MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte

Nummer 59

1992

INHALT

Beiträge des wissenschaftlichen Kolloquiums der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte vom 09. September 1991 (Nachmittag):

Jean-Luc Gester

Die Instrumentalsuite in Straßburg um den dreissigjährigen Krieg, mit besonderer Berücksichtigung der Suiten für zwei und drei Violinen, Violon und Basso Continuo von Johann Ernst Rieck (Straßburg, 1658)

Christian Meyer

Quelques aspects de la diffusion de la musique de luth dans les Pays rhénans à l'époque de la Renaissance et du Baroque

Ursula Kramer

"Zwo Hoboen und zweene Bassons sind auch sehr angenehm zu hören." Zu Johann Friedrich Faschs vierstimmigen Sonaten

Burgar Hander of a manager of a factor

Oswald Bill in the secretary services and appropriate control of

Arnold Mendelssohn und Wilhelm Lamping -Briefe einer musikalischen Freundschaft

Gedenken an Joseph Suder zu seinem 100. Geburtstag mit einem Beitrag von Wolfgang Birtel

Literatur

Konzert

Universität Mainz Musikwiss. Institut

INHALT - Fortsetzung

Jahrestagung und Mitgliederversammlung

Neue Mitglieder

Verstorben

Herausgeber.

Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte e.V.

Geschäftsstelle:

Musikwissenschaftliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität,

Welderweg 18, 6500 Mainz

Redaktion:

Daniela Philippi, Institut für Musikwissenschaft, Mainz

In diesem Heft werden die vier Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte vom 09. November 1991, die am Nachmittag gehalten wurden, vorgelegt. Gemeinsam mit den Mitteilungen Nr.58 ist somit der gesamte Kolloquiumstag, wie er am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz stattfand, wiedergegeben.

In diesem Zusammenhang ist besonders auch Frau Professor Marielle Popin, Université Strasbourg, für ihre Unterstützung bei der Organisation der Tagung und Übersetzung der französischen Originaltexte von Jérôme Krucker Einige Musiker und Kompositionen Straßburger Ursprungs... und Roman Feist Evangelische und katholische Kirchenmusik in Straßburg... ins Deutsche zu danken.

Ferner danken wir Frau Lucille Thoyer, die so freundlich war, die Zusammenfassungen der Texte in den Mitteilungen Nr. 58 und 59 ins Französische zu übersetzen.

Jean-Luc Gester

DIE INSTRUMENTALSUITE IN STRASSBURG UM DEN DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG, MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER SUITEN FÜR ZWEI UND DREI VIOLINEN, VIOLON UND BASSO CONTINUO VON JOHANN ERNST RIECK (STRASSBURG, 1658)

Im Jahre 1658 erschien in Straßburg eine Sammlung von Instrumentalsuiten, die der kaum 28jährige Organist von St. Thomas veröffentlichte. Der Titel lautete: Neuer Allemanden, Giques, Balletten, Couranden, Sarabanden, und Gavotten, sampt etlichen Doubles Mit drey und vier Stimmen, auff Violen zu spielen und den Basso continuo ad placitum, gesetzt von Joh. Ernst RIECK, Organisten zu S. Thoma in Strassburg.

Johann Ernst Rieck widmete sein Werk dem Markgrafen von Brandenburg, Christian Ernst (1644-1712), dem er eine "Instruments Information" geben konnte, als dieser einige Monate zuvor in Straßburg Jura studierte (seine Immatrikulation fand am 30. September 1657 statt). Die Sammlung wurde von Johann Heinrich Mittel, der von 1649 bis 1658 noch mehrere Musikalien herausgab, gedruckt. Der Verleger war Friedrich Spoor (II), der auch in Frankfurt a.M. tätig war. Das Werk wurde 1658 mehrere Male in Frankfurter Messkatalogen angezeigt. Die Bibliothèque nationale et universitäire in Straßburg bewahrt die basso continuo-Stimme (diese enthält auch die 1. Violin-Stimme) auf. In der Bibliothek des Collegium Wilhelmitanum (Séminaire Protestant) befinden sich die 1., 2. und 3. Violinstimme. Die Universitätsbibliothek Erlangen besitzt auch ein Exemplar der 1. Violin-Stimme. Die Violon-Stimme muß leider als verloren gelten.

Siehe die Widmung der Originalausgabe.

Gustav Knod, Die alten Matrikeln der Universität Strassburg 1621 bis 1793, Strasbourg: Karl J. Trübner, o.J., Bd. I., S. 1.

³ Albert Göhler, Verzeichnis der in Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902, Teil II; und Martin Vogeleis, Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500-1800, Straßbourg 1911, reéd. Genève: Minkoff. 1979.

Das Werk, das 1658 erschien, hat für uns besonderes Interesse, weil es auf dem Gebiet der Instrumental-Suite (mit Ausnahme der Lautenwerke von Elias Mertel und der Tänze des Tabulaturbuches von Bernhard Schmitt) das einzige erhaltene Zeugnis von Straßburger Ausgaben des XVII. Jahrhunderts darstellt. Die Suiten von Johann Ernst Rieck gehören zur Periode der Wiederbelebung der musikalischen Veröffentlichungen nach der durch den Krieg zwangsläufig bedingten Pause, die in Straßburg von 1628 bis 1648 dauerte. 4

Die Instrumentalsuite in Straßburg

- Das erste Viertel des XVII. Jahrhunderts -

Im frühen XVII. Jahrhundert, vor dem Beginn der durch den Krieg bedingten Pause, hatte es im Gebiet der Instrumentalmusik in Straßburg schon mehrere Veröffentlichungen gegeben, wovon aber nur ein Teil bis heute erhalten blieb.

1607 erschien Bernhard Schmitts *Tabulaturbuch*, in dem man aber hauptsächlich kolorierte italienische Motetten findet.

1615 ließ Erlias Mertel, Hoflautenist in Heidelberg, eine große Sammlung von Lautenwerken drucken (*Hortus Musicalis Novus*), darunter eine große Zahl von Tänzen.

1624 erschien bey Marx von der Heyden ein Werk von Johann Heinrich Buchner "Gräflich Hohenlohischen Organisten zu Oehringen": Parodiae Erodiae ... Liedlein der Liebe benebenst etliche Galliarden, Couranten, Intraden und Balleten mit 4. und 5. Stimmen.

1625 publizierte derselbe Marx von der Heyden ein Werk des Straßburger Organisten Adam Hetz (1605 bis 1617 in der St. Nicolai Kirche, später am Jungen St. Peter):

Choro Musico ... 50 auserlesene Stück von den allerbesten Pavanen, Allemanden, Couranten und Baletten ... mit 4 Stimmen.

Die erste Publikation war Valentin Strobels Tanz-Sammlung Allemande, Ballet, Courante & Sarabande auf Diskant u. Bass, sie ist 1648 bei Friedrich Spoor erschienen.

Diese zwei letztgenannten Werke sind uns leider nur durch Messkataloge und Nachschlagewerke bekannt.⁵

Zu diesen Namen muß man noch den des Niederländers Matthias Mercker hinzufügen, der - zwar in Frankfurt - 1613 und 1614 zwei Werke erscheinen ließ, aber kurz darauf, von 1618 bis 1622, als Organist in der Nicolai-Kirche in Straßburg amtierte.

Nach 1648

Valentin Strobel gab von 1648 bis 1668 mehrere Werke heraus, alle bei dem Straßburger Drucker Johann Heinrich Mittel oder bei Johann Friedrich Spoor. Das erste, schon oben erwähnte Werk, war:

Allemande, Ballet, Courante und Sarabande auf Diskant und Bass. Von den insgesamt 7 Werken, die Strobel herausbrachte (dabei mehrere für Laute, Mandore, Angelique) sind nur die 1652 herausgegebenen Melodien für 2 Stimmen und basso continuo mit Ritornellen für 2 Violinen teilweise erhalten.

1654 gab der weiter nicht bekannte Carl Pleickart Beck sein 1. Theil Neuer Allemanden, Balletten, Arien, Schicken, Couranten und Sarabanden, Branden, Cavaten und Cantonen, mit 2. Violinen und einem Baß ebenfalls bei Mittel und Spoor heraus. Davon gibt es nur noch eine handschriftliche Kopie der 1. Violinstimme, die in London (British Library) erhalten ist.⁷

1658 kommen dann Riecks Kompositionen und Bearbeitungen heraus, die wir noch besprechen werden.⁸

Johann Philipp Beck (vielleicht ein Organist von St. Wilhelm, aber nichts läßt auf eine Verwandtschaft mit dem oben genannten C.P. Beck schließen) publizierte 1677 seine Neue Allemanden, Gicquen, Couranten und; Sarabanden auf der Viola da gamba zu streichen von etlichen Accorten, in Straßburg bei Autore und in Frankfurt bei Friedrich Spoor. Das Werk ist verschollen.9

⁵ Vgl. Albert Göhler, a.a.O. und Martin Vogeleis, a.a.O.

⁶ Ebda.

⁷ Ebda.

⁸ Ebda.

⁹ Ebda.

Endlich muß man noch das Werk erwähnen, das der Rostocker Organist Nicolaus Hasse 1658 in seiner Amtsstadt herausgab: Delitiae Musicae mit einem "Appendix etlicher Allemanden, Couranten, Sarabanden ... so Strasburgische Studiosi an Rostockische Studiosos übersendet ..." Dieses Appendix ist leider auch verschollen.

Ein Mann, dessen Rolle für die Verbreitung dieses Repertoires sehr wichtig erscheint, ist Joh. Friedrich Spoor. Er war der Sohn eines Buchhändlers, der schon Verleger des Straßburger Druckers Paul Ledertz war. 1639 kaufte er den Verlag, und ab 1649 wurde er dann auch selbst Drucker, eine Tätigkeit, die er bis 1669 innehatte. Außerdem war er Verleger aller Werke, die bei Mittel erschienen (von V. Strobel, Ph. Fr. Böddecker, J.E. Rieck, C. Pl. Beck u.a.). Nach seinem Tode übte dann sein gleichnamiger Sohn denselben Beruf aus, ebenfalls in Straßburg und in Frankfurt. 10

Johann Rieck und Johann Ernst Rieck

Johann Rieck, Joh. Ernsts Vater, wurde in Memmingen geboren, als Sohn von Aaron Rieck, laut Heirats- und Bürgerrechtsurkunde Orgelbauer in dieser Stadt.¹¹ Wahrscheinlich lebte er eine Zeit in Ravensburg, denn am 17. November 1625 wird "Johann Rieck Ravenspurgensis" Organist in St. Thomas in Straßburg und zwar als Nachfolger von Carl Heslin, der seit 1618 die Stelle vertrat, um dann zum Münster-Organisten ernannt zu werden.¹² Rieck wurde von Christoph Tomas Walliser empfohlen, da er auch die Wartung der Orgel übernehmen konnte. Am 15. Januar 1627 heiratete er Barbara, die Tochter des berühmten verstorbenen Münster-Organisten Bernhard Schmitt (d.J.).¹³

Rieck unterhielt und vergrößerte während seiner Amtszeit und bis zu seinem Tode die Orgel mehrere Male (1629, 1631, 1644, 1646, 1649 usw.). Er wurde am 11. Juni 1652 begraben. ¹⁴ Sein Sohn Johann Ernst trat kaum acht Tage später, am 19. Juni, offiziell die Stelle seines Vaters an.

Johann Ernst Rieck wurde am 14. Januar 1630 in St. Thomas getauft. 15 Am 9. April 1638 trat er in das Thomaner Gymnasium ein. 1655, als Bürger der Stadt Strasbourg, heiratete er Maria Luck, Tochter eines "fürstlichen marggräffischen badischen Amtmannes, aus Stauffenberg" (Heiratsurkunde). 16

Von ihm haben wir zwei autographe Briefe finden können, davon eine Bittschrift an das Kapitel von St. Thomas wo er "Die Direction der Musik, so mein Vatter selig und ich schon vor langen Jahren gehabt, und die Organisten auf anderen Orgeln gleichfalls haben" beantragte. Vielleicht wurde der Brief nach 1652 geschrieben, in der Zeit als die Choragus-Stelle frei blieb, nachdem Philipp Friedrich Böddeccker zum Organisten in Stuttgart ernannt worden war. 17

Wahrscheinlich komponierte er auch Kirchenmusik, denn in einem anderen Brief an das Kapitel, erwähnt er "Das von mir geschriebene Stück", das im Rahmen seines Amtes aufgeführt wurde. 1671 ließ Rieck auch zwei Violinen einkaufen: "Vormög scheins von 2 violin auff die Orgel zu geben" (Capituls Rechnungen 1671).

Johann Ernst Riecks Tätigkeit dauerte bis zum Jahre 1682, in dem seine letzte Zahlung vom Kapitel an "Johann [Ernst] Rieck und Herr Leubrandten, den Organisten zu St. Thomas" überging (Capituls Rechnungen 1681-822).18

In unseren Nachforschungen konnten wir keine Dokumente finden, durch die wir seinen Tod oder sein Antreten einer anderen Stelle feststellen konnten.

Johann Ernst Rieck wuchs im Kreis, den die Straßburger Musiker in dieser ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts gründeten, auf. Man kann wohl davon ausgehen, daß er die Werke seines Großvaters, Bernhard Schmitt, kannte. In der Amtszeit seines Vaters hatte er sicherlich Adam Hertz kennengelernt und zudem war eine über 20 Jahre dauernde enge Zusammenarbeit mit Walliser zustande gekommen. Johann Ernst war bereits 18 Jahre alt, als Walliser starb. Dasselbe gilt für Philipp Friedrich Böddecker, dessen Amtsantritt noch vor Wallisers Tode stattfand und der mit Johann und später Johann Ernst Rieck, als Organisten in St. Thomas, zu verhandeln hatte. Carl Pleickart Becks Werk, das bei demselben Joh. Heinrich Mittel erschien, weist in seinem Titel viele Ähnlichkeiten zu demjenigen Riecks auf, das kaum vier Jahre später herausgegeben wurde. Man könnte hieraus schließen, daß Rieck das Werk zumindestens kannte.

Vgl. Josef Benzing, Die Buchdrucker des 16. u. 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet, Wiesbaden (Otto Harassowitz) 1963, S. 423-425.

¹¹ Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section généalogique, Registres Paroissiaux (St. Thomas), N 250, fol. 42.

¹² Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section historique, Fonds St. Thomas, Acta Capitula Thom. C. (1620-1641), N 206, fol. 205.

¹³ Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section historique, Fonds St. Thomas, Carton 30.

¹⁴ Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section généalogique, Registres paroissiaux (Sl. Thomas), N 250, fol. 653a.

¹⁵ Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section généalogique, Registres paroissiaux (St. Thomas), N 240, fol, 718.

¹⁶ Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section généalogique, Registres paroissiaux (St. Thomas), N 250, fol. 25.

¹⁷ Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section histroique, Fonds St. Thomas, Carton 30.

Vgl. Archives Municipales de Strasbourg, section histroique, Fonds St. Thomas, Stiffs und Capituls - Rechnungen zu St. Thomas 1681 bis 1682, Bl. 23a, 25b, 69a, 71a.

