatur“ 1691 die Mängel des Printz'schen Systems aufgeklärt. Allein Konsequenz wird man Printz nicht absprechen dürfen. Denn seine Temperatur reicht für einfach transponierte Tonarten\*\*) aus, und das moderne ungebundene Transponieren verwarf er ja ebenfalls; Werckmeister ist Printz gegenüber ein radikaler Fortschrittler, nicht nur in Hinsicht auf die Temperatur, sondern bezüglich der ganzen Tonlehre, namentlich aber auch was die Einführung der modernen Tonarten betrifft.\*\*\*†) Eine ausführliche Dar-

\*) Auch in den „Exercitationes musicae“ und in der „Musica modulatoria vocalis“ kommt er gelegentlich darauf zu sprechen; namentlich enthält die letztere eine sehr ausführliche Monochordeinteilung. (a. a. O. S. 23 ff.).

\*\*) Riemann, *Katechismus der Akustik*, Seite 38. Das didymische oder syntonische Komma ist bekanntlich 81 : 80 d. h. die Differenz zwischen großen und kleinen Ganzton.

\*\*\*) a. a. O. Seite 69.

†) a. a. O. Seite 90.

††) „Gespräch von der Prätorianischen, Printzischen, Werckmeister'schen . . . . Temperatur usw. 1748 Seite 48 ff.

†††) a. a. O. Seite 49.

\*) Freilich fehlt ihm z. B. schon der asdur Dreiklang, denn sowohl die Quinte as-es war unbrauchbar, weil um  $1\frac{3}{4}$  ditonisches Komma über sich schwebend, als auch die Terz as-c, weil um eine Diesis (128 : 125) zu groß. Vgl. Sorge a. a. O. Seite 44.

\*\*\*†) Vgl. Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie*.

stellung über die Temperatur hat Printz seiner Aussage\*) nach in seinem Traktat vom Quarten- und Quintenzirkel gegeben, ein Buch, das aber heute nicht mehr vorhanden ist (s. o.). Sorge wirft der Printz'schen Temperatur außerdem noch Bevorzugung der Terz vor der Quint vor und bemerkt sehr richtig, dass die Terz als an sich unvollkommenes Intervall viel leichter von ihrer mathematischen Reinheit etwas abgeben könne, als die Quint. Somit ist Adlung's Ausspruch\*\*) über Printz als Temperaturberechner vollkommen billig: „Prinz hat viel gethan, ob er schon noch zu viel gehalten auf die Reinheit der gemeinsten Tonarten.“

Die Generalbassregeln des „Satyrischen Komponisten“ bringen nichts besonders Bemerkenswertes; in der Taktlehre ist Printz ebenfalls ein Anhänger des Alten und will von komplizierten Bildungen, wie  $\frac{5}{4}$  oder  $\frac{7}{4}$  Takt u. dgl. nichts wissen.†) Oft finden sich im Verlauf der Darstellung kleine treffende Bemerkungen eingestreut: so wenn er z. B. die Komponisten schilt, die nur am Klavier komponieren können,††) oder wenn er den Grundsatz „sollt passen Ton und Wort“ formuliert;†††) manchmal bringt er auch eine überraschend richtige historische Bemerkung, so wenn er z. B. von der altgriechischen Musik sagt: „. . . es könnte wohl seyn | dafs sie (die Griechen) eben auff solche Weise musiciret hätten | als wie heute zu Tage die Sack-Pfeiffer und Leyrer | welche auch Octavam, Quintam und Quartam\*) gebrauchen | und darzu eine Melodey spielen\*\*\*) etc.“ so spricht er damit die Ansicht aus, welche die Mehrzahl der modernen Forscher bezüglich der griechischen Musik heute vertritt. — Die erzählenden Teile bringen manches Gelungene, sind aber wie bereits oben erwähnt, teilweise recht roh; mit besonderer Vorliebe werden Prügeleien geschildert. Alles in allem ist aber die Lektüre des „Satyr. Komponisten“ sehr interessant und lehrreich.

\*) *Exercitationes musicae*, „Von der Quint“ Seite 25.

\*\*) a. a. O. Seite 51.

\*\*\*) *Musikal. Gelahrtheit*, Seite 277.

†) a. a. O. II, S. 26 „Weil aber diese Proportionen kein Fundament in der Musik haben | so halt ich den Komponisten für einen Gecken, der sie setzt.“

††) a. a. O. I, S. 11.

†††) a. a. O. II, S. 33.

\*†) Darunter sind Sordunbässe zu verstehen.

\*\*†) a. a. O. II, S. 34.

Ein seiner Zeit aufsehenerregendes Werk\*) von Printz waren auch die *Exercitationes musicae . . . . de concordantiis singulis*“, d. h. eine Sammlung von verschiedenen Abhandlungen über die einzelnen Konsonanzen; dieselbe erschien in den Jahren 1687—1689 und zwar 1687 die Abhandlung über unisonus, Oktav und Quint; 1688 über große Terz und Quart; 1689 über kleine Terz, große und kleine Sexte. Der Grund der Veröffentlichung dieser Schrift, den Printz in der Vorrede mitteilt, ist einigermassen seltsam: weil er bei dem Brand der Stadt Sorau seine musikalische Bibliothek verloren habe, dann aber sein Gedächtnis durch ein hitziges Fieber stark geschwächt worden sei, habe er, um nicht seine ganze Musikweisheit völlig zu vergessen, zu seiner eigenen Übung das vorliegende Werk verfasst.\*\*\*) Man würde aber fehlgehen, wenn man sich durch dieses Geständnis des Autors zu einer geringschätzenden Beurteilung seines Buches verleiten liesse; im Gegenteil: die „exercitationes“ sind das Fortschrittlichste und Selbständigste was Printz geschrieben hat; manchmal geht er dabei über den „Satyrischen Komponisten“ hinaus, unterlässt es aber dann seltsamerweise, in der neuen Gesamtausgabe des letzteren diese neuen Errungenschaften ebenfalls anzubringen.

In der Vorrede zu den *exercitationes* handelt Printz in sehr scholastischer Weise von den Proportionen\*\*\*) und von den allgemeinen Regeln der Komposition, worüber er 14 „axiomata und 35 „theoremata“ vorträgt. Dass er sich dabei oft wiederholt und dasselbe zweimal und öfter sagt, hat schon Mizler†) mit Recht getadelt. In der „Kunstübung vom unisonus“ stellt Printz als einer der ersten Theoretiker den Grundsatz auf, dass der „unisonus eine Concordanz sey“ und setzt sich dabei namentlich mit Cartesius, Lippius und Kircher auseinander.††) Diesen theoretischen Fortschritt Printzen's hebt auch Mizler hervor†††) und lobt besonders, dass Printz seine Gegner „bescheiden, nach Art der wahrhaftigen Weltweisen widerleget, ohngeachtet er sonst wie viele Musikverständige, die Leute ziemlich

\*) Z. B. Mattheson citiert es sehr oft und Mizler nahm einen großen Auszug davon in seiner „musikalischen Bibliothek“ auf.

\*\*\*) Vgl. a. a. O. Seite 2.


\*\*\*)) Mizler a. a. O. II, Seite 11 f. tadelt diesen Ausdruck und will statt dessen „Rationen“ sagen. 6:8 sei eine Ration aber keine Proportion. *Sorge, Anweisung zur Rationalrechnung etc.* 1749, Seite 24 desgl.


†) a. a. O. II, Seite 16 f.

††) a. a. O. Seite 10.

†††) *Mus. Bibl.* III, S. 70.

durchhecheln kann.“\*) Die Definitionen Printzens findet dagegen Mizler manchmal ziemlich undeutlich und verworren, was leider sehr wahr ist und auch bezüglich mancher Teile des „Satyrischen Komponisten“ gilt. Die Stoffbehandlung in den „exercitationes“ ist im allgemeinen die, dass zuerst von dem Wesen der jeweils behandelten Konsonanz, ihren mathematischen Verhältnissen u. dgl. gesprochen und dann in detaillierter Weise die Art ihrer Verwendung im praktischen Tonsatze gezeigt wird. Besonderes Interesse hat die exercitatio von der Quarte und von der großen Terz. Die letztere deshalb, weil hier Printz im Widerspruch mit dem „Satyr. Komponisten“ die große Terz für eine vollkommene Konsonanz erklärt, während er sie im „Satyr. Komponisten“\*\*) nur die „vollkommenste der unvollkommenen Konsonanzen nennt; umgekehrt nennt er die Quarte in den „exercitationes“ eine imperfekte im „Satyr. Komponisten“\*\*) eine „perfekte“ Konsonanz; dadurch ergibt sich ihm bezüglich der Stimmführungsregeln eine Änderung, in dem er gewisse Quartfolgen, die er im „Satyr. Komponisten“ verbietet, hier in den exercitationes erlaubt; Quartfolgen sind nämlich erlaubt: „Wenn eine Quart in Octava harmonice mediatâ, die andere in Sexta majori stehet

(z. B. ) item wenn etliche Sextae, so die Quarten oben

und die Tertias unten haben.“ (Z. B. ) Diese

Konzessionen bedeuten, die Abschüttelung wenigstens eines Stückchens alten Zopfs! Mit der Erklärung der Quart als imperfekte Konsonanz trat Printz abermals in Gegensatz zu Werckmeister, der sie als perfekte Konsonanz nahm; auf diesen Streit weisen Mizler und Mattheson gelegentlich hin. Der letztere nimmt Printz gegen Werckmeister in Schutz, will aber seinerseits die Quarte gar als Dissonanz aufgefasst wissen.†)

\*) a. a. O. II, S. 35.

\*\*) a. a. O. I, Seite 47.

\*\*\*) Von mir eingefügt, da Printz's Beispiele zu umständlich sind.

†) Forschendes Orchester, S. 644 ff. vgl. a. S. 707. „Solchemnach hat P. völlig raison, die Quartam infelicissimam consonantiam zu nennen | weil sie umbra et serva Quintae ist . . . . . Sonst hat P. die oben angeführten praedicata dem Cartesio aus seinem compendio mus. p. 22 entlehnet, hätte aber solches hübsch andeuten sollen.“ (!)

Endlich sei noch mit kurzen Worten der „Musica Modulatoria vocalis“ (1678) gedacht. Wir erwähnten sie oben bereits, weil in ihr eine sehr ausführliche Monochordberechnung nach Printz'scher Temperatur enthalten ist. Interessant ist aber dieses Büchlein auch wieder für die musikalische Kulturgeschichte, weil es über das Leben und die Verhältnisse der Singchöre reichlichen Aufschluss giebt. Wer über dieses Gebiet musikwissenschaftlich arbeitet, sei hier nachdrücklichst auf diese Quelle aufmerksam gemacht. Einzelheiten daraus zu citieren hat keinen Sinn; nur das sei angeführt, dass sich manche recht lustige Bemerkungen darinnen vorfinden: so wenn z. B. ein langes Verzeichnis derjenigen Speisen entworfen wird, von welchen ein Sänger „ohne Sorge“ für seine Stimme geniessen dürfe\*) oder wenn er vor allem die Altisten und Diskantisten zur Keuschheit ermahnt\*\*) „weil der hohen Stimme nichts schädlicheres | als die Conversation des Frauenvolkes“ u. dgl.

Fragen wir uns, am Schlusse unserer Untersuchungen angelangt, welches Gesamturteil über Printz als Musikschriftsteller zu fällen ist, so wird die Antwort dahin lauten, dass Printz zwar kein bahnbrechender Geist war, dass aber seine Schriften genug des Bedeutenden enthalten, um ihren Wert als historische Quellen in der Geschichte der Musiktheorie dauernd zu behaupten. Noch wichtiger beinahe sind sie für die allgemeine Musikgeschichte, als Denkmäler der Musikkultur und der Musikverhältnisse am Ende des 17. Jahrhunderts. Der Printz'schen Musikgeschichte insbesondere gehört trotz aller Mängel der Ruhm, dass sie der erste derartige Versuch in deutscher Sprache ist. — Die Sprache Printzen's ist oft plump und schwerfällig, stets gespickt mit fremdsprachlichen Brocken,\*\*\*) wovon er selbst in den Romanen nicht lassen kann, aber eben dadurch von eigenartigem kulturgeschichtlichem Reiz. Gewiss wird es keiner der Leser bereuen, wenn er die eine oder andere ihm zugängliche Schrift unseres Autors studiert. Denn das Goethe'sche Wort ist und bleibt wahr:

„Es ist ein großs Ergetzen, sich in den Geist der Zeiten zu versetzen.“

---

\*) a. a. O. Seite 17.

\*\*) a. a. O. Seite 19.

\*\*\*) Vgl. Mizler a. a. O. I 2, S. 35: „Von seiner (P.'s) Kräzigen Schreibart will ich gar nichts sagen. Denn es ist damahls nicht schön gewesen, wenn man nicht aus der Lateinischen und Französischen Sprache viele Wörter erbettelt, und damit auf eine armselige Art gepranget“ usw.

## Mitteilungen.

\* „Een duytsch Musyck Boeck“ mit 4- und 5stimmigen Liedern über niederdeutsche Texte von verschiedenen Komponisten des 16. Jahrhunderts, 1572 von Phalesse in Löwen und Bellere in Antwerpen herausgegeben in 5 Stimmbüchern mit 32 Liedern, davon 26 zu 4 Stimmen, 5 zu 5 und 1 zu 6 Stimmen, neu in Partitur herausgegeben von Fl. von Duyse. 26. Ausgabe der Vereinigung für Nord-Niederlands Musikgeschichte. Amsterdam 1903, Fr. Müller & Cie. und Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. fol. 127 Seiten. An Komponisten sind vorhanden Jan Belle, Clemens non papa, Ludov. Episcopus, Theod. Evertz, Noë Faignant, Lupus Hallinc, Joan de Latre, Servais van der Muelen, Adrian Stochaert (Scockart), Gerard und Jan Turnhout und Jan Winselroy (Originaldruck in der Staatsbibliothek in München. Eitner, Bibliogr. 1572). Die Neuausgabe ist in den alten Schlüsseln hergestellt. Für diejenigen, welche die Tonsätze in den hohen Schlüsseln nicht lesen können, sei das Hilfsmittel der Transposition durch Vorzeichnung der tiefen Schlüssel mit den nötigen Kreuzen

empfohlen, z. B. No. 1 ist mit den Schlüsseln  und *fa*,

*cis* zu versehen. Der Herausgeber der Partiturausgabe zeigt sich als ein mit dem alten Tonsatz wohl vertrauter Historiker. Die Tonsätze selbst sind wohlklingend, kunstgerecht, stellen an den Sänger keine schwierige Aufgabe und sind daher unseren Gesangsvereinen zu empfehlen.

\* Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XI. Jahrgang. 1. Teil. Trienter Kodices II. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Wien 1904, Artaria & Comp. gr. fol. VIII und 139 Seiten. Der 2. Band der Trienter Kodices enthält in Partitur 3 anonyme Messen zu 3 und 4 Stimmen, 47 Chansons meist zu 3 Stimmen. An Autoren sind genannt: Bedingham, Binchois, Bourgeois, Busnois, Caron, Dufay (10), Jo. Legrant, R. Libert, C. de Merques, Jo. Pyllois (3), Jac. Vide, die übrigen sind anonym; darauf folgt eine anonyme italienische Canzone, 3 deutsche Lieder, davon eins mit *Pullois* gezeichnet und als Schluss der Revisionsbericht, der den Beweis liefert, dass mancher Tonsatz so nachlässig kopiert ist, dass er kaum in Partitur zu bringen ist: Es fehlen die Schlüssel, das Taktzeichen, Pausen und Noten und lässt sich kaum annehmen, dass aus dem Manuskript je gesungen worden ist. Eine ganz ähnliche Beobachtung macht man bei dem Münchener Liederbuche des 15. Jahrhunderts, Ms. 3232, Neuausgabe in Eitner's 2. Bde. des deutschen Liedes. Es sind Kopien von Dilettanten, die ohne Prüfung und ohne nötige Fachkenntnisse, nur von einem gewissen Sammelfleisse beeeelt, sich alles kopieren was sie nur erreichen können. Und doch haben sie, trotz aller Unkenntnisse, der Nachwelt einen wesentlichen Dienst geleistet, denn ohne ihren Sammelfleiss wäre uns manche Periode in der Musikgeschichte gänzlich unbekannt geblieben.



Der 2. Teil des 11. Jahrganges enthält 6 Konzerte grossi von *Georg Muffat*, Passau 1701, 8 Stb., komplet in der Privatbibliothek des Fürsten Lobkowitz in Reudnitz a. d. Elbe, während die Hofbibliothek in Wien nur 4 Stb. besitzt. Der Druck hat in 4 Sprachen vier verschiedene Titel von grosser Umständlichkeit; der deutsche Titel auf der Violino primo concertino lautet: Ausserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music Erste Versammlung, In zwölf fürtrefflich — und zur sonderlichen Belustigung . . . mit grossem Fleiß aufgearbeiteten Concerten . . . Bekannter ist der lateinische Wortlaut auf dem Bassus continuus: Exquisitoris harmoniae instrumentalis Gravijucundae Selectus primus . . . Der italienische und französische Titel lautet wieder etwas anders. Der Herausgeber Dr. *Erwin Lunz* teilt in der Einleitung Seite V den Stammbaum Muffat's mit, demnach war er c. 1645 zu Schlettstadt im Elsass geb. und am 23. Febr. 1704 zu Passau gestorben, wie Pfarrer Vogeleis in der *Cäcilia* mitteilt (siehe Quellen-Lexikon). Muffat hinterliess 8 Kinder, davon waren Musiker Franz Georg Gottfried geb. 2./11. 1681, gest. 25./8. 1710. Sigmund Friedrich 30./3. 1684—1723. Johann Ernst 8./12. 1686 bis 25./6. 1746. Liebgott 25./4. 1690 bis 10./12. 1770 Letzterer hatte einen Sohn der Musiker wurde Namens *Joseph* 1721—1756 Hofscholar (Klavier) in Wien. Von obigen 12 Konzerten sind in die Neuausgabe nur aufgenommen das 2., 4., 5., 10., 11., 12. Konzert und als Anhang aus den Sonaten, betitelt: Armonico tributo einige Sätze zum Vergleiche. Die Konzerte werden von 3 Solostimmen (2 Violinen und Bass) und 5 Orchesterinstrumenten (2 Violinen, 2 Violen und Bass) ausgeführt, doch gehen die begleitenden Orchesterstimmen durchweg im Unisono mit den konzertierenden Stimmen, eine Armseligkeit in der Erfindung und der Instrumentation. In den Sonatensätzen zu 2 Violinen, 2 Violen und Bass herrscht nicht zu ihrem Vorteile die Sequenz vor. Die Ausstattung beider Bände ist eine luxuriöse. — Dieselben Verleger haben *Johann Jakob Froberger's* Instrumentalwerke, die in den Denkmälern IV, VI, X erschienen waren, in 2 Bände vereint. Der 1. Bd. enthält 25 Toccaten, 18 Capriccio, 6 Canzonen, 8 Fantasien und 15 Ricercaren. Der 2. Bd. umfasst 30 Suiten und 7 Sätze als Anhang. Der Herausgeber ist Guido Adler. Preis 15 M.

\* Der gregorianische Choral als Liturgie und Kunst von *P. Raphael Molitor*. Frankfurter zeitgemässe Broschüren, Band XXIII, Heft 6.

Der gehrte Verfasser des monumentalen Werkes „Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom“ verbreitet sich in dieser Broschüre über die Ursache, wodurch der gregorianische Choral zu der Auszeichnung gelangt sei, der einzige liturgische Gesang der Kirche zu sein. Er findet diese Ursache zunächst in dem hohen Alter, welches den gregorianischen Melodien zukommt, sodann in ihrem musikalischen Werte und endlich in ihrer Geistesverwandtschaft mit der Liturgie. Diese drei Punkte erfahren hier in klarer und geistreicher Sprache ihre Begründung. *P. Bohn.*

\* In der Kunstgeschichte von Dr. *Max Schmid* (Neudamm, J. Neumann 1904, 14. Bd. des Hausschatz des Wissens, 8°. 841 Seiten. Preis 7,50 M gebunden) befindet sich Seite 749—821 ein kurzer Abriss „der

Geschichte der Musik und Oper von Dr. *Clarence Sherwood*, der in wenigen Seiten in treffender Weise die Musikausübung der alten Kulturvölker schildert, dann zur Musik des Mittelalters übergeht und vom 16. Jahrhundert ab sich in kurze biographische Schilderungen der hervorragendsten Persönlichkeiten, begleitet Seite für Seite mit Porträts nach den besten Vorlagen, sich auflöst. Bei dem knapp bemessenen Raume war dies, oder eine ästhetische Würdigung der Perioden der einzige Weg. Hierbei möchte ich noch eine Lanze für Händel's Vater einlegen, der Seite 763 kurzweg als *Barbier* bezeichnet wird. Nach den Akten war er aber 1688 „Weissenfelsischer herzogl. Leibchirurgus und Geheimer Kammerdiener von Haus aus“ (d. h. in Halle). Siehe M. f. M. 23, 109. Ebenso falsch ist Heinr. Isaac unter die deutschen Musiker aufzuführen, Isaac war ein Flanderer und starb Ende 1516 oder Anfang 1517 in Florenz. Hierbei sei zugleich auf die Kunstgeschichte Dr. Schmid's aufmerksam gemacht, die sowohl textlich als bildlich ein vortreffliches Bildungsmittel bietet.

\* In Rom tagte am 10. April der gregorianische Kongress, dem der päpstliche Beschluss mitgeteilt wurde, dass die Herausgabe eines neuen officiellen nach den ältesten gregorianischen Handschriften bearbeiteten Choralbuches befohlen sei. Dasselbe wird für alle katholischen Kirchen der ganzen Welt obligatorisch sein. Hiermit ist der langjährige Streit zwischen Pustetianer und Traditionalisten zu Gunsten der wahren Musikforschung und Musikkenner erledigt. *Pfarrer Vogeleis.*

\* Die April-Nummer der *Monthly Musical Record* enthält von E. J. Dent einen Aufsatz über die in Münster im Museum der christlichen Antiquitäten befindliche Bibliothek *Santini's*, die sich in einem verfallenen Zustande befindet. *Henry Davey.*

\* Der seit längerer Zeit vergriffene 13. Jahrgang von 1881 der Monatshefte für Musikgeschichte ist wieder neu aufgelegt. Preis 9 M. *Staden's* Seelewig ist für 3 M einzeln zu haben.

\* Am 20. Mai findet bei Leo Liepmannssohn in Berlin SW., Bernburgerstraße 14 eine Auktion von Autographen statt, darunter sich auch Musiker befinden: 5 Stück von Beethoven, 3 von Brahms, 1 Chopin, 2 Rob. Franz u. s. f.

---

Gesucht wird: Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang 1903, Heft 6, Beilage. Angebote erbittet die Ebner'sche Musikalienhandlung in Stuttgart.

---

**MONATSSCHRIFT**

für

**MUSIK - GESCHICHTE**

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

**XXXVI. Jahrg.  
1904.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 8 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

**No. 8.**

**Totenliste des Jahres 1903,**

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzung für die citierten Musikzeitschriften:

- Bühgen. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin.  
Fl. Bl. = Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. Regensburg, Pustet.  
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.  
I. M. G. = Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft. Breitkopf & Härtel.  
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.  
Ménestrel = le Ménestrel. Journal du monde music. Paris, Heugel.  
Mus. sac. = Musica sacra. Monatsschrift für kath. Kirchenmusik. Regensburg,  
Haberl.  
Mus. Tim. = Musical Times. London, Novello.  
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Leipzig, Kahnt.  
Ricordi = Gazzetta music. di Milano, Ricordi.  
Schweiz. Musikztg. = Schweizerische Musikztg. Zürich, Gebrüder Hug.  
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Leipzig, Senff.  
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Leipzig, Siegel.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

- Abrányi, Kornel**, Komponist und Musikschriftsteller in Budapest, st. das.  
20. Dez.; geb. 15. Okt. 1322 in Szent-György-Abrány (Komitat Sza-  
boles). Nehr. Pester Lloyd No. 291. Wbl. 1904, 18.  
**Adelen, Heinrich**, Intendant a. D. des königl. Theaters zu Wiesbaden, st.  
das. 24. Juli; geb. 14. Dez. 1822 zu Hahn. Bühgen. 276.  
**Adorján, Eugen**, Konzertmeister des städt. Orchesters in Düsseldorf, st.  
18. Sept. in Gödöllo; geb. 1873 zu Nagy-Károly. Wbl. 588.  
**Amelang, Franz**, seit 40 Jahren Violoncellist der großherzogl. Hofkapelle  
in Karlsruhe, st. das. 2. Aug., 61 Jahr alt. Deutsche Mus. Ztg. 477.  
**Anderten** (nicht Anderson), **Thomas**, fruchtbarer Komponist, Journalist und

- Konzertunternehmer in Birmingham, st. 18. Sept. das.; geb. 15. April 1836 ebenda. Mus. Tim. 675. Lessm. 633.
- Arditi, Luigi**, Kapellmeister und Opernkomponist, st. 1. Mai zu Hove bei Brighton; geb. 22. Juli 1822 zu Crescentino. Ricordi 545 mit Portr. Guide 454. Méneſtreſ 152.
- d'Arneiro, Vicomte José-Augusto-Ferreira-Veiga**, Komponist von Opern und Kirchensachen, st. im Juli zu San Remo; geb. 1838 in Makao. Méneſtreſ 232.
- Auguez, Numa**, ehemaliger Bassist an der großen Oper in Paris, st. das. 27. Jan.; geb. 1847 zu Saleux-Salonel (Picardie). Guide 109. Méneſtreſ 36.
- Bache, Constance**, Schwester des Pianisten Walther B., bekannt durch ihre meisterhaften Übersetzungen deutscher Opern- und Oratorientexte, sowie Schriften über Musik aus dem Deutschen ins Englische, st. 28. Juni in Montreux; geb. 11. März 1846 zu Edgbaston. Mus. Tim. 539.
- Barravecchia, Carmelo**, Basssänger, st. während eines von ihm gesungenen Solo in der Kathedrale zu Caltagirona im Jan. Méneſtreſ 48.
- Bauer, Ferdinand**, Komponist von Männerchören und Liedern in Berlin, st. das. 28. Febr.; 67 Jahr alt. Deutsche Musiker-Ztg. 131.
- Bauer, Karoline**, geb. Sack, ehemalige Opernsängerin, st. Mitte Mai in Wien, wo sie als Gesanglehrerin wirkte. Bühgen. 212.
- Bausewein, Kaspar**, Hofopernsänger in München, st. das. 18. Nov.; geb. 15. Nov. 1838. Todesanz. Münchener Nachrichten No. 543.
- Beck, Joseph**, Baritonist, einst Mitglied der Berliner Hofoper, st. 15. Febr. in Pressburg; geb. 11. Juni 1850 zu Budapest. Bühgen. 91.
- Bellermann, Dr. Heinrich**, Königl. Musikdirektor, Professor, Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, Musikschriftsteller und Komponist, st. in Potsdam 10. April; geb. 10. März 1832. Lessm. 305. Guide 594.
- Benedikt-Westermeyer**, Musikdirektor in München, st. das. 30. Aug. Deutsche Musiker-Ztg. 552.
- Benfey-Schuppe, Anna**, Musikschriftstellerin und Komponistin, st. 72 Jahr alt in Weimar 27. Mai. Wbl. 379.
- Berggruen, Dr. Oscar**, Kritiker und seit länger als 15 Jahren Mitarbeiter am Méneſtreſ, st. 25. Okt. zu Paris. Nekr. Méneſtreſ 349. Guide 797.
- Bergh, Nora**, Pianistin, Schülerin Brassin's, st. Ende Juli in Antwerpen. Wbl. 435.
- Bertini, Natale**, Komponist und Gesangsprofessor, st. im April in Palermo. Méneſtreſ 175.
- Bertram, Heinrich**, Hofopernsänger a. D. und Professor in Stuttgart, st. das. 15. Nov.; geb. 14. März 1825 in Braunschweig. Wbl. 695.
- Bevignani, Enrico Modisto**, langjähriger Kapellmeister an der Covent-Garden Oper in London, Opernkomponist, st. 6. Sept. in Neapel; geb. das. 1841. Ricordi 912 mit Portr. Méneſtreſ 296.
- Bienert, Hermann**, Stadtmusikdirektor in Bernburg, st. das. 10. März, 46 Jahr alt. Wbl. 203.

- Birrenkeven, Anna**, geb. Slach, frühere Opernsängerin, später Gattin des Heldentenor Wilhelm B., st. 12. April in Hamburg. Wbl. 253.
- Blum, Alcain**, ehemaliger Opernbaritonist, zuletzt Leiter deutscher Gesangsvereine in New York, st. das. im Febr.; geb. 1846 zu Salmünster. Lessm. 232.
- Brambilla, Giuseppina**, einst gefeierte Prima Donna, verheiratet mit dem Tenoristen Corrado Miraglia, eine der fünf Schwestern Teresina, Anetta, Marietta und Laura, st. im April in Mailand, 84 J. alt. Ménestrel 136.
- Braun, Karl**, Mitglied des Hofopernorchesters zu Wien, st. das. 19. April, 58 Jahr alt. Neue freie Presse.
- Bruckner, Karl**, Vice-Hofkapellmeister und Dom-Subkantor an St. Stephan in Wien, st. im Sanatorium zu Mödling bei Wien 7. Okt. durch Selbstmord; geb. 1848 in Wien. Wbl. 588.
- Brunner, Eduard**, Komponist und Regens Chori zu Bruck a. d. Mur, st. das. 15. Febr. Gregorianische Rundschau No. 3.
- Brunswik de Korompa, Klotilde**, Klaviervirtuosin in Wien, st. das. 19. Dez. Wbl. 1904, 39.
- Bülow, Luise von**, Wittve des Kammerherrn Eduard von B., die Stiefmutter von Hans von B., st. 90 Jahr alt 27. Mai zu Homburg v. d. H. Taunusbote.
- Buengiorno, Crescenzo**, Opernkomponist, st. 7. Nov. in Dresden, geb. 1864 zu Bonito, Provinz Avellino in Italien. Wbl. 674.
- Buonome, Alfonso**, Opernkomponist, st. zu Neapel 28. Januar; geb. das. 12. Aug. 1829. Ricordi 236.
- Bury, Marc**, Komponist und Musiklehrer in Lyon, st. das. 77 Jahr alt im März. Lessm. 213.
- Cagnola, Emilio**, Komponist und Lehrer am Lyceum zu Florenz, st. das. 42 Jahr alt im April. Monthly musical record 77.
- Caban, Albert**, Pianist und Komponist mehrerer Opern, st. Ende Febr. in Cannes; geb. 1846 zu Antwerpen. Ménestrel 80. Guide 222.
- Calabresi, . . .**, ihrer Zeit hervorragende Sängerin, Gattin des ehemaligen Direktors des Brüsseler Monnaie Theaters, st. im Aug. Wbl. 476.
- Cech (auch Tschech), Adolph**, mit seinem ursprünglichen Namen Taussig, ehemals Kapellmeister am tschechischen Theater in Prag, st. das. 26. Dez., 63 Jahr alt. N. Z. f. M. 1904, 27.
- Chandon, Joseph**, seriöser Opernbassist, st. 18. Juli in Köln; geb. 1838 zu St. Ingbert. Bühgen. 268.
- Chaumet, William**, Opernkomponist. st. Ende Okt. zu Gajac bei Saint-Médard-en-Jalle (Gironde); geb. 26. April 1842 in Bordeaux. Ménestrel 344. Guide 737.
- Coccon, Nicolò**, Organist und erster Kapellmeister an St. Marcus in Venedig, Komponist von Opern und über 450 Kirchenstücken, st. das. 4. Aug.; geb. ebenda 10. Aug. 1826. Ricordi 831 mit Portr. Ménestrel 288.
- Coen, Felice**, Gesangsprofessor in Florenz, st. das. 9. Febr.; geb. 7. Juni 1856 zu Livorno. Ricordi 335 mit Portr. Musik 457.

- Commetant, Frau Oskar**, früher eine der angesehensten Konzertsängerinnen, st. 78 Jahr alt im Dez. zu Montivilliers. *Ménestrel* 1904, 7.
- Cormon, Eugène**, Librettist in Paris, st. das. im März; geb. 5. Mai 1811 in Lyon. *Ménestrel* 88. *Guide* 246.
- Coron, Eugène**, Baritonist an der großen Oper zu Paris, st. das. im Dez., 68 Jahr alt. *Lessm.* 1904, 14.
- Cortese, Mimmy**, siehe **Kraefft**.
- Cremonini, Giuseppe**, Tenorist in Cremona, st. das. im Mai, 36 Jahr alt. *Ménestrel* 160.
- Crotty, Leslie**, Opernbariton bei der Carl Rosa Company, Gatte der Sängerin Georgina Burns, st. im April in London. *Monthly musical record*.
- Dănescu, J.**, Violinlehrer am Konservatorium zu Bukarest, st. das. 35 Jahr alt 19. Nov. *Wbl.* 730.
- Danko, Pista**, Zigeunerprimas, Dichter und Komponist einer großen Anzahl Volklieder, st. in Budapest Anfang April. *Lessm.* 268.
- Davison, William Duncan**, Musikverleger und Gründer der Zeitschrift „Musical World“ in London, st. das. 14. Jan., 88 Jahr alt. *Mus. Tim.* 124.
- Dayas, William Humphrey**, Klaviervirtuose und Komponist, st. 3. Mai in Manchester; geb. 12. Sept. 1863 zu New York. *Nekr. u. Portr. Mus. Tim.* 530.
- Deakin, Andrew**, Händelforscher, Musikkritiker der „Birmingham Daily Gazette“, st. 21. Dez. zu Birmingham. *Mus. Tim.* 1904, 115.
- Decarli, Eduard** (eigentlich Schmidt), Königl. Hofopernsänger in Dresden, st. 23. Okt. in Radebeul bei Dresden; geb. 9. Jan. 1846 zu Olmütz. *Wbl.* 619. *Nekr. Dresd. Journal* No. 247.
- Delattre, Charles**, Professor der Oboe und des Piano am Lyceum zu Bordeaux, st. das. im Sept.; geb. 10. Dez. 1817 zu Cambrai. *Ménestrel* 304.
- della Monti**, siehe **Monti**.
- Diedicke, Ferdinand**, Intendantzrat des Hoftheaters zu Dessau, vorher Musikdirektor an demselben Institut, st. das. 17. Nov. *Wbl.* 695.
- Dimmler, Hermann**, Musikdirektor und Klaviervirtuose in Freiburg i. Br., st. das. 18. April; geb. 1844 in Württemberg. *Wbl.* 253. *Nekr. Badische Landeszeitg.*
- Distin, Henry**, das letzte Mitglied des einst in Amerika berühmten Distin-Sextetts für Blasinstrumente, st. im Okt. in Philadelphia, 83 Jahr alt. *Lessm.* 826.
- Dressler, Adolph**, Opernbassist, st. 1. Okt. 43 Jahr alt in Reichenberg i. B. Bühgen. 350.
- Dubois de Luchet**, siehe **Luchet**.
- Durand, Emile**, Komponist und ehemaliger Harmonieprofessor am Konservatorium zu Paris, st. in Neuilly 6. Mai; geb. 16. Febr. 1830 zu Saint-Brieuc (Côtes du Nord). *Guide* 454. *Ménestrel* 152.
- Duyssen, Jes Leve**, Hofpianofortefabrikant in Berlin, st. das. 30. Aug.; geb. 1. Aug. 1820 zu Dagebül bei Flensburg. *Lessm.* 537.

- Ebner, Ludwig**, Komponist und Chorregent in Degendorf, st. das. 25. Aug. 43 Jahr alt. Fl. Bl. 87.
- Eckheim, Wally**, ehemaliger Hofopernsänger in München, st. das. 12. Nov.; geb. ebenda 30. Jan. 1835. Bühgen. 411.
- Elsner, Wilhelm**, Heldentenor des deutschen Landestheaters in Prag, st. das. 26. Aug.; geb. 10. Nov. 1869 zu Brünn. N. Z. f. M. 486.
- Espinosa, Léon**, Balletmeister der großen Oper in Paris, st. hochbetagt im Juni in London. Ménestrel 192.
- Ferency-Verdler, Lucie**, ehemalige vortreffliche Operettensoubrette, st. 40 Jahre alt 11. März in Berlin. Lessm. 369.
- Flévez, Philippe**, Violinprofessor am Konservatorium zu Brüssel, st. das. 31. Aug.; geb. 19. Sept. 1863 ebendort. Guide 638.
- Fischer, Max**, Chorkomponist und seit 1885 Dirigent des akademischen Gesangsvereins „Zaringia“ in Freiburg i. Br., st. das. im Okt. 51 Jahr alt. Wbl. 604.
- Franke, Kornelius**, Konzertmeister des Thomas-Orchesters in Chicago, st. das. 29. Jahr im Mai. Deutsche Musiker-Ztg. 354.
- Frese, Karl**, ehemaliger Kapellmeister im Garde-Füsilier-Regiment in Berlin, st. 6. Okt. zu Friedenau bei Berlin, 77 Jahr alt. Lessm. 669.
- Fricke, Richard**, herzoglich Anhaltischer Balletmeister, st. im April zu Dessau, 84 Jahr alt. Wbl. 279.
- Friedenthal, Louis**, Komponist, st. 81 Jahr alt im Mai in Görlitz. Lessm. 385.
- Gasparotto, Antonio**, Musikdirektor und Organist an San Stefano in Venedig, st. im Mai, 56 Jahr alt. Wbl. 330.
- Gebeschus, Ida**, Kunstschriftstellerin, schrieb u. a. eine Geschichte der Musik, st. in Weimar 9. Mai; geb. 9. Okt. 1848 zu Pölitz in Pommern. Wbl. 299.
- Geist, Karl von** (eigentlich Heiliggeist), ehemaliger Opernsänger, st. 28. Juni in Dresden; geb. 25. Dez. 1835 zu Frankenberg. Bühgen. 276.
- Geistinger, Marie**, einstmals Opersoubrette, st. 28. Sept. auf ihrer Besizung Rastenfeld bei Klagenfurt; geb. 26. Juli 1833 zu Graz. Lessm. 633.
- Gelbke, Johannes**, Männerchorkomponist, st. 1. März in Buffalo; geb. 19. Juli 1845 zu Radeberg in Sachsen. Wbl. 171.
- van Ghehuwe, Léon**, geb. Marie von Berlaere, Komponistin und Pianistin, Wittve des Direktors der Musikschule zu Bruges, st. 43 Jahr alt im Juni zu Audenarde. N. Z. f. M. 410.
- Giani, Emil**, ein Kunstfreund, der viele Jahre hindurch in verdienstvoller Weise als Dirigent eines Musikvereins die Wagner'sche Kunst in Antwerpen propagiert hat, st. 18. Mai in Baden-Baden, 57 Jahr alt. Lessm. 505.
- Giovanini, Alberto**, Komponist von Opern und patriotischen Kantaten, Gesangsprofessor am Konservatorium zu Mailand, st. das. am 5. Febr.; geb. 15. Juli 1842 zu Capodistria. Ricordi 235 mit Portr. und Biographie. Ménestrel 56.
- Gleason, Frederic Grant**, Komponist von Instrumental- und Vokalwerken, Direktor des Konservatoriums in Chicago, st. das. Anfang Dez.; geb. 17. Dez. 1848 zu Middletown (Connecticut). Wbl. 1904, 18.

- Godfrey, Daniel**, Tanzkomponist, Kapellmeister der englischen Grenadierguards, st. 30. Juni in London; geb. 4. Sept. 1831 zu Westminster. Mus. Tim. 539.
- Goldschmidt, Georg**, Königl. Musikdirektor, langjähriger Kapellmeister im 7. Inf.-Reg., st. 80 Jahr alt 11. Nov. in Liegnitz. Lessm. 783.
- Golz, Irma**, Opernsängerin, Tochter des Oberkantors der israel. Kultusgemeinde Goldstein in Wien, st. das. 4. Juni, 29 Jahr alt. Wbl. 330.
- Grahl, Hugo**, Tenorbuffo am Hoftheater zu Mannheim, st. das. 1. Dez.; geb. 18. Nov. 1845 zu Potsdam. Bühgen. 445.
- Griffiths, Robert**, großer Kenner und Lehrer der Tonic sol fa Methode in London, st. das. 1. Jan.; geb. 1824. Mus. Tim. 124.
- Grimm, Julius Otto**, Königl. Musikdirektor, Professor, Doktor, ordentliches Mitglied der kgl. Akademie der Künste, Komponist und seit 1860 Direktor des Cäcilienvereins zu Münster i. W., st. das. 7. Dez.; geb. 6. März 1827 zu Parnau in Livland. Lessm. 825. Nekr. Westf. Merkur No. 621.
- Grützmacher, Friedrich Wilhelm Ludwig**, Violoncellvirtuos, königl. Professor, Hofrat und Konzertmeister in Dresden, st. das. 23. Febr.; geb. 1. März 1832 zu Dessau. Nekr. N. Z. f. M. 129.
- Guran**, siehe Schlofs.
- Haag, Melchior**, zweiter Vize-Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins und Pfarrchordirektor an St. Jakob in Innsbruck, st. das. 21. Dez. 1902; geb. 18. Dez. 1860 zu Eben am Achensee. Mus. sac. 1903, 12.
- Haas, Emanuel**, Komponist und Musikprofessor in Oedenburg, st. das. Ende Aug. 64 Jahr alt. Wbl. 490.
- Halmásy, Johannes Evangelista**, Musikschriftsteller und Chorregent a. D. in Graz, st. das. 1. Mai; geb. 10. Okt. 1847 zu Judenburg. Fl. Bl. 44.
- Hauser, Joseph Paul**, großherz. Badischer Kammersänger, st. 2. Mai in Karlsruhe, 74 Jahr alt. Wbl. 279.
- Held, Leo**, Komponist und Theaterkapellmeister in Wien, endete das. durch Selbstmord, 36 Jahr alt. Bühgen. 199.
- Hellmann, Marie**, Gattin des Bankier H. in Paris, bedeutende Wagner-sängerin, st. das. 17. Sept., 50 Jahr alt. Voss. Ztg.
- Henning, Theodor**, Musikdirektor in Nordhausen, st. das. im Juli. Wbl. 415.
- Henry, Eugène**, während 57 Jahren Organist und Kapellmeister an der Metropolitankirche zu Rennes, st. das. 74 Jahr alt 21. April. Méne-strel 184.
- Herbold, ...** Kapellmeister am Theater zu Gothenburg in Schweden, st. das. 3. Jan.; geb. 6. Jan. 1855. Bühgen. 46.
- Herman, Adolphe** (eigentlich Constant Hermant), Violinvirtuose und Komponist von Kammer- und geistlicher Musik, sowie zahlreicher Arrangements, st. 25. März in Paris; geb. 16. Aug. 1823 zu Donai. Méne-strel 103.
- Hey, Johann Friedrich Ernst**, Musikdirektor, st. in Gotha 11. März, 71 Jahr alt. Die Flamme No. 274.
- Hindemann, Moritz**, Sänger, st. Anfang April in Luzern. Wbl. 238.
- Hipkins, Alfred James**, Musikschriftsteller, einer der Hauptmitarbeiter an



- Grove's Dictionary of Music, Teilhaber der Firma Broadwood and Sons, st. 3. Juni zu London; geb. 17. Juni 1826 in Westminster. Mus. Tim. 459.
- Hönc, Samuel, königl. Kammermusiker a. D., Fagottist, st. 1. April in Schlachtensee bei Berlin; geb. 1809 zu Birnbaum in Posen. Lessm. 305.
- Hofmann, Hans, seit 27 Jahren Musikreferent der Barmer Zeitung, st. das. 12. April im 58. Lebensjahr. Wbl. 253.
- Hoffmann, Ludwig, Direktor des Stadttheaters in Nordhausen, st. das. durch Selbstmord 18. Jan. Bühgen. 33.
- Holmès, Augusta Mary Ann (als Komponistin auch unter dem Pseudonym Hermann Zeuta), Pianistin und Komponistin, st. 28. Jan. in Paris; geb. 16. Dez. 1847 ebenda. Ricordi 237 mit Porträt. Ménestrel 35. Guide 109.
- Holtzmann, Auguste Sabine, geb. Schulz, ehemalige Opernsängerin, st. 24. Mai in Neustrelitz; geb. 9. Mai 1826 zu Berlin. Bühgen. 204, Nehr. das. 212.
- Holzmann, Adolph, Violoncellvirtuose und Lehrer am Konservatorium zu Genf, st. das. 22. Jan., 50 Jahr alt. Wbl. 66.
- Hommej, Jean, ehemaliger Harmonie- und Gesangprofessor am Pariser Konservatorium, Verfasser einer preisgekrönten Harmonielehre, st. im März in Cannes; geb. 7. Febr. 1822 zu Toulouse. Lessm. 232.
- Hörner, Johann, Mitbegründer und langjähriger Vorstand des Mozarteums in Salzburg, st. das. 18. Jan. Wbl. 66.
- Herwitz, Willibald, ehemaliger Baritonist der Wiener Hofoper, st. 9. Nov. zu Inzersdorf; geb. 1843 in Teplitz. Lessm. 804.
- Huber, Anton, Musikschriftsteller und Musikschulinhaber in Wien, st. das. im 58. Lebensjahr am 14. April. N. Z. f. M. 307.
- Hübbenet, Adolph von, ehemaliger Opernsänger, st. 7. Febr. in Koblenz. Bühgen. 67.
- Ibach, Richard Paul, Inhaber der Firma Richard I., Orgelbauanstalt und Pianofortehandlung in Barmen, st. das. 11. April. N. Z. f. M. 279.
- d'Ivry, Marquis Richard (Pseudonym Richard Yrvid), Komponist mehrerer Opern, st. 18. Dez. in Hyères; geb. 4. Febr. 1829 zu Beaume (Côte d'or). Guide 918. Lessm. 1904, 14.
- Jacob, Dr. Georg, Domdechant, bischöflicher geistlicher Rat und Lehrer an der Kirchenmusikschule zu Regensburg, st. das. 12. Juli; geb. 16. Jan. 1825 zu Straubing. Mus. sac. 91. Lessm. 488.
- Jencières, Victorin de (eigentlich Félix Ludger), Opernkomponist, während 30 Jahren Musikkritiker der „Liberté“, st. in Paris 26. Okt.; geb. ebenda 12. April 1839. Nehr. Ménestrel 348.
- Jungmann, A..., Organist an St. Martin in Kassel, st. das. im Mai. Wbl. 330.
- Kaudler, Daniel, Instrumentenmacher, früher Trompeter im Orchester des Theaters in der Josephstadt in Wien, st. das. 25. Juni, 81 Jahr alt. Wbl. 415.
- Kareus, Julius, Hofmusikalienhändler, Inhaber der vormals Gustav Levy'schen Musikalienhandlung in Wien, st. das. durch Selbstmord 21. Sept. Lessm. 611.

