PUBLICATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

DES K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

III. BAND.

Dritter Theil.

GOTTLIEB MUFFAT.

COMPONIMENTI MUSICALI PER IL CEMBALO.

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1896.

ARTARIA & Co.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

GOTTLIEB MUFFAT.

COMPONIMENTI MUSICALI PER IL CEMBALO.

SECHS SUITEN UND EINE CIACCONA

FÜR CLAVIER.

WIEN 1896.

ARTARIA & Co.

EINLEITUNG.

Gottlieb (**Theofil**) **Muffat** ist der Sohn des Georg Muffat, dessen „*Florilegium*“ in den zwei ersten Jahrgängen unserer Denkmäler neu veröffentlicht worden ist. In seinen Werken schliesst sich der Sohn auch als Künstler seinem grossen Vater an und weist als gebürtiger Süddeutscher noch mehr die Eigenart seines engeren Heimatlandes auf. Er ist historisch einer der ersten Claviercomponisten mit specifisch österreichischen Merkmalen. Gottlieb war schon in frühen Jahren nach Wien gekommen und genoss da, wie er uns selbst in der Widmung seiner *Componimenti* erzählt, „durch dreissig Jahre ununterbrochen den Unterricht des hochberühmten und nicht genugsam zu preisenden Johann Josef Fux“, des Lehrvorbildes aller nachfolgenden Generationen. Auch in dem Vorwort („An den günstigen Leser“) seiner 1726 in Wien erschienenen „72 Versetten sammt 12 Toccaten“ spricht er von seinem Lehrer und ist sich dessen bewusst, dass er in künstlerisch genetischem Zusammenhang mit seinem Vater Georg steht: „Nachdeme unter Anleitung des ohne Schmeicheley besten Meisters der Welt Hr. Jo: Jos. Fux, Kaiserl: Obrist-Capell-Meister durch vieljährige Mühe in der Schlagkunst mich so weit als möglich zu kommen geflissen, habe mich bereden lassen in Väterliche Fussstapfen zu tretten . . . .“

Gottlieb war 1690 in Passau geboren (getauft am 25. April) und dürfte schon bald nach dem Tode seines Vaters († 23. Feber 1704) nach Wien gewandert sein, um die ihm von seinem Vater beigebrachten Kenntnisse zu erweitern und zu vertiefen. Nachweisbar war er im Jahre 1711 Hofscholar mit einem Unterstützungsgehalt von 360 fl.[1]). L. Stollbrock vermuthet in richtiger Folgerung aus der obenerwähnten, dreissigjährigen Lehrzeit Muffat's, dass er wohl schon einige Jahre vor 1711 den Unterricht Fuxens genossen haben dürfte[2]). Da aber das Jahr des Erscheinens der *Componimenti* nicht genau zu bestimmen ist — wir werden es zwischen 1735 bis 1739 anzusetzen haben und können es nicht, wie Stollbrock thut, auf 1735 feststellen — so ist der Zeitpunkt der Ankunft Muffat's in Wien auch nicht zu fixiren. Am 3. April 1717 wurde Gottlieb Muffat zweiter Hoforganist, eine Stellung, auf die er nach dem Zeugniss seines Lehrers „durch unermiedten Fleiss und embsiges Studio“ Anspruch erheben konnte. Er wurde in der Folge erster Hoforganist — das Jahr seiner Beförderung ist nicht bekannt. Im Status vom Jahre 1751 wird er als erster Hoforganist bezeichnet; sein Gehalt ist aber von 900 auf 600 Gulden reducirt. Diese Stellung bekleidete er bis 1763[3]). Er hatte daneben seit 1714 das Accompagnement bei Opern, Festen und Kammermusik zu besorgen, war auch Organist der Kaiserin-Wittwe Amalie[4]) und wirkte als Clavierlehrer bei Hofe. Auf dem Titelblatte der „*Componimenti*“ nennt sich Muffat „Hof- und Kammerorganist des Kaisers Carl VI., der Kaiserin-Wittwe Amalia und Claviermeister der beiden regierenden Erzherzoginnen (diese waren: Maria Theresia und Maria Anna, Töchter Carl VI) und gleicherweise vom Herzog von

---

[1]) L. v. Köchel „J. J. Fux“, Wien, Hölder 1872 (Documente, S. 321).

[2]) „Die Componisten Georg und Gottlieb Muffat.“ Rostock, Adler's Erben, 1888.

[3]) Erst zwei Jahre nachher wird im Decret vom 17. März 1765 „wegen Jubilirung von Th. Muffat und Anderer“ dem Capellmeister Reutter jährlich eine Summe von 1200 fl. zur Anstellung anderer Musiker angewiesen.

[4]) Amalia Wilhelmine war die Gemahlin Josef I. und hielt auch nach dem Tode ihres Gatten in ihrem Hofstaate Musiker. Sie starb am 10. April 1742.

Lothringen und Grossherzog von Toscana« (Franz Stephan, vermählt am 12. December 1736 mit der Erzherzogin Maria Theresia). In einem Gutachten vom 16. October 1732 über das Ansuchen Muffat's behufs Aufnahme seines Sohnes Josef als Hofscholaren weist Fux darauf hin, dass Muffat bereits 6 Jahre der Erzherzogin unentgeltlich Clavierunterricht ertheilt habe. Als »*Maestro di Cembalo*« hatte Muffat nicht nur claviertechnischen Unterricht zu ertheilen, sondern auch eine Anleitung zur Ausführung des *Basso Continuo* zu geben, also auch theoretisch seine Schüler zu unterweisen. Durch 51 Jahre stand er in Diensten bei Hof, 7 Jahre genoss er seine Pension und starb als achtzigjähriger Greis am 10. December 1770 in Wien. Seine Beziehungen zum Hof, seine Dankbarkeit für die Ermöglichung seiner künstlerischen Ausbildung lassen es daher gerechtfertigt erscheinen, dass Muffat das beste Werk seines Lebens dem so kunstverständigen Schützer der Tonkunst, Kaiser Karl VI., widmete und in der Widmung auf seine Dankesschuld hinwies.

Mit besonderer Rücksicht auf den Dedicaten sorgte Muffat für eine würdige äussere Ausstattung seiner Publication und fand in dem »berühmten und bekannten Kupferstecher und Verleger« Christian Leopold in Augsburg den geeigneten Mann, »welcher mit solcher Zierde dieses Werck verfertiget, dass ich davor halte, es seye nichts schöners, nichts accuraters und fleissigers bishero in Teutschland gesehen worden«[1]). In der That ist der Notenstich sehr sauber und »in genauer Proportion« ausgeführt, was in der damaligen Zeit des Verfalles des Musikdruckes besonders bemerkenswerth ist. Mussten doch namhafte Tonsetzer damals ihre Werke gelegentlich selbst stechen. Das von Jacob Andreas Fridrich[2]) gestochene Titelblatt ist geschmackvoll ersonnen und schön ausgeführt. Auf der unteren Seite des Blattes sind zwei Gruppen gegenübergestellt: Zur Rechten Satyren und Pan nebst Knäblein mit Dudelsack, Alpenhorn und Radleier; zur Linken eine an einem Kielflügel sitzende Frau mit lorbeergeschmückter Stirne, mit der linken Hand die Tasten berührend, mit der rechten Hand eine Kielfeder in ein Tintenfass tauchend, um ihre Gedanken in das am Pulte liegende Notenbuch einzutragen — die Gedanken, zu denen sie von dem ober ihrem Haupte schwebenden Apoll mit der Lyra inspirirt erscheint. Zu ihren Füssen musicirt eine Gruppe von Knaben auf Viola di Gamba, Guitarre, Schnabelflöte, Violine, während ein Knabe ein Notenblatt hält. In der Mitte der oberen Bordüre des Titelblattes thront der kaiserliche Adler mit den Reichsinsignien, umgeben von vier Engeln und Instrumenten aller Art. Sinnig ist die Gruppirung der unteren Partie: man darf annehmen, dass die rechtsseitige Gruppe die Volksmusik, die linksseitige die Kunstmusik darstelle und dass der Künstler eine verständnissvolle Beziehung auf den künstlerischen Inhalt des Werkes damit beabsichtigte. Denn Musikstücke, wie sie die »*Componimenti*« enthalten, sind auf dem Boden der Volksmusik entstanden und nach langem historischen Processe zu höheren Kunstformen umgebildet worden, immer frische Kräfte aus dem mütterlichen Boden ziehend, durch neue Triebe, die aus demselben sprossen, sich verjüngend.

Die »*Componimenti*« sind in sieben Gruppen vereinigt, die, die letzte ausgenommen, keinen zusammenfassenden Titel haben, sondern nur mit Ordnungszahlen bezeichnet sind. Die siebente ist eine *Ciaccona* mit 38 Variationen. Die ersten Sechs sind Suiten oder, wie Muffat wohl sagen würde: *Parthiae.* Denn auf einem in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Manuscripte (15935), das aus der Zeit Muffat's stammt und eine ähnliche Folge von Sätzen aufweist, wie die der *Componimenti*, steht: »*Parthie en C / Sur le Clavecin / Par Theofile Muffat*«. Auch das im Minoritenconvent in der Wiener Alservorstadt befindliche Exemplar der »*Componimenti*« hat auf dem Rücken des Originallederbandes den alten goldgedruckten Titel »*Parthiae DN̄ȝ. Muffat*«. Der Besitzer dieses Exemplares muss die Intentionen des Autors gut gekannt haben, denn das erste Blatt (Deckblatt) hat folgenden handschriftlichen Vermerk: *Ad usum P̄ris Alexandri Giessel. Ord: Min: S. Franc: Conventual: Hoc opus mihi oblatum est ab ipso Virtuosissimo D̄no*

[1]) „An den geneigten Leser" (Seite 9).

[2]) Kupferstecher aus Nürnberg, † 1751 in Augsburg (Nagler, Künstlerlexikon).

Authore, meo Clarissimo Amico et Patrono. Aō 1739 die 1. Augusti.« Es ist also ein Geschenkexemplar Muffat's an seinen Freund, den Minoritenpater Alexander Giessel.

Aus dieser Datirung des Geschenktages darf man auch schliessen, dass die „*Componimenti*« wohl nicht lange vorher erschienen sind, wahrscheinlich erst im selben Jahre. Denn wenn auch Georg Friedrich Haendel einige Sätze der „*Componimenti*« seinen im Jahre 1739 componirten „Zwölf grossen Concerten« und in der Caecilienode benutzte[1]), so steht der Annahme, dass die *Componimenti* erst im Juli des Jahres 1739 erschienen sein dürften, dieser Umstand nicht entgegen. Haendel vollendete die sogenannte „Kleine Caecilienode« am 24. September 1739 nach zehntägiger Arbeit und im Drucke erschienen die Sologesänge aus dieser Ode erst am 15. December 1739[2]). Die Concerte sind im October 1739 componirt (das 1. Concert trägt auf dem 1. Satze die Datirung des Anfanges der Arbeit: „Sept. 29. 1739«) und erschienen am 21. April 1740. Nur die Fuge im 9. Concert ist am 9. September 1738 componirt; sie weist nicht auf eine Muffat'sche Vorlage

Wir können heute die sechs ersten cyclischen Compositionen der Muffat'schen Publication schlankweg „Suiten« nennen, denn sie enthalten alle Wesensbestandtheile dieser Kunstgattung. Muffat fasst alle Sieben unter dem Allgemeinbegriff „*Componimenti Musicali per il Cembalo*« zusammen. Die einzelnen Sätze hat er fast durchaus mit französischen Namen bezeichnet, „um nicht vom gemeinen Gebrauch abzuweichen«, und so können wir die zu je einem Cyclus vereinigten Stücke mit dem in Frankreich und England am Anfang des 18. Jahrhunderts beliebten und auch von Deutschen verwendeten Collectivbegriff „Suite« bezeichnen. Die vier Hauptbestandtheile der classischen Suitenform finden wir in den einzelnen Cyclen bei Muffat: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. An Stelle der Sarabande setzt Muffat in der ersten Suite eine getragene Air im gleichen Dreivierteltact wie die Sarabanden; an Stelle der Gigue haben die erste und dritte Suite „Finales«. Am Eingang jeder Suite steht ein Vorspiel in den abwechselnden Formen von Ouverture (I. und V. Suite), Prelude (II. Suite), Fantaisie (III., IV. und VI. Suite). Vorspiel, Allemande, Courante und Sarabande folgen einander in geschlossenen Reihen. Zwischen Sarabande und Schlusssatz stehen in geschmackvoll abwechselnder Folge je drei Intermezzi (in der IV. Suite vier); es sind dies die accidentellen Theile der Suite. Wir begegnen da der Air (III, IV., VI. Suite), dem Menuett in allen Suiten, und zwar je mit einem Alternativsatz, entweder mit einem zweiten Menuett oder mit einem Trio. Andere Intermezzi sind: Bourrée (II. Suite), Rigaudon (I., III, V. Suite), Hornpipe (IV. Suite). Vier Intermezzi führen nicht den Titel von Tänzen: „La Hardisse« in der IV., „La Coquette« in der VI., ein „Adagio« in der I. und eine „Fantaisie« in der II. Suite. Die ersten beiden sind aber Tanzstücke, die nur als „Charakterstücke« bezeichnet sind — sie schliessen sich in Form und Haltung an die untereinander verwandten Tanzformen von Bourrée und Rigaudon an. „La Hardisse« bewegt sich nur freier, kühner in irregulairen Rhythmen, „La Coquette«, eigentlich eine Bourrée, will mit ihren stakkirten Sprüngen die coquette Haltung, den reizvollen Augenaufschlag einer Schönen charakterisiren. Das „Adagio« in der I. Suite, ein kurzes zehntactiges Sätzchen, ist, aus einem Motiv gebaut, wie zur Verzögerung des alsbald erfolgenden Abschlusses der Suite vor dem Finale eingeschoben. Endlich die Fantaisie, in der Form grundverschieden von den als Einleitungssätzen verwendeten drei Fantaisien — die wir im weiteren Verlaufe zu kennzeichnen haben werden — ist ein zweitheiliger Allegrosatz mit einem recht launischen Motiv, das imitatorisch durchgeführt wird und in dem gleicherweise behandelten Motiv des zweiten Theiles eine neckische Beantwortung erhält.

Diese „Fantasie« ist eine echte und rechte Caprice, eine Bezeichnung, die Muffat selbst in der Vorrede „An den geneigten Leser« zur Kennzeichnung aller Stücke seiner *Componimenti* gebraucht: „Es hält solches allerley Gattungen artiger Caprices oder sogenannten Galanteriestück in sich, welche auf dem

---

[1]) Fr. Graudaur „Zu Haendels Caecilienode« in: Wiener Mittheilungen und Recensionen für Theater und Musik, 1864, 1. Halbjahr.

[2]) Chrysander „Haendel", II. Band (1860), S. 430, und III. Band (1867) S. 168 fg.

Clavier nach einer richtigen oder accuraten Art und Weise zu spielen nicht allein künstlich eingerichtet, sondern auch dem Gehör all' Vergnügen geben dörfften.« Die Componisten wendeten sich mit solchen galanten Compositionen an die »Liebhaber«, sie schrieben sie für ihren Privatkreis, für Schüler und Freunde und wir wissen, dass die schönsten Clavierwerke von J. S. Bach für derartige Zwecke entstanden sind. Die ersten sechs Partien, die Bach im »Ersten Theil der Clavierübung« herausgab, hat er »denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertiget«. Die Künstler schufen also diese Werke vornehmlich für Kunstfreunde. Es wäre nicht das erste Mal in der Geschichte der Tonkunst (und es war auch nicht das letzte Mal), dass Kunstwerke vollendeter Art nur mit dem bescheidenen Anspruche, Kunstliebhabern genügen zu wollen, vor die Oeffentlichkeit traten und den Preis der Unvergänglichkeit errangen. Die Künstler, die damals die »galante« Schreibweise einführten, mussten sich mit allen möglichen Cautelen vor einzelnen gestrengen Herren Richtern versehen, die nur Kunstwerke gelten lassen wollten, in denen Stimme für Stimme vom Anfang bis zum Ende eines Satzes gewissenhaft, peinlich durchgeführt wurden. Die Künstler, welche eine freiere Stimmführung liebten, die Freistimmigkeit begünstigten, entschuldigen sich dann in den Vorreden ob ihrer »Negligenz« und verschanzen sich hinter »berühmten Musikern«, die es auch so gethan hätten. Johann Kuhnau, der als einer der Ersten in Deutschland diese »galante« Richtung vertritt — man führt sie ganz irrthümlicherweise noch immer auf Carl Philipp Emanuel Bach, als ihren vermeintlichen Stammvater zurück — hat in seiner »Neuen Clavierübung« 1689 und 1695 »Parthien allen Liebhabern zu sonderbarer Annehmlichkeit aufgesetzet« und rechtfertigt sich mit den Worten: ». . . gestalt ich gleichfalls, nach Anleitung berühmter Musiker, in den Allemanden, Couranten, Sarabanden bisweilen mit Fleiss mich etwas negligent erwiesen, eine Stimme verlassen und hingegen anderswo eine neue mit ergriffen. Doch sind die Fugen mit vieren genau ausgeführt worden« Er gibt sich der berechtigten Hoffnung hin, ». . . . . sowohl diejenigen, so den von anderen Studiis ermüdeten Geist an dem Clavier wiederum zu erfrischen suchen, als auch die, welche sich solches zur Profession erwehlet, nicht wenig damit zu vergnügen«. Besonders die Süddeutschen liebten diese freiere Satzweise; in Wien taucht sie während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu verschiedenen Malen auf. Dennoch hat der gefürchtete Hamburger Kritikus Matthesen Respect vor den technischen Kenntnissen der Wiener und weist auf sie hin, »die keine faulen Stimmen kennen«. Muffat schreibt auch in der galanten Manier, weiss aber sehr gut »faule Stimmen« zu meiden; er hat seinen »*Gradus ad Parnassum*« in der Tasche und wendet sich mit seinen »*Componimenti*« stolzen Hauptes an die »Kunsterfahrenen, denn er habe grossen, mühsamen Fleiss angewendet«; er verachtet die verkehrten Urtheile der »bössartigen Ignoranten und rechnet auf das Wohlwollen der Verständigen«.