Die Suiten von Johann Ernst Rieck

Riecks Suiten sind für 2 Violinen, Violon und basso continuo ad placitum komponiert (zwei der acht Suiten verlangen noch eine dritte Violin-Stimme) und gehören damit größten Teils zur neueren kammermusikalischen, unter italienischem Einfluß stehenden Schreibart. Es ist auch für uns das erste Zeugnis der Anwendung einer basso continuo-Stimme in einer Straßburger Suitensammlung.

Die 8 Suiten bestehen aus 33 Tänzen, die erste gliedert sich in 10 Kompositionen, eine andere zählt 5 Stücke, vier weitere bestehen aus 4, und zwei nur aus 3 Tänzen.

Ein anderer bemerkswerter Punkt dieser Suiten liegt in der Verwendung fremder Sätze, die Rieck, seinem Ausdruck nach, "von der Laute abgesetzt" hat.

"Welche ich von der Laut abgesetzt / und dem anderen Diskant vermehret / mit ihres ersten Authoris namens überschrieben /... (Ad Lectorem)

Dies ist deshalb interessant, weil Riecks Bearbeitungen eine wirkliche Kompositionsarbeit darstellen. (Diese Arbeit kann man noch anderswo finden, und zwar in der, 1666 in Frankfurt erschienen, Sammlung "Continuatio Exercitii Musici ... Allemanden, Balletten, Gavotten, Gicquen, Couranten und Sarabanden, welche Theils von den besten Violisten dieser Zeit mit Diskant und Baß gesetzt, den Liebhabern aber der Edlen Music zu Gefallen zwey Stimmen und General Bass [...] darzu componiert ... von Johann Hector Beck, eine andere folgte 1670). Die Übertragung von Laute zu Trio-Besetzung bei Rieck, stellt aber einen ganz individuellen Fall dar. Bei dem Vergleich mit den Originalsätzen von Mercure, ergibt sich, daß die 2. Diskantstimme sich mit einer verhältnismäßig guten Selbständigkeit bewegt. In den übrigen Stimmen schwächt die Verarbeitung alles das, was zu sehr zu den Lautenmanieren zählt ab, so die gebrochenen Dreiklänge, die für Streicher zu häufig angewendeten Synkopen, die Unterbrechungen der Stimmführung usw. Das geht nicht immer ohne - zum Beispiel auf rhythmischer Ebene - die Originalsätze ein wenig abzuschwächen.

Werke von drei Komponisten wurden bearbeitet:

- 4 Tänze von Valentin Strobel;
- 5 Tänze von Johann Gumprecht;
- 4 Tänze von Monsieur Mercure.

Rieck kannte Valentin Strobel sicherlich persönlich; dieser hatte 1640, als der Darmstädter Hof nach der Schlacht von Nördlingen nach Straßburg umsiedelte, die Witwe des Druckers Marx von der Heyden geheiratet, die 1649 seine Erbschaft an Johann Heinrich Mittel verkaufte. 1658 hatte Mittel schon mehrere Werke von Strobel veröffentlicht. Johann Gumprecht war ein Pfarrkind von St. Thomas. 1653

erscheint sogar seine Unterschrift an erster Stelle einer Liste, auf welcher die Spender für die Renovierung der Orgel von St. Thomas eingetragen sind. Die Werke von Mercure wurden Rieck wahrscheinlich durch diese zwei Straßburger Lautenisten bekannt. Daß man solche Werke in Riecks Sammlung finden kann, macht auf den immer größeren französischen Einfluß aufmerksam, den man außerdem in der Anwendung französischer Tänze und Titel (drei Gavotten, eine Gavotte Royale, La Petite Altesse, die Doubles der ersten Suite u.a.) beobachten kann.

Wir möchten noch einige andere Punkte andeuten, die beweisen, daß Riecks Werke ganz auf dem Boden des neuen Geistes fußen, der sich in den Instrumentalsuiten, die nach 1648 komponiert wurden, ausbreitete:

- Sechsmal kommt das Schema: Allemande - Courante - Sarabande vor (zweimal: Ballett - Courante - Sarabande in den Suiten mit drei Violinen); die 2. und die 7. Suite begnügen sich sogar mit diesen 3 Tänzen.

- Oft verwendet Rieck die gleichen melodischen Motive in allen Tänzen derselben Suite und bildet so zusammenhängende Einheiten. Man kann hierfür die erste Suite der Sammlung als Beispiel zitieren, in der 8 Tänze auf 10 gleichen melodischen Motiven beruhen.

Aber die alte Weise des Zusammensetzens von motivisch-unabhängigen Sätzen innerhalb einer Suite, - sie können sogar von verschiedenen Komponisten stammen, so zum Beispiel die fünfte, die aus 4 Stücken von Monsieur Mercure und aus einer Komposition von Johann Gumprecht besteht, - wendet auch er noch an. Manchmal gehören die Allemande und die Courante motivisch zusammen.

- Rieck fügt einige Vortagsbezeichnungen hinzu: Adagio, Allegro, Presto oder Piano und Forte in Echoeffekt-Behandlung (ganz besonders in den Sarabanden). Dazu gibt er noch Hinweise, wie man die Doubles ausführen soll.

- Rieck benutzt die oben schon erwähnte neue Trioschreibweise, obwohl der Satz sehr linear bleibt, und er den basso continuo sehr oft als nicht unerläßlich behandelt, er hat ihn auch mit ad placitum bezeichnet.

Die Suiten von J.E. Rieck bieten ein gutes Beispiel von dem, was ein Straßburger Musiker, der in evangelischen Kreisen ausgebildet wurde und lebte, aufbringen konnte, in einer Stadt, die für italienische Neuigkeiten, aber auch für die aus Frankreich herüberkommenden immer stärkeren Einflüsse zugänglich war. Die Komponisten - und insbesondere die Lautenisten - verbreiteten diesen neuen Geist im Süden Deutschlands, da sie oft als Hof- oder Kirchenmusiker in Darmstadt, Stuttgart, Frankfurt usw. wirkten. Straßburg erweist sich so als eine Stadt, in der sich die Strömungen aus Österreich, Süddeutschland und Frankreich treffen.

Christian Meyer

En 1658, à Strasbourg, un jeune organiste de 28 ans, Johann Ernst Rieck (1630. après 1681), fait paraître un recuiel de suites pour 2 violons, violone et basse continue. Ce recueil parait à un moment bien particulier de l'histoire de la suite, anrès la rupture engendrée par les événements de la guerre de Trente ans. Cette rupture. perceptibel dans l'édition musicale (il n'y a aucune édition strasbourgeoise entre 1628 et 1648) marque aussi un changement esthétique, que l'on peut nettement percevoir dans l'oeuvre de Rieck. La suite s'y ordonne déjà autor du schéma allemande. courante - sarabande, parfois suivi d'une gigue. Elle est parfois unifiée par un matériau mélodique commun aux différentes danses et use d'une basse continue qui semble néanmonins rajoutée à une musique préexistante. Ce sont là des nouveautés à Strasbourg, mais qui côtoient d'autres caractéristiques, davantage héritées de la tradition d'avant 1628. Mais la principale originalité de ce recueil tient dans la transcirption de pièces issues du répertoire des luthistes. La présence de ces pièces, ainsi que celle de Doubles encore sommaires et de danses nouvelles comme la gavotte, pointe l'influence française qui se fait toujours plus marquante à Strasbourg, et, partant de là, dans le Sud de l'Allemagne. Elle vient rappeler également l'importance de la musique de luth à Strasbourg (après le brillant XVIe s., l'instrument s'y enorgueillit des noms d'Elias Mertel au début du siècle, puis de ceux des Gumprecht et Strobel, sans aucun doute connus de Rieck) et le rôle qu'elle y a joué dans l'évolution de la suite. Il est bien évident que la transcription de pièces de luth pour 2 violons et be représente un cas d'espèce très intéressant en lui même, par le travail bien particulier qu'elle exige de la part du transcripteur. Rieck se voit contraint de composer un second dessus tout en gommant quelque peu (au risque d'affaiblir les qualités d'invention - rhythmiques notamment - des pièces originales) les traits propres à l'écriture pour luth.

Ces pièces enfin, ne sauraient être négligées parce que l'essentiel de la production imprimée strasbourgeoise du XVIIe siècle, et singulièrement celle datant des premières années qui suivent le Traité de Westphalie, est perdu, et qu'elles représentent de ce fait l'unique témoignage dont nous disposons pour cette période.

QUELQUES ASPECTS DE LA DIFFUSION DE LA MUSIQUE DE LUTH DANS LES PAYS RHÉNANS A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE

Nous plaçons cette communication sous le signe des échanges culturels et musicaux autour de 1600, le long du Rhin Moyen et du Rhin Supérieur. La musique de luth qui, a bien des égards, peut-être considérée comme une sorte d'enregistrement de la mémoire collective, fut un témoin privilégié de ces échanges. Aussi porteronsnous notre attention sur quelques pages significatives de l'histoire de la musique de luth dans les pays germaniques. Nous tenterons par ailleurs d'esquisser plus précisément le rôle que Strasbourg a joué dans cette culture musicale très internationale qui fleurit à cette époque de part et d'autre du Rhin.

Strasbourg joue depuis la seconde moitié du XVIe siècle un rôle dominant dans la diffusion de la musique de luth en Allemagne. Cette diffusion est essentiellement associée au nom de Bernard Jobin. Originaire de Porrentruy, non loin de Montbéliard, Bernard Jobin s'installe à Strasbourg vers 1570 où il détient durant deux décennies une sorte de monopole régional de l'édition de la musique de luth.

Il faut toutefois se garder d'associer trop étroitement cette production à une activité musicale strasbourgeoise car Bernard Jobin profite surtout de la prestigieuse activité artistique des cours situées de part et d'autre du Rhin. Sur la rive droite, il y a la cour du prince électeur du Palatinat, et, plus près de Strasbourg, celle du margrave de Bade, particulièrement brillante sous le règne du jeune Philippe II. Sur la rive gauche, Bernard Jobin profite de l'activité musicale à la cour épiscopale de Saverne.

En 1574 Jobin publie le Teutsch Lautenbuch de Melchior Newsidler, dédié à la princesse palatine Dorothée. La réputation de Melchior Newsidler dépassait alors largement la ville d'Augsbourg où il s'était installé. En sollicitant ainsi la protection de la princesse palatine - certainement plus sensible aux arts que l'austère calviniste

Sur cette figure féminine tout à fait singulière de la Réforme, cf. Adolf Hasenclever, Beiträge zur Geschichte Kurfürst Friederichs II. von der Pfalz VII. Zur Geschichte der Kurfürstin-Witwe Dorothea von der Pfalz (1520-1580), Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N.F. 44, 1930, p.425-458.

Frédéric III qui régnait depuis 1559 sur le Palatinat -, Melchior Newsidler espérait peut-être succéder au luthiste Sebastian Ochsenkun qui était décédé la même année.

En 1582, Bernard Jobin publie les Novae tabulae musicae testudinariae du luthiste padouan Julio Cesare Barbetta qui semble avoir entretenu des liens privilégiés avec certains membres de la Nation allemande de l'Université de Padoue.² Le recueil est dédié au jeune Margrave de Bade Philippe II (*1559, 1569+1588)³ et à deux de ses conseillers. On peut imaginer - mais cela demande encore à être vérifié - que Barbetta aura peut-être souhaité obtenir un emploi à la cour de Philippe II, lui-même très sensible à la culture musicale italienne. En tous cas, la publication de ce recueil survient l'année même où le jeune margrave donne un nouvel essor à la vie musicale à la cour de Bade.⁴

En 1586, paraît enfin le Lautenbuch de Sixt Kargel, dédié à son maître, l'évêque de Strasbourg, le comte Jean de Manderschaid Blanckenheim, landgrave d'Alsace. Cette publication suit deux recueils de musique de cistre que Kargel avait également publiés chez Jobin en 1575 et 1578. Jean de Manderschaid - figure encore peu étudiée - semble avoir exercé un rôle politique et culturel considérable au cours des années 1570 et 1580. Il représente en tout cas, face à la ville - protestante - de Strasbourg, la légitimité romaine et constitue le pendant spirituel de la cour du Margrave de Bade.

Après la disparition de Philippe II en 1588 et de Jean de Manderschaid en 1592, le rôle de Strasbourg semble quelque peu s'effacer...

Il est vrai que la dernière décennie de ce siècle marque aussi un tournant dans l'histoire de la musique de luth en Allemagne. Melchior Newsidler disparaît en 1590/1591; on peut imaginer que Sixt Kargel, qui semble avoir été son strict contemporain, ne lui ait guère survécu. L'esprit de la musique de luth allemande était jusqu'alors marqué par un goût de la transcription ornée de chansons et de motets, dont Melchior Newsidler, Sixt Kargel et Matthäus Waissel sont les derniers grands

représentants. Les dernières années du XVIe siècle et le début des années 1600 affichent en revanche un goût pour un art instrumental moins décoratif, parfois plus virtuose, mais, en tous cas, plus proche de la danse. Cette transformation du goût est aussi liée à une internationalisation de la culture musicale. Là encore, les pays rhénans semblent avoir joué un rôle décisif.

Deux recueils manuscrits témoignent en particulier des progrès de la diffusion de la musique de luth anglaise et française:

Il s'agit d'une part d'un volumineux recueil en trois volumes conservé à la Hofbibliothek de Donaueschingen (Ms. G I 4) copié vers 1580-1595. Des arguments musicaux et paléographiques (en particulier la syntaxe adoptée par le rédacteur de la tablature) permettent de penser que ce recueil a été rédigé dans le Sud-Ouest de l'Allemagne, entre Heidelberg et Bâle. A la fin du troisième volume, dans un groupe de danses d'un goût résolument moderne, le rédacteur du manuscrit a recueilli une allemande, une courante et deux gaillardes de Bocquet ainsi qu'une gaillarde de Vaumenil. De même, le volumineux recueil rédigé vers 1591 par le jeune Emmanuel Wurstisen à Bâle (Basel, Ms. F.IX.70), transmet une autre courante de Bocquet et une gaillarde de Victor de Montbuisson.

Ces recueils reflètent de manière encore timide, mais significative, l'internationalisation de la musique de luth dans l'axe rhénan. Cette internationalisation, on le sait, est surtout liée à la présence de luthistes étrangers: ainsi Charles Bocquet après avoir été au service du duc de Lorraine entre 1594 et 1606, est rémunéré à plusieurs reprises à la cour de Heidelberg en 1599 et en 1602.5 Victor de Montbuisson, né en Avignon vers 1570, fut attaché de 1595 à 1627 à la cour de Kassel, auprès du Landgrave Moritz.6 On sait aussi que John Dowland avait été accueilli à cette même cour en 1594 avant de se rendre en Italie.7 Les étapes de ce voyage ne sont pas documentées, mais on peut imaginer qu'il ait pu se rendre à la cour du Palatinat, et de là, probablement à Augsbourg, pour rejoindre l'Italie en passant par Innsbruck et la vallée de l'Adige. Autres témoins de cette culture internationale: le *Thesaurus* publié par Jean-Baptiste Besard à Cologne en 1603 et dédié au prince de Nassau ou encore le volumineux recueil publié par Leopold Fuhrmann quelques années plus tard à Nuremberg.