- van den Kerkhoff, Fritz**, Musikdirektor in Eisenach, st. das. 22. Dez. Deutsche Musikerztg. 1904, 20.
- Kudell, Robert von**, ehemaliger deutscher Botschafter in Rom, ein Förderer deutscher Musik in Italien und selbst Komponist, st. 26. April in Königsberg; geb. 27. Febr. 1824 ebenda. Wbl. 279.
- Kewitsch, Theodor**, königl. Seminar-Oberlehrer a. D. und Komponist, st. in Berlin 18. Juli; geb. 3. Febr. 1834 zu Posilge (Westpreußen). Wbl. 435.
- Klehaupt, Heinrich**, langjähriger Kapellmeister des Stadttheaters zu Danzig, st. das. 21. Juni. Wbl. 396.
- Kiel, Fritz**, Trompetenvirtuose, Veteran aus Weimars Glanzzeit st. das. im Febr. 70 Jahr alt.
- Kirchner, Theodor**, Klavierkomponist, st. 18. Sept. in Hamburg; geb. 10. Dez. 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz. Wbl. 538.
- Kraefft, Hermine**, unter dem Namen Mimmy Cortese eines der beliebtesten Mitglieder der königl. Oper in Berlin, später Konzertsängerin in Wien, st. das. 7. Juli; geb. 1873 in Chicago. Bühgen. 259.
- Krauss, Gabrielle**, langjähriges Mitglied der großen Oper in Paris, st. das. im Okt.; geb. 24. März 1842 zu Wien. Lessm. 669.
- Kraussnick, Hermann**, früherer Tenorbuffo am Stadttheater zu Erfurt, st. das. 30. Aug. Bühgen. 318.
- Kretschmar, Klara**, geb. Meller, Gattin des Professor Hermann K., vortreffliche Pianistin auf der alten und der Jankó-Klavatur, st. 6. Mai in Grimma; geb. 3. Febr. 1855 zu Bristol. Wbl. 279.
- Kriegsmann, Kaspar Rudolph**, Musiklehrer in Sidney, st. das. im Mai; geb. 1830 in Hannover. Lessm. 399.
- Kronenberg, Eugen**, Heldentenor am Stadttheater zu Elberfeld, st. das. 49 Jahr alt am 30. Aug. Wbl. 508.
- Krug, Hermann**, Hofopernsänger in Mannheim, st. das. 7. März; geb. 11. März 1868 in Windehausen. Bühgen. 111.
- Künzel, Friedrich**, ehemaliger Hofopernsänger in Darmstadt, st. das. 19. Juli, 78 Jahr alt. Lessm. 520.
- Kunert, Hermine**, geb. Liebhart, Opernsängerin in Wien, st. das. 5. Febr.; geb. 28. Okt. 1868 zu Przemysl. Bühgen. 67.
- Labitzky, August**, Dirigent der Kurkapelle in Karlsbad, st. in Reichenhall 28. Aug.; geb. 22. Okt. 1832 zu Petschau. Wbl. 490.
- Legouvé, Ernest**, dramatischer Schriftsteller und Librettist, st. 14. März in Paris; geb. 15. Febr. 1807. Nokr. Ménestrel 96 und Ricordi 336.
- Leucaberger, Adolf**, Musikdirektor in Rheinfelden, st. 13. August ebendort, geb. 6. Mai 1872 zu Wiedlisbach (Bern). Biogr. in Schweiz. Musikztg. 215.
- Lie, Erica**, siehe Nissen.
- Liebhart-Kunert**, siehe Kunert.
- Lipp, Alban**, Lehrer und Gesangskomponist, Chordirektor in Kolbermoor (Baiern), st. 6. Sept. in Bad Aibling; geb. 9. Aug. 1866 zu Freising. Fl. Bl. 87. Wbl. 575.
- du Locle, Camille**, Librettist, Mitarbeiter Verdi's und Bizet's, st. im Okt. auf Capri, 71 Jahr alt. Ménestrel 328.

- Löffler, Mathilde**, verhehlchte von Ehrenthal, Opernsängerin in Wien, später am Hoftheater in Dresden, st. 15. Aug. in Heidelberg; geb. 12. April zu Darmstadt. Bühgen. 350.
- Löffler, I. H.**, langjähriger Stadtkirchenorganist und Musikschriftsteller zu Pöfneek, st. das. 15. April, 70 Jahr alt.
- Löwenstamm, Franz Joseph**, Gesangsprofessor in Wien, st. das. 31. Juli, 60 Jahr alt. Neue freie Presse.
- de Lorbac, Charles** (eigentlich Cabrol), Direktor des Journals „le Nord“ in Paris, einer der ersten französischen Wagnerianer, der 1861 schon eine jetzt vergriffene Biographie des Meisters veröffentlichte, st. im Sept. zu Villiers-sur-Marne, 74 Jahr alt. Ménestrel 296.
- Lucchesi-Palli, Edoardo**, passionirter Bibliophile, der eine kostbare Sammlung von Werken über das Theater besafs und dem Staate vermachte, st. im Sept. in Neapel. Ménestrel 296.
- de Luchet, Dubois Carl**, ehemaliger Opernsänger, später Ingenieur, st. in Kassel 8. Aug., 53 Jahr alt. Wbl. 476.
- Lutz-Meyer, Wilhelm**, Komponist und Kapellmeister am Gaiety-Theater in London, st. ebd. in der Edith Road (West-Kensington) 31. Jan.; geb. 1830 in Männerstadt bei Kissingen. Mus. Tim. 177.
- Machts, Karl**, seit 25 Jahren Musikdirektor des Kurorchesters zu Bad Nauheim, st. im Febr. bei Hannover; geb. 16. Juni 1846 in Weimar. Wbl. 108.
- Mackar, Félix**, Musikverleger in Paris, st. das. 10. Aug., 66 Jahr alt. Ménestrel 263.
- Mann, Frederick Alexander**, Organist und Musikdirektor in London, st. das. 11. April; geb. 23. März 1844 zu Norwich. Mus. Tim. 337.
- Marc-Burty**, Professor der Musik und Komponist in Lyon, st. das. im Febr., 77 Jahr alt. Ménestrel 56.
- Marchetti, Giovanni**, ehemaliger Operntenor, Freund Rossini's, Donizetti's, Meyerbeer's und Verdi's, st. zu Assisi im Okt., 79 Jahr alt. Ménestrel 335. Guide 737.
- Marchisio, Giuseppe**, Klaviervirtuose, Lehrer der Königin Margherita, st. in Turin im April, 72 Jahr alt. Wbl. 348.
- Marks, Dr. James Christopher**, Musikdirektor und Organist an der Kathedrale zu Cork, st. das. 17. Juli; geb. 4. Mai 1832 in Armagh. Nehr. Mus. Tim. 594.
- Marshall, Julian**, obgleich Dilettant, doch als Komponist und Orchesterleiter bekannt, st. 21. Nov. in London. Mus. Tim. 1904, 31.
- Marstrand, Wilhelmine**, Pianistin, seit 1883 Lehrerin am Hamburger Konservatorium, st. 16. Aug. zu Spiez am Thuner See; geb. 6. Aug. 1843 in Donaueschingen. Wbl. 476.
- Masset, Nicolas-Jean-Jacques**, Violinvirtuose, Musikdirektor, Opernsänger und Komponist in Paris, st. auf seinem Sommersitze Beaugency Ende Sept.; geb. 27. Jan. 1811 zu Lüttich. Ménestrel 320. Guide 697.
- Mayer, M. L.**, deutscher Theaterunternehmer in London, st. das. 4. Aug., 71 Jahr alt. Sig. 795.

- Meacock, Samuel**, Chef der Orgelbaufirma S. Meacock and Son in Doncaster, st. das. 30. Aug., 77 Jahr alt. Mus. Tim. 675.
- Meffert, Robert**, ehemaliger Heldentenor der Dresdener Hofoper, st. in Koblenz im März. Wbl. 186.
- Meissner, August**, Kapellmeister in Stockholm, st. das. 13. Sept.; geb. 1833 zu Grabow in Mecklenburg-Schwerin. Lessm. 575.
- Melle**, siehe Kretzschmar.
- Messinger, Alexander**, Organist in Brooklyn, st. das. 28. Okt.; geb. 1823 in Boston. Lessm. 804.
- Meyer-Lutz**, siehe Lutz.
- Meysenbug, Malwida von**, Schriftstellerin, durch ihre Beziehungen zu Liszt und Wagner bekannt, st. 26. April in Rom; geb. 28. Okt. 1816 zu Kassel. Wbl. 279. Guide 430.
- Michaelis-Nimbs, Eugenie**, ehemalige Hofopernsängerin in Darmstadt, st. das. im April, 70 Jahr alt. Bühnen. 190.
- Miller, Edith**, Opersängerin, Kontraltistin in London, st. 27. Juni zu St. Leonards. Mus. Tim. 539.
- Möller, Arthur**, Kapellmeister des Kurorchesters in Baden bei Zürich, st. das. 9. Dez. Deutsche Musiker-Ztg. 246.
- Mohr, Theodor**, langjähriger erster Chordirektor des Pforzheimer Gesangsvereins, Bundes-Chormeister des badischen Sängerbundes, st. 12. Okt. in Karlsruhe, 77 Jahr alt. Wbl. 604.
- Molizzi, Salvatore**, Professor der Musik in Turin, st. das. durch Selbstmord im Jan. Ménestrel 48.
- Monasterio, Jesus**, Violinvirtuose, später Direktor des Konservatoriums zu Madrid, st. 28. Sept. zu Santander; geb. 18. April (nach Riemann-Lexikon 21. März) 1836 in Potes, Provinz Santander. Nokr. Ménestrel 348.
- Monteiro de Godey, Auguste-José**, Violinvirtuose, st. im Juni zu Ixelles (Brüssel); geb. 1878 in Argentinien. Wbl. 330. Guide 478.
- della Monti**, Konzertsängerin in Hannover, st. durch Selbstmord in Leipzig 8. Febr. Lessm. 213.
- Morghen, Francesco**, Maestro di Musica, Chordirektor am Theater Bellini zu Neapel, st. im Februar, 52 Jahr alt (Ricordi 235).
- Moser, Julius Leopold**, Violoncellist am kaiserl. Hoforchester in Wien, st. das. 15. März, 50 Jahr alt. Lessm. 232.
- Müller-Hartung, Walter**, Opersänger, zuletzt am Stadttheater zu Halle a. S., st. 6. Okt. in Baden-Baden. Wbl. 730.
- Münch, Friedrich Wilhelm**, königl. Musikdirektor, früher Kapellmeister im 80. Inf.-Reg., st. 1. Okt. in Wiesbaden, 66 Jahr alt. Tod.-Anz.
- Müsiel, Robert**, Musikschriftsteller, ehemals Kantor in Röhrsdorf bei Frauendorf in Posen, st. das. 19. Okt.; geb. 14. Jan. 1846 zu Liebenthal in Schlesien. Lessm. 709.
- Muscescu, Gabriel**, Direktor des Konservatoriums und Leiter des Domchores in Jassy, st. das. 21. Dez.; geb. 1847 zu Ismail in Bessarabien. Wbl. 1904, 140.

- Kantitz, Minna**, ehemalige königl. Hofopernsängerin in Dresden, st. 20. Juli in Karlsbad; geb. 8. Okt. 1842 zu Seehausen. Bühgen. 276.
- Natter, Dagobert**, Sänger und Komponist, Begründer der Sängergesellschaft „die Vogelweider“, st. in Bozen 8. Mai, 55 Jahr alt. Voss. Ztg.
- Netwich, Joseph**, Dichter und Komponist populärer Gesänge in Wien, st. das. 4. Febr., 52 Jahr alt. Wbl. 94.
- Neukomm, Edmund**, Neffe des Komponisten Sigismund N., Musikschriftsteller in Paris, st. das. 28. Jan.; geb. 1840 zu Rouen. Ménéstrel 36.
- Neumann, Karl**, ehemaliger fürstl. Kammervirtuos in Sondershausen, st. das. 12. Sept.; geb. 16. Febr. 1839 zu Pest. Bühgen. 326.
- Neumans, Alphons**, Fagottprofessor am Konservatorium in Brüssel, st. das. im April. Wbl. 253.
- Nimbs**, siehe *Michaelis-Nimbs*.
- Nissen, Erika**, geb. Lie, Pianofortevirtuosin, seit 1874 vermählt mit dem Arzte O. Nissen, st. 27. Okt. in Christiania; geb. 17. Jan. 1845 zu Kongsvinger bei Christiania. Lessm. 709.
- Noel, Victoire**, siehe *Stoltz*.
- Nolepp, Werner**, Kantor emer., Männergesangskomponist in Magdeburg, st. das. 12. Aug.; geb. 5. Juni 1835 zu Stendal. Magdeburg. Ztg. No. 407.
- Nuti, Attilio**, Komponist, während 40 Jahren Lehrer am Collegio Cicognini, st. im Sept. zu Prato. Ricordi 830.
- Oakeley, Sir Herbert Stanley**, Professor der Musik an der Universität Edinburgh, Musikkritiker der „Revue et Gazette musicale“, st. 26. Okt. in Eastbourne (London); geb. 20. Juli 1830 zu Ealing. Mus. Tim. 800.
- Oppenheimer, Ludwig**, Musikschriftsteller in Wien, st. das. 24. Jan., 75 Jahr alt. Neue freie Presse.
- Orth, Philipp**, Lehrer in Darmstadt, bekannt als Liederkomponist, st. das. 30. Dez. Lessm. 1904. 32.
- Paolo, Canonica**, Pianist, Lehrer am Istituto delle Marcelline in Mailand, geb. 29. Febr. 1846 ebendort und gest. 13. Dez. 1902 (Ricordi 1903, 61).
- Papin, Adolphe**, Violoncellvirtuos und Komponist (Vater des Violoncellisten Georges P.), st. 30. Dez. zu Colombes, 79 Jahr alt. Ménéstrel 1904, 16.
- Papperitz, Robert Benjamin**, Professor, Dr., von 1851 bis 1899 Lehrer für Klavier, Harmonie und Kontrapunkt am Konservatorium und Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig, st. das. 29. Sept.; geb. 4. Dez. 1826 in Pirna. Wbl. 572.
- Paris, Gaston**, Romanist, aber auch Musikschriftsteller, schrieb u. a. „les chansons du XV<sup>e</sup> siècle“, st. in Paris im Febr. Ménéstrel 80.
- Parry, Joseph**, Dr. der Musik und Direktor der Musikschule zu Cambridge, auch Komponist von Opern und Oratorien, st. zu Penarth bei Cardiff 17. Febr.; geb. 21. Mai 1841 in Merthyr-Tydvil (Wales). Mus. Tim. 177.
- Paterson, Robert Roy**, Musikdirektor, unter dem Pseudonym Alfred Stella, auch Komponist, Schüler von Moscheles und Richter, st. 3. Dez. in Edinburgh; geb. ebenda 16. Juli 1830. Mus. Tim. 1904, 31, daselbst Nekr. und Portr.

- Pelser, Karl**, Musikalienhändler in Leipzig, st. das. 18. April. Wbl. 253.
- Pellegrini, Pietro**, Opernkomponist, st. im April zu Brescia in vorgerücktem Alter. Wbl. 348.
- Perennet, Amélie**, Komponistin und unter dem Pseudonym Léon Vanoux auch Textdichterin, st. in Paris Ende Sept., 72 Jahr alt. *Ménestrel* 320. Guide 697.
- Peters, Karl**, früherer Dirigent der Kurkapelle in Teplitz, st. das. 9. April. N. Z. f. M. 307.
- Pillaut, Léon**, Konservator am Instrumenten-Museum des Konservatoriums zu Paris (Nachfolger von Gustave Chouquet), auch Komponist, st. im Nov. das.; geb. 29. Juni 1833 in Lagny. *Ménestrel* 376.
- Pista, Danko**, Zigeunerprimas, Komponist und Geiger, st. im März in Budapest. Sig. 437.
- Planquette, Robert**, Operettenkomponist, st. 28. Jan. in Paris; geb. nicht 1840 oder 1850, wie alle Lexika schreiben, sondern wie Arthur Pougin im *Ménestrel* S. 35 angiebt: „la vérité est qu'il est né à Paris le 31. juillet 1848.“ *Ricordi* 237 mit Portr.
- Pohlschröder, Philipp**, Organist und Musiklehrer in Ahaus in Westphalen, st. das. fast 82 Jahr alt 3. Nov. Wbl. 674.
- Pollero, Federigo**, Lehrer der Aesthetik und Musikgeschichte am königl. Konservatorium zu Neapel, Mitarbeiter der Mailänder *Gazetta musicale* (unter dem Pseudonym *Acuto*), st. 14. August zu San Giorgio a Cremano bei Neapel; geb. 22. Okt. 1845 in Neapel. *Ricordi* 830 mit Portr. *Ménestrel* 296.
- Poncelet, Charles-Gustave**, langjähriger Professor für Klarinette am Konservatorium zu Brüssel, st. zu Saint-Jose-ten-Noode am 11. Dez., 59 Jahr alt. Guide 898. Wbl. 1904, 59.
- Pratesi, Giuseppe**, Kirchenkomponist und Kapellmeister an der Kathedrale zu Livorno, st. das. 25. November. *Ricordi* 1078. *Ménestrel* 399.
- Rappoldi, Eduard**, königl. sächsischer Hofrat, Professor und Hofkonzertmeister in Dresden, st. das. 16. Mai; geb. 21. Febr. 1831 zu Wien. Wbl. 315.
- Rea, William**, Organist, Komponist und Dr. der Musik in Newcastle-on-Tyne, st. das. 8. März; geb. 25. März 1827 zu London. *Biographie* und Portr. *Mus. Tim.* 238.
- Reichmann, Theodor**, kaiserl. Kammersänger in Wien, st. 22. Mai im Sanatorium Marbach am Bodensee; geb. 18. März 1849 zu Rostock. *Nekr. Lessm.* 379.
- Reissmann, Dr. August**, Musikschriftsteller, Lexikograph und Komponist, st. Ende Nov. zu Berlin; geb. 14. Nov. 1825 in Frankenstein in Schlesien. *Nekr. Lessm.* 774.
- Rodewald, Alfred Edward**, um das Musikleben in Liverpool hochverdienter Musikfreund, der auch die dortigen Konzerte dirigierte, st. das. 9. Nov.; geb. ebenda 1861. *Nekr. Mus. Tim.* 794.
- Redöwick, Sänger** in Solothurn, st. das. im Febr. durch Selbstmord. *Ménestrel* 64.

- Böhrs, Christoph**, ehemaliger Konzertmeister in Bremen, st. das. 1. Juni; geb. 13. Mai 1829 zu Scharnebach. Bühgen. 228.
- Roger, Victor**, Operettenkomponist und Musikkritiker des „Petit Journal“ in Paris, st. das. 2. Dez.; geb. 22. Juli 1853 zu Montpellier. Ménestrel 391.
- Rollinat, Maurice**, Dichter, der seine Verse selbst in Musik setzte und auch selbst sang, st. zu Paris Ende Okt.; geb. 1853 zu Châteauroux. Nehr. Ménestrel 348.
- Rosenkranz, Friedrich Christian**, königl. und städtischer Musikdirektor in Heidelberg, st. das. 18. Jan.; geb. 21. April 1818 zu Halle a. S. Nekrol. Deutsche Musiker-Ztg. 47.
- Rosner, Gustav**, pensionierter Kapellmeister in Breslau, st. das. 12. Nov., 71 Jahr alt. Wbl. 695.
- Rudolph, Karl**, fürstl. Kammervirtuos a. D. in Sondershausen, st. das. 15. Nov.; geb. 8. Mai 1840 zu Dornburg. Bühgen. 434.
- Rückauf, Anton**, Komponist zahlreicher Lieder und Klavierstücke, st. 19. Sept. auf Schloss Erlaa bei Wien; geb. 13. März 1855 zu Prag. Nehr. Wiener Fremdenblatt No. 259. Wbl. 555.
- Rüdiger, Erdmann**, Kammermusikus a. D. der königl. Kapelle zu Dresden, st. das. 18. Juli. Wbl. 457.
- Ruta, Alessandro**, Militärmusiker und Komponist, starb 23. August zu Aversa (Caserta). Ricordi 913 mit Portr.
- Salomon, Rudolph Heinrich**, Hofopernsänger a. D. in Berlin, st. das. 4. Nov.; geb. 3. Sept. 1825 zu Leipzig. Lessm. 745.
- Samus, Wassily**, Gesangsprofessor am kaiserl. Konservatorium zu St. Petersburg, st. das. Ende des Jahres. Die Musik 1904, 123.
- Sanderson, Sybill**, verw. Antonio Terry, Opernsängerin an der Opéra comique in Paris, st. das. 16. Mai; geb. 1864 zu Sacramento, Californien. Ménestrel 168.
- Sangermano, Luigi**, Opernkomponist, st. im Dez. in Neapel, 56 Jahr alt. Ménestrel 1904, 16.
- Schärnack, Fritz**, großherzogl. Kapellmeister a. D. in Oldenburg, st. das. 3. Sept., 75 Jahr alt. Wbl. 538.
- Schaffner, Friedrich**, Postbeamter in München, doch auch als Musiker durch eine Reihe feinsinniger Lieder und anderer Kompositionen nennenswert, st. in Neu-Pasing 20. Juli. Lessm. 505.
- Scherhey, Max Julius**, Gesanglehrer in New-York, st. das., 42 Jahr alt, im März. Wbl. 171.
- Scherling, Christian**, von 1862 bis 1893 Leiter des Niedersächsischen Sängerbundes, mehrere Jahre auch Präsident des gesamten Deutschen Sängerbundes, Professor der Mathematik am Katharineum zu Lübeck, st. das. 28. Dez.; geb. 12. Dez. 1812. Sig. 1904, 77.
- Schiff, Frédéric**, Pianist und Komponist populärer Lieder und Märsche, Dilettant, st. im Mai in Brüssel; geb. 1840 zu Frankfurt a. M. Wbl. 330. Guide 478.

- Schiffmacher, Johanna**, ehemalige Opernsängerin, st. Anfang November zu Karlsruhe; geb. 20. April 1860 zu Stockach. Bühgen. 441.
- Schlésinger, Leon**, Komponist von Pantomimen, komischen Opern und Liedern, Musikkritiker in London, st. 19. Juli in Leysin (Schweiz); geb. 1862 zu Paris. Ménestrel 240.
- Schlofs, Sophie**, verw. Gurau, einst gefeierte Konzertsängerin, sang 1839 unter Mendelssohn bei dem niederrheinischen Musikfest die Altsoli, st. 15. Mai in Düsseldorf; geb. 12. Dez. 1812 zu Frechen bei Köln. N. Z. f. M. 237.
- Schmid, P. Theodor, S. J.**, Leiter des Kirchenchores der Stella matutina in Feldkirch, st. 9. April auf einer Missionsreise; geb. 9. Nov. 1837 zu Dillingen. Fl. Bl. 37.
- Schmidt, Bertha**, Gesanglehrerin in Wolfenbüttel, stürzte auf der Heimreise aus Italien bei Basel im Mai aus dem Zuge. Wbl. 315.
- Schmidt, Friedrich Wilhelm**, seit 1885 Gesanglehrer am Sophien-Realgymnasium in Berlin, st. in Charlottenburg 12. Mai. Lessm. 369.
- Schneider, Joseph**, Klaviervirtuose in Warschau, st. das. 2. Jan. Kurier Warszawski.
- Schnelle, Paul**, Operettentenor am Leipziger Stadttheater, st. das. im Jan., 47 Jahr alt. Sig. 111.
- Schultzen-von Asten**, verw. Professor Anna, Konzertsängerin, Lehrerin an der akademischen Hochschule in Berlin, st. zu Charlottenburg 25. März, 56 Jahr alt. Lessm. 256.
- Schuselka-Brüning, Ida**, geb. Olga Wohlbrück, ehemalige Opernsängerin, st. 15. Nov. in Baden bei Wien; geb. 15. Jan. 1817 zu Königsberg. Bühgen. 411. Nekr. Neues Wiener Tagebl. No. 315.
- Schulz, Hermann**, königl. Kammermusiker in Berlin, st. das. 30. Aug.; geb. 1856 in Petzow. Bühgen. 310.
- Schuppe**, siehe Benfey-Schuppe.
- Schwarz, J.**, Kammermusiker in Sondershausen, st. das. 48 Jahr alt im Sept. Deutsche Musiker-Ztg. 584.
- Sebor, Karl**, Kapellmeister und Komponist einer Reihe tschechischer Opern, st. in Prag 17. Mai; geb. 13. Aug. 1843 zu Brandeis a. d. Elbe. Bühgen. 204.
- Seibert, Louis**, Komponist und Musikdirektor in Wiesbaden, st. 29. Juli in Altenberg bei Wetzlar; geb. 22. Mai 1833 zu Klesberg in Nassau. Wbl. 457.
- Seligmann, Julius**, Klavier- und Violinvirtuos, st. 4. Mai in Glasgow, wo er seit 1842 lebte; geb. 1817 in Hamburg. Mus. Tim. 409.
- Siede, Julius**, von 1872 bis 1890 Dirigent der Melbournier Liedertafel, Flötenvirtuos, st. das. Anfang Mai, 78 Jahr alt; von Geburt ein Deutscher. Wbl. 363.
- Sittard, Joseph**, Professor, Musikschriftsteller und Musikreferent des Hamburgischen Korrespondenten, st. 24. Nov. in Hamburg; geb. 4. Juni 1846 zu Aachen. Wbl. 712.
- Slach**, siehe Birrenkoven.



- Souchay, Theodor**, lyrischer Dichter, Verfasser zahlreicher Texte zu Kantaten und Oratorien, st. 26. Dez. zu Kannstadt; geb. 30. Dez. 1833 in Lübeck. Leipz. Illustr. Ztg. No. 3158.
- Stella, Alfred**, siehe Paterson.
- Stirn, Daniel**, Begründer der jetzigen Rohlfing'schen Klavierfabrik in Milwaukee, st. das. im Dez.; geb. 1818 zu Biedenkopf in Hessen-Nassau. Lessm. 1904, 14.
- Stoltz, Rosine**, mit ihrem Mädchennamen Victorine Noeb, ausgezeichnete Opernsängerin, sang auch unter dem Namen Mad. Ternaux und Mlle. Héloïse, st. 30. Juni in Paris; geb. 13. Febr. 1815 ebenda. Nekr. von A. Pouglin. Ménéstral 244. Guide 594.
- Taubert, Otto**, Professor Dr., königl. Musikdirektor, Musikschriftsteller und Gymnasial-Oberlehrer zu Torgau, st. das. 1. Aug.; geb. 26. Juni 1833 in Naumburg a. d. S. Wbl. 457.
- Tiele, Richard**, Organist und volkstümlicher Tonsetzer in Berlin, st. das. 25. April; geb. ebenda 29. Okt. 1847. Lessm. 236. Nekr. Voss. Ztg. vom 28. April.
- Thiem, Gustav**, Musikdirektor in Rudolstadt, st. das. 3. Aug., 58 Jahr alt. Deutsche Musiker-Ztg. 477.
- Tréfeu, Etienne** (Tréfeu de Tréval), Verfasser zahlreicher Operntexte, st. im Juni in Paris; geb. 25. Sept. 1821 zu Saint-Lô. Ménéstral 200.
- Tscheck**, siehe Čech.
- Uttner, Adolph**, früherer Opernbassist, zuletzt Gesanglehrer in Weimar, st. 4. Juli in Locarno; geb. 1. Dez. 1838 zu Koblenz. Bühgen. 252.
- Vanoux, Léon**, siehe Peronnet.
- Viard-Louis, Jenny**, ehemalige Klaviervirtuosin, st. 27. Dez. in Auteuil bei Paris, 72 Jahr alt. Mus. Tim. 1904, 115.
- Vivier, Joseph**, Komponist und Musikschriftsteller in Brüssel, st. das. im Febr.; geb. 15. Dez. 1816 zu Huy in Belgien. Sig. 205.
- Walcker, Heinrich**, Hoforgelbauer in Ludwigsburg, st. 24. Nov. in Kirchheim unter Teck (Württemberg), 75 Jahr alt. Zeitschr. für Instrumentenbau 231.
- Weber, Bertha**, Hofopernsängerin a. D. in Dresden, st. das. 9. März, 68 Jahr alt. Bühgen. 127.
- Wehle, Paul**, Violinpädagoge in Wien, st. das. 21. Juni, 40 Jahr alt. Lessm. 472.
- Weinberg, Szuba**, Schwester Anton Rubinstein's, st. 70 Jahr alt in St. Petersburg im Jan. Ménéstral 40.
- Weiner, Eugen**, Flötist, Gründer des „New-York Philharmonic Club“, st. in New-York 27. Febr. Die Musik II, 142.
- Welcker, Karl**, Herzogl. Konzertmeister und ehemaliger Stadtmusikdirektor in Altenburg, st. das. 10. Febr.; geb. 1827 in Meuselwitz. Wbl. 108.
- Westermeier**, siehe Benedikt-Westermeier.
- Wiedemann, Karl Theodor**, einst Heldentenor des Leipziger Stadttheaters, dann Gesanglehrer, st. in Leipzig-Gohlis 31. Jan.; geb. 29. Sept. 1821. Wbl. 28.

- Wiedemann, Friedrich**, ehemals Direktor des Residenztheaters in Hannover, st. das. 6. Febr. Bühgen. 67.
- Wieden, Karl**, Klavierbauer in Wien, st. in Leipa im Juni, 74 Jahr alt. Neue freie Presse vom 5. Juni.
- Wilhelmj, Charlotte**, geb. Petry, Mutter Aug. Wilhelmj's, in den vierziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geschätzte Pianistin und Sängerin, st. 22. April in Wiesbaden, 84 Jahr alt. Lessm. 336.
- von Willem**, richtiger von Bucobrancovitz, ehemals Mecklenburgischer Hofopernsänger, st. 6. April in Wien; geb. ebenda 1838. Bühgen. 159.
- Winkelmann, Theodor**, erster Kapellmeister des Stadttheaters in Magdeburg, st. das. 4. April; geb. 1. Dez. 1851 zu Braunschweig. Lessm. 305.
- Wittenbecher, Ernst**, ehemaliger Kammermusiker, st. 12. Jan. in Haina; geb. 1853 zu Freiburg. Bühgen. 54.
- Wittmann, Karl Friedrich**, Hoftheater-Direktor a. D., Herausgeber der Opernbücher in Reclam's Universal-Bibliothek, st. 17. März in Berlin; geb. 24. März 1839 zu Koburg. Wbl. 203.
- Wohlbrück, Olga**, siehe Schuselka-Brüning.
- Wolf, Hugo**, Liederkomponist, st. 22. Febr. in der Landesirrenanstalt zu Wien; geb. 13. März 1860 in Windischgrätz in Steiermark. Nehr. Lessm. 152. Schweiz. Musikztg. 215. Biogr. 1899, 198 mit Porträt.
- Wolff, Karl**, Mitinhaber der Konzertdirektion Hermann W. in Berlin, jüngerer Bruder desselben, st. das. 23. September, 48 Jahr alt. Lessm. 611.
- Wolff, Joseph**, lyrischer Tenor an Berliner und Hamburger Bühnen, st. 23. Juni in Speyer; geb. ebenda 18. Mai 1841. Bühgen. 244.
- Zenta, Hermann**, siehe Holmès.
- Zierer, Franz Joseph**, Komponist von mehr als 500 Kirchenstücken, Pensionär der Wiener Hofkapelle, st. 30. Mai in Trattenbach in Niederösterreich; geb. 27. Okt. 1822 zu Wien. Nehr. Neues Wiener Abendbl. No. 150.
- Zillmann, Karl**, Musikdirektor in Weifsensee i. Th., st. das. 1. Sept., 72 Jahr alt. Deutsche Musiker-Ztg. 584.
- Zottmayer, Nina**, geb. Hartmann, von 1869—1882 Altistin an der Kasseler Hofbühne, Gattin des ehemaligen Heldenentors Z., st. zu Kassel 24. Febr. Wbl. 153.
- Zumpe, Hermann**, Generalmusik-Direktor, Schüler Rich. Wagner's, Opernkomponist, st. 4. September in München; geb. 9. April zu Oppach (sächsische Oberlausitz). Nehr. und Portr. Wbl. 513. Lessm. 549. Guide 657.

## Mitteilungen.

\* *Deutsche Choral-Wiegendrucke*, ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckes in Deutschland, von P. Raphael Molitor, Benediktiner in Beuron. Regensburg, Verlag von Friedrich Pustet, 1904. Preis 20 M. In einem vornehm ausgestatteten, dem Andenken Gregors des Großen gewidmeten Prachtbände bietet der Verfasser des epochemachenden Werkes „Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom“ ein mit deutscher Gründlichkeit und Benediktinerfleiß hergestelltes Werk dar, welches für die Geschichte des gregorianischen Chorals und der Buchdruckerkunst in unserem deutschen Vaterlande Aufmerksamkeit und Anerkennung verdient. Die Choral-Wiegendrucke ergänzen die dürftigen Erklärungen der Theoretiker über die Choralnotenschrift und ihre musikalische Bedeutung und als die ältesten Versuche auf dem Gebiete des Notendruckes bieten sie notwendige Ergänzung zur Würdigung der Wiegendrucke im allgemeinen und liefern wertvolle Angaben zur besseren bibliographischen Bestimmung der Incunabeln. Zwar verdanken wir den Arbeiten namhafter Gelehrten, welche sich in jüngster Zeit mit den Choral-Wiegendruckern beschäftigten, schätzbare Resultate. Auch der Verfasser beschäftigte sich in seiner Nach-Tridentinischen Choral-Reform, Band I, S. 94 bis 120 mit denselben; jedoch lediglich mit den italienischen Drucken. In dem Werke, welches uns hier beschäftigt, beschränkt er sich auf die Erzeugnisse deutscher Buchdrucker und legt dabei besonderes Gewicht auf selbständiges Untersuchen und Nachprüfen. Der erste Teil des Buches behandelt die gothische Notation um 1500; und zwar erstens die Theorie über die gothische Notation am Ausgange des Mittelalters, wobei der Wert unserer Wiegendrucke und ihre Stellung in der Tradition der Choralmelodien gewürdigt wird; und zweitens das Wesen und die Elemente der gothischen Notation in deutschen Wiegendruckern. — Der zweite Teil „Aus der Wiegenzeit des deutschen Notendruckes“ handelt in dem 1. Kapitel über Holzschnitt und Typendruck im Dienste der Tonkunst, wobei eine ganze Reihe von Erkennungszeichen der Holzschnitte angeführt und durch in den Text eingefügte Beispiele nachgewiesen wird. Auch werden die Schwierigkeiten erörtert, welche sich beim Übergang vom Holzschnitt zu dem Notendruck mit beweglichen Typen ergaben. Das 2. Kapitel ist der deutschen Kunst und dem deutschen Fleiße auf dem Gebiete des Notendruckes im fremden Lande gewidmet. In chronologischer Ordnung und mit genauer Beschreibung ihrer Werke werden die deutschen Meister angeführt, welche ihre Musiktypendrucke fern von der Heimat vollendeten. Das 3. Kapitel verbreitet sich über den Notendruck in Deutschland. Eine lange Reihe von Druckern wird hier angeführt, und ihre Werke finden in typographischer und musikalischer Beziehung eingehende Beschreibung, welche von der gediegenen und sachkundigen Forschung des Verfassers Zeugnis ablegt. Die vielen teils in den Text eingefügten und teils in einem Anhange beigegebenen Faksimiles erläutern den Text und machen das Buch noch wertvoller.

P. Bohn.

\* In betreff des Passus in Monatshefte Seite 80, den Vater *Felice Anerio's* betreffend, erklärt Herr Dr. Haberl, dass er nicht die Vaterschaft angreifen wollte, sondern die Annahme, dass *Mauritius Anerio* päpstlicher Sänger gewesen sein soll. Durch die Kürze des Ausdrucks ist die Stelle unklar geworden.

\* Antiquariats-Katalog No. 133 von *J. Taussig* in Prag, Kleiner Ring 144-I, enthält 1401 Musikwerke des 19. Jahrh. aus allen Fächern, größtenteils aus der Buchliteratur nebst einer Abteilung Porträts.

\* Antiquariats-Katalog No. 197, ausgegeben von *Wilh. Jacobsohn & Co.* in Breslau V., Tauntzienstrasse 5. Eine Sammlung neuerer Bücher über Musik und Musikalien. Wenn nur die Herren Antiquare ein klein wenig musikalische Bildung besäßen. Wie kann z. B. ein Quartett eine Orchesterpartitur sein!

\* Hierbei eine Beilage: Buch- und Musikalienhandlungen Bog. 1.

Ende Juni erschien der

10. Band (Schlussband)

von

**Rob. Eitner's**

**Quellen-Lexikon**

über die

**Musiker und Musikgelehrten**

der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrh.

**Leipzig bei Breitkopf & Haertel.**

Eine neue Subskription auf das Werk wird im Herbst eröffnet.

Templin U./M. 1904.

**Robert Eitner.**

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).  
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

ASTOR LENOX  
TILDEN FOUNDATION  
177 7th Ave. N.Y.C.

# MONATSSCHRIFT

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

**XIXVI. Jahrg.**  
**1904.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

**No. 9.**

### Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand von 1567—1595.\*)

Von Dr. Fr. Waldner.

Im 15. und 16. Jahrhundert war die Pflege der Tonkunst völlig an die Person der Fürsten — weltlichen und geistlichen Standes — gebunden. Recht auffällig trat dies auch in Innsbruck zu Tage. Unter dem kunst- und prachtliebenden Herzoge Sigmund, 1444 bis 1490, war der Hof daselbst eine Pflegestätte für alle Künste, ganz besonders auch für die neu aufstrebende Tonkunst. Im selben Sinne genoss die Stadt dieses Glück; ebenso unter dem Nachfolger Kaiser Maximilian, der zwar nicht ständig dort saß, bei seinem oftmaligen Aufenthalte daselbst aber der Musikpflege seine volle Gunst zuwandte.\*\*\*) Mit seinem Tode gingen, wie bekannt, viele seiner Schöpfungen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft zu Grunde, weil der Förderer und Schützer mangelte. In dieser Beziehung vermisste man in Innsbruck nach seinem Tode bis zum Jahre 1567 recht auffällig den eigenen Landesfürsten mit der damit verbundenen Hofhaltung und Kunstpflege. König Ferdinand, an welchen Tirol mit den übrigen österreichischen Ländern gefallen war, kam nur selten

\*) Die Daten zu der vorliegenden möglichst gedrängten Skizze stammen aus den Archiven der k. k. Statthalterei und des Museums Ferdinandeum zu Innsbruck.

\*\*) Siehe Monatsh. f. Mus.-Gesch. Jahrg. 30, 1898.

dahin, besonders in der ersten Zeit seiner Regierung. Mit dem Jahre 1531 gab er zwar seine Familie nach Innsbruck, zunächst auf der Flucht vor der Pestseuche, dann aber zum bleibenden Aufenthalte bis zum Jahre 1543, zu welcher Zeit die beiden Prinzen Maximilian und Ferdinand volljährig erklärt ins politische Leben eintraten und die Königin mit den übrigen Mitgliedern nach Prag übersiedelte. Bald nach dem 1547 erfolgten Tode der Königin aber kehrten die noch unvermählten Prinzessinnen in das ihnen sympathische Innsbruck zurück und verblieben daselbst, bis die letzten zwei unvermählten Prinzessinnen 1569 nach Hall in ein Stift übersiedelten. Dieser Hofstaat wurde aber sehr einfach, fast bürgerlich geführt; doch hatte er das eine Gute im Gefolge, dass stets für tüchtige Organisten gesorgt wurde, einerseits weil man eine würdige Pflege der Kirchenmusik beanspruchte, bei der auch die Kantoren der Schulen mit ihren Knaben mitwirken mussten, andererseits aber auch, weil die Organisten zum Musikunterricht in der Königl. Familie herangezogen wurden.

Bevor wir auf die Nachrichten aus jener glänzenden Kunstepoche eingehen, welche für Innsbruck mit der Regierungsübernahme durch Erzherzog Ferdinand 1567 beginnt, wollen wir deshalb wenigstens auszugsweise aus dem vorhandenen Aktenmateriale der Organisten gedenken, welche von 1525 bis dahin im Amte standen. Dieselben wurden stets von den Regierungsräten in Einvernahme und mit Zustimmung des Hofes gewählt, da dieser ja auch den gröfseren Teil zum Unterhalte beitrug.

Als im Jahre 1525 der Organist *Hans Sattler* gestorben war, bewarben sich um die Stelle die Brüder *Thomas* und *Wilhelm Hofhaimer*, wahrscheinlich Söhne des Kaiserl. Hoforganisten Paul Hofhaimer. Für die Anstellung des ersteren verwendete sich Herzog Wilhelm von Baiern mit einem Empfehlungsschreiben an die Räte in Innsbruck. Diese berichteten an König Ferdinand die Notwendigkeit der Ernennung eines neuen Organisten und speziell auch die Bewerbung des Thomas Hofhaimer — welchen sie nicht näher kennen — unter Beilage des Empfehlungsschreibens. Darauf gab König Ferdinand den Datum 22. November von Ulm aus den Räten bekannt, dass sie an Stelle des verstorbenen Sattler den Wilhelm Hofhaimer „unserer freundlichen lieben Gemahlin Organisten um seines getreuen fleifsigen Dienstes willen, so er unserer freundlichen lieben Gemahlin von Jugend auf gethan“ zum Nachfolger aufzunehmen haben und zwar unter den gleichen Bedingungen, wie sein Vorgänger angestellt gewesen. Zugleich soll die Regierung Sorge tragen, dass auch der

Bürgermeister und Stadtrat ihn so halte, wie den früheren Organisten. Auch die Gemahlin König Ferdinand's hatte es nicht unterlassen von Augsburg aus ein Empfehlungsschreiben für *Wilhelm Hofhaimer* an die Räte zu richten. Er wurde also angestellt und versah seine Stelle zur vollen Zufriedenheit bis zu seinem im August 1540 erfolgten Tode. Jedenfalls war er es, der den zwei Prinzen Maximilian und Ferdinand die ersten Begriffe und Regeln über Musik beibrachte. Er starb vollkommen vermögenslos mit Hinterlassung einer Wittve und sieben unversorgten Kindern. Über dringendes Bitten seiner Wittve Agnes und warmer Fürsprache der Räte, wurde derselben vom Regenten eine kleine Wochenprovision auf die Dauer von vier Jahren verliehen.

Zu dieser Zeit wie auch später noch oft äußern sich die engeren Beziehungen zwischen Innsbruck und München auf dem Gebiete der Musik. Ein Münchner Organist, *Jakob Meurl* mit Namen, ein Bürgersohn aus dem benachbarten Hall, erhielt zu dieser Zeit, zweifellos für eine verehrte Komposition, ein Gnadengeschenk von 4 Gulden. Etwas früher hatte derselbe von seinen Mitbürgern in Hall, denen er ein „in Mensuris gesetztes Pater noster“ verehrt hatte, 3 Gulden erhalten. Im Jahre 1539 wendeten sich die Räte bittweise an Herzog Wilhelm in München, dass er seinem Organisten und Instrumentenmacher *Johann Schüchinger* den älteren gestatte nach Innsbruck zu kommen zur Ausbesserung der Orgel. Nach deren Wiederherstellung kamen zur Rollaudierung des Werkes die Organisten der nächsten größeren Orte, darunter auch der *blinde Organist Tänzl* aus Schwaz.\*)

Nach dem Tode des Wilhelm Hofhaimer bewarb sich dessen Bruder Thomas, aufmerksam gemacht von seiner Schwägerin, von Salzburg aus neuerdings um die Organistenstelle in Innsbruck. Derselbe wird im Jahre 1536 als Organist in Hallein bezeichnet und war, wie die Innsbrucker Regierungsräte anführen, früher auch als solcher beim Kardinalbischof im Dienste gestanden. Nachdem er selbst angekommen war und sein Gesuch überreichte, sagten die Räte in ihrem ausführlichen Berichte an den König „haben wir auf sein begeren ordnung geben, dass Er durch etliche verstendig Musicos mit seiner Künst und durch etliche aus uns gehört worden und befunden, dass

---

\*) Im Jahre 1517 wurde Kaiser Maximilian auf einen blinden Knaben aufmerksam gemacht, der sich im Orgelspiel auszeichnete. Der Kaiser versprach für ihn zu sorgen und ihn unterzubringen. Dieser *Tänzl* in Schwaz dürfte wohl damit identisch sein.