Muffat's Clavierwerke haben das strengste Urtheil nicht zu scheuen. Sie gehören zu den Besten und stehen würdig neben den Ersten ihrer Art. Sie sind zu einer Zeit entstanden, da dem Künstler jenes Werk noch unbekannt gewesen sein dürfte, das allgemein als die Quintessenz pianistischer Suitencomposition angesehen wird: die englischen Suiten von J. S. Bach, die, um 1726 componirt, zu Lebzeiten Bach's nicht in Druck erschienen sind und von denen wohl schwerlich zu jener Zeit eine Abschrift nach Wien gekommen sein dürfte, denn mit Betrübniss gewahren wir, wie geringe Verbreitung die Bach'schen Compositionen gerade in unseren Landen hatten. Auch von den französischen Suiten, die vor den englischen componirt sein sollen, erlebte Bach keine Ausgabe und somit dürfen wir vermuthen, dass Muffat nur die »Sechs Partien« (die oben erwähnten »deutschen Suiten«) von Bach gekannt haben dürfte, die in 1. Auflage 1726—1731 heftweise in Bach's Selbstverlag erschienen und von denen 1731 die 2. Auflage veranstaltet wurde. Muffat dürfte die Suiten der »*Componimenti*« innerhalb der Jahre 1725—1735 componirt haben. Wir besitzen kein Manuscript der in den »*Componimenti*« erschienenen Suiten; kein Satz derselben ist handschriftlich datirt. Von den Handschriften, die Muffat'sche Clavierwerke enthalten, trägt meines Wissens überhaupt nur ein Manuscript ein Datum auf dem Titel der Composition:

Im Manuscript 18691 der Wiener Hofbibliothek sind Clavierstücke von G.(ottlieb) Muffat, und zwar zwei Suiten in G-moll und F-dur und eine „*Ciacona*“ in H-moll (mit 14 Variationen), welch letztere den Vermerk „12 April 1733“ trägt. Sie alle stammen vermuthlich aus der Zeit, da er in Ausübung seines Lehrberufes seinen Schülern neue Stücke bieten wollte. Besonders für den Unterricht bei Hofe, der sicher in die Zeit von 1726—1740 fiel, wahrscheinlich aber noch länger währte, wird er Bedarf an Clavierpieçen gehabt haben — hatte er doch in der Erzherzogin Maria Theresia, der nachmaligen Kaiserin, eine sehr begabte Schülerin, die sich immer dankbar erwies für künstlerische Dedicationen. In der äusseren Anordnung haben Muffat's Suiten eine grosse Aehnlichkeit mit den 6 Partien von Bach. Auch Bach hat da Einleitungssätze, die in der Form manche Analogie mit denen von Muffat aufweisen. Bach wechselt ab zwischen: Praeludium, Fantasie, Praeambulum, Toccata, Sinfonie, Ouverture. Die ersteren Vier bestehen aus einem mehr oder minder ausgedehnten Satze, die beiden Letztgenannten haben zwei oder drei rhythmisch verschieden gestaltete Theile. Am ausgeführtesten ist die dreitheilige Ouverture der H-moll Partita, die im zweiten Theil der Clavierübung steht; die grössere Ausdehnung steht wohl im Zusammenhange mit der grösseren Anzahl der Sätze (10) dieser Suite, während die ersten sechs nur je 5—6 Sätze enthalten. Man sieht, das Portal wird entsprechend dem Bau ausgestaltet. Den Orchestersuiten, in denen die Künstler überhaupt wie in allen Kammersuiten für mehrere Instrumente bezüglich der Zusammenstellung der einzelnen Sätze freier walten, als in den Claviersuiten, stellt Bach durchwegs „französische Ouverturen“ voran. Seine französischen Suiten, die in der Aneinanderreihung am gedrungensten sind, entbehren jeglichen Vorspieles. Bei sämmtlichen englischen Suiten beschränkt sich Bach auf die Voranstellung von mehr oder weniger ausgedehnten bald einsätzigen *Preludes*, deren Theile (mit Ausnahme bei der sechsten) äusserlich nicht geschieden sind. Sie gehören zu den krystallenen Gebilden Bach'scher Formenkunst.

Muffat's Vorspiele in den Suiten der „*Componimenti*“ sind, wie die complicirteren in Bach's Partiten, aus mehreren selbstständigen Theilen zusammengesetzt. Die beiden Ouverturen (Suite I und V) sind, ich möchte sagen, „nach französischer Art“; nach einem langsameren Einleitungssatz im geraden Tact (bei I *Alla breve ma tempo moderato* 𝔠, bei V Allegretto $^{2}/_{4}$) kommt ein relativ rascherer, fugirter Satz (in I eine wirkliche Fuge Allegretto $^{3}/_{8}$, in V ein fugirtes Vivace $^{3}/_{4}$); hierauf folgt je ein langsamerer Theil (in I Adagio $^{2}/_{4}$ vierstimmig geführt, in V ein freier Anhang im C-Tact mit arpeggirten Accorden und Läufen). Es fehlt also in beiden Ouverturen die in der eigentlichen französischen Ouverture übliche Wiederholung des ganzen Allegromittelstückes oder eines Theiles desselben. Diese strengere französische Form hat eine Ouverture einer Muffat'schen Suite in C-moll, die handschriftlich im Manuscript 18780 der Hofbibliothek erhalten ist. Von den drei Fantasien, die den Suiten III, IV und VI der „*Componimenti*“ vorangesetzt sind, haben die beiden letzteren die Form der „italienischen Symphonie“; sie werden eingeleitet von brillirenden Theilen, die hier einen toccatenartigen Charakter haben (IV Tempo Giusto, VI Vivace C), dann folgt ein cantilenenartiger langsamer Satz (Adagio) und sodann je ein ausgeführter vierstimmiger Fugensatz in schnellem Tempo, der die Spannung auf die nunmehr folgende Suite vorbereitet. Die Fantaisie III besteht nur aus zwei Theilen, einem Grave $^{3}/_{4}$ und einem Vivace C, ist also eine Ouverture mit abgekürztem und vereinfachtem Verfahren, denn das Vivace ist nicht fugirt; ober den Accordgängen des Grave schwebt eine latente Melodie, ähnlich wie in dem ersten Präludium des wohltemponirten Clavieres von Bach. Das Prelude (II) ist dreitheilig, zwei langsamere Sätze im geraden Tact umgeben ein Allegretto im $^{6}/_{8}$ Tact; da dieses nicht fugirt ist, kann das Prelude keinen Anspruch erheben, als „Ouverture“ angesehen zu werden. Die Vorspiele der in den Handschriften erhaltenen Suiten Muffat's sind mit wenigen Ausnahmen kürzer, ja die meisten gleichen toccatenartigen Intonationen und verlaufen in einem Sätzchen, das aus 8—30 Tacten besteht; die wenigen dreitheiligen gleichen dem ebenerwähnten Prälude (II), nur wechselt Muffat mit der Tactart des Mittelsatzes (bald $^{3}/_{4}$, bald $^{6}/_{8}$, einmal $^{12}/_{8}$). Das einleitende Capriccio in Manuscript 18780 der Hofbibliothek ist in seiner dreitheiligen Form auch diesem Prelude analog construirt;

seinen Namen hat es wohl nur, weil der Componist im Mittelstück (3/4) capriciös an einer kleinen Figur festhielt. Mit der historischen Form des fugirten Capriccio's hat dieses Stück nichts gemein.

So wie Bach in den „Sechs Partien", in den französischen und englischen Suiten, hält auch Muffat an den vier Grundpfeilern der Suite fest. Nebst Einigen der Sätze, die Bach als Intermezzi verwendet, reiht Muffat in den Manuscriptsuiten noch einige Andere ein. Zu den in den sechs Partien von Bach verwendeten gehören: Rondeau, Gavotte, Passepied, Forlana und Echo (bei Bach als Anhang der Gigue in der Partie des 2. Theiles der Clavierübung, bei Muffat eingeschoben vor der Schlussgigue der F-dur-Suite im Manuscript 18780 der Wiener Hofbibliothek). Muffat verwendet noch folgende Sätze: Entré und Entrada an Stelle der Allemande, Paysan und Siciliana als Schlusssätze; Marche, Aria siciliana, Arietta als Intermezzi. Während Bach's Einfluss auf Muffat nur vermuthet werden kann, wirkte Fuxens Styl auf Muffat sicherlich mitbestimmend ein. Von Fux sind nebst der von Köchel[1]) erwähnten Suite (der Berliner königl. Bibliothek) auch einige Suiten in Wien erhalten, Eine separat und Andere zusammengebunden mit Muffat'schen Compositionen. Alle im Manuscript. Im Musikalienverzeichnisse des Wiener Verlegers Traeg vom Jahre 1799 finden wir die „Partieen" von Muffat und Fux nebeneinander angeführt. In den Manuscripten aneinandergereiht, sind die Suiten von Fux und Muffat ästhetisch genau unterscheidbar. Sagen wir es gerade heraus: der Meister konnte den Schüler in der Satzweise belehren, aber die Claviermusik von Muffat übertrifft in Haltung und Ausdruck die Clavierwerke seines Lehrers. Beide stehen historisch auf gleichem Boden: von Wiener Werken lagen ihnen sicherlich die Partieen von Froberger vor, von dem die Hofbibliothek die dem Kaiser Ferdinand III. 1649 und 1656 gewidmeten Handschriften besitzt. Froberger hatte italienische und französische Motive mit seiner deutschen Eigenart in glücklichster Weise zu verbinden verstanden. Seither hatte die französische Suitencomposition in Lully und Couperin zwei Hauptförderer gefunden, die mit Bezug auf Anordnung, geschmackvolle Ausführung und Ausarbeitung Musterbilder schufen und die Themen rhythmisch zuspitzten. Wie Couperin, so begünstigt auch später Muffat, wenngleich in viel bescheidenerem Maasse, die Charaktertitel für seine einzelnen Suitensätze. Neben den bereits Genannten begegnen uns in den handschriftlichen Suiten Sätze mit der Bezeichnung: „*Le Bastard*" „*La Jalousie*" „*La Folie*" (Zwittergebilde von Bourrée und Rigaudon), „*Portrait d'une âme contente*" (freie Art der Allemande), „*La Fausse Ingenieuse*" „*Les Pensées consolées*" (in Intradenformen), „*Le coeur insinuant*" (Mittelart zwischen Courante und Sarabande). Muffat meidet grundsätzlich die Couperin'sche Ueberladung der Suiten mit einer allzu grossen Anzahl der Sätze — Couperin vereinigte über 20 Stücke in einer „Ordre" und fand bei den Franzosen, wie Dieupart und Grigny, gläubige Anhänger und Nachahmer. Die Deutschen waren da haushälterischer: hatten sich schon einzelne Suitencomponisten des 17. Jahrhunderts mit drei oder vier Sätzen in mannigfach wechselnder Folge begnügt, so beschränkten sich Johann Krieger und Johann Kuhnau im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in ihren „Partien" und „Sonaten" (— der Begriff der „Sonate" ist hier im historischen Sinne der italienischen „*sonata da camera*" angewendet —) auf die Capitalsätze der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue „nebst eingemischten Bourréen, Menuetten und Gavotten" oder schlossen diese Intermezzi ganz aus. So sehen wir in deutschen Landen während dieser wichtigen Entwicklungsepoche der Suite eine weise Beschränkung in der Anzahl der Sätze und dadurch die Möglichkeit geboten, diese kleinen, an sich selbstständigen Sätze streng einheitlich zu umschliessen. Bach und Muffat konnten sich da die Erfahrungen eines halben Säculums zunutze machen. Mattheson suchte sich auch zu beschränken; seine Suiten von 1714 haben eine sehr regelrechte Eintheilung. Aber Form und Gefüge allein genügen nicht, wenn die Musik bar des sprechenden Ausdruckes ist und man braucht nur irgend eine Suite von Muffat mit einer von dem gelehrten Herrn Mattheson oder dem Holländer Johann Loeillet zu vergleichen, um sich von Neuem zu überzeugen, dass die wohlgeformteste und best gegliederte Rede inhaltslos sein kann. Muffat's Suiten zeigen auch constructiv einen grossen

[1]) Thematischer Katalog S. 174.

Fortschritt gegenüber den Mattheson'schen Compositionen; die von Loeillet sind fesselnder als die von Mattheson. Ich glaube, dass Muffat auch die Suiten, die schon früher aus England gekommen waren (Mattheson's „*Pièçes de Clavecin*" waren in London erschienen), gekannt hat, Purcell's feine, gedankenreiche „*Lessons for the Harpsichord or Spinnet*", die 1696 (ein Jahr nach dem Tode des grossen Meisters) von seiner Witwe herausgegeben wurden und neben Allemande, Courante, Sarabande noch enthalten: *Cebell, Minuet, Riggadon, Intrade, March, Trompet Tune, Chaconne* und *Hornpipe*. Woher hätte dann sonst Muffat die Anregung erhalten, in seine Suite IV eine *Hornpipe* aufzunehmen? Die *Hornpipes* gehören zu den beliebtesten und ältesten englischen Volksliedern, aber am Continente ist mir sonst kein Fall ihrer künstlerischen Verwendung bekannt. Haendel's erste Sammlung der „*Suites de Pièçes pour le Claveçin*" vom Jahre 1720 enthalten kein Hornpipe und das Hornpipethema des 7. Concertes der „12 grossen Concerte" von Haendel scheint in Anlehnung an den Muffat'schen Satz entstanden zu sein. Auch sonst steht Muffat nicht unter dem directen Einfluss der Haendel'schen Claviersuiten. Haendel, der nur in einer Suite (Nr. IV E-moll) die normale Folge der vier Hauptsätze beobachtet, während er in der ersten Suite nach dem Prelude die Allemande, Courante, Gigue ohne Sarabande bringt, hält sich in einigen Suiten mehr an die Kirchensonate und untermischt in Anderen Kammer- und Kirchensonate. Haendel neigt in seinen Suiten mehr zu den Italienern, als Muffat und Bach. Und doch besteht in einzelnen Sätzen eine gewisse innere Verwandtschaft zwischen Muffat und Haendel und so ist es erklärlich, dass Haendel aus den Muffat'schen *Componimenti* wie aus einer Fundgrube schöpfte. Haendel war gefesselt von dem Inhalte der neu erschienenen *Componimenti*, greift nach seiner Art rasch zu, lässt sich von den schönen Tongedanken anregen oder nimmt die Themen, wie sie standen, herüber, ja benützt ganze Stücke als Unterlage, streicht da, weitet dort aus. Nicht nur für Instrumental-Compositionen, auch für Vocal-Compositionen verwendet er Muffat'sche Clavierstücke, für Arien und Chöre. Nachhaltig war der Eindruck der Muffat'schen Werke auf Haendel; noch in den später folgenden Oratorien begegnet man Muffat'schen Stücken und Einfällen. Diese und andere Verwendungen berechtigen aber durchaus nicht, Haendel als „Plagiator" zu bezeichnen, wie dies letzthin ein Engländer gethan hat[1]). Sicherlich hatte Haendel durch die geistige Verarbeitung den Anspruch gewonnen, seine Werke, auch wenn sie fremde Motive herübernahmen oder gar ganze Stücke zum Unterbau benützten, als sein Eigen anzusehen. Heute denkt man allerdings strenger über solche „Entlehnungen". Aber auch zu Haendel's Zeiten zog man eine Grenze für den Bereich des geistigen Eigenthumes: Bononcini, der Gegner Haendel's, wusste darob ein trauriges Lied zu singen — er hatte es eben nicht so geschickt gemacht und sich nicht innerhalb der damals „schicklichen" Grenzen gehalten. So willig dem grossen Haendel das Recht eingeräumt sein mag, so vorzugehen, wie er es gethan hat — es gehört ja zu den socialen und ökonomischen Vorrechten der Grossen und Reichen, Kleineres in sich aufzunehmen oder aufzusaugen —, so möchte ich doch nicht generell der Behauptung Chrysander's beistimmen[2]), dass „Haendel Tongedanken, die er in halber Gestaltung und was damit gewöhnlich zusammenhängt, auf einem ihnen fremden Gebiete liegen sah, nicht untergehen lassen wollte, dass er sogleich erkannte, wo sie hingehörten und dass sie ihm nun ohne Weiteres in vollkommener Gestalt und als Verkünder grosser Begebenheiten vorstanden". Haendel's Ruhm ist zu gross, als dass man zur Erhöhung desselben Künstler, die im grossen historischen Zuge nicht auf gleicher Höhe neben ihm wandeln, als Hekatomben darbringen müsste. In dem Falle der Entlehnungen Haendel's aus Muffat mögen wir staunen über die Versatilität und Assimilationskraft des Haendel'schen Geistes, müssen aber nichtsdestoweniger anerkennen, dass die benützten Clavierstücke in sich abgeschlossen und in ihrer Art vollendete Werke sind. Muffat's Tongedanken sind nicht halbgestaltet, sondern wohlgeformt und stehen auf dem ihnen eigenen Boden; ihre Wurzeln liegen tief, ich möchte sagen Jahrhunderte tief. Haendel liebt die Fuge

---

1) Arthur J. Balfour, *Essays and Adresses*. Edinburgh, David Douglas. 1894.