² Son primo libro dell' intavolatura de liuto, Venise: G. Scotto, 1569, contient une Paduana Detta la Borgognona (n° 2) dédiée Al Molto Magnifico et Prudentissimo Signor, il Signor Melchioro Adiebes, dignissimo Consigliero della Illustre nation Alemana. Il s'agit de Melchior Diebiz. Ce personnage apparaît dans un acte de la nation allemande de l'Université de Padoue du moi d'avril 1571; cf. Antonio Favaro, Atti della Nazione germanica artista nello studio di Padova, Venise 1911/1912, vol. 1, p.77.

³ Cf. Otto zur Nedden, Die Kantorei am Hofe des Markgrafen Philipp II. von Baden-Baden (1580-1588), ZfMw XII, 1929/30, p.89-92; et du même, Quellen und Studien zur Oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Kassel 1931, p.15-29.

⁴ En 1582, Philippe II fait dresser un inventaire de la chapelle. Cet inventaire a été édité par Otto zur Nedden, Quellen und Studien, op. cit., p.20-28. Au titre de la musique de luth, cet inventaire (p.25) ne signale que les deux recueils publiés par Hans Jacob Wecker à Bâle en 1552: Zwei getruckt Lautenbücher in pergamen eingebunden, durch Hans Jacob verkher von Basell aussganng. Il ne subsiste aucun exemplaire de ces deux recueils.

⁵ Cf. Oeuvres des Bocquet. Edition par André Souris et Monique Rollin, Paris: C.N.R.S., 1981; Corpus des Luthistes français, p.XI-XII.

⁶ Oeuvres de Vausmenil, Edinthon, Perrichon Rael, Montbuysson, La Grotte, Saman, La Barre. Edition par André Souris, Monique Rollin et Jean-Michel Vaccaro, Paris: C.N.R.S., 1974; Corpus des Luthistes français, p.XXII-XXV.

Diana Poulton, John Dowland, London; Faber & Faber, 21982, p.33 sqq.

Une nouvelle figure strasbourgeoise illustre parfaitement cette culture internationale qui fleurit le long du Rhin: il s'agit d'Elias Mertel (1561-1626). Elias Mertel est originaire de Basse Alsace. Il fut au service du Prince électeur Frédéric IV à Heidelberg, jusqu'en 1595. Il se rend ensuite à Strasbourg où il occupe des fonctions administratives à l'Académie. Entre 1602 et 1606, il est rappelé à plusieurs reprises à la cour de Heidelberg. En février 1620, il est à Bâle. Seule la première partie de son Hortus musicalis a été publiée: ce volume contient 235 préludes et 120 fantaisies et fugues. Un second volume devait être réservé aux danses: courantes, voltes, ballets, gaillardes, et passamezzi. On peut imaginer que l'Hortus musicalis puisait assez largement dans le répertoire de la cour de Heidelberg.

Les Préludes et les Fantaisies de l'Hortus musicalis sont précédés de quelques épigrammes qui font l'éloge d'Elias Mertel. La plupart des auteurs de ces épigrammes appartiennent au milieu universitaire. ¹⁰ Si l'on en croit l'épigramme d'un certain Caspar Brülow, originaire de Pyriz en Poméranie, ¹¹ l'art de Mertel aurait été apprécié par des luthistes aussi célèbres que Jakub Polak et Charles Bocquet. ¹² Dans un autre épigramme, Mertel est associé aux plus grands luthistes de l'époque: à Dowland, à Laurencini, à Bocquet, et à Gregorius Howet. ¹³

Cette culture musicale très internationale dont Elias Mertel est un parfait représentant est essentiellement un phénomène de cour et, secondairement, un phénomène patricien.

A partir des années 1620, et surtout au cours des années 1630, les ravages de la Guerre de Trente Ans entravent considérablement l'activité artistique dans les cours.

Au même moment, la diffusion de la musique de luth se concentre autour des universités, qui demeureront durant plusieurs décennies, semble-t-il, l'un des supports privilégiés, en tous cas l'un des plus ostensibles, de la diffusion de la musique de luth. La période de la Guerre de Trente Ans marque enfin le début de la domination de la musique de luth française.

Il est impossible pour l'instant de décrire les réseaux qui ont assuré la diffusion de la musique de luth française en Allemagne. Il suffit cependant de consulter les apparats critiques des éditions du *Corpus des luthistes français* pour s'apercevoir que la diffusion allemande est particulièrement importante. De plus, pour certains luthistes, comme Dufaut par exemple, on peut même dire qu'elle est prédominante. Dans l'état actuel de nos connaissances, nous ne pouvons nous borner qu'à quelques observations:

La première, est l'engouement, dès les années, 1620 pour la musique de luth française. En voici deux exemples:

En 1625, deux représentants des "luthistes de Strasbourg" demandent au Magistrat de prendre des mesures contre un certain Boucquet, un luthiste français qui donne des leçons aux étudiants de l'Université. Le Magistrat renvoie cette demande devant le conseil de l'Université. L'enquête révèle que ce luthiste est assimilé à un étudiant. L'Université lui délivre un certificat de bonne conduite et signale en outre que, conformément à un usage très répandu dans les universités, les étudiants étrangers sont autorisés à dispenser un enseignement non académique (cf. Annexe 1). L'affaire est entérinée le 19 décembre de la même année par le Conseil des XXI qui déboute les demandeurs. - Cette anecdote montre que l'Université de Strasbourg, qui accueillait surtout la petite noblesse allemande attirée, semble-t-il, par un certain exotisme culturel, entendait, en matière de musique, protéger son monopole et son originalité face aux musiciens appartenant au monde des corporations.

Le milieu lettré est d'ailleurs parfaitement instruit du goût français en matière de jeu de luth. Voici, par exemple, ce que l'on peut lire dans un manuel de conversation français-allemand publié en 1627 par un maître de langue française installé depuis quelques années à Strasbourg. Il s'agit d'un dialogue, le soir, dans une auberge, entre deux jeunes gens:

⁸ En 1600 (nov.), 1601 (octobre)-1602, 1605 (août) et 1606 (mai). Ces étapes de la vie de Mertel sont documentées dans la préface de son Hortus musicalis (...) ex optimis quibusque authoribus Germanicis, Italicis, Gallicis, Anglicis constructus, Strasbourg, A. Bertram, 1615, cf. f. 3. Cf. aussi K. Dorfuiller, Elias Mertel, MGG 9, 1961, col. 136-137. Une étude portant sur la vie et l'oeuvre de Mertel est actuellement en cours.

^{9 «}In alteram vero partem, & ipsam, ubi prima non displicuerit, propediem edendam, reservo selectissimas quasque, ac tum suavitate, tum novitate gratissimas cantiones, puta (si venia verbis minus latinis) Courantas, Voltas, Branslas, Balletas, Galliardas, Passamezas & id genus alias, quas copia non spernenda collectas habeo», Hortus musicalis novus, f. 4.

¹⁰ On relève ainsi les noms de Johann Ludwig Hauenreuter, professeur de Physique à l'Académie de Strasbourg, Johann Michel Beuter, docteur en droit et recteur de l'Académie, Justus Meier, docteur en droit et Antecessor de l'Académie, enfin Mathias Bernegger, professeur d'Histoire à l'Académie.

¹¹ Immatriculé à l'Université de Frankfurt a. d. Oder, 1599 (cf. Matricules, vol. I, 432b).

¹² Hortus musicalis, f. 6v: «...Qui? quod et hancce tuam JACOBUS amauerit artem, / Qui de Sarmatica gente Polonus erat. / Liligeri Regis BOCQUETTUS clarus in ora / Voce tuum viva saepe probavit opus. / Plures praetereo, quos Anglia, et Itala terra / Miratur, genii tot documenta tui.»

¹³ Hortus musicalis, f. 7v: ...Musica testatum facit hoc: namque Anglia summe / Artem Doulandi suspicit, ornat, amat. / Fert LAURENCINI laudes nimium Itala tellus, / BOCQUETUS Gallis gloria prima cluet. / Sed qui Germanis celebres? GREGORIUS ipsis / Ante alios merito & MORNA wehendus erit. / His, te MERTELI, placet annumerare duobus, / Quem Germani, Itali, jureque

¹⁴ Il est peu probable qu'il s'agisse de Charles Bocquet. On admet qu'il est mort vers 1620. Les attributions à Bocquet apparaissent dans des sources rédigées ou publiées entre 1595 et 1615 environ.

¹⁵ Sur l'université et les différentes institutions scolaires dans la première moitié du XVII^e siècle, cf. Jacques Hatt, La vie strasbourgeoise il y a trois cents ans, Strasbourg 1947, p.81-95.

- «- C. Prenés ce luth, le prendray cette poche, nous louërons quelques gaillarde, courantes & sarabandes, tandis que les servantes couvriont nos licts [...]
- P. Quel luth pensez vous que ce soit-là?
- C. C'est vn luth de Padouë à larges costes: le corps est vieux, mais il n'y a pas longtemps qu'on y a fait faire vn manche d'ebene, des cheuilles & vn cillet d'yuoire, & des touches neuues.

[L'un des deux se met à jouer et l'autre lui fait observer:]

- P. Il me semble, que vous faites les tremblements trop longs.

[à quoi l'autre répond:]

- C. Pardonnez moy, Monsieur Mesangeot ne les fait pas plus courts mais bien plus nets.» 16

Si l'on peut en croire ce dialogue, la musique de luth française était alors parfaitement connue à Strasbourg - et probablement appréciée. On notera d'ailleurs que les attributions à Mesangeau sont relativement nombreuses dans les recueils de musique de luth rédigés en Allemagne du Sud.¹⁷

Au lendemain de la Guerre de Trente ans, vers la fin des années 1640, l'université de Strasbourg connaît un nouvel essor. Le rattachement, en 1648, de l'Alsace au Royaume de France - à l'exception de Strasbourg et de neuf autres villes - devait contribuer à renforcer la présence culturelle française. Cette pression accrue de la présence française rend Strasbourg encore plus attrayant pour les étudiants allemands. Les années 1650-1670 constituent aussi probablement la période la plus féconde pour l'histoire de la musique de luth à Strasbourg. Elle est illustrée en particulier par la présence de deux éminents luthistes, Valentin Strobel et Johann Gumprecht. Le premier s'était installé à Strasbourg dès 1636. Il était alors au service du margrave Frédéric V de Baden-Durlach qui avait trouvé refuge à Strasbourg après la défaite de

Nördlingen. 18 Johann Gumprecht, né en 1610 à Bad Windsheim en Franconie, le rejoint en 1643 après avoir séjourné quelques temps à Bâle. 19 Il résidera à Strasbourg jusqu'à sa mort survenue le 13 octobre 1697. 20 Il occupe des fonctions importantes au sein de la corporation des tanneurs qu'il représente au sein du Conseil des XXI. Une partie significative de son oeuvre est diffusée par des recueils dont les rédacteurs appartiennent au monde universitaire avec lequel Johann Gumprecht a entretenu des relations privilégiées. 21

Dans ses relations de voyage parues en 1670, Chappuzeau, précepteur du Prince d'Orange, rapporte de son séjour à Strasbourg les informations suivantes:

«Monsieur Camet, François de Nation, qui a esté cy deuant au seruice de son Altesse Sme le duc de Wirtemberg, est pour la Danse vn des Maistres les plus renommez de toute l'Europe, & soit pour l'inuention du balet, soit pour l'execution & la composition d'es airs, il s'en void peu qui l'egalent [...] Il n'y a point de Sale a Paris plus remplie que la sienne, & l'auantage qu'il a de parler Alleman le rend d'autant plus agreable à la Noblesse qui le frequente.

[...] Enfin il s'y trouve des plus sçauans Maîtres du Monde dans la Musique, & entre autres Messieurs Gumprecht & Strobel touchent le lut avec vne delicatesse merueilleuse. L'vn & l'autre est parfaitement honneste homme, & en grande estime dans Strasbourg.»²²

A la fin du siècle, la réputation de ces deux luthistes avait largement débordé le cadre régional, puisque, pour le parisien qu'était Monsieur de Milleran, "Strobel de Strasbourg" et "Comprecht de Strasbourg" comptaient parmi les "principaux maîtres" du luth.²³

Daniel Martin, Les colloques françois et allemands (Strasbourg: Zetzner, 2?1642), p.103-106. La préface à la présente édition est datée du 4 septembre 1627. Cette date est probablement celle de la première édition de l'ouvrage. L'autre manuel de conversation publié par Daniel Martin, Le Parlement nouveau (...), Strasbourg, 1637, contient également un chapitre sur le "faiseur de luths" (ch. 89; p.685-687) et le "musicien" (ch. 90; p.687-690).

¹⁷ Pour la diffusion allemande de Mesangeau, cf.: Besard Novus partus 1617; Ms. Bâle F.IX.53 (dans la première partie du manuscrit rédigée en Allemagne), Ms. Pr. IV G 18 [Allemagne du Sud, 1623, 1637], Ms. Rostock, Kassel Mus. fol. 61^{L1} (théorbe et viola-baryton), Kremsmünster L 81 (dit «Lautenbuch des Johann Sebastian von Hallwyl», milieu XVII^e s.).

¹⁸ Cf. Otto zur Nedden, Quellen und Studien zur Oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Kassel 1931, p.42. Un autre luthiste, David Roll, est également au service du Margrave au cours de ces années.

¹⁹ Le séjour de Johann Gumprecht à Bâle est attesté par son immaticulation à l'Université en août 1638. Il est encore à Bâle en avril 1639, date à laquelle il signe de liber amicorum de l'étudiant bâlois Chr. Hoffmann, Une édition des œuvres pour luth de Johann Gumprecht est en préparation pour le Corpus des luthistes français.

Archives municipales de Strasbourg (abrégé plus Ioin: A.M.S.), Registre paroissial D 200, f. 78.

²¹ Cf. Introduction à paraître dans le Corpus des luthistes français.

²² L'Allemagne protestante, ou relation nouvelle d'un voyage fait aux cours des électeurs et des princes protestans de l'Empire aux mois d'avril, may, juin, juillet & aoust de l'année M. D.C. LXXIX (...), Genève 1671, p.555-556.

²³ Parmi les luthistes alors actifs dans l'espace germanique, Monsieur de Milleran cite encore "Reusner de Brandebourg" (1636-1679) et "Kremberg de Varsovie" (1650-apr.1718). Ce dernier était au service de l'électeur de Saxe.

