PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

XVI. JAHRGANG.

Zweiter Teil.

JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER, INSTRUMENTALWERKE.

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1909.

ARTARIA & Co.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER

INSTRUMENTALWERKE.

BEARBEITET

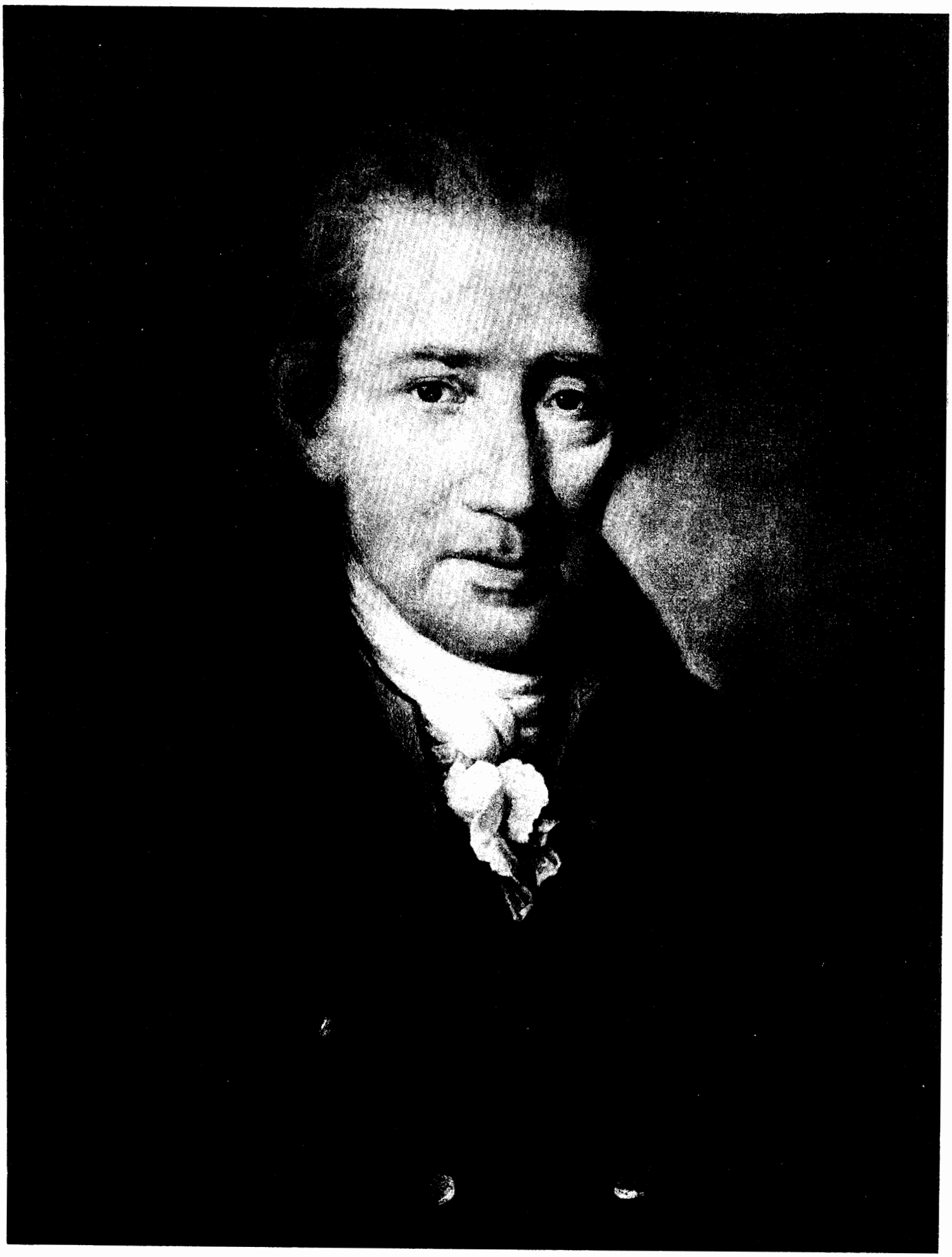
VON

OSKAR KAPP.

WIEN 1909.

ARTARIA & Co.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.



Johann Georg Albrechtsberger

nach dem im Besitze der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen Oelgemälde.

EINLEITUNG.

I.

In einer kleinen Auswahl will gegenwärtige Publikation von Johann Georg Albrechtsberger, einem Manne, der bisher in den Blättern der Musikgeschichte sich mit dem Ansehen eines Kompositionslehrers und Kirchenmusikers bescheiden mußte, ein Bild seiner Kompositionsweise auf instrumentalem Gebiete geben. Gerade durch diese Instrumentalkompositionen nimmt er in der Geschichte der Fuge und Sonate eine so wichtige Stellung ein, daß man seine Werke aus der Entwicklungsreihe musikalischer Formen nur schwer wird ausschalten können. Seine höchst kunstvoll gebauten kanonischen Kompositionen liegen auf dem Wege, welcher von der Instrumentalfuge Seb. Bachs zu der Beethovens führt und begegnen daselbst manch berühmtem Finale aus Haydns besten Quartetten. Bekannte Eigentümlichkeiten Beethovenscher Thematik, oft statt des ganzen Themas z. B. nur einen besonders charakteristischen Teil desselben als Einsatz zu verwenden oder das Thema in einer einzigen Stimme sequenzartig zu wiederholen, wodurch ja der für die Fugenkomposition so wichtige Kampf der einzelnen Stimmen aufgehoben wird, ohne daß aber der eigentliche Zug des Drängens nach einem Höhepunkt verloren ginge, wurzeln in den Fugenarbeiten Albrechtsbergers. Analogien in Zwischenspielen, wie sie sich in einzelnen Fugen Bachs, z. B. Takt 9—10 und 22—23 der C-moll-Fuge des ersten Teiles des wohltemperierten Klaviers finden, sind bei Albrechtsberger keine zufälligen Erscheinungen, sondern gehören zu den wesentlichen organischen Gliedern seiner Fugen. Sie sind in seiner Kammermusik sowie in seinen Orgelwerken heimisch und tragen in ihrem konformen Baue jene Keime in sich, durch welche bisweilen die Fuge sich zu einem sonatenähnlichen Gebilde entwickeln kann. Hier sind die Elemente zu suchen, welche in innigster Wahlverwandtschaft Fuge und Sonate verbinden.

Wenn dennoch seine Orgel- und Klavierfugen, *„qui sont dignes de l'intéret des artistes par la clarté, la pureté du style et les bonnes dispositiones des parties, qui rendent leur exécution plus facile que celles de Bach et de ses élèves Krebs et Kittel“* (Fétis père, *notice biographique de* J. G. Albrechtsberger, *Trésor des pianistes,* vol. XVème), keine bleibende Stätte in der Musikliteratur gewinnen konnten und nur die Erinnerung an einen ernsten und hervorragenden Organisten sich erhalten hat; wenn seine Fugen heute vergessen sind, obwohl sie zu Lebzeiten des Komponisten im Druck erschienen und einzelne auch später in Sammelbänden von Orgelkompositionen wieder aufgenommen worden sind: so liegt die Ursache hievon in der unrichtigen Einschätzung dieser Werke und namentlich in ihrer historischen Stellung. Sie hatten das traurige Geschick, zu einer Zeit in die Welt gesandt zu werden, als gerade ein Hauptwerk des größten Repräsentanten der vorangegangenen Epoche anfing, die Aufmerksamkeit der ganzen musikalischen Welt auf sich zu lenken. Dieses Unikum eines Geistes wurde im Jahre 1800 zum erstenmal gedruckt und war eben nichts anderes als eine Sammlung von 48 Präludien und Fugen: es war das »Wohltemperierte Klavier« von Joh. Seb. Bach. Mit der unsterblichen Lebendigkeit dieser Schöpfung hatten es Albrechtsbergers Fugen allerdings nicht aufnehmen können, um so mehr als sein Stil weniger der polyphonen Schreibweise Bachs als dem konzertanten Orgelspiel Händels entsprach. Auch trug zur Verbreitung des wohltemperierten Klaviers nicht zum wenigsten der Umstand bei, daß man hier einer ganzen Reihe spezifischer Klavierfugen begegnete, die nur in wenigen Fällen ihren Ursprung von der Orgelmusik erkennen ließen. Albrechtsbergers Fugen hingegen, für die Orgel oder das Pianoforte bestimmt, sind in ihrer Anlage und Haltung nach eigentliche Orgelwerke, keine rechte Klaviermusik, wenn auch einzelnen, wie der E-moll-Fuge aus Opus 10, eine Beherrschung des »modernen« Klaviersatzes nicht abgesprochen werden kann, welche hinter der Technik von Karl Philipp Emanuel und Christian Bach nicht zurücksteht. War so die Vergangenheit gebieterisch in den Weg getreten, so erstanden in Haydn, Mozart und Beethoven keine schwächeren Gewalten, drei Namen, die hundert andere vergessen machten. Es liegt im Wesen des Genies jener Zug der Undankbarkeit, alle Kleinen und Schwachen zu töten, die seiner Größe den Weg ebnen. Gerade die Wiener Meister verliehen dem Klavier seine Hegemonie über die Orgel, verdrängten durch eine neue Klavierliteratur das Interesse für Orgelkompositionen und pflegten an Stelle der Fuge hauptsächlich die Form der Sonate. So mußten die Orgelfugen Albrechtsbergers mit geschichtlicher Notwendigkeit in der Nacht der Vergessenheit verschwinden. Es wäre ihnen dasselbe Schicksal beschieden, selbst wenn sie nebst ihrer formalen Vollendung von größerem künstlerischen Impulse beseelt wären. Beethoven aber erreichte eben in der Verschmelzung der Fuge mit der Sonate die größte Ver-

tiefung des musikalischen Gedankens. Ansätze in formaler Beziehung finden sich bereits in den Kammermusikwerken seines Kontrapunktlehrers Albrechtsberger. Diese sind daher für den Historiker von noch größerer Bedeutung als die Orgelfugen, mögen sie auch weniger zum Ruhme ihres Meisters beigetragen haben und in noch deutlicherem Maße jene Spuren vergangener Tage zeigen, die nicht so sehr durch den warmen Duft wehmutsvollen Erinnerns an eine entschwundene Kunst uns anziehen, als sie vielmehr nur zu oft mit dem kalten Hauche eines überwundenen Stiles uns abschrecken. Man wird dennoch aber diese Kompositionen trotz ihres offenkundig konservativ behandelten Quartettsatzes und trotz ihres zweifellos häufig nur geringen Inhaltes schon wegen ihrer Form nicht mit Bausch und Bogen in die Dachkammer für rückständige Musikliteratur verdammen dürfen. Ihre Bedeutung für die geschichtliche Weiterentwicklung der Sonate ist zu groß; keine kommende Musikforschung wird über sie ihren Fuß setzen dürfen. Es sind keine tastenden Versuche zur Verquickung zweier Kunstformen, sie zeigen vielmehr die vollendete Verschmelzung der Urelemente, ehe sich noch das wertvolle Metall der Sonate ganz zusammengesetzt hatte. Und wie brauchbar sich in kurzer Zeit die neue Form für den Genius erwies, der sie mit bedeutendem Inhalt zu füllen wußte, das zeigen einzelne Werke der Klassiker, der letzte Satz des dritten Rasoumoffskyquartettes von Beethoven, Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte und so mancher Sonatensatz des letzten Beethoven [1]).

Man wird daher mit gutem Rechte aus den Instrumentalkompositionen Albrechtsbergers einige, und zwar solche herausgreifen dürfen, die nicht nur in formaler, sondern auch in inhaltlicher Beziehung des Interesses würdig sind, um durch ihre Publikation zu zeigen, daß eine wesentliche Entwicklungsphase in der Musik wieder einmal an den Namen eines Österreichers geknüpft ist. Schließlich mögen auch zwei Sinfonien Albrechtsbergers — und zwar zum allererstenmal — ans Licht der Öffentlichkeit gelangen und ihn in eine Reihe mit jenen Männern bringen, denen der letzte Band unserer »Denkmäler« gewidmet war, mit den Sinfonikern der Wiener Schule. Und man wird es dem pietätvollen Erben von Fux und Caldara, dem ruhigen Domorganisten von St. Stephan um so höher anrechnen müssen, wenn er sich durch den sausenden Webstuhl der Zeit nicht ängstigen ließ, vielmehr selbst Hand anlegte, mit der ihm zu Gebote stehenden Kraft sich in den neuen Formen zu versuchen, und so im Vereine mit vielen jenen Boden fruchtbar machte, aus dem rasch emporschießend die junge Pflanze der Sinfonie ihre Hochblüte erreichen sollte.

II.

Biographie.

Johann Georg Albrechtsberger ist am 3. Februar 1736 [2]) geboren, war demnach um vier Jahre jünger als sein bedeutender Zeitgenosse Joseph Haydn. Im Orte seiner Geburt, der landesfürstlichen Stadt Klosterneuburg, trägt heute eine Gasse seinen Namen (sie führt von der Johannisbrücke zum Stifte), ein Zeichen, daß er im eigenen Vaterlande nicht vergeblich mit seiner musikalischen Prophetenkunst gewirkt hat.

Er besuchte die Schule im Stifte, dem er als Sängerknabe angehörte. Der neue Stiftsdechant Leopold Pittner [3]), der frühere Pfarrer der unteren Kirche von St. Martin, fand Gefallen an dem von einer besonderen musikalischen Begabung zeugenden Gesang des siebenjährigen Kindes und nahm sich mit großer Liebe der musikalischen Heranbildung des Knaben an. Er lehrte den Kleinen die Orgel spielen und ließ ihm sogar eine eigene Übungsorgel anfertigen, die in den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts von Klosterneuburg nach Kahlenbergerdorf gebracht wurde. Ganz besonders wichtig für den zukünftigen Theoretiker und Komponisten war aber der Unterricht im Generalbaß, den Pittner ebenfalls nicht vernachlässigte. Von großem Interesse ist es, zu wissen, daß dies der einzige musiktheoretische Unterricht war, den Albrechtsberger in seinem ganzen Leben genießen sollte. Diesem Unterrichte ergab sich der Zögling mit der vollen Kraft und der ganzen Liebe eines für die Kunst begeisterten Kindes. Er musizierte, so viel er konnte. Zum Beweise seines Fleißes bringt Seyfried die Erzählung, wie Albrechtsberger einst an einem Ostersonntag zur Stunde kam und den Unwillen seines aus der Ruhe gestörten Lehrers durch ein so vortreffliches Spiel zu verscheuchen wußte, daß er nebst Lob auch eine Handvoll Siebenzehnern heimtrug. Sein Klavichord mußte jeden Abend ins Bett wandern, nicht aber wie der Homer des jungen Alexander unter das Kopfkissen, sondern zum Spielen bereit, so daß die Finger üben konnten, bis die Augen dem Ermüdeten zufielen und der junge Musiker präludieren konnte, wenn er des Morgens erwachte. So lernte Albrechtsberger schon in seiner Kindheit jenes Instrument beherrschen, auf dem er alle Zeitgenossen überragen und als erste Autorität einem Manne gelten sollte wie Mozart. Und Mozart schrieb 1789, als er einen Schüler Seb. Bachs,

---

[1]) Eine Spezialuntersuchung über den Instrumentalstil und insbesondere den Klaviersatz Albrechtsbergers soll später folgen und separat veröffentlicht werden.

[2]) Tag und Jahr der Geburt nach der Biographie Albrechtsbergers im III. Band der von Ignaz Ritter von Seyfried herausgegebenen »Sämtlichen Schriften A,'s.« Die Angabe von Gräffer sowie die offenbar auf einer unrichtigen lexikographischen Datierung beruhende Aufzeichnung Weihrichs, des jetzigen Domkapellmeisters der St. Stephanskirche, nach denen das Geburtsjahr A,'s. 1729 wäre, stehen im offenkundigen Widerspruche mit dem im Protokolle des Totenbescheidamtes vom Jahre 1809 angegebenen Alter A,'s. von 73 Jahren. — Die Pfarrbücher von Klosterneuburg waren als Quellenmaterial unbrauchbar, da sie nur einen knappen Auszug der kirchlichen Topographie darstellen. Ebenso mußte ich mich in der Frage nach der Familie A,'s. mit einer Fußnote in der »Geschichte des Benediktinerstiftes Melk« von Ignaz Franz Keiblinger begnügen: »Die Familie A,'s. kommt auf einem Bauernhofe nächst Weiteneck seßhaft in den pfarrlichen Protokollen von Emmersdorf, einzelne Glieder aber auch in den Pfarrbüchern von Weiten vor.«

[3]) Leopold Pittner war bis 1722 Beichtvater in Hietzing; 1722—1742 Pfarrer von St. Martin; von 1742 an Stiftsdechant. (Geschichte der landesfürstlichen Stadt Klosterneuburg von Dr Albert Starzer, 1900.)