2) Haendel I, S. 176 fg.

als Einleitungsstück oder als Theil des Vorspieles, wie wir es bei Muffat fanden, und Beide zeigen in einzelnen claviertechnischen Behandlungsarten eine Wahlverwandtschaft mit Domenico Scarlatti, dessen später verbreitete Werke nur noch abwechslungsreicher sind in den sinnigsten Spielmanieren. Haendel's Schüler und Amanuensis John Christopher Smith (Schmid) hält sich in seinen Claviersuiten an Haendel und Muffat. Er sitzt zu ihren Füssen und will aus ihren Blicken neue Gedanken lesen. Die gedruckten Stücke von Muffat benützte er in gleicher Weise, wie sein Herr und Meister.

Muffat's Suiten sind, wie wir sahen, nach einem einheitlichen Plane zusammengestellt, in sich geschlossen. Bei den in die „*Componimenti*" aufgenommenen Partieen tritt diese künstlerische Absicht, die dem Wesen dieser Kunstgattung entspricht, klar zu Tage. Aber auch die nur handschriftlich erhaltenen Partiten, deren Drucklegung Muffat nicht durchführen konnte (in der Vorrede der „*Componimenti*" spricht er von dieser seiner Absicht), lassen trotz mannigfacher Verschiebungen und trotz vieler Lücken in der Aufeinanderfolge der Sätze keinen Zweifel über dieses Bestreben nach einheitlicher Zusammenfassung aufkommen. Der Tonsetzer wird nicht einen Satz nach dem anderen in der Folge niedergeschrieben haben, wie er sie dann für die endgiltige Aneinanderreihung bestimmte. Von den gedruckten Suitensätzen ist nur ein Satz (ein Menuett) im Manuscript einer „Partie en C" enthalten; diesen hat er als Anhang der sechsten Suite aufgenommen und nach G-dur versetzt (S. 79). Bei der Eigenart der Suite, ihrer Zusammenstellung aus einzelnen Sätzen, die vollkommen geschieden, ja gegeneinander gestellt sind, kann gegen einen solchen Vorgang, auch wenn er öfter zu constatiren wäre, kein Vorwurf erhoben werden. Alle Sätze der Suite sind, mit Ausnahme des Vorspiels, ferner einiger weniger Intermezzi und des Finales, Tanzformen — in erhöhter künstlerischer Stylisirung. Gerade die Hauptsätze erfuhren im Laufe der Zeit eine Umgestaltung, die man eine Transsubstantiation nennen könnte. Jene Intermezzi, welche Tanzsätze sind, behielten noch eher ihre originären Eigenschaften und blieben im engeren Zusammenhang mit ihren Ahnen. Es erklärt sich dies daraus, weil sie erst später eingeschoben wurden, während Allemande, Courante, Sarabande und Gigue schon zu einer Zeit verwendet wurden, als man die Suitensätze mit einem Gewande bekleidete, das aus einem einheitlichen thematischen Stoff gewoben war. Diese Eigenart der älteren Suite hat Hugo Riemann in jüngst erschienenen Aufsätzen in richtiger Weise hervorgehoben[1]). Die Suite im Stadium ihrer höchsten Entwicklung verlangt dagegen von jedem ihrer Sätze eine eigene Melodie; ihr genügt nicht die Beibehaltung der äusserlichen Eigenschaften der einzelnen Satztypen in Tact und Gangart, sie verwirft jene Auffassung, die sich damit zurechtgefunden hatte, aus einem Thema, durch Dehnung oder Kürzung einzelner Töne oder durch Verschiebung der Accente Melodien aller Art zu drechseln. Die beiden classischen Meister der Claviersuite, Bach und Muffat, theilen die Auffassung, die sich schon bei einzelnen Tonsetzern vor ihnen Bahn gebrochen hatte, dass jedes Wesen nicht nur äusserlich von Anderen unterschieden, sondern auch innerlich verschieden sei. So kehren sie zurück zu den Ursprungsquellen der einzelnen Bäche, die in den Suitenstrom fliessen. Haendel wendet noch ab und zu die ältere Behandlungsweise der gleichen oder analogen Themen bei zwei oder drei Sätzen an; es kommt mir vor, als ob er die Absicht gehabt hätte, diesen Vorgang zu cachiren und als ob die Raschheit seiner Schreibweise die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung in der Structur, im Modulationsgang und in dem Verlaufe der correspondirenden Theile einzelner Sätze mitbedingt haben würde. In manch' anderen Beziehungen hielten sich Bach und Muffat wie Haendel und alle die Suitencomponisten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die herrschende Tradition, der zufolge alle Sätze der Suite einander formell gleich sind und in Einer Tonart stehen.

Von der erstgenannten Cardinalregel sind nur die Vorspiele ausgenommen, die auch sonst als ausserhalb der „Ordnung" stehend angesehen werden; von ihnen sagt der Musikschriftsteller und Notar

---

[1]) „Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite" In: „Musikalisches Wochenblatt", XXVI (1895), Nr. 27—32; vgl. auch „Sängerhalle", 1895, Nr. 8—10, und „Aula", Nr. 3—4.

F. E. Niedt in seiner „Musikalischen Handleitung“ 1717: „Sie sind ein Anfang, ehe ein Stück angefangen wird.“ Die Gleichheit der Satzform besteht in ihrer, ich möchte gleich hinzufügen, „officiellen“ Zweitheiligkeit, denn der zweite Theil bringt zumeist das Tonmaterial des ersten Theiles in zweifacher Gestaltung. Noch bei Georg Muffat begegnet man in seinen fünfstimmigen Kammersonaten einzelnen auch äusserlich in drei Theile geschiedenen Tanzformen, so in der ersten Sonate der Allemande und Gavotte (deren dritter Theil, sogar auch im Tempo verschieden, mit „grave“ bezeichnet ist). Neben der *Ripresa maggiore* (der Wiederholung jedes der beiden Haupttheile) schreibt Muffat die *Ripresa minore* im zweiten Theile der meisten Sätze vor, d. i. die Wiederholung eines oder mehrerer Abschnitte, zumeist des Schlussabschnittes. Der zweite Theil hat, diese kleineren Wiederholungen nicht mit eingerechnet, gewöhnlich schon den doppelten Umfang des ersten Theiles, selten eine geringere, zumeist eine grössere Anzahl von Tacten. Ein planvolles Ebenmass herrscht in allen Sätzen. Nicht nur die kleineren Formen, deren Zahlenverhältnisse im beiläufigen Umfang von 8 : 16 (oder 20 u. s. w.), 12 : 24 (oder 22, 26 u. s. w.), 16 : 32 (34, 40 u. s. w.) stehen, auch die grösseren Formen (besonders die Gigues und Finales) sind so übersichtlich gebaut (22 : 50, 24 : 48, 40 : 76), dass ihre Proportionen in die Ohren fallen und dem Gesetze des goldenen Schrittes entsprechen, demzufolge sich der erste Theil zum zweiten Theil verhält, wie der zweite Theil zum ganzen Stück. Auch kleine Coda's oder Nachsätze sorgen für die Vervollständigung des Baues. Die Schlüsse beider Theile correspondiren immer. Menuet, Bourrée und Rigaudon gehören zu den klarsten Gebilden. Innerhalb dieser äusserlich in zwei Theile getrennten Formen kommt, wie bereits bemerkt, in vielen Stücken die Dreitheiligkeit zur Geltung. Nur als Beispiele mögen angeführt werden die Courante der sechsten und das Finale der dritten Suite. In diesem Finale bringt der zweite Theil vorerst eine Wiederholung des ersten auf Dominante im Uebergang zur Mediante und dann als dritten Theil eine kleine Durchführung, mit endlicher Anlehnung an den Haupttheil. Der zweite Theil bringt fast ausnahmslos den gleichen thematischen Gehalt wie der erste. Die Verwendung und Benützung ein und desselben Tonmateriales dient nicht nur den eigenen Zwecken, sondern bildet historisch wichtige Bausteine für die thematische Sonatenarbeit der Folgezeit. Muffat begnügt sich als echter Suitencomponist mit Einem Hauptthema. Die Nebengedanken sind bei ihm, wie bei Bach, nur verbindende und ergänzende Mittelglieder, erheben sich aber nie zu contrastirenden Gebilden. Jeder Satz hat, wie bereits erwähnt, seinen selbstständigen thematischen Gehalt. Der Inhalt des ersten Theiles wird im zweiten Theile umgeändert, weitergeführt oder nur auf anderen Tonstufen wiederholt. Manchmal spinnt der zweite Theil nur die Cantilenen des ersten fort und führt ihn mehr aus — besonders in jenen Sätzen, die liedmässig gehalten sind. Sehr selten bringt Muffat im zweiten Theile Umkehrungen, und nirgends fand ich Ausführungen im doppelten Contrapunkt (einzelne wenige Fälle in den Vorspielen ausgenommen) — eine Schreibweise, der man in Bach's Suiten, zumal in seinen Giguen, begegnet.

Muffat's Suitensätze neigen überhaupt mehr zur Homophonie als die Bach'schen. Er untermischt in glücklichster Weise homophonen und polyphonen Stil Während in seinen Vorspielen die beiden Compositionsarten unvermittelt nebeneinanderstehen und so durch ihren Contrast wirken, verwendet Muffat innerhalb der Suite die typischen Charaktere der einzelnen Stücke als nothwendig aufeinanderfolgende Gegensätze. In der Allemande, dem Eingangssatze im gemessenen Viervierteltact, dialogisirt die stimmführende Oberstimme gern mit den verschiedenen Stimmen; ihre Theile werden so zu einer Art freier Nachahmung verwendet. Die Allemande I lässt der Oberstimme fast ganz die Führung. Allemande III ist zwar auch vorwiegend homophon, bringt aber kleine Nachahmungsmotive, die in Sequenzen, wie sie Muffat besonders liebt, fortgeführt sind. Im Anfang des zweiten Theiles der Allemande IV sucht die zweite Stimme die Cantilene an sich zu nehmen, aber die Oberstimme lässt sich das Vorrecht nicht nehmen.

In analoger, dialectischer Art führt Muffat auch die Couranten. Er hätte sie ebensogut mit dem italienischen Namen „Corrente“ bezeichnen können (will sich aber, wie er in der Vorrede sagt, dem

allgemeinen Gebrauch französischer Benennung anschliessen). Seine Couranten sind nämlich Mitteldinge zwischen französischer und italienischer Art. In beiden Ländern hat die Courante ungerade Tactart. Die „*Courante*“ steht im $^{3}/_{2}$- oder $^{6}/_{4}$-Tact, begünstigt punktirte Noten und ist pathetisch bewegt, die „*Corrente*“ läuft im $^{3}/_{4}$- oder $^{3}/_{8}$-Tact rasch dahin — Beide bilden also den richtigen Gegensatz zur Allemande. Muffat schreibt alle Couranten im $^{3}/_{4}$-Tact. Die Courante I nähert sich wegen der punktirten Noten und ihrer sonstigen Haltung mehr der französischen Art, während die Anderen mit ihren laufenden Figuren zur italienischen Art neigen. Fast in Allen begünstigt Muffat das Staccato. In der Courante III betheiligen sich alle Stimmen an dem Wettlauf, in der Courante V werden die Dialoge der Stimmen imitatorisch geführt. In einer nur im Manuscript erhaltenen Courante springen kleine Nachahmungsmotive frei ein. Die Schlusstacte seiner Couranten hält er fast ausnahmslos von der französischen Art fern, in welcher der Rhythmus des $^{3}/_{2}$-Tactes in $^{6}/_{4}$ condensirt wird.

Der dritte Satz, die Sarabande, ist in ihrer ernst würdevollen Haltung, dem musikalischen Ausdruck der spanischen Grandezza, das Mittelglied in der Kette der Suitensätze. Die Air, die in der ersten Suite nach der Courante folgt, nimmt, wie bereits bemerkt worden ist, nur die Stelle der Sarabande ein. Sie ist, wie alle Sarabanden, ein liedartiger Satz, in welchem die Oberstimme die Cantilene führt und von den übrigen Stimmen harmonisch gestützt wird. Ab und zu füllt eine Unterstimme mit einer melismatischen Auszierung die Ruhepunkte der Hauptmelodie aus, so in der fünften Suite der Bass, während in der dritten Suite alle Unterstimmen sich durch melismatische Wendungen der Oberstimme behilflich erweisen. Diese letztgenannte Sarabande ist überhaupt ein Stück, das schlankweg als „Adagio“ bezeichnet werden könnte. Muffat hält sich zumeist nicht an die rhythmische Sondereigenthümlichkeit der Sarabande, die darin besteht, den zweiten und dritten Tacttheil zu vereinigen. Nur in der zweiten Suite wendet sie Muffat in mehr auffälliger Weise an. Fast möchte man glauben, er hätte gern aus allen Sarabanden freiere Mittelsätze schaffen wollen — allein hiezu reichte sein Können nicht aus. Wir wissen, dass es selbst in den Zeiten der classischen Vollendung der Sonate nur wenigen Auserlesenen vergönnt war, wirkliche Instrumentaladagios zu schaffen. Muffat verschmäht es, mit Geheimmittelchen nachzuhelfen; er bescheidet sich mit der Ausdrucksfähigkeit, die er in sein ehrliches Antlitz bringen konnte. Wie in fast allen Sätzen, so auch in den langsamen, gestaltet Muffat aus Einem Motiv das Ganze heraus. Seine Airs, mögen sie mehr cantable Aria's sein (wie in I, III, IV), oder mehr instrumental bewegte Airs (wie in VI), mögen sie rhythmisch ganz verschieden von den Sarabanden sein, haben mit diesen gerade in der Ausspinnung der Melodie eine auffallende Analogie. Seine Melodien beanspruchen keinen langen Athem, ihr Körper ist schmalbrüstig.

Am weitesten sucht Muffat die Bögen in seinen Schlusssätzen zu spannen, nicht so sehr in den Gigues, als in den beiden Finales. Sie bewegen sich durchaus im raschen Tempo. Die Gigues der „*Componimenti*“ schliessen sich der italienischen *Giga* an: sie sind homophon, figurativ. Einzelne Gigues begnügen sich durchaus mit Accordfiguren; die sechste begleitet mit Accordfiguren, die fünfte mit Terzen- und Sextengängen. In den „*Componimenti*“ steht keine fugirte Gigue. Es sind mir überhaupt nur drei Giguen von Muffat bekannt, die fugirt sind: Im Manuscript 18780 der Hofbibliothek zwei Giguen in in D-moll, deren beide Theile je kleine Fughetten sind. Der zweite Theil der Einen hat ein neues Thema, der zweite Theil der anderen, die ausnahmsweise in C-Tact steht (sonst sind alle seine Gigues im $^{6}/_{8}$-Tact, haben also nicht jene reiche tactische Abwechslung wie die Gigues von Bach), bringt Engführungen. Im zweiten Theil der dritten dieser fugirten Giguen (F-dur) wird das Thema in freier Umkehrung gebracht. Nach der Gigue VI bringt Muffat noch einen humoristischen Anhang: ein Menuet *en Cornes de chasse*. Muffat mochte diese leicht und locker geführte Gigue nicht als Abschluss betrachten, gerade so wie Bach in der H-moll-Partita des zweiten Theiles der Clavierübung auf die Gigue noch ein „Echo“ folgen lässt. Die beiden Finales (I und III) rollen in Einem Flusse dahin. Aus dem Thema des Ersten

wird ein Motiv verarbeitet, die kleinen Perlchen werden in einer Kette aneinandergereiht. Das Finale III, das eine dreitheilige Form bei äusserer Zweitheilung hat, verkettet zwei Motive, die in kleinen thematischen Umbildungen eine reizvolle Abwechslung bieten.