Dans ses anecdotes concernant Strasbourg, Chappuzeau insiste longuement sur les qualités du maître de danse strasbourgeois. ²⁴ Ce récit qui associe en quelques lignes un maître de danse et la musique de luth, désigne un lien structurel fondamental entre la musique de danse et la musique de luth au XVIIe siècle. Les maîtres de danse français - parisiens en particulier -, si nombreux et si appréciés dans les cours et les villes allemandes du XVIIe siècle, furent, semble-t-il, à l'origine de la diffusion de ce répertoire mélodique dont s'inspirent les luthistes. Parmi ces maîtres de danse actifs à l'époque de Johann Gumprecht, il faut citer François de la Marche, maître de danse parisien, engagé en 1636 à la cour de Darmstadt pour assurer l'éducation des enfants du landgrave Georg. ²⁵ A partir de 1650, il vécut principalement à Strasbourg. ²⁶ En 1652 il achète le droit de bourgeoisie pour lui-même, sa femme et ses sept enfants. ²⁷ En 1664, il dénonce auprès du Conseil des XXI la concurrence d'un maître de danse étranger. L'année suivante il introduit auprès du même conseil une supplique dans laquelle il fait état de ses difficultés financières et signale qu'il pourrait trouver ailleurs un emploi bien rémunéré. ²⁸

Pour l'instant, notre connaissance des réseaux qui ont assuré la diffusion de la culture musicale française en Allemagne ne se borne qu'à quelques noms et à quelques repères. L'avancement de la recherche dans ce domaine demande que l'on s'emploie, régionalement, à reprendre les recherches historiques au contact des archives et des fonds musicaux régionaux. C'est l'une des tâches que nous avons entreprises à Strasbourg. Il reste à multiplier ces efforts dans les centres historiques d'Outre-Rhin.

ANNEXE

Lettre du représentant des XXI aux Scholarques de l'Université (3.10.1625) Archives municipales de Strasbourg, Fonds St-Thomas, 331, Pièce n° 6.«Erscheint Johann Adolf Falckh vnd Philipp Ritter nomine der gesambten verburgerten Lautenisten, Contra N. Boucquet, der frantzösische Lautenist, Clagen daß selbiger mit informirung der jugend, ihnen daß brodt vor dem Maul gleichsam abschneide, Hatten derhalben ihme, solch institution oder information nider zulegen. Erkhand, weil er sich alß ein Studiosus alhie aufhaltet, auch bey der Vniversität immatriculiert*, sollen die Herrn Scholarchae bedenckhen waß hierbey zu thuen zulassen.»

«Montag den 19. octobris.

Erschienen abermahls Abraham Eme vnd Adolf Falckh die Lautenisten, repetirten ihre den 3. octobris producirte supplication, contra N. Boucquet, den frembden Lautenisten. Vnd weil Sie bishere khein Antwort empfangen, bitten sie nochmals vmb bschait. H. Storckh referirt dz Er auff jünsten bescheidt, deß Boucquets halber inquerirt vnd befunden das er nicht selbst feuer vnd Rauch halte wie die supplicanten ihne beschuldig, sondern zu Cost gehe, halte sich wohl, seje vleisig mitt der jugend, vnd nehme Monatlich 2 Reichsthaler pro salario. Jene aber die supplicanten ein Ducat in specie. Were auch auff andern Vniversitäten brauchlich, daß frembde Studenten ihre freje khunst, so sie erlaubt, exerciren mögen. Seje derhalben der supplicanten gahr nicht zu willfahren. Erkh. Ist den supplicanten ihr begehren abgeschlagen, herr Storckh, herr Glaser. » (AMS, Fonds St-Thomas, 331, Pièce n° 6; à la suite du document précédent)

²⁴ Camet est également mentionné dans un protocole de délibération du Conseil des XXI en 1670 (cf. note 27).

²⁵ Sur les liens de François de La Marche avec la cour de Darmstadt, cf. Elisabeth Noack, Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit, Mainz 1967, p.92, 113s, 118s, 125-152

²⁶ Cf. A.M.S., Protocoles du Conseil des XXI, 1650, f. 69v; 1652, f. 97v. Il retournera à la cour de Darmstadt en 1657 pour la préparation d'un ballet donné à l'occasion de la naissance de Louis (Cf. H. Kaiser, Barocktheater in Darmstadt, [Darmstadt 1951], p.39 ss.)

²⁷ A.M.S., Troisième livre de bourgeoisie, col 941; en date du 16 septembre 1652. Les registres paroissiaux de l'église St. Thomas mentionnent le décès de plusieurs membres de sa famille: sa fille Marie-Elisabeth décédée (1653), son fils Theodoricus (1661) et sa femme Marguerite (1665) (cf. A.M.S., Registre paroissial N 250, f. 655v, 671v et 680. Son fils Louis de la Marche est maître de danse à Halle en Saxe en 1670 (cf. A.M.S., Protocoles du Conseil des XXI, 1670, p.30); cet acte mentionne également la présence à Strasbourg du maître de danse Camet "so M. gn. Herren von Stuttgart kommen lassen..."

²⁸ A.M.S., Protocoles du Conseil des XXI, 1665, f. 60v, 64r-v.

^{*} Le nom de Boucquet n'apparaît pas dans les registres d'immatriculation.

Zusammenfassung

Einige Aspekte der Verbreitung der Lautenmusik im Rheingebiet zur Zeit der Renaissance und des Barocks

Diese Mitteilung steht unter dem Zeichen des kulturellen und musikalischen Austausches um 1600, entlang des Mittel- und Oberrheins. Die Lautenmusik, die in vieler Hinsicht als eine Art Aufzeichnung des gemeinsamen Gedankenguts betrachtet werden kann, war ein hervorragendes Zeugnis dieses Austausches. Die Lautenausgaben von Bernard Jobin zeugen von der unter italienischem Einfluß stehenden musikalischen Tätigkeit am Hofe des Markgrafen von Baden, aber auch von dem künstlerischen Wetteifer zwischen den Höfen im rheinländischen Raum. Jene Tätigkeit war Träger der Internationalisierung des musikalischen Geschmacks um 1600; sie war am hessischen und am pfälzischen Hofe besonders rege. Nach der Herausgabe des *Thesaurus* von Jean-Baptiste Besard (Köln 1603) zeugt die Herausgabe des *Hortus musicalis* (Straßburg 1615) von Elias Mertel von jener internationalen Kultur und bestätigt erneut die Rolle Straßburgs in der Verbreitung der Lautenmusik.

Die im städtischen Archiv von Straßburg betriebenen Nachforschungen scheinen darauf hinzudeuten, daß der Universitätskreis (dem auch Elias Mertel angehörte) in der Verbreitung der Lautenmusik im 17. Jahrhundert eine wichtige Rolle gespielt hat. Außerdem scheint die Anwesenheit von aus Frankreich stammenden Tanzlehrem in Deutschland auf bedeutende Weise zur Ausstrahlung der französischen Lautenschule beigetragen zu haben, indem sie die Verbreitung derjenigen melodisch-rhythmischen Vorbilder gewährleistet haben, auf denen dieses Repertoire beruht. Die Anwesenheit eines Tanzlehrers wie Louis de la Marche und von Lautenspielern wie Valentin Strobel und Johann Gumprecht in Straßburg in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts verleiht diesen Hypothesen ein gewisses Gewicht.

Ursula Kramer

"ZWO HOBOEN UND ZWEENE BASSONS SIND AUCH SEHR ANGENEHM ZU HÖREN." ZU JOHANN FRIEDRICH FASCHS VIERSTIMMIGEN SONATEN

"Ein Quatuor oder eine Sonate mit drey concertirenden Instrumenten, und einer Grundstimme, ist eigentlich der Probierstein eines ächten Contrapunctisten, oder auch eine Gelegenheit, wobey mancher, der in seiner Wissenschaft nicht recht gegründet ist, zu Falle kommen kann. Der Gebrauch davon ist noch niemals sehr gemein geworden; folglich kann er auch nicht allen so gar bekannt sein". 1

Wenn schon der Zeitgenosse Johann Joachim Quantz im 18. Hauptstück seines Versuchs einer Anweisung die flute traversiere zu spielen über die nur geringe Popularität dieser Gattung berichtet, so ist es umso weniger verwunderlich, wenn wir heute mit Ausnahme einiger weniger "Paradestücke" oder einzelner in jüngerer Zeit im Druck erschienener Notenausgaben nur sehr geringe Kenntnis von diesem kammermusikalischen Genre haben. Und wenn es dabei noch um eine ganz spezifische Besetzung dieser vier Stimmen gehen soll - diejenige von zwei Oboen und zwei Fagotten, d.h. von zwei konzertierenden Oboen, einem konzertierenden Fagott und Generalbaß, so scheint sich mit den großen Sonaten von Jan Dismas Zelenka das Repertoire schon fast wieder zu erschöpfen.

Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund erscheint daher der Fund gleich mehrerer Werke für diese Besetzung in den Landesbibliotheken von Darmstadt und Dresden von einigem Interesse. Es handelt sich dabei ausschließlich um Sonaten aus der Feder Johann Friedrich Faschs, jenes Thomaners, dessen Lebensweg über Darmstadt, Bayreuth und Gera schließlich nach Zerbst führte, wo er 36 Jahre - bis zu seinem Tod 1758 - die Stelle des Hofkapellmeisters innehatte.

Im 74. Hauptstück von Johann Adolph Scheibes Critischem Musikus finden sich einige wenige Bemerkungen über die Besetzung der vier Instrumentalstimmen solcher Quadros; als Muster wird die Kombination von Querflöte, Geige, Viola da gamba und Baß genannt. Scheibe verweist dabei vor allem auf die größere klangliche Vielfalt, die sich aus einer Besetzung mit vier unterschiedlichen Instrumenten ergibt: "Man nimmt aber insgemein am besten viererley Instrumente dazu; vornehmlich

Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die flute traversiere zu spielen. 18. Hauptstück, Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig 31789, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel 1953, S.302.

klingen eine Querflöte, eine Geige, eine Kniegeige, [Viola da gamba] und ein Baß am besten zusammen. [...] Der Unterschied der Instrumente selbst kommt auch darinnen dem Componisten zu statten. Und dieser Unterschied machet sie auch dem Gehöre deutlicher und angenehmer."2 Dennoch findet auch die Besetzung mit zwei Blasinstrumenten wohlwollende Beurteilung: "Wiewohl man auch Quadros findet, in welchen eine andere Veränderung der Instrumenten vorkommt. Zwo Hoboen und zweene Bassons sind auch sehr angenehm zu hören".3

Und wenn Scheibe weiterhin fordert, alle drei Oberstimmen sollten "gleichwohl ihre eigene Melodie erhalten",4 so enthält dieses Postulat ein charakteristisches Analysekriterium speziell für die Kopplung der Instrumente: Zu fragen bleibt angesichts der generellen Aufführungspraxis, das Fagott als Continuostimme einzusetzen, wie und in welchem Rahmen die Loslösung von der Fundamentfunktion und eine damit einhergehende "Aufwertung" zum Melodieinstrument gelingt,

Wählt man sich dabei die Gruppe der sechs respektive jener vier Sonaten von Jan Dismas Zelenka als Folie, die real vierstimmige Sätze aufweisen, so ergeben sich daraus spontane Konsequenzen auch für die Analyse der entsprechenden Werke von Fasch. Es sind dies sämtlich jene Konsequenzen, die mit der Besetzung des dritten konzertierenden Instruments zu tun haben und die darum auch die Kopplung von zwei Oboen und zwei Fagotten als Sonderform unter den Quatuor erscheinen lassen.

Was gemeint ist, wird ganz konkret faßbar anhand der 4. Sonate Zelenkas und hier speziell anhand des Übergangs vom zweiten zum dritten Satz: ist der zweite Satz noch rein dreistimmig komponiert, tritt mit dem nachfolgenden Satz nun erst die zusätzliche konzertierende Fagottstimme hinzu: mit rhythmisch profilierten Dreiklangsbrechungen durchzieht sie den ganzen Satz (siehe Notenbeispiel), und trotzdem vermag ihre Eigenständigkeit nicht darüber hinwegzutäuschen, daß es sich im Grunde nur um die stark ausgezierte Baßstimme handelt. Und dies nicht nur deswegen, weil zumindest die Töne der betonten Taktzeiten 1 und 3 zwischen Fagott und Baßstimme identisch sind, sondern auch aufgrund der Bewegungsrichtung der Dreiklänge: Sie werden - fundamentmäßig gedacht - nämlich immer von unten aufgebaut:5



Darüber hinaus aber erweist sich die Frage der Stimmzahl auch als satzinternes Problem. Einige der vierstimmigen Sätze in Zelenkas Sonaten weisen keine ganz entschiedene und vor allem konstant durchgehaltene Vierstimmigkeit auf. Dabei treten neben Pausentakte im Generalbaß auch die abschnittweise Unisonoführung von Fagott und Generalbaß oder etwa jene Variante, bei der die Gerüsttöne der dritten konzertierenden Stimme identisch sind mit dem Baß, diese darüber hinaus aber auch eigenständig geführt wird.

Indem für diese dritte Stimme mit dem Fagott ein Instrument gewählt wird, das üblicherweise reine Baßfunktion ausübt, birgt dies im Gegensatz zur Besetzung mit dezidierten Melodieinstrumenten stärker die Gefahr eines Rückfalls in reine Dreistimmigkeit im Sinn der klassischen Triobesetzung von 2 Oboen und Fagott.

In den Sonaten II in g-moll, V in F-dur und VI in c-moll von Zelenka bleibt die Fagottstimme weitgehend im üblichen Tonraum der Generalbaßstimme und wird nur selten in die eingestrichene Oktave hinaufgeführt. Hier nun scheint ein spezifischer Zusammenhang mit dem Phänomen latenter Dreistimmigkeit zu bestehen: ist wie im Fall des langsamen Satzes der 4. Sonate ein Satz durchgängig vierstimmig konzipiert (bezeichnenderweise ein langsamer Satz), wird die dritte konzertierende Stimme zumindest tendenziell - aus der Baß- in die Tenorregion heraufgeholt. Bei einigen anderen (oftmals raschen) Sätzen jedoch, die die Vierstimmigkeit nicht durchgängig beibehalten, bleibt die Fagottstimme ganz im Tonraum des Baßregisters (im wesentlichen die kleine Oktave mit gelegentlichen Ausweichungen in die eingestrichene Oktave) und scheint so das Changieren zwischen der Drei- und Vierstimmigkeit leichter zu gewährleisten.

Man sieht: die Variante von "zwo Hoboen und zweene Bassons" ist nicht eine beliebige Spielart innerhalb der Gattung des Quadro, sondern wirft eigenständige Satzprobleme auf, die sich daraus ergeben, daß ein genuines Baßinstrument sich nun plötzlich singend hervortun soll. Alle drei Oberstimmen müssen nach Scheibe "genau

Johann Adolph Scheibe, Critischer Musikus, Leipzig 1745, S.679.

Ebda.

Johann Adolph Scheibe, a.a.O., S.679f.

Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Jan Dismas Zelenka, Sonate IV g-moll für 2 Oboen, Fagott und b.c., hrsg. von C. Schoenbaum, Kassel 1957, S.15.

miteinander übereinstimmen. Kein Zwang und keine ausfüllenden Mittelnoten können statt finden. Alles muβ singbar und fließend seyn."⁶

Im Gegensatz zu den 6 Sonaten Zelenkas, die durch Einheitlichkeit der internen Satzprinzipien gekennzeichnet sind (was vor allem die linear-kontrapunktische Konzeption sowie die harmonischen Kühnheiten betrifft), während aber die Frage der Relation zwischen den drei konzertierenden Instrumenten auf vielfältige und immer neue Art gelöst wird - im Gegensatz nun dazu zeichnet sich der Textkorpus von Johann Friedrich Faschs Sonaten durch eine entschieden stärkere Vielfalt bzw. Uneinheitlichkeit aus. Dies betrifft neben der formalen Anlage - unter den Darmstädter Beständen ist eine fünfsätzige Sonate - auch die Besetzung; hervorhebenswert erscheint ein ausgeprägtes Quartett für zwei Oboen und zwei Fagotte, das keinen Generalbaß mehr vorsieht und mit der Tradition im Sinn der "drey concertierenden Instrumente, und einer Grundstimme" eindeutig bricht. Neben Sonaten in streng kontrapunktischer Diktion treten auch solche, die in ihrer Betonung des homophon-vertikalen Satzgefüges bereits stärker auf die Mitte des 18. Jahrhunderts verweisen. Gerade diese Tendenz hat Hugo Riemann, der sich als erster der Analyse von Faschs Werken zuwandte, zu folgendem Urteil veranlaßt: "Fasch gehört zu den Neuerern, welche die Instrumentalmusik ganz auf eigene Füße stellten und die fugierte Schreibweise durch die moderne thematische verdrängten..."7

Doch auch wenn hier ausschließlich jener "andere" Fasch, derjenige strengerer Kontrapunktik im Vordergrund des Interesses steht, so weicht selbst die in Rede stehende Form der barocken Kirchensonate mit der Besetzung von zwei Oboen und zwei Fagotten in den einzelnen Werken stark voneinander ab.

Könnte man zur Stützung von Riemanns These etwa die vierstimmige Sonate in dmoll anführen (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Mus. ms.
297/5), wo sich die barocke Tradition im wesentlichen nur noch auf ganz vereinzelte
Aspekte wie der äußeren Anlage der Sätze oder der dominantischen Bezugnahme des
langsamen ersten auf den folgenden zweiten Satz beschränkt, so ist die inteme
Satzstruktur hier hingegen bereits durch homophone Teile, ausgeprägte periodische
Gliederung in Viertaktgruppen, die Beschaffenheit der Themen (liedhaft-einfach)
und schließlich durch dominierende Dreistimmigkeit durch ständige Terz- und
Sextkopplungen beider Oboen gekennzeichnet. Charakteristisch genug spricht sich
die zeitgenössische Theorie, die sich noch am älteren Vorbild der Gattung orientiert,
für einen weit mäßigeren Gebrauch dieser Satztechnik aus. Quantz etwa warnt, daß
"Terzen- und Sextengänge [...] nicht zum Misbrauche gemachet, noch bis zum Ekel

Setzt man gerade bei diesem letztgenannten Kriterium an, so deckt sich die Satzstruktur von Faschs vierstimmiger Sonate in g-moll (Sächsische Landesbibliothek in Dresden, Mus 3423-Q-12 Nr. 182) hingegen noch ganz mit den bei Quantz formulierten Regeln. Maximal über eine Länge von drei Takten werden hier die beiden Oboen genau parallel geführt, (wenn dabei nicht ohnehin schon gegenläufige Skalenbewegung im Spiel ist oder die rhythmische Ausformung der beiden Oberstimmen sich durch je eigenständige Profilierung auszeichnet und sich dabei allerdings komplementär zu einem Block ergänzt).

Bereits der langsame Eröffnungssatz bietet - wenn auch in seiner motivischen Substanz gerade im Vergleich zum dritten Satz der schwächere - verschiedene Lösungen in der Frage der Oberstimmenbehandlung und hat dabei dann auch ganz unmittelbare Konsequenzen für die Rolle der konzertierenden Fagottstimme. Ausgehend - bei grundsätzlicher Vierstimmigkeit des Satzes - von einem eigenständigen Baß, der Fagottstimme und einer Kopplung von Oboe 1 und 2 als imitierenden Stimmen (a), wird diese Konstellation aber auch durch koplementärrythmische Verschränkung von Oboe 1 und Fagott abgelöst, eine Verschränkung, die sich sogar bis zur wirklichen Parallelführung steigert (b):

a)



durchgepeitschet, sondern vielmehr immer durch Passagien oder andere Nachahmungen unterbrochen werden."⁸

Johann Adolph Scheibe, a.a.O., S.680.

Hugo Riemann, Johann Friedrich Fasch und der freie Instrumentalstil, in: Blätter für Haus- und Kirchenmusik 4, 1900, S.104f.

⁸ Johann Joachim Quantz, a.a.O., S.303.





Dies erscheint bemerkenswert gerade im Hinblick auf die vergleichbaren ZelenkaSonaten, wo es eine solche Kopplung zwischen erster und dritter Stimme nicht gibt.
Schließlich ist diese Faktur, wie sie uns hier bei Fasch begegnet, verbunden mit der
Nutzung des höheren Fagott-Registers, wodurch die angestammte Baßfunktion
eindeutiger abgelegt wird und das Instrument als eigenständige, obligate Stimme in
den Satz eintritt. Damit einher geht etwa auch die momentane Kopplung von Fagott
und Oboe 2 in Parallelführung, ein Satzprinzip, das es bei Zelenka ebenfalls so nicht
gibt. Fasch disponiert denn auch insgesamt diese dritte Stimme um eine Terz bis
Quinte höher als es vergleichsweise Zelenka tut und erreicht damit eine stärkere
Annäherung und Verschmelzung der Tonräume zwischen exponierten Oberstimmen
und Baß.

Auf die Relation zwischen dem ersten und dem gleichfalls langsamen dritten Satz der g-moll Sonate trifft wiederum zu, was die Theorie der Zeit fordert: "Was nun den darauf folgenden langsamen Satz betrifft; so ist dieser insgemein ernsthafter, als der erste..." Entscheidend ist dabei vor allem die individuelle motivische Substanz, die die drei konzertierenden Oberstimmen erhalten. Auch hier wird wiederum durchgängig die kantablere höhere Lage des Fagotts genutzt, und Fasch gibt dem



Erst so wird auch in der Satzstruktur tatsächlich die Emanzipation zum konzertierenden Instrument vollzogen: weitschwingende Bögen, singende Phrasen sind nicht länger Sache nur der beiden Oboen.

Die Schwierigkeit, mit mehreren Instrumenten zugleich singend zu arbeiten - das war der Prüfstein für die Gattung der vierstimmigen Sonate: "Kenner und gute Meister der Musik erkennen auch aus solchen Stücken nicht unrecht die Stärke eines Componisten, in Ansehung der Harmonie und der Geschicklichkeit, in mehr als einer Stimme zugleich singend zu arbeiten, oder mehr als eine Melodie mit einander zu verbinden, und zugleich hören zu lassen."10

Daß Fasch zu solcher Schreibart fähig war, belegt gerade dieser dritte Satz der Sonate.

Die Frage nach der Anzahl der realen Stimmen wird erneut akut bei den zwei raschen Sätzen, die in ihrer kontrapunktischen Gesamtanlage wie bereits in der thematischen Struktur des Fugenthemas selbst ebenfalls vollständig barockem Geist verpflichtet sind. Wie bei Zelenka wird die Vierstimmigkeit hier nicht konsequent durchgeführt - es scheint, daß die Komplexität des Kontrapunksatzes das Fagott wieder zurück in die "Schranken" der Baßstimme zwingt. Im zweiten Satz der Sonate öffnet sich erst nach der Exposition des Themas in Oboe 1 und 2, d.h. mit dem Beginn des ersten Zwischenspiels der Satz erneut zur Vierstimmigkeit: nicht thematisch, sondern mit raschen Skalenbewegungen und stark sprunghafter Diktion meldet sich das Fagott zu Wort, ist allerdings im Gerüst - auf den betonten Taktzeiten - mit der Baßstimme identisch und figuriert im wesentlichen:

Johann Adolph Scheibe, a.a.O., S.678.

Johann Adolph Scheibe, a.a.O., S.675.





Charakteristisch für Fasch werden währenddessen die beiden Oberstimmen weitergeführt, während etwa Zelenka den Oberstimmensatz an solchen Stellen stärker ausdünnt und damit im Dienst besserer Durchhörbarkeit die rasche Sechzehntelbewegung des Fagotts klarer hervortreten läßt. (Allerdings beschränkt sich Fasch zumindest im ersten der beiden raschen Sätze zumindest dadurch ein wenig, daß er in einer der beiden Oberstimmen Haltetöne schreibt, so daß wenigstens nur eine wirklich schreitende Gegenstimme vorhanden ist.)

Der vierte Satz folgt in seinem formalen Aufbau der Struktur des zweiten. Allerdings wird die Gewichtung der drei Oberstimmen in den hier ausschließlich interessierenden vierstimmigen Zwischenspielen wirklich zum Problem. Fasch koppelt alle drei Oberstimmen - bei individueller rhythmischer wie diastematischer Struktur - in einer Weise zu einem kompakten Satz, daß weder die Verständlichkeit der ausgerechnet kompliziertesten Fagottstimme in ungünstiger Mittellage noch dadurch bedingt - ein ausgewogenes Lautstärkeverhältnis gewährleistet ist. Zelenka schreibt hingegen wesentlich instrumentenfreundlicher: je virtuoser er gerade das konzertierende Fagott in seiner ohnehin nicht allzu durchsetzungsstarken Lage gebraucht, desto radikaler läßt er bisweilen sogar beide Oberstimmen völlig schweigen:¹¹



Bei Fasch kommt erschwerend hinzu, daß die Tendenz der langsamen Sätze, das Fagott eher in höherem Register einzusetzen, auch jetzt im raschen Satz bei den virtuoseren Passagen beibehalten wird, was im Vergleich zu Zelenka neue und andere spieltechnische Probleme mit sich bringt. Dies trifft vor allem auf eine Partie des vierten Satzes zu, die Fasch in sich zweistimmig schreibt. Die Virtuosität der Stelle basiert neben dem Tempo ganz einfach darauf, daß das Fagott hier Melodie- und Baßinstrument zugleich ist, und in Anbetracht der gerade von Fasch praktizierten Registerdifferenz zwischen obligatem Fagottpart und Baßfunktion sind die Sprünge dementsprechend extrem:

¹¹ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Jan Dismas Zelenka, Sonate V F-dur für 2 Oboen, Fagott und b.c., hrsg. von C. Schoenbaum, Kassel 1958, S.4f.





Damit sind sie zugleich spieltechnisch unangenehmer als bei Zelenka, wo bisweilen real ähnlich große Distanzen durch Sprünge zu überwinden sind, diese aber insgesamt im tieferen und damit spieltechnisch leichter zu bewältigenden Tonraum liegen. Bei aller Virtuosität auch der beiden Oberstimmen ist deren "Laufwerk" jedoch stets noch melodisch geprägt, beherrschen Skalenbewegungen in Verbindung mit Terzsprüngen oder -fällen das Bild der Partitur:



Sie bestätigen so ihrerseits den Eindruck, wonach in den raschen Sätzen und dabei ganz besonders im Finalsatz nicht drei gleichartig konzertierende Instrumente miteinander musizieren, sondern sich vielmehr singendes Oberstimmenpaar und eine weitere Stimme gegenüberstehen, die gleichsam labil immer wieder gegen den Rückfall in bloße Baßfunktion kämpft.

Es konnte und sollte bei diesen Ausführungen nicht um eine umfassendere Analyse eines individuellen Werkes wie der Sonate in g-moll gehen. Vielmehr schien das aufgefundene Beispiel exemplarisch in der Lage, einige Gedanken in Bezug auf die Frage einer Gattung und ihrer satztechnischen Struktur in Abhängigkeit von der Besetzung aufzuwerfen. Immerhin hat sich gezeigt, daß mit der Wahl eines spezifischen Instrumentes als dritter konzertierender Stimme auch die interne Satzfaktur ganz unmittelbar betroffen wird.

Résumé

Les Sonates à quatres voix de Johann Friedrich Fasch

Le "quatuor" à trois parties concertantes est un genre assez peu répandu dans la musique de chambre de la fin du 17.ème et du début du 18.ème siècle. Les problèmes particuliers liés à la promotion d'un instrument comme le basson, originairement destiné à la basse continue, au rôle de troisième partie concertante, sont sans doute à l'origine de la rareté du répertoire pour la formation expressément spécifiée à deux hautbois et deux bassons. Le principe théorique, selon lequel chacune des trois voix supérieures doit avoir l'indépendance d'une partie mélodique, n'est pas partout respecté. Ceci est surtout valable dans le cas des deuxième et quatrième mouvements rapides et fugués de ce type de sonate d'église, dont la texture est le plus souvent réduite à trois voix effectives. La composition "en chantant", d'une écriture à quatre voix véritables, est beaucoup mieux réalisée dans les mouvements lents. Comparées aux grandes sonates de Jan Dismas Zelenka, les oeuvres correspondantes de Johann Friedrich Fasch (comme par exemple un manque de prise en compte des moyens accoustiques limités du basson dans les passages virtuoses, alors que Zelenka évite, dans ce genre de passages, une écriture par trop compacte des parties restantes); elles révèlent cependant, dans l'ensemble, les mêmes problèmes d'écriture liés à ce type de formation instrumentale.

ARNOLD MENDELSSOHN UND WILHELM LAMPING -BRIEFE EINER MUSIKALISCHEN FREUNDSCHAFT

Die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt erhielt kürzlich von privater Seite einen Briefwechsel, den Arnold Mendelssohn (1855-1933) mit dem damaligen städtischen Musikdirektor und Chorleiter in Bielefeld, Wilhelm Lamping (1861-1929), geführt hatte. Lamping dirigierte von 1886 an den Bielefelder Musikverein und war in diesem Amt der unmittelbare Nachfolger Arnold Mendelssohns. Offensichtlich waren Mendelssohns Beziehungen zu Bielefeld trotz seines Wechsels als Kirchenmusikmeister nach Darmstadt nicht abgerissen. Die Tochter Wilhelm Lampings, Frau Brosien-Bueschler in Detmold, übergab in großzügiger Weise die erhaltene, über ein Vierteljahrhundert zwischen den beiden Musikern geführte Korrespondenz der Darmstädter Bibliothek. Das Konvolut umfaßt nicht nur die Briefe, die Mendelssohn nach Bielefeld gerichtet hatte, sondern auch die Erwiderungsschreiben Lampings nach Darmstadt. Die Umstände und Gründe für die offenbar schon bald nach dem Tode Mendelssohns erfolgte Rückgabe der Lamping-Briefe sind nicht mehr nachvollziehbar. Möglicherweise spielte der wachsende Antisemitismus nach 1933 in diesem Zusammenhang eine Rolle. Indes bedeutet die Zusammenführung der Briefe einen außerordentlichen Glücksfall. Auf diese Weise erschließen sich die Angelegenheiten, die zwischen den Korrespondenten verhandelt wurden, im Hin und Her vielfach von selbst.