Er ein trefflicher feiner Organist ist und mit seiner geraden Handt weiland seinen Bruder Wilhelm weit übertrifft und zu diesem Dienst tauglich und geschickt ist.“ Sie stellen daher die unterthänige Bitte an den König, diesen *Thomas Hofhaimer*, weil sie ihn für einen tüchtigen und geeigneten Organisten halten und „in ansehung, dass sein Bruder, Vater und Vettern dem Haus Österreich lange gedient haben“, allen anderen Bewerbern vorzuziehen und ihm die Stelle zu geben. Thomas wurde unterdessen mit Zehrgeld versehen heimgeschickt, mit der Versicherung, dass man ihm seine wahrscheinliche Ernennung zu wissen machen werde. Als bald nachher die Zustimmung König Ferdinand's aus der Wiener Neustadt eintraf und darauf der neu ernannte Organist in Salzburg verständiget wurde, lehnte er die Stelle „aus verschiedenen Ursachen“ wieder ab. Die Räte waren in großer Verlegenheit. Da sie früher gehört hatten, dass *Hans Schächinger* in München einen Sohn habe, der ein guter Organist sei, riefen sie diesen herbei und fanden sein Probespiel sehr gut. Er erklärte aber die Stelle nur mit Erlaubnis seines Vaters und des Herzog Wilhelm annehmen zu können. Dies wurde mit Wissen König Ferdinand's vermittelt und *Hans Schächinger junior* 1541 angestellt. Nachdem er diese Stelle 8 Jahre zur Zufriedenheit bekleidet hatte, wurde er von Herzog Wilhelm für Pfingsten 1549 nach München zurückberufen. Um aber in Innsbruck während des Pfingstfestes nicht ohne Organist zu sein, liefs man ihn erst nach den Feiertagen ziehen, wofür „im Namen des Königs und der jungen Königinnen“ ein Entschuldigungsschreiben an den Herzog nach München ging. Dem Organisten selbst wurde beim Abgang eine Schuld von 29 Gulden nachgesehen und eine Gnadengabe von 24 Gulden zu theil. Unterdessen hatte man sich durch einen Zöllner am Runterswege um den Organisten in Brixen beworben, welcher gleichzeitig auch Orgelmacher war. Man liefs ihm bekannt geben, dass er in Innsbruck aufser der freien Herberge 60 Gulden vom Hof und 20 Gulden von der Stadt erhalten würde, ja dass es eventuell noch etwas mehr werden könnte. Es war vergeblich. Man schrieb darauf an den Kapellmeister der Königl. Majestät nach Wien, er möchte einen Organisten besorgen „der nit allein mit dem slahen geschickt sondern, wo ein solcher zu bekommen, der auch die Orgel, so von nöten, pessern und in guten werden halten kundet“, und ihn so bald wie möglich nach Innsbruck dirigieren. Als Ende Juni die Stelle noch immer leer war, schrieben die Räte an Schächinger junior, er möchte den Organisten, welcher, wie bekannt geworden, bei ihm gelernt habe



und sehr tüchtig sein soll, zur Probe schicken, damit man mit ihm verhandeln könne. Auch damit scheint es nichts gewesen zu sein. Weil man zu Beginn August noch nicht am Ziele war, ließen die Räte den Organisten von Schwaz, *Nikolaus Stockhammer*, holen und Probe spielen. Da er dabei, wie die Räte an König Ferdinand berichten, nicht nur von Musikverständigen, sondern voran von den königl. Prinzessinnen „künstreich und gefällig“ befunden wurde, so liefs man in Schwaz durch den Bergrichter mit den Schmelzherrn verhandeln, dass sie ihn, dem König und seinen Töchtern zum Gefallen, nach Innsbruck übersiedeln liefsen. Dies wurde durchgesetzt, doch musste die Regierung einen noch nicht abgedienten Vorschuss ersetzen. Auch wurden ihm „Zuerkauffung ain's Firiginals von *Mathiasen Frelich*, Instrumentenmacher von Burkh, fürlebensweis“ 12 Gulden gegeben. Gleich nach der Aufnahme Stockhammer's traf zur beabsichtigten Übernahme der Stelle ein anderer Organist *André Synndl* mit Namen, wohl von Wien her ein. Derselbe wurde nun den Schwazern an Stelle Stockhammer's empfohlen. Einige Jahre scheint es sehr gut mit Stockhammer gegangen zu sein. Er erhielt auch öfters Gnadengaben, so z. B. 1554 „7 Gulden zu einer Ergezzlichkeit von wegen dass er die gnedigsten Frauen, der Röm. Königl. Majestät Töchter auf dem Clavicordy gelernet“. Beim feierlichen Gottesdienst sowie überhaupt bei figurierten Messen wirkten auch die lateinischen Schullehrer *Hans Weinzierl* und *Hans Mairhofer* mit ihren Gesellen- und Knabensängern mit, während bei den grossen Gedächtnisfeiern und Seelenämtern für die Königin Anna, für die junge Königin Eleonora von Frankreich, für Kaiser Karl usw. auch noch die Gesangskräfte und Musiker von Hall, Schwaz und Imst zugezogen wurden. Kantor *Weinzierl* beschaffte auch für den Hof ein Buch, darin einige auserlesene gute Messen mit 4, 5 und 6 Stimmen zu singen sind, für 13 Gulden und im Jahre 1564 liefs er für die Prinzessinnen ein von ihm aus dem Latein übersetztes und schön ausgestattetes Gebetbuch drucken.

Im Jahre 1556 fing der Organist an kränklich zu werden und 1558 wurde wegen dauernder Kränklichkeit und zunehmender Leibeschwäche Stockhammer's mit Meister *Gillis* (Egidius) von *Elkom*, einem niederländischen Organisten, ein Vertrag auf 1 Jahr abgeschlossen, „dafs er an Feierabenden und Feiertagen die Vesper und Ämter schlage und in aller Zucht und Ehrbrigkeit die kaiserl. Töchter jerne“. Ein kleiner Teil der Besoldung wurde dem Stockhammer trotzdem noch ausbezahlt. Elkom zog nach Ablauf des Jahres fort

und der etwas gebesserte frühere Organist fungierte weiter, bis zu Beginn des Jahres 1561 der schon aushilfsweise verwendete *Wilhelm Hurlacher* den ganzen Dienst definitiv übernahm. Dem entlassenen Stockhammer wurde die Besoldung gnadenweise bis zum Schlusse des Jahres zuerkannt.

Mit dem Tode Kaiser Ferdinand's im Jahre 1564 trat die bereits früher festgesetzte Teilung der österreichischen Erbländer unter seine drei Söhne thatsächlich ein, wobei Ferdinand der Zweitgeborene Tirol und die sogenannten Vorlande erhielt. Erzherzog Ferdinand war seit 1548 Statthalter in Böhmen und führte in Prag einen grossen Hofstaat. Über Wunsch seines Bruders Maximilian behielt er die Statthalterschaft nach der Teilung aus mehrfachen Gründen zunächst noch weiter und übersiedelte erst 1567 als tirolischer Landesfürst nach Innsbruck. Ferdinand war ein grosser Freund der Künste auf allen Gebieten und ein historisch bekannter Sammler. Unter ihm und seiner Hofhaltung erlebte die Stadt Innsbruck eine Blütenepoche, wie nur wenige Städte zur damaligen Zeit. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete er an seinem Hofe auch der Musikpflege. Gehörte es damals allgemein zur Hofsitte eine eigene Kapelle zu halten, so huldigte Ferdinand dieser Sitte in ganz hervorragendem Masse, einerseits vielleicht, weil er selbst musikalisch gebildet war und seine persönliche Freude daran haben mochte, andererseits weil er an glänzendes Hofleben und an Festlichkeiten von früher Zeit an gewohnt war. Mit 19 Jahren bereits hatte er die Statthalterschaft in Prag übernommen, wo er wie ein selbständiger Fürst einen glänzenden Hof hielt. Nach Übernahme der eigenen Regentschaft in Tirol entfaltete sich dies in noch erhöhtem Masse. Ein aneiferndes Beispiel dazu boten ihm sicher auch seine vier Schwäger Herzog Albert von Baiern, Herzog Wilhelm von Mantua, Herzog Alfons von Ferrara und Großherzog Franz von Toskana, alle vier waren grosse Kunst- und Musikfreunde. Bei den nicht seltenen gegenseitigen Besuchen und den daran geknüpften Hoffesten, war Gelegenheit geboten zu rivalisieren und zu lernen.

Schon in Prag hielt Ferdinand eine Gesangskapelle und eine Musikkapelle. Die erstere durchschnittlich aus 12—15 Mitgliedern, zumeist Niederländern, bestehend, hatte zum mindesten je 4 erprobte Bassisten, Tenoristen und Männer-Altisten. Die Musikkapelle zählte gleichfalls 12—14 Mann, fast durchwegs Italiener, daher für sie auch oft die Bezeichnung „welsche Trumeter“ gebraucht wird. Beide

Kapellen hatten ihren eigenen Kapellmeister, der bei den Instrumentisten aber den Titel „oberster Musikus“ oder „oberster Trumeter“ führte. Fast alle Mitglieder dieser Kapellen folgten dem Erzherzoge von Prag aus nach Innsbruck, wo eine Ergänzung und Vervollständigung der ganzen Einrichtung vorgenommen wurde. Die Übersiedlung scheint jedoch erst 1568 geschehen zu sein. Von 1569 bis 1570 haben wir eine volle Liste der Mitglieder und zwar in der Kantorei mit dem Kapellmeister 14 und 11 Instrumentisten; dazu 8 Sängerknaben. Nach den vorkommenden Veränderungen wurden diese immer wieder ergänzt, zeitweilig auch vermehrt, entweder durch selbst Zuwandernde oder durch Anwerbung in den Niederlanden und an anderen fürstlichen Höfen. So wurde beispielsweise im Jahre 1581 der Kapellsänger *Anton de la Court* in die Niederlande geschickt „zur Bestellung und Aufnehmung von Capelsinger“. Die Anstellung erfolgte stets erst nach einer mehrwöchentlichen Probezeit. Wir werden die Mitglieder, welche wirklich angestellt waren, soweit sie uns bekannt sind, am Schlusse alphabetisch anführen.

Zu den ersten Einrichtungen, welche der Erzherzog auf unserem Gebiete traf, gehörte die Berufung eines eigenen Organisten für den Hofdienst und zwar gewann er dafür den in gutem Rufe stehenden *Servatius Rorif. Hurlacher*, welcher bisher die Hofkirche und die Pfarre versehen hatte, wurde ganz der letzteren überlassen. *Rorif* erhielt die ansehnliche Besoldung von 24 Gulden pro Monat. Er genoss stets die Gunst des Erzherzogs und musste demselben nach seinem Dienstantritte „ein Instrument (Clavicordium?) für die eigene Kammer der fürstl. Durchl. machen lassen“ wofür im Rechnungsamte 300 Gulden „Abschlagszahlung“ angewiesen werden. Dem Preise nach muss es ein vorzügliches Werk gewesen sein, auf dem der Erzherzog oder seine geliebte Gemahlin Philippine sich übten.

Die zweite Einrichtung, welche bald nach der Übersiedelung im Jahre 1569 getroffen wurde, war die Gründung einer Knabensingeschule, wo zuerst 8, später oft mehr, zum mindesten aber 6 Knaben Unterricht erhielten. Als Zöglinge nahm man niederländische aber auch einheimische Knaben auf. Die ersteren wurden als besonders begabt für Musik gehalten. Dass die Niederländer über diesen Export erfreut waren, ist selbstverständlich, denn an den Fürstenhöfen wurde für das Fortkommen der Knaben auch dadurch gesorgt, dass dieselben eine eingehende allgemeine Bildung erhielten. Für Kost und Verpflegung hatte der Kapellmeister oder Vizekapellmeister zu sorgen, wofür er im Monat für jeden Knaben 5 Gulden erhielt und

außerdem für jeden monatlich 76 Kreuzer (1 Gld. 16 Krz.) zu einer „Extraordinari-Zupufs“. Den Unterricht erteilte einer aus der Gesangskapelle, deren Mitglieder durchschnittlich humanistisch gebildet waren. Er führte den Titel Praeceptor der Singerknaben und bezog dafür eine Gehaltserhöhung von 3 Gulden monatlich. Der Unterricht bestand für die Knaben aufer den allgemeinen Chorübungen täglich eine Stunde „im singen, Kontrapunkt und konsoniren“. In den übrigen Stunden wurde Unterricht im Latein erteilt. In einer Weisung heißt es auch, dass die Knaben täglich im Komponieren und sonst in der Musik zu unterrichten sind. Der erste Präzeptor dieser Schule in Innsbruck war durch einige Jahre der gelehrte Kapellsänger *Peter Hackius*, ein Belgier, dann der Bassist *Gerard von Roo* aus Oudewater, später der Niederländer *Alexander Utendal* und nachfolgend der Sänger *Johann Kopp*. Trat bei einem Knaben die Mutation der Stimme ein, dann wurde er aus der Schule entlassen. Zumeist erhielt er dann ein Stipendium, um seine humanistischen Studien anderswo fortsetzen zu können. An einzelnen Beispielen solcher gewesener Sängerknaben, wie *Johann Faber* und *Bartlmä Theodorus*, ist zu ersehen, dass diese Stipendien durch drei Jahre mit je 36 Gulden gewährt wurden. Den Sohn seines Organisten *Rorif* schickte der Erzherzog nach der Schulung im Gesange auf seine Kosten nach Italien zur weiteren Ausbildung im Orgelspiel; andere Schüler erhielten ansehnliche Gnadengaben.

Die „Kantorei“ zählte demnach an Sängern und Knaben wenigstens 20 Köpfe. Die Entlohnung der angestellten Kapellsänger betrug durchschnittlich 12 Gulden im Monat; nur einzelne Sänger nach langer Dienstzeit erhielten mehr. Außerdem gab es bei Familienereignissen und auch aus anderen Gründen auf Petitionen hin namhafte Geldgeschenke. Als Kapellmeister der Gesangskapelle fungierte der noch von Prag her mitgekommene Belgier *Wilhelm Bruneau*. Derselbe bezog monatlich 25 Gulden und 5 Gulden Verpflegungsgeld; außerdem jährlich ein Ehrenkleid oder 30 Gulden und verschiedene Gnadengaben. Neben ihm wurde gegen Ende der siebziger Jahre der Sänger *Alexander Utendal*, der sich die Gunst des Erzherzogs durch mehrere Kompositionswerke\*) erworben hatte, zum Vizekapellmeister und Hofkomponisten ernannt und sein Monatssold auf 18

---

\*) Es erschienen von ihm: Die 7 Bußpsalmen 1570, Motetten I. Bd. 1571, II. Bd. 1573, III. Bd. 1577, Messen und Magnifikat 1573, Fröhliche neue deutsche und französische Lieder 1574.

Gulden erhöht. Er ging aber schon am 8. Mai 1581 mit Tode ab. Um die Stelle des Vizekapellmeisters und Komponisten (diese Bezeichnung gebrauchte der Erzherzog gerne) nicht leer zu lassen, gewann er im nächsten Jahre dafür den Kaiserl. Vizekapellmeister in Prag, *Jakob Regnart*, einen sehr fruchtbaren Komponisten. Als im Dezember 1584 der Kapellmeister W. Bruneau mit Tode abging, erfolgte am 1. Jänner 1585 die Ernennung *Regnart's* zum Kapellmeister. Im Jahre 1584 komponierte er — wie es scheint auf Wunsch Ferdinand's — eine Sammlung von 48 4-, 5-, 6- und 8stimmigen Gesängen auf alle Marienfeste, welche 1588 unter dem Titel „*Mariale*“ mit Unterstützung des Erzherzogs bei Hans Baur in Innsbruck gedruckt wurden. Regnart bekleidete seine Stelle bis nach dem 1595 erfolgten Tode des Erzherzogs und scheint auch nachher noch längere Zeit in Innsbruck geblieben zu sein.

Die Kapelle der Instrumentisten bestand, wie schon erwähnt wurde, aus 12—14 Mitgliedern, welche wohl alle nach damaligem Brauch für mehrere Instrumente ausgebildet waren. Sie erhielten monatlich 15 Gulden Besoldung. Der Kapellmeister oder oberste Musiker, *Peter Maria de Losy*, bezog 18 Gulden Monatssold, kam schon von Prag her und versah sein Amt während der ganzen Regierungszeit Ferdinand's in Tirol. Auf Wunsch des Erzherzogs unterrichtete er auch öfters Knaben in der Musik, um für einheimischen Nachwuchs zu sorgen und erhielt dann, während er dieselben in der Lehre bei sich hatte, wöchentlich 2 Gulden für ihre Verpflegung. So hatte er z. B. im Jahre 1570 einen schwäbischen Knaben durch das ganze Jahr, 1580 die beiden Knaben Jakob Unterweyer und Georg Etlhammer durch mehr als 20 Wochen bei sich zum unterrichten. Die letzteren zwei traten dann als Mitglieder der Kapelle bei, erhielten zunächst jedoch nur 12 Gulden Besoldung. — Auch die Instrumentisten finden wir oft mit Gnadengeschenken von 10, 20 bis 100 Gulden „um des fleißigen Dienens willen und zur Abledigung der habenden Schulden“ bedacht. Einzelne erwarben sich auch ein Haus und wurden hierzu mit Darlehen oder Schenkungen unterstützt.

Um allen Unordnungen und allen Rivalisierungen vorzubeugen, schuf der Erzherzog für die gesammten Musiker eine feste Norm. „Damit künftig ein wol zusammengestimmte musica Ihrer Frstl. Durchl. und ihnen selbst zum ruhm und ehr erzeugt und dadurch die confusiones, so etlichemal sich zugetragen, verhütet werden“, hatten sich die Sänger und Instrumentisten jeden Mittwoch und Freitag bei ihrem Kapellmeister einzufinden, der nach seinem eigenen Er-

messen, aber mit Berücksichtigung der Geschicklichkeit „seiner Stimm und blasens“ jedem seinen Part zu übergeben hatte; keiner durfte sich den angesetzten Proben entziehen oder die Anordnungen des Kapellmeisters aufser Acht lassen. — Auf dass die Hofmusiker nicht „gar zu gemein werden“, ward ihnen verboten aufserhalb der Hofkreise bei Banketten zu singen oder zu musizieren.

Der gesamte Chor der Sänger und Musiker, welcher — die Sängerknaben mit eingerechnet — öfters bis auf 40 Köpfe und darüber anwuchs, hatte die Aufgabe zur Verherrlichung der Festlichkeiten in der Kirche und bei Hofe beizutragen, wozu häufig Gelegenheit war. Er produzierte sich „solemniter pro choro“ beim Festgottesdienst „vor der gemein“ und „submissa voce in collatione“ des Fürsten, d. h. in weniger lauter Form bei der erzherzoglichen Tafel. Auch bei öffentlichen Aufzügen und Schaustellungen gab es Gelegenheit die Feierlichkeit durch die Mitwirkung der Musikkapellen zu erhöhen. Über die Art und Weise und die Zusammenstellung der Instrumentalmusik finden wir nirgends nähere Angaben. Wir wissen auch nicht, ob es, aufser beim Tanz, sonst noch Musikproduktionen der Kapelle ohne Mitwirkung der Sänger gab. Von Solisten ist dies bekannt. Interessant ist ein Instrumenten- und Musikalien-Inventar aus dieser Zeit, welches uns den reichen Vorrat an Instrumenten kennen lernt. Es werden folgende Stücke angeführt: 9 Bassgeigen (Viole de gamba), 12 Geigen (Viole de praz), 4 Clavicordien, 3 Lauten, 5 Cabassi, 6 Flauti, 2 Trommeln, 8 Sordäni, 6 Krummhörner, 5 Sackpfeifen, 6 Instrumenti pro concerto (?), 15 Zwerchpfeifen (Flöten), 4 alte Cithern, 7 alte weisse Pfeifen, in Deutschland gemacht, 17 Pfeifen, in Frankreich gemacht, 10 Schalmeien, 4 Paar weisse Zinggen, 9 schwarze Zinggen, 5 alte Posaunen, 6 Viola zum Tanz, 4 Viola von Cremona, 3 Paar Heerpauken, 1 Sackpfeife mit Silber beschlagen, 1 Instrument zum Studieren für Knaben, 1 Lira, 11 Trommeten viele Noten und Notenbücher.

Die Instrumente wurden aus verschiedenen Orten bezogen: die Blasinstrumente zumeist aus Nürnberg; die Saiteninstrumente aus Italien, namentlich aus Cremona von Meister Antonio. So wurden am 9. Februar 1580 dem Kapellmeister Peter M. de Losy 30 Kronen ersetzt, welche er dem Lauten- und Geigenmacher Antonio in Cremona für etliche viola gezahlt hat. Im selben Jahre liefs der Erzherzog dem Chorcherrn und Organisten in Brixen, And. Rasletan, für den Ankauf „eines doppelten venezianischen Clavizimbels in Trient“ sammt der Ausstattung durch Tischler, Holzschnitzer und Maler 208 Gulden

bezahlen. Hier handelte es sich wahrscheinlich um ein Geschenkstück. Es gab übrigens damals auch in Tirol mehrere Instrumentenmacher, von welchen Stücke gekauft wurden. Zur Erwerbung von Musikalien war hinreichend Gelegenheit geboten. Lieferten schon Ferdinand's eigene Sänger und Musiker\*) nicht wenige Kompositionswerke, welche gedruckt oder ungedruckt der Sammlung einverleibt wurden; so erhielt der Erzherzog, wie damals üblich, von auswärtigen Komponisten fortwährend Werke verehrt, welche dann mit einem Dank von 20—30 Gulden vergolten wurden. So erhält, um einige Beispiele anzuführen, 1570 der bairische Tenorist *Babstista von Genua (Morari)* für den gesang, so er verehrt“, 20 Gulden angewiesen. *Peter Giovanelli* verehrte im Jahre 1568 dem Erzherzoge ein Exemplar der von ihm zusammengetragenen Motetten und Gesänge. Die venezianischen Compositeure *Andrea Gabrieli* und *Michele Comis*, maestro die capello di vescovo, liefsen 1580 durch den Grafen Thurn ihre dem Erzherzoge gewidmeten Madrigale übergeben. Ein württembergischer Künstler, *Baldwin Hoyoul*, dedizierte 1584 8- und 6stimmige Kantaten usw. Dass nebenbei durch Kauf erworben wurde, was wünschenswert schien, ist selbsverständlich. Fast alle der damals so üppig gedeihenden Kompositionen betrafen aber nur kirchlichen oder weltlichen Gesang ohne Begleitung; solche speziell für Instrumentalmusik dürften damals, wenigstens auf deutschem Boden, sehr seltene Erscheinungen gewesen sein. Einzelvorträge auf Instrumenten waren schon gebräuchlich. Man liest öfters von einzelnen Künstlern, welche auf einem Instrumente als Solisten vor dem Hofe sich produzierten, so 1579 ein römischer Geiger *Pierini Colku*. Ein anderes Mal lässt sich ein 13jähriger Sopranist aus Venedig hören, „welcher nebenbei Meister auf allen Blasinstrumenten ganz besonders aber auf dem Cornet“ war. Am gebräuchlichsten waren Vorträge auf der Laute und dem Klavier. Der römische Geschäftsträger des Erzherzogs meldete ihm einmal von einer römischen Sängerin und Lautenistin und preist ihre „passaggi bellissimi“; er muss aber beisetzen, dass die Lautenschlägerin und Klavierspielerin, welche am Innsbrucker Hofe bedientet sei, unvergleichlich besser spiele. Bei den vielen Beziehungen, welche zwischen Innsbruck und mehreren italienischen Fürstenthöfen bestanden, erscheint es nicht überraschend,

---

\*) Die bekannteren Tonsetzer unter denselben waren: Blasius Ammon, Silao Casentin, Michael Charles Desbuissons, Georg Flory, Christian Hollander, Jakob Regnart, Franziscus Sale und Alexander Utendal.

dass Ferdinand im Laufe der achtziger Jahre auch Versuche machte, aus Italien Kastraten zu beziehen; es blieb aber bei den Versuchen. Mehrere Andeutungen weisen darauf hin, dass auch weibliche Stimmen d. h. wohl ein Frauenchor zur Verwendung kam. Kapellmeister *Regnart* stellt in einer Rechnung neben dem Verpflegsgeld für die Singerknaben auch 150 Gulden für ein Singer-Mädl ein und ein Sänger führt an, dass er „viele Gesäng für die Medlen geschrieben“. Da es bei den Festlichkeiten am Hofe auch Schausstellungen und Schauspiele, „Dialogi und Gespräch“, mit eingelegten Liedern usw. gab — der Erzherzog hat selbst eine Komödie: *Speculum vitae humanae* geschrieben —, so dürften vielleicht Frauenchöre auf der Bühne zur Verwendung gekommen sein.

Es ist nun wohl selbstverständlich, dass diese so eifrige Pflege der Tonkunst in allen ihren Richtungen nur mit einem grossen Aufwand von Mitteln zu Stande kommen konnte. Das jährliche Hofbudget — so berichtet der Historiker Dr. Hirn — enthält regelmässig einen Ausgabeposten von 4000—5000 Gulden zur Unterhaltung der erzherzoglichen Kapelle, abgesehen von den zahlreichen und oft recht ausgiebigen Geschenken, welche der Erzherzog bei seiner Munifizienz an einheimische und fremde, an ausübende und komponierende Künstler verteilte. Die Kammer trat öfters warnend gegen die grossen Ausgaben auf und empfahl Einschränkung und Reduzierung des Sängerkhores. Trotzdem Ferdinand einsah, dass in der letzten Zeit seiner Regierung die Mittel kaum mehr reichen wollten, denn der Aufwand war auf allen Kunstgebieten sehr gross, so konnte er sich doch zu einer Einschränkung nicht entschliessen; im Gegenteil fand er immer neue Seiten zur weiteren Ausgestaltung. Wir sehen deshalb auch, dass in den letzten Jahren die Soldauszahlungen öfters stocken, speziell jenen Personen gegenüber, welche es nicht dringend benötigten und dazu scheint der Kapellmeister *Regnart* gehört zu haben. Aus einer Abrechnung vom Jahre 1596, also ein Jahr nach dem Tode des Erzherzogs, finden wir bei den Sängern keine auffälligen Rückstände, wohl aber ergibt sich, dass für *Regnart* an rückständiger Besoldung, an Hauszinsgeld, an Kost- und Verpfleggeldern für Singerknaben und ein Sängermädel sich ein Guthaben von 1892 Gulden herausstellte. — Nach dem Tode Ferdinand's fiel Tirol wieder zurück an Kaiser Rudolf, weil die Söhne Ferdinand's aus der ersten Ehe mit Philippine Welser als nicht ebenbürtig galten und von der zweiten Gemahlin Anna von Mantua nur Töchter vorhanden waren. Bis zur Einsetzung eines neuen Regenten



in Tirol vergingen mehrere Jahre; während dieser Zeit wurde von Prag aus betreffs der früheren Hofeinrichtungen einschränkend nach jeder Richtung vorgegangen. Erst nach einer Reihe von Jahren sehen wir in Innsbruck die Tonkunst wieder wohlgepflegt und in Blüte. Aus der eben besprochenen Regierungszeit Ferdinand's können wir nachfolgende Sänger und Musiker anführen, ohne dass die Liste erschöpfend ist.

(Fortsetzung folgt.)

## Beiträge zur Musikbibliographie. I.

Von E. K. Blümml (Wien).

In schönggeistigen Zeitschriften, Almanachen u. dergl. erscheinen oft auch Kompositionen einzelner dort veröffentlichter Gedichte. Diese nun zu registrieren und der Forschung dienstbar zu machen, ist der Zweck nachfolgender Beiträge. Das Material ist nach Zeitschriften usw. geordnet, während innerhalb der einzelnen Zeitschriften wieder eine Ordnung der einzelnen Kompositionen nach Komponisten durchgeführt ist, dazu kommt dann am Schlusse noch ein Verzeichnis der Dichter, damit auch der Litteraturhistoriker aus diesen Beiträgen Nutzen ziehen kann.

1. *Böhmens deutsche Poesie und Kunst. Herausg. von Eduard Feodor Kastner. Lex. 8°. 6 Bde. Wien 1891—1896.*

Darin sind folgende Komponisten vertreten:

*Bach, Sebastian.*

1. Sonntags. Gedicht von *Richard Kralik*, Melodie über S. Bach's Hdur-Präludium. — II. (1892) 249 f.

Anfang: Wissen möcht' ich, wo mein Liebchen | Sonntags  
mag den Schritt hinlenken . . .

*Barthlme, Anton.*

2. Am Abend. Gedicht von *Hugo Gradl*. — IV. (1894) 749—751.

Anfang: Ich wandle unter Blumen | im Abendsonnenschein.

*Buberl, Andreas.*

3. Segenswunsch. Gedicht von *Ambros Mayr*. — V. (1895) 957 f.

Anfang: Heldenheimat, die wir schauen | von der Alpen  
steilem Land.

*Burgstaller, Emil.*

4. Abendlied. Gedicht von *Ed. F. Kastner*. — III. (1893) 585 f.

Anfang: In den hohen Tannen dunkelt | ringsum schon die  
Sommernacht.

5. Deutsch-Österreichs Schlachtruf. Gedicht von *F. Theodor Glöckner*. — III. (1893) 641.

Anfang: Vom Elbgestein zum Meeresstrand, | vom Wald-  
gebirg' zum Alpenrand.

6. Op. 35. *Festina lente*. Gedicht von *Ed. F. Kastner*. — IV. (1894) 789—792.

Anfang: Fehlt gleich im Beutel mir das Gold, | der Sammt  
auf meinem Kleide.

*Fiala, A.*

7. Op. 27. Ein Jubelruf. Gedicht von *A. L. Dembitzki*. — IV. (1894) 717 f.

Anfang: Als ich dem lieben Vöglein gleich | durchzog schon  
oft mein Österreich.

*Fleischer Josef.*

8. Verlassen lagen die Strafsen. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. II. (1892) 273 f.

Anfang: Verlassen lagen die Strafsen | und Ruhe in der Rund.

9. Wiegenlied. Gedicht von *Arthur Fitger*. — V. (1895) 910 f.

Anfang: Eia, popeia, schlaf ein! | musst dein rosiges Füßlein  
stecken . .

10. Birkenmär. Gedicht von *Oskar Pach*. — V. (1895) 933 f.

Anfang: Es hat der Sohn im Birkenhain | die Mutter einst  
erschlagen.

11. An Suleika. Gedicht von *J. W. Goethe*. — V. (1895) 1006 f.

Anfang: Lieb' um Liebe, Stund' um Stunde, | Wort um  
Wort und Blick um Blick.

*Glaszl, Antonie.*

12. Liebeseinzig. Gedicht von *Hugo Gradl*. — IV. (1894) 751  
bis 753.

Anfang: Der Frühling kam mit leisem Hauch, | die Erde  
merkt' es kaum.

*Göttl, Ed.*

13. Op. 23. Glück. Gedicht aus den „Fliegenden Blättern“  
1895. — VI. (1896) 1191 f.

Anfang: Ein Stühlchen, ein Tischchen, | das ist das Glück.

*Goltz, Fritz.*

14. Asyl. Gedicht von *Ludwig August Frankl*. — II. (1892)  
333 f.

Anfang: Wenn du ein tiefes Leid erfahren, | tief schmerz-  
lich, unergründlich lang.

*Groh jun., Josef.*

15. Op. 170. Grüß Gott. Gedicht von *A. A. Naaff*. — III. (1893) 609—611.

Anfang: Grüß Gott! Grüß Gott! Ihr Sanggenossen | Ver-  
eint zum mächt'gen Liederbund!

16. Op. 173. Du ewig schöne Frühlingszeit. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. — IV. (1894) 840—842.

Anfang: Ihr türmenden Berge, ihr Thäler weit, | ihr  
Wälder, ihr Wiesen und Auen.

*Grünberger, Ludwig.*

17. O sieh mich wieder liebeich an. Gedicht von *Viktor Joss*. II. (1892) 331 f.

Anfang: O sieh mich wieder liebeich an, | verscheuche  
der Reue Schmerzen.

*Herrmann, Jul. Ad.*

18. Der Deutschböhmern Vaterlandslied. Gedicht von *K. Gawalowski*. — II. (1892) 300.

Anfang: Schönes Böhmen, Born der Fülle, | Perle in der  
Länder Kreis.

*Hessler, Friedrich.*

19. Frühling im Herbst. Gedicht von *Viktor Joss*. — IV. (1894) 837—839.

Anfang: Ich saß mit meiner Liebsten | am welkenden  
Waldessaum.

*Haudeck, Johann.*

20. Op. 68. Die Heimat. Gedicht von *A. Paudler*. — II. (1892) 380 f. und Berichtigung III. (1893) 464.

Anfang: Klingt mir im frohen Freundeskreise | ins Ohr  
ein einz'ger Heimatlaut.

21. Op. 82. Aus langen Winterträumen erwachet wieder der Wald. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. — III. (1893) 465—469.

Anfang: Aus langen Winterträumen | erwachet wieder der  
Wald.

22. Op. 69. Almenrausch und Edelweiss. Gedicht von *Ida Segalla* (Maksa). — IV. (1894) 693 f. und Berichtigung 748.

Anfang: Es glänzt auf hoher Alpen Firne | ein Edelweiss,  
so zart wie Schnee.

23. Op. 107. Einen letzten glühen Kuss. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. — VI. (1896) 1187—1190.

Anfang: Einen letzten glühen Kuss | drück' ich auf die  
Wange dir.

*Hochrainer, August.*

24. Frühling. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. — V. (1895) 983.

Anfang: Ist wirklich so blauend das Himmelszelt, | erhellt  
so sonnig die ganze Welt.

*Horn, Camillo.*

25. So früh schon der Herbstwind. Gedicht von *E. F. Kastner*.  
— II. (1892) 329 f.

Anfang: So früh schon der Herbstwind, | die Rosen so matt.

*Hoschna, Karl.*

26. Böhmerwald-Marsch. Gedicht von *Karl Hoschna*. — V.  
(1895) 1063—1065.

Anfang: Und tief im Böhmerwald, | da ist mein Heimatsort

*Irmann, Karl.*

27. Sehnsucht. Gedicht von *H. Cl. Kosel*. — II. (1892) 299 f.

Anfang: Wie ist der Tag so lang, so lang | und wie so  
still die Nacht.

*Joss, Viktor.*

28. Frühlingsglück. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. — III.  
(1893) 643—645.

*Jungmann, J.*

29. Weckruf einer deutschen Frau. Gedicht von *Else Kastner-  
Michalitschke*. — VI. (1896) 1241 f.

Anfang: Erklinge, mein Lied, kling, wie brausender Föhn |  
fegt über des Nordlands Heide.

*Kosel, H. Cl.*

30. Abendgedanken. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. — II.  
(1892) 225—227.

Anfang: Verschlafen rauschen die Bäume, | im Schilfe  
flüstert es sacht.

*Lehnert, Karl.*

31. Mein liebstes Lied. Gedicht von *Josef Haschke*. — II.  
(1892) 378 f.

Anfang: Mein liebstes Lied, melodisch reich an Tönen, |  
rauscht durch die Nacht und grüßt dich tausendmal.

*Niemetz, Johann.*

32. Deutsches Lied sei unsre Waffe. Gedicht von *Anton Ohorn*.  
— V. (1895) 909.

Anfang: Wenn in deutscher Männer Kreise | Stolz und Freude uns erfasst.

*Rank, W.*

33. Op. 30. Lied des Trostes. Gedicht von *W. A. Hammer*. — VI. (1896) 1243—1245.

Anfang: Singe, junge Seele, | singe mir ein Lied, | das aus munt'rer Kehle.

*Schneider, Hans.*

34. Op. 11. Lieb' ist ein Blümelein. Gedicht von *W. Floto*. — V. (1895) 1005 f.

Anfang: Lieb' ist ein Blümelein | pranget und duftet fein.

*Steinhart, W. W.*

35. Die Regentropfen. Gedicht von *Moritz Hartmann*. — III. (1893) 562 f.

Anfang: Ein Regentropfen sprach zum andern Regentropfen.

36. Erster Schnee. Gedicht von *Moritz Hartmann*. — III. (1893) 642 f.

Anfang: Erster Schnee liegt auf den Bäumen, | die noch jüngst so grün belaubt.

*Tauwitz, Eduard.*

37. Aus dem Dornbusch. Gedicht von *A. A. Naaff*. — III. (1893) 433.

Anfang: Aus dem Dornbusch | vom stillen Hügel | erklingt mein schlichtes Lied.

38. Hopfenloblied. Gedicht von *A. A. Naaff*. — III. (1893) 434 f.

Anfang: Hört, ihr deutschen Sangesbrüder, | die ihr stets vom Wein nur singt.

39. Op. 129. O mein Herz. Gedicht von *Alfred Muth*. — III. (1893) 537 f.

Anfang: Hab' vertraut so oft, | hab' geglaubt, gehofft.

40. Op. 129. Der Mutter Schlummerlied. Gedicht von *Alfred Muth*. — III. (1893) 538.

Anfang: Schon kommt die Nacht, | so schlumm're sacht.

41. Op. 130. Volkslied. — III. (1893) 561.

Anfang: Wohl in dem holden Maienschein | steht unterm Baum am grünen Rain.

*Uhl, Edmund.*

42. Weile ich in deiner Nähe. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*. — VI. (1896) 1153 f.

Anfang: Weile ich in deiner Nähe, | ist mir alles Lust  
und Pracht.

*Wallnöfer, A.*

43. Leuchtet so hell der Tag. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*.  
— V. (1895) 981 f.

Anfang: Leuchtet so hell der Tag | und der Sonne Schein.

*Weisbach, Viktor.*

44. Seh' ich dich vorüber wallen. Gedicht von *Ed. Fed. Kastner*.  
— II. (1892) 297 f.

Anfang: Seh' ich dich vorüber wallen, | heifsgeliebtes,  
schönes Kind.

45. In Eintracht und in Treuen. Gedicht von *Hermann Hall-  
wich*. — II. (1892) 377 f.

Anfang: Heil dir und Grufs zum Unterpand, | du deutsches  
Volk in Böhmen.

46. Trinklied. Gedicht von *Peter Philipp*. — III. (1893) 489 f.

Anfang: Die Welt ist all voll Streit und Noth, | die Zeit  
so trüb und schwer.

Die Gedichte folgender Dichter wurden komponiert:

Dembitzki, A. L. No. 7.	21, 23, 24, 25, 28, 30, 42,
Fitger, Arthur. No. 9.	43, 44.
Floto, W. No. 34.	Kastner-Michalitschke, Else. No. 29.
Frankl, Ludwig August. No. 14.	Kosel, H. Cl. No. 27.
Gawalowski, K. No. 18.	Kralik, Richard. No. 1.
Glöckner, F. Theodor. No. 5.	Mayr, Ambros. No. 3.
Goethe, J. W. No. 11.	Muth, Alfred. No. 39, 40.
Gradl, Hugo. No. 2, 12.	Naaff, A. A. Nr. 15, 37, 38.
Hallwich, Hermann. No. 45.	Ohorn, Anton. No. 32.
Hammer, A. W. No. 33.	Pach, Oskar. No. 10.
Hartmann, Moritz. No. 35, 36.	Paudler, A. Nr. 20.
Haschke, Josef. No. 31.	Philipp, Peter. No. 46.
Hoschna, Karl. No. 26.	Segalla (Maksa), Ida. Nr. 22.
Joss, Viktor. No. 17, 19.	Volklied. No. 41.
Kastner, Ed. Fed. No. 4, 6, 8, 16,	

## Mitteilungen.

\* *Wotquenne, Alfred*, Thematisches Verzeichnis der Werke von *Chr. W. v. Gluck* (1714—1787). Herausgegeben von . . . Deutsche Übersetzung von Joseph Liebeskind. Breitkopf & Härtel, Leipzig, Brüssel, London, New York 1904. gr. 8°. XI. I. Teil 181 S. thematisches Verzeichnis im Plattenstich, II. Teil 185—226, Seite 227—249 zwei Verzeichnisse des Textanfangs italienischer Opern und derjenigen in französischen Werken. Nachdem Herr Wotquenne sich aus dem Quellen-Lexikon die nötigen Nachweise geholt hat, stattet derselbe am Kopfe des Vorworts folgenden Dank ab: Eitners Quellenlexikon erfordert zahlreiche und wichtige *Berichtigungen*. Man sucht im Verlaufe des Werkes vergeblich eine Berichtigung des obigen Lexikons, trotzdem der Verfasser unter der Abtheilung *Quellen* zahlreiche Werke anführt und nie die Bemerkung vergisst „Berichtigung nötig“. Der einzige Beweggrund ist ein Akt der Rache für die in den Monatsheften befindliche Kritik seines Kataloges der Bibliothek des Konservatoriums in Brüssel, an der derselbe Bibliothekar ist. Der feindliche Angriff beruht wahrscheinlich auf den Arien, die sich zahlreich auf einzelnen Bibliotheken befinden ohne Angabe der Oper aus der sie entlehnt sind. Das Quellen-Lexikon verzeichnet sie nicht, sondern giebt Seite 287 nur die Bibliotheken an auf der sie sich besonders zahlreich befinden. Allerdings fehlt dabei die Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel, da aber der Band des Quellen-Lexikons, in dem *Gluck* steht, im Jahre 1901 erschien und Wotquenne's Katalog Band 2 erst Ende 1902, so konnte ich nur den fehlerhaften und unvollständigen alten Katalog von *Lamperen* benutzen. Herr Wotquenne hat sich aber gerade die Feststellung der zahlreich vorhandenen Arien ohne Opernangabe zur Aufgabe gestellt und mit Hilfe von Textbüchern verschollener Opernpartituren die sich im Ms. erhaltenen Arien ihre Zugehörigkeit bestimmt, und mit Recht kann er auf die Arbeit stolz sein. Das ist aber kein Grund dem Quellen-Lexikon einen Vorwurf zu machen und von zahlreichen und wichtigen Berichtigungen zu sprechen, ohne auch nur eine anzuführen, so dass der Vorwurf „Berichtigungen“ ganz unberechtigt und wenig ehrenhaft ist. *Ergänzungen* anstatt *Berichtigungen* wäre die richtige Bezeichnung gewesen, denn eine Berichtigung schließt immer einen Irrtum ein und der ist nicht vorhanden. Die Musikzeitungen wiederholen aber den Vorwurf mit Absichtlichkeit, ohne sich darum zu kümmern worin die Berichtigungen bestehen. — Derselbe Vorwurf der dem Katalog der Brüsseler Bibliothek gemacht wurde, muss auch dem Gluckverzeichnis gemacht werden. Köchel's Mozart und Jähn's Weber werden als Muster im Vorwort angeführt und doch geht Herr Wotquenne andere Wege und trennt das thematische Verzeichnis von der bibliographischen Beschreibung; auch vermisst man ein alphabetisch geordnetes Register, was um so notwendiger war, da die Werke chronologisch geordnet sind. Verdienstlich und unanfechtbar sind die Untersuchungen über die Arien, Duette, Chöre aus verschollenen Opern etc., sie zeugen von emsigem Fleiß und großer Gewissenhaftigkeit.

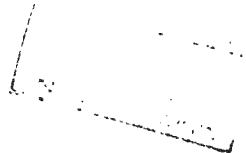
\* *Goldschmidt*, Hugo, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert von . . . Zweiter Band. Leipzig 1904 Breitkopf & Härtel. gr. 8°. 64 Seiten Text, von S. 65—203 die Partitur von Claudio Monteverdi's L'Incoronazione di Poppea. Preis 10 M. — Der erste Band wurde 1902 Seite 34 besprochen; er umfasste die Anfänge der italienischen Oper. Der vorliegende zweite Band ist *Monteverdi's* Oper L'Incoronazione di Poppea gewidmet und nebenbei *Kretzschmar's* Aussprüche über dieselbe Oper in seinem Führer durch den Konzertsaal I. Abt. I. Bd. S. 3, die teils zustimmend, teils widerlegend berührt werden. Der Verfasser geht die ganze Oper Stück für Stück erklärend und kritisierend durch und krönt seine sorgsame Arbeit durch die Wiedergabe der Originalpartitur, die sich in der Bibliothek der San Marco-Kirche in Venedig befindet. Eine Beschreibung der Handschrift von Kopistenhand findet man Seite 57, sowie Seite 33 ff. einen vollständigen Abdruck des Libretto's von Giovanni Francesco Busenetto. Eine kurze dreistimmige Sinfonia eröffnet die Oper, sie ist ohne Bedeutung und steht hinter der Oper *Orfeo* zurück (Publikation Bd. 9). Darauf folgen ein- und einige zweistimmige Gesänge nur mit einem bezifferten Bass versehen. Hin und wieder unterbricht den Gesang ein Ritornell zu 3 Stimmen. Der Generalbass ist oft recht belebt, doch werden wir wohl nie zu der Erkenntnis gelangen, wie man denselben ausgeführt hat, ob nur vom Flügel (Clavicembalo), vielleicht verstärkt durch ein oder zwei Bassinstrumente, oder harmonisch begleitet von Streich- und Blasinstrumenten, die der jeweilige Kapellmeister aussetzen musste. Letztere Ansicht vertritt obiger Verfasser und bei der Prachtliebe damaliger Zeit, ist es wohl glaublich, dass man auch von der Musik Anspruch auf einen Klangreiz machte. Herr Dr. Goldschmidt giebt die Partitur wie sie sich in dem Venediger Manuscript befindet, nämlich nur die Singstimme und den bezifferten Bass und überlässt die Ausführung des letzteren dem jeweiligen Geschmacke des Ausführenden. Ob er daran recht gethan hat ist eine andere Frage; jedenfalls geht er dadurch jedem superklugen Raisonnement aus dem Wege.

