

Abweichend von seiner Orgel- und Klaviermusik und, soweit zu übersehen, auch seiner Kantate, notiert einzig Buxtehudes Kammermusik ausdrücklich *andante*; geschieht es auch vereinzelt, so beidemal im Umkreis des Ostinato (s. DDT XI, 7 u. 109). Ähnlich versieht Agostino Steffanis *Tassilone* (1709) mehrfach solche Partien mit dem charakteristischen Zusatz, obgleich er sonst nur sparsam bezeichnet (Denkmäler Rheinischer Musik VIII, 8, 14, 220). Die freie, unschematische Bezeichnungsweise Alessandro Scarlattis liegt in gleicher Richtung (A. Lorenz, *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*, Augsburg 1927, etwa II Nr. 234)⁴.

Dem Editor barocker Ensemblesmusik ist vertraut, daß die Partituren in der Regel weit spärlicher Vortragsanweisungen enthalten als die Stimmen. Dies trifft, wie neuerdings intensiv beobachtet worden ist, vielfach auch für die Generalbaßbezeichnung zu. Es ist die Eigenart der älteren Bezeichnungssprache, daß ihre Worte weniger eine postulierende als eine konstituierende Tendenz haben. In der Kantate Bachs hat *andante* die besondere Funktion, dem Continuo-Spieler den Übergang vom Rezitativ in die „natürliche“ sprach-musikalische Bewegung eines Arioso anzuzeigen (etwa BWV 31, 3; 248, 38 u. 50, auch 7).

Händels übrigens häufige Doppelsignierung „*andante larghetto*“ verliert nach der Erklärung der *Short explication* (s. o.) ihren rätselhaften Charakter; auch sein Begriffspaar „*andante allegro*“ dient dazu, die Spielweise der lebhaften Grundbewegung näher zu bestimmen.

In Händel und Vivaldi, auch in Domenico Scarlatti, kulminiert das italienisch-barocke, baßgebundene *andante*; von grundauf übertrifft es an Reichtum und Variabilität des Ausdrucks und der Bewegung jene liedhaften Modiformen, die das kunsttheoretische Ideal des Galanten Stils, seine Bevorzugung eines mittleren Maßes in der Musik, fordert. Die reale Baßstimme ist eingeebnet, geblieben ist die allgemeine Sphäre einer fließenden, strömenden Bewegung.

Über den affektuoseren Kern dieser Bewegung aber äußert sich J. J. Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, Paris 1767). Bei dem Versuch, das italienische *andante* dem französischen Leser nahezubringen und zu erklären, weiß er kein treffenderes Wort dafür als „*Gracieux*“:

Andante ist also, vom Baß her aufsteigend, die anmutig-natürliche Bewegung in der Musik seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert.

HEINZ WOLFGANG HAMANN / INNSBRUCK

Neue Quellen zur Johann Joseph Fux-Forschung

Im *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* des Jahres 1949 gibt Erich Schenk der Hoffnung Ausdruck, daß es im Bezug auf Johann Joseph Fux „weiteren systematischen Nachforschungen gelingen wird, Jugend und frühes Mannesalter des größten österreichischen Barockkomponisten zu erhellen und damit auch die Wurzeln seiner künstlerischen Entwicklung weiter bloß zu legen“¹.

⁴ Vgl. auch die aufschlußreiche Charakteristik, die Alessandro Scarlatti in einem Brief vom 18. Juli 1705 an Ferdinand von Toscana gibt (E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti*, London 1905, 104): „Dove è segnato grave, non intendo malenconico; dove andante, non presto ma arioso; dove allegro, non precipitoso; dove allegrissimo, tale che non affanni il Cantante nè affoghi le parole; dove andante-lento, in forma che escluda il patetico, ma sia un amoroso vago che non perda l'arioso. E in tutte le arie, nessuna malenconica.“ Die gehaltvolle Korrespondenz der Jahre 1683—1713 ist neuerdings ausführlich wiedergegeben in: M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*, Florenz 1961, 33 ff.

¹ E. Schenk, *Ein wichtiger Fund zur Biographie von J. J. Fux*, a. a. O. 483.

Bald darauf gelang es Andreas Liess an Hand einer Stelle im *Critischen Musicus*² von Johann Adolf Scheibe einen indirekten Hinweis auf die im Dunkeln liegende Jugendzeit des Komponisten zu geben³. Scheibe beschreibt, in eine antike Fabel gekleidet, die „wunderbare Entdeckung eines musikalischen Schläfers durch einen musikliebenden König“⁴, und bemerkt dazu, daß „einige Umstände darinnen vorkommen, die mit den ersten Begebenheiten des ehemaligen Kayserlichen Obercapellmeisters, eines berühmten Fuxens, einige Ähnlichkeiten zu haben scheinen“.