Die Lektüre der Briefe führt zu vielerlei neuen Einsichten in Mendelssohns Lebensumstände und in die Geschichte seiner Werke. Zunächst aber überrascht uns die Tatsache als solche, daß zwischen Lamping und Mendelssohn von etwa 1900 an eine intensive Freundschaft bestanden hatte. Denn in der Literatur über Arnold Mendelssohn¹ findet diese Verbindung keine Erwähnung. Ebensowenig kommt der Name Lamping in dem Nachlaßverzeichnis der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, wo neben dem musikalischen Nachlaß Mendelssohns auch etwa 500 an ihn gerichtete Schreiben zusammen mit fast 100 privaten Briefen des Komponisten

aufbewahrt werden, vor.² Insofern als die persönlichen Verbindungen ein Charakteristikum der Biographie darstellen, bedeutet der Lamping-Briefwechsel also eine gänzlich neue Facette im Lebensbild des Komponisten.

Die uns vorliegende Korrespondenz setzt mit dem Jahre 1900 ein und erstreckt sich bis zum Jahre 1927. Obwohl einige wenige Lücken in der Abfolge bestehen, blieben immerhin 90 Briefe und Postkarten von Arnold Mendelssohn und 51 Briefe und Postkarten von Wilhelm Lamping erhalten. Da sich der Inhalt fast ausschließlich auf musikalische Ereignisse und Fragen bezieht, - natürlich wird am Rande auch einmal das familiäre Wohlbefinden gestreift und wir erfahren etwas von einer Gallenkolik oder von einem Herzleiden, das Mendelssohn am Reisen hinderte - . ist das dort Verhandelte und Anvertraute von großem Aufschluß hinsichtlich einer Reihe von Detailfragen zum Leben und Werk Mendelssohns. Gleiches gilt natürlich für Lamping. In Lamping hatte Mendelssohn einen Interpreten zur Seite, der wie er selbst dachte und fühlte und Mendelssohns kompositorisches Schaffen nach Maßgabe seiner Möglichkeiten unterstützte und förderte, sei es, daß er Änderungsvorschläge aus seiner praktischen Erfahrung im Umgang mit Mendelssohns Werken machte, oder daß er sich bei einem Verlag um die Veröffentlichung eines Werkes auch dann noch einsetzte, wenn Mendelssohn selbst schon mutlos geworden war. Lamping versuchte immer wieder Mendelssohnsche Werke in seine Bielefelder Konzertprogramme einzubeziehen. Das gelang häufig, wenn auch nicht so oft, wie es sich beide Seiten gewünscht hatten. Und Lamping konnte als Interpret und als Komponist, der er selber war, mit seinem untrüglichen Gespür für musikalische Qualität und mit seiner außerordentlichen Genauigkeit, mit der er selbst nach andernorts vorausgegangen Aufführungen bei seinen eigenen Vorbereitungen dann noch immer Schreib- oder Druckfehler entdeckte, durchaus kompetent, doch niemals verletztend Mendelssohn auf Stellen hinweisen, die musikalisch noch nicht ausgereift waren. Mendelssohn seinerseits achtete das Urteil des Freundes hoch, weil dessen lautere Gesinnung sich auf nichts als auf künstlerische Kompromißlosigkeit richtete und jegliche freundschaftlich-gefällige Anerkennung ablehnte. Auf diese Weise wird Mendelssohn sicher mehr von Lamping profitiert haben als umgekehrt. Andererseits versuchte auch er beispielsweise für den Freund einen Verleger zu finden, damit dessen Chorkompositionen bekannt würden, oder einen Interpreten für sie zu interessieren. Mendelssohn war sicher der treibende, der fordernde und anregende Teil in dieser Beziehung, Lamping hingegen der reagierende, besonnene, vornehme und weniger impulsive. So hatten zwei Männer zueinander gefunden, die sich in einzigartiger Weise ergänzten, - sachbezogen, aufrichtig, kompetent und - nicht ohne Humor.

Durch die Briefe ziehen sich mehrere thematische Stränge, je nachdem welche Werke des einen oder des anderen das Interesse auf sich zogen, meist weil sie gerade

Vgl. besonders den Lebensabriß in Jürgen Böhme, Komponieren um 1920 im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, dargestellt am Beispiel der Klavier- und Kammermusik Arnold Mendelssohns, Diss, Bonn 1986.

² Vgl. Uta Hertin, Der Nachlaß Arnold Mendelssohns im Mendelssohn-Archiv. (= Mendelssohn-Studien 5), 1982.

zur Aufführung anstanden oder zur Edition gebracht werden sollten. Hauptschwerpunke bildeten in den ersten Jahren (etwa 1905-1910) die beiden für Chor, Soli und Orchester geschriebenen Oratorien *Paria* und *Pandora* (beide nach Texten Johann Wolfgang von Goethe), in den späteren Jahren (1924-1926) dann Mendelssohns 3. Sinfonie sowie die Männerchöre nach Goethe-Texten und vor allem die *Geistliche Chormusik* op. 90.3

Stellvertretend für eine Menge von angeschnittenen Themen sollen hier nur drei herausgegriffen werden. Sie können zeigen, welcher Art die Informationen sind und welche weiterführende Anknüpfungspunkte sich aus ihnen ergeben. Aus diesem Grunde sei das Interesse hier begrenzt auf Paria und Pandora sowie auf die Sinfonien und die Geistliche Chormusik Mendelssohns.

1.1. Pandora

Seit 1903, so berichtet Böhme, beschäftigte sich Mendelssohn mit *Pandora*. Das Werk hatte anfangs eine etwas locker geknüpfte Gestalt. Komponierte Teile waren durch gesprochene Texte miteinander verbunden. Später wurden diese durch Nachkomposition einiger Chor- und Solosätze ersetzt. In einem gewissen Gegensatz zur Goetheschen Vorlage allerdings blieb das Ganze eine Reihung von "szenischen Erlebnissen", die von recht wirkungsvollen Männerchören (Hämmerchortanz, Hirtengesang und Chor der Krieger) unterbrochen wurden.

Eine erste Teilaufführung soll durch den Mozartverein in Darmstadt im Jahre 1904 erfolgt sein. Die erste vollständige Aufführung kann Böhme danach erst für das Jahr 1913 belegen. Das weite Auseinanderklaffen der beiden von Böhme gefundenen Aufführungsdaten, ein Intervall von fast zehn Jahren, macht stutzig und regt zu weiteren Überlegungen an. Im Briefwechsel der Jahre 1908-1910 wird das Werk mehrfach erwähnt, und es ergibt sich schließlich ein gewandeltes Bild von der Aufführungssituation. Im Juni 1908 schreibt Lamping: "Auf Dein großes Männerchorwerk bin ich sehr gespannt. Ich hoffe bestimmt die Aufführung in Duisburg zu hören, um es dann im nächsten Jahr hier zu machen." Daß es sich bei dem zitierten Werk für Männerchor um Pandora handelt, geht aus dem Erwiderungsschreiben Mendelssohns hervor. Die Aufführung, von der hier die Rede ist, fand am 29. November 1908 statt und war zugleich die Uraufführung des vollständigen, aber damals noch nicht durchkomponierten Werkes. Denn die Rezitation zwischen den

musikalischen Sätzen wird in der Kritik eigens erwähnt. Die Aufführung fand unter der Leitung von Walter Josephson mit dem Duisburger Lehrergesangverein statt;6 Mendelssohn wohnte dem Ereignis bei.

Lamping seinerseits plante ein Festkonzert zum 50jährigen Stiftungsfest des von ihm geleiteten Männerchores "Arion" in Bielefeld und beabsichtigte Pandora im Konzertprogramm unterzubringen. Zu dieser Aufführung kam es allerdings nicht, da die musikalischen Kräfte des "Arion", wie sich herausstellte, nicht ausreichten und ein Zusammenwirken mit dem gleichfalls unter der Leitung Lampings stehenden. etwa 100 Sänger umfassenden Bielefelder Lehrergesangverein nicht möglich war, weil der ausgeprägte Partikularismus Westfalens, wie Lamping schreibt, dem entgegenstand (7.6.1908). Stattdessen plante er nun eine Aufführung für den Konzertwinter 1909/10, verschob sie aber erneut, und zwar auf den Sommer 1910 (16.6.1909) und lud schließlich Mendelssohn zur Aufführung ein. Im Oktober 1909 gab es die ersten Proben, und Lamping vermutete, daß Mendelssohn die nachkomponierten a cappella-Sätze wohl selbst noch nicht gehört habe (30.10.1909). Mendelssohn bestätigt mit den Worten: "Die a capella Stückchen habe ich noch nicht gehört; sie sind nachträglich eingeflickt: möge sich das nicht störend bemerkbar machen." Und er fügt hinzu: "Am 20. Nov. ist die Pandora in Mannheim, bin recht neugierig, wie sichs macht in der neuen Gestalt." (1.11.1909) Die Mannheimer Aufführung stand unter der Leitung von Karl Weidt mit dem dortigen Lehrergesangverein.7 Wir stoßen also in dem Briefwechsel auf zwei weitere Pandora-Aufführungen, die eine in Duisburg, die andere in Mannheim, wobei die Mannheimer wohl die erste Aufführung in der endgültigen Werkgestalt war.

Mit Beginn des Jahres 1910 kreisen dann die meisten Briefstellen um die Vorbereitung der Bielefelder Aufführung und um die Frage einer optimalen Solistenbesetzung. Als die Rede auf die Münchner Mezzosopranistin Liljequist kommt, bemerkt Mendelssohn (6.4.1910) beiläufig, daß am 11.4.1910 in Darmstadt eine *Pandora*-Aufführung mit Frau Liljequist stattfinden wird, und daß bereits Aufführungen in München und in Leipzig vorausgegangen seien. Diesen Spuren müßte noch nachgegangen werden.

Am 5. Juni 1910 hat dann endlich auch die Bielefelder Aufführung stattgefunden. Mendelssohn war anwesend, es war ein Fest, Lamping und, wie er schreibt "alle Konzertbesucher" waren von dem Werk "ganz entzückt" (11.6.1910). Nun läßt sich also die Lücke in der Reihe der Aufführungsdaten zwischen 1904 und 1913 mit Hinweisen auf weitere Aufführungsorte - Duisburg, Mannheim, München, Leipzig, Darmstadt und Bielefeld - auffüllen. Die Akzeptanz der Mendelssohnschen Musik und die Wertschätzung des Darmstädter Komponisten erscheinen unter diesen Umständen in einem veränderten Licht.

Bei der Entzifferung der Mendelssohnschen Handschrift haben mich Frau K. Heymann, Darmstadt, sowie Frau Dr. S. Eckelmann, Bonn, nachhaltig und in dankenswerter Weise unterstützt.

⁴ A.a.O., S. 95.

⁵ Vgl. Jürgen Böhme, a.a.O., S. 96.

⁶ Vgl. AMZ, 11.12.1908.

⁷ Vgl, AMZ, 10.12.1909.

Schließlich sind die in den Briefen auftauchenden Hinweise auf Dirigierdetails für Mendelssohns musikalische Vorstellungen und für die davon berührte Aufführungspraxis von Bedeutung. Es sind Anmerkungen zu Tempofragen, zur Chorbesetzung, zu Text- und Ausdrucksfragen, ja auch zu Regiefragen, die allesamt bei der Vorbereitung einer Wiederaufführung nicht unerheblich sein dürften.

1.2. Paria

Einen ähnlichen Befund erhalten wir bei dem anderen Chorwerk, bei Paria op.36, einer Chorkantate nach der gleichnamigen Ballade von Goethe, gesetzt für Soli, gemischten Chor und Orchester. Böhme konnte nur zwei Aufführungen nachweisen, eine angebliche Uraufführung durch den Darmstädter Musikverein am 14. Oktober 1907 und eine weitere Darmstädter Aufführung im Februar 1914 unter der Leitung von Willem de Haan. Es klafft eine Lücke von sieben Jahren zwischen diesen beiden Daten.

Durch Mendelssohn selbst erfahren wir zunächst etwas über den Zeitpunkt der Entstehung des Werkes. Im September 1905 schreibt er an Lamping: "Diesen Sommer habe ich mich mit der Composition von Göthes Pariatrilogie [3 Balladen] für 3 Soli, Chor u. Orchester beschäftigt. Die Skizze ist fertig, die Instrumentierung schon gut vorbereitet". Und im März 1906 kann er melden: "Die Instrumentierung des Paria [- das Stück ist bei ihm stets männlichen Geschlechts -] ist Sonntag [d.i. der 21.3.1906] fertig geworden", und er setzt noch hinzu, daß er ihn am folgenden Sonntag "Ochs in Frankfurt" vorspielen wolle. Das ist dann auch geschehen, Siegfried Ochs hatte an dem Stück Gefallen gefunden und hatte eine Aufführung für den Winter 1906/07 in Aussicht gestellt; im Herbst allerdings signalisierte er, daß es wohl eher der Winter 1907/08 werden würde (26.9.1906).

Im Oktober⁹ berichtet dann Mendelssohn, daß der *Paria* bei seiner Anwesenheit aufgeführt und "vom *Publikum sehr gut aufgenommen worden*" sei. Diese Aufführung war die tatsächliche Uraufführung, sie fand unter der abermaligen Leitung von Walter Josephson am 21. Oktober 1906 in Duisburg statt; es sang der Duisburger Gesangverein.¹⁰ Im Anschluß daran hätten Essen und Elberfeld ihr Interesse bekundet, und auch für Köln habe er Hoffnung, schreibt Mendelssohn.

Am 14. Oktober 1907 erfolgte dann die bereits erwähnte Aufführung unter Willem de Haan in Darmstadt. Da sie im (heute nicht mehr existierenden) Saalbau stattfand, mußte eine "Art Ersatz-Orgel" herangeschafft werden, und da Mendelssohn selbst

mitwirkte, können wir uns ihn an diesem Instrument, über dessen Details er uns aber im unklaren läßt, vorstellen.

Bei der dann einsetzenden Diskussion über die Solistenbesetzung für die Bielefelder Aufführung fallen Bemerkungen, die auf weitere *Paria*-Aufführungen in Frankfurt und in Berlin schließen lassen. Im übrigen sei, wie Mendelssohn schreibt, "das Stück letzten Winter 4 mal gemacht" worden, und Schwerin, Aachen und Königsberg hätten "bis jetzt" Aufführungen vorgesehen (12.6.1908). Die Rezeption muß also beträchtlich größer gewesen sein, als es bisher den Anschein hatte.

In Bielefeld nun dauerte es noch bis zum 16. Mai 1909 mit dem Konzert, in dem übrigens neben Paria noch die Alt-Rhapsodie und der Gesang der Parzen von Johannes Brahms gegeben wurden. Pech war allerdings, daß der Aufführungstag mit einem Kirchengesangsfest in Ingelheim zusammenfiel, bei dem Mendelssohn die Leitung übernommen hatte. Da half auch Lampings Überredungsversuch nichts, für diese Aufgabe eine Vertretung zu besorgen: "Denke Dir, Du wärest Theaterkapellmeister und hättest dir bei der Elektra den Arm verrenkt, dann müßte auch ein anderer einspringen", schreibt er am 6.5.1909. Doch Mendelssohn mußte seine Teilnahme am Konzert absagen, saß am Aufführungstag in einer Ingelheimer Kneipe und vertraute einer Postkarte nach Bielefeld den Vierzeiler an:

Heut ist nun bei Euch Paria, wozu Agnes Leydhecker singt die Aria Und ich muß fern sein -In Ingelheim - o Pein!