Joh. Wilhelm Häßler, hörte: »Die Force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in Füßen, welches, weil hier die Pedale stufenweise gehen, eben keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Seb. Bach auswendig gelernt und ist nicht imstande, eine Fuge ordentlich auszuführen und hat kein solides Spiel, ist folglich noch lange kein Albrechtsberger [1])«. Den jungen Eybler hingegen konnte er als einen »würdigen Schüler seines Meisters« empfehlen [2]).

Im dreizehnten [3]) Jahre kam Albrechtsberger in das Gymnasium der Benediktinerabtei Melk, wo er ebenfalls als Sängerknabe seinen Lebensunterhalt fand. Es war nämlich damals Brauch, 12—14 Knaben auf die Kosten des Stiftes zu nähren, sie zu kleiden, zu unterrichten und zu erziehen, wofür sie sowohl bei der Kirche als bei der Kammermusik Dienste bestellten [4]). Einen musikalischen Unterricht dürfte er dort nicht mehr genossen haben. Jedenfalls war der in vielen Lexiken angeführte Monn nicht sein Lehrer; denn Matthias Johann Monn war in den Vierzigerjahren Regenschori in der Karlskirche in Wien und ist schon am 3. Oktober 1750 gestorben [5]). Nichtsdestoweniger konnte sein musikalisches Talent auch dort ganz bedeutende Förderung erhalten im geselligen Musizieren, zu dem die Knaben von ihren Lehrern nach einer in diesem Stifte üblichen Tradition angehalten zu werden pflegten. Namentlich fanden bei Festen des Hauses und bei der Anwesenheit vornehmer Gäste größere musikalische Produktionen statt, nicht selten auch, besonders im Fasching, theatralische Vorstellungen, meistens Operetten, in welchen die Studierenden und ihre weltlichen Musiklehrer auftraten [6]).

Solch einer zur Faschingszeit abgehaltenen Opernvorstellung der Sängerknaben wohnte der junge Erzherzog Joseph bei, dem die helle Diskantstimme Georgs besonders angenehm auffiel. Daß aber Joseph den um fünf Jahre älteren Knaben sich vorstellen ließ, ihn mit Lob auszeichnete und mit einem Dukaten beschenkte, erscheint unwahrscheinlich und dürfte eine Emanation jener leichtfertigen Phantasie desselben Mannes sein, der sich nicht scheute, die Kontrapunktstudien Beethovens, durch Fälschungen verunstaltet, in die Öffentlichkeit zu bringen. Der nachmalige Kaiser Joseph II. war zur Zeit dieser dubiosen Opernvorstellung noch keine vierzehn Jahre, welches Alter Molitor angibt, der übrigens mit Recht damit nicht die Diskantstimme des neunzehnjährigen Jünglings in Einklang bringen kann. Aber man bedenke, daß Albrechtsberger im Jahre 1755 überhaupt nicht mehr Sängerknabe in Melk gewesen sein kann; denn abgesehen von dem im Widerspruche stehenden Alter, schied Albrechtsberger 1766 nach zwölfjähriger Tätigkeit als Organist von Melk, nachdem er vorher noch zum Zwecke philosophischer Studien das Jesuitenseminar in Wien besucht hat. Daraus geht aber hervor, daß Albrechtsberger höchstens bis zum Jahre 1753 als Student in Melk weilte, eben bis zur Absolvierung der Humaniora. Mit dem Besuche des Wiener Jesuitenseminars, wo er Mitschüler des um ein Jahr jüngeren Michael Haydn war, sind seine Studien beendet und es beginnen für den Künstler Jahre der ersten selbständigen Tätigkeit, Jahre, welche die Saat der Lehrzeit zur Reife bringen, den Jüngling zum Manne heranbilden, Wanderjahre.

Seinen ersten Wirkungskreis fand Albrechtsberger als Organist in jenem Stifte, in dem er als Chorknabe zur Zeit seiner Gymnasialstudien seine hervorragende musikalische Begabung bewiesen hatte, im Benediktinerstifte Melk. Dort sog sein musikalischer Sinn aus fruchtbarem Boden starke Säfte. Denn sowohl Abt Thomas Pauer (1746—1762) als namentlich Urban II. (1763—1785) pflegten Hand in Hand mit den schönen und ernsten Wissenschaften, die eine heimatliche Stätte in den Hallen der Abtei Melk gefunden hatten, die das Dasein verschönernden und veredelnden Künste [7]). Auch fand Albrechtsberger in Robert Kimmerling, den Abt Thomas 1761 zum Regenschori ernannt hatte, einen verständnisvollen Musiker, den Joseph Haydn in der Komposition unterwiesen hatte. Selbst ein Verehrer von Graun und Philipp Emanuel Bach, stellte Kimmerling den großen Schatz von Musikalien der Abtei, unter denen sich Werke von Caldara, J. J. Fux, Monn, Riepel, Froberger, Poglietti, Tobias Richter, Gottlieb Muffat, Pergolese, Graun, Händel, Benda Hasse, Sebastian und Ph. E. Bach vorfanden, dem ernsten jungen Musiker zur Verfügung und konnte ihm so ein weites Feld der Studien eröffnen.

Als Organist leistete Albrechtsberger in Melk so Ausgezeichnetes, daß bei dem Hochamte des Ostersonntags 1764 Kaiser Joseph II. in dem einstigen Sängerknaben, dessen Diskant schon seine Kindesseele gerührt hatte, einen Kandidaten für die Wiener St. Stephanskirche erkannte [8]). Es war zur Zeit, da Joseph auf der Reise nach Frankfurt, wohin er zur römischen Königskrönung sich wandte, als auch bei der Rückkehr Melk berührte. Damals bemühte man sich im Stifte, den hohen Gästen durch Aufführung von Kantaten die ehrfurchtsvolle Huldigung zu bezeigen. Bei dieser Vorstellung inter totius Germaniae plausus, wie es in der Aufschrift des bei Trattner gedruckten Textes heißt, saß Albrechtsberger an der Orgel. Bei einer Festlichkeit im nächsten Jahre, die dem Besuche der Braut des Kaisers, der

---

[1]) Nohl, Mozart-Briefe. Brief vom 16 April 1789.

[2]) Nohl a. a. O. Brief vom 30. Mai 1790.

[3]) Bericht eines Professors aus Melk. Wiener Hofbibliothek, im Faszikel Molitor, Tabulae 19239.

[4]) Keiblinger. Geschichte des Benediktinerstiftes Melk in Niederösterreich, seiner Besitzungen und Umgebungen. I. Band, Wien, 1851.

[5]) Simon v. Molitor: Biographika und kunsthistorische Stoffsammlungen zur Musik in Österreich (Wiener Hofbibliothek). Im Widerspruch damit steht die sich in Schillings Enzyklopädie findende Note: Er (Monn) war es, welcher seinem Zögling Albrechtsberger prophezeite, daß er einmal Hoforganist würde, weswegen dieser ihn fast für einen Inspirierten zu halten pflegte und jederzeit mit einer geheimnisvollen Scheu seiner erwähnte.

[6]) Keiblinger, a. a. O.

[7]) Keiblinger, a. a. O.

[8]) Molitors Zweifel diesbezüglich halte ich für unberechtigt, sofern man den reformatorischen Geist Josephs II. nicht zu gering einschätzen darf, der sich wohl nicht gescheut hätte, gegebenen Falles dem pflichtvergessenen Reutter in seine Rechtssphäre einzugreifen.

Prinzessin Maria Josepha von Bayern, galt, konnte er sich mit einer selbstkomponierten Kantate zeigen. Diesem »Sinngedicht«, das am 21. Jänner des Jahres 1765 im Stifte abgesungen und mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurde, rühmt Molitor innig gedachte Melodie, jugendliche Frische und reine Harmonie nach [1]).

Trotz der wiederholten Würdigung seiner künstlerischen Tätigkeit mußte er zu Neujahr des folgenden Jahres nach zwölf Jahren emsiger Arbeit vom Amte scheiden, da er sich mit dem Stiftsherrn entzweite, als er in Anwandlung einer heiteren Laune bei einem Hochamte nach einer damals beliebten Tanzweise präludierte [2]). Wie sehr die Bewohner von Melk seine Verdienste zu ehren wußten, erhellt daraus, daß sie einen seiner Schüler, Franz Schneider [3]), als seinen Nachfolger annahmen. Sein künstlerisches Wirken in Melk weiß auch ein Referent der »Wiener allgemeinen Musikzeitung« (II. Jahrgang, 1818) zu rühmen, der in einem Berichte »über den Musikzustand des löblichen Stiftes Melk» ihn unter jenen Männern aufzählt, »die den Kirchenchor zu einer auf dem Lande seltenen Vollkommenheit erhoben und durch tonkünstlerische Übungen und Produktionen nicht wenig zu einer höheren musikalischen Bildung beitrugen, zur Herrschaft des besseren Geschmackes und einer verfeinerten und sittlichen Lebensweise«.

In den folgenden Jahren finden wir ihn als Organisten in Raab in Ungarn und in Maria-Taferl in Niederösterreich und wenn wir Seyfried Glauben schenken dürfen, auch als Musikmeister bei einem Kavalier in Schlesien. In diese Zeit, es war der 31. August 1768, fällt auch seine Vermählung mit Rosalia Weiß, der Tochter eines Bildhauers Bernhard Weiß in Eggenburg. Eine materielle Verbesserung seiner Lage hat er sich wohl von seiner Vermählung nicht erhofft. Denn seine »teuerste Ehekonsortin« brachte ihm nicht mehr als 50 fl. ins Haus [4]). 1771 ward dem Wandern ein Ende gesetzt, als er bei den P. P. Karmelitern in Wien in die Stellung des Regenschori eintrat. Nun sollte er das Zentrum des Musiklebens seines Jahrhunderts nicht mehr verlassen. Eine Lebensstellung bot sich ihm im nächsten Jahre. Durch den Tod Joh. Georg v. Reutters, dessen Achtung sich der Chorregent der Karmeliter erworben hatte, als er eine Messe von ihm in G auf einer zu tief gestimmten Orgel a vista ganz fehlerfrei um einen halben Ton transponierte, wurden die Kapellmeister- und die beiden Organistenstellen frei. Reutter bekleidete nämlich zugleich mit der Hofkapellmeisterstelle das Amt des ersten und zweiten Domkapellmeisters bei St. Stephan [5]). Kaiser Joseph erinnerte sich seines Versprechens vom Jahre 1764 und machte den einstigen Organisten von Melk zum zweiten Hoforganisten. Daß sich Joseph II. wirklich persönlich eingesetzt haben mag, zeigt auch jene Anekdote, wie bei einem Ritt im Augarten der Kaiser den zu Pferde sitzenden Florian Gaßmann anhält, ihm als Tagesneuigkeit den Tod Reutters und seine (nämlich Gaßmanns) Ernennung zum Kapellmeister mitteilt [6]).

Albrechtsberger hatte das Glück, in einer Periode sein Amt anzutreten, in der er durch rastloses Arbeiten und durch seinen edlen Kunstsinn seinem Kapellmeister Flor. Leop. Gaßmann helfen konnte, die unter Reutter derart verkommene Kapelle, daß ihr nur zwanzig größtenteils invalide Musiker, aber weder ein Cellist noch ein Kontrabassist, ja nicht einmal ein Organist angehörten, zu reformieren, sie von einem dem Untergange geweihten Siechtum zu retten und ihr wieder lebenskräftige Säfte einzuflößen [7]). Aber die Nachfolger Gaßmanns, Giuseppe Bonno (1774—1788) und Antonio Salieri (1788—1824), die in ihrer Neigung für die Oper dem »strengen« Organisten nicht mehr die ihm würdigen Aufgaben zu stellen wußten, waren für seine nur der ernsten Musik gewidmeten Wege nicht die geeigneten Führer. Es ist daher erklärlich, wenn er Amt und Würde eines Hoforganisten mit einer Kapellmeisteradjunktenstelle bei St. Stephan zu vertauschen suchte, zumal ihn Mozart, der seit Mai 1791 diese Stelle bekleidete, auf seinem Krankenlager mit dem Hinweise empfohlen hatte, daß vor Gott und der Welt ihm seine Stelle an der Stephanskirche gehöre [8]). Dazu kam vielleicht ein ihm innewohnendes Streben nach einer leitenden Stellung. Diese Aussicht half ihm über die auch von einem Künstler wie Mozart wohl oder übel geduldeten Bedingungen hinweg, »gedachten Herrn Kapellmeister, es war der alternde Leopold Hofmann, in seinem Dienste unentgeltlich an die Hand zu gehen, ihn, wenn er selbst nicht erscheinen kann, ordentlich zu supplieren und in dem Falle wirklich (Mozart sollte es nicht erleben) diese Kapellmeisterstelle erledigt wird, sich mit dem Gehalt und allem dem, was der Magistrat zu verordnen und zu bestimmen für gut finden wird, begnügen zu wollen« [9]). Durch Hofmanns Ableben am 19. März 1793 war nun diese Stelle wirklich erledigt und Albrechtsberger rückte vom Adjunkten zum Kapellmeister der Metropolitankirche von St. Stephan vor.

Er blieb in diesem ehrenvollen Posten bis zu seinem Tode, der den 73jährigen Greis um 3 Uhr nachmittags des 7. März 1809 ereilte [10]). Er starb nach langem Leiden an Steinschmerzen [11]). Der letzten Tage Qual war wohl für ihn

---

[1]) Albrechtsbergers Autograph hievon in der Wiener Hofbibliothek. Tabulae 16451. Der Einband trägt die Überschrift: Sinngedichte bei der Durchreise der kaisl. königl. Majestäten zu dem Allerhöchsten Beilager nachher Schönbrunn; abgesungen in dem Kloster zu Mölk den 21. Jenner 1765.

[2]) Vorerwähnter Brief des Melker Professors. (Wiener Hofbibliothek.)

[3]) 1737 geboren, 1812 gestorben, nach Keiblinger a. a. O.

[4]) Vergl. das Testament Albrechtsbergers, aufbewahrt im Archiv des Landesgerichtes in Wien.

[5]) L. Stollbrock, Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters J. G. v. Reutter jun., Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, VIII. Band.

[6]) Karl v. Dittersdorf, Lebensbeschreibung.

[7]) Die kaiserliche Hofkapelle in Wien 1543—1867 von Dr. Ludw. Ritter von Köchel. Wien, 1869.

[8]) Jahn, Mozartbiographie, II. S. 642.

[9]) Dekret an Mozart vom 9. Mai 1791. Sammlung von Al. Fuchs, bei Jahn als Beilage der Mozartbiographie. I. 14.

[10]) Allgemeine musikalische Zeitung, XI. Jahrgang. Nekrolog A's. von Johann Fuß. Das Protokoll des Totenbescheidamtes (im Wiener Rathaus) zeigt am 7. März 1809 die Aufzeichnung: Albrechtsberger, Herr Johann, Kapellmeister an der k. k. Metropolitankirche zu St. Stephan, verheiratet, von Klosterneuburg gebürtig, ist im Domprobsthof Nr. 947 in der Singerstraße an der Abzehrung bescheinigt worden. Alt 73 Jahre.