\* Herr Prof. *Karl Stiehl* in Lübeck fand auf der Stadtbibliothek daselbst mehrere *Stambücher* mit Eintragungen von einst berühmten Musikern, die er in der Beilage der Lübeckischen Anzeigen 3. Juli 1904 Nr. 27 im Facsimile mitteilt nebst vorangehender Beschreibung. Es sind ein Kanon von *Buxtehude* in Meno Hannekens Stammbuch (geboren 1646, gestorben 1673). Aus dem vierbändigen Album des *Joachimus Morsius* (1593 bis c. 1642) wird ein Kanon von *Jan Peters Sweelinck* und ohne Facsimile ein Gesang mit lateinischem Text von *Heinrich Schütz*, geschrieben in Kopenhagen am 21. Januar 1633 oder 1635, mitgeteilt.

\* Hierbei eine Beilage, *Rob. Eitner's* Quellen-Lexikon in erneueter Subscription betreffend.



m  
Oct 29 08



# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

**XXXVI. Jahrg.**  
**1904.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

**No. 10.**

## **Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentalisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567—1596. \*)**

Von Dr. Franz Waldner.

### a) Organisten.

*Hurlacher, Wilhelm*, wurde mit Beginn des Jahres 1561 in Innsbruck als Organist und Musiklehrer der kaiserlichen Prinzessinnen (damals anwesend Magdalena, Margaretha, Barbara, Helena und Johanna) angestellt und von Kaiser Ferdinand bestätigt. Er erhielt als Organist vierteljährlich 30 Gld. und für den Dienst bei Hof dasselbst die Verpflegung und für das ganze Jahr 40 Gld. Außerdem zahlte ihm die Stadt für Dienste in der St. Jakobsparre jährlich 20 Gld. Vom zweiten Dienstjahre an wurden ihm auch 10 Gld. Herbergsgeld zuerkannt. Da er sich 1563 vermählte und einen eigenen Herd gründete, entfiel natürlich die Verpflegung bei Hofe; dafür wurde ihm das Unterrichtshonorar von 40 auf 60 Gld. erhöht, so dass sich seine Bezüge ohne Herbergsgeld und der städtischen Entlohnung auf 180 Gld. beliefen.

Mit der Übergabe der Regierung an Erzherzog Ferdinand berichteten die Räte auch über den doppelten Organistendienst. Hurlacher fürchtete nicht mit Unrecht, dass hierin eine Änderung vor-

\*) Die Daten hierzu stammen zumeist aus den Copai- und Raitbüchern des k. k. Statthaltereiarchivs und dem Archive des Museum Ferdinandeum in Innsbruck.

genommen werden dürfte und wendete sich deshalb mit einem Bittgesuche an den Erzherzog, ihn bei seinem Dienste bleiben zu lassen. Ferdinand antwortete am 28. Jänner 1567 der Regierung, dass er Hurlacher allseitig habe loben hören und deshalb vorläufig nichts geändert werden soll. Auf weiteren Bericht schrieb er am 1. November von Freiburg aus, dass er in Kurzem selbst eintreffen werde und alle Änderungen bis dahin sich vorbehalte. — Gegen Ende der sechziger Jahre muss dem Organisten seine Frau gestorben sein, denn im Oktober 1570 wurde ihm auf sein Ansuchen seine rückständige Besoldung ausgezahlt und ihm gestattet „sich heimzubegeben zu seiner hochzeitlichen Freud“. Er verheiratete sich also nochmals. Zu dieser Zeit war er in seinem Organistendienste auf die Pfarrkirche allein beschränkt. Die kaiserlichen Töchter waren seit 1567 weggezogen und den Dienst in der Hofkirche besorgte längst ein anderer; er bezog aber trotzdem noch immer vom Hofe 100 Gld. Da er ständig besorgt war, das Dienstgeld vom Hof zu verlieren, wurde er 1578 bittlich, ihm dies bleibend zu gewähren. Der Erzherzog in seiner Güte liefs ihm nun nicht blofs diese 100 Gld., sondern noch 50 Gld. dazu, welche gerade durch den Tod eines Provisionierten freigeworden waren, „wegen des langen treuen und fleissigen Dienens“ als lebenslängliche Provision urkundlich anweisen. Im November des folgenden Jahres 1579 wurden ihm weiters „um seines treuen langwierigen Dienens und zuhif seiner erkauften Behausung, damit er die Bezahlung derselben desto erschwinglicher thun könne, auch sich sammt Weib und Kind umsobesser erhalten möge, zweihundert Gulden zu reichen bewilliget“, welche ihm im Laufe des nächsten Jahres in zwei Raten auch ausbezahlt wurden. Zu Beginn des Jahres 1581 wurde ihm „wegen Kränklichkeit und grosfer Leibesschwachheit“ eine Unterstützung von 20 Gld. gewährt. Er konnte sich aber körperlich nicht mehr erholen und starb im Herbst dieses Jahres. Laut Pfarrbuch wurde er am 27. Oktober 1581 beerdigt. Der Witwe und den zwei Töchtern Maria und Helena liefs der Erzherzog eine vorhandene Schuld von 78 Gld. begleichen und wies ihnen ein einmaliges Gnadengeld von 40 Gld. an.

*Rorif, Servatius von* (zu Rainau), ein ausgezeichnete Organist und zugleich Instrumentenmacher, war während der sechziger Jahre als Organist in Augsburg tätig. Erzherzog Ferdinand bekennt schon 1564 ihm 704 Thaler zu schulden, jedenfalls für gelieferte Instrumente, wie sich aus späteren Schriftstücken schliessen lässt. Im Jahre 1567 wurde Rorif vom Erzherzoge in seinen Dienst genommen

und zwar mit 24 Gld. Monatssold. Im Jahre 1570 liefs der Fürst das verkäufliche Haus seines Dieners Hans Dum auf Rorif's Bitten von der Regierung um 900 Gld. ankaufen, die 300 Gld., welche er Rorif „um und für etliche Instrument und dergleichen Sachen, die er uns überantwortet ihm aber nicht bezahlt worden“ schuldete, darauf anweisen und das Haus ihm überantworten. Im Sommer 1572 ersucht Rorif, ihm den rückständigen Sold zu bezahlen, weil er gesundheitshalber ein Wildbad aufsuchen müsse. — Er stand beim Erzherzog sehr in Gunst, nicht blofs wegen der guten Leistungen in seinem eigentlichen Dienste als Organist, sondern auch weil er für ihn, der ja selbst musikalisch sehr gebildet war, verschiedene Instrumente verfertigen und ausbessern konnte. Im Jahre 1578 giebt der Fürst der Raitkammer den Befehl, dem Hoforganisten, „der yetzt zwei Werk für uns in Ausführung hat“ drei Monatsraten Sold auszuzahlen. Ähnlich wird am 13. Februar 1582 Verordnung getan, weil der Erzherzog beschlossen hat, das Instrument auf dem goldenen Saal in der Burg wieder herstellen zu lassen, „zur Verlängerung der Röhre oder Pfeifen“ dem Hoforganisten 10 Centner Blei anzuweisen. Rorif empfing sehr viele Wohlthaten und Gnadengaben; er erhielt öfters — wie wohl auch die anderen Musiker und Künstler — 30 bis 40 Gulden angewiesen zur Abtragung von Schulden. Im Jahre 1584 überliefs ihm der Fürst an der westlichen Stadtgrenze in der Höttingerau ein Stück Gartengrund, gleichwie früher dem Vizekapellmeister Utental und anstossend an dasselbe. Im nächsten Jahre erwarb Rorif mit Bewilligung des Fürsten von der Wittve Utental's durch Kauf um 130 Gld. auch diesen angrenzenden Garten. Im Jahre 1581 verlieh Ferdinand ihm und seinen Brüdern Laurentius, Johannes und Lampertus die Adelsfreiheit mit dem Titel zu Reinau. Besonders wohlthätig zeigte sich Erzherzog Ferdinand seinem Hoforganisten gegenüber betreffs Ausbildung der zwei Söhne desselben. Der ältere Hans Georg wurde schon zeitlich in den siebziger Jahren unter die Knabensänger aufgenommen und mit denselben im Institute verpflegt; dies ging soweit, dass Rorif im Oktober 1578 bittlich wurde, es mögen ihm für 7 Monate die Verpflegungskosten für seinen Sohn, welchen er wegen Schwächlichkeit während dieser Zeit in eigene häusliche Verpflegung genommen hatte, mit 35 Gld. ersetzt werden, was auch geschah. Nachher schickte der Erzherzog den Zögling auf seine Kosten nach Italien zur weiteren Ausbildung im Orgelspiel. Dieser Hans Georg v. Rorif trat dann in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre in die Hofkapelle als Sänger und Organist.

Vom 1. Juli 1582 bis 7. April 1586, d. i. für 45 Monate bezog der Hoforganist vom Erzherzoge das Verpflegungsgeld und Zubufsgeld von 6 Gld. 16 Kr., wie es für die Knabensänger üblich war, im Betrage von 283 Gld. 34 Kr. für seinen Sohn, welchen er selbst in Verpflegung hatte. Es wird dies wohl sein zweiter Sohn Servatius Otto gewesen sein, der später Organist an der St. Jakobspfarre wurde.

Im September 1587, nach zwanzigjähriger Dienstzeit, wurde Serv. v. Rorif als Hoforganist provisioniert. „Nachdem unser lieber, treuer Servatius von Rorif, unser Hoforganist, wegen Kränklichkeit und Körperschwachheit seinen Dienst nicht mehr so versehen kann, wie es erforderlich ist, haben wir ihm den Dienst erlassen und ihm auf sein Bitten und wegen seines fleißigen treuen und langwierigen Dienens eine Provision von jährlich 144 Gld. d. i. die Hälfte seiner geübten Jahresbesoldung, auf sein lebenslang verliehen und befehlen Euch (an die Räte) ihm diese Provision quartaliter, wie es sich trifft, flüssig zu machen und vom 1. September d. J. anzuraiten“ usw. Im nächsten Jahre ersuchte Rorif, ihm die Provision in wöchentlichen Raten zu reichen, was auch geschah. Als ein Jahr später der Organist der St. Jakobspfarre wegzog, wurde dieser Dienst über Ansuchen dem alten Hoforganisten Rorif mit allen Bezügen, wie sie der abgegangene Organist gehabt hatte, eingeräumt, bis er im Jahre 1592 ansuchte, denselben jetzt seinem Sohne Otto Servatius zu übertragen. Dieser wurde, „weil man ihn für den Dienst fähig und genügend befunden“ auch definitiv damit betraut. Somit hatte Rorif seine beiden Söhne versorgt. Er starb im Spätsommer 1593. Seiner Wittwe Susanna wurden auf ihre Bitten in Anbetracht ihres Alters und der Verdienste ihres verstorbenen Gatten am 7. Oktober 70 Gld. d. i. die Hälfte der Provision desselben auf Lebensdauer verschrieben.

*Praschler, Hans*, wurde im Juni 1582 an Stelle des verstorbenen W. Hurlacher für den Organistendienst in der St. Jakobspfarre aufgenommen. Im betreffenden Ernennungsschreiben vom 28. Juli heisst es: „Wir haben Hans Praschler zu unsern Organisten an der St. Jakobspfarrrkirche hier an- und aufgenommen gegen die gleiche Besoldung und Unterhaltung, wie der geweste Organist W. Hurlacher sie von uns gehabt und ist ihm vom Quatember Reminiscere an zu reichen“ usw. Woher er gekommen, ist uns nicht bekannt. Sein Hausrat wurde ihm auf Kosten des Hofes „heraufgeführt“. Im Jahre 1588, also nach 6 Jahren, gab er diese Stelle auf und zog von Innsbruck wieder weg. Wie schon erwähnt wurde, versah

dann diesen Dienst der alte Hoforganist, bis im Juni 1592 dessen Sohn Otto Servatius v. Rorif definitiv damit betraut wurde.

*Bramieri, Claudio*, ein berühmter Organist aus Piacenza, wurde nach Rorif's Provisionierung vom Erzherzoge als Hoforganist berufen. Wir wissen nicht genau, wann derselbe diesen Dienst antrat und kennen nur nachweislich seinen Soldbezug vom 1. Jänner 1591 mit monatlich 20 Gld. Im Juli 1592 wurde ihm auf sein Ansuchen gestattet, eine Reise „haim nach Italien“ zu machen. Da er damals von seinen Bezügen ein Guthaben von 299 Gld. hatte, bat er, ihm für diese Summe Salz auszufolgen, jedenfalls um selbes mit nach Italien zu nehmen. Diese Bezahlung in Natura wurde durch einen Befehl an das Pfannhaus in Hall gegen Zuschreibung des betreffenden Salzquantum gegen Hof auch ausgeführt.

Wann Bramieri Innsbruck wieder verlassen hat, ist uns nicht bekannt; wahrscheinlich nach dem Juni 1596, bis zu welcher Zeit allen Sängern und Hofmusikern des 1595 verstorbenen Fürsten der Sold verrechnet wurde.

*Gerle, Georg, Calcant* und Instrumentenmacher mit 8 Gld. Monatssold erscheint gleich zu Beginn der Regierungszeit Ferdinand's mit den Hofmusikern genannt; er ist wohl jedenfalls von Prag her mit übersiedelt. Er stammte wahrscheinlich von der Nürnberger Instrumentenmacher-Familie gleichen Namens ab und dürfte ein Sohn oder dem Alter nach eher ein Bruder des bekannten Hans Gerle gewesen sein. Am 30. Juni 1572 erhielt er auf sein Ansuchen 20 Gld. Unterstützung, „damit er seinen Sohn zur Lernung der Instrumente halten möge“. Im September desselben Jahres wurde ihm auf sein Bitten „in Anbetracht seines langjährigen fleißigen Dienstes und seines erlebten Alters und großer Armut zur Abzahlung seiner Schulden“ 32 Gld. bewilliget. Vom 15. April 1586 findet sich ein Befehlschreiben des Erzherzogs an die Kammer: „Nachdem wir dem Georg Gerle, Calcant, von zweien Werkhen, die Er uns gemacht hat, noch 40 Gld. zu bezahlen ausständig und Er solches Gelts notwendig bedarf“ usw. In der Ambraser Sammlung befindet sich eine Laute von ihm. Georg Gerle hatte wenigstens drei erwachsene Söhne: Georg Gerle der jüngere wurde mit 1. Dezember 1583 dem Vater als Hilfskraft mit 4 Gld. 80 Kr. Monatssold als Calcant zugesellt. Jakob Gerle begab sich 1585 nach Steiermark und erhielt dazu 8 Gld. Gnadengeld. Melchior Gerle erhielt die Stelle seines Vaters mit 8 Gld. Monatssold, nachdem dieser gegen Ende der achtziger Jahre gestorben war.

*Pöck* (Peck), *Josef*, Orgelmacher, scheint sich im Jahre 1584 in Innsbruck bleibend niedergelassen zu haben. Er hatte für den Erzherzog einen Schreibtisch „darinnen eine Orgel gerichtet ist“ gefertigt. Bei Gelegenheit eines Besuches zum fürstlichen Freischießen nahm der Bruder Ferdinand's, Erzherzog Karl von Steiermark, dies schöne Stück als Geschenk mit sich. Von den 400 Gld. Kosten war nur etwas mehr als die Hälfte sogleich baar erlegt worden. Es erging nun der Befehl, den Rest von 191 Gld. dem Pöck, „weil er sich jetzt hier ehelich verheiratet hat und dringend darum anhält“, ehestens gegen Quittung zu begleichen.

#### b) Sänger und Lautenisten.

*Bruneau*, *Wilhelm* (auch *Proneau*), aus dem westlichen Brabant in Belgien stammend („wo die Schelde die brabantischen Acker befruchtet“, singt Roo). stand nacheinander in belgischen, spanischen und kaiserlichen Diensten und kam dann nach Prag zur Kapelle des Erzherzog Ferdinand und mit dieser 1568 nach Innsbruck. Dort wie hier stand er derselben als Kapellmeister — *supremus chori musici praefectus* — vor und bekleidete diese Stelle in Innsbruck bis zu seinem am 12. Dezember 1584 erfolgten Tode. Von Prag aus machte er noch vor der Übersiedlung nach Innsbruck eine Reise in seine Heimat. Er bezog monatlich 25 Gld. Besoldung und 5 Gld. Verpflegungsgeld; dazu jährlich ein Ehrenkleid oder dafür 30 Gld. Außerdem war ihm bis gegen Ende der siebziger Jahre die Verpflegung der Sängerknaben übertragen, wofür er pro Kopf monatlich 5 Gld. Verpflegungsgeld und 76 Kr. Zubufsgeld erhielt. Im Jänner 1573 erwarb er sich im Stadtteile Innrain ein Haus sammt Ökonomiegebäude und Garten mit Unterstützung des Hofes und der Zusage, dass sein Guthaben an Sold und Verpflegungskosten gleich darauf angeschrieben werde. Er hatte mehrere Kinder. Der Sohn Karl war unter den Knabensängern und erhielt 1570, als er wegen Mutieren der Stimme ausgeschieden werden musste, vom Erzherzog das vielen talentierten Sängerknaben nach ihrem Austritte gewährte dreijährige Stipendium von jährlich 36 Gld. zur Fortsetzung der Studien auf einer höheren Schule. Nach dem ersten Jahre musste jeder Stipendist Zeugnisse über seine Studien vorweisen. Im Sommer 1570 wurde die Kammer veranlasst, dem Kapellmeister auf sein Bitten 200 Gld. in Augsburg anzuweisen, weil sein Sohn (Karl?) „zur Verrichtung etlicher seines Vaters Sachen betreffend“ in die Niederlande reiste. Um Weihnachten 1574 verheiratete er seine

Tochter, wozu ihm wieder 200 Gld. in Abschlagung seiner Besoldung dargeboten wurden. Nach seinem Tode — er wurde nach dem Kirchenbuche der St. Jakobspfarre in Innsbruck am 13. Dezember 1584 sehr feierlich zu Grabe getragen — verlieh der Erzherzog der Wittve auf Lebensdauer ein Gnadengehalt von wöchentlich 2 Gld., welches sie bis zu ihrem am Ende des Jahres 1592 erfolgten Tode genoss.

*Utendal, Alexander* (auch Utenthal, Uttenthaler, in Innsbruck in den ersten Jahren sogar Alexander aufsm Thal genannt), war ein Niederländer und trat schon im jugendlichen Alter in Prag in die Gesangskapelle des Erzherzogs Ferdinand ein und übersiedelte mit derselben 1568 nach Innsbruck, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Im Jahre 1572 führte er noch den einfachen Titel Kapellsänger mit 12 Gld. Monatssold wie die übrigen Mitglieder; er machte sich aber neben Schaffung eigener Kompositionen dadurch nützlich, dass er dem Präceptor der Sängerknaben, Gerard v. Roo, behilflich war im Unterrichte, speziell in der Kompositionslehre. Für diese Aushilfe aus freiem Antriebe erhielt er vom Hof auch Gnadenspenden, so z. B. 4 Fuhren Holz unentgeltlich angewiesen. Später, nachdem er sich im Laufe der siebziger Jahre durch mehrere grössere Tonschöpfungen hervorgetan hatte, erhielt er für die dem Erzherzog gewidmeten Kompositionen den Titel *Hofkomponist* und wurde ihm der Sold auf 15 Gld. monatlich erhöht. Mit Unterstützung des Fürsten gab er 1570 die Bußpsalmen,\*) 1571 das erste Buch seiner Motetten, 1573 das zweite und drei Messen für 5 und 6 Stimmen, 1574 die Neuen deutschen und französischen Lieder und 1577 das dritte Buch der Motetten bei Gerlach in Nürnberg im Druck heraus. Dies brachte ihn beim Fürsten sehr in Gunst, der ihn gegen Ende der siebziger Jahre zum *Vizekapellmeister* mit 18 Gld. Monatssold beförderte. Es wurden ihm dann auch die 6 Sängerknaben in Verpflegung gegeben, wofür er monatlich 30 Gld. und für jeden 1 Gld. 16 Kr. Zubufsgeld erhielt. Ausserdem erhielt er viele Gnadengaben meist in anerkennender Form, wie z. B. am 25. November 1572:

\*) Roo widmete der Komposition folgende Disticha: In Psalmos poenitentiales Alexandri Utendal.

Movit Jesseus coelestia numina Vates

Dum caneret dulci flebile voce melos.

Verba manent, sed dulce melos curiosa vetustas

Sustulit, hoc damno Musica tristis erat,

Donec Alexander modulos hac addidit arte,

Psalmographum ut melius non potuifse putem.

„Dem Alexander aufsm Thal auf sein Bitten und in Ansehung seiner langwierigen, fleißigen und Ir. Fürstl. Dicht. besonders angenehmen Dienste 100 Gld. auf einmal als freies Gnadengeld reichen zu lassen bewilligt;“ oder am 15. Oktober 1579: dem Alexander Utenthal 72 Gld. als wohlverdientes Gnadengeld zum Hauszins. Einmal erhielt er sogar ein Grundstück an der Stadtgrenze gegen die Höttinger-Au zur Anlage eines Gartens. Er hatte wohl Aussicht bei dem vorgerückten Alter des Kapellmeisters W. Bruneau bald an dessen Stelle zu kommen. Unter solchen Verhältnissen konnte er im Jahre 1580 die ihm von Dresden aus nach dem Tode des Scandellus angebotene Kapellmeisterstelle leicht ablehnen. Einigemal verreiste er auch, so im Winter 1570 nach Brixen; im August 1574 nach Nürnberg zu seinem Verleger, wozu er stets Zehrgeld-Unterstützung erhielt.

Er war mit Dorothea Lupatsch vermählt, welche dem Namen nach sicherlich aus Böhmen stammte. Am 8. Mai 1581 starb er, wie es scheint nach kurzer Krankheit und wurde nach pfarramtlichen Ausweis in Innsbruck „am 9. Mai mit dem Conduct Unser Frauen Bruderschaft“ feierlich zu Grabe getragen. Kinder scheint er nicht hinterlassen zu haben, da in den Akten nur seine hinterlassene Wittwe erwähnt wird. Selbe scheint weiter in Innsbruck verblieben zu sein; wenigstens 1584 war sie noch dort, weil sie in diesem Jahre mit Bewilligung des Erzherzogs den zum Geschenke erhaltenen Garten für 130 Gld. an den Organisten S. Rorif verkaufte.

*Regnart, Jakob* (Regnard), aus Flandern, schon als Sängerknabe, dann als Sänger in der kaiserl. Kapelle in Wien und Prag, 1579 zum Vizekapellmeister dort ernannt, wurde von Erzherzog Ferdinand im Jahre 1582 nach Innsbruck berufen, um die durch den Tod Utenthal's entstandene Lücke auszufüllen. Er wurde in der gleichen Stellung und unter den gleichen Bedingungen angestellt wie sein Vorgänger. Im Jahre 1584 hatte er als Hofkomponist eine grössere Anzahl Lieder auf alle Marienfeste des Jahres komponiert, welche aber erst 1588 vom Buchdrucker Hans Paur in Innsbruck herausgegeben wurden, nachdem der Erzherzog zur Anschaffung schöner Notentypen 50 Gld. hatte anweisen lassen. Mit 1. Jänner 1585 wurde Regnart an Stelle des verstorbenen W. Bruneau zum *Hofkapellmeister* bestellt mit einem Monatsgehalt von 30 Gld. und jährlich 40 Gld. Herbergsgeld. Er hatte von der Zeit an auch die Sängerknaben stets in Verpflegung gegen 5 Gld. Monatsgeld und 76 Kr. Zubufsgeld für jeden. Im Jahre 1586 ging er seine zweite



Ehe mit Anna Vischer ein und zwar in München. Ein darauf bezügliches Befehlsschreiben des Erzherzogs Ferdinand wollen wir vollinhaltlich hierher setzen: „L. G. Nachdem unser Hofkapellmeister Jakob Regnart sich jungstlich in der Statt München wiederumben verheirat und willens ist sein Hochzeit ungefähr auf neunten September nachstkommend allda zu München anzustellen, hat Er uns unterthänigst gepeten Ime zu diser seiner vorsteenden Een notturfft den Ausstand seiner Hofbesoldung anyezo miteinander bezalen zulassen. Dieweil sich nun in unserem Hofpfennigmeisteramt befindet, das Im alldorten an verdienter besoldung yezt zu Ausgang nachstverschiedenen Monats Julii dreihundert und an herberg zins einhundert gulden verfallen und unbezalt ausstendig wir auch gnediglich für billig halten, das Im dismal geholfen werde, so ist hierauf unser gnedigster bevelch, das Ir gedachten Regnart anyezo mit nagsten und zu angedeuter seiner hohen bedurfftigkeit einen gueten tail an beruerten seinen Ausstand, wie Ir hiezue gelegenheit und mitl gehalten mugt, gegen quittung auf unser Hofpfennigmeisteramt lautend bezalen und solches hernach auf unser Hofwesen dem gebrauch nach zueschreiben lasset. Daran beschieht u. s. w. Geben in unserer Statt Insprugg am 21. tag Augusti 1586.“

Wie es für alle Anderen mehr oder weniger üblich war, wurde auch er mit vielen Gnadengaben bedacht. Als besonders vorsichtigen Mann charakterisiert ihn aber die Thatsache, dass er schon frühzeitig auf eine lebenslängliche Provision bedacht war und die urkundliche Sicherung derselben auch bereits im Jahre 1591 durchsetzte. Der Befehl des Erzherzogs an die Kammer, dem Hofkapellmeister urkundlich 150 Gld. Altersprovision pro Jahr zu sichern, lautet folgendermassen: „L. G. Wir geben Euch zu vernehmen, das wir unsern Hof-Capellmaister Jakob Regnart auf sein unterthenigst piten und in gnedigster erwegung seines uns etliche jar hero zu unserem besonderen Wolgefallen erzaigenden gehorsamen fleissigen und embsigen Dienens dise gnedigste bewilligung getan haben nemlich: wann Er alters und leibesschwachheit halber nit mer dienen würde mögen oder aber des Diensts sunsten mit gnaden erlassen würde, dass Ime alsdan von derselben zeit an auf sein lebenslang jedes jars 150 Gld. als Provision von unserer Tyrol. Kammer gereicht werden und ist hierauf unser gnedigster bevelch, dass Ir Im ... brieu aufrichtet u. s. w. Geben Insprugg am 14. tag Juni 1591.“

Regnart hatte keinen Grund, seine schöne Stellung in Innsbruck aufzugeben. Der Erzherzog starb im Jänner 1595; die Hofbediensteten

blieben aber bis zur Abhandlung Ende Juni 1596 in ihren Stellungen und bis dahin hielt Regnart sicher in Innsbruck aus. Wahrscheinlich wurde er bis zur Liquidierung seines bedeutenden Guthabens und zur Bestellung der regelmässigen Auszahlung seiner Provision noch einige Zeit zurückgehalten. Später treffen wir Regnart wieder in seiner früheren Stellung als Vizekapellmeister in der kaiserl. Kapelle in Prag.

*Albini, Lukas*, Mitglied der Gesangskapelle 1584 und 1585 mit 12 Gld. Monatssold. Wann er wieder austrat, ist nicht bekannt.

*Ambrunn, Oswald*, Bassist in der Gesangskapelle, wurde aufgenommen am 1. Juni 1580 mit 8 Gld. Monatssold. Am 1. Mai 1581 wurde ihm derselbe erhöht auf 12 Gld.; am 26. September wurde er mit 20 Gld. Gnadengeld wieder entlassen. Er diente nachher in Ingolstadt, Stuttgart und München.

*Arnold, Adam*, Kapellsinger, ersuchte 1572 um die Aufnahme in die fürstl. Kapelle. Nachdem er Probe gesungen, wurde er nicht aufgenommen, ihm aber zur weiteren Zehrung 12 Gld. ausgefolgt.

*Barth, Kaspar*, diente durch eine Reihe von Jahren als Knabensänger. Als er am 17. Juni 1591 wegen Mutieren der Stimme austreten musste, erhielt er das dreijährige Stipendium von 36 Gld. zu weiteren Studien.

*Brandj, Christian*, trat im Jahre 1579 in die erzherzogliche Kapelle als Sänger mit 12 Gld. Monatssold. Gleich darauf im Dezember erhielt er auf sein bittliches Ansuchen eine Monatszulage von 3 Gld. und bezog selbe bis zu seiner Entlassung am 20. September 1580.

*Brandinus, Hieronimus*, ein italienischer Ordensmann, wurde, jedenfalls wegen seiner hervorragenden Leistungen, vom Fürsten aus Italien herberufen. Im August 1592 ersuchte er um die Erlaubnis zu einer Reise nach Italien. Der Erzherzog bestimmte, dass man ihm für die bewilligte Reise 60 Goldkronen geben soll, denn, als man ihn „verschiedener Zeit“ zum Hofkapellsänger berufen und er aus Italien her an den Hof sich begeben, sei ihm eine Ergötzlichkeit versprochen worden. Wie lange er in Innsbruck diente, ist nicht bekannt.

*Brandt, Jakob*, Kapellsänger. Als Mitglied der Hofkapelle mit 12 Gld. Monatssold von 1594 bis Juni 1596 nachweisbar. Wann er eingetreten, ist nicht bekannt.

*Bruneau, Philipp* (jüngerer Bruder oder Sohn des Kapellmeisters?). Er erscheint als Mitglied der Gesangskapelle von 1584 bis Juni 1596,

stets mit 12 Gld. Monatssold. Ein *Philipp Bruneau* war schon in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre Edelknaben-Hofmeister mit 12 Gld. Monatssold, aus welchem Dienst er 1582 „beweglicher Ursachen halber“ mit einer Abfertigung entlassen wurde. Ob der Sänger gleichen Namens mit ihm identisch ist, können wir nicht feststellen.

*Calavrese, Nicolaus*, Lautenist und Sänger, stand schon in Prag in Diensten des Erzherzogs Ferdinand und übersiedelte 1568 mit nach Innsbruck. Bis Ende November 1569 bezog er 12 Gld. Monatssold; vom 1. Dezember an wurde ihm derselbe um 3 Gld. erhöht. Im November 1572 erhielt er 40 Gld. Gnadengeld. Im Februar des Jahres 1580 ging er mit Tod ab und hinterließ eine Wittve mit mehreren kleinen Kindern. Aus Gnade und mit Rücksicht auf die Verdienste des Verstorbenen wurden den Hinterbliebenen vom Hof aus 119 Gld. Schulden gezahlt und der Frau eine Dienerinstelle bei Hof verschafft.

*Carbonarius, Michael*, Mitglied der Gesangskapelle des Erzherzogs noch vor dem Jahre 1570. Der Sänger Roo widmet ihm als Kollege ein Epitaph, worin erwähnt wird, dass er an den kaiserl. Hof gerufen, bald seine schöne Stimme verlor und dann der Schwindsucht erlag. Wahrscheinlich ist er schon zur Zeit der Übersiedlung oder sehr bald nachher nach Wien gegangen.

*Crema, Julio Camillo*, Sänger und Lautenist, in die Hofkapelle aufgenommen am 1. Jänner 1581 an Stelle des verstorbenen Calavrese mit 12 Gld. Monatslohn. Im Jahre 1585 zog er wieder ab und wie es scheint plötzlich, oder er ist gestorben, weil eine rückständige Besoldungssumme von 32 Gld. 50 Kr. zu Händen eines Anderen „für den gewesenen Kapellsinger“ gezahlt wurde.

*Desbuissons, Michael Carl*, aus Lille in Flandern, war Doktor der Philosophie und Sänger in Erzherzog Ferdinand's Hofkapelle in Prag und übersiedelte 1568 mit nach Innsbruck, wo er bald nachher starb. In der Sängerliste des Jahres 1570 ist er nicht mehr verzeichnet. Er wird also schon spätestens 1569 aus dem Leben geschieden sein.

Wegen seines ausgezeichneten und lieblichen Gesanges und wegen seiner großen Kenntnisse hat er sich allseitig hohes Lob erworben. Er war auch ein guter Komponist. In den Gedichten seines Kollegen Roo findet sich in Form eines Dialoges zwischen Wanderer und Genius ein recht hübsches „Epitaphium clarissimi doctissimique viri M. Michaelis Carle Desbuissons, Flandri Insulani Musici“. Der Genius belehrt den Wanderer auf seine Fragen: Voce

deos hominesque canens mulcere sciebat, Et donare suis carmina quaeque modis. Der zeitgenössische Gelehrte W. Putsch nennt ihn: artium lib. et philosophiae doctor, celeberrimus cantor, musicus et componista.

Die von Desbuissons komponierten Gesänge 4-, 5- und 6stimmig veröffentlichte 1573 bei Berg in München sein Freund und Kollege Johann Faber.

*Direfs, Bartlmae*, Kapell-Sängerknabe, der nach der Ausmusterung im Jahre 1571 die erste Rate des dreijährigen Stipendiums erhielt.

*Dräxl, Christoff*, Mitglied der Gesangskapelle 1586. Der Erzherzog verlieh ihm in diesem Jahre auch einen Wappenbrief mit Lehensartikel, was damals viele anstrebten und leicht erreichten. Wie lange er der Kapelle angehörte, wissen wir nicht.

*Eder, Christoff*, gehörte der Hofkapelle während der letzten Jahre ihres Bestandes an. Sein Monatslohn betrug 12 Gld.

*Eitel, Peter*, Mitglied der Hofkapelle seit 1. Mai 1581 mit 12 Gld. Sold. Im Jahre 1585 war er noch Mitglied mit der gleichen Entlohnung.

*Echammer, Michael*, gehörte der erzherzoglichen Gesangskapelle zur Übersiedlungszeit an, verließ aber selbe schon vor dem Jahre 1570 zusammen mit seinem Freunde Johannes Pühler. Er zog nach Sachsen, während Pühler nach Regensburg ging. Roo, der sie als intime Freunde schon früher öfters „angedichtet“ hatte, widmet ihnen zum Abschied ein Propempticon ad Joannem Pühlerum et Michaëlem Echammerum, collegas suavissimos. „Nuper Noricia sub alpe nobis Juncti perpetuae fidelitatis Custodes duo Janus & Michaël Discidunt, Bavaros adire Janus, Alter Misniacos volens colonos“ . . . usw.

*Faber, Johann*, aus Kärnten stammend, diente als Bassist und Notist in der erzherzoglichen Gesangskapelle, solange selbe bestand, d. i. von 1568—1596. Er war eine vorzügliche Kraft derselben und zeichnete sich durch Eifer und Fleiß aus, besonders auch im Schreiben von Noten und wurde deshalb viel gelobt und mit Gnaden bedacht. Anfänglich hatte er 12 Gld. Monatssold, welcher ihm im Laufe der siebziger Jahre auf 16 Gld. 10 Kr. erhöht wurde. Im Jahre 1568 oder 1569 vermählte er sich mit Leonore Dannerin, wozu Roo, wie üblich bei solchen Gelegenheiten, seine Verse beisteuerte. Wenige Jahre nachher (am 20. Mai 1572) verlieh der Landesfürst dem Familienvater Faber einen Wappenbrief. Als im Jahre 1584 eine billige Behausung samt Garten in der Silbergasse verkäuflich war, ersuchte er den Erzherzog, selbe zu erwerben und ihm gegen all-

mählichen Soldabzug zum Eigentum zu überlassen. Es wurde auf sein Bitten eingegangen und der Kammer befohlen, „dem Faber nach langem fleißigem Dienen und damit er mit seiner Ehwirtin und den vielen kleinen Kindern eine eigene bleibliche Wohnung habe und damit er mit Abschreiben der Gesangbücher und dergleichen desto besser auswarten werde“ dies richtig zu machen.

Abgesehen von öfteren kleinen Gnadengaben wurden ihm im Jahre 1592, als er zur Erbauung seines erworbenen Hauses sein Soldguthaben von 172 Gld. baldigst liquidiert haben wollte, über Befehl des Erzherzogs zu der Soldzahlung noch weitere 100 Gld. als verdientes Gnadengeschenk für diesen Bau dazu gegeben. So wie der Kapellmeister Regnart war auch Faber darauf bedacht, sich eine Altersversorgung zu sichern und machte ein dahin zielendes Bittgesuch. Am 12. Juni 1591 erhielt die Kammer das Zugeständnis und den darauf bezüglichen Befehl des Fürsten: „Dem durch viele Jar lang treu und fleißig dienenden Hof Capellsinger Johann Faber werden einhundert Gulden Provision auf sein lebenslang verliehen, doch dass er selbe erst, wenn er seines jetzt tragenden Diensts durch uns mit gnaden erlassen oder nit mehr wurde dienen können, angehen und gereicht werden und zum Fall, als er vor seiner jezigen Ehwirtin mit Tod abgehen sollte, alsdann sollen ihr seiner Ehwirtin 52 Gulden jährlich als eine Provision ihr lebenslang von unserer Tyrol. Kammer zu erhalten bewilliget werden. Es ist deshalb unser gned. Befehl an Euch“ usw.

Weil es mit den Soldzahlungen zu dieser Zeit meist große Verzögerungen gab, so ersuchte Faber, als Ende des Jahres 1592 die Wittwe Bruneau starb und die von ihr bezogenen 2 Gld. Wochenlohn frei wurden, ihm diese Gebühr gegen Abzug an seinem Sold regelmäßig auszuzahlen, was wiederum in Ansehung seiner Verdienste gestattet wurde.

Ob Faber sich mit Schaffung eigener Tonwerke befasste, wissen wir nicht. Im Druck wenigstens ist nichts von ihm veröffentlicht als die Lieder seines früh verstorbenen Freundes Desbuissons.

*Faber, Johannes*, der Kapellknabe, welchem nach seiner Ausmusterung 1576 das dreijährige Stipendium verliehen wurde, kann nicht ein Sohn des vorgenannten Bassisten gewesen sein; es müsste denn sein, dass derselbe im Jahre 1569 eine zweite Ehe eingegangen wäre.

*Fabius, Cornelius*, Tenorist, war Mitglied von Erzherzog Ferdinand's Hofkapelle in Innsbruck mit 12 Gld. Monatslohn im Jahre

1571 bis 15. März 1572, mit welchem Tage er „auf sein Bitten fürgebrachter Ursachen willen seines Diensts mit Gnaden entlassen und ihm zur Abfertigung in Ansehung seines fleißig geleisteten Dienstes 36 Gld. gereicht werden“. Roo widmet ihm in Freundschaft und in Erinnerung an Pühler ein Trinkpoëm und eine Freundschaftsepistel.

*Flori, Georg*, Bassist, erscheint zu Beginn des Jahres 1580 als Mitglied der Gesangskapelle in Innsbruck mit 12 Gld. Monatssold. Im nächsten Jahre 1581 ist er in der Sängersliste nicht mehr aufgeführt. Im Jahre 1584 wird er von Augsburg herberufen, erhält 25 Gld. dafür, dass er dem Rufe Folge geleistet. Er tritt mit 1. September wieder in die Kapelle ein mit 12 Gld. Sold und 4 Gld. Zubufsgeld monatlich. Bis Dezember 1585 finden wir ihn da, dann fehlen die Listen. Er verehrte dem Erzherzoge 6 verschiedene Compositionen des Magnifikat und einige Motetten, wofür er das entsprechende Gnadengeld empfing.

*Flori, Johann*, finden wir zu Beginn des Jahres 1580 als Mitglied der Kapelle, ohne Kenntniss, wie lange er damals schon diente. Im folgenden Jahre 1581 finden wir ihn nicht mehr verzeichnet.

*Flori, Franz*, Bassist, wurde mit 1. Mai 1581 als Kapellsänger aufgenommen mit dem üblichen Honorar von monatlich 12 Gld. Wie lange er da fungierte, ist nicht bekannt; im Jahre 1585 ist er nicht mehr verzeichnet.

*Gaeglmayr, Georg*, Tenorist, ist am 2. September 1580 als Kapellsänger in Innsbruck eingetreten mit 10 Gld. Monatslohn. Er bezog auch im Juli 1581 noch dieselbe Besoldung; wie lange er daselbst weiter diente, ist nicht bekannt; im Jahre 1585 gehörte er dieser Kapelle nicht mehr an.

*Gartner, Georg*, diente in Ferdinand's Hofkapelle in Innsbruck von ihrem Bestehen an und bezog den gewöhnlichen Monatslohn von 12 Gld. Am Beginne des Jahres 1573 steht er noch in diesem Dienste.

*Haberl, Jakob*, finden wir als Mitglied der Hofkapelle in den letzten Jahren 1595 und 1596 verzeichnet mit 12 Gld. Sold. Er kann auch schon mehrere Jahre früher eingetreten sein.

*Habersack, Christoff*, ist im Jahre 1570 der Hofkapelle in Innsbruck beigetreten, aber wie es scheint nach ganz kurzer Zeit wieder weggezogen.

(Schluss folgt.)

## Mitteilungen.

\* *Sannemann*, Pastor Dr. Friedrich, in Hettstedt: Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Schulgesanges ... Selbstverlag 1904. gr. 8°. 173 Seiten, Preis 6 M., gebunden 7 M. Eine auf fleißigen Quellenstudien basierende Arbeit, die an Gründlichkeit, außer wenigen Irrtümern, nichts zu wünschen übrig lässt. Der reichhaltige Stoff ist in 11 Abteilungen geteilt und nach allen Seiten hin durchgearbeitet. Man erfährt autentische Nachrichten über die Stellung der Kantoren an den Lateinschulen, sowie über ihre Gehilfen, den Succentor und Baccalaureus, auch Tertius genannt, über den Lehrstoff, dessen Verteilung auf die verschiedenen Klassen und Wochentage, über die Compendien, die einer ausführlichen Untersuchung unterworfen werden, über die Leistungen des Schülerchores und so fort. Durch die Kenntnis der betreffenden alten Lehrbücher fällt auch für die Biographie manche wertvolle Nachricht und Verbesserung alter Irrtümer ab; so wird Seite 34 nachgewiesen, dass *Wolfgang Figulus* vor der Anstellung in Leipzig um 1545 oder 46 Kantor an der Stadtschule in Lübben war, dass *Johann Crusius* nicht aus Halle a/S. gebürtig ist, sondern aus Schwäbisch Hall, denn er datiert die Vorrede zur Isagoge mit „Halae Suevicæ“. *Jakob Steinbrecher* ist nicht aus Belgiana in Thüringen, sondern aus *Belgern* bei Torgau gebürtig. Am Schlusse des Bandes werden über *Johann Zanger* und *Gallus Dressler* (nicht Dresler wie der Verfasser schreibt) biographische Untersuchungen angestellt, wobei dem Verfasser das Malheur passiert, dass er *Martin Soren* für einen neuen Autor hält, während es *Martin Agricola* ist, der sich auch Soren nennt (siehe das Quellen-Lexikon und *Agricola's Duo libri musices* Bogen C8). Im Uebrigen bieten beide Artikel wertvolle Nachweise, unter Anderem auch, dass *Dressler* seit 1565 an der neuen Klosterschule in Magdeburg angestellt war und *Leonhardt Schröder* (nicht Schröder) das Kantorat an der Domschule erhielt. Dass *Dressler* nicht der Nachfolger *Agricola's* wurde, ist schon im Quellen-Lexikon nachgewiesen. Der *Diaconus Dressler* heisst mit Vornamen *Heinrich*, gebürtig aus Bleicherode am Harz und wurde 1545 am 9. September nach Zerbst berufen.

\* Wie erzählt *Richard Wagner* über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes des Nibelungen? Aus brieflichen Äußerungen des Meisters zusammengestellt von *S. Röckl*. Leipzig 1904, Breitkopf & Härtel. 8°. 31 Seiten, Preis 75 Pfg. Eine interessante Zusammenstellung aus der geistigen Werkstatt Wagner's. Seine Kompositions-Thätigkeit hing sehr von Launen, äußeren Störungen und Misstimmungen ab, unter denen er mehr litt wie irgend einer unserer Meister. Pausen von fünf, ja selbst zehn Jahren unterbrachen seine Kompositions-Thätigkeit an den Nibelungen (siehe Seite 7, 17. Dez. 1853 an Liszt. Seite 18, 28. März 1856 an Präger. Der Siegfried ruhte elf Jahre, Seite 29 vom 12. Januar 1870, Brief an Pusinelli). Mit außerordentlicher Selbsterkenntnis beurteilt er seine Leistungen. So schreibt er 1855 (Seite 13) an Liszt „Mit dem

ersten Akt der Walküre wird die Partitur bald fertig: er ist *ausserordentlich schön*; so etwas habe ich noch nie auch nur annähernd gemacht.“ Befand sich Wagner in Stimmung, so ging ihm die Arbeit sehr glatt von Händen. Seite 31 teilt der Verfasser aus *Glaserapp's Wagner-Biographie* die Daten der Komposition der Götterdämmerung mit: Bleistiftentwurf vom 9. Januar 1870 bis 10. April 1872. Orchesterskizze vom 11. Januar 1870 bis 22. Juli 1872. Die Partitur vom 3. Mai 1873 bis 21. November 1874.