Ueber die Intermezzi ist wenig Besonderes mehr zu sagen: Muffat begünstigt Menuet, Bourreé und Rigaudon. Diese und die anderen Intermezzi schliessen sich ihren Typen an. Das Menuet verwendet Muffat mit Vorliebe; darin folgt er den Pfaden seines Vaters, der den französischen Formen besonders zugeneigt war. Das französische Rondeau kommt nicht in den *Componimenti* vor, wohl aber in den handschriftlichen Suiten Gottlieb Muffat's. Er hält an den Sondereigenschaften der einzelnen Intermezzi fest, untermischt aber gelegentlich zwei Satzformen, wie wir dies schon bei den „Charakterstücken" constatirt haben. In einzelnen Fällen kennzeichnet er selbst sein Bestreben, in einem Stücke zwei Formen miteinander zu verbinden. In den handschriftlichen Suiten begegnet man Bezeichnungen wie: „*Sarabande comme une Courante*", „*Air en Menuet*", „*Air en Gigue*". Ich möchte derlei Stücke als „Bastarde" bezeichnen; sie dienen nicht bestimmten Ausdruckszwecken, wie etwa die „Charakterstücke" und weisen auf den herannahenden Verfall der Suitencomposition.

Im Gegensatz zu den homophon oder gemischt homo- und polyphon gehaltenen Sätzen der Suite stehen die eigentlich polyphon geführten Fugen, die in den Vorspielen zu der ersten, vierten und sechsten Suite stehen; die Fuge I ist dreistimmig mit vierstimmigen Schluss, die Fugen IV und VI sind „*a quattro*". Muffat trennt das Strengpolyphone von dem Freihomophonen, er benützt die beiden Stylarten als Contraste, wie dies in der Toccata üblich war und wie es nachher auch in der classischen Wiener Schule besonders von Mozart verwendet wurde, der Liedartiges neben Fugenartigem aufnimmt und trotz der innigen Zusammengehörigkeit von einander getrennt hält. Muffat's Fugen sind wohlgestaltet, kräftig frei geführt und zeigen gegenüber den Fugen seines Vaters einen mächtigen Fortschritt. Hier zeigt sich, was Gottlieb in der strengen Schule Fuxens gelernt und geübt hat. Er bringt nach der ersten Durchführung nur selten weitere Durchführungen, die streng regulär gearbeitet wären. Die Zwischensätze werden zumeist in möglichst engen Contact mit den Risposten gebracht, so dass diese Zwischenspiele, wenn die Contrapunkte gegenüber dem Hauptthema nicht genügend markant und selbstständig erfunden sind, an künstlerischem Werthe verlieren und zu den schwächeren Theilen Muffat'scher Fugenarbeit gehören. Vielfach tritt dann auch der Eintritt des Hauptthemas nicht gewichtig genug hervor. Nichtsdestoweniger sind sie contrapunktisch durchaus gediegen gearbeitet. Marpurg citirt manche Beispiele aus denselben in seiner „Abhandlung von der Fuge" [1]), die S. Sechter auch in die Neubearbeitung dieses Werkes aufgenommen hat. Unter die Meisterstücke instrumentaler Fugenkunst, wie sie J. S. Bach geschaffen, kann man sie aber nicht einreihen, weil nicht jene Ausdrucksfähigkeit erreicht ist, die die einzelnen Fugen zu Individualitäten erheben würde; schon die Themen sind nicht sprechend genug und vermögen nicht in decidirter Weise den Stimmungsgehalt der ganzen Fuge einzuleiten, mit etwaiger Ausnahme des Themas der G-dur Fuge (Seite 70). In den Fugen steht der Schüler Theofil immer in Hörigkeit zu seinem Meister Johann Josef; gerade bei den Fugen hat man die Empfindung, als ob die „dreissigjährige Unterweisung" den Künstler nicht zu jener idealen Selbstständigkeit hätte kommen lassen, welche die unentbehrliche Voraussetzung höchster und freiester Kunst und künstlerischen Ausdruckes ist.

Die in den „*Componimenti*" an letzter Stelle stehende cyclische Composition, die mit der Ordnungszahl „VII" bezeichnet ist, ist eine Ciaccona. Sie steht für sich und bildet nicht etwa einen Anhang zur Suite VI oder gar einen Bestandtheil derselben. Wohl hat Muffat in anderen handschriftlichen Suiten Ciacconen als Suitensätze aufgenommen, wie dies vor ihm und zu seiner Zeit die Franzosen übten oder wie Haendel eine sechzehntheilige Passacaille an den Schluss der siebenten Suite stellt. Muffat bringt z. B.

---

[1]) Berlin, 1753 und 1754. Marpurg citirt (S. 132) „den jüngeren Herrn Muffat" neben Battiferi als zwei Meister, die eine dort des Näheren behandelte Art der Doppelfuge mit besonderem Erfolge bearbeitet haben.

in einer F-dur-Suite eine Ciaccona mit 14 Variationen und in einer H-moll-Suite (Manuscript 18691) ebenfalls eine Ciaccona mit gleicher Zahl der Variationen, welch letztere auf der altbeliebten absteigenden Quart aufgebaut sind (h a g fis) — in beiden Fällen als Schlusssätze der Suiten. Fux bringt in seinem „Concentus" (1701) Ciacconen in der Mitte und am Ende der Partiten — allerdings sind diese als Kammerstücke für mehrere Instrumente, wie bereits oben im Allgemeinen hervorgehoben wurde, freier in der Zusammenstellung der Sätze. Die 38 Variationen der Ciaccona in den „*Componimenti*" sind in der Art der „galanten Variationen" ihrer Zeit geschrieben und gehören also auch zu den „Galanterien", von denen Muffat in der Vorrede spricht. Ihre Ahnen sind auf österreichischem Boden zu verfolgen. Muffat's Vater Georg ist ein Hauptrepräsentant in der historischen Mittelgruppe. Wolfgang Ebner steht mit seinen Variationen über das Thema von Kaiser Ferdinand III. (die im zweiten Bande unserer Kaiserwerke veröffentlicht sind) als Vordermann da. Von hier aus müssen wir auf die Künstler weisen, die im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in England und Holland die Variationengewerkschaft begründet haben. Muffat arbeitet die Variationen in leichter homophon-figurativer Art; er umschreibt die Melodie in gefälliger Weise und baut alle Variationen nach dem Muster der historischen Liedvariation[1]) auf dem obstinat beibehaltenen Basse auf. Er versteht es sehr gut, eine Variation aus der anderen hervorgehen zu lassen, den Eintritt der Einen von der vorangehenden zu bedingen. In geschmackvoller Folge werden die Variationen immer belebter und haben ein natürliches Mittelstück in den sieben Variationen (Nr. 19—25), die in Moll gehalten sind, gegenüber dem Thema, den ersten 18 und den letzten 13 Variationen, die in der Haupttonart G-dur stehen.

An dem zweiten Hauptprincip der classischen Suite, der Einheit der Tonart, hält auch Muffat fest, wenngleich bei ihm die Ausnahmen häufiger und mannigfaltiger sind als bei anderen Componisten. Während bei Bach nur wenige Sätze in einer von der Haupttonart abweichenden Tonart stehen (so in der H-moll-Partita des zweiten Theiles der Clavierübung die zweite Gavotte in D-dur, in den vier Moll-suiten der „Englischen" die Alternativsätze Bourrée II, Gavotte II, Passepied II in der analogen Durtonart), greift Muffat zu einem reicheren Wechsel. In der Wahl der Haupttonarten ist er desto bescheidener; sie beanspruchen nicht mehr als zwei ♯ oder zwei ♭. Muffat setzt aber nicht nur die Alternativsätze (wie Trio oder Menuet II) in abweichenden Tonarten, sondern auch einzelne der Hauptsätze (mit Vorliebe die Sarabande) und manche Intermezzi. In den Dursuiten steht dann ein solcher Satz, sei es in der parallelen Molltonart, sei es in der Haupttonart oder in der Mediante; ja auch in der Durtonart der Dominante steht eine Sarabande der Manuscriptsuiten. Ist die Haupttonart der Suite Moll, dann treffen wir gelegentlich einen Satz oder einen Alternativsatz in der parallelen Durtonart, oder in der Durtonart des Haupttones oder in der Untermediante (Unterterz). In den Rondeaux bringt Muffat die Couplets entweder in der parallelen Molltonart oder in der Dominante (Dur) und in einem Falle geht er im Couplet von der Durdominante zur Mollparallele. Muffat's Claviersuiten haben innerlich keinen Zusammenhang mit den Kirchentönen (ein anderes Verhältniss waltet bei seinen Orgelstücken), und doch will Muffat nicht ganz mit dem Herkommen brechen, auch hier unter dem Einfluss seines Lehrers stehend, sieht die reine D-moll-Leiter mit der kleinen Sext noch mit der Brille des Kirchenmusikers als dorische Tonart ohne die reguläre Vorzeichnung eines ♭ und der Transposition derselben auf G zeichnet er nur in analoger Weise ein ♭ vor. Ich habe in der vorliegenden Neuausgabe diese Eigenthümlichkeit nicht beibehalten, denn das Festhalten an diesem ganz äusserlichen Schein hätte keine Berechtigung, so sehr ich als Historiker strenger Observanz alle echten und wirklichen Eigenthümlichkeiten der Notation zu berücksichtigen bestrebt bin. Die einzelnen Fälle führe ich im Revisionsbericht an.

So wie erster und zweiter Theil sich rhythmisch wie Vorder- und Nachsatz zu einander verhalten, so auch tonal. Muffat übt in der Hauptzahl der Fälle diese Verhältnissmässigkeit in der Weise

---

[1]) Ueber Entstehung und Ausbildung derselben in der norddeutschen Orgel- und Claviermusik, vgl. Max Seiffert's Abhandlung über „J. P. Sweelinck und seine directen Schüler" in „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", VII. Bd. (1891), S. 171 ff.

aus, wie sie damals gang und gebe war: der erste Theil geht, wenn das Stück in Dur steht, zur Dominante, der zweite macht den Weg umgekehrt, von Dominante zur Tonica. Aber es gibt eine erkleckliche Reihe von Ausnahmen, vielmehr von anders gearteten Behandlungen, welche, da ich mich schon einmal der Mühe unterzogen habe, sie zu untersuchen, in einer knappen Uebersicht zusammengestellt seien. In der folgenden Tabelle ist T = Tonica, D = Dominante, d = Dur, m = Moll, III (Terz) = Obermediante, U III = Untermediante, parallele Molltonart:

	1. Theil		2. Theil	
	Anfang	Schluss	Anfang	Schluss
1.	Td	Td	Dd	Td
2.	Td	Td	U IIIm	Td
3.	Td	Td	Td	Td
4.	Td	Td	Dd	Td
5.	Td	Dd	Td	Td
6.	Td	Dd	IIId	Td
7.	Td	Dm	Dm	Td
8.	Td	IIIm	IIId	Td
9.	Td	U IIIm	Dd	Td
10.	Tm	Dm	IIId	Tm
11.	Tm	Dm	Dd	Tm
12.	Tm	Dm	Dm	Tm
13.	Tm	Dd	Dd	Td
14.	Tm	Dd	IIId	Td
15.	Tm	Dd	IIId	Tm
16.	Tm	IIId	Tm	Tm
17.	Tm	IIId	Td	Tm
18.	Tm	IIId	Dm	Tm
19.	Tm	IIId	IIId	Dm
20.	Tm	Tm	IIId	Tm

Wir sehen, dass fast ausnahmslos der Satz in der Haupttonart schliesst — von all' den 20 Arten schliesst nur Nr. 19 auf der Molldominante — *exceptio firmat regulam.* In den Durstücken kommt auch der Schluss des ersten Theiles in der Haupttonart vor, gerade wie es Theofils Vater Georg nicht selten anwendete. Der Schluss des ersten Theiles in der parallelen Molltonleiter (Nr. 9) war auch bei den musikalischen Ahnen Muffat's üblich — Froberger kannte und liebte diese Wendung. In den Mollstücken, die zum grössten Theil auch in Moll schliessen, war die Wendung zur parallelen Durtonart am Ende des ersten Theiles beliebt (Nr. 16) — schon Georg Muffat und Johann Sebastian Bach kennen sie: der erste Theil der Sarabande der C-moll-Partita von Bach schliesst auf Es-dur, der erste Theil des A-moll-Scherzo auf C-dur, und zwei Sarabanden, eine Air und eine Gavotte in den englischen Suiten, haben den gleichen Durschluss am Ende des ersten Theiles[1]). Die Variabilität in der Aufeinanderfolge der Schlüsse des ersten Theiles und der Anfänge des zweiten Theiles ist aber mannigfaltiger in Stücken von Gottlieb Muffat als bei seinen Zeitgenossen. Der Ausspruch Mattheson's: „Bei Allemanden und Couranten ist es so Herkommens, dass die erste Reprise formaliter in Quinta schliesst; allein bei Sarabanden, Giguen, Menuetten u. s. w. ist es kein Gesetz", passt in dieser Allgemeinheit nicht für Muffat's Werke — er ist zu eng und schliesst die freiere Bildweise Muffat's nicht ein. Auch die Bemerkungen, die Nottebohm in seinem Aufsatze über „Die Suite" macht, sind ohne Rücksicht auf Muffat's Werke geschrieben[2]).

[1]) Einige Fälle, die sich in Georg Muffat's „Florilegium" finden, sind im Vorwort der Denkmäler II, 2, Seite VI verzeichnet.

[2]) In: „Monatschrift für Theater und Musik", Wien 1855 und 1857.

Innerhalb der einzelnen Sätze greift die Modulation nicht weit aus, ebensowenig bei Muffat, wie bei anderen Componisten seiner Zeit. Man beobachtet gleicherweise im ersten Theile der Sätze die Neigung zur Oberdominante, im zweiten Theile zur Unterdominante. Alles entwickelt sich am Grunde der Terz- und Quintverwandtschaft der betreffenden Tonarten. Muffat streift gelegentlich auch die anderen Tonarten der diatonischen Leiter, zieht aber zumeist seine Kreise eng — zur Durtonart der Septim, zur Molltonart der Secunde kommt er äusserst selten. Dagegen sind ihm die Terztonarten in beiderlei Gestalten (dur und moll) nicht unwillkommene Gäste. Seine Fugen moduliren nicht so weit wie die Bach'schen, weil sie eben nicht so gedankentief sind und zum Ausdruck ihres Gehaltes nicht in weite Ferne zu schweifen brauchen. Seine Uebergänge sind einfach, ich möchte sagen landläufig. Behufs wirksamer Abwechslung cadenzirt er gelegentlich phrygisch — und zwar nicht allein inmitten der Stücke, sondern auch an ihren Enden. Grundsätzlich schliesst Muffat die tonal unregelmässigen Anfänge der Stücke aus — im Gegensatz zu seinem Vater, der in den Kammersonaten mit schöner Wirkung so vorgegangen war.

Die „*Componimenti*" sind, wie der Titel besagt, für Cembalo bestimmt, also für den Kielflügel und nehmen keine Rücksicht auf die Spielmanieren des Clavichordes. Sie sind echte und rechte Clavierstücke und halten sich innerhalb des gewöhnlichen Umfanges der damaligen Claviere vom grossen G bis zum zweigestrichenen C. Aus seinen Werken spricht eine Spielfreudigkeit, die ihn als berufenen Componisten für das Clavier erkennen lässt. Er bemeistert in gleicher Weise den freien und gebundenen Clavierstil seiner Zeit und weiss beide in einer für sein Lieblingsinstrument vollgeeigneten Weise zu vereinigen. Die Anforderungen an den Spieler sind keine geringen und entsprechen im grossen Ganzen der Technik der Bach'schen Claviercompositionen. Muffat ist nicht so erfindungsreich in pianistischen Effecten wie Domenico Scarlatti, dessen Claviertechnik die zu ihrer Zeit vorgeschrittenste war. Muffat verlangt nicht das Ueberschlagen der Hände, wendet nur einmal (in einer handschriftlichen Ciaccona in H-moll) das Einschlagen der einen Hand in die andere Hand an, wechselt äusserst selten die Lagen (so in einer Fantasie der handschriftlichen „*Partie en C*"). In manchen Stellen, wie in den Octavengängen (S. 45), zeigt er sich als Techniker einer neuen Zeit. Hier gestattet er auch, wie er in der Vorrede sagt, ausnahmsweise die Verwendung des Daumens auf Obertasten. Er deutet in der Vorrede das Unterschieben des Daumes an und verlangt, wenn es die Stimmführung erheischt, den Fingerwechsel auf einer Taste. Durchgehends ist er bedacht, „die rechte Applicatur der Finger beyzubehalten"; er schreibt aber keinen Fingersatz vor, weil er voraussetzt, dass die Spieler „die Finger am rechten Orte zu appliciren wissen". Um ihnen einige Erleichterung zu verschaffen, sondert er in den zwei Systemen mit peinlicher Gewissenhaftigkeit Dasjenige, was die rechte Hand zu spielen, von dem, was die linke auszuführen hat. Für das Obere schreibt er regulär den Sopran-, stellenweise den Violinschlüssel vor, für das Untere regulär den Bassschlüssel. In den strenger polyphonen Sätzen, Fugen und Fantasien, sucht er die Stimmen, ihrem natürlichen Stimmumfang gemäss, in das System zu bringen und zu diesem Behufe bedient er sich bald oben, bald unten des Altschlüssels. Ich habe in dieser Neuausgabe nur Violin- und Bassschlüssel angewendet — einer besonderen Rechtfertigung bedarf es wohl nicht darob. Wir Modernen wissen auch in dieser vereinfachten Schreibweise die Stimmen zu sondern und würden durch starre Beibehaltung der vier Schlüssel die Lecture und das Studium der Muffat'schen Compositionen in zweckloser Weise erschweren. Clavierstücke sind in dieser Beziehung genau zu unterscheiden von Vocalcompositionen, bei denen jede Stimme nach Art und Umfang eine Individualität bedeutet, die auch äusserlich berücksichtigt und gekennzeichnet werden muss. Diese Uebertragung in zwei Schlüssel erschwert es uns nicht, jeder Stimme beim Vortrage jene Cantabilität zu verleihen, wie sie Muffat verlangt. „Besonders habe ich zu recommandiren, dass man sich der Fein- und Sauberkeit dergestalten befleisse; damit zugleich das Tempo und guter Gesang oder Modulation beybehalten werde." Die Pièces sollen sanghaft vorgetragen werden, eine Forderung, die nach ihm C. Ph. Em. Bach in eindringlichster Weise in seinem „Versuche über die wahre Art, das Clavier zu spielen" (1753—1762) wiederholte und zu einem Axiom der Kunst des Clavierspieles erhob.