[11]) Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und die österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809 von Joh. Fr. Reichardt. Amsterdam. 1810.

recht groß. Reichardt, der ihn aufsucht, »hört ihn schon auf der geräuschvollen Straße in seinem Zimmer heftig schreien« und erfährt, »daß der arme alte Mann am Stein so unaussprechliche Schmerzen litt«. Dasselbe Jahr, welches seinen Leiden ein Ende setzte, erlöste auch Joseph Haydn von langer Krankheit, mit dem ihn innige Freundschaft verbunden hatte. Im Hause des »Damendoktors« Genzinger pflegten sie gemeinsam zu musizieren, Kammermusikübungen, an denen auch Mozart und Dittersdorf sich beteiligten. Einen Kanon an Haydn unterzeichnet er im Jahre 1806 als *»vetus et sincerus amicus«* [1]). Das *»vetus«* läßt vermuten, ihre Freundschaft habe nicht erst in den Neunzigerjahren begonnen, da Haydn von Eisenstadt nach Wien übersiedelte, sondern reiche wahrscheinlich bis in die letzten Jahre des vierten Jahrzehnt, in die Tage ihrer Jugend, da Albrechtsberger und Michael Haydn das Seminar der Jesuiten besuchten und Joseph in einem Dachstübchen seine ersten Kompositionen schrieb.

Das Testament, welches Albrechtsberger am 21. Februar 1801 notariell unterzeichnete, beweist seinen tief in der katholischen Kirche wurzelnden religiösen Sinn. Es beginnt: »Im Namen der allerheiligsten Dreifaltigkeit, Gottes des Vaters, Sohnes und des heiligen Geistes, Amen. Da nichts sicherer als der Tod, nichts unsicherer als dessen Stunde ist, also will ich noch bei gesundem Verstande und reifer Überlegung meinen letzten Willen eröffnen. Erstens: empfehle ich meine Seele in die unendliche Barmherzigkeit Gottes, Fürbitte der freundlichsten Jungfrau Maria und allen lieben Heiligen. Zweitens: soll mein Leichnam dem christlich-katholischen Gebrauch nach ohne alles Gepränge zur Erde bestattet werden. Drittens: vermache 6 fl. auf zwölf heilige Messen, welche gleich nach meinem Tode gelesen werden sollen.« Auch charakterisiert es ihn, daß er die üblichen »frommen Vermächtnisse« in der Form legaler Bestimmungen ins Testament aufnimmt. Nächst dem religiösen Sinn spricht aus dem Testament seine unendliche Liebe zu seiner »treuen Ehekonsortin«, die er zur Universalerbin einsetzt, während er seine Kinder und Enkel auf den Pflichtteil beschränkt.

Außer seiner Familie betrauerte seinen Tod noch die Wiener musikalische Sozietäts-Akademie, der er vom Jahre 1772 angehörte und die königlich schwedische musikalische Akademie zu Stockholm, zu welcher er sich seit 1798 zählen konnte, wohl zugleich mit Haydn, eine Vermutung, welche die übereinstimmende Jahreszahl berechtigt.

Dr. Oskar Kapp.

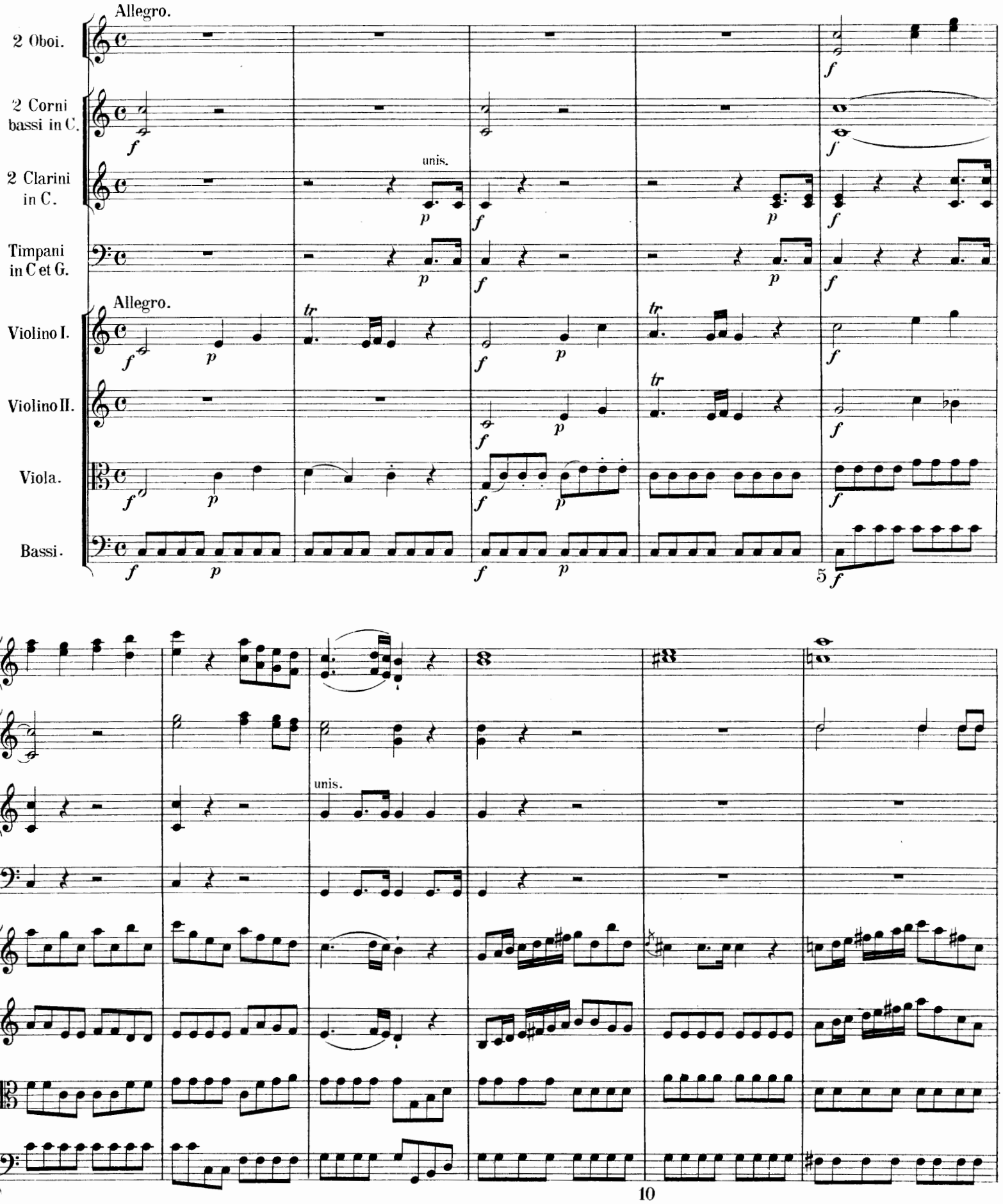
[1]) Von Seyfried in den »Sämtlichen Schriften A's.« mitgeteilt.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Bildnis Albrechtsbergers	V
Einleitung	VII
Sinfonia C-dur	1
Sinfonia Concertino in D-dur	16
Quintuor in C-dur	46
Sonata (Quartett) in As-dur	54
Quartett in D-dur	60
» in A-dur	76
» in F-dur	82
Orgelpräludien: A-dur	94
B-dur	95
Es-dur	96
G-dur	97
Präludium für Orgel oder Klavier: G-moll	99
Präludium und Fuge D-dur	101
» » » A-dur	105
Fuge D-dur	110
« E-moll	112
» B-dur	116
» über B-A-C-H	118
Revisionsbericht	121

Sinfonia.

1768.



15

unis.

tr

20

unis.

unis.

25

30

35

40

45

50

55

60

unis.

unis.

65

70

75

unis.