Ein Telegramm aus Bielefeld meldete ihm wenigstens den Aufführungserfolg sehr schnell.

Kurz darauf fand dann während des 14. Mecklenburgischen Musikfestes in Schwerin (23.-25. Mai 1909),¹¹ wohin Mendelssohn eigens gereist war, eine weitere Aufführung statt. Und bis es dann zu der oben erwähnten zweiten Darmstädter Aufführung im Jahre 1914 kam, scheint es auch Ende 1909 unter Franz Schreker mit dem Philharmonischen Chor eine Aufführung in Wien gegeben zu haben¹² und Anfang 1910 die in Aussicht genommene in Aachen.

Aus diesen Zusammenhängen wird erneut deutlich, daß Mendelssohn weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus bekannt und geschätzt war. Gleichwohl kostete es ihn erhebliche persönliche Anstrengungen, um seine Werke in die Konzertsäle zu bringen. Auffallend ist indes, daß sich die Aufführungsorte vornehmlich auf einen Bereich nördlich einer gedachten Linie durch Darmstadt

⁸ A.a.O., S. 97f,

⁹ Vgl. die Briefe vom 23. u. 25.10.1906.

¹⁰ Vgl. AMZ, 9.11.1906.

¹¹ Vgl. AMZ, 23.4.1909.

¹² Vgl. AMZ, 31. Dez. 1909.

beschränken. Die einzige Münchner Wiedergabe der *Pandora* nannte Mendelssohn eine "lottrige Aufführung", und wir sollten ihr keine zu große Bedeutung zumessen; und Mannheim können wir getrost in das Umfeld von Darmstadt einbeziehen.

2. Die Sinfonien

Zu einem überraschenden Ergebnis führt die Frage nach den Aufführungen der Sinfonien Mendelssohns. Böhme stellte fest, ¹³ von den drei Sinfonien Mendelssohns sei wohl nur die erste überhaupt jemals erklungen. Es geht aus dem Briefwechsel mit Lamping nun aber hervor, daß die 2. Sinfonie zumindest eine und die 3. Sinfonie wenigstens zwei Aufführungen erlebt hat. Die 2. Sinfonie entstand im Jahre 1922. ¹⁴ Im April 1924 schreibt Mendelssohn an Lamping, Georg Göhler würde die Sinfonie am 12. Mai in Hamburg aufführen, und bemerkt dann am 18. Mai, Göhler habe mit "Sinfonie II letzten Dienstag in Hamburg außerordentlichen Erfolg erzielt". Dieser habe ihm empfohlen "an einigen Stellen Lichtungen in der Instrumentation vorzunehmen", - worauf sich dann Mendelssohn mit dem Darmstädter Musikdirektor Michael Balling in Verbindung setzte, der ihm "mit Rath zur Hand gehen" wollte.

Seine 3. Sinfonie hatte Mendelssohn im November 1923 abgeschlossen. 15 Im Mai 1924 soll er sich, so schreibt Böhme, an Wilhelm Furtwängler mit der Bitte um Aufführung gewandt haben. Wohl in diesem Zusammenhang setzten dann Mendelssohns Bemühungen ein, eine Dirigierpartitur und das erforderliche Stimmenmaterial herzustellen. Ein Verleger fand sich ganz sicher nicht, so mußte das Notenmaterial handschriftlich vervielfältigt werden. Mit diesem Anliegen wandte er sich im April 1924 an Lamping, da er wußte, daß in Bielefeld die Möglichkeiten sondiert wurden, meldete sich Georg Göhler, damals Opernleiter in Altenburg und Dirigent der Philharmonie in Halle, und bot an, die Noten auf Kosten der Halleschen Concertgesellschaft herstellen zu lassen. Bedingung sei, daß die Uraufführung in Halle stattfinden müsse (29.4.1924). Diesen Vorschlag griff Mendelssohn natürlich bereitwillig auf; die Aufführung sollte im nächsten Konzertwinter sein. Zugleich bekundete nun auch Lamping sein Interesse an einer Aufführung, und zwar ebenfalls in der kommenden Konzertsaison. Nach manchen Hindernissen, die zu verfolgen der Brieflektüre eine gewisse Spannung verleihen, fand die Uraufführung der 3. Sinfonie dann am 8. Dezember 1924 in Halle statt. Mendelssohn wohnte der Aufführung bei. Im Anschluß daran hatte Göhler einen Mendelssohn-Abend mit Liedern des Komponisten arrangiert, bei dem dieser dann - wie so oft - selbst am Flügel begleitete.

Wenige Tage darauf schrieb er nach Bielefeld, die Sinfonie sei sehr schön verlaufen und der Liederabend brillant gewesen (13.12.1924). In Halle seien

besonders der 1. und der 3. Satz in der Kritik hervorgehoben worden, sein eigener Liebling hingegen sei der 4. Satz (16.1.1925). Darauf begannen die Vorbereitungen für die Aufführung in Bielefeld. Einige Änderungen hatte Mendelssohn aufgrund der Erfahrung bei der Uraufführung vorgenommen; diese sollten dann in Bielefeld übernommen werden. Dem scharfen Auge Lampings entgingen bei dieser Gelegenheit nicht einige Schreibfehler in der Partitur. Als der Konzerttermin im Februar 1925 heranrückte, mußte Mendelssohn plötzlich seine Teilnahme absagen, da er an einer "Herzaffektion" litt und ihm völlige Ruhe verordnet worden war. Zwei Tage nach dem Konzert, es fand am 20.02.1925 statt, konnte Lamping berichten: "Die Symphonie ging famos" (- ein Lieblingswort der beiden Herren). Dann schloß er ein paar Vorschläge an, insbesondere legte er Mendelssohn die Kürzung des letzten Satzes nahe. Ob danach noch weitere Aufführungen stattgefunden haben, geht aus dem Briefwechsel nicht mehr hervor. Furtwängler scheint jedenfalls das Mendelssohnsche Ansinnen nicht aufgegriffen zu haben.

3. Die Geistliche Chormusik

Besonders ergiebig ist der Briefwechsel hinsichtlich der Entstehung und Aufführung der 14 Motetten der Geistlichen Chormusik op. 90. In der Korrespondenz tauchen sie erstmalig am 11. April 1924 auf. Mendelssohn erwähnte neben der Deutschen Messe (op. 89) und der Reformationsmotette (vermutlich op. 87) den Passionsgesang und die Ostermotette aus op. 90. Und Karl Straube habe mit seinen Thomanem in Leipzig diese Werke allesamt schon aufgeführt; "Die Reformationsmotette singen sie jedes Jahr am betreffenden Tage". In Straubes fast gleichzeitigem Brief an Mendelssohn (9.4.1924)¹⁶ finden der Passionsgesang und die Ostermotette gleichfalls erstmalig Erwähnung: "Die Stücke klingen wunderbar!! Kannst Du zum 19. [April; Samstag vor Ostern] nicht herüberkommen? [nämlich zur Aufführung des Passionsgesanges] Vielleicht schon Karfreitag zur Passion?" Die Berichte über die weiteren Aufführungen der Motetten ziehen sich von nun an durch den Briefwechsel der Jahre 1924-1926. Der Bielefelder Freund wurde über den Fortgang bei der Komposition und über die Uraufführung in Leipzig durch die Thomaner auf dem laufenden gehalten. Auf diese Weise ist es möglich, viele Entstehungsdaten auf den Monat genau zu verfolgen. Lamping, von den Motetten begeistert, stellte Mendelssohns Fähigkeiten als Vokalkomponist über die des Sinfonikers, so schreibt er am 15.5.1924: "Ich bewundere ebenso die fabelhafte Meisterschaft des a capella-Satzes mit seiner straffen so überaus organisch herauswachsenden Struktur, wie den lebendigen Geist, der die alten Formen ganz mit neuem Leben füllt." Und dann an anderer Stelle, am 22.2.1925: "Wenn ich nun den Eindruck der Motetten mit dem der

¹³ A.a.O., S. 126.

¹⁴ Vgl. Jürgen Böhme, a.a.O., S. 125.

¹⁵ Vgl. Jürgen Böhme, a.a.O., S. 125.

¹⁶ Vgl. Karl Straube, Briefe eines Thomaskantors, Stuttgart 1952.

Symphonien vergleiche, so empfinde ich stark, wie weit uns doch eigentlich der Stimmungskreis der letzteren heute entrückt ist, und wie gegenwärtig und unmittelbar wir in den Motetten leben. Ich kann mir nicht helfen, aber der Ausdruck im Vokalen entspricht Deiner Natur so unmittelbar, wie kein anderer, so ausgezeichnet die Symphonie im rein Musikalischen ist. Bei den Motetten sind z.B. Deine 'Einfälle' so schlagend, daß man immer wieder einfach umgeschmissen wird. Das trägt alles, auch wenn du alte Formen übernimmst, durchaus den Stempel Deiner Persönlichkeit, wächst aber ganz über das Persönliche hinaus zum Typischen. Es ist deshalb auch überzeitlich und wird nicht untergehen. Ich weiß, du mißverstehst mich nicht, wenn ich den Maßstab anlege, den Du mir selbst giebst. Besorge auch nicht, daß ich mich für die Symphonie vielleicht weniger eingesetzt hätte, weil ich die Motetten höher stelle."

Innerhalb der brieflich geführten Diskussion über die Motetten, insbesondere als es um die Gestaltung der Passionsmotette ging, äußerte sich Mendelssohn einmal (4.2.1926) grundsätzlich zu seiner kompositorischen Idee: "Die Idee dieser Motetten ist ja doch klar: Das Erdenschicksal des gottgesandten Genius überhaupt, der erscheint, um die sinkende Menschheit zu heben, die sonst im Dreck verkäme. Die Menschen wissen um ihr Sinken, aber dies ist bequem; der Genius und das Steigen unbequem; daher weisen sie ihn ab, quälen und töten ihn. Dieses ist der stets wiederkehrende Vorgang, den ich in den kirchlichen typischen Formen darstelle." Auffällig und für die kritische Distanz Mendelssohns bezeichnend ist die Wortwahl vom "gottgesandten Genius" anstelle eingeübter und abgeschliffener Vokabeln des kirchlichen Gebrauchs. Für ihn ist die Motette nicht der Ort lyrischer Erbauung, sondern die Darstellung und Gestaltung der Idee einer möglichen Einflußnahme auf moralische Veränderungen. Es war eine trügerische Hoffnung; es blieb bei der Darstellung. Jedes der kirchlichen Feste ließ sich für ihn mit dieser Idee, mit diesem hohen moralischen Anspruch verbinden. Er selbst wählte die auf sein Ziel gerichteten Texte aus und setzte sie in Musik. In ihnen begegnet uns in unmittelbarer Weise Mendelssohns eigene Gedanken- und Gefühlswelt, und dieser in die Musik eingeflossene Tropfen Herzblut hebt den Motettenzyklus aus der Produktion seiner Zeit heraus und läßt ihn geeignet erscheinen, auch heute wieder aufgeführt zu werden.

An dieser Stelle abzubrechen bedeutet nicht, den Briefwechsel auch nur annähemd ausgeschöpft zu haben. Die drei gewählten Beispiele dienten nur zur Verdeutlichung dessen, was die Briefe inhaltlich bergen. Eine weit größere Zahl Mendelssohnscher Werke wurde in diesem Überblick nicht einmal gestreift und die genannten verdienten durchaus eine weiterführende Würdigung. Eine gründliche Auswertung der Korrespondenz zwischen Mendelssohn und Lamping steht also noch dahin und bleibt vorbehalten. Trotzdem lassen sich schon jetzt einige Ergebnisse formulieren.

- 1. Die Korrespondenz, die Mendelssohn im Laufe seines Lebens geführt hatte, blieb entgegen der Annahme von Uta Hertin¹⁷ nicht als geschlossener Bestand im Besitz der Erben. Ob es ein singulärer Fall war, daß die Briefe Lampings ausgesondert und zurückgegeben wurden, müßte geprüft werden. Auffällig ist jedenfalls, daß in dem von Hertin angelegten Verzeichnis vor allem Briefe aus Mendelssohns späten Jahren in der Minderzahl sind. Es sind die Jahre, in denen die ursprünglichen Absender noch am Leben waren, als Mendelssohn starb. Ich möchte aus diesem Grunde die Vermutung wagen, daß eine große Zahl Mendelssohnscher Briefe wieder zurückgewandert sind und sich noch in privatem Besitz befinden. Es ist, um ein Beispiel herauszugreifen, schwer vorstellbar, daß es um die Uraufführungen von *Pandora* und *Paria* in Duisburg keinen Briefwechsel mit Walter Josephson gegeben haben sollte, und die Beispiele ließen sich mehren.
- 2. Es wurde die bisher nicht bekannte Verbindung, die Mendelssohn auch nach seinem Weggang aus Bielefeld zu dieser Stadt und zu seinem Amtsnachfolger unterhielt, aufgedeckt. Über ein Vierteljahrhundert bestand eine fruchtbare Freundschaft zwischen zwei durchaus gleichrangigen Musikern, die sich ohne Scheu über ihre jeweiligen künstlerischen Probleme austauschten und sich gegenseitig unterstützten. In der Korrespondenz entstand auf diese Weise ein sehr lebendiges Bild nicht nur von beiden Persönlichkeiten, sondern auch vom Kulturbetrieb ihrer Zeit.
- 3. Für zahlreiche Werke Arnold Mendelssohns können auf dem Hintergrund des Briefwechsels erstmalig Aufführungsdaten beigebracht oder ergänzt werden. Sie sind ein Spiegel der Rezeption seines Schaffens. Für andere ergeben sich wertvolle Hinweise auf die Werkentstehung oder Werküberarbeitung. Der intensive Austausch besonders während der Jahre 1924-1927 fast die Hälfte der Schriftstücke stammt aus dieser Zeit offenbart zudem biographische Details, die vordem nicht bekannt waren.

Zusammen mit den fünf bisher in Darmstadt aufbewahrten Briefen Mendelssohns besitzt die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek nun wohl eine dem Berliner Bestand ebenbürtige Sammlung. Sie zeichnet sich zudem durch ihre zeitliche Kontinuität und ihre innere Geschlossenheit aus. In Darmstadt wurden die Briefe verfaßt, - nach Darmstadt sind sie zurückgekehrt.

¹⁷ A.a.O.