Der indirekte Hinweis Scheibes, der, nach Liess, „als ein zeitgenössischer aber doch Gewicht zu haben scheint“⁵, findet sich ca. fünfzig Jahre später ergänzt und bestätigt in Friedrich Daubes *Anleitung zur Komposition*⁶ wieder. So schreibt Daube 1798 in einem Exempel⁷: „Die Wahrheit wird noch immer verkannt und verschleucht — und an den meisten Höfen nicht gelitten! — dagegen nimmt das Vorurtheil ihren Platz ein und regiert unumschränkt.“

An dieser Stelle schiebt Daube Beispiele aus der Schauspieler- und Opernwelt ein, die in diesem Zusammenhang von keiner Bedeutung sind. Im weiteren Verlauf seiner Geschichte über das Vorurtheil klärt er, wie wir noch sehen werden, auch das Dunkel, das bisher über der Zeit zwischen Fuxens Flucht aus dem Grazer „Ferdinandeum“ und seinem Organistenamt an der Wiener Schottenkirche lag: „So geht's auch bei der Musik her!“ Bemerkt er weiter: „Da werden einem Neuling hundert Schikanen gemacht⁸. Ich erinnere mich hiebei des ehemaligen weltberühmten Kaiserlichen Kapellmeisters Fuchs, der vorher in Diensten eines Ungarischen Bischofs war. — Bey diesem hörte der Kaiser einmal eine solenne Messe, die ihm sehr wohl gefiel. Bey der Tafel fragte der Kaiser um den Namen desjenigen, der die Messe komponiert habe. Fuchs wurde herbeigerufen. Der Kaiser lobte ihn und nahm die Messe mit. Sie wurde in Wien aufgeführt; aber auf die elendeste Art von der Welt, ohnerachtet alle Noten getroffen wurden, weil Name und Charakter des Komponisten schon bekannt war. Die Kapelle, die damals eine der besten und zahlreichsten in Europa war, und viele Italiener enthielte, wollte also einen deutschen Anfänger, wie sie Hrn. Fuchs nannten, nicht loben, noch seine Arbeit mit möglichster Accuratesse hören lassen. — Genug, die Messe wurde so aufgeführt, daß sie dem ganzen Hofe mißfiel! — Das folgende Jahr kam der Kaiser wieder zum Bischof, bey Gelegenheit einer Jagd, hörte eine noch schönere Messe⁹. Unter während der Tafel wurde Fuchs abermals gerufen und befragt. Dieser aber bat dießmal nur, seinen Namen zu verschweigen und dann seine Messe aufführen zu lassen. Dies geschah mit dem Zusatz: diese Musik sey aus Italien geschickt worden. — Wie vortrefflich sie aufgeführt, wie herrlich, feyerlich sie dem Kaiser und allen Zuhörern gefallen, kann man sich kaum vorstellen. Nach der Musik baten sämtliche italiänischen Musiker, daß man ihnen den Namen dieses wälschen Meisters nennen möchte. der Kaiser antwortete ihnen: Ja, diesen geschickten Mann sollt ihr haben. Er nahm alsdann Hrn. Fuchs in seine Dienste — zum nachherigen großen Verdruß der meisten jener Virtuosen“¹⁰.

² J. Scheibe, *Critischer Musicus*, 2. Aufl. 1745, 59. Stk. 544 ff.

³ A. Liess, *Neues aus der biographischen Johann Joseph Fux-Forschung*, in *Mf* 5/1952, 194 ff.

⁴ Vgl. auch H. Federhofer, *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux*, in *Mf* 13/1960, 130 ff. Auch Federhofer ist der Ansicht, daß „die wunderbare Entdeckung, auf die Scheibe anspielt, zweifellos erst nach seiner Flucht aus dem Ferdinandeum stattgefunden hat“.

⁵ Liess a. a. O.

⁶ F. Daube, *Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Komposition*, Wien, 1. u. 2. Teil 1797/98.

⁷ Daube a. a. O., Bd. II, 54.

⁸ Anscheinend hatte Fux auch noch nach seiner Ernennung zum Hofkomponisten gegen verschiedene Intrigen der italienischen Partei der Hofkapelle zu kämpfen.

⁹ Es handelt sich bei diesem Werk um die *Missa SS. Trinitatis* (DTÖ, Bd. I/1).

¹⁰ Vgl. Die Fabel aus dem *Critischen Musicus* bei Liess a. a. O.