80

tr

tr

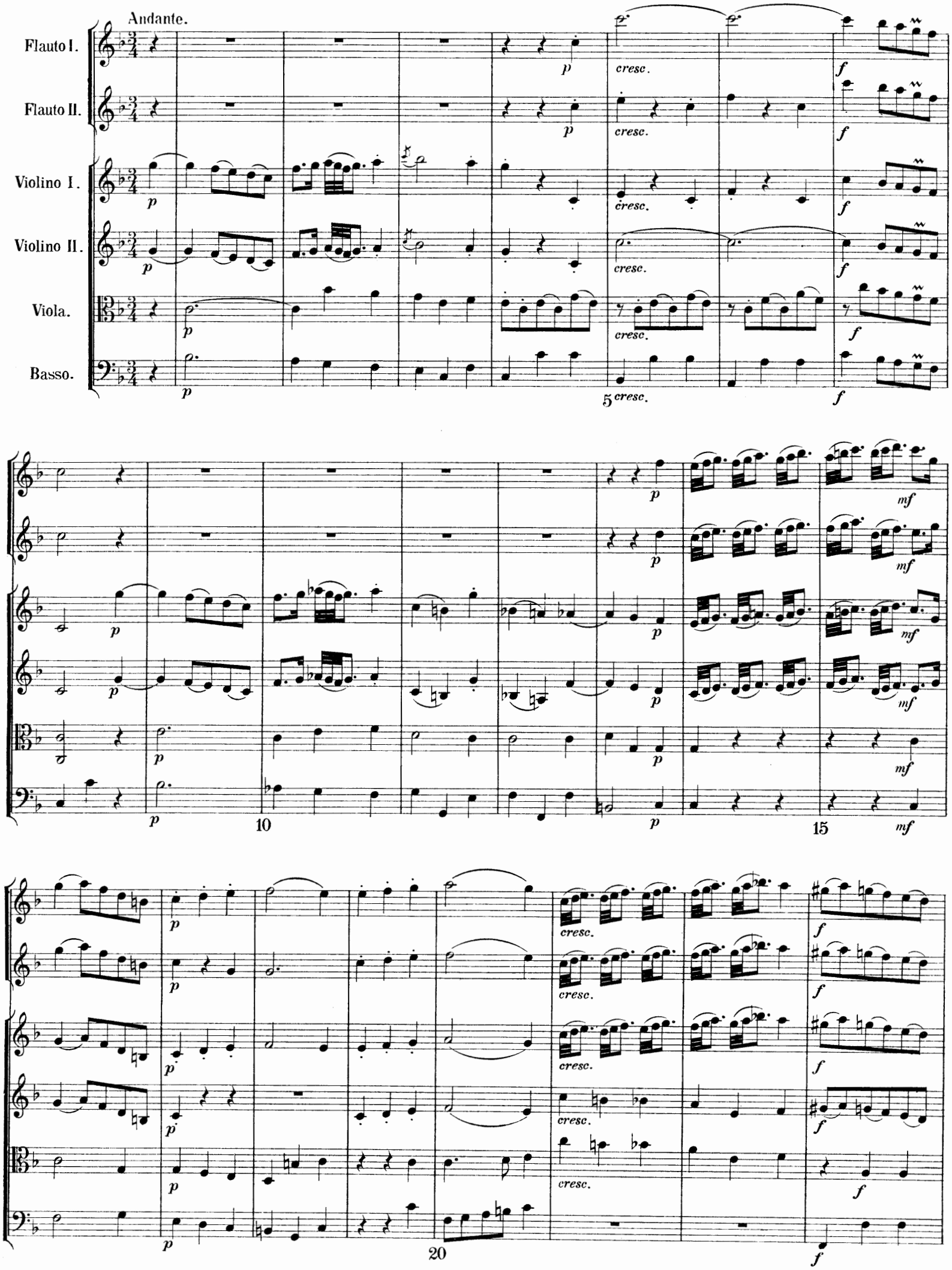
tr

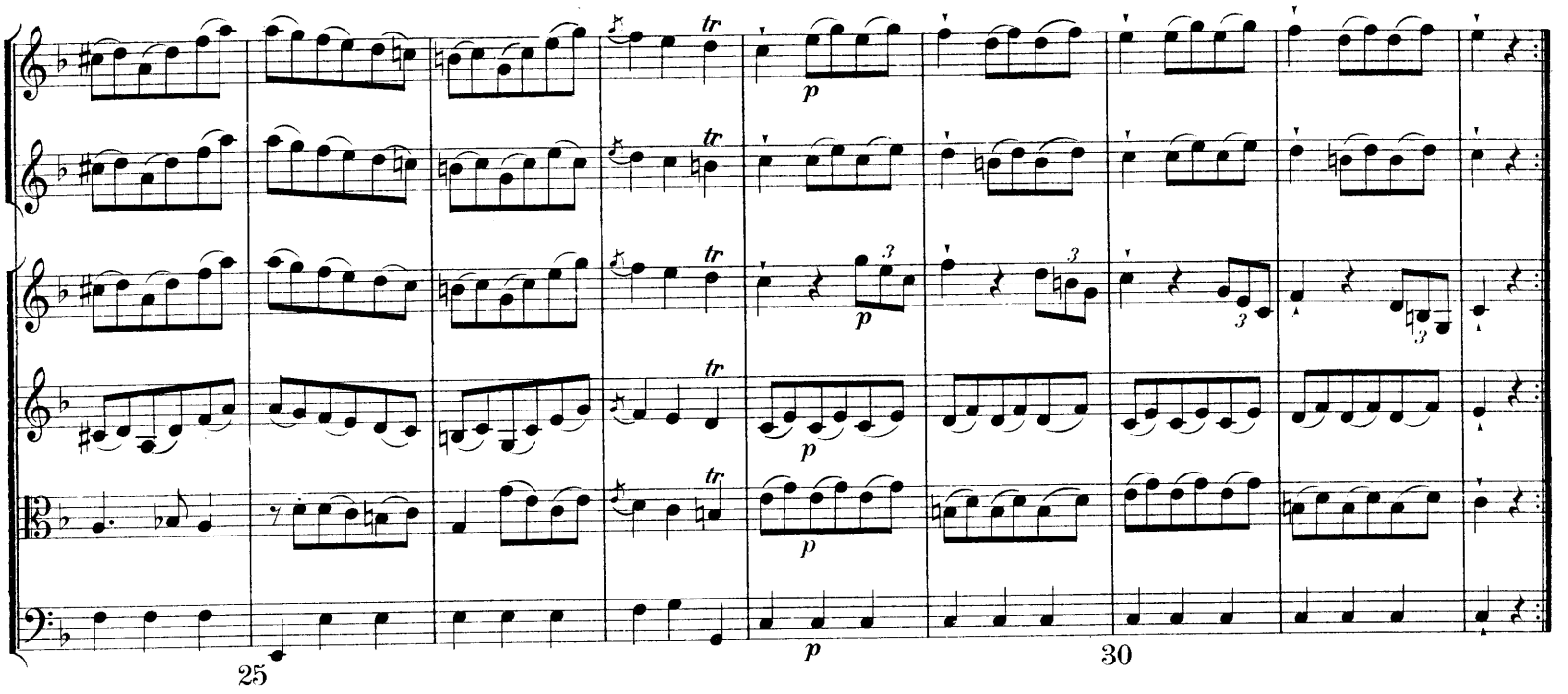
85

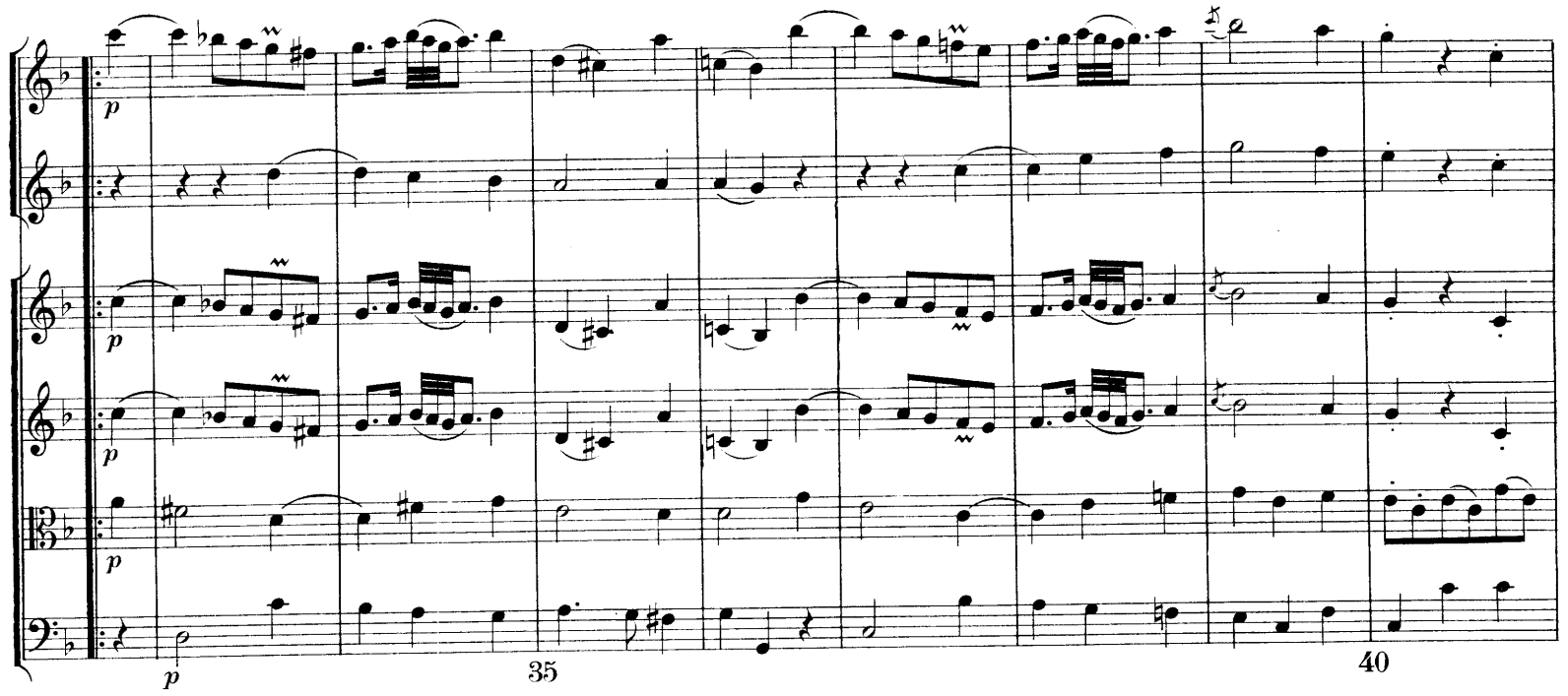
p

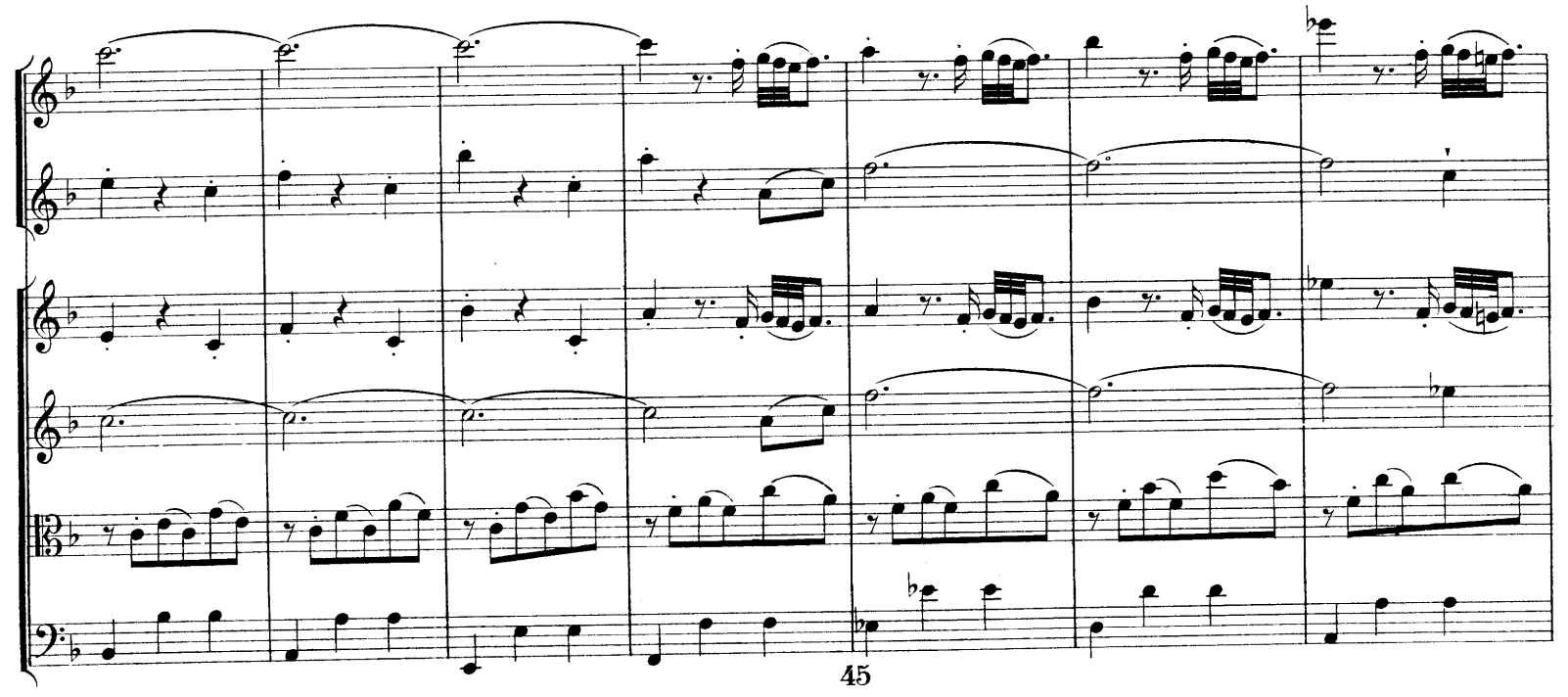
f

90


Andante.
Flauto I.
Flauto II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
cresc.
5
10
15
20


tr
p
3
25
30


p
35
40


45

50

55

60

65

Flauti tacent, come nel Principio.

Presto.

2 Oboi.

2 Corni.

2 Clarini.

Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

unis.

tr

10

15

unis.

20

25

unis.

30

35

40

tr

mf

45 50

55 60

65 70

75

80

85

90

95

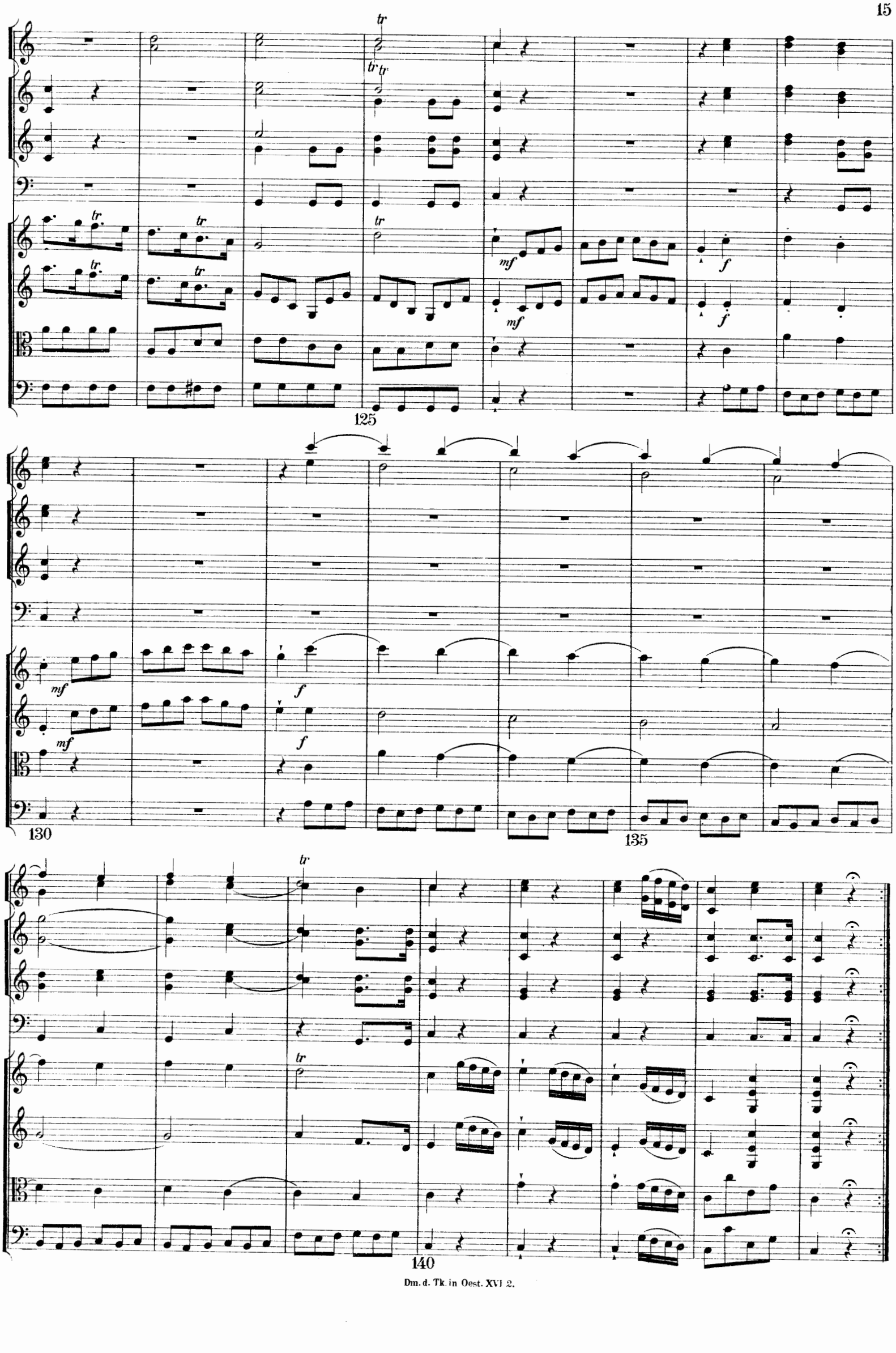
100

105

110

115

120.


125
130
135
140

Sinfonia Concertino in D.

Allegro.

2 Flauti.
2 Oboi.
2 Fagotti.
2 Corni in D.
2 Clarini in D.
Timpani in D.u.A.
Violino principale e Violino I.
Violino II.
Alto Viola.
Violoncello e Basso.

1. 2.

ff

ff

ff

ff

ff

10

poco f

poco f

poco f

poco f

15

tr

tr

tr

f

f

f

f

Solo

Solo

20

25

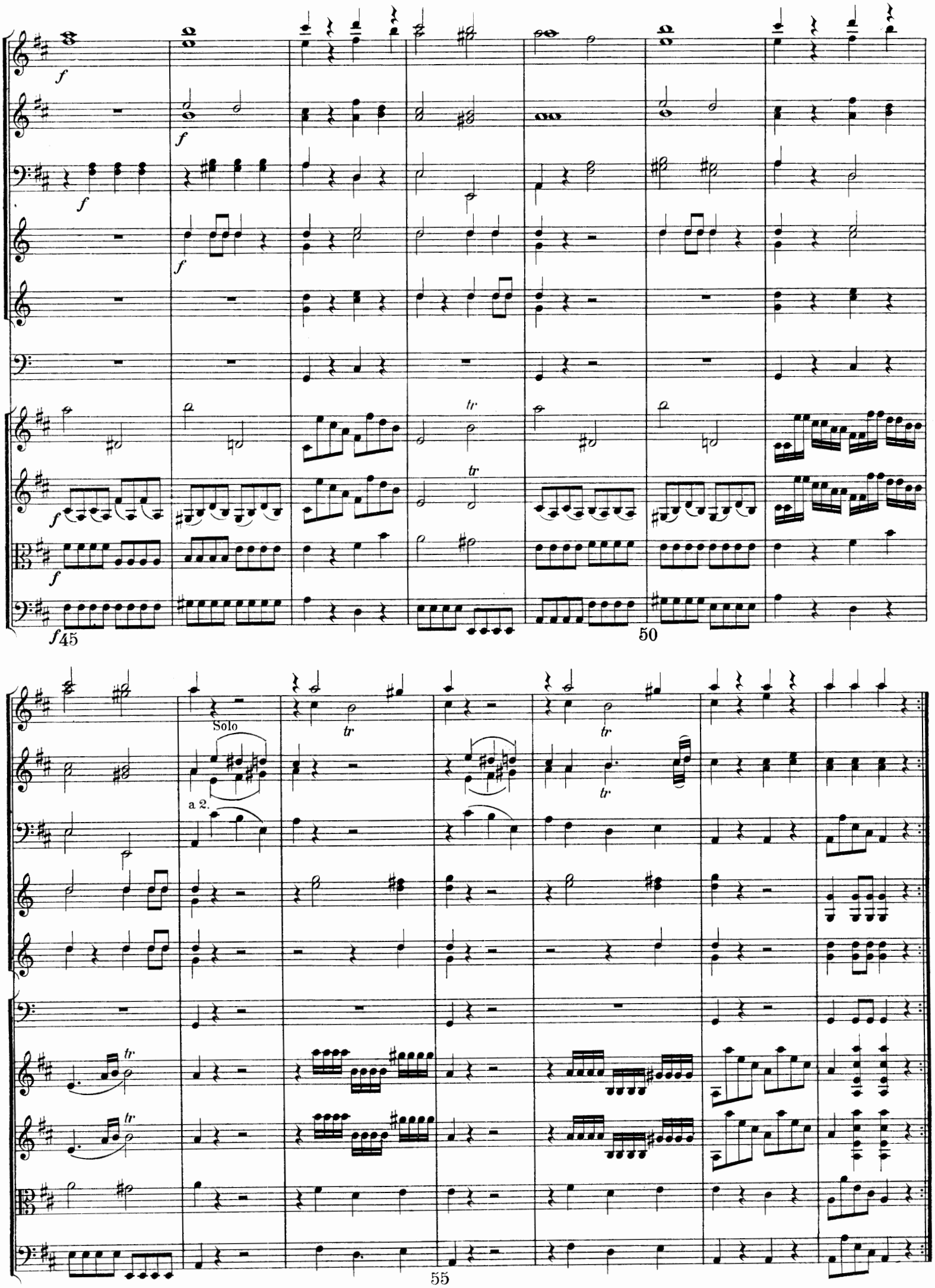
Tutti

Tutti

30

35

40


f
tr
Solo
a 2.
45
50
55

a 2.

a 2.