\* *Ernst Chailier's* Großer Frauen- und Kinderchor-Katalog mit einem Anhang Terzette (3 gemischte Stimmen, 3 Männerstimmen). Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Chöre und Terzette mit und ohne Begleitung. Gießen 1904 Ernst Chailier's Selbstverlag. In gr. 4<sup>o</sup>. 166 Seiten. Ein Nachschlagewerk für den Sortimentshandel, der sich bei unvollständiger Bestellung der singenden Dilettantenwelt aus dem Kataloge Rats holen kann. Wäre noch ein Autorenverzeichnis dabei, so würde es auch dem Historiker von Nutzen sein, so aber kann es nur obigem Handel dienen. Das kurze Vorwort erklärt die Bezeichnung „Kinderchor“ für Gesänge für Sopran und Alt. Man fragt sich erstaunt, aus welchen Stimmlagen ein Frauenchor besteht? Auch die zweite Hälfte des Titels widerspricht der ersten Hälfte, die nur von Frauenchören spricht und in der zweiten Hälfte sämtliche Chöre nennt. Woher und woraus der Verfasser die Liedanfänge zieht, verschweigt er, sowie den Zeitraum, den das Verzeichnis umfasst. Man findet neben den Komponisten des 19. Jahrhunderts auch Händel verzeichnet, doch ist hier die Neuausgabe wohl der Beweggrund der Aufnahme. Mit diesem 10. Kataloge beschließt der Verfasser seine Thätigkeit als Bibliographe, wie er im Vorworte erklärt. Die 10 Kataloge bestehen aus einem Lieder-Kataloge mit 9 Nachträgen, Gelegenheitsmusik, Gesangs- und Klavierliteratur mit 5 Nachträgen, Spezial-Handbuch mit 4 Nachträgen, Komische Duette und Terzette mit 5 Nachträgen, Duetten-Katalog, Sonaten-Tabelle, Beethoven Sonaten-Tabelle, Männergesang-Katalog mit 2 Nachträgen und der obige.

#### Fehlervverbesserung.

S. 136 Rappoldi, Eduard, geb. 1839, nicht 1831. S. 144, Z. 7 v. u. lies *mit* statt *den*. S. 145, Z. 16 v. u. lies *Kollaudierung* statt *Rollaudierung*; Z. 9 v. u. füge nach Kardinalbischof hinzu „*in Salzburg*“. S. 146 Z. 13 v. u. lies am *Kunterswege* statt *Runterswege*; Z. 2 v. u. lies *senior* statt *junior*. S. 151, Z. 15 v. u. lies *Unterweger* statt *Unterweyer*. S. 152, Z. 3 v. u. lies *Kasletan* statt *Rasletan*. S. 153 Z. 14 v. u. lies *Colici* statt *Coliu*.

\* Hierzu drei Beilagen: 1. Buch- und Musikalienhandlungen, Bog. 2. Oskar Fleischer's Neumen-Studien. 3. von der Hoya's Grundlagen des Violinspiels.



# MONATSERFTE

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

XXXVI. Jahrg.  
1904.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

### Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumen- tisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567—1596.

Von Dr. Franz Waldner.

(Schluss.)

*Hack* (Hackius), *Peter*, ein Belgier, war jedenfalls schon in Prag Mitglied der Hofkapelle und von dorthier mit übersiedelt. Er war besonders humanistisch sehr gebildet und deshalb bei Gründung der Knabensänger-Schule in Innsbruck zum Präzeptor der Singerknaben ernannt. Er bezog 12 Gld. Sold. Als er sich 1569 oder 1570 mit einer Wittve vermählte, schrieb *Boo*, welcher ihn schon früher in zwei Gedichten gefeiert hatte, „In Nuptias egregii et docti viri Petri Hackii, Batavi et honestae viduae Annae Sneiderlin“ eine *Elegia extemporalis* in mehr als 100 Versen. Im Juni 1571 wurde Hack auf sein eigenes Ansuchen seines Dienstes enthoben. Wie sehr Erzherzog Ferdinand ihn schätzte, ergibt sich daraus, dass er befahl, ihm zum verabfolgten Soldguthaben von 90 Gld. noch 100 Gld. „zu einer Abfertigung und Aushilfe zum weiteren Studiren“ dazu zu geben.

*Hirsch*, *Zacharias*, Kapellsängerknabe, welcher nach Eintritt der Mutation im Jahre 1571 das übliche Stipendium von je 36 Gld. erhielt.

*Hollander*, *Christian*, ist aller Wahrscheinlichkeit nach in der Hofkapelle Erzherzog Ferdinand's in Funktion gestanden, da Joh. Pühler mit Unterstützung Ferdinand's Hollander's Lieder in Druck

gab und Roo ein Epigramm „In tumulum M. Christiani Hollandi Musici“ und ein zweites „In Musicos libellos M. Christiani Hollandi Musici“ schrieb. Jedenfalls müsste er bald nach der Übersiedlung nach Innsbruck gestorben sein; obiges lässt sein Grab in Innsbruck vermuten.

*Honore, Athonio*, Kapellsängerknabe, welchem das Stipendium zur Fortsetzung der Studien schon im November 1569 verliehen wurde.

*Jacea, Heinrich*, ist als Mitglied der Hofkapelle in Innsbruck verzeichnet 1579 und 1581 mit 12 Gld. Monatssold. Wann er eingetreten und wieder weggezogen ist, lässt sich nicht erheben.

*Klingenberger, Martin*, Sängerknabe, dem nach der Ausmusterung, wegen Mutieren der Stimme 1587 das übliche Stipendium verliehen wurde.

*Kolb* (Colbanus), *Simon*, war Sängerknabe in Innsbruck und erhielt im Juli 1572 nach seinem Austritte das dreijährige Stipendium. Er scheint, wie die meisten damaligen Sängerknaben, seine Heimat in Belgien gehabt zu haben; es wurde ihm nämlich 10 Gld. Reisegeld und die erste Rate gleich voll zu Händen ausgezahlt, weil er „eine weite Reise in sein Vaterland“ habe. Nachdem er seine Studien vollendet hatte, bewarb er sich um die Aufnahme in Ferdinand's Hofkapelle. Im Jahre 1579 finden wir ihn als Mitglied derselben verzeichnet mit 12 Gld. Monatssold. Er gehörte nun dieser Kapelle ununterbrochen an bis zum Jahre 1593. Er muss sehr eifrig und verwendbar und im Fache tüchtig gewesen sein, da er zu Beginn des Jahres 1593 die früher von Franz von Sale bekleidete Kapellmeisterstelle am Fürstl. Stifte in Hall erlangte. Nach seiner Übersiedlung erhielt er am 16. März 1593 „als gewesener Hofkapellsinger und yeziger Kapellmeister zu einer Abfertigung und Ergetzlichkeit auch für ausständige Kleidung“ vom Erzherzoge 20 Gld. bewilliget, welche ihm die Kammer beim Salzmairamt in Hall anwies.

Kolb gab sich auch mit Komponieren ab und sind noch verschiedene Tonstücke von ihm in Sammelwerken vorhanden.

*Kopp, Johann*, Bassist, wurde am 1. Mai 1581 in die erzherzogliche Hofkapelle aufgenommen und blieb ein eifriges Mitglied bis zur Auflösung derselben 1596. Bald nach seinem Eintritt übernahm er an Stelle von Roo die Präzeptorstelle für die Sängerknaben und versah auch diese während seiner ganzen Dienstzeit. Dafür erhielt er zu den 12 Gld. Sold monatlich 3 Gld. Zubufsgeld. Er erwarb sich für seine Leistungen die Zufriedenheit Sr. Fürstl. Dchlt. in hohem Mafse und erhielt öfters „für sein fleissiges Dienen“ erhöhte

Gnadengelder, wie z. B. 1585 30 Gld., 1590 100 Gld. und 1593, als er sich ein Haus kaufte und um Unterstützung dazu bittlich wurde sogar 200 Gld. mit folgendem Befehl angewiesen: „Nachdem wir auf unsers Hof Capellsingers und Passisten Johann Koppen untertänigst Anlangen in erwegung seines uns umb etliche Jar her zu unserem gnädigsten angenehmen gefallen erzaigenden gehorsamen fleissigen Dienens, insonderheit aber, dass er neben solchen seinen Dienst unsere Capellknaben mit lernung der Latein fleissig Institutirt und bis daher einiche ergetzlichkeit dafür nit empfangen, zu bezalung der behausung, die er jüngstlich von den Yllmar'schen Erben allhie käuflich an sich gebracht, 200 Gld. als ein Hilfs und Gnadengeld er volgen zulassen gnädiglich bewilliget haben, so wird der befehl erteilt, solche 200 Gld. den Yllmarischen Erben an seiner statt gut und richtig zu machen u. s. w. Geben am 25. tag Junii 1593.“ — Im Jahre 1586 war ihm auch ein Wappenbrief verliehen worden. Über sein weiteres Wirken oder über Kompositionen von ihm ist uns nichts bekannt.

*Kreisl, Georg*, und *Kröll, Matheus*, machten beide in Innsbruck die Knabensänger-Schule durch, wurden gleichzeitig der Stimmänderung wegen aus derselben ausgeschieden und erhielten im Dezember 1588 wegen ihrer guten Leistungen das übliche Stipendium.

*La Court, Anton de*, finden wir als Sänger der Hofkapelle in Innsbruck im Jahre 1578 verzeichnet, ohne dass wir die Zeit seines Eintrittes bestimmen können. Er blieb Mitglied derselben bis zum Jahre 1590, also mindestens durch 12 Jahre mit dem üblichen Monatssold von 12 Gld. Nach seinem Abgange trat er in die kaiserl. Kapelle in Prag ein. Im Jahre 1581 schickte ihn Erzherzog Ferdinand in die Niederlande, von wo er zu Hause war, „zur Bestellung und Aufnehmung von Sängern“, wofür er 78 Gld. 26 Kr. Zehrgeldvergütung erhielt. Sein Sohn Martin de la Court wurde unter die Knabensänger aufgenommen. Als er im Jahre 1593 ausgeschieden werden musste und im Begriffe stand, „zu seinem Vater nach Prag sich zu begeben“, erhielt er eine einmalige Abfertigung von 30 Gld. „auf das ehiste auszuzahlen“, damit er nicht aufgehalten werde.

*Lang, Philipp*, war Sängerknabe in Innsbruck, trat gleichzeitig mit Simon Kolb aus und erhielt das dreijährige Stipendium.

*Lasslo, Josquin de*, Sänger, hat im Jahre 1572 um den Dienst sich beworben und auf Probe gesungen. Er wurde aber nicht aufgenommen, sondern ihm „zur weiteren zerung aus gnaden 10 Gld.“ gereicht.

*Le Febure, Bonaventura*, Altist, finden wir 1578 in der Liste der Hofkapellsänger verzeichnet; wahrscheinlich ist er 1577 eingetreten. Er bezog 12 Gld. Sold. Am 31. Mai 1581 erhielt er „für sein etliche Jahre langes fleissiges Dienen und zur Ableidigung seiner gemachten Schulden als Gnadengeld 20 Gld.“ bewilliget. Er blieb Mitglied in der Innsbrucker Kapelle bis Ende September 1585, um welche Zeit er seines Dienstes enthoben wurde.

*Le Grand, Nicolaus*, Sänger und Notist, gehörte der Hofkapelle in Innsbruck vom Anfange her an mit dem üblichen Gehalt von monatlich 12 Gld. Ende April 1572 wurde er auf sein Ansuchen des Dienstes enthoben und erhielt beim Abgang am 8. Mai noch eine Gnadengabe von 36 Gld. Am 1. Oktober desselben Jahres erschien er wieder und wurde auf sein Ansuchen neuerdings aufgenommen und erhielt am 4. November 1572 zu seiner hochzeitlichen Freud 12 Gld. angewiesen. Wie lange er dann Mitglied blieb, ist nicht zu erheben. Roo widmet ihm einige Disticha als einen wegen Krankheit verspäteten Glückwunsch zu seiner ehelichen Verbindung.

*Lesser (Loesser), Stephan*, wohl schon in Prag in Erzherzog Ferdinand's Diensten, war von 1568 an Mitglied der Hofkapelle in Innsbruck mit 12 Gld. Monatssold. Er verheiratete sich etwa um das Jahr 1570, selbst nicht mehr jugendlich, mit der Jungfrau Anna Flascher, wie sich aus dem hierfür geschriebenen Gelegenheits-Gedichte Roo's „In Nuptias Stephani Lesseri et honestae Virginis Annae Flascerinæ“ ergibt: Tu quoque carminibus nostris Lessere canendus Sponse venis, qui jam plenis maturior annis Concilioque valens claram pietate Puellam Ducis usw. — Lesser erhielt auch öfters „wegen sehr fleissigen und treuen Dienens“ ein Gnadengeld von 20 oder 30 Gld. Am 9. Mai 1586 wurden ihm 36 Gld. zuerkannt „in Abschlag seiner ihm vor etlichen Jahren zugesagten Expektanz von 100 Gld. wegen seines fleissigen und langjährigen Dienens; jetzt auf sein Bitten nach langer schwerer Krankheit, um die dadurch entstandenen Schulden zu tilgen wird ihm diese Summe ausbezahlt.“ Nach dieser Zeit scheint er nicht mehr lange dienstfähig gewesen zu sein.

*Lother(us), Johannes*, Sänger in der Hofkapelle vom 1. Jänner 1580 an mit 10 Gld., vom 1. Oktober d. J. an dann mit 12 Gld. wie auch im Jahre 1581. Wie lange er Mitglied war, ist nicht bekannt. Im Jahre 1585 steht er nicht mehr in der Sängersliste.

*Ludovico, Julio*, hat im Jahre 1581 durch einige Wochen in der Hofkapelle in Innsbruck als Bassist auf Probe gesungen und ist dann mit 10 Gld. abgefertiget worden.

*Mager, Simon*, war Kapellsänger am Hofe zu Innsbruck von 1568 bis zu seinem im September 1585 erfolgten Tode mit monatlich 12 Gld. Sold. In den ersten Jahren seines Aufenthaltes daselbst starb ihm seine Frau Barbara, was Roo veranlasste, Simoni Magero Collegae in obitu Uxorıs suae ein längeres Gedicht zu widmen. Es dauerte gar nicht lange, so hatte Roo Gelegenheit, dieser Trauer-Epistel in fröhlicherem Tone In Nuptias Simonis Mageri et Annae Reutzinae acht Strophen folgen zu lassen. Im Jahre 1580 wurden Mager „wegen fleissigen Dienens“ 180 Gld. aus dem Nachlass der Wiedertäuferin Mayr verfallenes Geld überlassen und 1580 und 1581 wegen langen Dienens und des *obliegenden Alters* je 25 Gld. Gnadengabe angewiesen.

*Mark, Peter*, diente als Sängerknabe, musste 1580 wegen Stimm-Änderung austreten und erhielt das übliche Stipendium zuerkannt.

*Maus, Adrian* (aus Innsbruck), Bassist, stand im Dienste der erzherzoglichen Hofkapelle in Innsbruck vom Beginne ihres Bestandes an bis zum letzten November 1572, mit welchem Tage er seines Dienstes enthoben oder, wie es heisst, in Gnaden entlassen wurde. Sein Sold war der übliche. Im Jahre 1570 hatte er auf Ansuchen 36 Gld. Gnadengeld erhalten.

*Neusiedler, Melchior*, berühmter Lautenist aus Augsburg, stand um das Jahr 1580 im Dienste des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck, doch nicht für einen bestimmten Monatslohn wie die übrigen Sänger und Instrumentisten, sondern auf frei zu bestimmende Zahlung durch den Fürsten. Zu Beginn des Jahres 1581 wurde er wieder entlassen. Es ist nicht zu bestimmen, wie lange er gedient hat, jedenfalls nicht viel mehr als 2 Jahre. Der Hopfennigmeister schreibt 1581: „Als die Frstl. Dcht. mein gn. Herr den Melchior Neusidler vordem zu derselben Lautenisten bestellen und Ime aber anyezo seines Dienstes mit gnaden wieder erlassen auch Ime für die zeit so Er gedient und dann zu seiner Abfertigung für alles dreihundert sechzig Gulden erfolgen und geben zulassen gnedigst bewilligt, sind Im die 360 Gld. am 27. Monats Mai (1581) bedatunt und gutgemacht.“

*Obersteiner, Laurentius*, und *Pandardus, Johannes*, waren beide sehr fleissige Mitglieder der Knabensängerschule, weshalb beide nach ihrem Ausscheiden das übliche dreijährige Stipendium erhielten und zwar der erstere 1572, der zweite 1573.

*Paurenfeind, Hans*, Altist, wahrscheinlich schon in Prag im Dienste des Erzherzogs Ferdinand, war Mitglied der Hofkapelle in Innsbruck vom Jahre 1568 an mit 12 Gld. Monatslohn. Er ver-

mahlte sich daselbst 1569 oder 1570 mit der Wittwe Maria Ramina, welche Feierlichkeit Roo in schönen Versen besingt, nachdem er schon früher über den Namen seines Freundes und Kollegen einige Disticha ausgegossen hatte. Unser Altist erhielt um Neujahr 1571 vom Fürsten auch einen Wappenbrief. Mit 1. Mai 1572 wurde er auf eigenes Ansuchen seines Dienstes enthoben und erhielt noch 36 Gld. aus Gnaden als Abfertigung. Er ging dann nach Dresden.

*Plato, Leonhardus*, ein ausgezeichnete Sänger, welcher in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre der Innsbrucker Hofkapelle als Mitglied angehörte und bei Erzherzog Ferdinand hoch in Gnaden stand, wie sich aus nachfolgendem Befehlsschreiben vom 2. Juli 1588 ergibt. „L. G. Nachdem wir aus sondern beweglichen Ursachen gnediglich bewilligt haben unsern Hofcapellsinger Leonharden Plato, als der einer der besten unter unsern Capellsingern ist, anyezo auf dießmalen ainhundert Kronen als ein gnadenhilfsgeld erolgen zu lassen ... so ist unser gnedigster bevelch Im solche 100 Kronen in Gold gegen Quittung behendigen und in bedenkung, dass er solches Geld zu sein und der Seinigen Notdürften baldigst bedürftig“ usw. Wie lange Plato in Innsbruck im Dienste stand, ist nicht festzustellen.

*Pühler, Johannes*, Altist, stand jedenfalls schon in Prag in Diensten des Erzherzogs Ferdinand und übersiedelte mit der Kapelle 1568 nach Innsbruck, das er aber zusammen mit Echammer (siehe daselbst) vor dem Jahre 1570 wieder verließ und nach München oder gleich nach Regensburg zog, wo er seine späteren Jahre zubrachte.

*Renner, Michael*, machte in Innsbruck die Knabensängerschule durch und erhielt als guter Schüler bei seiner Ausscheidung das übliche dreijährige Stipendium.

*Reuppperger, Paul*, Bassist, hatte in Innsbruck schon 1581 die Aufnahme in die Hofkapelle angestrebt und gleichzeitig mit Wendelin Hoffeld auf Probe gesungen; beide wurden aber abgewiesen und erhielten zusammen 10 Gld. Zehrgeld. Am Ende der achtziger Jahre treffen wir aber Reuppperger doch in der Liste der Hofsänger. Im Mai 1590 erhielt er auf sein Ansuchen „zu einer vorhabenden Badekur“ 18 Gld. Gnadengeld angewiesen. Im Jahre 1595 gehörte er der Kapelle nicht mehr an.

*Roo, Gerard von*, aus Oudewatter (Gerardus de Roo Batavus, wie er sich selbst nennt und in den Innsbrucker Akten in den ersten Jahren gewöhnlich Gerhart von Altenwasser genannt), trat 1564 in Prag als Bassist in die Gesangskapelle des Erzherzogs Ferdinand

und übersiedelte mit derselben nach Innsbruck. Er bezog dort anfänglich 12 Gld. Monatssold. Als Peter Hack im Jahre 1571 Innsbruck verließ, wurde Roo die Stelle als Präzeptor der Sängerknaben übertragen und ihm sein Sold um 3 Gld. monatlich erhöht. Im Jahre 1574 war ihm der Erzherzog mit Geldunterstützung behilflich zum Ankauf eines Hauses, „damit er auch andere in der Lernung zugelassene Knaben desto bequemer erhalten möge“. Roo war ein großer Freund der Klassiker und humanistisch tüchtig gebildet und seine Freude war es von Jugend auf, wie er selbst schreibt, die freie Zeit mit poetischen Übungen zu verbringen. Dadurch entstanden auch eine Reihe von Gelegenheitsgedichten für seine Gönner, Freunde und Kollegen, denen er bei freudigen und traurigen Familienereignissen einige Strophen oder Epigramme widmete. Im Jahre 1572 ließ er durch Buchdrucker Höller in Innsbruck ein dem Erzherzog Ferdinand gewidmetes größeres lateinisches Lehrgedicht „Sapientia Salomonis“ und im Anhang in zwei Büchern verschiedene kleine Gedichte und Epigramme drucken, denen wir auch einige biographische Daten seiner Kollegen entnommen haben. Im Jahre 1578 reiste er nach Belgien in seine Heimat, wo sein Vater und seine Brüder im Kriege umgekommen waren und noch 2 arme Schwestern lebten. Im Jahre 1580 erhielt er noch ein neues Amt, indem er zum Bibliothekar und Aufseher der Kunstkammer in Ambras ernannt wurde. Er erhielt damit eine monatliche Besoldungszulage von 5 Gld. und freie Wohnung im Schlosse. Er blieb deshalb wohl Mitglied der Gesangskapelle, die Präzeptorstelle aber musste er mit der Übersiedlung aufgeben. Er vermählte sich dann im Jahre 1581, bei welcher Gelegenheit ihm zur „hochzeitlichen Freud“ ein Monatssold von 20 Gld. als Gnadengabe angewiesen wurde. In Ambras verlegte er sich auf Geschichtsforschung und verfasste das bekannte und heute noch wertvolle Geschichtswerk „Annales rerum belli domique ab austriacis Habsburgicae gentis principibus . . . gestarum“. Bevor dasselbe dem Drucke übergeben werden konnte, starb er im Juli 1589 zu Ambras, wo er auch begraben wurde. Aus einem Auftrage des Erzherzogs an die Kammer geht hervor, dass Roo und seine Frau mitsammen gestorben sind, woraus man auf eine aufsergewöhnliche Todesursache schließen muss, von welcher aber nichts erwähnt wird. Der Auftrag enthält einen Gnadenakt und lautet in Abkürzung: „Nachdem unlängst unser gewester Kunstkammerer weiland Gerhart de Roo sambt seiner Hausfrauen todts verschieden und es sich gebührt, dass ihnen der Dreifsigst ihres zeitlichen Absterbens mit ge-

bührenden Gottesdienst gehalten ... haben wir auf der hinterlassenen Kinder Gerhards Suppliciren und weil sonst nichts vorhanden und Gerhart uns im Leben treulich gedient u. s. w. ... bewilliget dazu 22 Gld. erfolgen zu lassen.“

Auch an den hinterlassenen Kindern übte der Erzherzog noch Gnadenakte aus. So liefs er den Sohn Martin de Roo im Jahre 1592 auf seine Kosten das Jesuiten-Gymnasium in Hall besuchen mit dem Beisatze, dass derselbe während dieses Jahres auch das Orgelspielen in der Pfarrkirche dort lernen müsse. Dieser Martin de Roo diente später in der Hofkapelle in Wien als Tenorist.

*Rorif, Hans Georg von*, der ältere Sohn des Organisten Servatius von Rorif, wurde gegen Ende der achtziger Jahre als Mitglied in die Gesangskapelle aufgenommen mit 12 Gld. Monatsold und gehörte derselben an bis zu ihrer Auflassung. An Sonn- und Feiertagen spielte er bei den Parfüßern (Franziskanern) die Orgel, wofür er 16 Gld. im Jahre erhielt. Im Jahre 1590 vermählte er sich und erhielt ein Hochzeitsgeschenk von 12 Gld. angewiesen.

*Rosiers, Balthasar*, Kapellsänger in Innsbruck, nachgewiesen seit 1584 bis 1596 mit 12 Gld. Monatsold.

*Sale (Saltz, Saletz), Franxiscus*, Tenorist, aus Belgien stammend, kam 1580 (aus München?) nach Innsbruck und wurde am 1. November mit 12 Gld. Sold in die Hofkapelle aufgenommen. Im Jänner 1581 erhielt er für einige dem Erzherzoge verehrte Kompositionen „und zuhülf seiner aufgewendeten zehrung“ 10 Gld. angewiesen. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre (1587?) übernahm er in der Nachbarstadt Hall die Chormeisterstelle in dem von den königl. Schwestern des Erzherzogs gegründeten Damen-Stifte, wo er mehrere kirchliche Kompositionen herausgab. Als „Kapellmeister der Königin zu Hall“ erhielt er 1588 ein Gnadengeschenk von 24 Gld. — wahrscheinlich für verehrte Kompositionen — von Innsbruck aus angewiesen. Im Jahre 1591 oder 1592 legte er die Stelle in Hall nieder und ging nach Prag, wo er in die kaiserl. Kapelle eintrat.

*Sale (Saletz), Nicolaus*, wahrscheinlich ein Bruder des Vorigen, trat im Mai 1581 der Gesangskapelle des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck bei. Da er mehr Besoldung als die anderen Sänger verlangte, wurde er nach fünf Monaten mit der ihm bereits gezahlten Summe von 68 Gld. als Abfertigung entlassen.

*Schönfelder, Achatius*, Tenorist, Mitglied der Hofkapelle von 1590 bis 1596 mit 12 Gld. Monatsold. Im Jahre 1592 verlieh ihm der Landesfürst einen Wappenbrief.



*Schellinger, Wolfgang* (1595), *Sech, Johann* (1587), *Seitz, Heinrich* (1588), *Simberto, Johann* (1578) und *Stafsquin, Johann* (1569), waren bevorzugtere Mitglieder der Knabensängerschule, welche in den beigesetzten Jahrgängen ausschieden und das Stipendium erhielten.

*Seemair, Hans*, Mitglied der Gesangskapelle des Erzherzogs Ferdinand mit 12 Gld. Monatsold von 1568 an bis 1572 wenigstens; wie lange er nach diesem Jahre derselben noch angehörte, ist nicht bekannt. Roo hat auch ihm ein Gelegenheitsgedicht gewidmet, in welchem unter anderen auch die Verse stehen: „Gratulor hoc, sed majus adhuc quod gratuler unum Fama eadem retulit. Scilicet Hallenses quod jam tibi gaudia cives Conubiumque parent.

*Serpe, Bonaventura de*, trat als Sänger in Ferdinand's Hofkapelle am 1. November 1584 ein mit der üblichen Entlohnung von 12 Gld. Schon 6 Wochen darauf verzog er sich heimlich mit Hinterlassung von Schulden; jene im Gasthause wurden vom Hof gezahlt.

*Thurn, Carl von*, Kapellsänger am Hofe zu Innsbruck 1581 und 1582 mit 12 Gld. Sold. Wann er weggezogen, ist nicht bekannt.

*Theodorus, Bartlmae* (1578), *Vischer, Joh. Baptist* (1592), *Weifs, Balthasar* (1593) und *Westermayr, Wilhelm* (1581), wurden als tüchtige Mitglieder der Knabensängerschule nach ihrem Ausscheiden in den angeführten Jahren mit Stipendien bedacht.

*Weinzierl, Hans*, Kantor und lateinischer Schulmeister in Innsbruck von 1555 bis 1567. Er besorgte den Erzherzoginnen Gesang- und Messbücher und wahrscheinlich hat er ihnen auch Unterricht im Gesange erteilt.

*Winkel, Thomas von*, Altist, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Niederländer, gehörte der Innsbrucker Hofkapelle nachgewiesen von 1568 bis 1585 an, ohne dass die Zeit seines Austrittes oder Todes konstatiert werden kann. Er bezog wie die übrigen 12 Gld. Monatsold und erhielt zeitweilig ein Gnadengeld, so z. B. 1580 60 Gld

*Zindecker* (Zindegger), *Leonhard*, wurde als Sänger in die Hofkapelle des Erzherzogs Ferdinand am 22. August 1580 mit 10 Gld. Monatsold aufgenommen und fungierte auch im Jahre 1581 unter denselben Verhältnissen weiter. Im Jahre 1585 steht er nicht mehr unter den Mitgliedern der Kapelle.

*Zima, Julio*, Kapellsänger, aufgenommen in die Hofkapelle in Innsbruck wahrscheinlich 1586, weil die Hofkammer dem Freiherrn von Welsberg am Schlusse des Jahres 1587 150 Gld. zurückzahlen muss, welche derselbe dem Hofkapellsänger Zima auf sein Soldgut-

haben geliehen hatte. Im Jahre 1593 wird auf sein Ansuchen die Regierung veranlasst, „zu Notdurft seines und der Seinigen Aufenthalt“ ihm auf Rechnung der Hofbesoldung 150 Gld. fürzuleihen. Im Jahre 1595 erscheint er unter den Mitgliedern nicht mehr aufgeführt.

### c) Instrumentisten.

*Losj* (Losy, Losi), *Peter Maria de*, aus Italien, wahrscheinlich aus Mailand stammend, versah unter dem Titel „oberster Trumeter“ oder „oberster Musikus“ die Kapellmeisterstelle bei den Instrumentisten während der ganzen Regierungsperiode Ferdinand's in Innsbruck. Er stand nebst zwei Brüdern Martin und Jakob schon seit dem Jahre 1558 in Prag in Diensten des Erzherzogs mit 15 Gld. Besoldung. Nach dem Abgange des Kapellmeisters Larnay Orpheo erhielt er dort dessen Stelle mit 18 Gld. Monatssold und in dieser Stellung übersiedelte er 1568 mit dem Bruder Martin nach Innsbruck, wo er bis zum Jahre 1596 fungierte. Er hatte viel Nebeneinkommen aus verschiedenen Quellen. Erstens hatte er auf Wunsch des Fürsten oft einen oder auch mehrere Knaben in der Lehre, um für Nachwuchs zu sorgen und erhielt für Verpflegung und Schulung eines solchen 2 Gld. Wochengeld. So waren auch die später in der Innsbrucker Kapelle dienenden Musiker Etlhammer, Unterweger, Vorstlehner, Brotmayr, Hueber, Jamar und Schütz seine Schüler. Andererseits hatte er sich dem Erzherzoge angeboten zum Unterhändler in Seidenstoffen aus Italien. Er reiste öfters nach Mailand mit bedeutenden Summen, um für den Hof die verschiedenen Seidenstoffe einzukaufen, weil der Erzherzog sich beklagt hatte, dass er von den Italienern übervorteilt werde. Dafür fiel eine gute Entlohnung ab. Drittens erhielt er öfters ausgiebige Unterstützungen zu irgend einer Zahlungsleistung. Als er 1580 ein Haus kaufte, war ihm der Fürst mit 300 Gld. behilflich. Im Jahre 1578 erhielt er auf sein Ansuchen in Anbetracht der durch viele Jahre geleisteten treuen Dienste für sich und seine Erben auf 15 Jahre hinaus eine Provision von jährlich 100 Gld. gewährt. — Er hat jedenfalls bei seiner anerkannten Tüchtigkeit Instrumental-Kompositionen geschaffen; was aber nicht durch Druck vervielfältigt wurde, ist ja zumeist verloren gegangen.

*Bontempo*, *Antonio de*, Musiker und Zinggenblaser, befand sich schon in Prag im Jahre 1560 im Dienste des Erzherzogs Ferdinand, scheint von dort einmal fortgezogen zu sein (nach Berlin), kam aber wieder zurück und übersiedelte mit Ferdinand's Hofstaat 1568 nach Innsbruck, wo er der Kapelle bis zu deren Auflassung 1596 an-

gehörte. Er muss ein ausgezeichnete und vielseitig gebildeter Instrumentist gewesen sein, dem auch zeitweilig Schüler zum Unterrichte zugewiesen wurden. Bis gegen Ende der siebziger Jahre bezog er 15, dann 18 Gld. Monatssold. Am 30. Oktober 1578 wurden ihm für Unterhaltung und Lernung eines Lautenisten, welchen ihm der Erzherzog zugewiesen hatte, sowie für Ausgaben, die er für den Fürsten gemacht hatte, 152 Gld. angewiesen. Desgleichen erhielt er 1581 „für Lernung eines Knaben“ 53 Gld. Kostgeld. Im Jahre 1580 sagte ihm der Erzherzog eine Unterstützung von 500 Gld. zu, wovon er im ersten Jahre 150 Gld., dann drei Jahre je 100 und zum Schlusse noch 50 Gld. erhielt.

*Brotmayr* (Brottmayr), *Veit*, war Knabensänger und musste wegen Stimmänderung 1580 austreten, erhielt ein dreijähriges Stipendium zur Ausbildung auf einer Lehranstalt und befand sich 1584 unter den Musikschülern des Kapellmeisters P. de Losj. Er trat dann der Kapelle der Instrumentisten bei, der er bis Ende Juni 1596 angehörte. Sein Sold betrug 15 Gld. im Monat.

*Calcagin*, *Caesare de*, Musiker und Trumeter in der Kapelle des Erzherzogs Ferdinand 1569 und 1570 nachweisbar mit 15 Gld. Monatssold.

*Carmignano*, *Bartholomaeus*, Musiker in der Hofkapelle in Innsbruck vom 1. Februar bis 1. Oktober 1584 mit 12 Gld., dann mit 15 Gld. Sold bis 1587. Im März dieses Jahres erhielt er 40 Gld. zur Reise nach Italien.

*Casentin*, *Alexio*, aus Lucca, Musiker in der Hofkapelle mit 15 Gld. Sold von 1568 an bis 1572 nachweisbar. Im Laufe der weiteren siebziger Jahre ist er weggezogen.

*Casentin*, *Silvio*, aus Lucca, wohl ein Bruder des Vorgenannten, war in derselben Stellung mit 15 Gld. Sold. Er verehelichte sich im Jahre 1570 und erhielt auf sein Gnadengesuch „zur hochzeitlichen Freud wegen seines langjährigen fleissigen Dienens“ 40 Gld. angewiesen. Diese Begründung deutet darauf hin, dass er und wahrscheinlich auch sein Bruder schon in Prag in Ferdinand's Diensten stand. Im Jahre 1572 verehrte er als „*gewesener* Trumeter“ dem Erzherzoge eine von ihm komponierte Messe und erhielt dafür 20 Gld. als Gegengeschenk.

*Coliseo* (Colici) *Romano*, *Peter*, berühmter römischer Geiger, welcher als Mitglied der Innsbrucker Hofkapelle mit 24 Gld. Monatsold vom 16. März bis 30. Juni 1579 verrechnet erscheint. Wahrscheinlich hat er sich nicht länger aufgehalten. Auf ein im Juni

von ihm eingereichtes Bittgesuch ihm (auf seine ausständige Besoldung hin) 150 Gld. vorzustrecken, weil er es notwendig habe, ein in Rom versetztes Haus abzulösen, ging der Erzherzog ein. Wenn nicht eine große Gnadengabe mit verbunden ist, dann muss Coliseo schon im Jahre 1578 eingetreten sein, denn nachhin scheint er nicht mehr verrechnet.

*Eithammer, Georg*, war im Jahre 1579 Schüler des Peter M. de Losj und wurde im nächsten Jahre dann als Musiker in die Kapelle aufgenommen mit 12 Gld. Monatssold. Im selben Jahre vermählte er sich. Er blieb Mitglied mit denselben Bezügen bis 1596.

*Gentilis (Gentili), Dominico de*, Mitglied der Hofmusikkapelle vom November 1579 an und zwar bis 1. März 1580 mit 10, dann weiter mit 15 Gld. Besoldung im Monat. Im Jahr 1585 ist er noch in der Liste aufgeführt; wann er weggezogen, ist nicht festzustellen.

*Girolđi, Hieronimus*, aus Brescia, stand schon im Jahre 1558 in Prag im Dienste des Erzherzogs Ferdinand als Trumeter und Musikus mit 15 Gld. Monatssold. Er übersiedelte dann 1568 mit dessen Kapelle nach Innsbruck, wo er bis zu seinem wahrscheinlich 1584 erfolgten Tode derselben als Mitglied mit 15 Gld. Sold angehörte. Im Jahre 1580 gab ihn der Erzherzog dem päpstlichen Legaten auf seiner Reise nach Regensburg und Salzburg als Trompeter mit, wofür er dann als Zehrgeld 39 Gld. 36 Kr. erhielt.

*Gressl, Wolfgang*, trat 1558 als junger Trompeter mit 2 Gld. Sold, d. h. als Lehrling in Prag in die Kapelle des Erzherzogs Ferdinand ein und erhielt allmählich sein Monatshonorar auf 15 Gld. erhöht. In derselben Stellung übersiedelte er dann 1568 nach Innsbruck, wo er mit dem gleichen Sold als Trumeter und Musikus bis zum 31. Mai 1580 weiterdiente, mit welchem Tage er seines Dienstes enthoben wurde. Es wurden ihm auch Gnadengaben zu teil, so z. B. 1572 40 Gld.

*Hudrich, Dominicus*, Musiker mit 8 Gld. Besoldung. Er gehörte der Hofkapelle erst in der letzten Zeit ihres Bestandes an.

*Hueber, Jakob*, im Jahre 1580 als Sängerknabe ausgeschieden und mit einem Stipendium bedacht, trat nach seinen Studien im Jahre 1584 beim Kapellmeister P. de Losj in die Lehre und wurde später als Instrumentist in die Hofkapelle aufgenommen, der er bis 1596 angehörte. Er bezog den üblichen Monatslohn von 15 Gld.

*Jamar, Lorenz*, Musiker in der Hofkapelle bis 1596, machte mit Hueber, Jakob, und Brotmayr, Veit, vom Anfange genau dieselben Lehrgänge durch.

*Losj, Martin de*, ein Bruder des Peter Maria, stand bereits 1558 mit 15 Gld. im Dienste des Erzherzogs Ferdinand in Prag, übersiedelte 1568 nach Innsbruck und war dort bis 1596 als „Musikus und Trumeter mit 15 Gld. Monatslohn“ Mitglied der Hofkapelle. Er erhält öfters gröfsere Gnadengaben, so z. B. im September 1572 „auf Bitten, damit er seine Gläubiger allhie einestells abzahlen und sein Weib und Kind in Behaimb führen möge“, 100 Gld. Im Jahre 1581 werden ihm, zur Abzahlung seiner obliegenden Schulden wegen fleifsigen Dienens zwei im vorausbezahlte Monatssolde geschenkt und 20 Gld. Gnadengabe bewilligt.

*Losj, Anton de*, ein Sohn von Peter Mar. oder von Martin, ist erst am Schlusse des Bestandes der Hofkapelle ein Mitglied derselben mit 8 Gld. Monatslohn.

*Paur, Kaspar*, mit 8 Gld. Sold, ist gleichfalls erst kurz vor dem Tode des Erzherzogs als Mitglied aufgenommen worden.

*Pivinitzki, Albrecht*, als Musikus und Trumeter um die Mitte der siebziger Jahre in die Hofkapelle aufgenommen, gehörte er derselben auch 1585 noch an. Im Jahre 1580 wurde ihm auf sein Ansuchen ein Wappenbrief verliehen. Wann er weggezogen, ist nicht bekannt.

*Petz (Betz), Christoff*, aus Pfaffenwörth, seit 1568 der Hofkapelle als „Heerpaugger“ (auch „Chorpaugger“) angehörend, bekleidete diese Stelle bis 1596. Er erstrebte schon 1572 beim Landesfürsten einen Wappenbrief und andere Male auch Gnadengaben in klingender Münze. In den ersten 7 bis 8 Jahren bezog er 12, dann aber 15 Gld. Monatslohn. Im Jahre 1585 kaufte er sich ein Haus und erhielt dazu 100 Gld. Unterstützung und 1590 wurde ihm für die Zeit der Dienstunfähigkeit eine Provision von 100 Gld. auf Lebensdauer gesichert.

*Sandiseno, Josef*, Musikus und Trummeter in den Jahren 1571 und 1572 mit 15 Gld. Sold. Es ist nicht bekannt, wie lange er der Hofkapelle angehörte.

*Schütz* (öfters Sagittarius), *Zacharias*, war ein Schüler des Kapellmeisters Peter M. de Loej und stand gleichzeitig mit Brotmayr, Hueber und Jamar in der Lehre. Er wurde aller Wahrscheinlichkeit 1586 in die Kapelle der Instrumentisten aufgenommen und diente in derselben bis 1596 mit 15 Gld. Sold. Auch ihn erfasste im Jahre 1586 die Sehnsucht nach einem Wappen, welches ihm für sich und seinen Bruder Johann auf sein bittliches Ansuchen hin verbrieft wurde.

*Taschner, Martin*, am 15. November 1571 als junger Musiker in die Hofkapelle aufgenommen mit 8 Gld. Sold. Mit 1. Mai 1572 wurde ihm derselbe auf 12 Gld. erhöht. Taschner führte später den Titel „Feldtrumeter“ und erhielt 15 Gld. Im Jahre 1581 trat er aus dem Dienste in Innsbruck aus und erhielt 50 Gld. Gnadengeld als Abfertigung.

*Tretzo, Hercules*, wurde jedenfalls schon 1568 als Musiker in die Hofkapelle aufgenommen und zwar in vorgerücktem Alter. Er bezog wie die übrigen Mitglieder 15 Gld. Monatslohn. Im Jahre 1578 wurden ihm wegen seiner langen Dienste, „weil er ganz erlebt ist“, 200 Gld. zuerkannt. Er starb in Innsbruck im Februar 1581. Seiner Wittwe wurde wegen der Verdienste des Gatten für einige Zeit ein Wochengeld von 1 Gld. ausgefolgt.

*Tretzo, Philipp Jakob*, ein Sohn des vorigen, der mit dem Vater zugleich schon 1569 als Musiker mit 15 Gld. Monatssold der Hofkapelle angehört und bis 1596 in derselben verbleibt. Im Jahre 1581 wurde ihm mit der Begründung, dass er noch nie eine Ergötzlichkeit empfangen, eine Gnadengabe von 100 Gld. zu teil und 1586 30 Gld.

*Tribiolo, Johann Thomas*, Musiker und Trumeter in der Hofkapelle mit dem aufsergewöhnlichen Monatssold von 17 Gld. Er ist 1584 und 1585 sicher verzeichnet, wahrscheinlich aber schon 2 Jahre früher eingetreten. Wann er wieder weggezogen, ist nicht bekannt.

*Unterweger, Jakob*, war im Jahre 1579 Schüler des Kapellmeisters Peter de Loj und wurde nachher als Mitglied in die Kapelle der Instrumentisten aufgenommen, der er bis 1596 angehörte, zuerst mit 10, dann einige Jahre mit 12 und endlich mit 15 Gld. Monatslohn.

*Vorstlehner (Forstlehner), Sebastian*, war im Jahre 1572 durch 10 Monate Schüler des Kapellmeisters Peter de Loj und wurde nachher Mitglied der Hofkapelle mit 15 Gld. Sold. Im Jahre 1580 erhielt er für sich, seine zwei Brüder Hans und Melchior und seinen Neffen Rudolph einen Wappenbrief. In der Liste der Mitglieder vom Jahre 1585 ist er noch verzeichnet. Wie viele Jahre er nachher noch in Innsbruck diente, ist nicht festzustellen.

---

## Mitteilungen.

\* Der Redakteur dieser Blätter erhielt aus Washington (N.-A.) den elegant gedruckten Katalog der *Library of Congress* mit der Abbildung des Bibliotheks-Gebäudes, eines großartigen und prachtvollen im Grünen liegenden Bauwerkes. Der Katalog enthält nur die Anschaffungen in den Jahren 1901 bis 1903 und umfasst Seite 109—436, das Uebrige ist dem Report of the Librarian und dem Report on Copyright Legislation gewidmet. Die Abteilung für Musik befindet sich auf Seite 190—251 und zerfällt je nach dem Stoffe in viele kleine Abteilungen, eine Liebhaberei vieler Bibliothekare, gegen die bis heute vergeblich gekämpft wird. Sehr erfreulich ist die Beobachtung, dass die deutschen Druckwerke in jedem Fache vorherrschend sind. Gleich die erste Abteilung: Gesamtausgaben, Neuauflagen alter Musikwerke sind trotz ihres zum Teil großen Umfanges wie die Bach-, Händel-, Beethoven-, Mozart-, Schubert-Ausgaben, die Publikationen, die deutschen und österreichischen Denkmäler nebst vielen anderen *vollständig* vorhanden. Im Opernfache herrscht das Ausland vor, doch fehlt es nicht an Operpartituren von Peter Cornelius, Gluck, Herm. Goetz, Franz v. Holstein, Edm. Kretschmer, Rud. Kreutzer, Franz Lachner, Litolff, Lortzing bis auf Wagner's 9 Opern und Hugo Wolf's *Der Corregidor*. Sehr lobenswert ist die genaue Wiedergabe des vollständigen Titels, nebst Format und bei Büchern die Seitenzahl. Das Format ist bei Büchern sogar in Centimetern angegeben. Ebenso reichhaltig an Werken, die in den letzten 50 Jahren erschienen sind, sind die übrigen Fächer. Außer diesem Kataloge erschien noch ein Band von 112 Seiten, betitelt: *Classification. Class M, Music. Class ML, Literature of Music. Class MT, Musical instruction* und enthält nur den Standortskatalog nebst Register. Der zeitige Bibliothekar der Musik-Abteilung ist Herr *O. G. Sonneck*.