Die nächste Frage lautet nun: wer war jener „Ungarische Bischof“, in dessen Diensten Fux gestanden haben soll? Auf der Suche nach entsprechenden Anhaltspunkten in der betreffenden Zeitletatur konnten zwei Namen ungarischer Bischöfe festgestellt werden, die im Zusammenhang mit Kaiser und Hof genannt sind. Da ist zuerst der Kardinal Graf Leopold von Collonitsch zu erwähnen, „ein alter und getreuer Diener von dem Kaiser; ein Herr, der auf allen Arten gut kann genennet werden. Nämlich aufrichtig und ohne Falschheit“¹¹. (Graf Collonitsch war „Bischof zu Raab“, bevor er Kardinal wurde!) Am 26. Oktober 1687, erzählt Rink, „... erhub sich der Kaiser mit der Kaiserin . . . aus Wien, und begaben sich . . . auf den Weg nach Preßburg. Zu Wolfstal erwartete der eisgraue Bischof von Erla, Georg Fennessy den Kaiser und empfing denselben im Namen der ungarischen Stände“¹². Beide hier genannten Kirchenfürsten, ersterer mit der größeren Wahrscheinlichkeit, können zeitlich wie räumlich als eventuelle Dienstherrn von Fux in Frage kommen!

Auch jene von Daube erwähnte Messe, die den Anlaß zu Fuxens Ernennung zum Hofkapellmeister gab, ist in diesem Zusammenhang zu identifizieren. Eine zufriedenstellende Deutung ist aus der schon vorhandenen Literatur nun ohne weiteres möglich.

Nach dem schon mehrfach zitierten Vorwort der *Missa SS. Trinitatis*¹³ (Bd. I/1 der DTÖ) fühlt sich Fux „aus mehreren und allerdingensten Gründen dazu gezwungen“, dem Kaiser gerade diese Messe zu widmen, denn, so fährt er fort, „zudem hat ja Eure Heilige Majestät nicht das erstemal Augen und Ohren gütigst auf unwürdige Erzeugnisse und auch auf meine Noten gerichtet!“ Fux bittet den Kaiser, „alle Bedenken“ zu vertreiben, „daß auf dem Titel des neuen Werkes SS. Trinitatis geschrieben ist, welcher Titel in unauslöschlicher, frommer Erinnerung, gleichsam wie in Marmor gemeißelt, Euerm Herzen eingegraben, verwahrt liegt. So kann Euch nicht mißfallen, was an anderem Orte schon einmal gefiel, und unter diesem goldenen und göttlichen Namen ein zweites mal überbracht wird.“ Am Schluß der Widmungsvorrede empfiehlt sich Fux seinem Kaiser als „einen Neuling in der Kirchenmusik, den Ihr schon einmal eines Blickes gewürdigt habt“¹⁴. Diese Messe war es also, die „an anderem Orte schon einmal gefiel“, die dem Kaiser zu widmen, sich Fux „aus mehreren und allerdingensten Gründen“ gezwungen fühlte!

Zur chronologischen Einordnung ist demnach nicht mehr viel zu sagen. Federhofer bemerkt, „daß dieses Werk kaum viel vor 1700 entstanden sein dürfte“¹⁵. Auch er vermutet richtig, daß jene Messe als Dank für Fuxens Anstellung als Hofkomponist dem Kaiser gewidmet wurde¹⁶. Nach den vorliegenden Kriterien wird man die *Missa SS. Trinitatis* als drittes der sicher datierbaren Frühwerke von Johann Joseph Fux in den Herbst 1697 (der Kaiser hörte sie anlässlich einer Jagd!) verweisen dürfen, während sie dem Kaiser vielleicht zu Fuxens Amtsantritt (April 1698) gewidmet wurde. Unter Umständen ist die Messe *Quid transitoria*, aus dem Jahre 1695 jene, welche der Kaiser anlässlich seines ersten Zusammentreffens mit seinem späteren Hofkapellmeister mit nach Wien nahm, und die dort „auf die elendeste Art von der Welt“ zur Aufführung gelangte, „weil Name und Charakter des Komponisten schon bekannt war“. Sollte letzteres zutreffen, so wäre Fux den Musikern der Hofkapelle wenigstens seit dem Jahre 1696 „als ein deutscher Anfänger“ in der Komposition bekannt gewesen¹⁷.

¹¹ E. G. Rink, *Leopold des Großen, Römischen Kaisers wunderwürdiges Leben und Thaten*, Köln 1707, 2/1713, Bd. I, 222.

¹² Rink a. a. O., Bd. III, 852.

¹³ G. Adler im Rev.-Ber., DTÖ, Bd. I/1; Federhofer a. a. O.; ders. in *KmJb* 1959, 113 ff.

¹⁴ Für die Übersetzung des schwierigen lateinischen Barocktextes habe ich an dieser Stelle Herrn Dr. Klaus Peter Lange, Kiel, meinen aufrichtigen Dank abzustatten.

¹⁵ H. Federhofer, in *KmJb* 1959, 113 ff.