Dm d. Tk. in Oest. XVI 2.

a 2

70 *p*

p *pp* *f*

ten.

a 2

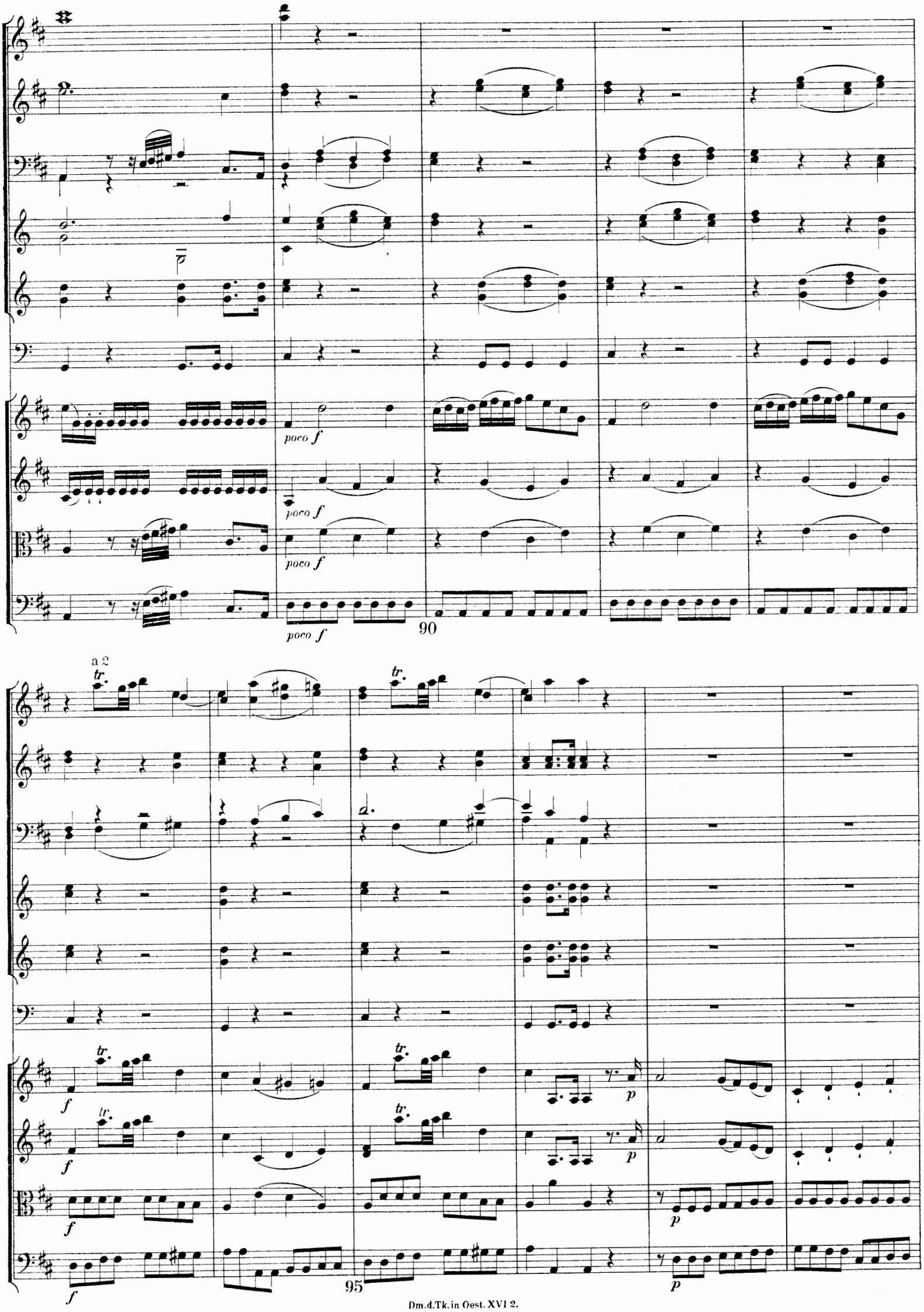
tenuto

75 *pp*

80

85

Dm.d.Tk.in Oest. XVI 2.


poco f
poco f
poco f
poco f
90
a 2
tr.
f
p
95

S.
II.
I.
T.
I.
II.
f
f
f
f
100
105
a 2
a 2
tr
110

a 2

S

p

p

p

15

f

a 2

f

a 2

f

f

f

f

f

f

f

tr

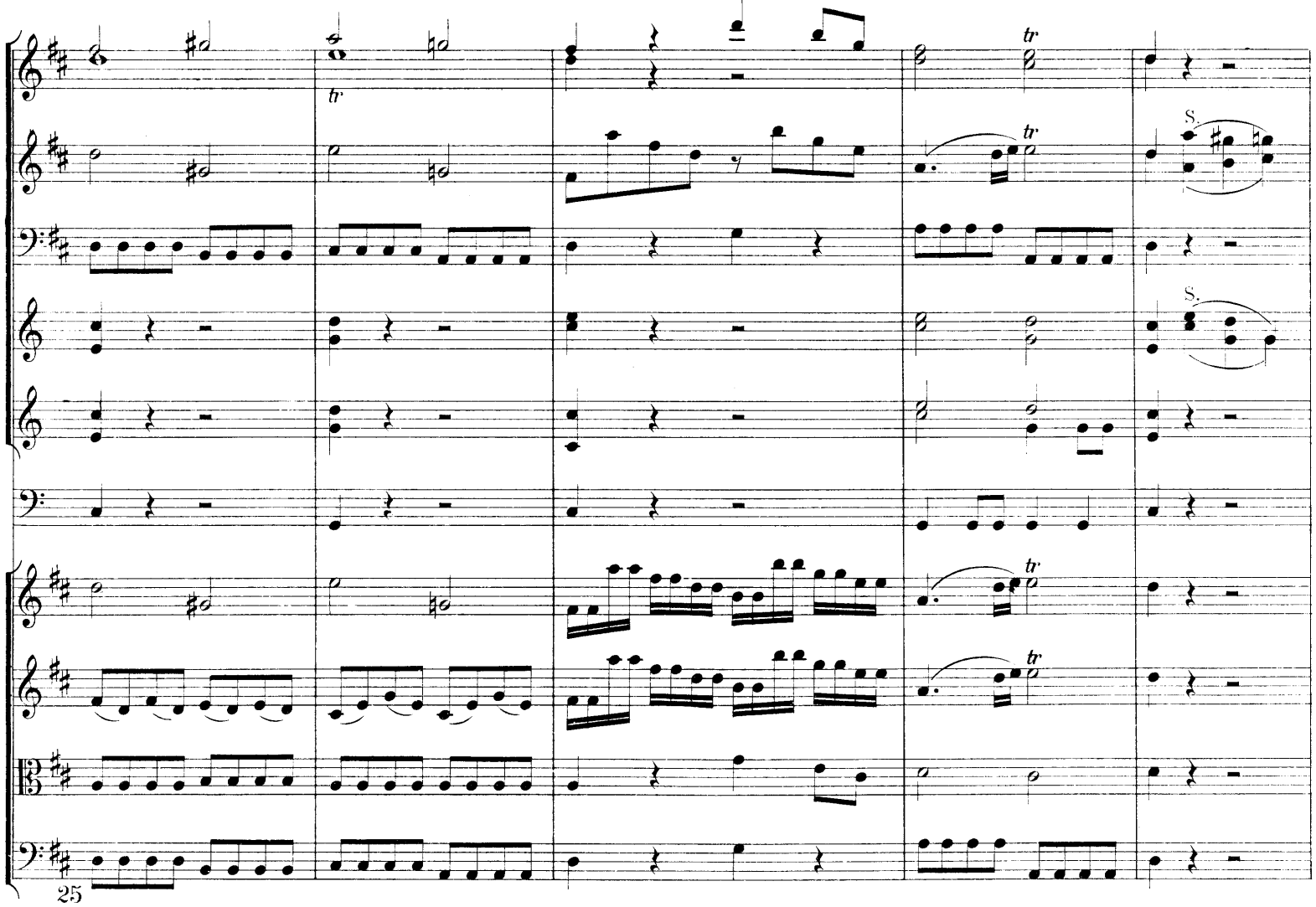
tr

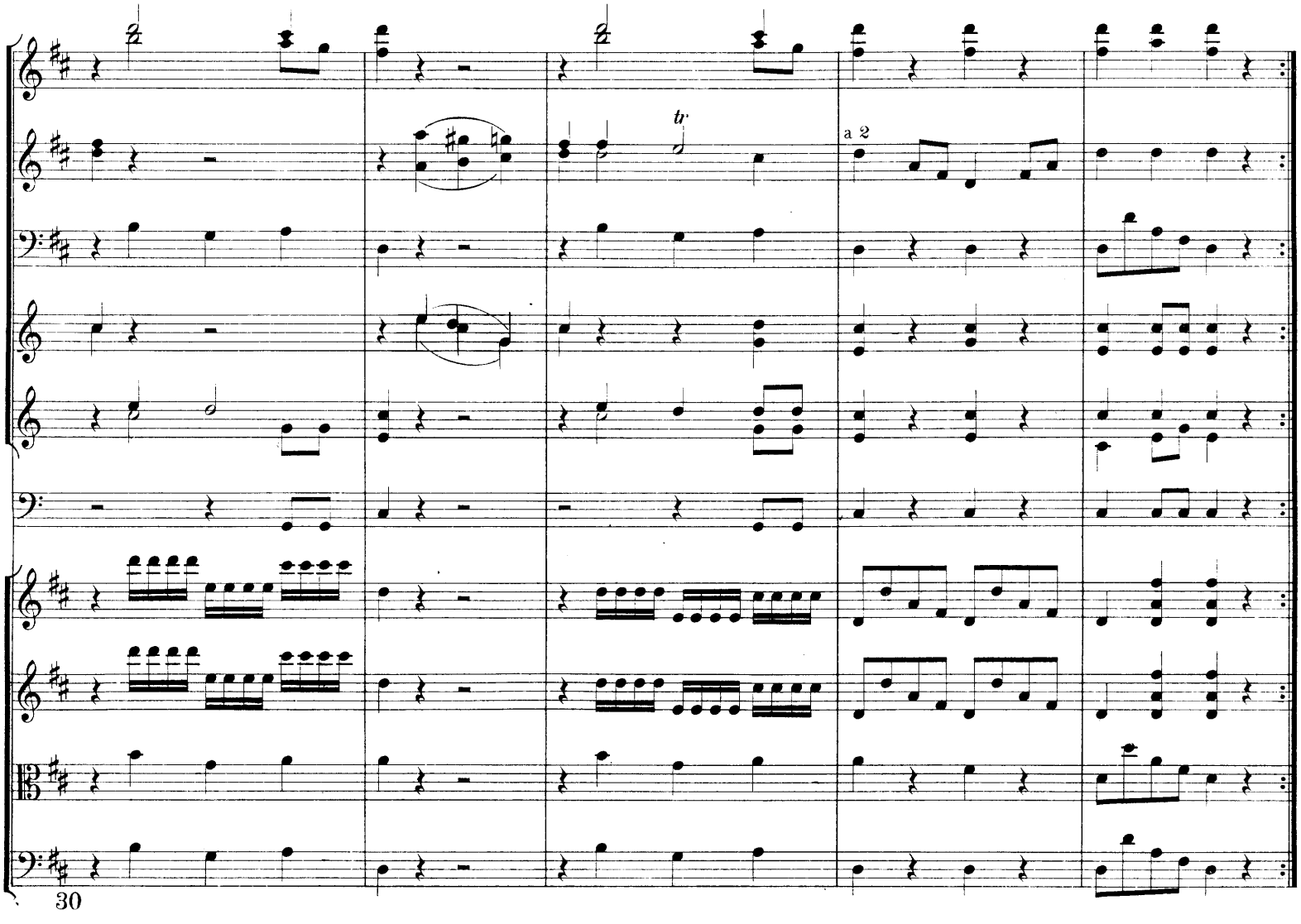
tr

20

f

Dm.d.Tk.in Oest.XVI 2.


tr
tr
S.
S.
tr
tr
25


tr
a 2
30

Andante.

Fagotto I.

Corno I.

Violino principale.

Violino I.

Violino II.

Alto Viola.

Violoncello e Basso.

5

Solo.

dolce

Solo.

10

Solo.

15

S.

20

25

30

35

S.

40

45

Solo.

70

75

Solo.

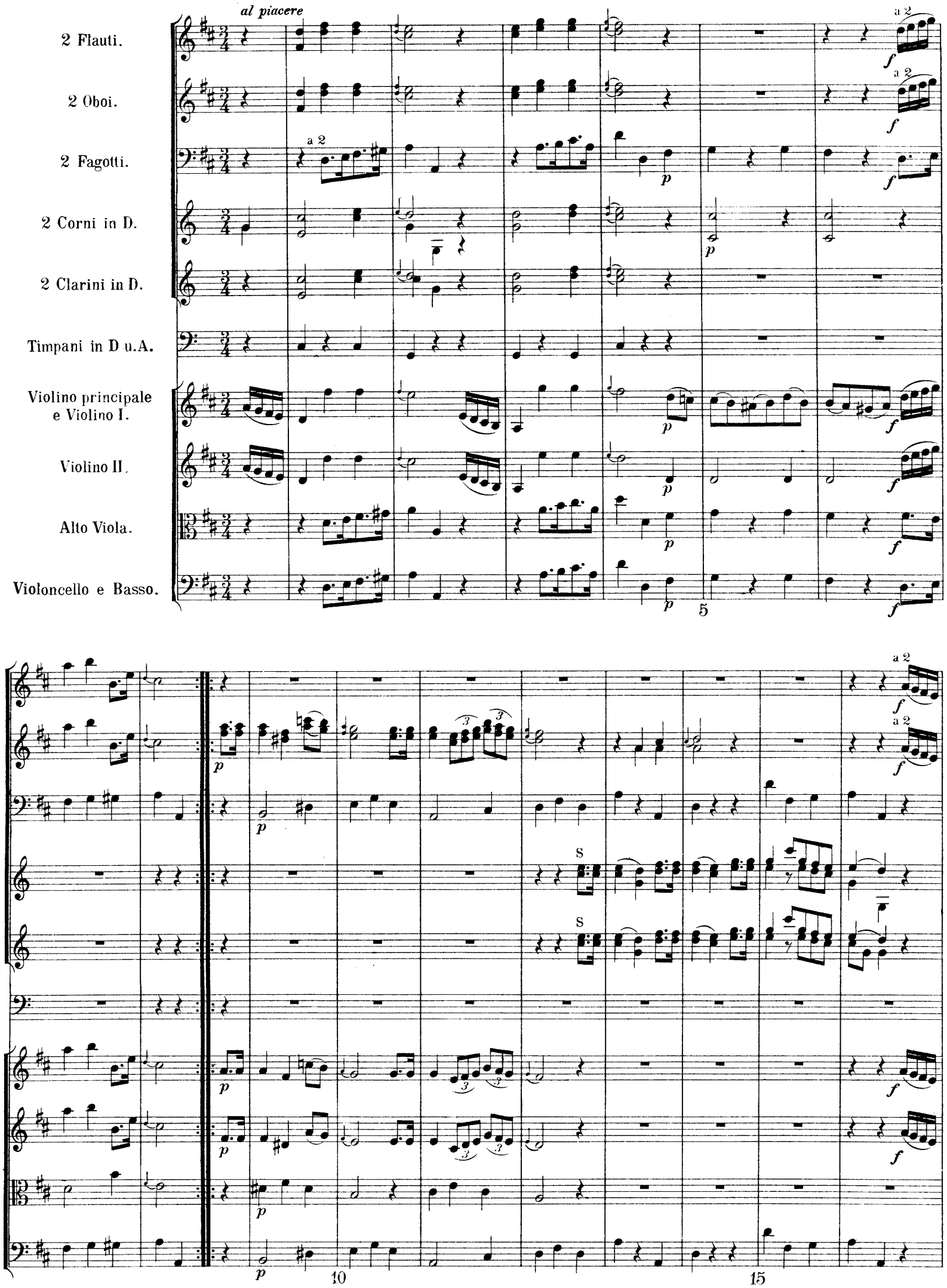
80

85

90

95

Menuetto.


al piacere
2 Flauti.
2 Oboi.
2 Fagotti.
2 Corni in D.
2 Clarini in D.
Timpani in D u.A.
Violino principale e Violino I.
Violino II.
Alto Viola.
Violoncello e Basso.
a 2
S
5
10
15

a 2

20

Trio.

Flauto I.

Violino principale e Violino I.

Violino II.

Violoncello e Basso.

Solo.

5

10

15

20

Menuetto da capo.

Presto.

2 Flauti.

2 Oboi.

2 Fagotti.

2 Corni.

2 Clarini.

Timpani.

Violino principale e Violino I.

Violino II.

Alto Viola.

Violoncello e Basso.