Die Details beim Vortrage überlässt Muffat dem Geschmack der Spieler, sowohl der Kunstbeflissenen als der „Liebhaber". So spärlich seine Bezeichnungen für Tempi sind, so glaube ich doch, dass er systemstisch darin vorging. Hatte doch jeder der Hauptsätze der Suite eine herkömmliche Vortragsweise, die dem ursprünglichen oder historisch ausgebildeten Charakter der einzelnen Stücke entsprach. Johann Kuhnau spricht in der Vorrede zu seiner „Neuen Clavierübung" (1689 und 1695) davon und gibt „den Incipienten bei der Manier" den Rath, „sich folgendes zur Nachricht dienen zu lassen, dass man vors erste die Couranten nach französischer Art, absonderlich aber die Giguen und Menuetten etwas hurtig, hingegen die Sarabanden und Arien langsam und dann das andere mit guter Discretion zu tractiren pflege". Die Allemanden in ihrer breiteren dialectischen Behandlung verlangen einen gemessenen Vortrag; Muffat setzt fast zu allen die Bezeichnung „*Affettuoso*", er will also, dass ihre Stimmen in einnehmend freundlicher Weise, mit tieferem Ausdruck miteinander verkehren. Nur Eine Allemande soll in geistig erregter Weise zum Vortrag gebracht werden: die in Suite VI mit der Bezeichnung „*Spirituoso*". Bei den Couranten, Sarabanden, Menuetten, bei den meisten Giguen hält er Tempobezeichnungen für überflüssig — denn ihr Charakter ist bekannt, der Componist erlaubt sich nur in den seltensten Fällen eine kleine Abweichung hievon. Eine Sarabande (Nr. III) mit einer besonders getragenen Melodie und vielen Auszierungen trägt den bezeichnenden Vermerk: „*Adagio assai*". Eine Gigue, die noch lebhafter vorgetragen sein soll als ihre Schwesterstücke, bezeichnet er mit „*Allegro assai*". Die „*Airs*", die, wie oben bemerkt, verschiedenen künstlerischen Zwecken dienten, bedachte er behufs decidirter Kennzeichnung durchaus mit Tempo- oder Vortragsbenennungen: In Suite I „*dolce*", III „*Affettuoso*", IV „*Cantabile*", VI „*Vivace*". Die beiden Finales haben den analogen Charakter wie die Gigues, führen dennoch behufs Vermeidung jedweden Irrthumes die Bezeichnungen „*Allegro*" (I), „*Spirituoso*" (III). Letztere Vortragsart, die leichtbewegliche, geistig angeregte und anregende, bevorzugt Muffat überhaupt: in den *Componimenti* begegnen wir ihr noch bei den Rigaudons III und V, der Hornepipe und der Ciaccona. „*Allegro*" ohne weitere Detailerklärung setzt er zur Fantaisie (II), „*La Hardisse*" (IV) und zur Gigue (VI). Die Vorspiele, die überhaupt nicht einen von vornherein bestimmten Stimmungscharakter haben, erhalten für jeden Theil eine genaue Tempobezeichnung: hier ist die ganze Scala der Bewegungsarten anzutreffen, vom „*Adagio*" und „*Grave*" zum „*Andante*", „*Tempo moderato*" und „*Tempo giusto*", dann zum „*Allegretto*", „*Spirituoso*", „*Allegro*" bis hinan zum „*Vivace*". Die Bestimmung der Stärkegrade überlässt er in den *Componimenti* durchaus dem Spieler, möglicherweise in der Voraussetzung, dass manchen oder vielen Spielern seiner Zeit nur einmanualige Kielflügel zur Verfügung stehen dürften, an denen die „Züge" nur spärlich angebracht waren, und dann mochte er den einheitlichen Verlauf eines Stückes nicht durch Wechsel der Klangstärken und Farbennuancirungen stören. Ich finde überhaupt nur in einer handschriftlichen Gigue den Vermerk „*piano*", wahrscheinlich bedeutet gerade diese Bezeichnung die Constatirung einer Ausnahme, denn sicherlich dürften gerade die heiteren Schlusssätze in frisch ausladender Weise ausgeklungen haben. Schwer widerstand ich der Versuchung, bei einzelnen Sätzen zur näheren Bestimmung Tempo- und Vortragszeichen einzusetzen; aber in einer historischen Ausgabe, die nur den authentischen Text festzustellen und jede willkürliche oder freie Hinzuthat zu vermeiden hat, wäre ein solches Vorgehen nicht entschuldbar. Ist doch auch Muffat bemüht, Tempobezeichnungen genauer und sorgfältiger vorzuschreiben als Bach oder Haendel.

Mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit geht Muffat in der Bezeichnung der Verzierungen vor. Hier überlässt er nicht das Geringste dem Gutdünken oder der Willkür des Spielers. Darin waren überhaupt die Instrumentalcomponisten viel accurater als die Vocalcomponisten, die wohl aus Furcht und Respect vor den allgewaltigen Sängern, den Tyrannen der Tonsetzer, die „*abbellimenti*" ihrem Geschmacke überliessen. Die Verzierungstabelle am Ende der *Componimenti* mit den 45 „*Particolari Segni delle Maniere*" ist die vollständigste, die uns aus der Zeit vor Marpurg's „Kunst des Clavierspieles" (1750) von Instru-

mentalcomponisten überliefert sind. Muffat hatte schon 1726 seinen „Versetten und Toccaten“ eine „Erklärung der Zeichen oder Manieren durch die Noten“ beigegeben; sie enthält nur 23 Verzierungsformeln, die für Orgel bestimmt und wohl darum nicht so abwechslungsreich sind und daher nicht die feinen Distinctionen haben, wie die für das Cembalo bestimmten in den „*Componimenti*“. Die Orgelverzierungen Muffat's entbehren zweier Hauptzeichen, die in den *Componimenti* vorkamen: des Arpeggios und des Staccatos. Ich möchte aber deswegen nicht annehmen, dass sie von Muffat beim Orgelspiel ganz ausgeschlossen waren. Schon aus den Verzierungen erkennt man Muffat's enge Zusammengehörigkeit zu den Franzosen, wenngleich er manche seiner Zeichen in einer Weise zur Ausführung bringt, die von der bei den Franzosen üblichen mehr oder weniger abweicht. Auch Bach's Verzierungen divergiren im Einzelnen. Man könnte allein aus den Eigenthümlichkeiten der Ornamentik auf den Zusammenhang und die Differenzirung einzelner Suitenschulen und einzelner Suitencomponisten Schlüsse ziehen. Ich bedauere, dass Herr Dannreuther sich dieser allerdings mühevollen Untersuchung in seinem jüngst erschienenen Werke über die Verzierungen[1]) nicht unterzogen hat und sich nur mit einer mehr tabellarischen Zusammenstellung begnügte — er hätte hiedurch seiner Arbeit einen historisch-wissenschaftlich tieferen Gehalt gegeben.

Es wird sich lohnen, die Verzierungsformen der Muffat'schen Tabelle dem Gedächtnisse einzuprägen — eine zwei- oder dreimalige aufmerksame Lectüre wird der Mehrzahl der Spieler hiezu verhelfen. Eine Erleichterung für den Gebrauch wollte ich dadurch schaffen, dass das Blatt, auf dem die Tabelle steht (S. 89), lose eingefügt wurde, so dass sie jederzeit bei dem Spielen zu Rathe gezogen werden kann. Man sollte nicht glauben, welch rasch appercipirbares Bild der Ausführung die Verzierungen in ihrer historischen Zeichenschrift geben; hat man sich nur einmal die Zeichen und ihre Bedeutung fest eingeprägt, dann ist ihre Ausführung viel leichter und müheloser, als wenn, wie dies in modernen „Schulausgaben“ geschieht, jedes Zeichen umständlich in Noten umgesetzt wird. Ja, ich möchte sogar behaupten, dass man durch Beibehaltung der alten Zeichen viel eingehender den Charakter, die Vortragsart und Spielweise dieses Clavierstiles erfasst. Es geht nicht an, die Verzierungen auf ein bescheideneres Mass zurückzuführen, als sie im Original stehen. Die Behauptung so vieler Historiker, dass die reichere Anwendung der Verzierungen in der Barockzeit lediglich dem Umstande zuzuschreiben sei, weil die Componisten die Klangarmuth der Clavierinstrumente beheben, die Klangwirkung voller und üppiger machen wollten, ist, in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, gänzlich irrthümlich. Die Orgel ist kein klangarmes Instrument und doch kommen bei ihr alle Typen der Verzierungen wie beim Clavier vor. Bei letzterem werden die Ornamente, entsprechend der grösseren Beweglichkeit des Instrumentes, mehr differenzirt und vermannigfaltigt. Das Princip ist aber das gleiche und ist, wie in der Vocalmusik, ein Ausfluss des Stiles der Zeit. Wir dürfen also nicht, wie Stollbrock in ungerechtfertigter Uebertragung der irrigen Behauptung meint, die Verzierungen in Muffat'schen Stücken nach Belieben vereinfachen oder weglassen. Wir müssen die Suiten so vortragen, wie Muffat sie niedergeschrieben hat — wenn anders wir uns in den Geist derselben hineinleben, das Ganze mit den Theilen und Theilchen in Einklang bringen wollen. Diese Mühe wird reichen Lohn bringen.

Muffat's Suiten sollen überhaupt, wie alle classischen Suiten, nicht in einzelne Stücke zerrissen, sondern in ihrer einheitlichen Zusammenstellung zu Gehör gebracht und genossen werden. Die Stimmungen der einzelnen Sätze verbinden sich in der Grundstimmung des Ganzen — die Theile setzen das Eine zusammen, das Eine vereinigt die Theile. Im Stimmungsverlaufe der Suite ziehen sich die contrastirenden und divergirenden Stimmungen der Einzelsätze zusammen. Man muss diese cyclische Kunstform als Folge verschiedener und doch zusammengehöriger kleinerer Kunstformen ansehen und in sich aufnehmen, sonst kommt man nicht zur ästhetischen Erfassung dieser so originellen Kunstspecies. Wir Modernen naschen nur gern aus solchen historischen Schöpfungen und dürfen uns dann nicht wundern, wenn unser Appetit

[1]) „*Musical Ornamentation*“, *Part. I (from Diruta to J. S. Bach)* in: *Music Primers, London & New-York, Novello, Ewer and Co.*

dabei nicht gestillt wird. Wir begünstigen sonderbarerweise die zusammengeschweissten Operncyclen, deren einzelne Stücke in keinem ästhetischen Zusammenhange stehen; wir begünstigen sie, weil wir das Monströse und das Absonderliche lieben. Wollen wir den Geist der Kunst der Vergangenheit erfassen, dann müssen wir die Werke in ihrer Einheitlichkeit kennen lernen und wir werden sie dann lieben lernen. Muffat bringt mit Einem Zuge in jedem Satze die charakteristische Stimmung zum Ausdruck. Den Alten war die Erfüllung dieser stricten Forderung der Tonkunst durch die ihnen zu Gebote stehenden Formen wesentlich erleichtert, in der Suite um so eher, da in jedem Satze nur je Ein Hauptthema zur Aussprache kam; die Neben- oder Seitengedanken sind, wenn sie überhaupt vorkommen, von ganz nebensächlicher Bedeutung. Muffat's Bildkraft in den einzelnen Suitensätzen ist erstaunlich; er steht darin würdig neben den ersten Meistern der Suite. Ja, seine Palette hat noch einige Mischfarben, die wir in dieser Art nicht bei anderen Suitencomponisten finden. In dem reizvollen Humor einzelner Stücke, besonders der beiden Finales und noch manch anderer Sätze im schnellen Zeitmass, reicht er Künstlern einer kommenden Generation die Hand: Haydn hat mit höher ausgebildeten Kunstmitteln und in vollendeter Weise den gleichen anmuthigen Frohsinn zum Ausdruck gebracht — eine Heiterkeit, die auf dem Grunde ernstester Lebenserfassung ersteht. Darin hat Muffat den specifisch österreichischen Charakter zum tonkünstlerischen Ausdruck gebracht. Wohl trifft man auch solche Züge in dem Antlitz einzelner Componisten, die vor seiner Zeit und gleichzeitig mit ihm wirkten — aber so sprechend wie die seinen sind sie nicht. Keiner vor ihm konnte seiner heimischen Eigenart in der reinen Instrumentalmusik diesen Ausdruck verleihen. Muffat steht als süddeutscher Suitencomponist im engsten Zusammenhang mit seinen grossen Altvordern: mit Froberger und Georg Muffat. Er erweitert und bereichert mit den Mitteln der französischen und theilweise der italienischen Suitencomposition aus dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts seine Kunst, so dass sie sich würdig neben die ersten Meister mitteldeutscher Suitencomposition, neben Bach und Haendel reiht, und gleich diesen die norddeutschen Kleinkünstler übertrifft. Die Behauptung Philipp Spitta's, dass J. S. Bach der letzte grosse Suitencomponist sei, ist nach dem eben Gesagten und den oben des Näheren ausgeführten Auseinandersetzungen unhaltbar. So wie Bach, so gab auch Muffat der Suite jene Leichtigkeit der Behandlung, die so wohlthuend wirkt. Muffat gab sie noch mehr in der Richtung der Homophonie. Muffat's Suiten sind im Einzelnen noch leichter geführt als die Suiten von Bach; sie erreichen in einzelnen Fällen nicht jene Gedrungenheit der Ausdrucksweise, wie sie der Hochkunst Bach's durchaus eigen ist, sie sind aber vielleicht gerade aus diesem Grunde anmuthiger als die Suiten von Bach. In all' den kleinen Organismen der Muffat'schen Suite fliesst das leichtere Blut der österreichischen Volksmusik. Um das Bild genauer zu zeichnen: bei der Transfusion mittel- und süddeutschen Geblütes kommt der Einschlag des letzteren zu vollerer Geltung. Mit Recht konnte mir ein Künstler, der die „*Componimenti*“ zum ersten Male zu Gesicht bekam, sagen: „Da kommen ja Züge vor, die man sonst nur für Bachisch hielt!“ Der Stil der deutschen Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Iahrhunderts ist in Muffat'schen Werken voll ausgeprägt — umsomehr, da er einer der ausgereiftesten Künstler seiner Zeit war. In richtiger Erkenntniss seiner Anlage beschränkte er sich vornehmlich auf das kleinere Genre der Claviersuite. Es ist ein wissenschaftliches Vorurtheil unserer Zeit, dass die Heroen der Kunst in allen Zweigen derselben gleich Hervorragendes geschaffen haben müssen: gleich tüchtig waren sie in allen Gattungen, wie in der Verwendung aller Mittel, aber ihre Phantasie beseelte nicht alle Formen in gleicher Weise, Anlage und Vorliebe liess sie bald der einen, bald der anderen Kunstform mehr zuneigen. Wo die grössere Liebe, dort ist die grössere Kraft, das stärkere Können, die mächtigere Kunst.