¹⁶ H. Federhofer a. a. O. (vgl. Anm. 4).

¹⁷ Vgl. Liess a. a. O., „Fux schreibt in einer Eingabe vom 6. März 1721 daß er die Gnade habe, bereits in das sechsundzweingzigste (!) Jahr zu dienen. Ihr zufolge müßte also eine — wenn auch nicht offizielle — Dienstleistung seit 1695 oder 1696 bestanden haben.“

Diskussion:

Federhofer (Mainz) regt an, weiteres Material in ungarischen Bistums-Archiven (zentral gesammelt in der Ungarischen National-Bibliothek Budapest) zu suchen. Er vermutet, daß nunmehr vor Fux' gedrucktem op. 1 eine ganze Anzahl nur handschriftlich oder gar nicht überlieferter Frühwerke anzunehmen seien. Kolneder (Darmstadt/Gießen) weist darauf hin, daß Werkzählung nur bei Drucken üblich war, daß also vor Fux' relativ spätem op. 1 tatsächlich andere Werke entstanden sein könnten.

MARTIN RUHNKE / BERLIN

Zum Stand der Telemann-Forschung

In fünf Jahren wird sich der Todestag G. Ph. Telemanns zum 200. Male jähren. Schon jetzt zeigen einige Städte, in denen Telemann gelebt hat, eine erfreuliche Aktivität¹, die erwarten läßt, daß Telemanns Name im Musikleben des Jahres 1967 zumindest eine gewisse Rolle spielen wird. Für uns erhebt sich die Frage, ob die Musikwissenschaft hierfür schon die notwendigen Voraussetzungen geschaffen hat.

Es gibt bis heute keine zusammenfassende Darstellung von Telemanns Leben und Werk. Über sein Leben hat uns Telemann selbst in den drei bekannten Autobiographien unterrichtet. Auf ihrer Grundlage hat M. Schneider 1907² eine erste Übersicht über Telemanns Lebensgeschichte gegeben. Die Ergebnisse weiterer Archiv- und Lokalstudien in Magdeburg, Leipzig, Frankfurt und Hamburg haben ihren Niederschlag in E. Valentins biographischer Skizze³ gefunden. Neues Material hat inzwischen A. Hoffmann⁴ vorgelegt, der im Zusammenhang mit der Auffindung der *Lieder zur Singenden Geographie* einiges Licht in Telemanns Umwelt während der Hildesheimer Schuljahre werfen konnte. Mehrmals ist versucht worden, Telemanns vita in die Geistes- und Sozialgeschichte einzuordnen⁵. Dabei wurde der Tenor der noch nicht geschriebenen großen Telemann-Biographie schon vorausgenommen: man charakterisierte Telemann als fortschrittlichen Musiker, als einen der Wegbereiter der Klassik, in vielem als Antipoden Bachs. Dieses Bild bedarf „nur noch“ der Bestätigung durch den Stilbefund der Kompositionen. Von den Werken des „Vielschreibers“ Telemann kennen wir aber erst einen Bruchteil, den wir noch dazu keiner systematischen Auswahl, sondern weitgehend dem Zufall verdanken.

Seit etwa 1920 ist zwar eine relativ große Zahl von Werken Telemanns in Neudrucken von sehr unterschiedlichem Niveau⁶ erschienen. Die erhaltenen Lieder und Klavierwerke sind

¹ In Magdeburg und Hamburg wurden Telemann-Ges. gegründet, in Magdeburg hat man die Errichtung einer Telemann-Gedenkstätte gefordert, die Hamburger Telemann-Ges. ist mit Konzerten und Publ. an die Öffentlichkeit getreten, und in Hildesheim soll ein Telemann-Arch. gegründet werden.

² Vorw. zu DDT 28.

³ E. Valentin, *G. Ph. Telemann*, Kassel 3/1952.

⁴ A. Hoffmann, *Die Lieder der Singenden Geographie von Losius-Telemann*, Hildesheim 1962; NA der *Singenden Geographie*, hrsg. v. A. Hoffmann, Wolfenbüttel 1960.

⁵ U. a. E. Rebling, *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin, Saalfeld 1935; R. Petzoldt, *G. Ph. Telemann, ein Musiker aus Magdeburg*, Magdeburg 1959; E. Valentin, *Telemann in seiner Zeit*, Hamburg 1960.

⁶ Nicht immer haben die Hrsg. das Schaffen Telemanns auf dem Gebiet der betreffenden Gattung überblickt und sich bemüht, eines von den besten Werken zu veröffentlichen und es nach der zuverlässigsten Quelle zu edieren; gelegentlich haben sie nicht einmal die schon vorliegenden Neudr. erkannt, so daß es geschehen konnte, daß ein Werk mehrere „Erstdrucke“ erlebte.