\* Die neue *Bachgesellschaft* veranstaltet am 1. bis 3. Oktober c. in Leipzig ihr zweites Bachfest, in dem zur Aufführung gelangen sollen außer der Sonnabend-Motette in der Thomaskirche: ein großes Orchester-Konzert im Gewandhause mit dem Gewandhaus-Orchester, ein Kammermusik-Konzert im kleinen Saale des Gewandhauses, ein Gottesdienst mit Liturgie und Musik wie zu Bach's Zeiten und zum Schlusse ein Kirchen-Konzert. Die Beteiligung an den Konzerten ist auch Nichtmitgliedern der Gesellschaft gestattet.

\* *Mosateum* in Salzburg, 23. Jahresbericht der internationalen Stiftung, 1903, von Joh. Ev. Engl. d. Z., Sekretär. Salzburg 1904 Selbstverlag. gr. 8<sup>o</sup>, 73 Seit. Die Vereins- und öffentliche Musikschule des Mozarteums wurde 1902/03 von 399 Schülern besucht, die in allen Fächern der Musik unterrichtet wurden, davon zahlten an Schulgeld 276, 83 Schüler die Hälfte und 40 waren ganz frei. Seite 28 wird das Programm des Konzerts vom 15. Oktober 1790 mitgeteilt, welches Mozart 1790 in Frankfurt a/M. gab, worüber er an seine Frau berichtet: „Heute 11 Uhr war meine Akademie, welche von Seite der Ehre herrlich, aber

in Betreff des Geldes mager ausgefallen ist.“ Der erste Teil brachte „eine neue große Simphonie von Herrn Mozart. Eine Arie, gesungen von Madame Schick, ein Concert auf dem Fortepiano, gespielt von Herrn Kapellmeister Mozart von seiner eigenen Komposition. Eine Arie, gesungen von Herrn Cecarelli.“ Der 2. Teil bestand wieder aus einem Klavier-Konzert, einem Duett, einer freien Fantasie „aus dem Stegreife von Herrn Mozart“ und einer „Symphonie“. Ueber dies Konzert herrschte bisher die größte Unklarheit, man nahm sogar zwei Konzerte an. Seite 30 werden 6 Porträts Mozart's beschrieben, die in den Besitz des Mozarteums gelangt sind, sie umfassen die Altersgrenze von 8—35 Jahren. Seite 38 folgt ein Artikel über die Nachkommen der Augsburgers Mozart-Familie. Den Schluss bilden Namens-Verzeichnisse der Mitglieder, Lehrer u. a.

\* Die schon früher gemeldete Neuausgabe der *Scriptores ecclesiastici de Musica* von Gerbert ist nun gesichert und wird der 1. Bd. im November dieses Jahres bei *Ulr. Moser* (J. Meyerhoff) in *Graz* erscheinen. Der Subskriptionspreis für den Band (3 Bände) beträgt in halbfranz gebunden 16,50 M oder 20 Kronen, resp. 20 Francs.

\* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig Nr. 78, September 1904. An musikhistorischen Werken werden angezeigt „Meisterwerke Deutscher Tonkunst, Gesangs- und Instrumentalwerke“. Die ersten Ausgaben erscheinen noch diesen Winter. — Palestrina's ausgewählte vierstimmige Werke, Messen und Motetten. — Ludovico da Vittoria's ausgewählte 4stim. Werke in moderner Partitur, zweiliniiges Notensystem. — Joh. Adolph Hasse's Oratorium: „La Conversione di San Agostino“. — Ausgewählte Werke von Christian Erbach. — Hans Leo Hassler's Werke für Orgel und Klavier, ediert von E. von Werra. — Hugo Riemann's Handbuch der Musikgeschichte, 1. Bd. Altertum und Mittelalter bis 1450.

\* *Max Hesse's* Deutscher Musiker-Kalender 1905. Leipzig. kl. 8°, 594 Seiten mit den Porträts der jüngst Verstorbenen Dr. Ed. Hanslick und Antonin Dvořák. Die Einrichtung des Kalenders ist die bekannte und vermehren sich die biographischen und statistischen Mitteilungen nur um ein Geringes, bekunden aber eine stetige Prüfung und Verbesserung.

\* Die Barth'sche Madrigal-Vereinigung, bestehend aus 5 Damen und 4 Herren, veranstaltete am 20. Okt. in der Singakademie ein Konzert, in dem Gesänge von Sweelinck, Palestrina, Hassler, H. Chrstph. Haiden, Th. Bateson, Orl. Gibbons, Ant. Scandello und G. G. Gastoldi zur Ausführung gelangten.

\* Herr Dr. Hugo Goldschmidt teilt der Redaktion mit, dass die auf Seite 162 der M. f. M. besprochene Oper von Monteverdi der Bass continuo von ihm mit Ziffern versehen ist, da dieselben im Original fehlen. Dabei hat sich derselbe verleiten lassen, in der Schluss-Cadenz mehrere Male den modernen Hauptseptimen-Akkord zu gebrauchen, den die Alten nie in der Weise verwendeten.

\* Hierbei eine Beilage: III. Nachträge zu Eitner's Quellen-Lexikon.



# MONATSERPTE

für

# MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXVI. Jahrg.  
1904.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint  
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren  
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag  
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

## Johannes Nux (Nucis oder Nuclis).

Von Reinhold Starke.

Johannes Nucius dürfte nach Eitner's Annahme um das Jahr 1556 in Görlitz geboren sein, wenigstens stimmt diese Angabe ungefähr mit dem Zeitpunkte überein, nach welchem er als Knabe von 14 Jahren angefangen hat, sich durch Abschreiben und Sammeln der Werke der damals berühmtesten Komponisten — Symphoneten werden sie von Nucius genannt — eine eigene Bibliothek zu bilden. In seinem einzigen theoretischen Werke, welches im Jahre 1613 herausgegeben worden ist: *Musices Poëticae* sagt er, dass er jetzt durch Übung oder Erfahrung bereits seit 42 Jahren die Werke der vortrefflichsten Symphoneten der Kunst gesammelt und zusammengetragen habe. Dabei erfahren wir auch, dass er privatim von *Johannes Winckler* aus Mittweida unterrichtet worden ist. Dieser Johannes Winckler soll nach seiner Aussage ein sehr tüchtiger Musiker gewesen sein. Einen Johannes Winckler aus Mittweida habe ich allerdings vergeblich gesucht, wohl aber berichten Zedler und Matthias Gros\*) von einem Johannes Winckler, der ein Chur-Sächsischer Pastor zu Grünhayn unter der Annabergischen Inspektion war. Es lässt sich wohl vereinigen, dass dies der Lehrer des Nucius gewesen ist, denn wenn er auch 1539 nach Annaberg ins Ministerium daselbst kam und sein Amt bis 1592 verwaltete, so kann er doch in Mittweida geboren sein. Ja man darf sogar an-

\*) Jubelpriesterhistorie Nürnberg 1717.

nehmen, dass er auf seinen Nachfolger im Pastorat Grünhayn, den *M. Hieronymus Schein*, den Vater des berühmten Thomaskantors *Hermann Schein* in Leipzig einen bedeutenden Einfluss in musikalischer Beziehung ausgeübt hat.

Wie nun Johannes Nucius in das Kloster Rauden in Oberschlesien gekommen ist, in welchem er Profess ablegte, und uns zuerst als Diakon bekannt wird, darüber habe ich nichts in Erfahrung bringen können.

Jedenfalls hatte Nucius sich ebenso fleißig mit den Wissenschaften als mit der Musik beschäftigt, denn er wird uns als ein äußerst tüchtiger Mann geschildert, auch seine Werke zeugen für ihn. Ja, er hatte sich schon als junger Mann ein ziemliches Übergewicht über seine Brüder geschaffen; denn als im Jahre 1591 nach dem sogenannten weissen Sonntage\*) der Abt Michael Walter gestorben war, übertrugen ihm allein die Stiftsgenossen, nach eigenem Gutdünken einen Abt für das Kloster Rauden zu erwählen. Er aber, war es Bescheidenheit oder Klugheit, legte die Wahl in die Hände des Bischofs Andreas von Jerin, was dieser dadurch wett machte, dass Nucius noch in demselben Jahre, obgleich er erst Diakon war, Abt des Klosters *Himmelwitz* wurde.

Himmelwitz liegt 6,7 km von der Kreisstadt an der Groß-Strehlitz-Lublinitzer Chaussee\*\*) am sogenannten Himmelwitzer Wasser, welches sich hier aus dem Centawer und Lohnaer Wasser\*\*\*) bildet. Es wurde 1280†) unter dem lateinischen Namen: Gemielnicium als Cistercienserkloster gegründet und von Rauden aus mit 20 Mönchen belegt, weshalb es stets als Tochterkloster von Rauden betrachtet und gehalten wurde. In der Tat haben die Äbte von Rauden für Himmelwitz stets in väterlicher Liebe mit Rat und Tat gesorgt. Nach außen hin waren jedoch die Äbte von Rauden und Himmelwitz in Bezug auf ihre Stellung koordiniert und hatten nach den Synodalakten bei Landtagen und sonstigen öffentlichen Akten stets den Vortritt und Vorsitz vor sämtlichen weltlichen Prälaten

\*) Sonntag nach Ostern: Quasimodogeniti.

\*\*) *Felix Triest*, Topographisches Handbuch von Oberschlesien. Breslau 1865 bei W. G. Korn.

\*\*\*) *Knie*, Übersicht der Dörfer usw. Schlesiens. Breslau 1845 Graß & Barth.

†) *F. B. Werner*: Topographic seu Silesia in Compendio I S. 278.

††) Neife 1585 u. 1595.

und Kanonikern der Fürstentümer Oppeln und Ratibor. \*) Das Kloster \*\*) war in einem länglichen Viereck aufgebaut. Im Norden stiefs die ehemalige Klosterkirche daran, im Süden der große Teich, im Westen waren Gartenanlagen und die großen Fischbehälter und im Osten Gartenanlagen und Wald. Die Klosterkirche diente zunächst nur für das Chorgebet und die Celebration der heiligen Messe, nur an einzelnen Ordens- und Bruderschaftsfesten wurde darin auch für das Volk Gottesdienst gehalten. Sie wurde später noch einmal so groß erbaut. — In der päpstlichen Bestätigungsurkunde vom Jahre 1302 wird das Kloster als der heiligen Jungfrau und St. Jacobus major gewidmet namentlich erwähnt. Viele Stürme sind über dasselbe dahingebraust. In den Jahren 1425—28 wurde es von den Hussiten zerstört und später wieder von Holz aufgebaut. Nachdem es im Jahre 1616 am 22. Februar bei dem Provinzialkapitel in Prag mit Zustimmung der Äbte von Leubus, Heinrichau, Kamenz, Grünsau und des Vertreters von Trebnitz in gleiche Rechte mit diesen gesetzt und so der Übergang aus polnischen in deutsche Verhältnisse förmlich anerkannt worden war, wurde es im folgenden Jahre, am 22. Juni 1617 durch Feuer vernichtet. Durch Sorglosigkeit eines Schuhmachers brach jenseits der Stiftskirche das Feuer aus, wobei das Kloster, die Kirche, die Bibliothek, das Vorwerk, zwei Mühlen, die Scheuern und die Hälfte des Dorfes abbrannten. \*\*\*) Der Altar, welcher im Jahre 1521 erbaut und im Jahre 1602 unter Nucius also renoviert worden war, wurde auch ein Opfer der Flammen. Abermals errichtete man das Kloster wieder, und die Kirche wurde jedenfalls noch zu Lebzeiten des Abtes Nucius fertig; denn er wurde daselbst begraben. Es ward damals massiv errichtet, trotzdem entging es im Jahre 1733 dem Schicksal nicht, abermals durch Feuer zerstört zu werden. Nochmals wurde es aufgebaut und in den Mauern um 2 Ellen erhöht, bis es endlich im Jahre 1810 säkularisiert wurde.

\*) Geschichte der ehemaligen Cistercienserabtei Rauden S. 141.

\*\*) A. *Weltzel*, geistlicher Rat in Tworkau, Das Fürstliche Cistercienserstift Himmelwitz, Breslau 1895.

\*\*\*) Im Königl. Staatsarchiv unter: D 189 IV. Himmelwitz 13 S. 14 steht die lateinische Urkunde über den Brand: Anno Dom. 1617 die 22. Juni post Missarum solennia, intra octauam et nonā horam, incunīa cujusdam Sutoris à regione habitantis, flamma consumpsit totum Monasterium Gemelnicense unā cum Templo, aetaribus, picturis, ornamentis, bibliotheca et denique omnibus supra et subter terram conditis. Cum aliis duabus domunculis et parte notabili pagicum duobus molendinis, prædio.

Das Kloster enthielt eine gelehrte Schule, in welcher die Schüler soweit gebildet wurden, dass sie entweder in den geistlichen Stand treten oder eine Universität besuchen konnten. Bei neueren Bauten sind unter dem Sprachzimmer und Speisesaal lange gewölbte Ziegelöfen gefunden worden mit 4 Bogen und Zuglöchern. Zwischen den Bögen befanden sich eingeräuchert und pyramidenweise gelegte Feldkieselsteine, beim Ofenloch Lette, daneben Felsen und hinter diesem eine Nische, was zu der Vermutung berechtigt, dass hier Glocken gegossen wurden oder dass man den Ofen zum Schmelzen von Galmei oder Eisenerz benutzt habe. In einem der Öfen befanden sich noch die Eisen, in welche die Türen eingehängt wurden. \*) In welchem Range Himmelwitz zu den übrigen Klöstern stand, erhellt aus der Schätzung der einzelnen Klöster, als die Stände im Jahre 1619 dem Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz auf dem am 10. März gehaltenen Fürstentage eine namhafte Steuer nebst einem freiwilligen Geldgeschenk bewilligt hatten. Von den Klöstern mussten zahlen: Heinrichau 12 Tausend Taler, Kamenz 7, Grüssau 6, Rauden 5 und Himmelwitz 1 Tausend.

Diesem Kloster wurde also Johannes Nucius als Abt vorgesetzt, nachdem er noch, wie er selbst bekennt, von dem letzten Abt in Rauden, der 1591 starb, Ausgezeichnetes gelernt hatte. Aus Dankbarkeit widmete er ihm die ersten musikalischen Werke, die er sogar auf dessen Befehl herausgab. Über die Werke werde ich später im Zusammenhange sprechen, jetzt nur noch die hauptsächlichsten Ereignisse aus seinem Leben. — Jedenfalls hatte er viel gelernt; er war ein fleißiger und strebsamer Mann. Er kannte die Werke von Lor. Glareanus, Franch. Gafurius und anderer Gelehrten bis ins einzelne, muß aber auch ein großer Verehrer von Orlando di Lasso gewesen sein, denn dessen Werke zieht er unzählige Male an; doch waren ihm auch die großen niederländischen Meister bekannt, denn für Josquin Deprèz hatte er eine unbegrenzte Verehrung. Bis ins Alter hinein war er fleißig und rege und beabsichtigte noch einen Band Messen herauszugeben, sowie seinem theoretischen Werke noch eine Erläuterung hinzuzufügen; ob es dazu gekommen ist, lässt sich nicht mehr ermitteln, jedenfalls sind die versprochenen Bücher nicht mehr vorhanden, wenn sie wirklich existiert haben sollten. Einige für das Kloster wichtige Amtshandlungen sind noch zu verzeichnen. Im Jahre 1598 verpachtete er dem Prior Lorenz die ganze Ökonomie,

\*) Siehe oben: Triest und Knie.

damit er mit diesen Angelegenheiten nichts zu tun habe und nur seinen gelehrten und musikalischen Passionen obliegen konnte. Unter einem seiner Vorgänger war das Gütchen Knezles verpfändet worden; dieses wieder einzulösen bemühte er sich im Jahre 1601. Er schickte deshalb am 1. April durch den Prior ein Schreiben an die schlesische Kammer. Dieselbe konnte aber wegen Geschäftsüberladung schleunige Antwort nicht erteilen, weshalb der Prior am 1. Mai nochmals dahin abgefertigt wurde. Im königl. Staatsarchiv befindet sich unter den Himmelwitzer Akten noch ein eigenhändiges Schreiben des Abtes vom 1sten May, worin er nochmals bittet, die Sache zu beschleunigen.

Acten: F. Oppeln Himmelwitz:

Den wolgebornen, Edlen Gestrengen Herren: N. N. Rom. Kais. Auch Zue vngern vnnd Behaimb Kay. Maj. verordneten Kammer Rächten Inn ober vnnd Nieder Schlesien Meinen genedigen

großgünstigen Herren.

Wolgeborne, Edle, Gestrenge, Genedige, großgünstige Herren.

E. G. vnnd G. Seindt Neben meinem gebett, Meine wiellige Dienste zu Jeder Zeit beuor. Vnnd demnach wir nicht Zweifels E. G. vnd G. Sich zu erinnern wiesen werden, wie das Ich durch briefes Zeiger meinen Prioren Jüngst vor . . . Zeit ein schreiben, sub dato des 1. Apprillis wegen des Gütteleins Knefslafs vbergeben lassen. Darauf mir wegen der Herren hoch Ahngelegenen geschefften, so schleunige Antwortt nicht erfahren können, Als habe Ich ferner gemelten meinen Prioren widerumb Nach Breslaw Abfertigen vnnd der Herren Antwortt erwartten vnd vernehmen wollen gewiesser Hoffnung, dieselbten ihnen mein billiges Vorschlagen gefallen lasen, vnd mich In Allewege befedern hellffen werden. Solches Nach vermegen bien Ich Zu Jeder Zeit vmb E. G. vnd G. Zu uerschulden gefliessen.

Dieselbten hiemit göttlicher genaden empfehlende.

Geben Gemelniz den 1. May An. 1601.

E. G. vnnd G.

dienstwilliger

Johannels Nucius

Abbt daselbsten

Mppia.

Aber auch danach erhielt der Prior keine Antwort, denn am 4. Juni a. c. erfolgte eine dritte Mahnung, durch welche endlich der Rückkauf erfolgt sein muß; denn nach dem Brande von 1617 wird das Gut Knezles wiederum, allerdings mit Rückkaufsrecht, für

1500 Tlr. an Georg Freiherrn von Reder auf Groß-Strehlitz verkauft.

In den Jahren 1603 und 1604 wurde je eine Mühle errichtet und die Anlage urkundlich bestätigt. Der Müller Lorenz Magik hatte dazu als Neubruch einen Acker fertig gestellt. Das war in damaliger Zeit keine Kleinigkeit, denn es mussten sämtliche Bäume ausgerodet und das Land von Steinen befreit werden, ehe es als Acker zu gebrauchen war, ja meist musste es mit der Hand zuerst umgearbeitet werden. Deshalb wurden solchen Leuten, die das unternahmen, auch gern allerhand Gerechtsame verliehen; natürlich mussten sie immerhin dafür eine Art Zins entrichten, und so heisst es in der Bestätigungsurkunde vom 9. Juni 1603: „Wir bestätigen die Mühle mit einem bei dem Teich Kamenik gelegenen Acker und mit zwei gegen das Dorf zu liegenden Beeten, mit einem freien, zur Mühle führenden Wege und einer kleinen Wiese, ferner mit einem andern Stück Acker neben dem Wege gelegen, der vom Kloster nach Ujest führt. Der Müller soll dafür 6 Tlr., 3 Vierdung, für den Garbenzehnten 48 Groschen, 1 Gans zu Martini, 4 Hühner, 3 Viertel Spreu und die kaiserliche Steuer entrichten. — Am 9. Januar 1604 wurde eine zweite Mühle mit Äckern und Gärten freigegeben. Bei den Bedingungen waren Entschädigungen für Eichelmast für die Schweine festgestellt; ein Beweis, dass schöne Eichenwälder dem Kloster Himmelwitz zu eigen gehörten. Bei der Freisprechung waren diesmal sehr viele Zeugen, die wohl Gäste waren, es scheint eine besondere Feierlichkeit, vielleicht eine Einkleidung oder Professabiegung eines vornehmen Klosterkandidaten stattgefunden zu haben. Im Jahre 1608 war Abt Nucius als Gast in Rauden, denn in diesem Jahre wurde der bisherige Raudener Prior Johannes Dorn zum Abt daselbst erwählt. Mit ihm scheint Nucius eine innige Freundschaft verbunden zu haben, denn ihm widmet er 1612 sein theoretisches Werk: *Musices Poëticae*. Nachdem auch dieser Abt Raudens dem Nucius 1616 im Tode vorangegangen war, wurde der Prior und Coadjutor des Stiftes Himmelwitz Laurentius Merkel zum Abt von Rauden berufen. Die *Silesiographia Henel's* führt Nucius als den 25. Abt von Himmelwitz an und schreibt über ihn: „Felix fuit in omnibus.“ Das dürfen wir aber nicht so auf Treu und Glauben hinnehmen. Die äusseren Umstände allenfalls bis auf den Brand von 1617 dürften unter dem Szepter des Nucius sich bis dahin glänzend gestaltet haben, war doch schon im 10. Jahre seiner Regierung das verpfändete Gut Knezles eingelöst worden. Was aber ihn selbst an-

langte, so erfahren wir aus einem von ihm vom 5. Februar 1620 datierten Schreiben an das Oberamt in Breslau, von welchem er den Befehl erhalten hatte, nach Breslau zu kommen, dass er seit einigen Jahren so krank wäre, dass er keinen Fuß auf die Erde zu setzen im stande, auch gänzlich erblindet sei, deshalb nicht in Breslau erscheinen könne. Er werde sich vollständig nach dem richten, was ihm sein Nachbar aus Rauden, der gleichsam sein Oberer sei, mitteilen werde.

Wie gleichen sich die Schicksale der beiden Tondichter, Gregorius Langius und Johannes Nucius; auch Gregorius Lange war viele Jahre gelähmt an Händen und Füßen, aber auch wie Nucius nennt er die Musik ein großes Besänftigungsmittel der Schmerzen; wenn allerdings zuletzt Nucius auch noch erblindet war, so war er wohl trotz seiner besseren äußeren Umstände der noch Unglücklichere. Ja nicht einmal im Tode, welcher ihn am 25. März 1620 dahinraffte, hatte er Ruhe. Er war auf der Epistelseite des Hochaltars an der Mauer bestattet worden, 1627 aber führten die protestantischen Bürger von Groß-Strehlitz Mannsfeld'sches Militär nach Himmelwitz, weil sie meinten, Ring und Stab des in der Klosterkirche beigesetzten Abtes Nucius im Sarg zu finden. Als jedoch der Sarg geöffnet wurde, fand man nur einen unechten Ring und ein hölzernes versilbertes Pedum vor.\*)

Zu den äußeren Lebensumständen des Abtes Nucius wäre hier also nur noch hinzuzufügen, dass die Nachrichten über seinen Amtsantritt als Abt sich mit den Notizen R. Eitner's sowohl in der Deutschen Biographie als auch im Quellen-Lexikon nicht decken, denn Eitner gibt erst das Jahr 1609 an, in welchem ihm Ring und Stab anvertraut wurden, während seine Regierungszeit tatsächlich von 1591 bis 1620 währte. Ebenso muss bei seinen Werken, die Eitner in der Deutschen Biographie auf 176 Motetten angibt, ein tüchtiger Abstrich gemacht werden; denn die Motetten, welche Nucius schon 1591 in Prag hat drucken lassen, sind bis auf eine mehr zum zweiten Male in Liegnitz gedruckt worden, so dass es tatsächlich im ganzen nur 129 gedruckte Motetten sind, die ihm zugeeignet werden dürfen, immerhin eine stattliche Anzahl. Handschriftlich kommen noch 2 Motetten hinzu, die nicht gedruckt sind, und 2 Messen, die aber nicht vollständig erhalten sind, so dass sich die Anzahl der uns erhaltenen Werke auf 133 bezieft. In der II. Liegnitzer Auflage sind

---

\*) Siehe auch oben: Weltzel.

die 15 Motetten, welche in der I. der Prager als Secunda pars resp. Tertia pars bezeichnet sind, in fortlaufender Reihe mitgezählt, daher kommt der Unterschied der Numerierung. — Besonders aber ist hervorzuheben, dass sich unter diesen 131 Motetten 9 Gesänge in deutscher Sprache befinden.

*Liber primus: Edition Prag & Liegnitz:*

1. *Modulationes sacrae modis musicis quinque et sex vocum, recens compositae, per ... Pragae, typis Nigrianiis. Anno 1595. 6 Stb. in quer 4<sup>o</sup>. 50 Nrn.*

2. *Johannis Nucii Gorlicensis Lusatii Abbatis Gemielnicensis Cationum sacrarum Quinque & Sex Vocum. Liber primus. Editione Pragensi emaculator & nitidior. Lignicii Typis Nicolai Sartorii. Anno 1609. 6 Stb. 4<sup>o</sup>, bis No. 66 gezeichnet.*

- |                                    |                               |
|------------------------------------|-------------------------------|
| Quinque vocum.                     | 29. Delectare in Domino.      |
| 1. {Si bona suscepimus.            | 30. Doleo super te frater mi. |
| 2. {Mundus egressus sum.           | 31. {Vana salus hominis.      |
| 3. Quam pulchrae sunt.             | 32. {Nil igitur mundi.        |
| 4. Surge propera amica.            | 33. Chara Theodorum peperit.  |
| 5. Tota pulchra es.                | 34. Altera dos Thalami.       |
| *6. Ecce Dominus veniet.           | 35. {Ut magis irriguis.       |
| 7. Facta est cum Angelo.           | 36. {Nil moror ergo.          |
| 8. Baptizat miles regem.           | 37. Revertere anima mea.      |
| 9. Domine non secundum.            | *38. Ab oriente venerunt.     |
| 10. Vineae mea electa.             | 39. Domine Jesu Christe.      |
| 11. Mane nobiscum Domine.          | 40. {Si bona suscepimus.      |
| 12. Ite in mundum universum.       | 41. {Nudus egressus sum.      |
| 13. Dum complerentur.              |                               |
| *14. Puer qui natus est.           | Sex vocum.                    |
| 15. {Quae est ista quae processit. | 42. Hodie in Jordane.         |
| 16. {Quae est ista quae ascendit.  | 43. Beata Agnes.              |
| 17. {Quid vultus lacrymis.         | 44. {Assumptus ex eculeo.     |
| 18. {Omnes mortiferum.             | 45. {Intrepidus itaque.       |
| *19. {Factum est silentium.        | 46. Saulus qui et Paulus.     |
| 20. {Millia millium.               | 47. {Responsum accepit.       |
| 21. {Dixerunt discipuli.           | 48. {Nunc dimittis.           |
| 22. {Scimus quidem.                | 49. Nil territa supplicio.    |
| 23. {Missus est Angelus.           | 50. Surge Petre et indue te.  |
| 24. {Ave Maria.                    | 51. Hodie completi sunt dies. |
| 25. {Dixit autem Maria.            | *52. Laudate pueri Dominum.   |
| 26. Obsecro Domine.                | 53. {Benedictus Dominus Deus. |
| 27. Dum perambularet.              | 54. {Quis Deus magnus.        |
| 28. Hodie nobis coelorum.          | 55. Dum complerentur dies.    |

Die mit \* Nummern sind auch handschriftlich in Breslau vorhanden.



- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| 56. Ecce quam bonum.          | 62. Regina coeli laetare ( <i>Prager</i> |
| *57. Lauda Jerusalem Dominum. | Ausgabe No. 40).                         |
| 58. Ecce quam bonum.          | 63. Salve regina misericordiae.          |
| 59. Homo natus de muliere.    | 64. Eja ergo advocata nostra (fehlt      |
| 60. Congratulamini.           | in der Prager Ausgabe).                  |
| 61. Te Deum patrem ingentum.  | 65. }O gloriosa Domina.                  |
|                               | 66. }Tu regis alti janua.                |

---

*Liber secundus.*

Johannis Nucii Gorlicensis Lusatii Abbatis Gemielnicensis Cisterciensium Ordinis. Cationum sacrarum diversarum vocum. Liber secundus. Jam primum in lucem editus. Lignicii typis Nicolai Sartorii. Anno 1609. 6 Stb. in quer 4°. 63 Nrn.

Quinque vocum.

- |                                       |                                   |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Hodie Christus natus est.          | 31. Salve festa dies.             |
| 2. Peccantem me quotidie.             | 2. Ecce renascentis.              |
| 3. Wolfus insignem forma.             | 3. Namque triumphanti.            |
| 4. Beati estis, cum oderint vos.      | 4. Legibus inferni.               |
| 5. Domine quinque talenta.            | 5. Qui crucifixus.                |
| 6. Jerusalem plantabis Vineam.        | 32. In exitu Israël.              |
| 7. Salva nos Domine vigilantes.       | 2. Montes exultatis.              |
| 8. }Tribularer si nescirem misericor. | 3. Non nobis Domine.              |
| 9. }Qui Chananaeam.                   | 4. Simulacra gentium.             |
| 10. Montes Israël ramos vestros.      | 5. Manus habent et non.           |
| 11. }Maria Magdalena.                 | 6. Domus Aaron speravit.          |
| 12. }Citò euntes.                     | 7. Benedixit Domini Israël.       |
| 13. Tanto tempore vobiscum.           | 8. Benedicti vos à Domino.        |
| 14. Tenebrae factae sunt.             | 9. Sed nos qui vivimus.           |
| 15. Quae tibi contingit divino.       | 33. Gloria laus et honor.         |
| 16. Immundus valeat mundus.           | 2. Israël es tu rex Davidis.      |
| 17. Ego sum resurrectio et vita.      | 3. Caetus in excelsis.            |
| 18. Jhova favet Neonympha.            | 4. Plebs Hebraea tibi.            |
| 19. }Jerusalem citò veniet salus.     | 5. Hi tibi passuro.               |
| 20. }Ego enim delevi.                 | 6. Hi placuere tibi.              |
| 21. Hodie intacta virgo.              | 34. Am siebenten Tag aber starb.  |
| 22. Angelus ad pastores ait.          | 2. Und David höret.               |
| 23. Gaudete in Domino semper.         | 3. Da stund David auff von.       |
| 24. Nunc te Christe canam.            | 4. Da sprachen die Knechte.       |
| 25. Desiderio desideravi.             | 35. Ein freundlich Weib.          |
| 26. }Paratum cor meum.                | 36. Mitten wir im leben sind.     |
| 27. }Confitebor tibi in populis.      | 37. Ach Vater vnser, der du bist. |
| 28. Gaudens gaudebo in Domino.        | 38. Octo jam sole.                |
| 29. Surrexit pastor bonus.            | 39. Also hat Gott die Welt.       |
| 30. Unum petii a Domino.              | 40. }Salve regina.                |
|                                       | 41. }Eja ergo advocata.           |

*Sex vocum:*

42. Beata Christi passio.  
 43. { Miserere mei Deus.  
 44. { Asperges me Domine.  
 45. { Domine labia mea.  
 46. { Dum exiret Jacob.  
 47. { Verè Dominus est in loco.  
 48. Da pacem Domine.  
 49. Ego sum panis vitae.  
 50. Domine Dominus noster.  
 51. Quò progredieris.  
 52. Frenet euch ihr ausserwalte.  
 53. In passione Domini.

*Septem vocum:*

54. Benedic anima me Dom.  
 55. 2. Faciens misericordiam.  
 56. 3. Non secundum peccata.  
 57. 4. Quomodo miseretur.  
 58. Quo celeras o sancte.  
 59. Adjuva nos Deus.

*Octo vocum:*

60. Descendi in hortum nucum.  
 61. Tu es Petrus et super hanc.  
 62. Nativitas tua Dei genitrix.  
 63. Congratulamini mihi omnes.

**Handschriftlich** in *Liegnitz*: Christe, qui lux es.

in *Breslau*: Fit porta Christi pervia 4 voc. ohne Wert.

*Missa*: Cara Theodorum 5 voc. }

„ Vestiva i colli 5 voc. }

beide unvollständig.

Was den innern Wert seiner Arbeiten anlangt, so gehört Nucius entschieden zu den besseren Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Seine Themen sind meist interessant und fugenmäßig aufgebaut. — Da er selbst ein praktisches theoretisches Lehrbuch geschrieben hat, so darf man schon von vornherein annehmen, dass er selbst in der Theorie gut erfahren war. Alle kontrapunktischen Künste der Niederländer sind ihm bekannt und geläufig. Die sechsstimmige Motette Buch I No. 59: Homo natus de muliere, in welcher zu den Worten: „Memento mori“ im II. Sopran und II. Tenor ein strenger 2stimmiger Kanon, am Schluss auch in der Vergrößerung vorkommt, wurde beim Actus im schlesischen Konservatorium gesungen und machte einen sehr ergreifenden Eindruck. Die 5 halben, später ganzen Noten des Kanons sind genau dieselben, wie die 5 ersten des Chorals: „Herzlich tut mich verlangen“ von Hans Leo Hasler, dieser kommt allerdings zuerst meines Wissens 1601 vor, während der erste Teil der Nucius'schen Motetten bereits zum ersten Mal in Prag 1591 gedruckt ist, eine Entlehnung durch Nucius also wohl nicht gut stattgefunden haben kann. Als besondere Eigentümlichkeit ist mir aufgefallen, dass Nucius fast in jedem Gesange zwischen 2 Stimmen Quartengänge in Achtelbewegung folgen lässt, selbst vor Quintengängen fürchtet er sich nicht, denn dass er diese übersehen hätte, ist nicht wohl anzunehmen. Die Stimmführung ist fließend und die Abwechslung in den einzelnen Stimmen reichhaltig,

er verbindet sehr gern die oberen drei oder vier Stimmen und stellt ihnen dann drei oder vier untere gegenüber. Namentlich in den achttimmigen Gesängen liebt er viel Abwechslung. Die Figuration läuft glatt und leicht, im II. Buche wendet er mehr noch wie im ersten die Syncopatio an. Bei Harmonieverbindungen aber bevorzugt er ganz besonders die Dreiklangsfolge: A Dur, G Dur, F Dur oder deren Transpositionen; so bringt er in der Messe über: Festivi colli auf einen A Durschluss ganz unvermittelt nach einer Minima-Generalpause den G Durdreiklang für 3 Frauen- oder Knabenstimmen; selbst bei Figurationen liebt er Sequenzen in dieser Folge. So finden wir Motetten, in welchen durchgängig Polyphonie vertreten ist, aber auch welche, jedoch weniger, welche polyphon beginnen, später aber homophon werden. Von den Messen scheint der größere Teil verloren gegangen zu sein, und auf sie hat er jedenfalls die größte Sorgfalt verwendet, denn er macht ganz besonders darauf aufmerksam, dass er gesonnen sei, in kurzer Zeit, nachdem er seine Kontrapunktlehre herausgegeben hat, Messen folgen zu lassen und zwar mit besonderem Stolze. In sehr vielen seiner Motetten wendet er am Schlusse das sogenannte Manubrium an, das heißt: 2 Stimmen werden mehrere Takte hindurch als liegende Stimmen behandelt und die anderen umspielen dieselben bis zum völligen Schlusse. Dies möge über seine Kompositionen genügen. Eingehender will ich mich noch über seine Kontrapunktlehre: „*Musices Poeticae*“, herausgegeben 1613, verbreiten.

Hoffmann hat zwar in seinem Tonkünstler-Lexikon eine kurze Inhaltsangabe aufgestellt, ich habe aber vollständig unabhängig von ihm das Werk selbst übersetzt und die Hauptgrundzüge zusammengefasst.

In der Vorrede schreibt er dem Abt zu Rauden, Johannes Dorn, dass ihm das Werk gewidmet sei, ihm, aller hohen Künste Förderer. Sein eigenes Interesse daran sei nur das, der groben Unwissenheit und Unverschämtheit derer entgegenzutreten, welche sich Komponisten, ja Symphoneten nennen und doch nicht die geringste Berechtigung dazu haben. Damals also schon dieselbe Klage wie jetzt, wo auch so und so viele sich Musiklehrer nennen, die noch kaum selbst die Anfangsgründe der Musik in sich aufgenommen haben.

Der Vorrede folgt eine *Ansprache*, welche einige nützliche Einrichtungen und die Ziele der musischen Dichtkunst zusammenfasst.

In seinem Traktat legt er nun jedenfalls das nieder, was er selbst bei seinem Lehrer *Johannes Winckler* gelernt hat; dann benutzt er

aufser Pythagoras, Plato, Nicomachus und Boëtius vor allen Dingen Franchinus Gafurius und Loritus Glareanus.

Im *ersten* Kapitel stellt er die Begriffe fest: *Musices Poëticae* und *Poëticus Musicus*. Die poetische Musik schafft kunstgemäß neue Zusammenklänge, ein poetischer Musikus aber ist ein solcher, welcher neue Kantilenen erfindet und mit gewissenhaftem Abwägen der Worte den Texten anpasst. Ein und dieselbe Bezeichnung für den letzteren sind nach Glarean die Titel: Symphonet, Phonaskos, schliesslich Kantor. Es werden dann die uns bekannten hervorragendsten Musiker der niederländischen Schulen namhaft gemacht. Und nun kennt er als einziges Mittel, diese Kunst weiter auszugestalten, nur den Kontrapunkt. Er spricht aber im ganzen Buch nur vom *einfachen* Kontrapunkt, nicht vom doppelten, trotzdem schon bei Vicentino 3 Jahre früher, ehe Zarlino seinen Traktat veröffentlichte, vom *doppelten* Kontrapunkt die Rede ist. \*) Nucius unterscheidet nun einen dreifachen einfachen Kontrapunkt: einen Kontrapunktus simplex, cp. fractus oder floridus und cp. coloratus. Cp. *simplex* ist nichts anderes als unser einfacher cp., in welchem Note gegen Note gestellt wird; cp. *fractus* gleich gebrochener cp. hat seinen Namen daher, weil die Noten, die dem c. f. gegenüberstehen, gleichsam in kleinere Noten zerbrochen und vermindert werden. Endlich cp. *coloratus* ist der figurirte Kontrapunkt. Unter den vielen Meistern dieses Kontrapunktes nennt Nucius vor allen Dingen Josquin de Prez oder Jodocus a Prato, von welchem ausgezeichneten Symphoneten Glarean in seinem Dodekachordon lib. III cap. 24 spricht: „Wenn diesem Manne bei jener natürlichen Anlage und Geistesschärfe, die ihn auszeichnete, die Kenntnis der 12 Modi und der wahren musikalischen Lehre zu teil geworden wäre, so hätte die Natur nichts Erhabeneres und Prächtigeres in dieser Kunst hervorbringen können“ usw. Jodocus arbeitete sehr sorgfältig und gab seine Werke erst dann heraus, nachdem er sie mehrfach überarbeitet hatte. Als Gegensatz im Schnellarbeiten erwähnt Glarean den Jacob Hobrecht, welcher einst in einer Nacht eine ganze Messe komponierte. Diesen beiden Meistern dürften darin Beethoven und Mozart zu vergleichen sein.

Das *zweite*, *dritte* und *vierte* Kapitel, welche hauptsächlich die Konsonanzen und Dissonanzen behandeln, lehnen sich zum großen Teil an Glarean's 9. Kapitel des I. Buches des Dodekachordon an. Im 2. Kapitel zieht er Plato, Nicomachus, Severinus, Boëtius und

---

\*) Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig 1898.

andere an und scheint sich der Ansicht anzuschließen, wonach eine Konsonanz die Mischung eines höheren und tieferen Tons ist, die den Ohren lieblich erklingt. Dann gibt er verschiedene Einteilungen der Konsonanzen: Ursprüngliche und abgeleitete, vollkommene und unvollkommene, erwähnt die Regel, daß nicht zwei vollkommene Konsonanzen desselben Geschlechts parallel miteinander gehen sollen und zieht sogar die heilige Schrift zum Vergleiche herbei. Im 3. Kapitel wird die Form behandelt, wie die Konsonanzen miteinander verbunden werden. Am besten verwendet man zuerst die benachbarten Konsonanzen und vermischt die vollkommenen mit den unvollkommenen, als Beispiel zieht er die Pythagoräer an, welche innerhalb der Doppeloktave jede Harmonie einschlossen. Terzen, Sexten und Dezimen werden behandelt, aber der Gebrauch von *mi contra fa* im Einklange, der Quarte als Tritonus, der verminderten Quinte und Oktave ist der Teufel in der Musika. Der Schluss wird am besten durch eine Konsonanz gebildet. Das 4. Kapitel beschäftigt sich mit dem Gebrauche der einzelnen Dissonanzen und ihrer Verwendung bei Syncopationen und Schlüssen.

Das 5. Kapitel handelt vom Ton und von den Stimmen. Zunächst führt er verschiedene Definitionen des Wortes *Ton* an. Er selbst definiert: „Der Ton ist das Subjekt der ganzen musikalischen Kunst.“ Es kommen sodann verschiedene Einteilungen des Tones: Die *Intensio* = der Aufstieg und *Remissio* = Abstieg, ferner: *Isotoni* = Gleichklänge und *Avisotoni* = hohe, mittlere und tiefe Töne. Unter Stimmen aber versteht Nucius die Unterschiede oder Abstände der Intervalle oder Töne, welche den Ohren *lieblich* erklingen. Diese werden eingeteilt in: 1. *aequisonae*; d. i. nach Ptolemaeus: Gleichklingende Töne sind, wenn von dem, was Einfluß auf die Spannung hat, nichts missklingt, z. B. der Unisonoton, die Oktave und Doppeloktave. 2. *consonae*; das sind vollkommene Konsonanzen: 5, 12, 19 usw. 3. *ἑμμελες*; das sind die unvollkommenen Konsonanzen, aber doch nach Ptolemaeus gute Konsonanzen, d. h. sie sind harmonisch und gefällig.

Im *sechsten* und *siebenten* Kapitel wird die Verbindung der einzelnen Stimmen untereinander gezeigt. Nucius hält es nun für den Anfänger am leichtesten, wenn zuerst Tenor und Sopran komponiert und dann Bass und Alt untergelegt werden. Dazu führt er leicht verständliche Beispiele an, wenn Tenor und Diskant 1. Einklang, 2. Terz, 3. Quarte, 4. Quinte, 5. Sexte, 6. Oktave und 7. die Dezime bilden. Zum Schlusse des sechsten Kapitels erinnert er

daran, dass die Anfänger ja nicht so verwegen sein sollen, das fa-mi eher in den Kreis ihrer Arbeiten zu ziehen, bis sie, durch den Gebrauch der Konsonanzen gefestigt, gelernt haben, mit eigenen Flügeln zu fliegen. Wenn Tenor und Sopran in grossen Intervallen, in 12, 13, 15 voneinander abstehen, so eignet sich der Bass die Natur des Tenors an und bildet seine Konsonanzen oberhalb des Tenors. Aber immer wieder hält Nucius dem Anfänger die alte Lehre vor: „Was dem Meister erlaubt ist, ist nicht dem Schüler gestattet.“ Vor allen Dingen sollen letztere sich erst im 4stimmigen Satz üben, ehe sie sich an Größeres wagen. Was nun die Namen der Stimmen anlangt, so hat er sich in seiner Beschreibung unbedingt bei den Worten: Cantus, Tenor und Bassus oder Basis wiederum nach Glarean, Dodekachordon lib. 3 cap. 13 gerichtet, denn über den Tenor führt er wörtlich an: „Der Tenor aber scheint uns so benannt zu werden, weil er gleichsam der Faden des Themas und die zuerst erfundene der Stimmen ist, welche meistens die anderen Stimmen berücksichtigen, nach dessen Neigung alles geordnet wird.“ Über den Altus, den Glarean erst als 4., Nucius aber als 2. Stimme bezeichnet, sagt letzterer: „Die 2. Stimme wird nach der Höhe, welche sehr oft bis zum Discantus heranreicht, Altus, mit Rücksicht auf den Tenor aber Kontratenor und mit Rücksicht auf den Bass scharfe oder hohe Stimme genannt.“ Das siebente Kapitel handelt nun weiter von den *musikalischen Figuren*. Deren zählt er 7 auf und zwar zuerst die ansehnlichsten unter ihnen: Commissura, Fuga, Repetitio und vier weniger bedeutende: Climax, Complexio, Homioteleuton und Syncopatio. Mich über diese musikalischen Figuren weiter zu verbreiten, hiesse Eulen nach Athen tragen, nur über Fuga und Syncopatio will ich berichten, was Nucius schreibt: Fugen sind nichts anderes als häufige Wiederholungen desselben Themas nach beliebigen Pausen. Das Wort kommt her vom Fliehen, weil eine Stimme die andere flieht, dasselbe Melos entlehnend. Fugen sind mit Recht bei allen guten Musikern beliebt, sie werden eingeteilt in totale und partielle. Sie sind *total*, wenn zwei oder mehrere Stimmen aus demselben Thema hervorgehend bis zum Ende der Harmonie übereinstimmen. Nucius führt aus seinen eigenen Arbeiten ein solches Beispiel an, die oben bereits erwähnte Motette aus lib. I No. 59 mit der totalen 2stimmigen Fuge über die Worte: „Memento mori“, während Cantus I und Tenor I mit einer partiellen Fuge beginnen. Die Fugestimmen gehen am geeignetsten aus Einklang, Quarte, Quinte und Oktave hervor, nicht so gebräuchlich und tauglich sind die Intervalle

der Terz und Sexte. — Zur Syncopatio führt Nucius eine große Menge Wörter auf, welche sich besonders ihrer Betonung nach dazu eignen, denn darauf legt er großen Wert, dass die zukünftigen Komponisten nicht die Quantität der Silben bei den Gesängen vernachlässigen; denn schon die Alten hätten sichere Regeln für die Textunterlage bei Gesängen gehabt. Dabei erwähnt er, dass er selbst eigene Regeln über diesen Punkt zusammengesetzt habe, welche mit Gottes Hilfe in kurzem herausgegeben werden sollten. Ob es dazu gekommen ist, wissen wir nicht, jedenfalls hat sich kein dergleichen Werkohen bis auf unsere Zeit erhalten. Es ist schade, denn wenn auch Nucius vielfach auf den Schultern des Franchinus und besonders Glareanus steht, so ist doch die ganze Anlage seines Werkes eine andere und verfolgt andere Ziele, als Glarean's Dodekachordon, welches für die Gelehrten bestimmt war, während Nucius direkt für Schüler schreibt.