Mit Muffat und Bach hat die Suitenkunst ihren Höhepunkt erreicht. Seit der Zeit ihres Wirkens verfällt sie rapid. Wohl schuf eine Reihe geübter und gewandter Tonsetzer eine erkleckliche Menge von Suitencompositionen und Einzelsätzen. Sie waren aber Manieristen und hatten nicht mehr das Ganze im

Auge. Man betrachte nur einmal (andere Beispiele habe ich oben S. X fg. citirt) die Suiten von dem tüchtigsten Claviercomponisten, der sich an J. S. Bach, G. Muffat und Domenico Scarlatti anreihte: von C. Ph. E. Bach. So bahnbrechend dieser für die eigentliche Sonatencomposition wirkte, so sehr er den „galanten" Stil, wie wir ihn auch bei Gottlieb Muffat finden, erweiterte und verschönerte: in denjenigen Sonaten, die im Ganzen oder zum Theil aus Suitensätzen zusammengesetzt, also eigentlich Suiten sind, sieht man deutlich den Verfall der Suitencomposition. Diese Stücke sind einerseits nicht mehr Suitensätze, denn sie haben den von den Classikern der Suite bewahrten Grundcharakter der einzelnen Sätze abgestreift; sie sind andererseits noch nicht Sonatensätze, sondern Diminutivsonatensätze in Suitenfolge. Die Publication dieser Compositionen erfolgte bereits im ersten und zweiten Jahrzehnt nach dem Erscheinen von Muffat's *Componimenti.*

Muffat's Suiten müssen im vorigen Jahrhundert in deutschen Landen ziemlich verbreitet gewesen sein, wie man nach den in verschiedenen Bibliotheken und auch im Einzelbesitz befindlichen alten Exemplaren schliessen kann. Auch in ausserdeutschen Ländern trifft man sie heute noch an, besonders in grösseren ausländischen Sammlungen. Noch Ende des vorigen Jahrhunderts (1799) werden sie in einem Wiener Katalog zum Kaufe angeboten[1]). Seither finde ich sie nicht mehr in einem Kataloge. Neuerlich nahm Madame Farrenc aus dem Nachlasse ihres Gatten die „*Componimenti*" in die grosse Sammlung „*Trésor des Pianistes*" (erschienen 1861—1872) auf. Diese Neuausgabe, deren Exemplare, in einer beschränkten Zahl hergestellt, ob ihrer immensen Kostspieligkeit nur von Wenigen beschafft werden konnten und jetzt überhaupt nicht erhältlich sind, schloss auch nach ihrer inneren Geartung eine Neuveröffentlichung des Werkes, die modernen wissenschaftlichen Anforderungen zu entsprechen sucht, nicht nur nicht aus, sondern erheischte sie geradezu. Umsomehr in unseren österreichischen Denkmälern, zu deren festen Bestand sie für alle Zeiten gehören. Einzelne Suiten und einzelne Stücke wurden in verschiedenen Sammelwerken und Anthologieen neu veröffentlicht. Wir hegen die Absicht, unserer Publication der *Componimenti* einen Band der im Manuscript befindlichen Suiten und anderer Compositionen von Muffat folgen zu lassen, um seine Werke wieder in weiteren, kunstgebildeten Kreisen zu voller und gerechter Würdigung zu bringen.

---

[1]) „Verzeichniss alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, die in der Kunst- und Musikhandlung des Johann Traeg zu Wien, Singerstrasse 987 zu haben sind. Wien 1799. Gedruckt mit von Ghelen'schen Lettern". Auf Seite 108 (unter der Rubrik „*Sonates per il Clavicembalo*" stehen als Nr. 107 Muffat 6 Parth. e Fux 2 Parth. . . . . g fl. 3.—
— 108 — *Componimenta (!) Musicali* etc. . . . . st „ 1.—
auf Seite 165 unter „Praeludien, Fugen, Cadenzen" Nr. 57 Muffat, Toccaten und Fugen . . . . . st „ 2.30
(g = geschrieben; st = gestochen). Nr. 57 dürfte Georg Muffat's „*Apparatus musico-organisticus*" von 1690 sein.

Siegenfeld, im August 1895.

Guido Adler.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite

Einleitung V

Widmung und Vorreden, italienisch 3
An den geneigten Leser 9
I. Ouverture 11
Allemande 14
Courante 15
Air 17
Rigaudon 18
Menuet et Trio 18
Adagio 20
Finale 20
II. Prelude 22
Allemande 24
Courante 25
Sarabande 27
Bourée 28
Menuet et Trio 28
Fantaisie 30
Gigue 31
III. Fantaise 33
Allemande 34
Courante 36
Sarabande 37
Menuet 39
Rigaudon Bizarre 39
Air 41
Finale 42
IV. Fantaisie 44
Allemande 48
Courante 49
Sarabande 51
La Hardiesse 52
Menuet I 53

Seite

Menuet II 54
Air 54
Hornepipe 55
Gigue 57
V. Ouverture 59
Allemande 61
Courante 62
Sarabande 64
Menuet 65
Rigaudon 65
Menuet et Trio 66
Gigue 67
VI. Fantaisie 68
Allemande 71
Courante 72
Sarabande 74
La Coquette 75
Menuet et Trio 75
Air 76
Gigue 77
Menuet en Cornes de Chasse 79
VII. Ciaccona con 38 Variazioni 80
Particolari Segni delle Maniere 89
Revisionsbericht 91

Componimenti Musicali per il Cembalo
Di Theofilo Muffat
Organista di Corte e Camera
Di Sua Sacra, Cesarea, Cattolica, e Real Maesta
CARLO VI Imperadore
Di Sua Maestà L'Imperadrice AMALIA Vedova
E Maestro di Cembalo D'Ambidue
Le Serenissime Arci - Duchesse Regnanti,
E Parimente
Di Sua Altezza Reale Duca di Lorena
E Gran Duca di Toscana.
Scolpit in rame et fatti Stampare
Da Giovanni Christiano Leopold Intagliatore in Augusta.
Con Gratia e Privileggio di sua Sacra Cesarea
Cattolica e Real
Maesta.
J. A. Fridrich Sculpsit A. V.

ALL'

AUGUSTISSIMO POTENTISSIMO ET INVITTISSIMO

CARLO VI.

IMPERADORE DE ROMANI

SEMPRE AUGUSTA.

RÈ

DI GERMANIA SPAGNA UNGHERIA BOEMIA DALMAZIA

CROAZIA SCHIAVONIA &C:

ARCI-DUCA D'AUSTRIA.

DUCA

DI BORGOGNA STIRIA CARINTIA VIRTENBERGA &C:

CONTE

D'ABSBOURGO FIANDRA TIROLO E GORIZIA &C: &C:

Sacra Cesarea Cattolica e Real Maestà

Sicome riconosco dalle Clementissime Beneficenze della SACRA CESAREA CATTOLICA, E REAL MAESTÀ VOSTRA l'essermi potuto io applicare alla grand Arte della Musica, come hò fatto per trent' anni continui, sotto la condotta del sempre celebre, e giammai a bastanza lodato Giovanni Giuseppe Fux supremo Maestro di Capella di V: M:, cosi hò creduto che sia di scusa degno l'ardimento, che mi porta ad offerirgliene il frutto, che ne hò cavato. Deboli sono, egli è vero, le presenti fatiche: tuttavia mi lusingo, che saranno accolte dalla Cesarea Clemenza die V: M: con quell' istesso benignissimo compatimento, col quale nell = 1690 = dall' AUGUSTISSIMO GENITORE della Medesima furono accolte quelle dell Padre mio. Quest' essempio, che mi hà dato coraggio, m'empie d'uquale speranza, ond' è, che a piè del Sacro Trono umiliandole, insieme con esse mi umilio anch' io profondissimamente.

DELLA SACRA CESAREA CATTOLICA, E REAL MAESTÀ VOSTRA

Umilissimo divotissimo et obligatissimo
Servitore e Vasallo Teofilo Muffat.

Al Benigno Lettore!

Per soddisfare alla Promessa fatta dà me nella mia prima Operetta dei Settanta due Versetti, stampata in Vienna l'Anno 1726 cioè, che in Progresso di Tempo auerei data alla Luce un altra Opera di maggior Momento, per uso del Graue Cembalo: Ecco: Lettor Cortese, che â Te la presento, dell' altra molto più Copiosa, e più faticata, per la maggior Diligenza usataui, come che consagrata al più Gran Monarcha del Mondo.

A questo si aggiunge l'incontro auuto per mia buona sorte del' Impressore più Celebre, e piu Famoso de tempi nostri, il quale con tanta Nitidezza ne ha fatto la Stampa, che io per me Giudico niente die più Bello, di più Accurato, Diligente, e doue più le Parti con Proportione trà di loro corrispondano, si sia per ancora veduto in Germania.

Contiene quest' opera dei Leiggiadri Capricci d'ogni Spezie, volgarmente Galanterie al giusto Metodo di sonare il Cembalo non solamente con artifizio ridotti, mà lasciandone giudice l'orechio, secondo il Vezzo dello Stil moderno, à recar piacer adattatissimi. Ogni Sforzo immaginabile ho fatto io, per mantenere da per tutto la giusta Applicatura, delle Deta, affinche abbiamo minor Fatica coloro, che sapranno ai suoi luoghi adattarle opportunamente.

E però da notare, che à ciascheduna delle Mani ê di tal maniera il proprio Ufficio distribuito, che le note della Chiaue di sopra debbono toccarsi colla Man Destra, e quelle della Chiave inferiore, colla man Sinistra.

Il potermi seruire di più chiavi, mi sarebbe riuscito di maggior commodo, perche le Note si fossero contenute quasi nello Spazio delle 5 Linee. A persuasione di molti mene sono tutta volta astenuto, considerando, che tutti non sono assvefatti à tante Mutationi. La onde (prescindendo dalle Fughe e dalle Fantasie) hò assegnato una sola Chiave alla Mano Destra, e questa l'ordinario in Soprano, et alla Sinistra quella del Basso, et alle volte del Contralto.

Toccante la Pulizia del sonare, mi sono seruito dei soliti Contrasegni, che ne dimostrano le Maniere, egli hò posti nell' ultima Pagina espressi in talmodo, che dalle Note sottoposte sene comprenda il Valore. Quello però che raccomando, si ê, di farne Uso con tal arte, e Discretezza, onde si conservi la giusta Battuta, e la vera Modulatione.

In tutti i Diessis e nei Bemmolli (tolto il caso di douer toccare l'Ottaua, ô che la Necessità richieda altrimente) si deve sempre sfugire l'uso del detto Pollice.

E ben vero, che in opportunità dell Trillo chiuso — tw — se auverrà, che nel tempo stesso debba toccarsi una Nota in Diessis ò in Bemmolle, una Terza più Basso, tal nota si doverà sostenere col Deto Indice, e servirvi del Pollice, e del Medio per chiudere il Trillo.

Quando poi si debbono sostenere le Note Lunghe, e le Ligature, ê da osseruarsi, che se le Note, che seguono Salgono più alto, ô Scendono, debbe cambiarsi il Deto, che sostiene la nota Lunga, con altro più Idoneo, per toccare in Tempo Opportuno le Dette Note sequenti, senza lasciare la Tastatura.

Rispetto ai nomi delle Sonate, mi sono servito più tosto di Termini Francesi, che d'Italiani, affine di non scostarmi dal ricceuto uso comune. Del rimanente tutto quel di più, che si poteua fare osseruare, già da altri Autori sene possono estrarre abbondantamente le Cognitioni.

In tanto, se avrò Riprove, che quest' Opera incontri, e venga approuata dai Periti nell' Arte, non avrò Ripognanza di publicarne un altra, tanto più facilmente, quanto ch'io la tengo già in pronto quasi che per intiero.

In oltre quantunque io sappia, che tutto quello che si scrive, e si Dona al Publico, bene spesso riman Soggetto al perverso giudizio degli Ignoranti Maligni, uoglio tutta volta sperare, che Gente di Professione, senza punto detrarre al povero Nome mio, si degneranno d'auere un giosto Riguardo alla Diligenza laboriosa, colla quale mi sono applicato, per servire alla Publica utilità. Vivi felice.

An den geneigten Leser.

Damit ich mein Versprechen halte, welches ich in meinem ersten kleinen Werck der 72 Versetten gethan, so zu Wien An. 1726. in Kupfer ausgangen, daß ich nemlich mit der Zeit ein anderes auf das Clavier von größerer Wichtigkeit wollte herausgeben; Sihe freundlicher Leser, so präsentiere ich Dir dasselbe viel zahlreicher und mühsamer als das vorige; indem ich großen Fleiß daran gewendet, alldieweilen solches dem größten Monarchen der Welt gewidmet.

Nebst deme habe ich zu meinem Glück den unserer Zeit sehr berühmt- und bekannten Kupferstecher und Verleger angetroffen, welcher mit solcher Zierde dieses Werck verfertiget, daß ich davor halte, es seye nichts schöners, nichts accuraters, und fleißigers (wo alles in einer so genauen Proportion mit einander correspondiret) bisshero in Teutschland gesehen worden.

Es hält solches allerley Gattungen artiger Caprices, oder so genannten Galanterie-Stück in sich, welche auf dem Clavier nach einer richtigen oder accuraten Art und Weise zu spielen nicht allein künstlich eingerichtet, sondern auch dem Gehör all Vergnügen geben dörfften. Ich habe allen erdencklichen Fleiß angewendet, durchgehends die rechte Applicatur der Finger beyzubehalten; damit diejenigen weniger Mühe haben, welche solche an ihrem Orte geschickt zu appliciren wissen.

Es ist aber doch zu mercken, daß vor jedwedere Hand, auf solche Art ihre gehörige Verrichtung abgetheilet worden, daß man die Noten des oberen Schlüssels mit der rechten Hand, des unteren Clavis aber mit der linken Hand, nehmen müsse.

Wann ich mich mehrerer Schlüssel hätte bedienen wollen, würde es mir weit bequemer gewesen seyn; weilen die Noten gleichsam in dem Raum der fünff Linien wären innen gehalten worden; auf vieler Begehren aber habe mich der mehreren Schlüssel gäntzlich enthalten, in Erwägung, daß nicht alle sovieler Transpositionen jetziger Zeit gewohnt seyn, darum ich dann (die Fugen und Fantasien ausgenommen) einen eintzigen Schlüssel und zwar meistentheils den Sopran oder Diskant vor die rechte Hand, den Bass aber, und auch zuweilen den Alt wegen der Höhe der lincken Hand angewiesen habe.

Was die Zierlichkeit im Spielen anbelangt, gebrauche mich der gewöhnlichen Zeichen, welche die Manier davon anzeigen, und dieselbe auf dem letzten Blat auf solche Weiß andeuten, daß in den unter gesetzten Noten dero Valor oder Bedeutung enthalten werde. Besonders habe ich zu recommandieren, daß man sich der Fein- und Sauberkeit dergestalten befleisse; damit zugleich das Tempo und gute Gesang oder Modulation beybehalten werde.

In allen und jeden Diesis und Bemolli (ausgenommen, wo man Octaven zu nehmen hat, oder die Nothwendigkeit es anderst erfordert) muß man durchgehens den Gebrauch des Daumens vermeiden.

Es wird zuweilen sich ereignen, daß man bey etwan vorfallenden geschlossenen Triller = tr = in rechter Hand zu eben der Zeit eine Noten in Diesis oder Bemoll eine Terz tiefer mit nehmen solle: solche Noten wird man dann mit dem Zeigefinger nehmen, und aufshalten, so dann sich des Daumens, und des Mittel-Fingers den Triller zu schliessen bedienen müssen.

Wann man ferner die lange Noten und Ligaturen aushalten solle, so ist in obacht zu nehmen, daß man (wann die entzwischen folgenden Noten sehr hinauf oder herunter steigen sollen) den Finger, welcher die lange Noten hält, mit einem anderen geschickteren verwechslen müsse, um die erwehnte folgende Noten zu bequemer Zeit zu spielen, ohne die Tastatur auszulassen.

Betreffend die Nahmen derer Stücke, so habe mich lieber der Frantzösischen, als der Welschen bedienet, damit ich nicht von dem gemeinen Gebrauch abweiche, im übrigen wird man schon bey anderen Authoren genugsam ersehen können, was ferners vor das Clavier in obacht zu nehmen seye.

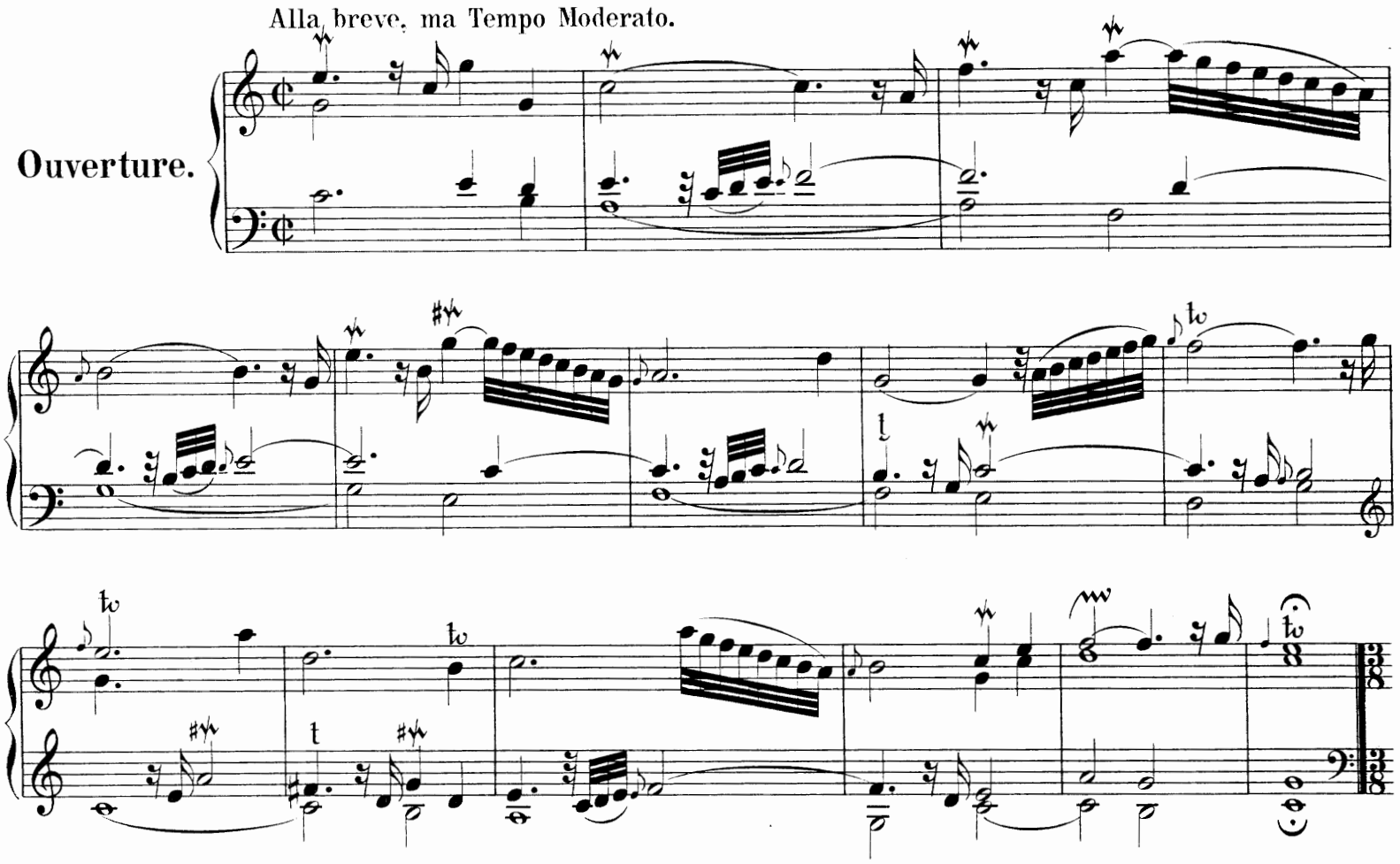
Wann ich werde versichert sein, daß an diesem Werk ein Wohlgefallen gezeigt, und von denen Kunsterfahrnen solches gut geheißen werde, so habe keinen Anstand, abermahl ein anders heraus zu geben, und dieses desto leichter, weil ich es schon meistentheils verfertiget habe.