Cello Solo

p *cresc.* *p cresc.* *cresc.* *p* *cresc.*

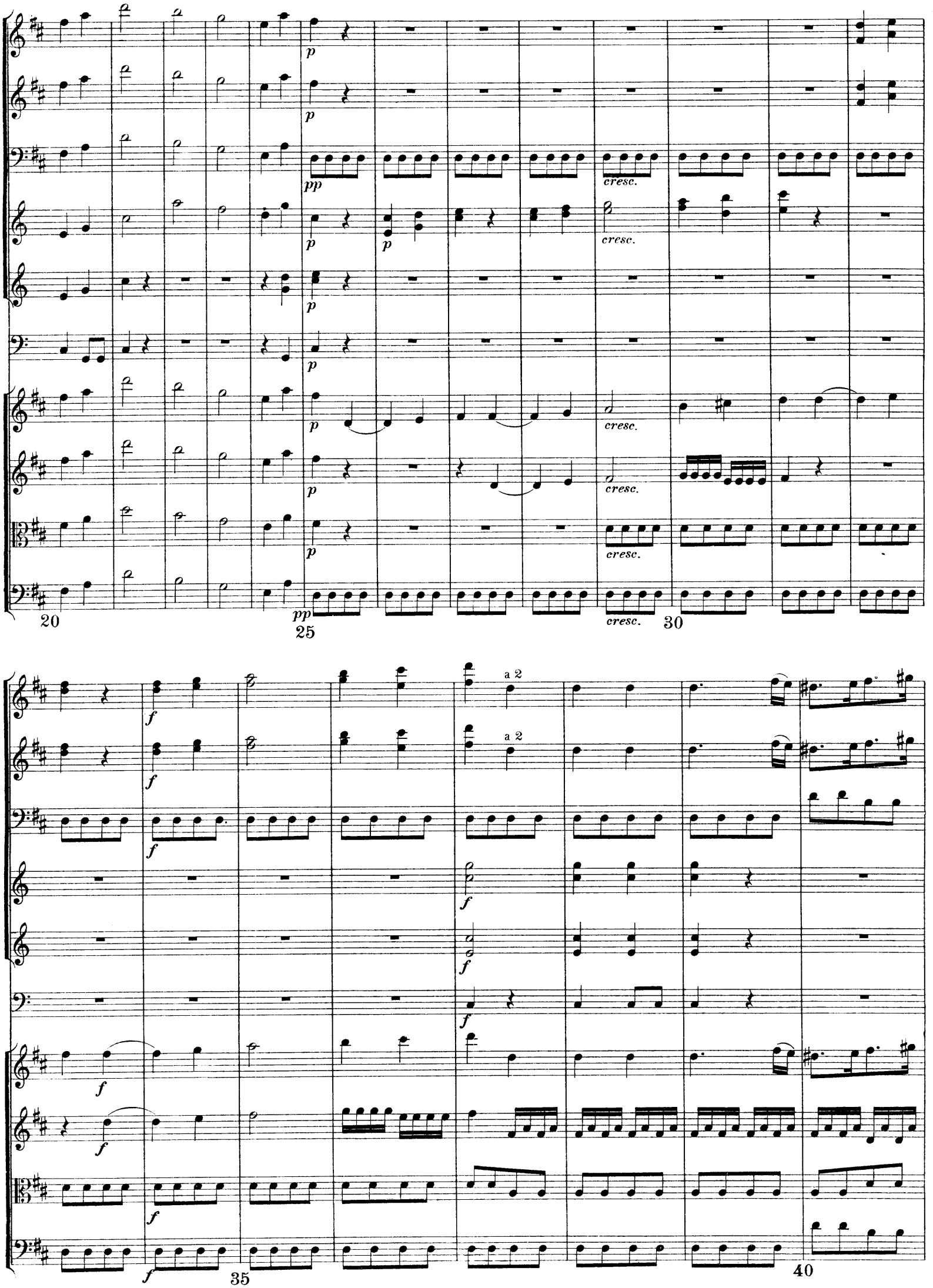
5

f *cresc.* *ff* a 2

poco *f* Tutti. Basso Cello.

10 15

Dm. d. Tk. in Oest. XVI 2.


p
pp
cresc.
20
25
30
a 2
f
35
40

a 2

45

50

55

60

65

70

Dm. d. Tk. in Oest. XVI 2.

T

C. e B.

Cello.

80

85

a 2

I.

II.

90

95

Dm. d. Tk. in Oest. XVI 2.

S.

S.

I.

II.

p

pp

pp

Solo.

Cello-Solo.

p

Basso.

5

f

f

f

f

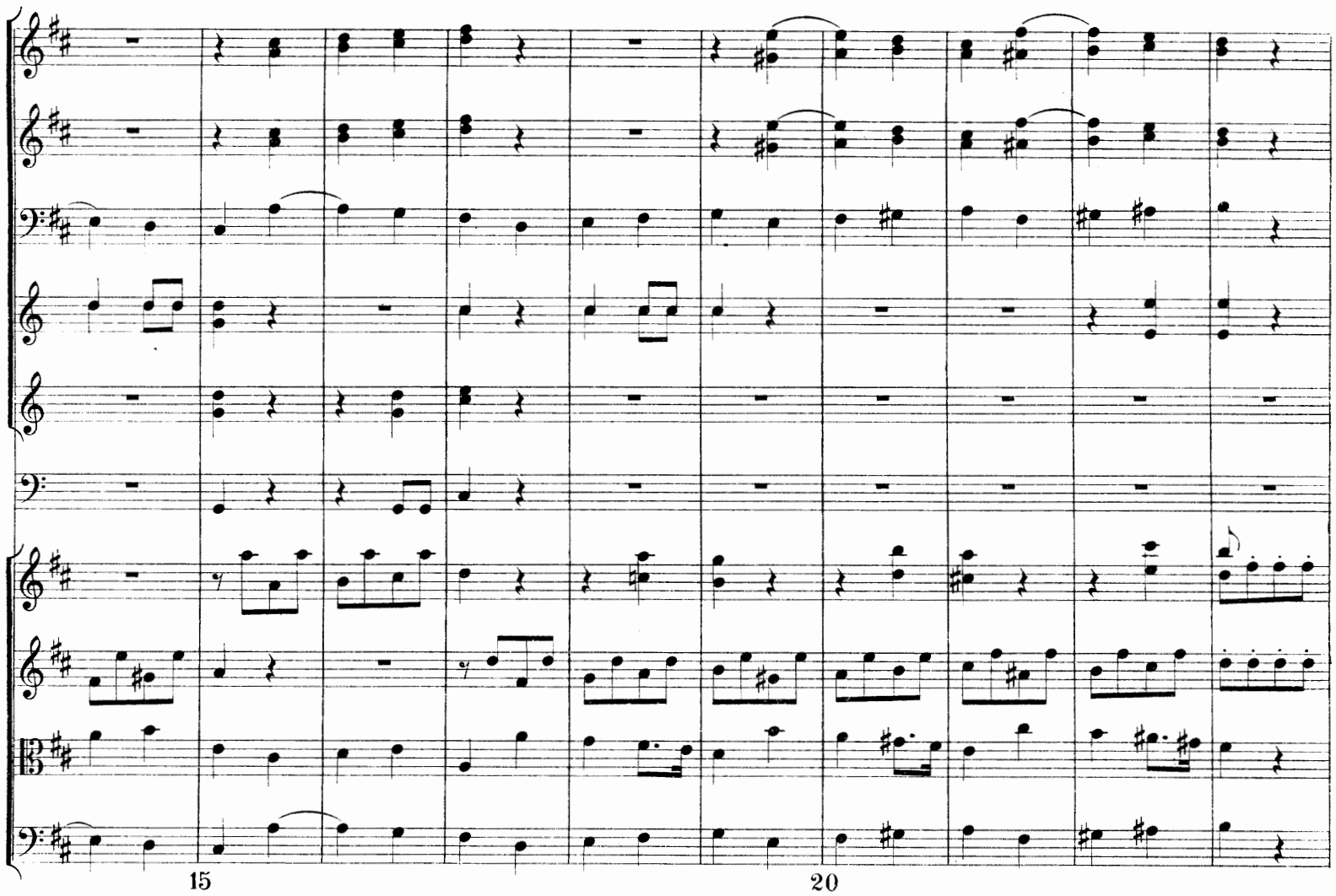
T.

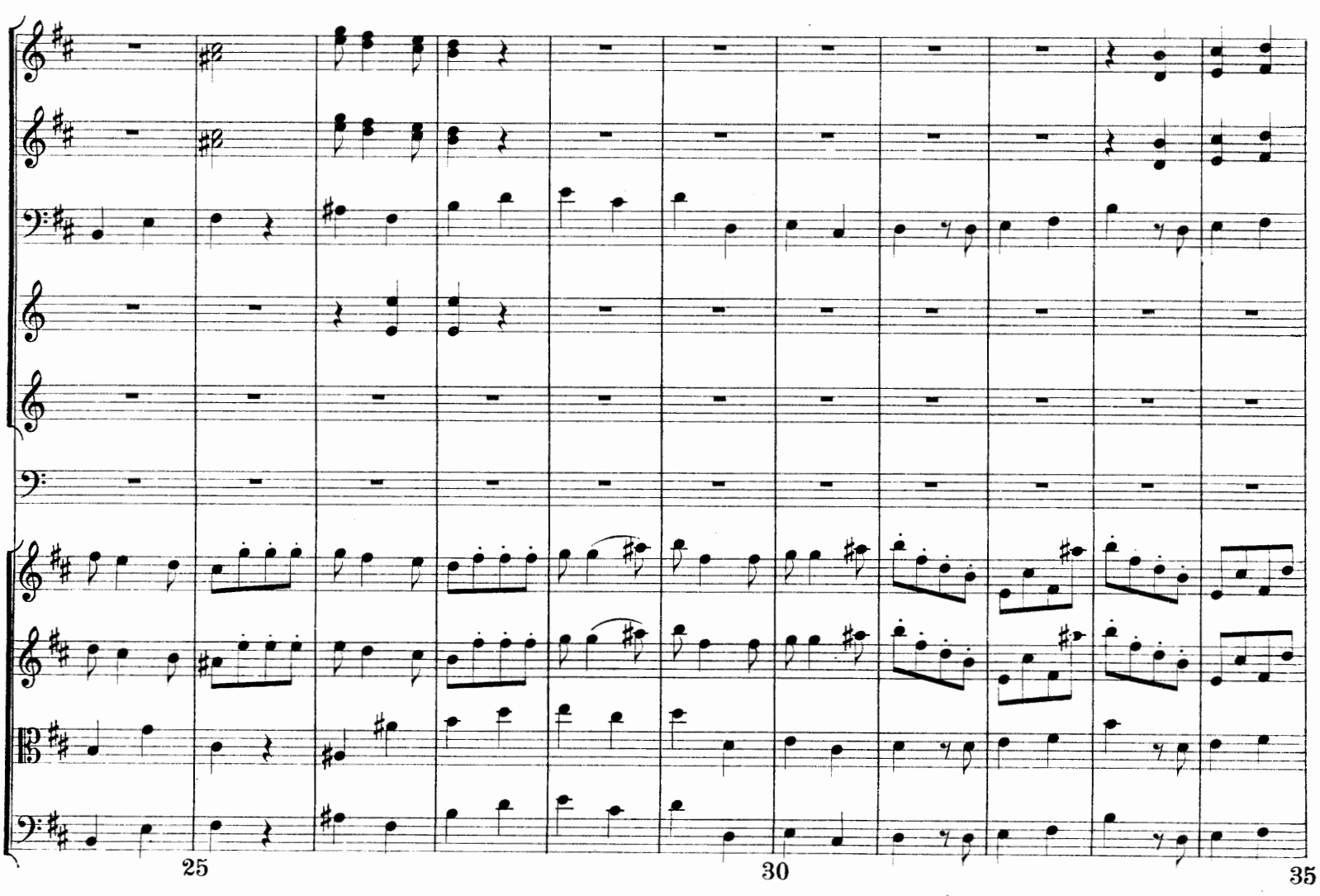
C. e B.

f

10

Dm. d. Tk. in Oest. XVI 2.