Ein harmonischer Gesang muss nun nach Nucius' Ansicht aus 3 Teilen bestehen: 1. aus kunstgemäß erfundenen Fugen, 2. aus abgemessenen Mischungen der Konsonanzen und Dissonanzen, 3. aus formalen Schlüssen. Über die letzteren und den Wechsel der Stimmen unter sich handelt das *achte* Kapitel, während das *neunte* Kapitel die musikalischen *Modi* zur Grundlage der Besprechung hat. Hier hat Nucius vollständig aus Glarean geschöpft und das mit Recht, denn Glarean hat darüber so ausführlich geschrieben, dass kaum etwas Neues hinzuzufügen war. Am Schlusse führt Nucius Beispiele der berühmtesten Komponisten an mit der Bemerkung, in welchem Modus die Kompositionen geschrieben sind. Zu meiner Freude sah ich, dass er beim Dorius, von dem es ja unendlich viele Beispiele gibt, eine Komposition des von mir zuerst bearbeiteten alten Meisters *Gregorius Lange* anführt und zwar aus: *Cantiones sacrae* I No. 4: „Et respondens Jesus“, was jedenfalls ein Beweis ist, dass Lange damals sehr bekannt war und von ihm geschätzt wurde, für mich aber die Genugtuung, dass ich bei Bearbeitung Lange's eine glückliche Wahl getroffen hatte. Über alle Äußerlichkeiten bei den Druckwerken des Nucius: Widmungen, Gedichte usw. siehe Weltzel, Geschichte des Klosters Himmelwitz.

---

**Rechnungslegung**  
über die  
**Monatshefte für Musikgeschichte**  
für das Jahr 1903.

Einnahme . . . . .	1131,35 M.
Ausgabe . . . . .	1131,35 M.

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge nebst den Extrabeiträgen der Freiin von Miltitz 10 M, der Herren Dr. Eichborn 50 M und S. A. E. Hagen 26 M . . . . .	815,10 M.
Durch die Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig . . . . .	316,25 M.
b) Ausgabe für Buchdruck . . . . .	640,00 M.
Papier . . . . .	240,50 M.
Schreibgebühren, Verwaltung, Post, Feuerversicherung etc. .	250,85 M.
Templin (U./M.), im Nov. 1904.	

**Robert Eitner,**

Sekretär und Kassierer der Gesellschaft für Musikforschung.

## Mitteilungen.

\* **Porträt Johannes Brahms'.** Photogravüre auf China in Kabinettformat. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. 1 M. Eine willkommene Erweiterung hat die bekannte „Porträtkollektion berühmter Personen“ der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München durch Aufnahme eines neuen Bildnisses des Altmeisters Johannes Brahms erfahren, welches uns in vorzüglich gelungener, wirklich künstlerischer Ausführung vorliegt. Um den billigen Preis von 1 M ist hier Gelegenheit geboten, ein ausgezeichnetes Bildnis Johannes Brahms' zu erwerben, das in Bezug auf Lebenswahrheit und Feinheit der Ausführung kaum mehr übertroffen werden kann.

\* **Katalog 154, 1. Abteilung A—E** von *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin SW., Bernburgerstr. 14 pt. Er enthält Instrumentalwerke des 16. bis 19. Jahrhunderts und repräsentiert in den 5 Buchstaben die ansehnliche Reihe von 970 Werken. Mancher Komponist ist bis zu 400 Werken vertreten, wie Boccherini, andere mit weniger aber doch zahlreichen Werken, wie Bartolomeo Bruni mit 153, Cambini mit 315, Coreui fast vollständig usw. Außerdem sind die Titel mit genauer Ausführlichkeit mitgeteilt nebst Beschreibung, und die Seltenheit mancher Werke verleiht dem Katalog einen wissenschaftlichen Wert.

\* **Richard Bertling, Lager-Katalog No. 50** enthält unter dem Titel „Oper“ allerlei musikliterarische Werke No. 292—391, unter **Tanz und Ballet**, No. 595—688 allerlei literarische Werke und Operntexte von No. 733 ab, vermischt mit Theaterstücken. Am Ende ein Verzeichnis von Porträts aus allen Fächern.

\* Anbei **Bog. 2** der Nachträge zum **Quellen-Lexikon**. Titel und Register zum 36. Jahrg. Die Beilagen finden in 1905 ihre Fortsetzung.



## Namen- und Sach-Register.

- Abrányi, Kornel † 125.  
Adelon, Heinrich † 125.  
Adorján, Eugen † 125.  
Albini, Luca 172.  
Albrechtsberger, Georg, Biographie 83.  
Alexander auf dem Thal = Utendal.  
Ambrunn, Oswald, Bassist 172.  
Amelang, Franz † 125.  
Anderton, Thomas † 125.  
Anerio, Felice, 2 Tonsätze und Biograph. 80.  
— Moritz, Vater des Felice 142.  
Arditi, Luigi † 126.  
d'Arneiro, J. A. F. V. † 126.  
Arnold, Adam, Sänger 172.  
Auguez, Numa † 126.
- Bache, Constanze † 126.  
Bachgesellschaft, Bachfest in Lpz. 193.  
Barravecchia, Carmelo † 126.  
Barth, Kaspar, 172.  
Barthlme, Anton 155.  
Barth'sche Madrigalvereinigung 194.  
Bauer, Ferdinand † 126.  
— Karoline, † 126.  
Bausewein, Kaspar † 126.  
Beck, Joseph † 126.  
Beethoven, siehe Göllicher 83.  
Be' igne, Camille, Musikal. Silhouetten 1.  
B. llermann, Heinrich † 126.  
Benedikt-Westermeier † 126.  
Benfey-Schuppe, Anna † 126.  
Berggruen, Dr. Oscar † 126.  
Bergh, Nora † 126.  
Berlioz, Hector, Memoiren, 1. Bd. 14, 5. Bd. Briefe 28. — 9. Bd. Kritiken 28. — Beurteilung von R. Louis 66.
- Berthold, Hermann, 1867 Kantor 100.  
Bertini, Natale † 126.  
Bertram, Heinrich † 126.  
Besler, Samuel, 1594 Kantor 99.  
— Simon, 1610 Kantor 76.  
Betz, siehe Petz.  
Bevignani, Enrico Modisto † 126.  
Beyer, Bernh. 1634 Org. 92.  
Biographische u. Bibliographische Mitteilungen, Beilage zu Nr. 1. 11. 12.  
Bibliothek in Washington 193.  
Bienert, Hermann † 126.  
Birrenkoven, Anna † 127.  
Blümmel, E. K.: Musikbibliographie 155  
Blum, Alcuin 127.  
Bohn's historische Konzerte 67. 84.  
Bontempo, Antonio de, Zinkenbläs. 188.  
Brahms' Porträt 210.  
Brambilla, Giuseppina † 127.  
Bramieri, Claudio, Organ. 167.  
Brandinus, Hieronimus 172.  
Brandj, Christian 172.  
Brandt, Jakob 172.  
Braun, Karl † 127.  
Breitkopf & Härtel's Musik-Verlags-Bericht für 1903, 68. 1904: 84. 194.  
Brettschneider, Matthaens, 1588 Org. 87.  
Brotmayr, Veit 189.  
Bruckner, Karl † 127.  
Bruneau, Philipp 172.  
— Wilhelm 1567. 150. 168.  
Brunner, Eduard † 127.  
Brunswik de Korompa, Klot. † 127.  
Buberl, Andreas 155.  
Buch- und Musikalienhändler, Verzeichnis, Beilage 2 Bogen.  
Buckofzer, Dr. M., Tonansatz u. Gesangunterricht bei den alten Völkern 83.

- Bülow, Luise von † 127.  
 Bürgel, Joh. Sigism. 1806 Org. 100.  
 Büttner, Michael, 1634 Kantor 79.  
 Buhle, Edward, Instrumente in den Miniaturen 81.  
 Buongiorno, Crescenzo † 127.  
 Buonomo, Alfonso † 127.  
 Burgstaller, Emil 155.  
 Burty, Marc † 127.  
 Busoni, Ferruccio, Verz. s. Werke 84.  
  
 Cagnola, Emilio † 127.  
 Cahen, Albert † 127.  
 Calabresi, . . . † 127.  
 Calavrese, Nicolaus, Lautenist u. Sanger 173.  
 Calcagin, Caesare de, Trompeter 189.  
 Carbonarius, Michael 173.  
 Carmignano, Bartholomaeus 1584. 189.  
 Casentin, Alexio, 1568. 189.  
 Casentin, Silvio 189.  
 Caurroy, Eust. du, Gesangswerke 84.  
 Cech (Tschech) Adolph † 127.  
 Challier, Ernst, Katalog der Frauenchöre 178.  
 Chandon, Joseph † 127.  
 Chaumet, William † 127.  
 Choral-Wiegendrucke, Deutsche 141.  
 Clavicymbel, siehe Nef 81.  
 Cocoon, Nicolb † 127.  
 Coen, Felice † 127.  
 Colici (fälschlich Coliu gedruckt), Pierini 153.  
 Coliseo (Colici) Romano, Pietro, Violinist 1579. 189.  
 Comis, Michele, 1568. 153.  
 Commetant, Frau Oskar † 128.  
 Correspondance litteraire 82.  
 Cormon, Eugène † 128.  
 Coron, Eugène † 128.  
 Cortese, Mim. siehe Kraefft †.  
 Crema, Julio Camillo 173.  
 Cremonini, Gius. † 128.  
 Crotty, Leslie † 128.  
  
 Dänesen, J . . . † 128.  
 Danko, Pista † 128.  
 Davison, William Duncan † 128.  
  
 Dayas, William Humphrey † 128.  
 Deakin, Andrew † 128.  
 Decarli, Eduard † 128.  
 Delattre, Charles † 128.  
 della Monti, siehe Monti †.  
 Denkmäler der Tonk. in Österreich, XI. Jahrg. 122.  
 Desbuissons, Michael Carlo 173.  
 Diedicke, Ferdinand † 128.  
 Dimmler, Hermann † 128.  
 Direfs, Bartlmae 174.  
 Distin, Henry † 128.  
 Dräxl, Christoff 174.  
 Dressler, Adolph † 128.  
 — Gallus 177.  
 — Heinrich, Diaconus 177.  
 Dubois de Luchet, siehe Luchet †.  
 Durand, Emile † 128.  
 Duysen, Jes Leve † 128.  
  
 Ebersbach, David, 1569 Kantor 76.  
 Ebner, Ludwig † 129.  
 Echammer, Michael 174.  
 Eder, Christoff 174.  
 Eichheim, Wally † 129.  
 Eitel, Peter, 1581. 174.  
 Eitner, Rob., 10. Bd. (Schluss) des Quellen-Lexikons 142.  
 — Beilage: Buch- u. Musikalienhändler etc. Bog. 1. 2. Forts. in Jahrg. 1905.  
 Elkom, Gillis, Org. 1558. 147.  
 Elener, Wilhelm † 129.  
 Erben, Georg Siegm., 1758 Kantor 85.  
 Espinosa, Léon † 129.  
 Etthammer, Georg, 1580. 190.  
 Expert, Henry: Eust. du Caurroy 84.  
  
 Faber, Johann 1568. 174.  
 Faber, Johann, Sangerknabe 175.  
 Fabius, Cornelius, Tenorist 175.  
 Felbinger's Vom Singen 81.  
 Ferdinand, Erzherzog, und seine Kapelle in Innsbruck 143 ff. 3 Nrn.  
 Ferenczy-Verdier, Lucie † 129.  
 Fiala, A., Lied 156.  
 Fiéve, Philippe † 129.  
 Figulus, Wolfgang 177.

Fischer, Max † 129.  
 Fleischer, Josef 156.  
 Flori, Franz, Bassist 176.  
 Flori, Georg, Bassist 176.  
 Flori, Johann, Sänger 176.  
 Flügel, Ernst Paul, 1879 Kantor 100.  
 Forstlehner, siehe Vorstlehner.  
 Franke, Kornelius † 129.  
 Franke, Sigism., 1638 Org. 100.  
 Frese, Karl † 129.  
 Freudenberg, Karl, 1847 Org. 98.  
 Fricke, Richard † 129.  
 Friebert, Jos., Komponist 82.  
 Friedenthal, Louis † 129.  
 Friedrich, Christoph, 1626 Kantor 99.

Gaeglmayr, Georg, Tenorist 176.  
 Gartner, Georg, Sänger 176.  
 Gasparotto, Antonio † 129.  
 Gebeschus, Ida † 129.  
 Geist, Karl von † 129.  
 Geistinger, Marie † 129.  
 Gelbke, Johannes † 129.  
 Gentili, Domenico de 1579. 190.  
 Gerbert's Scriptorum in Nauausgabe 194.  
 Gerle, Georg 167.  
 — seine Söhne Georg jun., Jakob u.  
 Melchior 167.  
 van Gheluwe, Léon † 129.  
 Giani, Emil † 129.  
 Gießmann, Gottfried, 1772 Kantor 100.  
 Gillis (Egidius) von Elkom, Org. 147.  
 Giovannini, Alberto † 129.  
 Giroldi, Girolamo 1558. 190.  
 Gläser, Joh. Christph., 1714 Org. 96. 97.  
 Gläsel, Antonie 156.  
 Gleason, Frederic Grant † 129.  
 Gluck, themat. Verz. seiner Werke 161.  
 Godfrey, Daniel † 130.  
 Göbel, Augustin, Organist 87.  
 — Martin, 1573 Organist 87.  
 Göllicher, Aug., Beethoven 83.  
 Göttl, Ed., Lied 156.  
 Goldschmidt, Georg † 130.  
 — Hugo, Oper, 2. Bd. 162.  
 Goltz, Fritz 156.  
 Goltz, Irma † 130.  
 Gottwald, Jerem., 1699 Kantor 85.

Gräser, Joh. Friedr., 1791 Org. 97.  
 Grahl, Hugo † 130.  
 Greffinger, Wolfg., aus Krems 31.  
 Gregorianischer Choral 123.  
 — Kongress 124.  
 Gressal, Wolfgang 1558. 190.  
 Greßmann, Hugo, Musik und Musik-  
 instrum. im alten Testament 65.  
 Griffiths, Robert † 130.  
 Grimm's Correspondance litter. 82.  
 Grimm, Julius Otto † 130.  
 Groh junior, Josef 157.  
 Grünberger, Ludwig 157.  
 Grützmaker, Friedr. Wilh. Ludw. † 130.  
 Günther, Joh., 1629 Kantor 99.  
 — — Göttl., 1747 Kantor 100.  
 Gürtler, Konrad, 1696 Kantor 90.  
 Gitarrentabulatur 15.  
 Gumbert, Friedr., Posthorn-Schule 67.  
 Guran, siehe Schloß †.

Haag, Melchior † 130.  
 Haas, Emanuel † 130.  
 Haberl's Jahrbuch 1903. 80.  
 Haberl, Jakob 1595. 176.  
 Habermann, Frz. Joh., Messen 81.  
 Habersack, Christoff 1570. 176.  
 Hack, Peter, Praeceptor 179.  
 Hackius, Peter 1569. 150.  
 Händel's Messias, eingerichtet v. Chry-  
 sander, Klav.-Auszg. 31.  
 — Gesamt-Ausgabe 33.  
 Haimásy, Johannes Evangelista † 130.  
 Hammer, Georg, 1564 Kantor 99.  
 — — 1568 Org. 100.  
 Harmonie-Kalender 1904. 29.  
 Haudeck, Johann 157.  
 Hauser, Joseph Paul † 130.  
 Haydn, siehe Sandberger 82.  
 Heidenreich, Laurent, 1662 Kantor 80.  
 Held, Leo † 130.  
 Hellmann, Marie † 130.  
 Henning, Theodor † 130.  
 Henry, Eugène † 130.  
 Hentschel, Joh. Abraham, 1773 Kantor  
 100.  
 Herbold, . . . † 130.  
 Herman, Adolphe † 130.

- Hermann, Barthol., 1610 Org. 100.  
 — Robert, Biographisches 30.  
 — Jul. Ad. 157.  
 Hesse, Adolf, 1834 Org. 100.  
 Hesse's Musiker-Kalender 1905. 194.  
 Hessler, Friedrich 157.  
 Hey, Joh. Friedr. Ernst † 130.  
 Hielscher, Christian, 1655 Org. 100.  
 Hiller, Emil, 1893 Kantor 86.  
 — Paul, 1880 Org. 99.  
 Hindemann, Moritz † 130.  
 Hipkins, Alfred James † 130.  
 Hirsch, Zacharias 179.  
 Hochrainer, August 158.  
 Hoeckelshoven, Andreas, 1619 Kantor 76.  
 Höne, Samuel † 131.  
 Hoffmann, Hans † 131.  
 — Joh. Georg, 1742 Org. 97.  
 — Ludwig † 131.  
 Hofhaimer's Jahresgehalt 15.  
 — Thomas und Wilhelm, 1525 Org.  
 144. 145. 146.  
 Hollander, Christian 179.  
 Holmes, Augusta Mary Ann † 131.  
 Holtzmann, Auguste Sabine † 131.  
 Holzmann, Adolph † 131.  
 Hommey, Jean † 131.  
 Honore, Athonio 180.  
 Horn, Camillo 158.  
 Horner, Johann † 131.  
 Horwitz, Willibald † 131.  
 Hoschna, Karl 158.  
 Hoyoul, Balduin 1584. 153.  
 Huber, Anton † 131.  
 Hudrich, Dominicus 190.  
 Hübbenet, Adolph von † 131.  
 Hueber, Jakob, Instrumentist 190.  
 Hurlacher, Wilhelm, Org. 1561. 147.  
 149. 163.  
 Ibach, Richard Paul † 131.  
 Instrumenten-Inventar in Innsbruck  
 152.  
 Irmann, Karl 158.  
 d'Ivry, Marquis Richard † 131.  
 Jacea, Heinrich 1579. 180.  
 Jacob, Dr. Georg † 131.  
 Jahrbuch von Habert 80, von Peters  
 81.  
 Jamar, Lorenz 190.  
 Joncières, Victorin de † 131.  
 Joss, Viktor 158.  
 Jungmann, A . . . † 131.  
 Jungmann, J . . . 158.  
 Kader Zawet, Paul, 1601 Org. 90.  
 Kahl, Chrstn. Benjam., 1805 Kantor 86.  
 Kahl, Ernst Theod., 1828 Kantor 86.  
 Kandler, Daniel † 131.  
 Kantoren u. Organisten zu Breslau 76.  
 Karolus, Julius † 131.  
 Kastner, Feodor, Liedersamlg. 155.  
 Katalog der Library of Congress in  
 Washington 193.  
 Keller, Joh. Siegm., 1794 Kantor 100.  
 Kerkhoff, Fritz van den † 132.  
 Keudel, Robert von † 132.  
 Kewitsch, Theodor † 132.  
 Kiechaupt, Heinrich † 132.  
 Kiel, Fritz † 132.  
 Kirchner, Theodor † 132.  
 Kirsten, Michael, 1720 Org. 97.  
 Klingenberg, Martin 180.  
 Klob, Karl Maria, Beiträge zur Ge-  
 schichte der deutschen kom. Oper  
 64.  
 Kolb (Colbanus), Simon 180.  
 Kopp, Johann 150.  
 Kopp, Johann, Bassist 180.  
 Kosel, H. Cl. 158.  
 Kraefft, Hermine † 132.  
 Krause, Prof. Emil, Chrysender's Ge-  
 samt-Ausg. Händel's 33. Verz. der  
 Aufführungen in jüngster Zeit 45.  
 Krauss, Gabrielle † 132.  
 Kraussnick, Hermann † 132.  
 Kreisl, Georg u. Matheus Kröll 181.  
 Kretschmar, Herm., Gluck's Opern 82.  
 — Klara † 132.  
 Kriegsmann, Kaspar Rudolph † 132.  
 Kronenberg, Eugen † 132.  
 Kroyer, Dr. Theod., A note negre 68.  
 Krug, Hermann † 132.  
 Künzel, Friedrich † 132.  
 Kunert, Hermine † 132.

- Labitzky, August** † 132.  
**La Court, Anton de**, 1578. 181.  
**Ladebach, David**, 1631 Organ. 79. 90.  
**La Mara, Briefe an Frz. Liszt** 64.  
**Lang, Philipp, Chorknabe** 181.  
**Lasslo, Josquin de**, 1572. 181.  
**Le Febure, Bonaventura, Altist** 182.  
**Legouvé, Ernest** † 132.  
**Le Grand, Nicolaus** 1570. 182.  
**Lehnert, Karl** 158.  
**Léonin und Perotin sind** [nicht Organisten 81.  
**Lesser (Loesser), Stephan** 1568. 182.  
**Leuenberger, Adolf** † 132.  
**Levy, Gust., Rich. Wagner's Lebensgang** 67.  
**Lie, Erica**, siehe Nissen †.  
**Liebhart-Kunert**, siehe Kunert †.  
**Lied, das mittelalterliche**, 1.  
**Liederverzeichnis des 19. Jhs.** 155.  
**Lipp, Alban** † 132.  
**du Locle, Camille** † 132.  
**Löffler, J. H.** † 133.  
 — **Mathilde** † 133.  
**Löwenstamm, Franz Joseph** † 133.  
**de Lorbac, Charles** † 133.  
**Loej, Anton de**, 191.  
 — **Martin de**, 1558. 191.  
 — **Peter Maria de**, Instrumentist 188.  
**Lothar, Johann**, 1580. 182.  
**Louis, Rudolf: Hector Berlioz' Beurteilung** 66.  
**Lucchesi-Palli, Edoardo** † 133.  
**de Luchet, Dubois Carl** † 133.  
**Ludovico, Julio** 1581. 182.  
**Lüstner, Karl, Totenliste** 1903. 126.  
**Lutz-Meyer, Wilhelm** † 133.  
  
**Machts, Karl** † 133.  
**Mackar, Félix** † 133.  
**Mächtig, Karl**, 1863 Org. 100.  
**Mayer, Simon** 1568. 183.  
**Mairhofer, Hans** 147.  
**Mann, Frederick Alexander** † 133.  
**Maro-Burty, . . .** † 133.  
**Marchetti, Giovanni** † 133.  
**Marchisio, Giuseppe** † 133.  
**Marentio, Luca**, 27 Motett. 80.  
  
**Mark, Peter** 183.  
**Marks, Dr. James Christopher** † 133.  
**Marshall, Julian** † 133.  
**Masset, Nicolas-Jean-Jacques** † 133.  
**Maus, Adrian** 1568 Bassist 183.  
**Mayer, M. L.** † 133.  
**Meacock, Samuel** † 134.  
**Meffert, Robert** † 134.  
**Meissner, August** † 134.  
**Melle**, siehe Kretzschmar †.  
**Messinger, Alexander** † 134.  
**Meurl, Jakob**, in München 145.  
**Meyer-Lutz**, siehe Lutz †.  
 — **Martin**, 1671 Org. 100.  
**Meysenbug, Malwida von** † 134.  
**Michaelis-Nimbs, Eugenie** † 134.  
**Miller, Edith** † 134.  
**Möller, Arthur** † 134.  
**Mohr, Theodor** † 134.  
**Molitor, P. R., gregor. Choral** 123.  
 — **Deutsche Choral-Wiegendrucke** 141.  
**Molizzi, Salvatore** † 134.  
**Monasterio, Jesus** † 134.  
**Monteiro de Godoy, Auguste-José** † 134.  
**Monteverdi's L'Incoronazione, Abdruck** 162.  
**della Monti, . . .** † 134.  
**Morari, Baptista, von Genua** 153.  
**Morghen, Francesco** † 134.  
**Moser, Julius Leopold** † 134.  
**Mozarteum, Bericht** 193.  
**Mozart-Gemeinde in Berlin, Heft** 16 83.  
**Müller-Hartung, Walter** † 134.  
**Münch, Friedr. Wilh.** † 134.  
**Muffat, Georg**, 6 Konzerte 123.  
**Musicescu, Gabriel** † 134.  
**Musik als Unterrichtsgegenstand** 177.  
**Musikbibliographie** 155.  
**Musikinstrumente im alten Testament** 65.  
**Musikinstrumente, Altdeutsche** 69.  
**Músiol, Robert** † 134.  
**Musyck, Boeck, Een duytsch, Phalesse** 1572, Neuausgabe 122.  
  
**Nanitz, Minna** † 135.  
**Natter, Dagobert** † 135.

- Nef, Karl, Clavicymbel u. Clavichord 81.
- Nelle, Wilhelm, Gesch. d. Kirchenliedes 83.
- Nentwich, Joseph † 135.
- Nengebauer, Heinr. Gottl. 1811. Org. 98.
- Neukomm, Edmond † 135.
- Neumann, Karl † 135.
- Neumans, Alphons † 135.
- Neusiedler, Melchior, Lautenist 183.
- Niemetz, Johann 158.
- Nimbs, siehe Michaelis-Nimbs †.
- Nissen, Erika † 135.
- Noel, Victoire, siehe Steltz †.
- Nolopp, Werner † 135.
- Notendruckereien, älteste 141.
- Nuti, Attilio † 135.
- Nux (Nucis, Nucius), Joh., von Starke 195.
- Oakeley, Sir Herbert Stanley † 135.
- Obersteiner, Laurentius 183.
- Oper, italienische 162.
- Oper, komische, siehe Klob 64.
- Oppenheimer, Ludwig † 135.
- Oratorium, siehe Schering 82.
- Orgeldisposition 1593. 89.
- Orth, Philipp † 135.
- Ostermeyer, Samuel, 1775 Kantor 86.
- Pätzoldt, Wilh. Samuel Erdmann, 1826 (1849) Org. 99.
- Pandarus, Johannes 183.
- Paolo, Canonica † 135.
- Papin, Adolphe † 135.
- Papperitz, Rob. Benjamin † 135.
- Paris, Gaston † 135.
- Parry, Joseph † 135.
- Paterson, Rob. Roy † 135.
- Paur, Kaspar 191.
- Paurenfeind, Hans, Altist 183.
- Peiser, Karl † 136.
- Pellegrini, Pietro † 136.
- Peronnet, Amélie † 136.
- Peschel, Friedr. Wilh. 1776 Org. 100.
- Peters, O. F., Jahrbuch 80.
- Karl † 136.
- Petz, Christoff 1568. 191.
- Phalese's duytch Musyck Boeck 1572, Neuausgabe 122.
- Pillaut, Léon † 136.
- Pista, Danko † 136.
- Pivinitzki, Albrecht 191.
- Planquette, Robert † 136.
- Plato, Leonhard, Sänger 184.
- Pöck (Peck), Joseph 168.
- Pohlschröder, Philipp † 136.
- Polidoro, Federigo † 136.
- Poncelet, Charles-Gustave † 136.
- Post, H., Reform des ev. Kirchengesangs 82.
- Praschler, Hans, 1582 Org. 166.
- Pratesi, Giuseppe † 136.
- Printz, W. C., Studien als Musikachriftsteller 100.
- Seite 103 werden ihm mit Beweisen die satyrischen Bücher *Musicus vexatus* etc. zugeschrieben.
- S. 106 über seine Musikgeschichte.
- Pähler, Johann, Altist 184.
- Quetschlich, Joh. Gottl., 1780 Org. 97.
- Rank, W. 159.
- Rappoldi, Eduard, geb. 1839, † 136.
- Rea, William † 136.
- Regnart, Jakob, Biogr. 170.
- Reichmann, Theodor † 136.
- Reichwitz, s. Richwitz.
- Reissmann, August † 136.
- Renner, Michael 184.
- Reupperger, Paul, Bassist 184.
- Rhenisch, Joh. Gottl., 1796 Org. 98.
- Richwitz, Gottfr. 1875 Org. 95.
- Riedel, August, 1885 Org. 100.
- Riemann, Hugo, Musik-Lex. 6. Aufl. 83.
- Ludw., Tonkalen altdeutscher Musikinstrumente 69.
- Rodewald, Alfred Edward † 136.
- Rodöwick, . . . † 136.
- Röckl, S. Wie erzählt Rich. Wagner über die Entstehung des Ringes der Nibelungen? 177.
- Röhra, Christoph † 137.
- Roger, Victor † 137.

- Rollinat, Maurice † 137.  
 Roo, Gerard von, 1564. 184.  
 — Martin de, Tenorist 186.  
 Rorif, Hans Georg von 186.  
 — Servatius, Org. 149. 164.  
 Rosenkranz, Friedr. Christian † 137.  
 Rosiers, Balthasar 1584. 186.  
 Rosner, Gustav † 137.  
 Rouget de Lisle, ein Brief 27.  
 Rudolph, Karl † 137.  
 Rückauf, Anton † 137.  
 Rüdiger, Erdmann † 137.  
 Runge, Paul: Die Musik als Hilfsmittel  
 der Philologie in Bezug auf das  
 mittelalterliche Lied 1.  
 — Die Notationen des Somanätha 56.  
 Ruta, Alessandro † 137.
- Sagitarius, siehe Schütz, Zach.  
 Sale, Franz von, Kapellmstr. 180.  
 — Franz, Tenorist 186.  
 — Nicolaus 1581. 186.  
 Saletz, siehe Sale.  
 Salomon, Rudolph Heinrich † 137.  
 Samus, Wessily † 137.  
 Sandberger, Adolf, Haydn's 7 Worte 82.  
 Sanderson, Sybill † 137.  
 Sandteano, Josef, Trompeter 191.  
 Sangermans, Luigi † 137.  
 Sannemann, Dr. Friedr., Musik als  
 Unterrichtsgegenstand 177.  
 Santini's Bibl. in Münster 124.  
 Sattler, Hans †, 1525 Org. 144.  
 Sauer, Gottfried, 1741 Kantor 85  
 Schächinger, Johann, senior 145. 146,  
 — junior 146.  
 Schärnack, Fritz † 137.  
 Schaffner, Friedrich † 137.  
 Schein, Joh. Herm., Gesamtausg. 83.  
 Schellinger, Wolfg. 187.  
 Scherhey, Max Julius † 137.  
 Schering, Arnold, Entwicklung des  
 Oratoriums 82.  
 Scherling, Christian † 137.  
 Schiff, Frédéric † 137.  
 Schiffmacher, Johanna † 138.  
 Schlechthaupt, Karl Wilh., 1777 Kantor  
 86.
- Schléisinger, Léon † 138.  
 Schloß, Sophie † 138.  
 Schmid, Dr. Max, Kunstgesch. 123.  
 — P. Theodor † 138.  
 Schmidt, Bertha † 138.  
 — Friedr. Wilh. † 138.  
 Schmitz, Eugen, W. C. Prinz, Musik-  
 schrift steller 100.  
 — Studien über P. Torri's Oratorium  
 »La vanità del mondo« 7.  
 Schneider, Hans 159.  
 — Joseph † 138.  
 Schnelle, Paul † 138.  
 Schosbel, Georg, 1638 Kantor 99.  
 Schöen, Salomon, 1631 Kantor 79,  
 Schönfeld, Herm., 1870 Kantor 86.  
 Schönfelder, Achatius, Tenorist 186.  
 Scholtz, Georg, 1572 Kantor 76.  
 Scholtz, Joachim, 1564 Org. 100.  
 Scholz, Gottfried, 1697 Org. 100.  
 Schröter, Leonhardt, Kantor 177.  
 Schütz, Zacharias 191.  
 Schultz, Joh. Jul., Kantor 1678. 85.  
 Schultzen-von-Asten, Anna † 138.  
 Schulz, Hermann † 138.  
 Schuppe, siehe Benfey-Schuppe †.  
 Schuselka-Brüning, Ida † 138.  
 Schwartz, Rud., Jahrbuch 81.  
 Schwarz, J. . . † 138.  
 Sebor, Karl † 138.  
 Sech, Johann 187.  
 Seefeld, Burghard, 1621 Kantor 99.  
 Seemair, Hans 1568. 187.  
 Seibert, Louis † 138.  
 Seidlitz, Rochus, Organist 87  
 Seifert, Joh., 1646 Org. 100.  
 Seitz, Heinrich 187.  
 Seligmann, Julius † 138.  
 Senf's Jahresgehalt 15.  
 Serpe, Bonaventura de 1584. 187.  
 Sherwood, Dr. Clarence, Gesch. d.  
 Mus. 124.  
 Siede, Julius † 138.  
 Siegert, Gottlob, 1812 Kantor 100.  
 Simberto, Johann 187.  
 Sittard, Joseph † 138.  
 Stach, siehe Birrenkoven †.  
 Somanätha, die Notationen 56.

- Sonneck, O. G., Bibliothekar in Washington 193.  
 Soren = Martin Agricola 177.  
 Souchay, Theodor † 139.  
 Spieß, Meinrad, Tractat 80.  
 Stammbücher 17. Jh. 162.  
 Starke, Reinh. Biogr. Nucis' 195.  
 — — Kantoren und Org. zu Breslau 76.  
 Staßquin, Johann 187.  
 Stein, Joh. Georg, 1791 Kantor 100.  
 Steinbrecher, Jakob 177.  
 Steinhart, W. W. 159.  
 Stella, Alfred, siehe Paterson †.  
 Stiehl, Karl, Stammbücher 162.  
 Stirn, Daniel † 139.  
 Stockhammer, Nikolaus, Org. 1549. 147.  
 Stoltz, Rosine † 139.  
 Sturm, Samuel, 1713 Kantor 99.  
 Synndl, Andrea, Org. 1549. 147.
- Tänzl, blinder Organ. 145.  
 Taschner, Martin 1571. 192.  
 Taubert, Otto † 139.  
 Tauwitz, Eduard 159.  
 Theodorus, Bartlmae 1578. 187.  
 Thiele, Richard † 139.  
 Thiem, Gustav † 139.  
 Thurn, Carl von 1581. 187.  
 Tinctoris, Joh., Leben und Werke 80.  
 Tischer, G., Briefe an Fr. Liszt 64.  
 Torri, Pietro, La vanità del mondo 7.  
 — — Biographisches 8 ff.  
 — — seine Opern 18 ff.  
 Totenliste für 1903, 125.  
 Tréfeu, Etienne † 139.  
 Tretzo, Hercules 1568. 192.  
 — Philipp Jakob 1569, 192.  
 Tribiolo, Johann Thomas 192.  
 Trienter Codices II, Neuausg. 122.  
 Tritonius, Petrus, Biograph. 31.  
 Tschech, siehe Cech †.
- Uhl, Edmund 159.  
 Unterweger, Jakob 192.  
 Ursinus, Abraham, 1605 Kantor 99.  
 Utendal, Alexander 169.  
 Uttner, Adolph † 139.  
 Vanoux, Léon, siehe Peronnet †.
- Verzeichnis der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforsch., Beilage.  
 Viard-Louis, Jenny † 139.  
 Vischer, Joh. Bapt. 187.  
 Vivier, Joseph † 139.  
 Vogt, Friedr. Sigism., 1646 Kantor 99.  
 Vorstlehner, Sebastian 1572. 192.
- Wagner, Richard, Lebensgang von G. Levy 67. — Siehe Röckl 177.  
 Waloker, Heinrich † 139.  
 Waldner, Dr. Frz., Biograph. Tritonius' 31.  
 — Musikpflege in Innsbruck 143 durch 3 Nrn.  
 Wallnöfer, A. 160.  
 Walter, Daniel, 1739 Org. 100.  
 Weber, Bertha † 139.  
 Weckerlin, J. B., Chans. popul. 84.  
 Wehle, Paul † 139.  
 Weichold, Joh., 1599 Org. 100. — 1609 Org. 90.  
 Weinberg, Szuba † 139.  
 Weiner, Eugen † 139.  
 Weinrich, Stanislaus, Kantor 1565. 76.  
 Weinzierl, Hans, Kantor 147. — 1555. 187.  
 Weisbach, Viktor, 3 Lieder 160.  
 Weiß, Balthasar 187.  
 Welcker, Karl † 139.  
 Werner, Karl, 1881 Org. 100.  
 Westermayr, Wilhelm 1581. 187.  
 Westormeier, siehe Benedikt-Westormeier †.  
 Wiedemann, Friedrich † 140.  
 — Karl Theodor † 139.  
 Wieden, Karl † 140.  
 Wilhelmj, Charlotte † 140.  
 Wilisch, Jak., 1665 Kantor 99.  
 — Jak., junior 1688 Kantor 99.  
 Willem, von . . . † 140.  
 Winckler, Joh., Biograph. 195.  
 Winkel, Thomas von, Altist 187.  
 Winkelmann, Theodor † 140.  
 Wittenbecher, Ernst † 140.  
 Wittmann, Karl Friedrich † 140.  
 Wohlbrück, Olga, siehe Schuselka-Brüning †.  
 Wolf, Hugo † 140.



- |  |   |
|--|---|
| <p>Wolf, Joseph † 140.<br/>         — Karl † 140.<br/>         Wotquenne, Alfr.: Gluck, themat.<br/>         Verz. 161.</p> <p>Zanger, Johann 177.<br/>         Zawet, siehe Kader.<br/>         Zenta, Hermann, siehe Holmès †.<br/>         Zeuner, Martin, Neuauflage der 5stim.<br/>         Kirchenlieder 1616. 16.</p> | <p>Zentschner, Tobias, 1649 Org. 100. —<br/>         1655 Org. 94.<br/>         Zierer, Franz Joseph † 140.<br/>         Zillmann, Karl † 140.<br/>         Zima, Julio 1586. 187.<br/>         Zindecker, Leonhard 1580. 187.<br/>         Zottmayer, Nina † 140.<br/>         Zumpe, Hermann † 140.</p> |
|--|---|

#### Fehlervverbesserung.

S. 95, 1. Zeile lies (Reichwitz), statt (Reichwetz). — S. 99 Z. 7 lies 1849 statt 1847. — S. 136, Rappoldi, geb. 1839 nicht 1831. — S. 144 Z. 7 v. u. lies mit statt den Datum. — S. 145 Z. 9 v. u. schiebe hinter Kardinalbischof ein Sulzburge ein, Z. 16 v. u. lies Kollaudierung. — S. 146 Z. 2 v. u. lies senior statt junior und Z. 13 v. u. lies am Kunterswege. — S. 151 Z. 15 v. u. lies Jakob Unterweger. — S. 152 Z. 3 v. u. lies And. Kasletan. — S. 153 Z. 14 v. u. lies Pierini Colici.

---

11.

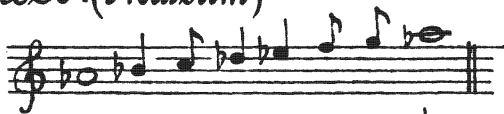
12.

31

Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1904  
zum Artikel „Ueber Tonokalen“ von E. Riemann, Esser

Basel. (Museum)

1. Schnabelflöte 44,5 cm  
6 Löcher oben 1 Loch unten

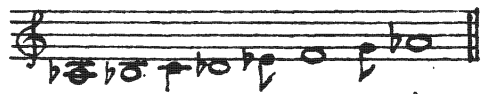


2. Schnabelflöte 50 cm.  
6 Löcher oben 1 Loch unten

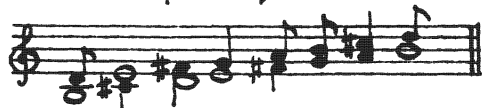


3 a Schnabelflöte 85 cm.

3 b Blockflöte mit Rundkopfanblase  
87 cm 1 Klappe



4. Schnabeldoppelflöte



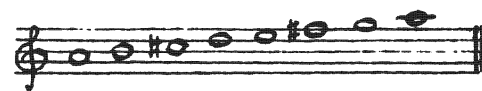
5. Liebesoboe 59 cm.  
2 Klappen



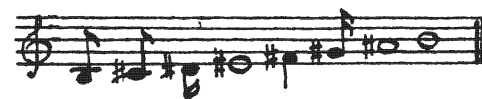
6. Alte Zither 2 Griffbretter



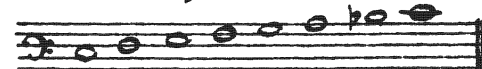
7. Zither modernes Format  
1 Griffbrett



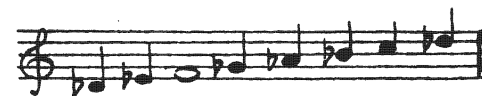
8. Oboe 60 cm  
8 Löcher



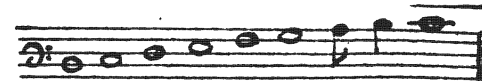
9. Basshorn von Cuwillier



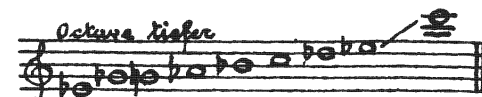
10. Schalmei 60 cm.  
7 Löcher



11. Basshorn 95 cm  
(Jahr 1777)



12. Brettzither 61 cm  
5 Saiten



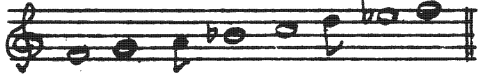
13. Gitarre Zither 90 cm




# Luzern (Privatbesitz H. Schumacher, Kaufmann)

14. Englisch Horn, <sup>krumm 80 cm.</sup> 2 Klappen 6 Löcher 
15. Bassethorn <sup>Uniformat Blechbläser</sup> 13 Klappen 7 Löcher <sup>ältere Form</sup> 
16. Bassethorn <sup>stumpferer Winkel</sup> <sup>moderner</sup> 
17. Engl. Horn <sup>krumm, 67 cm</sup> 4 Klappen 
18. Engl. Basshorn <sup>3 Klappen 7 Löcher</sup> <sup>Klobz 80 cm</sup> <sup>Blechbl. 33 cm</sup> 
19. Serpent 6 Löcher 2,05 m. <sup>4 Windungen</sup> 
20. Flüte douce <sup>12 Resonanzl.</sup> <sup>1,12 m.</sup> 7 Löcher 1 Klappe 
21. Doppelflageolet 45 cm 
22. Flöte, Elfenbein 50 cm <sup>Keapfel</sup> 
23. Zither, 58 cm 15 Saiten 
24. Zither, gelb 75 cm 
25. Zwillingozither 55 cm <sup>13 Chöre</sup> 


28. Alt. Zither 46 cm  
7 Chöre 3 Saiten



29. Theorbenzither  
4 Chöre 6 Basssaiten  
97,5 cm



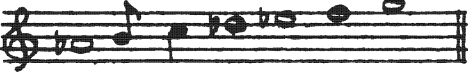
30. Entlebungzither  
5 Chöre 65 cm



31. Appenzeller Zither  
6 Chöre 1 Bass., 1 m.



32. Stockflöte 93 cm  
6 Löcher 1 Klappe



33. Franz. Lyra 84 cm. 6 Saiten



sonst chrom.

Schnebelklöte 50 cm. 7 Löcher



sonst chrom.

München (Bayerisches Nationalmuseum)

54. Alt. Gebirgs Zither 41 cm  
Schnebelklöte

53. Zither, 51 cm  
14 Saiten  
14 Stünde

52. Gebirgszither  
18 Saiten 16 Stünde  
2 Schalllöcher  
63 cm

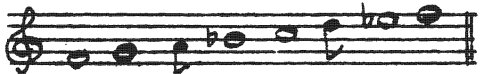


LEIPZIG,  
BREITKOPF & HÄRTEL.


Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

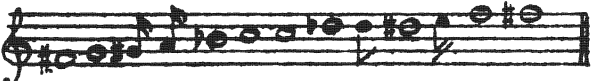
# Luzern (Privatbesitz H. Schumacher, Kaufmann)


14. Englisch Horn, *krumm 80 cm*  
2 Klappen 6 Löcher 
15. Bassethorn *Miniformat Blechbläser*  
13 Klappen 7 Löcher  
*ältere Form* 
16. Bassethorn *stumpferer Winkel*  
*moderner* 
17. Engl. Horn *krumm, 67 cm*  
4 Klappen 
18. Engl. Basshorn *3 Klappen 7 Löcher*  
*Klob 80 cm*  
*Blechlat. 33 cm* 
19. Serpent *6 Löcher 2,05 m.*  
4 Windungen 
20. Flöte douce *12 Resonanzl.*  
*1, 12 m.*  
7 Löcher 1 Klappe 
21. Doppelflageolet *45 cm* 
22. Flöte, Elfenbein *50 cm*  
Korpus 
23. Zither, *58 cm* 15 Saiten 

28. *Al. Zither* 46 cm  
7 Chöre 3 Saiten 

29. *Theorbenzither*  
4 Chöre 6 Basssaiten  
97,5 cm 

30. *Entlebungzither*  
5 Chöre 65 cm 

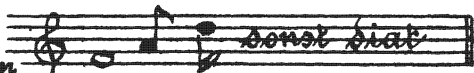
31. *Appenzeller Zither*  
6 Chöre 1 Bass, 1 m. 