Letztlichen ob ich gleich weiß, daß alles was geschrieben, und an das Tag-Licht gegeben wird, gar offt dem verkehrten Urtheil boßartiger Ignoranten unterworffen ist; so will ich dannoch hoffen, daß Wohlverständige von dieser Profession ohne Verkleinerung meines wenigen Ruffs sich würdigen werden, einige Absicht auf den mühsamen Fleiß zu haben, den ich allein dem Publico zu Nutz und Vergnügung angewendet habe. Lebe wohl.

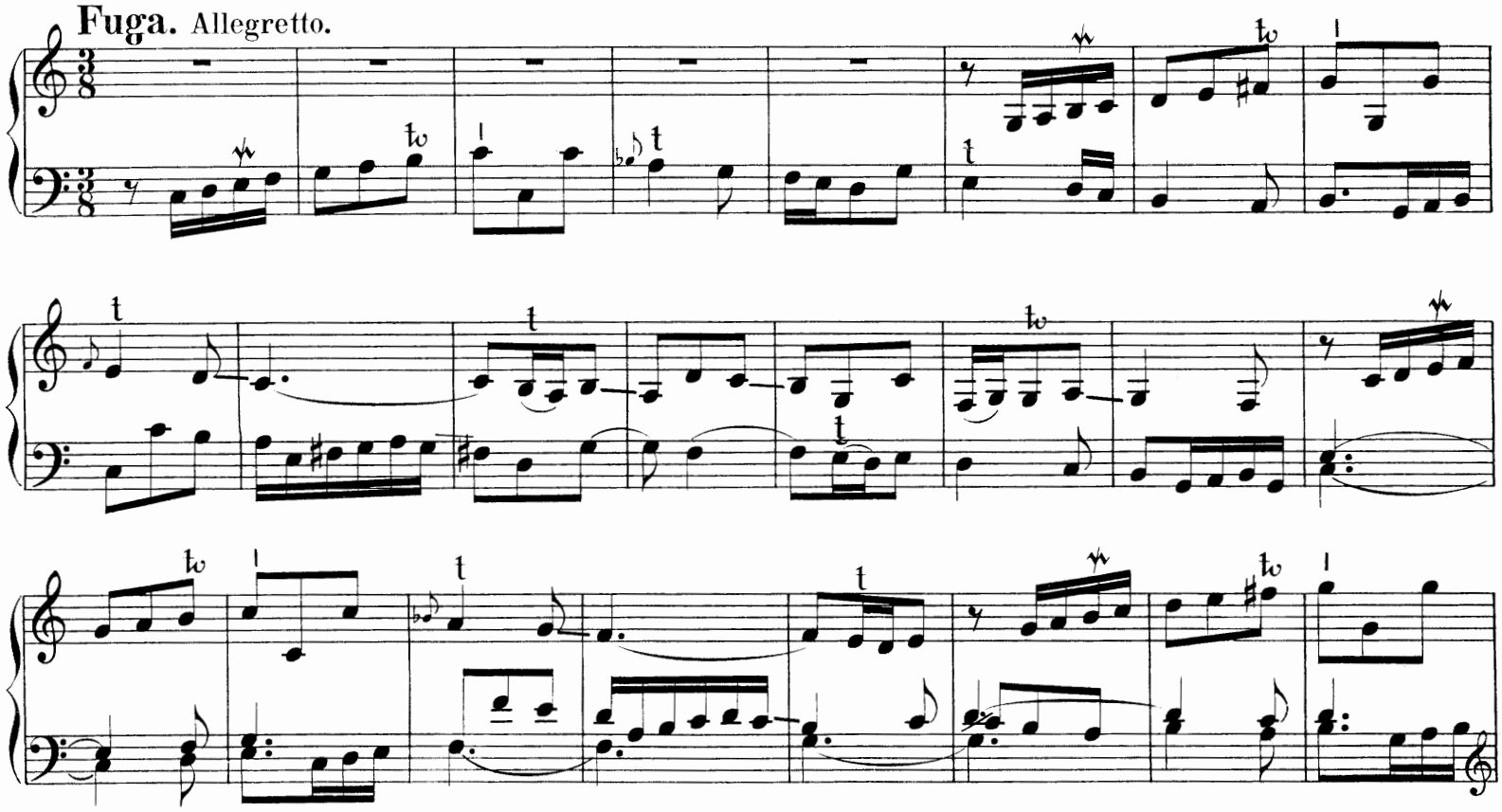
I.

Alla breve, ma Tempo Moderato.

Ouverture.



Fuga. Allegretto.



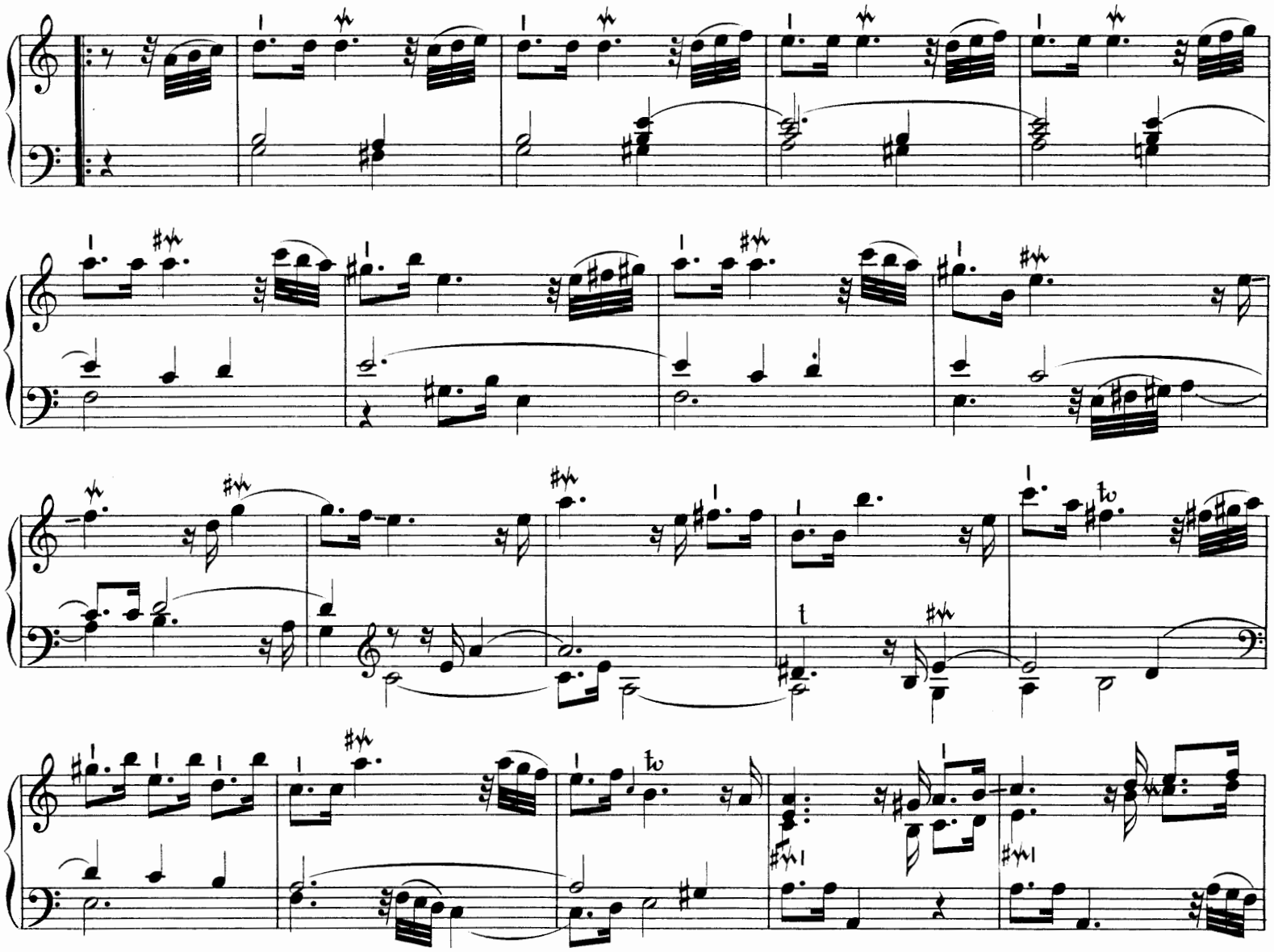
Adagio.

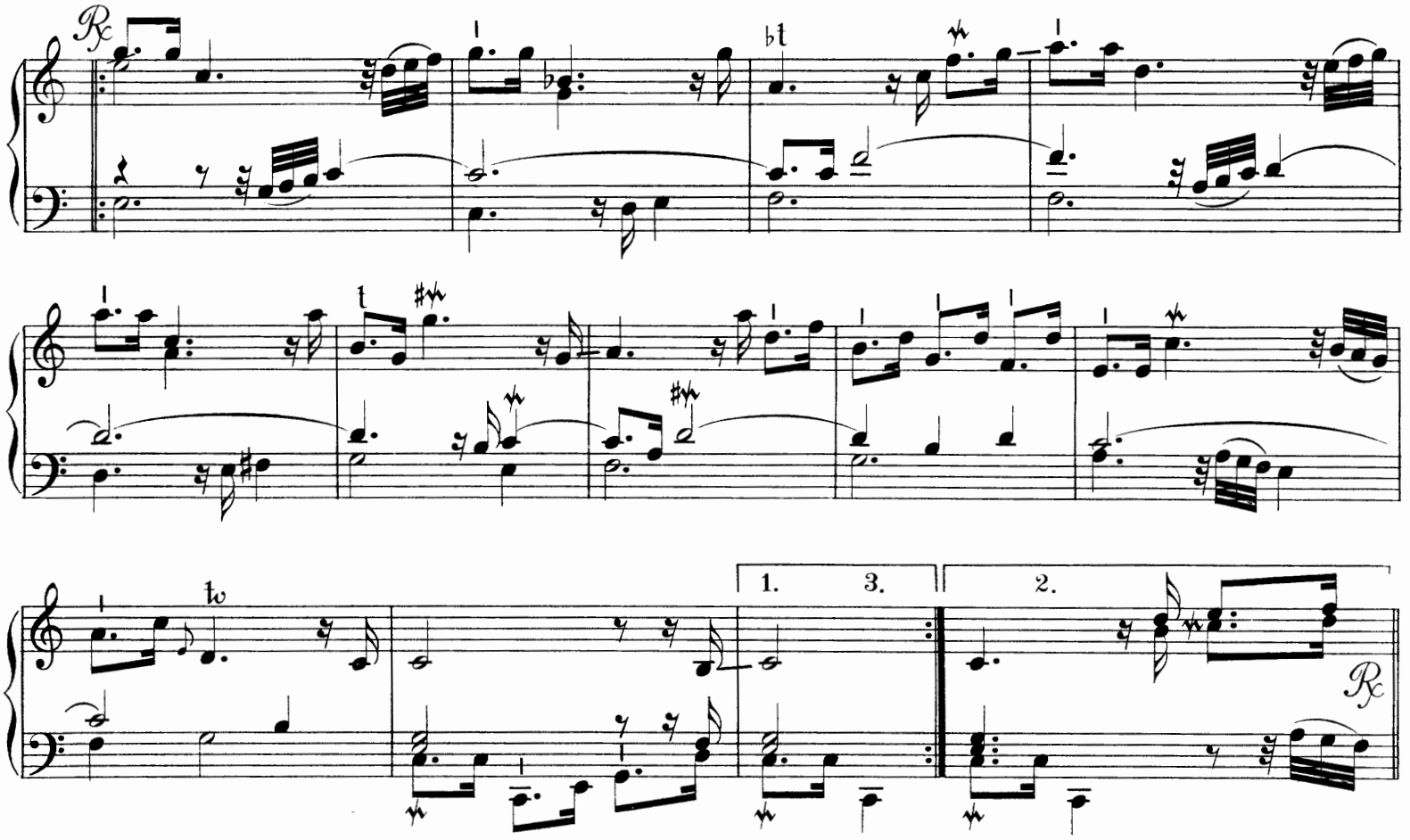
Allemande.

Affettuoso.

1. 3. 2.

Courante.




1. 3.
2.

Air.

Dolce

Rigaudon.

Menuet.

Trio.

Menuet da capo.

Adagio.

Allegro.

Final.

II.

Tempo Giusto.

Prelude.

Allegretto.

Adagio.

Allemande.

Affettuoso.

1. 3. 2.

Courante.

1. 3. 2.

Sarabande.

Bourée.

Menuet.

Trio.

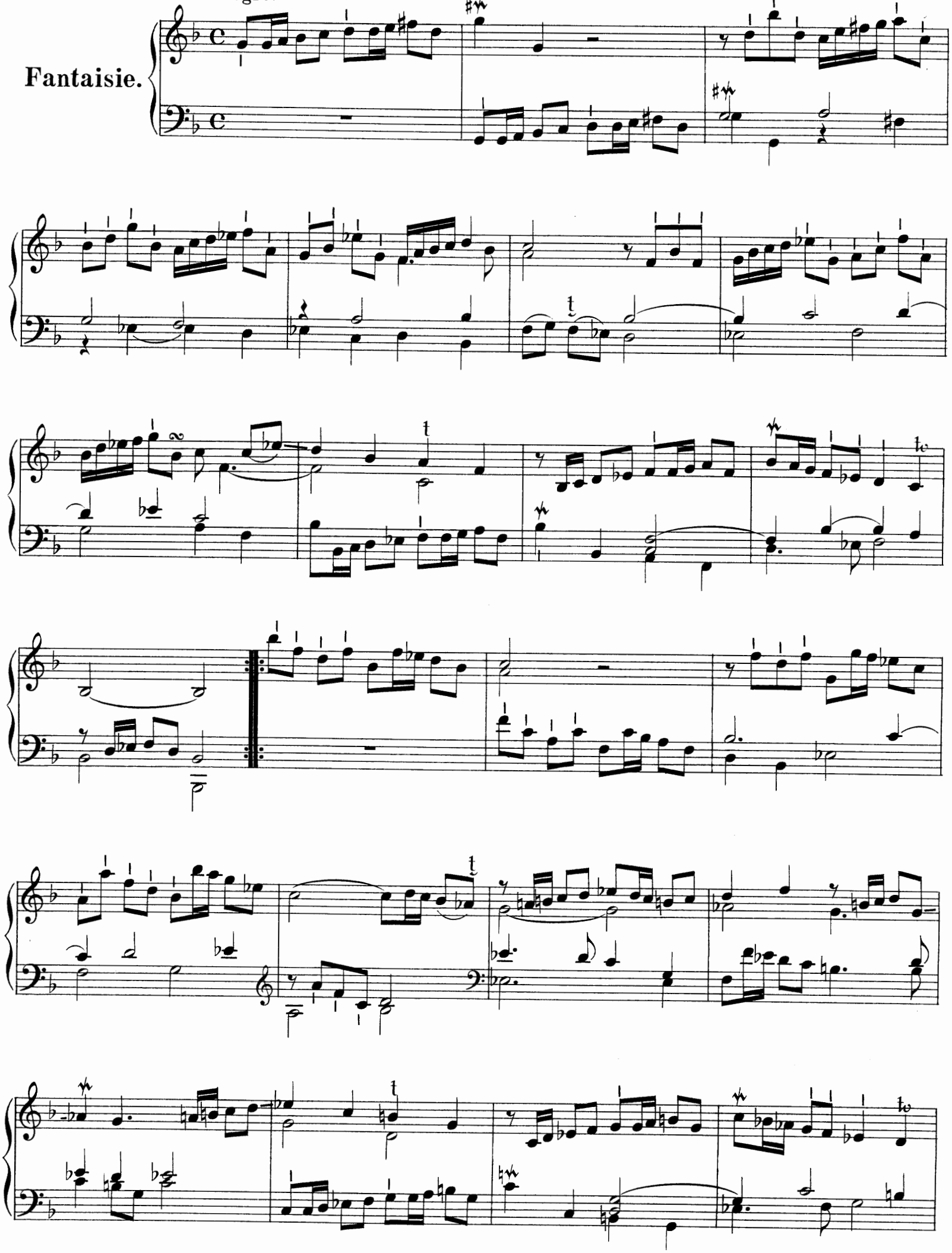
1. 2.