15
20


25
30
35

a 2

a 2

p

p

Basso

Cello

p

40

45

a 2

f

a 2

f

a 2

f

a 2

f

a 2

f

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

C. e B.

f

50

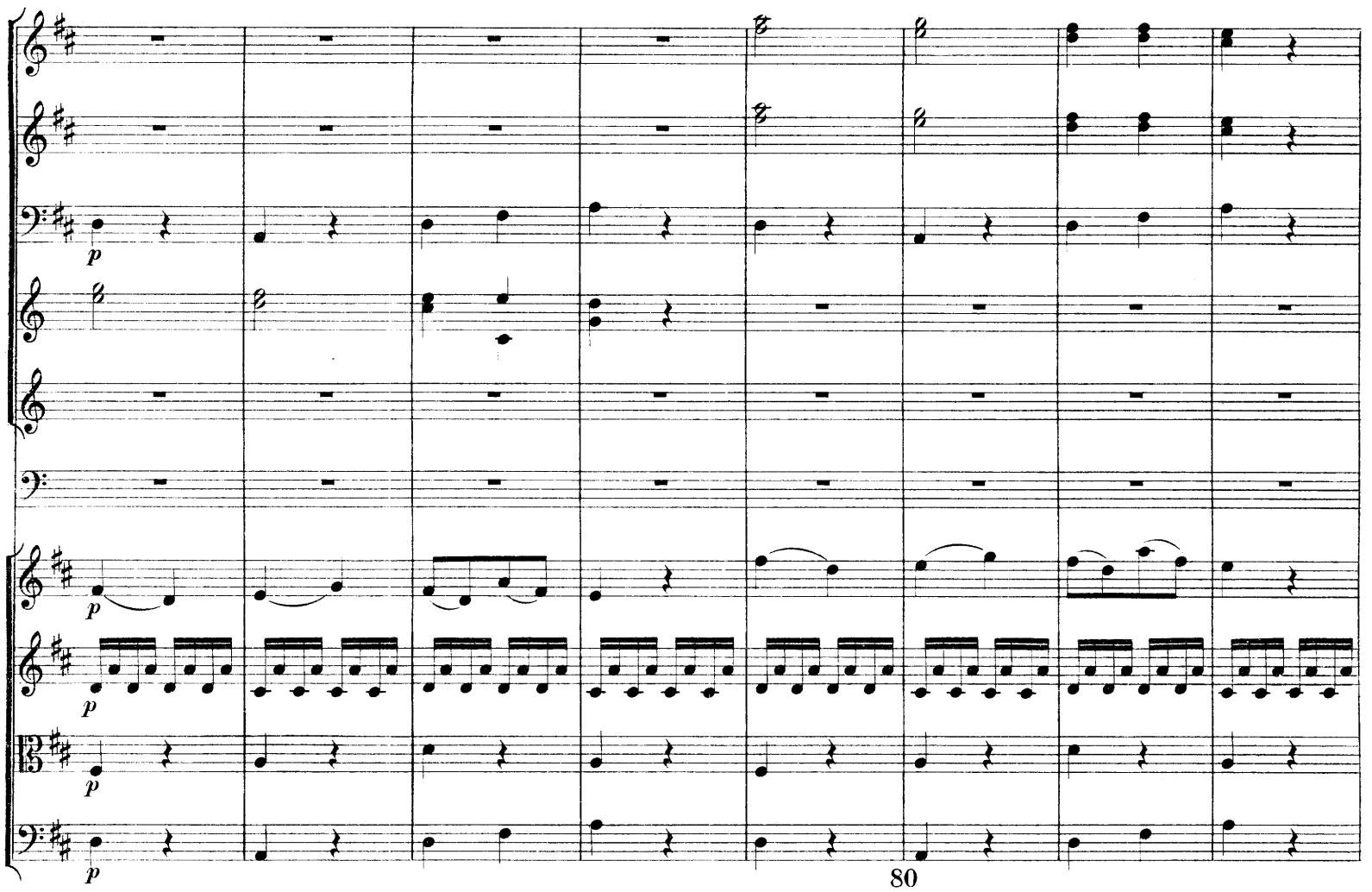
55

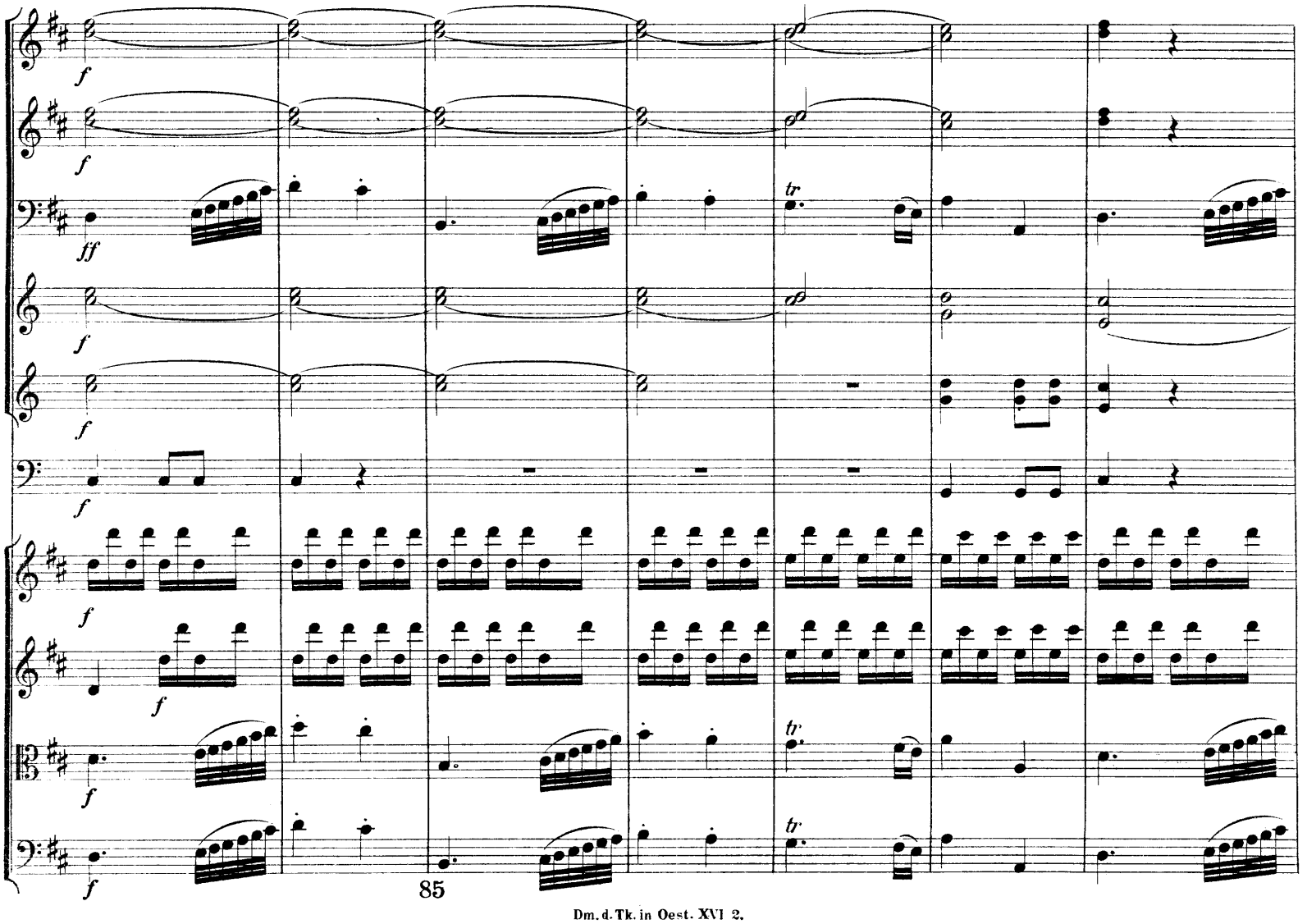
60

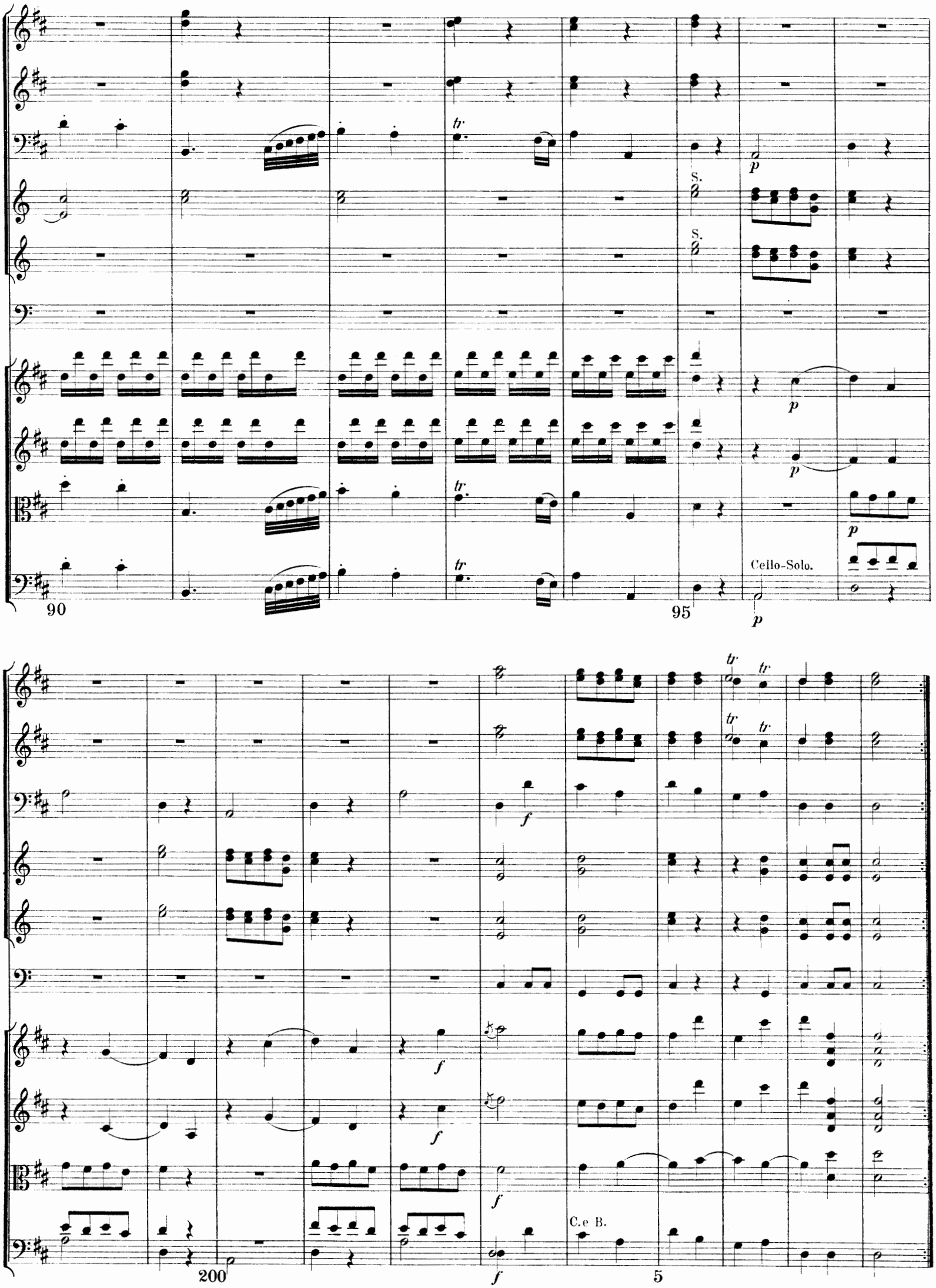
65

70

75


p
p
p
p
p
80


f
f
ff
tr
f
f
f
f
f
tr
tr
f
85


S.
S.
Cello-Solo.
C.e B.
90
95
200
5

Quintuor.

(1798.)

Adagio ma non troppo.

Violon I.
Violon II.
Violon III.
Alto.
Basso.

25

30

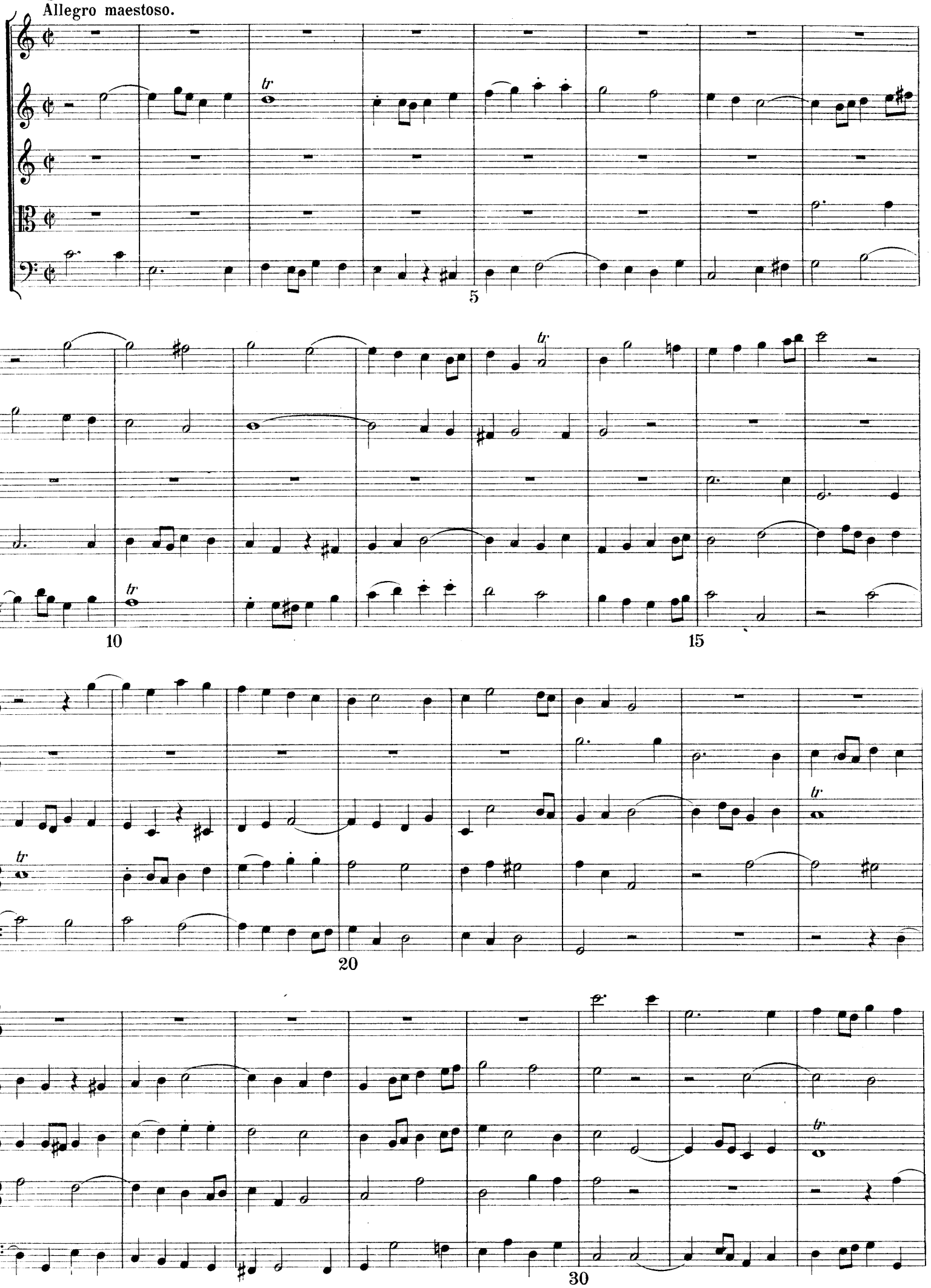
35

40

45

Fuga.

Allegro maestoso.



35

40

45

50

55

60

65 70 75 80 85 90 95

100

5

10

15

20

25

30

35
40
45
50
55
60
65

75

80

85

90

95

200

Sonata.

1792.

Adagio.

cresc.

5

10

15

20

cresc.

Segue subito la Fuga.

Fuga.

Allegro moderato.