Arnold Mendelssohn et Wilhelm Lamping. La correspondance d'une amitié musicale

La bibliothèque universitaire de Darmstadt, en même bibliothèque du Land de Hesse, a pu acquérir, en 1991, de provenance privée, l'ensemble de la correspondance des années 1900 à 1927 entre le compositeur Arnold Mendelssohn de Darmstadt (90 lettres) et le chef d'orchestre Wilhelm Lamping de Bielefeld (51 lettres). Les lettres contiennent surtout des considérations d'ordre musical, et relatent en particulier de la production et de l'exécution des oeuvres de Mendelssohn à cette époque. A coté de sa troisième symphonie, de ses choeurs pour voix d'hommes et surtout de la Geistliche Chormusik op.90, ce cont les oratorios Paria et Pandora qui sont le plus souvent mentionnés. Ces lettres, en tant que documents originaux, nous renseignent non seulement sur l'histoire de la genèse et de l'exécution de chacune des oeuvres, mais également sur l'ensemble de la vie culturelle de l'époque. Elles ont permis de mettre à jour toute une série de dates d'exécution. Elles témoignent que les oeuvres d'Amold Mendelssohn étaient beaucoup mieux reçues du public qu'on ne l'avait cru jusqu'à présent. De plus, ces lettres mentionnent une foison de chefs d'orchestre, chanteurs et élèves (K. Thomas, G. Raphael), reflétant ainsi l'entrourage personnel du compositeur. Enfin, cette correspondance a permis de clarifier la question de la genèse du cycle de motets de la Geistliche Chormusik (1924-1926), que Karl Straube a crée peu à peu avec la choeur de la Thomaskirche de Leipzig.

Wolfgang Birtel

EIN MAINZER MUSIKER UND MUSIKPÄDAGOGE: JOSEPH SUDER (1892-1980) ZUM 100. GEBURTSTAG

Das 20. Jahrhundert ist sicherlich nicht arm an musikalischen Strömungen, und neben den wegweisenden Großen, den radikalen Neuerern und den zahlreichen Nachahmern hat es immer auch eine Reihe von Komponisten gegeben, die einen eigenen Weg gegangen sind - sei es, daß sie sich im Stillen von ihrer musikalischen Umwelt distanzierten, sei es, daß sie sich lautstark gegen avantgardistische Tendenzen auflehnten. Der Mainzer Komponist Joseph Suder gehört zu jener Gruppe von Musikern, die unbeirrbar ihren Weg gegangen sind, sich ihre Eigenständigkeit mit mancherlei Mühsal erkaufen und zeit ihres Lebens um Anerkennung ringen mußten.

Am 12. Dezember des Jahres 1892 wurde Joseph Suder als Sohn des angesehenen Architekten und Baumeisters Franz Joseph Suder in Mainz geboren. Im strengen, aber doch fürsorglichen Elternhaus verstand man es früh, die musischen Fähigkeiten des kleinen Joseph zu fördern. Klavier- und insbesondere der Violoncello-Unterricht bei Adolf Töpfer, einem Mitglied des Städtischen Orchesters, legten hier eine solide Basis. Töpfer vermittelte dem jungen Musicus nicht nur Kenntnisse auf dem Instrument, sondern auch in Harmonielehre und Theorie. Ab 1905 erschlossen regelmäßige Konzertbesuche dem heranwachsenden Joseph Suder ein umfangreiches Repertoire: Bach, Beethoven und Wagner sollten dabei zu Vorbildern werden. Gleichzeitig gab es erste Kompositionsversuche, und im Rahmen eines Städtischen Sommerkonzertes kam am 24. August 1909 das Scherzo im klassischen Stil für Orchester in F-dur des damals 16jährigen zur Aufführung, das die Mainzer Presse als schwungvoll und frisch¹ lobte.

Nach dem Abitur schloß sich zunächst ein Studium beim städtischen Kapellmeister Albert Gorter in den Fächern Klavier, Komposition und Kontrapunkt an. Er empfahl den musikalisch Begabten aber bald an die Akademie der Tonkunst München weiter. Joseph Suder zögerte zunächst; doch die Aussicht auf Dirigier-

¹ Zitiert nach Franzpeter Messmer, Joseph Suder - Leben und Wirken, in: Joseph Suder, hrsg. von S. Gmeinwieser, F. Messmer, H.-M. Palm und H. Rosendorfer (= Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert, hrsg. im Auftrag des Landesverbandes Bayerischer Tonkünstler e.V. im VDMK von Alexander L. Suder, Bd. 15), Tutzing 1987, S. 17.

unterricht bei Felix Mottl stimmte ihn schließlich um. Daß es dann durch den Tod von Mottl nicht zum Dirigierstudium kam, hat Joseph Suder stets bedauert. Der Bruckner-Schüler Friedrich Klose (Komposition), Karl Roesger (Klavier) und Heinrich Kiefer (Violoncello) sollten dann seine Lehrer werden. Nach nur kurzem Studium schloß Suder die Fächer Komposition und Klavier ab, Musikwissenschaftsvorlesungen und -übungen an der Universität bei Adolf Sandberger und Theodor Kroyer ergänzten die praktische Ausbildung. Eine geplante Promotion konnte allerdings aufgrund des Kriegsausbruchs nicht verwirklicht werden.

Die geschichtlichen Abläufe machten Joseph Suder zweimal einen Strich durch die Lebensplanung: beide Weltkriege brachten jeweils persönliche Katastrophen, vernichteten auch alle Vorstellungen von einer Karriere als Interpret und Komponist. Joseph Suder verlegte sich - notgedrungen, aber engagiert - auf die Musikpädagogik, die ihm, wie auch sein solistisches Auftreten, zu hohem Ansehen verhalf. Mehrere Generationen von Musikschülern und -studenten - es dürften weit über 1.000 sein verdanken Joseph Suder ihre grundlegende musikalische Ausbildung.

Nach Jahrzehnten der Lehrtätigkeit zog er sich 1960 zurück, blieb allerdings der Musikwelt in verschiedenen Funktionen kultureller Institutionen erhalten. Während all der Jahre gab es, auch wenn das Elend die schöpferischen Kräfte gelegentlich lähmte, eine Konstante: die Komposition. Im Ruhestand konnte sich Joseph Suder dieser Tätigkeit verstärkt widmen: Werke der Spätphase entstanden, frühere wurden gesichtet und überarbeitet. Der Musiker und Musikpädagoge starb schließlich nach längerer Krankheit am 13. September 1980 in seiner Wahlheimat München, geehrt u.a. mit dem Bayerischen Verdienstorden und dem Bundesverdienstkreuz, 1972 mit dem Wappenteller und 1977 mit der Gutenberg-Statuette der Stadt Mainz.

Mit der Kammersinfonie aus dem Jahre 1925, ursprünglich als Septett konzipiert, gelang Joseph Suder der große Durchbruch als Komponist. Das Werk wurde bald von vielen Rundfunksendern gespielt, in zahlreichen Konzertsälen Deutschlands, von z.T. namhaften Dirigenten, etwa vom damaligen Musikdirektor Herbert von Karajan in Aachen, und im Ausland aufgeführt und erfreute sich überall einer sehr positiven Resonanz. Was über den farbenfrohen und warmen, an Strauss gemahnenden Klang dieser in klassischer Viersätzigkeit angelegten Sinfonie hinaus fasziniert, ist die "Bauart", wandte doch Suder hier - handwerklich souverän - erstmals das Prinzip der Synthese an, das für sein ganzes Schaffen fundamental werden sollte. Der Komponist sah nämlich die Entwicklungsmöglichkeiten des klassischen Sonatensatzes keineswegs als erschöpft an, sondern entwickelte - in Fortsetzung von Bruckner und auch Wagner - sein kardinales Stilprinzip: die ursprüngliche Gegensätzlichkeit von Themen eines Satzes und eines gesamten Werkes hebt Suder am Ende quasi auf, indem er alle Gedanken in einem komplexen satztechnischen Verfahren kontrapunktisch zusammenführt und verschmilzt, und damit homophone und polyphone

Mittel in Deckung bringt.² All dies bleibt dabei stets in einen nachromantischen, keineswegs "kompliziert" klingenden Satz eingebunden.

Das kompositorische OEuvre von Suder ist überaus vielseitig und umfaßt Werke vieler Gattungen, auch wenn die verschiedenen Bereiche mit nur jeweils einzelnen oder wenigen Exemplaren vertreten sind. Joseph Suder schrieb beispielsweise eine Oper und eine Messe, eine sehr eindringliche als Dank für das Ende der Kriegsschrecken, ein Klavierkonzert, ein originelles mit einer Klarinette als weiterem Soloinstrument, und eine Sinfonie, die schon erwähnte Kammersinfonie. Neben kleineren Orchesterwerken haben insbesondere die beiden Symphonischen Musiken Gewicht. Einen großen Raum nehmen dann die Kammermusiken ein, seine drei Streichquartette, insbesondere das experimentierfreudige, fesselnde zweite in e-moll, sein expressiv-packendes Klavierquartett in h-moll oder die beiden Violinsonaten. Kompositionen für Bläser - das Quintett aus dem Jahre 1976 sollte Suders letztes Werk werden - und für Klavier runden diesen Bereich ab, zu dem noch die Fülle der Lieder und Gesänge hinzuzurechnen ist.

Das Vokale und speziell die Verbindung von Text und Musik haben Suder zeit seines Lebens beschäftigt und fasziniert. Er hatte ein besonderes Verhältnis auch zur Poesie, schrieb konsequenterweise den größten Teil seiner Texte wie auch das Libretto zu seiner einzigen Oper Kleider machen Leute selbst. Seit den 20er Jahren fesselte ihn die Novelle von Gottfried Keller, deren musikalische Umsetzung er ohne Kenntnis des Zemlinsky-Werkes über das gleiche Sujet - anging. Über viele Jahre zog sich die Komposition hin, und als das "Sorgenkind" vollendet war, das Theater von Stettin für die Saison 1939/40 die Uraufführung vorsah, machten auch diesmal die politischen Ereignisse einen Strich durch die Rechnung. Mit der sozialkritischen Komponente, die Suder in den Novellenstoff einflocht, hatte er es den Rezipienten auch nicht einfach gemacht: Weder Buffa noch Musikdrama nimmt die Oper eine sublime Zwitterstellung ein, auch wenn sich der Komponist stilistisch, z.B. in einer differenzierten Übernahme der Leitmotivtechnik, deutlich an Wagner orientierte. Zur ersten Inszenierung kam es erst viele Jahre nach Fertigstellung der Oper: am 10. Juni des Jahres 1964 an der Bühne des Landestheaters in Coburg.

"Musik als kunst- und fintenreicher Selbstzweck, wohltuend und voll freundlicher Gedanken, weder Schauplatz innerer Kämpfe und Krämpfe noch Nachhilfe für Selbstverwirklicher - Musik abseits des Markts, doch nicht außerhalb des Interesses.", 3 beschrieb die Süddeutsche Zeitung die Kunst Joseph Suders. Eine Reihe von

² Sein stillstisches Credo formulierte Joseph Suder in der Schrift Entwicklungsmöglichkeiten des Sonatensatzes, München 1952.

³ K[arl] Sch[umann], Freundliche Gedanken. Der Münchner Komponist Joseph Suder, in: Süddeutsche Zeitung, 17. November 1989.

Schallplatten-Einspielungen wichtiger Werke des Komponisten, u.a. auch seiner Oper, ist in den letzten Jahren erschienen.

Eine Beschäftigung mit seinem OEuvre, eine Wiederentdeckung auch für den Konzertsaal lohnt sich: Seine Musik gibt sich nicht modernistisch, aber auch nicht altmodisch - und kunstvoll, klangsinnlich und ausdrucksstark klingt sie in all ihren Facetten.⁴

LITERATUR

Unter dem Titel Musik-Almanach 1993/94. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland hat der Deutsche Musikrat das erste Handbuch über das Musikleben im vereinten Deutschland publiziert. Das Werk ist als Koproduktion der Verlage Bärenreiter und Bosse erschienen. Preis: DM 68,-.

Der Musik-Almanach informiert auf rund 1.000 Seiten über alle Bereiche des Musiklebens in den alten und neuen Bundesländern. Die Darstellung umfaßt in zwölf Hauptkapiteln und 70 Unterkapiteln mit rund 8.000 Stichwörtern die Gebiete Orchester und Musiktheater, musikalische Aus- und Fortbildung, Musikförderung und Musikforschung ebenso wie die Medien, die Musikwirtschaft und die Musikverbände. Die Darstellung von Strukturen und Organisationen des Musiklebens wird ergänzt durch verschiedene Register und Übersichten, die den Musik-Almanach unter sachlichen, regionalen und personellen Gesichtspunkten erschließen.

KONZERT

Im Rahmen einer Studioaufführung der Städtischen Oper Köln kam am 19.11.1992 die große romantische Oper "Das Käthchen von Heilbronn" des Mainzer Komponisten Friedrich Lux (1820-1895) in einer Klavierfassung zu Gehör. Die Titelpartie sang Alison Farr, den Ritter Graf von Strahl Rein Kolpa. Die musikalische Leitung und die Begleitung am Flügel besorgte David Levi. Die Moderation lag in den Händen der Dramaturgin Kerstin Schüssler. Publikum und Presse nahmen die gelungene Aufführung mit großem Beifall auf.

Ausführliches Material zu Leben und Werk findet sich in: Joseph Suder, a.a.O. Das Buch enthält ein Literatur- und Werkverzeichnis sowie eine Diskographie. Ergänzend dazu: Tractatus de musica bavariae. Festschrift Alexander L. Suder zum 65. Geburtstag, hrsg. von Günther Weiß, Tutzing 1992; sowie die regelmäßigen Mitteilungen der Joseph-Suder-Gesellschaft.

JAHRESTAGUNG UND MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die nächste Jahrestagung findet, gemeinsam mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., vom 16.-18. Juli 1993 in Amorbach statt. Einladungen für diese Jahrestagung ergehen gesondert.

Im Rahmen dieser Veranstaltung ist auch die Mitgliederversammlung geplant, und zwar am Sonntag den 18. Juli um 11.00 Uhr im grünen Saal des Schlosses.

NEUE MITGLIEDER

Dr. Achim Seip Wilhelm-Leuchner-Str. 8 6100 Darmstadt

VERSTORBEN

Lothar Friedrich Musikverlag B. Schotts-Söhne Weihergarten 6500 Mainz

Werner Rieger
Dr. Siebenpfeifferstr. 8
6730 Neustadt/Weinstraße

Redaktionsschluß: 30.12.1992

MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte

Nummer 60

1993

INHALT

Ein Freund und Förderer des Musiklebens. Zum Gedenken an Lothar Friedrich

Günter Wagner Friedrich Hugo von Dalberg als Liederkomponist

Volker Kalisch Schumann, Schubert und das "Nachdenken an Vergangenes". Ein Beitrag zum Schumannschen Sonatenverständnis

Gerhard Gutensohn Die untergegangene Stumm-Orgel der Pfarrkirche "Unserer lieben Frau" in Koblenz

Bernhard H. Bonkhoff Die Orgeln der Stadt Frankenthal

Buchbesprechung

Konzert

Neue Mitglieder

Verstorben

Herausgeber: Geschäftsstelle: Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte e.V. Musikwissenschaftliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität, Welderweg 18, 55128 Mainz, Postadresse: Postfach 39 80, 55099 Mainz

Redaktion:

Daniela Philippi, Institut für Musikwissenschaft, Mainz