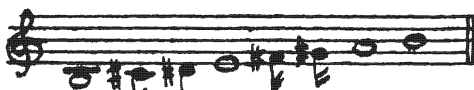
32. *Stockflöte* 93 cm  
6 Löcher 1 Klappe 

33. *Franz. Lyra* 84 cm. 6 Saiten  sonst chrom.

34. *Schnabelflöte* 50 cm. 7 Löcher  sonst diat.


## Zürich (Landesmuseum)


35. *Dreifache Zither* 20 Chöre  
3 Griffstege 3 Schalllöcher  sonst diat

36. *Zither*, 5 Schalllöcher 83 cm. 

37. *Glarner Zither* 11 Saiten 15 Griffe  
66 cm 

38. *Halbzither* mit Hundehopf  
87 cm. 

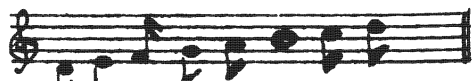
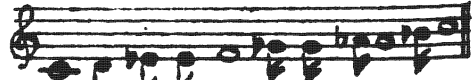
39. *Zither* Octave auch kl. Sept.  
20 Saiten 53 cm  
2 Schalllöcher  sonst diat.

40. *Zither* 12 Saiten 77 cm.  
Octave mit gr Sept 


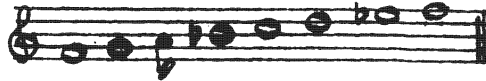
## Zürich (Musikalienhandl. Gebr. Hug)

43. Scheidtkolt 57 cm 5 Wiertel  
Siehe Nr 12 
44. Bauernleyer 66 cm. 
45. Luxerner Oboe 3 fl.  
54. cm 
46. Schalmei Italien 37 cm 

## Innsbruck (Museum Ferdinandeum)

47. Oboe, Italien, 60 cm  
Resonanzlöcher 
48. Stockflöte, 95 cm. 
49. Bauernzither, Südtirol  
41,5 cm Jahr 1892 
50. Bauernzither 47 cm. 9 Saiten 
51. Zither, alte Form, 77 cm  
27 Saiten 

## München (Bayerisches Nationalmuseum)

52. Gebirgszither 18 Saiten 16 Bünde  
2 Schalllöcher  
63 cm 
53. Zither, 51 cm 14 Saiten  
14 Bünde 




55. Gebirgszither <sup>50 cm</sup>  
8 Saiten 13 Bünde 

56. Laute 20 Saiten 4 ech. Elfenbeimplättchen C D E F G A H J K  
82 cm.

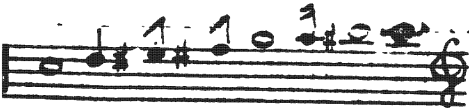
57. Doppelscheidtholt 70 cm 9 A H C D E F G etc.  
12 Saiten 14 Bünde  $-\frac{1}{2}$

58. Lautentheorbe (Jahr 1660)  
16 S. 18 B 95 cm 

59. Ital. Zither (Jahr 1751)  
10 Wirbel, 13 Bünde 

60. Chiterna 65 cm (Jahr 1686) 





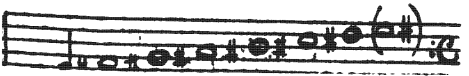
82 Kinnke S-förmig 58 cm



81 Cornetto muto 66 cm  
6 S. 12 B.



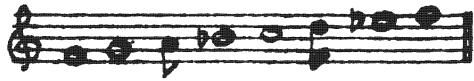
80 Kinnke (Sio Kant) 42 cm  
6 S. 12 B.



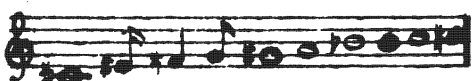
79 Oltre, Klarinettenartig,  
Erformacherflöten


LEIPZIG,  
BREITKOPF & HÄRTEL.

## Zürich (Musikalienhandl. Gebr. Hug)


43. Scheidtholtz 57 cm 5 Wiertel  
Siehe Nr 12 


44. Bauernleyer 66 cm. 

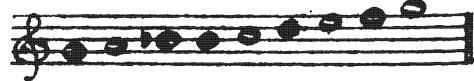
45. Luxerner Oboe 3 H.  
54. cm 

46. Schalmei Italien 37 cm 

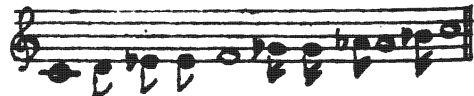
## Innsbruck (Museum Ferdinandeum)

47. Oboe, Italien, 60 cm  
Resonanzlöcher 


48. Stockflöte, 95 cm. 

49. Bauernzither, Südtirol  
41,5 cm Jahr 1892 

50. Bauernzither 47 cm. 9 Saiten 

51. Zither, alte Form, 77 cm  
27 Saiten 

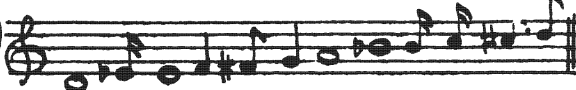
## München (Bayerisches Nationalmuseum)

52. Gebirgszither 18 Saiten 16 Hünde  
2 Schalllöcher  
63 cm 

55. Gebirgszither <sup>59 cm</sup>  
 8 Saiten 13 Bünde 

56. Laute 20 Saiten 4 ech. Elfenbeinplättchen C D E F G H F H  
 82 cm.

57. Doppelscheidtholt 70 cm <sup>G A H C D E F G etc.</sup>  
 12 Saiten 14 Bünde <sup>-1/2</sup>

58. Lautentheorbe (Jahr 1660)  
 16 S. 18 B. 95 cm 

59. Ital. Zither (Jahr 1751)  
 10 Wirbel, 13 Bünde 

60. Chiterna 65 cm (Jahr 1686) 



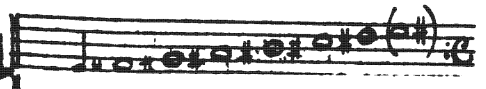

82 Zinke S-förmig 58 cm



81 Cornetto muto 66 cm  
 6 z. 12.



80 Zinke (Siohant) 42 cm  
 6 z. 12.

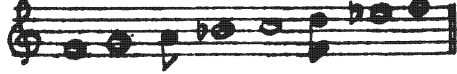
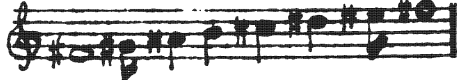
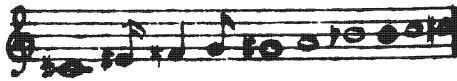



79 Clarke, Clarinettenartig,  
 Informationsblätter

LEIPZIG,  
 BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

## Zürich (Musikalienhandl. Gebr. Hug)

43. Scheidtholt 57 cm 5 Nibel  
 Siehe Nr 12 
44. Bauernleyer 66 cm. 
45. Luxerner Oboe 3 Alt.  
 54 cm 
46. Schalmei Italien 37 cm 

## Innsbruck (Museum Ferdinandeum)

47. Oboe, Italien, 60 cm  
 Resonanzlöcher 
48. Stockflöte, 95 cm. 
49. Bauernzither, Südtirol  
 41,5 cm Jahr 1892 
50. Bauernzither 47 cm. 9 Saiten 
51. Zither, alte Form, 77 cm  
 27 Saiten 

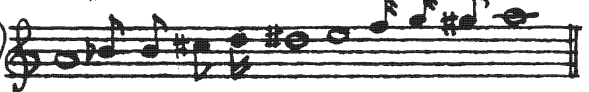
55. Gebirgszither <sup>59 cm</sup>  
8 Saiten 13 Bünde 

56. Laute 20 Saiten 4 ech. Elfenbeinplättchen C D E F G A B C  
82 cm.

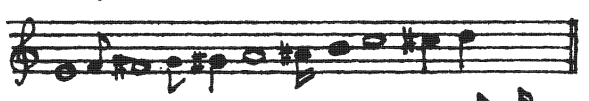
57. Doppelscheidtholt 70 cm <sup>G A B C D E F G etc.</sup>  
12 Saiten 14 Bünde <sup>-1/2</sup>

58. Lautentheorbe (Jahr 1660)  
16 S. 18 B. 95 cm 


59. Ital. Zither (Jahr 1751)  
10 Wirbel, 13 Bünde 

60. Chiterna 65 cm (Jahr 1680) 

61. Chorzither 97,5 cm 

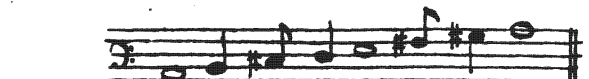
62. Mandora (Lautenform)  
81 cm. 2 Exempl. mit neutralen  
Septime 

63. Blockflöte, Elfenbein 44 cm 

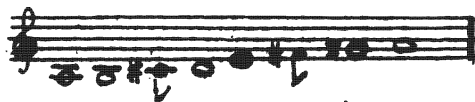
64. Tenorschnabelflöte 1,04 m 

65. Doppelflageolet 31 cm. *biat. mit unzeiner Terz - Septime*

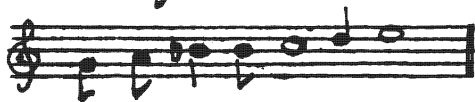
66. Schäferschalmei 

67. Bassettklarinetten 

69. Chorzinken



70. Schäferpfeife

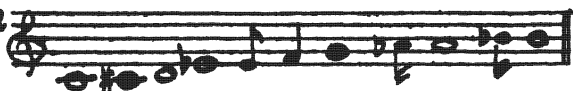


71. Mehrere Trumscheidts

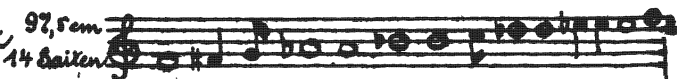
C D E F G A B C.

72. Mehrere Trumscheidts

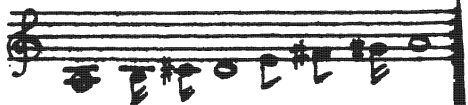
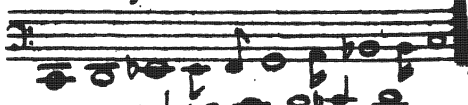
C D E F. G A H C.

73. Laute aus dem Jahre 1462  
Dr. Voll's Eigentum  
73 cm 8 Saiten

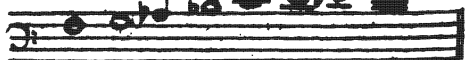
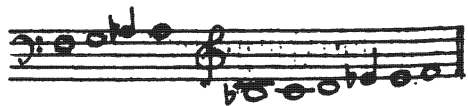
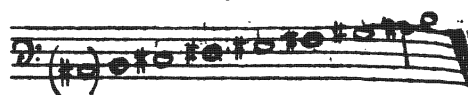
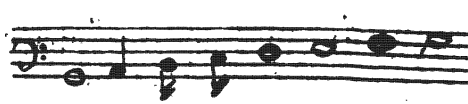
Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum)

74. Theorbenzither <sup>97,5 cm</sup>  
<sub>14 Saiten</sub>

75. Oboe 66 cm

76. Fagott 2 Daumlöcher  
96,5 cm 2 Klappen

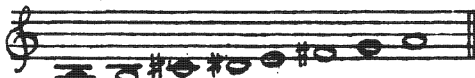
77. Krummhorn

78. Fagott <sup>alte Form 67 cm.</sup>  
6 L. 2 D. 2 Kl.79. Follie, clarinettenartig,  
Eiformschallbecher80. Linke (Diskant) 42 cm  
6 L. 1 D.81. Cornetto muto 66 cm  
6 L. 1 D.

83. *Altrommer* 65 cm.  
Fagottansatz



84. *Altrommer* 74,5 cm.  
Oboensatz



85. *Zinke* (Tenorkornett) 93 cm  
1 Klappe 7 Löcher



86. *Bassflageolet* (Form der Altrommer)  
diat. mit neutraler Terz.

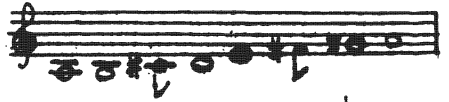
87. *Dudelsack* diat. mit unreiner Terz  
und Septime

88. *Panoflöte* diat. mit kleiner Septime

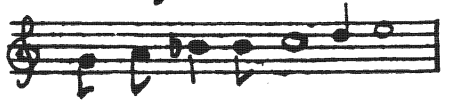
LEIPZIG,  
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

69. Chorzinken



70. Schäferpfeife



71. Mehrere Trumscheidts

C D E F G A B C.

72. Mehrere Trumscheidts

C D E F G A H C.

73. Laute aus dem Jahre 1462

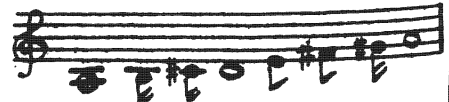
D<sup>r</sup> Voll's Eigentum  
73 cm 8 Saiten

## Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum)

74. Theorbensaiter

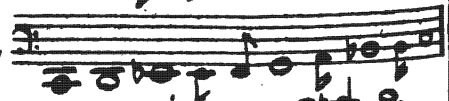
97,5 cm  
14 Saiten

75. Oboe 66 cm

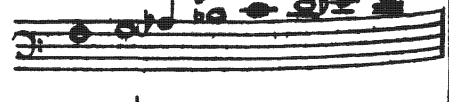
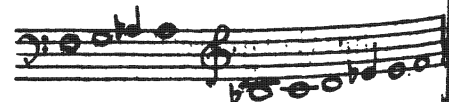


76. Fagott 2 Daumlöcher

96,5 cm 2 Klappen



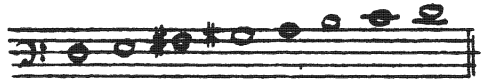
77. Krummhorn

78. Fagott alte Form 67 cm.  
6 L. 2 D. 2 Kl.

... et al.



83. Altpommer 65 cm.  
Fagottansatz



84. Altpommer 74,5 cm.  
Oboensatz



85. Zinke (Tenorhornett) 93 cm  
1 Klapp 7 Löcher



86. Bassflageolett (Form der Altpommer)  
diat. mit neutraler Terz.

87. Dudelsack diat. mit unreiner Terz  
und Septime

88. Panoflöte diat. mit kleiner Septime

89. Zither mit 3 Schalllöchern 10 Saiten, 64 cm  
Eisenlein ausgeregt, rein chromatische  
Skala

90. Scheidtholt 10 Saiten  
diat. mit neutraler Septime.

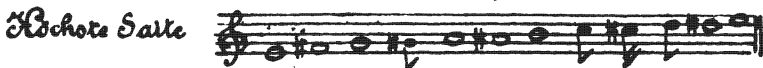
## Frankfurt (Städtisches Museum).

91. Gebirgzither 2 chörig, 13 Saiten 50 cm.  
älteste Form, diat. mit kleiner Septime

92. Gebirgzither 45 cm, kleine Terz durch kleinere  
jüngere Form Brände

93. Gebirgzither 20 Saiten mit grosser Septime  
noch jüngere Form und beiden Terzen

94. Spanische od. ital. Chorzither 8 chörig (16 Saiten)  
schiefe Brände wodurch folgendes Verhältnis entsteht:



NA 10 178222 11 12



## Bibliographische Mitteilungen.

---

Herr *Robert Staiger*, stud. phil., teilt der Redaktion einige Zusätze zum Kataloge der Königl. öffentl. Bibliothek in Dresden mit. Seite 79 des gedruckten Kataloges von 1890 als Beilage zu den Monatsheften sind folgende Mss. nachzutragen:

M 137, jetzt M 249: „Ceremonien beim tode und begräbnisse einer klosterfrau,“ 15. Jahrh. auf Pergament in kl. 4<sup>o</sup>. Auf folio 28—35 und 44—46 auf einem 4linien Notensystem Mensuralnoten auf lateinische liturgische Texte.

C 513, Fidler, Gregor, Delicianus, ein Stammbuch, Wittenberg 1556, 48 Bll. in 4<sup>o</sup>, enthält von **Johannes Plateis**, Witenbergensis eine Chorea Reginae in Orgeltabulatur und von **Eberhardus Decker** den 13. Juli 1556 eine Chorea in Lautentabulatur.

M 207, Pergament in 4<sup>o</sup>, Meistergesangbuch von **Adam Puschmann**, 134 Bll. Bl. 131 eine Melodie von Puschmann, gezeichnet den 1. Mai 1584.

M 297, Hds. des 17. Jhs., Pergament in quer 8<sup>o</sup>, 204 Seiten, enthält „weltliche zuchtige lieder vnd reimen. Ein jeder auf seine darob verzeichnete melody“ (1603), nebst einigen Sprüchen und Tanzmelodien.

---

Herr Antiquar *Ludwig Rosenthal* in München besitzt zur Zeit folgende bisher unbekannte Drucke:

**Elsman**, Henr., Compendium Musicae lat.-germ. cum brevi tractatu de modis Acc. Hymni Sacri Intercalares prohoris scholast., Georgiani, ut vocant, funeres. Wolferbyti, 1619. Mit mehreren Musikstücken. 64 num. Bll. M 50.

Eitner, Quellen-Lexikon III. 333, kennt eine Ausgabe „Compendium“ von 1624 und eine solche „Hymni“ von 1621, aber obige 1. Ausgabe vom Compendium blieb bisher unbekannt. (349 604.)

**Faber, Heinr.**, Compendium Musicae proincipientibus Ed. Jo. Vulpius. Mit Distichon Jean Weber's statt einer Vorrede. Texte lat. und deutsch. Jena 1610. Mit Musiknoten. Auf der letzt. Seite ein Kupfer auf Holz. 110 num. Seiten. Br. *M* 30.—

Eitner III. 371, gibt diese frühe Ausgabe nicht an. Der Titel fehlt. (349643.)

**Gesius, Barthol.**, Synopsis musicae sacrae variis exemplis illustrata. Francofort. Marchion. 1609. Jo. Eichhorn. 119 Bll.

Eitner IV, 216, kennt nur die 2. Ausg. von 1615 und die 3. von 1618, ebenso Fétis.

**Kellius, Bern.**, Musica compendium Ramea Methodo et perspicua brevitate omnia quae ante canendi exercitium incipientibus necessaria sunt comprehendens. s. l. 1605. Mit Musiknoten. 4 num. Bll. Br. (349640.) *M* 50.—

Weder Fétis noch Eitner erwähnen diesen Autor.

**Neser, Johann**, Hymni sacri in usum ludi illustr. ad fontes salutare: melodiis et numeris Musicis compositi Curiae Variscor. 1612. 64 num. Bll. Mit Musiknoten.

Eitner und Fétis führen als erste Ausgabe die von 1619 an.

**Montesardo, Girolamo.** Das letzte verz. Werk, nach Fétis Titelwiedergabe, hat folgenden Titel:

Nova Inventione D'intavolatura per sonaro li Balletti sopra la Chitarra Spagnuolo, senza Numeri e Note. Per mezzo della quale da se stesso ogn' uno senza Maestro potra imparare. Di Girolamo Montesardo — Abbildg. — in Firenze apresso Christofano Marescotti MDCVI. Con Licenza de Superiori.

Herr *J. Piovano* in Rom, ein eifriger Musik-Bibliographe, sendet mir als Nachträge zum 8. Bande des Quellen-Lexikons folgende Zusätze und Ergänzungen:

**Ponchielli, Amilcare**, lebte von 1834—1886, der Komponist der Oper „Gioconda“.

**Porsile, Gius.**, in der Bibl. Nazion. zu Rom die Oper: Il ritorno d'Ulisse alla patria in 3 atti, Napoli 1707. Ms. Part.

**Porta, Domenico**, um 1776 maestro di cappella romano, schrieb die Farsetta in musica „Le stravaganze per amore“, aufgeführt in Rom 1770. Textbuch in Rom Cecilia.

**Porta, Tommaso.** Die Bibl. Bologna besitzt das Textbuch zur komischen Oper „Il cicisbeo burlato“.

**Portogallo, M. Ant.** In Rom Cecilia die Opern-Textbücher: Demofonte, Milano 1794; Gli Orazi ed Cunazi, Ferrara 1798; Idante ovvero sacrifici di Ecate, Milano 1800. In Rom nazional: La vedova raggiratrice, Florenz 1794. Rinaldo d'Asti, Venedig 1794. Lo strattagemma, Florenz 1795. Lo spazzacamino principe, Venedig 1794. Sofonisba, Lissabon 1803. Merope, Lissabon 1804. — Die Verlags- handlung von Ricordi in Mailand ist im Besitze folgender Opern in Ms.-Partitur: Demofonte und Idante im Autograph. In Kopie: Il ciabattino ossia il diavolo a quattro. Le donne cambiate o il ciabattino (dieselbe obige Oper, in einem 2. Exemplare mit verändertem Titel). Le confusioni nate dalla somiglianza o i dui gobbi. La donna di genio volubile. Oro non compra amore. Il principe spazzacamino. La maschera fortunata. Il filosofo. Alceste. Il ritorno di Sesse.

**Predleri, Luca Ant.** Rom nazional besitzt an Opern-Textbücher: Lucio Papirio, Venedig 1715. Il pazzo per politica, Livorno 1717. La finta pazzia di Diana, Florenz 1719. Il Trionfo di Solimano ovvero il Trionfo maggiore è vincere sè stesso, ibid. 1719. Cesare in Egitto, Rom 1728. La serva padrona, Florenz 1732.

**Preite, E. . .**, ist **Ernesto Del Preite** und der Dichter der Oper „Un geloso e la vedova“ die **Nicola De Giosa** 1857 für Neapel in Musik setzte und im Klav.-Ausz. bei Ricordi und Lucca in Mailand erschien.

**Prota, Gabriele.** Im Real Collegio di musica zu Neapel befinden sich die Opern-Textbücher: „Le furberie deluse“ und „Le donne gelose“, komische Opern 1793 für Neapel geschrieben.

**Puccini, Michele,** Vater des noch lebenden (1903) Giacomo, geb. 1813, gest. 1864.

**Puccita, Vincenzo, richtiger Pucitta.** [Seine Seite 80 als letzte Oper nach Fétis verz. „Adolfo e Chiara“ wurde schon 1804 in Venedig gegeben unter dem Titel: „La burla fortunata, ossia I due prigionieri“ (Textbuch in Rom Cecilia). Seine letzte nachweisbare Oper ist Andromaca, in Mailand am 26. Dez. 1821 gegeben. (Textb. ebd.) Die Oper „Boadicea“ in 2 Akten im Klav.-Ausz. erschien in London im Selbstverlage (Rom Cecilia). — Die Verlagshandlung Ricordi in Mailand besitzt in Autograph-Partitur die Opern: 1. L'amor platonico. 2. Il puntiglio. 3. Le nozze senza sposa. 4. Lauretta. 5. La principessa in campagna. 6. Lo sposo di Lucca. 7. Andromaca. — In Kopie-Partit.: 8. Werther e Carlotta. 9. I due prigionieri. 10. Zelinda e Lindoro. 11. Teresa e Wilk. 12. La Vestale.

**Pugitta** soll **Pucitta**, siehe Puccita, heißen.

**Pugnani**, Gaetano, geb. den 27. Nov. 1731 zu Turin (nach Bertolotti).

**Pugnetti**, Antonio, ein Komponist des 18. Jhs., geb. zu Palestrina bei Rom, schrieb das Intermezzo *Il Trasteverino*, Rom 1771 (Textb. in Rom Cecilia). Später wurde er Cembalist an verschiedenen Theatern Italiens.

**Quelici**, Gaet., hiefs Quilici. Ob Hummel den Namen falsch schrieb, oder Kade im Kataloge falsch las, bedarf der Untersuchung (J. Piovano).

**Quagliatini**, Giacinto, ein römischer Komponist des 18. Jhs., schrieb folgende Intermezzi für Rom: *La finta Astrea*, 1755. *Il conte della Nebbia*, 1756. *Macacco finto imperador della Cina*, 1756. *Uno gabba l'altro e la donna gabba tutti due*, 1760 (Textb. Rom Cecilia).

**Rabitti**, Ludov., hiefs eigentlich Rabitti, Sangiorgio Giambattista, geb. 1797, oder nach Valdrighi erst 1801 zu Reggio Emilia. Er schrieb die Oper „*Il contestabile di chester*“, 1839 zu Reggio aufgeführt.

**Radicchi**, Giuseppe, war um 1774 Kapellmeister zu Spoleto und 1776 zu Urbino, wo er Ende 1799 starb (nach Radiciotti's Teatro, musica e musicis in Sinigaglia. Milano 1893 bei Ricordi. S. 50). Derselbe führt nach Textbüchern 3 Oratorien und 2 Kantaten an.

**Raimondi**, Ignazio. Die Cavatina: *Risplendi ...* gehört zur Oper „*Argia*“ von **Pietro Raimondi**, der von 1786 — 1853 lebte. (cf. Verlagskatalog von Cottrau in Neapel.)

**Rampini**, Giacomo, wird auch **Rampin** genannt. Auf dem Textbuche zur Oper „*La Gloria trionfante d'amore*“ (Ven. 1712) wird er **D. Giacomo Rampini**, Maestro di cappella della Cattedrale di Padoa genannt und auf dem Textbuche zur Oper „*Marco Attilio Regolo*“ (Verona 1713) **D. Giacomo Rampin** mit demselben Amte. (Textb. in Rom B. naz.]

**Rancalli**, Lodovico, ist derselbe wie **Roncelli**, Lodov. Beide Lesarten sind falsch, denn er hiefs **Roncalli** (J. Piovano).

**Rauzzini**, Venanzio, ist nicht in *Rom*, sondern in *Camerino* (römische Provinz) geboren, denn die Textbücher von 1764 und 65 nennen ihn „da Camerino“. Sein Bruder **Matteo** ist mutmaßlich ebenfalls aus Camerino gebürtig.

**Ravanello**, Oreste, ist ein noch lebender Kirchenkomponist.

**Ray**, Pietro, schrieb auch 1816 die Oper: „*I spensierati*“ für Mailand (Textb. in Rom Cecilia).

**Ricci**, Benedetto, Komponist der Oper: „L'Ateone“, Napoli 1708 (Textb. in Rom nazion.).

**Ricci**, Francesco, aus Perugia, Komponist der Farsetta „La vedova astuta“, Roma 1762 (Textb. in Rom nazion.)

**Richmann**, Jacob, ist nicht der Verfasser von Halm's Psalmen, sondern **Riehmann**, Jacob.

**Rinaldo** di Capua, lies Zeile 3 Capua statt Cupa. Die Oper „La donna vendicativa“ ist wahrscheinlich von **Marcello** di Capua, sicher von letzterem ist aber die folgende „La statua per puntiglio“ (Textb. in Rom naz.). Dort noch die Textbücher zu L'amante deluso, Roma 1753. Li finti pazzi per amore, Roma 1770, ist vielleicht auch von **Marcello di Capua**, sowie sicher die Oper „Furberia e funtiglio“, Venez. 1798. Die B. Rom Cecilia besitzt noch an Textb. von Rinaldo: Il ripiego in amore. La forza della pace. La serva spose. La chiavarina. La smorfiosa, Roma 1756. Il passeggio in villa, Roma 1765. Adriano in Siria, Roma 1758. Attalo, Roma 1754. Le donne redicole (?), Roma 1759. Il galloppino, Roma 1758. Il cavalier mignatta, Montepulciano 1756 (Wiel).

**Robuschi**, Ferdinando. Die Bibl. Nazionale zu Rom besitzt an Opern-Textbücher: Castrini padre e figlio, Venez. 1787. Chi sta ben non si musoa, Firenze 1787.

**Romani**, Carlo, gehört dem 19. Jh. an. Er wurde 1824 zu Avellino geboren. Die Oper „Il mantello“ wurde 1852 zu Florenz zum ersten Male gegeben.

**Rosselli**, Agrippino, ein Kastrat, sang 1784 zu Florenz und 1788 zu Venedig (nach Textbüchern). Der von Pohl angeführte Sopranist **Rosselli**, der 1794/95 in London sang, ist vielleicht derselbe.

**Rossetti**, Antonio, aus Mailand, schrieb folgende Opern: L'Olimpiade, Milano 1778 (Textb. Rom Cecilia). I Quakeriss und Il più bel dono inutile, 2 Farse für Venedig 1779 (B. Rom naz.). Il gran Cid, Napoli 1780 (Florimo IV). 1789 schrieb er für einen Ball im Scalatheater in Mailand die Musik (Cambiasi).

**Rossi**, Giuseppe II. Nach Textbüchern, die in die angegebene Zeit fallen, ergibt sich, dass er noch die Opern schrieb „L'impresario della Smirne“ und „Pietro il Grande“ (Rom naz.) Das Textbuch zu ersterer Oper bez. ihn mit Maestro di cappella di Viterbo.

**Rovedino**, mit Vornamen **Carlo**, ein Bassist, der am 6. Oktob. 1822 zu London 71 Jahr alt starb (Grove). Er sang 1780/81 in Venedig, 1781 in Florenz, 1784 — 91 zu Neapel. Sein Londoner Aufenthalt wird von Pohl erwähnt.

**Ruberti**, Costantino; 1728 gab man zu Neapel die Oper im neapolitanischen Dialekt: *Lo cecisbeo coffeato*, Comedia per musica in 3 atti (Rom naz.).

**Rust**, Giacomo. Die Bibl. in Rom Cecilia besitzt noch an Textbücher zu den Opern: *Gli antiquari in Palmira*, Milano 1780. *Vologeso*, Rom 1780. *Artaserse*, Rom 1783. Die Bibl. nazional zu Rom besitzt noch: *La contadina in corte*, Bologna 1765. *Li due amanti in inganno* (nur der 1. und 2. Akt von Rust, der 3. von **Matteo Rauzzini**). *L'amor bizzaro ossia la gelosa ditè stessa*, Venez. 1775. *Il Socrate immaginario*, Venez. 1776. *Il Giove di Creta*, Venez. 1776. *Calliroe*, Padova 1776. *Il baron di Terra Asciuta*, Venez. 1776. *La contessina*, Legnano 1777. *L'isola capricciosa*, Venez. 1780.

**Rugarli**, Gasparo, schrieb für Parma 1794 die komische Oper „*Il doppio equisoco*.“ Das Textbuch in B. Roma nazional hat den fehlerhaften Autornamen **Rugali**. Auch von seinem Vater **Antonio** citiert T. E. Ferrari in *spettacoli 1770* die Oper „*Il fanatico*“.

**Rutini**, Ferdinando. Die B. Rom naz. besitzt an Textbüchern zu Opern: *La prova del dramma serio*, Firenze 1797. *Il gazzettiere olandese*, ib. 1797. *Amor non ha riguardi*, ib. 1789. *Chi e minchion, mo danno*, ib. 1798. In der B. Rom Cecilia: *Il matrimonio per industria*, Firenze 1792. *Il tempo scuopre la verita*, Roma 1796.

**Rutini**, Giov. Marco, sind an Textbücher zu Opern noch in der B. naz. Rom vorhanden: *L'amor per rigiro* 1773 zu Poggio a Caino (Sommeraufenthalt des einstigen Großherzogs von Toscana) aufgeführt. *Le contese domestiche*, Florenz 1767. *L'amore industrioso*, Venedig 1765.

**Sabatino**, Nicola, schrieb 1752 die Oper für Rom: *Cleante*. Textb. in Rom Cecilia.

**Salarj** (Salari), Franc. Die B. naz. zu Rom besitzt die Opern-Textbücher: *Il marchese carbonaro*, Venez. 1776. *L'amor ramingo*, ib. 1777. *Le teste deboli*, ib. 1780.

**Salleri**, Ant. Die Oper „*Delemita e Delasio*“ ist dieselbe wie *Daliso e Delmita*.

**Sandali**, ein Francesco sang 1768/69 zu Venedig und zur Zeit Galuppi's in Petersburg, jedenfalls während seines (Galuppi's) zweiten Aufenthaltes daselbst.

**Santi**, Alfonso. An Textbücher besitzt die B. naz. zu Rom: *La capricciosa* 1777. *Il marito indolente* 1778. *La sposa bizzarra* 1781 zu Venedig aufgeführt.



**Sanctis**, Giuseppe de, aus Neapel, war Sänger, Impresario und Komponist. Die Oper „La serva scaltra,“ opera giocosa, wurde 1702 zu Pesaro und Rimini aufgeführt. Textbuch aus Rimini in B. naz. Rom. Dort die Amtsbezeichnung „Maestro della cappella di Pesaro“.

**Sandoni**, Pier Giuseppe. Die B. naz. zu Rom besitzt das Textbuch zur Oper: Lucio Vero, dramma in 3 atti, Piacenza 1712.

**Sarcuni** (richtiger Sarconi), Giacomo, ein Priester, der das Oratorium komponierte: „Santa Fortunata“, welches 1717 im Conservatorio dei Turchini zu Neapel aufgeführt wurde. (Textbuch in B. naz. zu Rom. Dort liest man: Drama in 3 atti.)

**Sassaroli**, Germano und Filippo, zwei Brüder, die in Italien als Sänger auftraten und darauf in sächsische Dienste traten. *Filippo*, Kastrat, geb. um 1761 zu Filottrano (Ancona), sang 1790 und 1796 zu Venedig, 1794 zu Bergamo, 1795 zu Modena, 1799 zu Rom. Im Dezember 1801 war er bereits in Dresden angestellt. Er starb am 1. Februar 1834 zu Filottrano. (Nach Textbüchern, Gandini, Wiel, Allgem. Lpz. Musikztg. und der Zeitung Teatri, Bologna von Gaetano Fiori herausgegeben). *Germano*, in Filottrano geb., war Bassist, sang 1810 zu Fermo, 1813 zu Sinigaglia, trat in die Hofkapelle in Dresden und starb daselbst Ende Mai 1846, 90 Jahre alt. (Nach der Ztg. La Fama, 1846.)

**Sassaroli**, Vincenzo, ein Opernkomponist des 19. Jahrh. 1845 trat er mit der Oper „Lucia Strozzi“ in Chieti auf.

**Sborgi**, Gaetano. Die Oper Ippolita degli Azzi ist nicht von ihm, sondern von Giuseppe Maria Sborgi, der 1814 zu Florenz zur Welt kam. (J. Piovano).

**Scarlatti**, Domenico. Die B. naz. zu Rom besitzt an Textbüchern zu Opern: Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura, 1714 und L'Orlando ovvero la gelosa pazzia 1711 zu Rom im Theater domestico di Maria Casimira regina di Polonia aufgeführt. Ambleto, Roma 1715. Berenice (musica di D. Scarlatti e Nicolò Porpora) Roma 1716 (J. Piovano).

**Scarlatti**, Giuseppe, schrieb noch die Opern: Arminio in Germania, Florenz 1741 und Armida, opera in 2 Atti von Marco Coltellini, mit nur 3 Personen. Das Textbuch ist 1766 zu Wien gedruckt. (B. naz. zu Rom.)

---

**Stradella**, Alessandro. Herr *Heinrich Hess* in Graz sendet einige bibliographische Zusätze zum Artikel Stradella des Quellen-Lexikons:

Rom, Barberini (Vatican), 3 Cantate in einer hds. Sammlung.

Wien, Hofbibl. Il Mors per Amore. P. Ms.

Oxford, Bodleian L. 13 Cantate, Ms. N 82. Benedictus, Ms. N. V. 1. La ragion m'assicura Ms. V 44.

Tenbury, S. Mich. l. 31 Madrigale zu 5 Stim. im Ms.

Paris, Bibl. nat. 1 Cantata (Vm 7 Ms.). Moteto à 5 voix. Vm 1649. 2 Duetts (Vm 7, 22). Recueil de pièces de chants, 11 Nrn. (Réserve Vm 7, 639.)

---

**Torri**, Pietro. Nach Prof. A. Sandberger's und Eugen Schmitz' Ansicht, sind die anonymen Opern in der Staatsbibl. in München jedenfalls von Torri. Nicht nur, weil dieselben seine Handschrift nebst zahlreichen Korrekturen aufweisen, sondern hauptsächlich weil sie entschieden seinen Stil, seine Ausdrucksweise zeigen. Es sind dies nach Rudhart folgende Opern: Adelaïde 18/10. 1722, 4 voll. in Part. Ms. 154. — Amadis di Grecia, Oktob. 1724 (?). Part. — Andromaca, P. Ms. 171. — Ennone, pastorale, Text französ. P. Ms. 173. — Epaminonda, 11. Mai 1727. P. Ms. n. 173. — Epitalamio, 1719. P. Ms. 244. — Eumene, 11. Juli 1720. 3 voll. Part. u. Textb. — L'inozenza diffusa da Numi, Ms. 212. — Ippolito, Text von Dom. Lalli, 22./10. 1727. Textb. u. P. — Lucio Vero, 12/10. 1720, 3 voll. P. Ms. p. 155. — Merope von Zeno, 12/10. 1719. P. Ms. n. 206. — Per l'anniversario della nascita de S. R. Massimil. Emanuele. P. Ms. n. 176. — Le Reciproque, Divertissement en musique. P. Ms. 243. — Torneo, Liechtenberg (ein Jagdschloss) 6. Mai 1718. P. Ms. 223. Venceslao, 1728. P. Ms. n. 162.

---

# Gesellschaft für Musikforschung.

---

## Verzeichnis ihrer im Druck erschienenen Werke:

1. **Monatshefte für Musikgeschichte**, redigiert von **Robert Eitner**. 35. Jahrgang 1903. Mitgliedsbeitrag nebst Abonnement jährlich 6 M. Anmeldungen nimmt Herr **Rob. Eitner** in **Templin (U./M.)** entgegen. Buchhändlerisch zu beziehen durch **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig**, 9 M jährlich. Ältere Jahrg. sind zum Teil noch vorhanden. Neu aufgelegt sind die Jahrgänge 1.—3. (1869—1871 mit dem Verzeichnis Neuer Ausgaben alter Musikwerke als Beilage), 15. (1883), 16. (1884). Es fehlen die Jahrg. 11—14 (1879—1882).

Einzelne ist noch vorrätig:

Vincenti's Kataloge, 17. Jh., 2 M.

Das deutsche Lied des 16. Jhs. 1. Teil, 3 M.

Nagel's Annalen der englischen Hofmusik, 2 M.

Katalog Joachimsthal's in Berlin, 3 M.

Bücher-Verzeichnis 1839 bis 1846, 2 M.

Quantz, Katalog von Göttingen, 2 M.

Schlick, Spiegel der Orgelmacher und die Orgeltabulatur, je 1,50 M.

Liegnitz, Handschriften-Katalog, 2 M.

Basel, Katalog der Universit.-Bibl., 2 M.

Auer, Biographie Raselius, 1,50 M.

Nagel, Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt, 2 M.

3 Generalregister, à 2 M.

2. **Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke**. Subskriptionspreis: Die ersten 2 Jahre je 15 M, die

nächsten 2 Jahre je 12 und dann je 9 M. Alle Jahre Anfang Januar erscheint ein Band von circa 30 Bogen. Anmeldungen bei *Rob. Eitner* in Templin, oder buchhändlerisch bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Auswahl der Bände steht im Belieben des Subskribenten. Einzelne Bände zum Preise von ca. 15 M.

Jahrg. 1—3. *Joh. Ott's* mehrstimmiges deutsches Liederbuch von 1544. Part. von 115 Gesgn. mit Kl.-Ausz. 42 M im Einzelverkauf.

Jahrg. 4, 1. Hälfte zu *Ott's* Liederbuch die Einleitung, Biographien, Texte und Melodien in allen Lesearten, 8°. Preis 8 M.

Jahrg. 4, 2. Hälfte: *Pater Anselm Schubiger*, Musikalische Spizilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufser-liturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen, 8°. Preis 6 M.

Jahrg. 5. *Josquin Deprés*. Eine Samlg. ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stim. (Messe, Motetten, Psalmen u. Chansons) Part. und Klavierauszg. nebst Porträt. Preis 15 M.

Jahrg. 6. *Johann Walther's* Wittenbergisch Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Part. nebst Klavierauszug. Preis 15 und billige Ausg. 6 M.

Jahrg. 7. *Heinrich Finck*. Eine Samlg. ausgewählter Kompositionen zu 4 und 5 Stim. (geistl. u. weltl. deutsche Lieder, Hymnen und Motetten). Nebst 6 Tonsätzen von seinem Grofsneffen *Hermann Finck*. Part. u. Klavier-Ausz. Preis 15 M.

Jahrg. 8. *Oeglin's* Liederbuch zu 4 Stimmen von 1512. Part. u. Klavier-Auszug. Preis 15 M.

Jahrg. 9. Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jhs. 1. Teil: Einleitung (Marienklage u. a.), *Caccini's* *Euridice*, *Gagliano's* *Dafne*, *Monteverdi's* *Orfeo*. P. u. ausgesetzter Generalbass. Mit 3 Originaltiteln. Preis 20 M.

Jahrg. 10. *Sebast. Virdung's* *Musica* gedeutscht. Basel 1511. Facsimilierter Umdruck, handelt über Theorie und Instrumente mit vielen Abbildungen und Beispielen. Preis 10 M.

Jahrg. 11. Die Oper, 2. Teil, enthält *Franc. Cavalli's* *Il Giason* 1649. *Marc' Ant. Cesti's* *La Dori* 1663. Mit ausgesetztem Generalb. Preis 20 M.

Jahrg. 12. *Mich. Praetorius' Syntagmatis musici*, Tomus 2 de *Organographia* (über die Instrumente). Wolfenb. 1618. Neudruck, die Abbildg. facsimiliert. Preis 10 M.

Jahrg. 13. *Jean Baptiste Lully's* Oper *Armide* in Part. mit  
ausgesetztem Generalb. Preis 10 M.

Jahrg. 14 *Alessandro Scarlatti's* *La Rosaura*, Opera. Part. mit  
ausgesetztem Generalb. Preis 10 M.

Jahrg. 15. *Hans Leo Hassler's* *Lustgarten*. 50 deutsche Lieder  
zu 4—8 Stim. nebst einigen Instrumentalpiecen. Nürnberg 1601 in  
kleiner Partitur. Preis 10 M.

Jahrg. 16, 17, 18. *Glarean's* *Dodecachord* in deutscher Über-  
setzung und allen Tonsätzen in Partitur. Preis 36 M.

Jahrg. 19, 20. Bd. 17. *Georg Caspar Schürmann's* Oper  
*Ludovicus Pius* oder *Ludewig der Fromme* 1726. Part. mit Kl.-  
Auszug. Preis 18 M.

Jahrg. 20, 21, 22. *Reinhard Keiser's* Oper: *Der lächerliche*  
*Prinz Jodelet*. 1726. Part. mit Kl.-Auszug. Preis 25 M.

Jahrg. 23. *Jacob Regnart's* dreistimmige deutsche Lieder (*Villa-*  
*nellen*) 1576—79, nebst *Leonh. Lechner's* fünfstim. Bearbtg. und 4  
eigenen Kompositionen. Part. Preis 15 M.

Jahrg. 24. *Martin Agricola's* *Musica instrumentalis* deutsch in  
1. und 4. Aufl. 1528 und 1545 in diplomatisch genauem Abdrucke  
mit zahlreichen Instrumenten-Abbildungen im Facsimile. Kl. 8<sup>o</sup>.  
Preis 10 M.

Jahrg. 25. *Johann Eccard's* *Neue geistliche und weltliche Lieder*  
zu 5 und 4 Stim. Königsberg 1589. 25 deutsche, lat., franz. und  
ital. Gesge. in Part. nebst Kl.-Ausz. Preis 15 M.

Jahrg. 26. *Joachim von Burck*: *Zwanzig* deutsche geistliche  
vierstimmige Lieder, Erfurt 1575. *Die Passion* nach dem Evange-  
listen *Johannes* zu vier Stimmen. Wittenberg 1568 und *die Passion*  
nach dem 22. Psalmen *Dauids* 1574 in Part. nebst Kl.-Ausz.  
Preis 15 M.

Jahrg. 27. 60 *Chansons* zu 4 Stim. aus der ersten Hälfte des  
16. Jhs. von französischen und niederländischen Meistern. Partitur  
in modernen Schlüsseln. Preis 15 M.

Jahrg. 28. *Gallus Dressler*, 17 *Motetten* zu 4 u. 5 Stim. Part.  
u. Klavier-Auszug. Preis 15 M.

Jahrg. 29. *Gregor Langius*. Eine Auswahl von *Motetten* zu  
4, 5, 6 u. 8 Stim. Part. mit Klavier-Auszug. Preis 15 M.

Jahrg. 30. *Orazio Vecchi*. *L'Amfiparnaso*. Eine Komödie von  
1597 im 5stim. Tonsatze durchkomponiert. Part. u. Kl.-Ausz. 1902.  
Preis 15 M.

Jahrg. 31. 27. Band. *Jean Marie Leclair l'aîné*, 12 Sonaten für Violine und ausgesetzten Generalbass, nebst einem Trio für Violine, Violoncell und Generalbass. Paris c. 1732. Partitur und Stimmen. 1903. Preis 15 M.

Nr. 1, 7 und 8 (Trio) sind auch einzeln zu haben.

Jahrg. 32. 28. Band, *Martin Zeuner*, 82 Geistliche Kirchenlieder zu fünf Stimmen, Nürnberg 1616. Partitur in modernen Schlüsseln (1904). Preis 10 M.