1. 2. 3.

Menuet D. C.

Fantaisie.

Allegro.



1. 3.

2.

Gigue.

1. 3.

2.

Dm. d. Tx. in Oest. III. 3.

III.

Fantaisie.

Grave.

Vivace.

Affettuoso.

Allemande.

1. 3. 2.

Courante.

1. 3. 2.

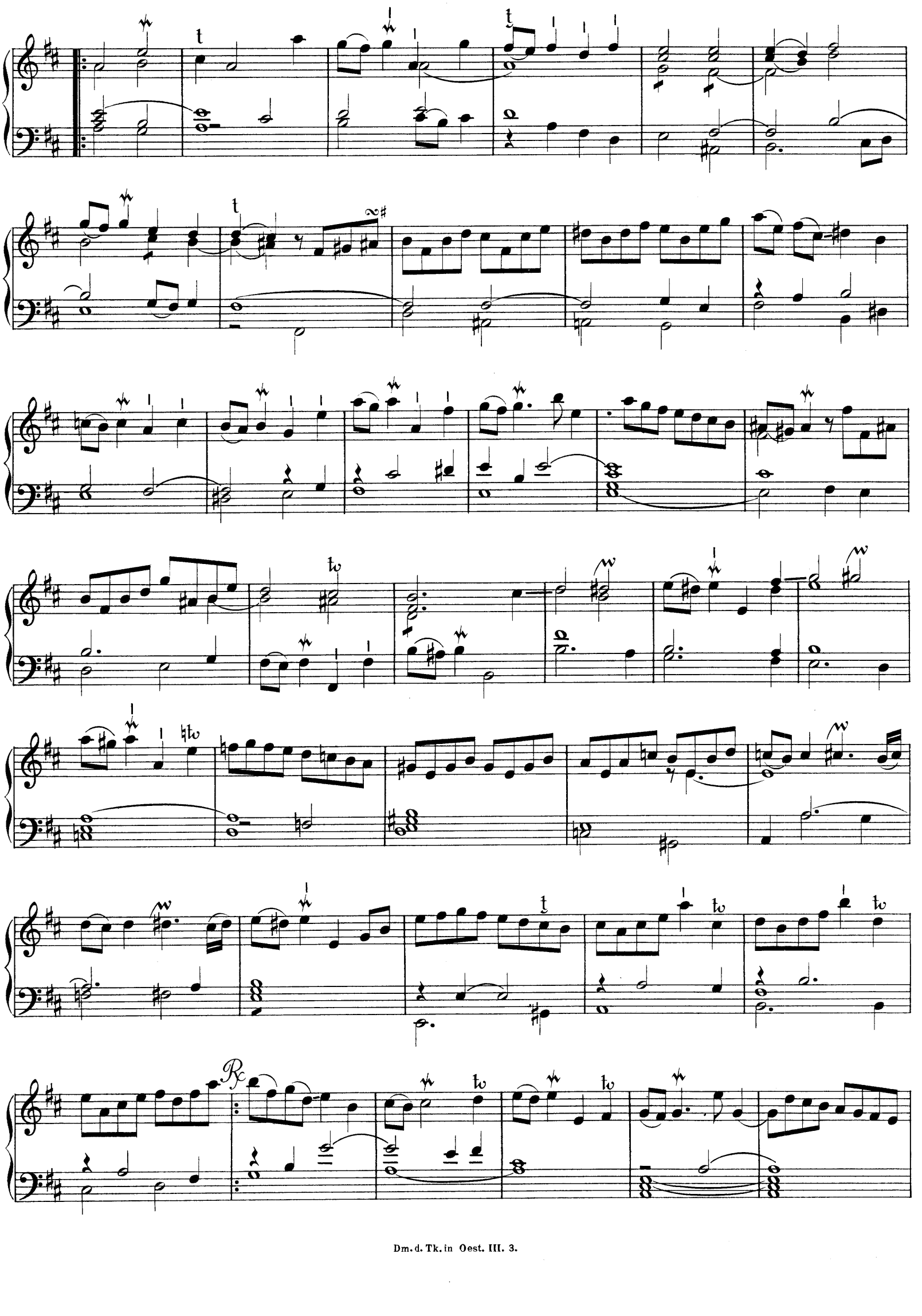
Adagio assai.

Sarabande.

Menuet.

Rigaudon Bizarre.

Spirituoso.



Affettuoso.

Air.

1. 3. 2.

Spirituoso.

Finale.

1. 3.

2.

IV.

Fantaisie.

Tempo Giusto.

Adagio.

Fuga a quatro. Spiritoso.

Allemande.

Affettuoso.

1. 2.

Dm. d. Tk. in Oest. III. 3.

1. 3. 2.

Courante.

1. 3.

2.

Sarabande.

La Hardiesse.

Allegro.

Menuet I.

1. 2. 4.

3.

Menuett II.

Menuet I.
Da Capo.

Air.

Cantabile.

Spiritoso.

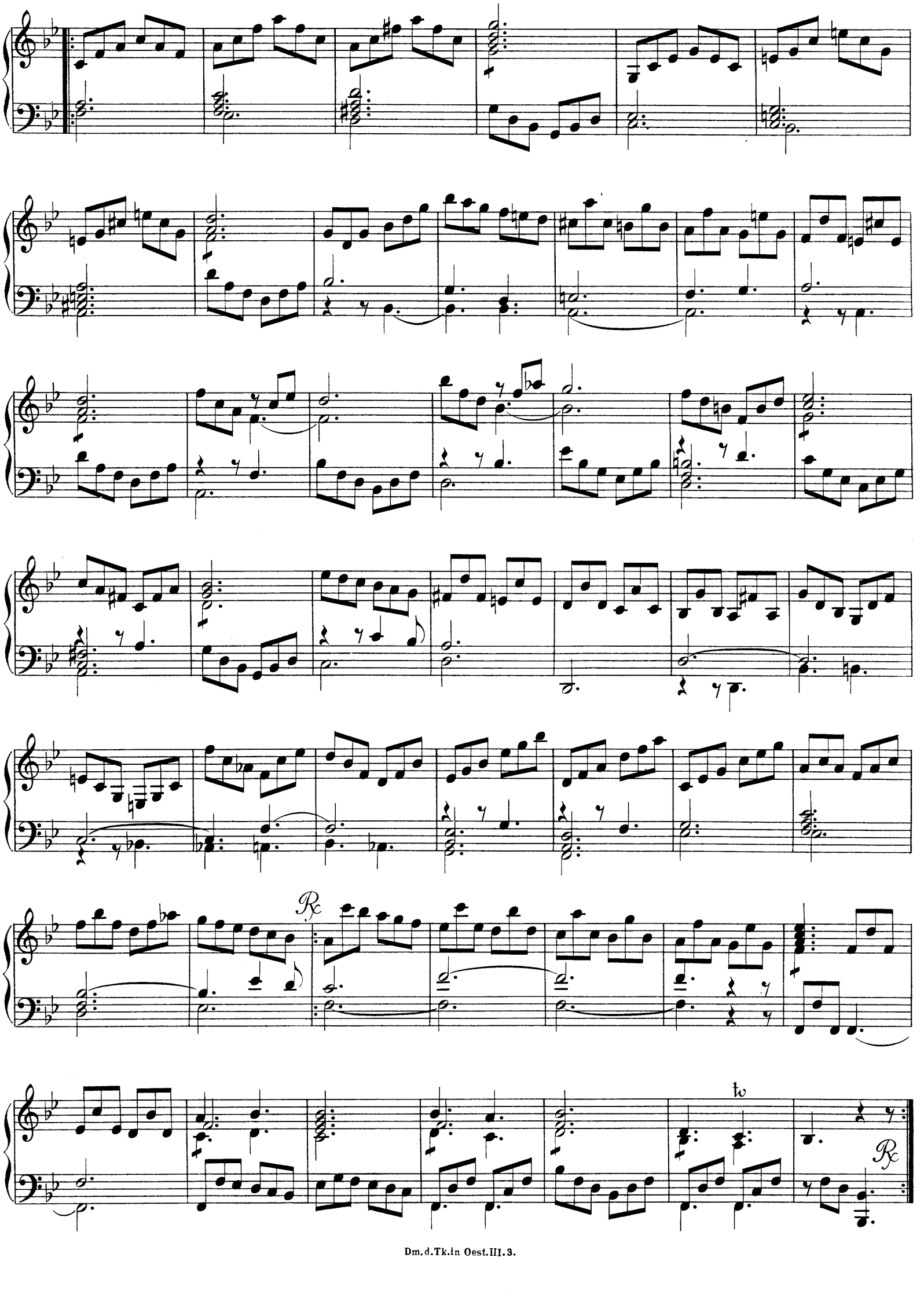
Hornpipe.

Dm.d.Tk.in Oest. III.3.

1. 3. 2.

Allegro assai.

Gigue.



V.

Allegretto.

Ouverture.

Da capo.

Vivace.

Affettuoso.

Allemande.

1. 3. 2.

Courante.

1. 3. 2.

Sarabande.

Menuet.

Rigaudon.

Spiritoso.

1. 3. 2.

Menuet.

1. 3. 2.

Segue Trio.

Trio.

Menuet da capo.

Gigue.

VI.

Fantaisie.

Vivace.

Adagio.

Fuga a 4^tro

Vivace.

Spirituoso.

Allemande.

1. 3. 2.

Courante.

1. 3.

2.

Sarabande.

La Coquette.

Menuet.

Trio.

Dm.d.Tk.in Oest.III.3.

Menuet D.C.

Vivace.

Air.

1. 3.

2.

Allegro.

Gigue.

Menuet en Cornes de Chasse.

VII.

Spirituoso.

Ciacona.

Segue Var. 1.

perfinir la Ciacona.

Il Fine.

Var. 1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

Il Primo Motivo della Ciacona Da Capo.

Particolari Segni delle Maniere.

Spiegazioni dei sopraddetti Segni.

Staccato

REVISIONSBERICHT.

Von den mir zu Gebote stehenden Exemplaren der „*Componimenti*“ benützte ich zur endgiltigen Feststellung des Notentextes jenes, welches im Besitze des hochw. Minoritenconventes in Wien ist und von mir in der Einleitung (S. VI) erwähnt wurde. Dasselbe war von Muffat am 1. August 1739 dem P. Alexander Giessel überreicht worden und enthält einige wenige handschriftliche Correcturen, die vermuthlich vom Autor selbst herrühren. Von diesen handschriftlichen Verbesserungen will ich folgende namhaft machen:

Seite 38, Zeile 13, Takt 3 stand anstatt ♯g_1 ein ♯e_1

» 70 » 9 » 3 waren a_1 und d_1 Vierteln anstatt Achteln.

» 79 » 11 » 6 anstatt a_2 stand fis_2

Die Principien der vorliegenden Herausgabe stimmen mit denen unserer früheren Publicationen überein. Zur Vermeidung von Irrthümern will ich erwähnen, dass Vorzeichnungen nur für den betreffenden Takt gelten. Bei Muffat erhöhen, respective erniedrigen sie nur die Note, vor der sie stehen, und die unmittelbar darauf folgende gleiche Note; werden die gleichen Töne nochmals in demselben Takte alterirt, nachdem zwischen den beiden gleichen Noten andere vorkommen, so wiederholt Muffat die gleiche Vorzeichnung. Muffat hat es daher nicht nöthig, die Accidentien bei der folgenden gleichen Note aufzulösen; dennoch findet man einzelne Ausnahmen, ja zur Vermeidung jedweden Irrthums löst Muffat gelegentlich sogar im folgenden Takte eine accidentelle Vorzeichnung des vorangegangenen Taktes auf. Diese Fälle mehrten sich in der Folgezeit und wurden in der Wiener Schule sehr bald zu einem ständigen Usus. Ich möchte in dem anbei folgenden Correcturbericht nicht alle und jede Aenderung verzeichnen, die ich vorgenommen habe — die unbedingt zweifellosen Correcturen seien nicht verzeichnet, denn wir wollen, wie es in dem Generalvorwort unserer Commission heisst, in den Revisionsberichten nicht Druck- oder Schreibfehlerverzeichnisse geben. Ich habe einzelne Bögen dort eingesetzt, wo vorangegangene oder nachfolgende ganz gleichlautende Stellen sie führen; ebenso hielt ich es bei den Staccatozeichen und den Pralltrillern. Bei Mordenten, die die kleine Untersecunde unbedingt verlangen, setzte ich ein ♯ vor ; Muffat hatte da Manche übersehen, bei denen es zweifellos ist, dass die grosse Untersecunde den melodischen Gang stören würde. Wie ich bereits in der Einleitung (S. XVI) bemerkte und begründete, habe ich Stücken, die in D-moll stehen, ein ♭ vorgezeichnet, und bei Sätzen, die in G-moll stehen, der ♭-Vorzeichnung ein zweites ♭ hinzugefügt: ein ♭ der Air III, der Suite V, zwei ♭ dem Menuet IV, dem Trio VI und in VII den Variationen Nr. 19 bis 25. Bei den Titeln habe ich möglichst die gedruckte Version beibehalten, auch wenn sie von der allgemeinen oder modernen, philologisch genauen Schreibweise abweicht.

Im Einzelnen sei Folgendes bemerkt:

Seite	Zeile	Takt	
13	6	1	fehlt der Punkt bei g.
14	6	1	Bei dem gebundenen g fehlt ein Punkt; nach diesem trifft die Quart, in welche g übergeht, mit fis zusammen und löst sich dann nach oben auf. Die gleichlautende Stelle S. 15, Zeile 4 hat keinen Punkt beim g, daher muss auch in der vorangegangenen Stelle eine Achtelpause gesetzt werden.
—	—	2	Der Alt hat eine Viertel d_1; wenngleich es den Intentionen des Autors mehr entsprechen würde, wenn anstatt dieses Viertels zwei Achteln $d_1\, g_1$ stehen würden, erlaubte ich mir dennoch nicht, die Stelle zu ändern. Die in der gleichen Stimme stehende punktirte Achtel d_1 sollte mit einer darauffolgenden Viertel d_1 verbunden sein — auch da nahm ich keine Aenderung vor.

Seite	Zeile	Takt	
17	8	5	fehlt ♮ vor *e*.
18	2	1	steht anstatt einer ganzen Note *e* eine halbe.
—	10	5	steht irrthümlich ein Punkt auch bei *d*.
19	3	5	und 6 fehlen die Repetitionszeichen und die Nummern.
20	1	2	fehlt der Strich von e_2 zu d_2.
—	14	1	steht ein Viertel d_1 statt eines Achtels.
22	9	2	fehlt ♭ vor e_1, ebenso 23, 6, 1 vor *e*, 23, 14, 3 vor e_1, 24, 10, 3 vor *e*, 26, 5, 3 vor e_1, 28, 4, 6 vor e_1, 28, 12, 1 vor *e*, 29, 3, 4 vor e_2, 30, 10, 4 vor e_1.
25	3		letzter Takt, fehlt die Vorschlagsnote g_2 entgegen der analogen Stelle bei ℛ.
—	10	2	steht eine Halbe d_1 statt eines Viertels.
26	1		letzter Takt stehen g_2 b_2 als verbundene Achtel, b_2 muss ein davon getrenntes Viertel sein.
36	8	4	sind die Balken der vier Sechzehntel nach unten gezogen; sie müssen nach oben gemacht werden und *a* muss eine Viertelnote sein.
37	1	3	steht d_2 statt c_2.
—	6	2	sind im zweiten Viertel die Balken nach oben anstatt nach unten gezogen.
38	4	2	fehlt ♯ vor *d*.
39	12	3	ist *d* anstatt einer ganzen Note eine Halbe.
47	3	2	fehlt ♮ vor *e*, ebenso 50, 7, 2 vor e_1, 52, 5, 5 vor e_2, 54, 14, 6 vor *e*.
51	6	1	ist e_2 eine Halbe anstatt eines Viertels.
—	9	1	ist g_1 eine Halbe, sowie Zeile 11, Takt 5; ich liess beide stehen.
—	10		letzter Takt fehlt die Viertelpause oberhalb des *b*.
52	1		letzter Takt fehlt die Achtelpause.
54	11	5	hat e_2 kein ♮.
61	10		im Anfang steht eine Viertelpause ohne eine Achtelpause. In beiden Fällen nahm ich keine Aenderung vor.
64	12	3	sind den beiden *h* eigens ♭ vorgesetzt.
68	7	1	fehlt ♯ vor c_1.
77	6	2	steht *fis* statt *g*.
80	6	7	steht *e* statt *d*.

Siegenfeld, im August 1895.

Guido Adler.