45

50

55

60

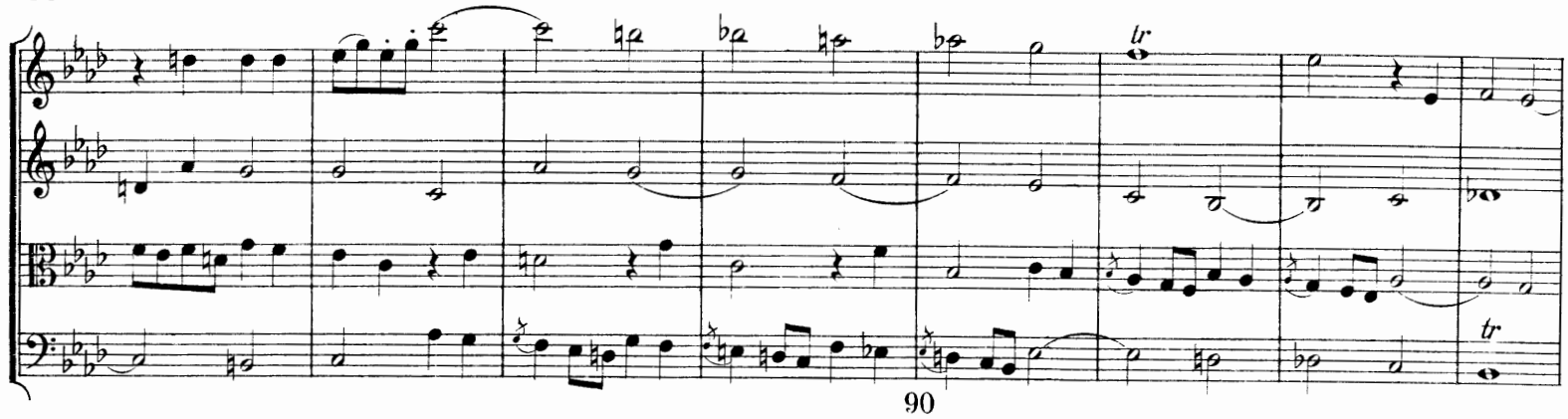
65

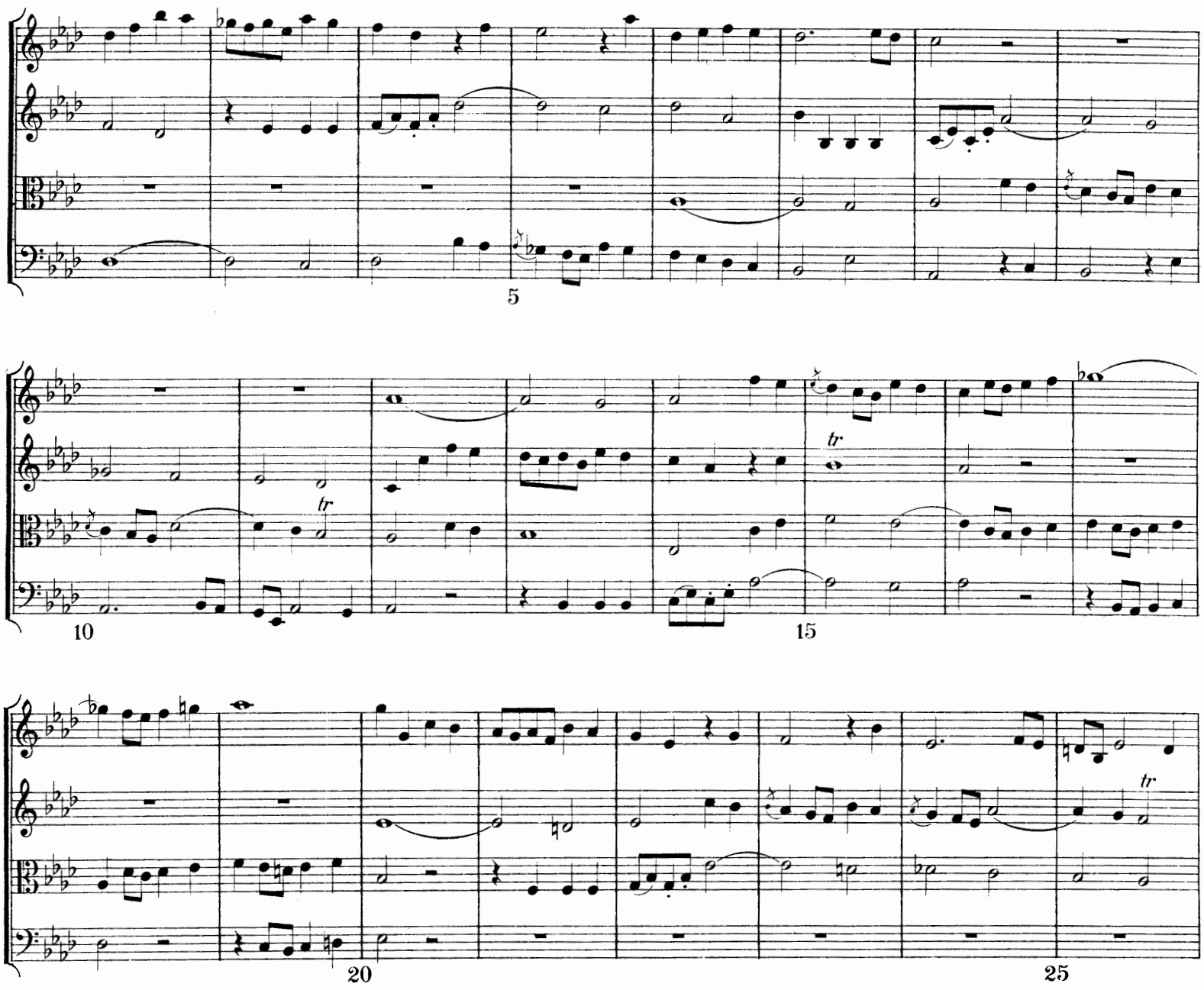
70

75

80

85


tr
90
tr
95
tr
100


5
tr
10
tr
15
tr
20
25

30

35

40

45

50

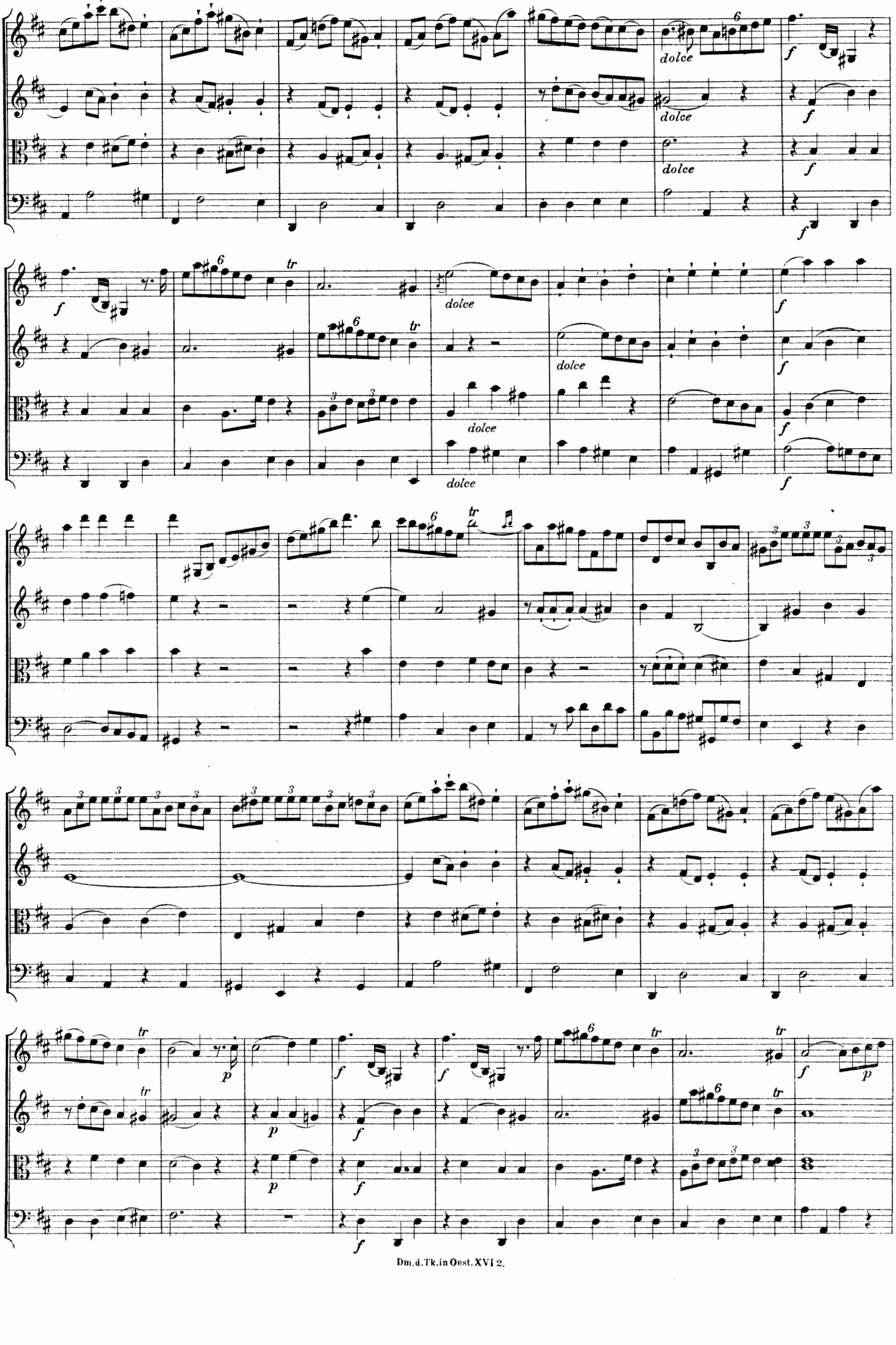
55

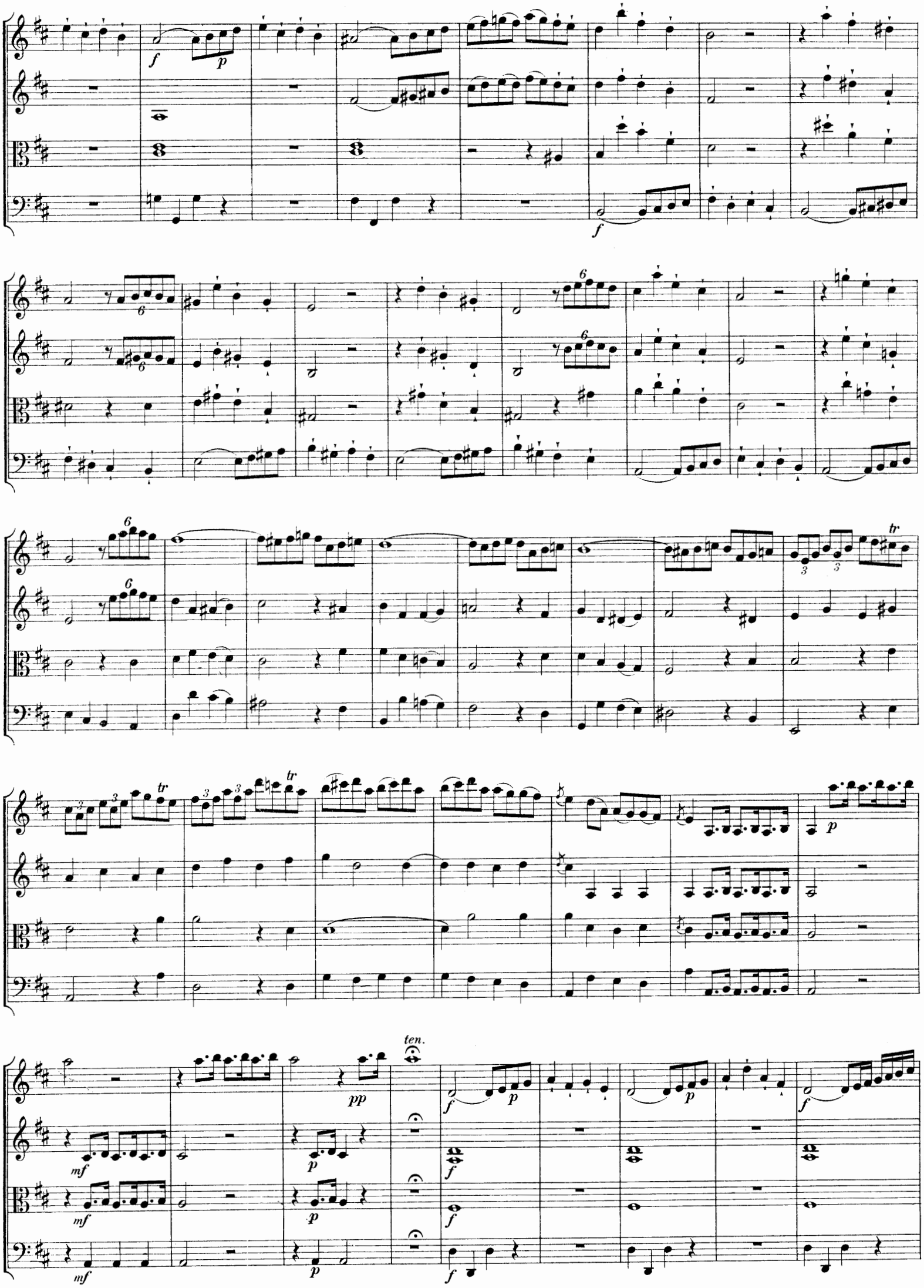
60

165

Quartetto I.

Allegro moderato.

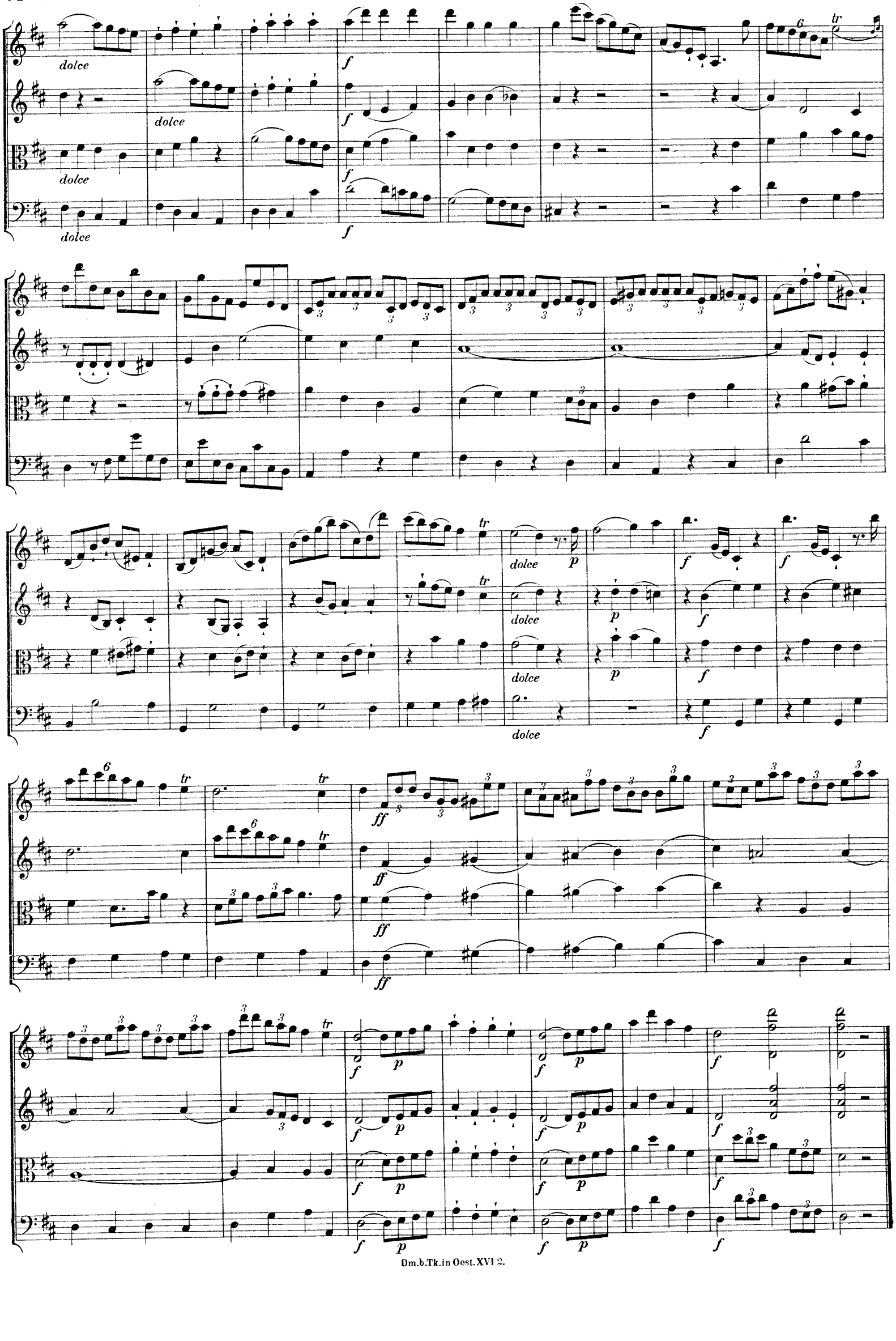

dolce
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce


ten.

dolce

dolce

dolce


dolce
dolce
dolce
dolce
f
tr
dolce
p
f
ff

Andante.

mf

mf

mf

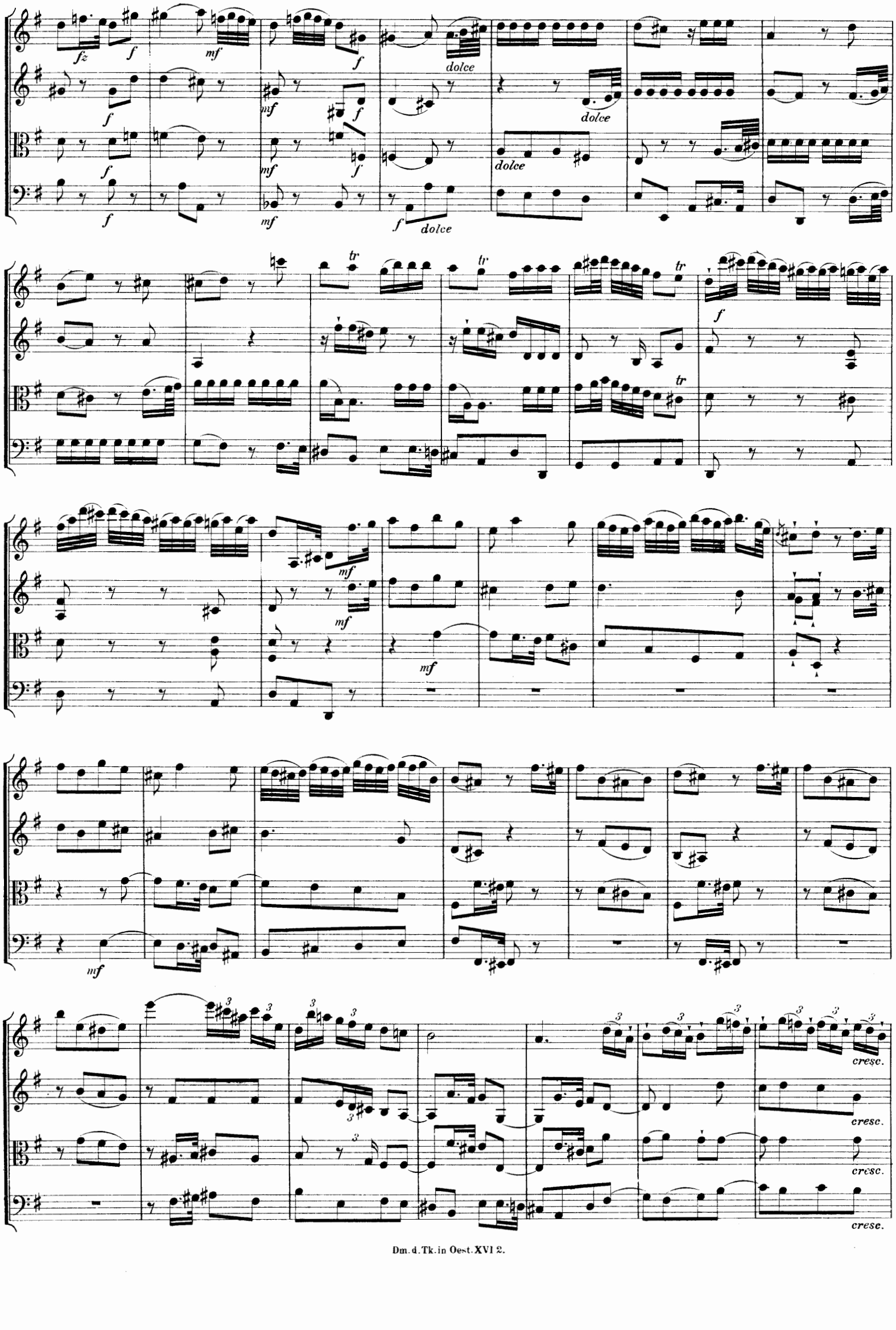
mf

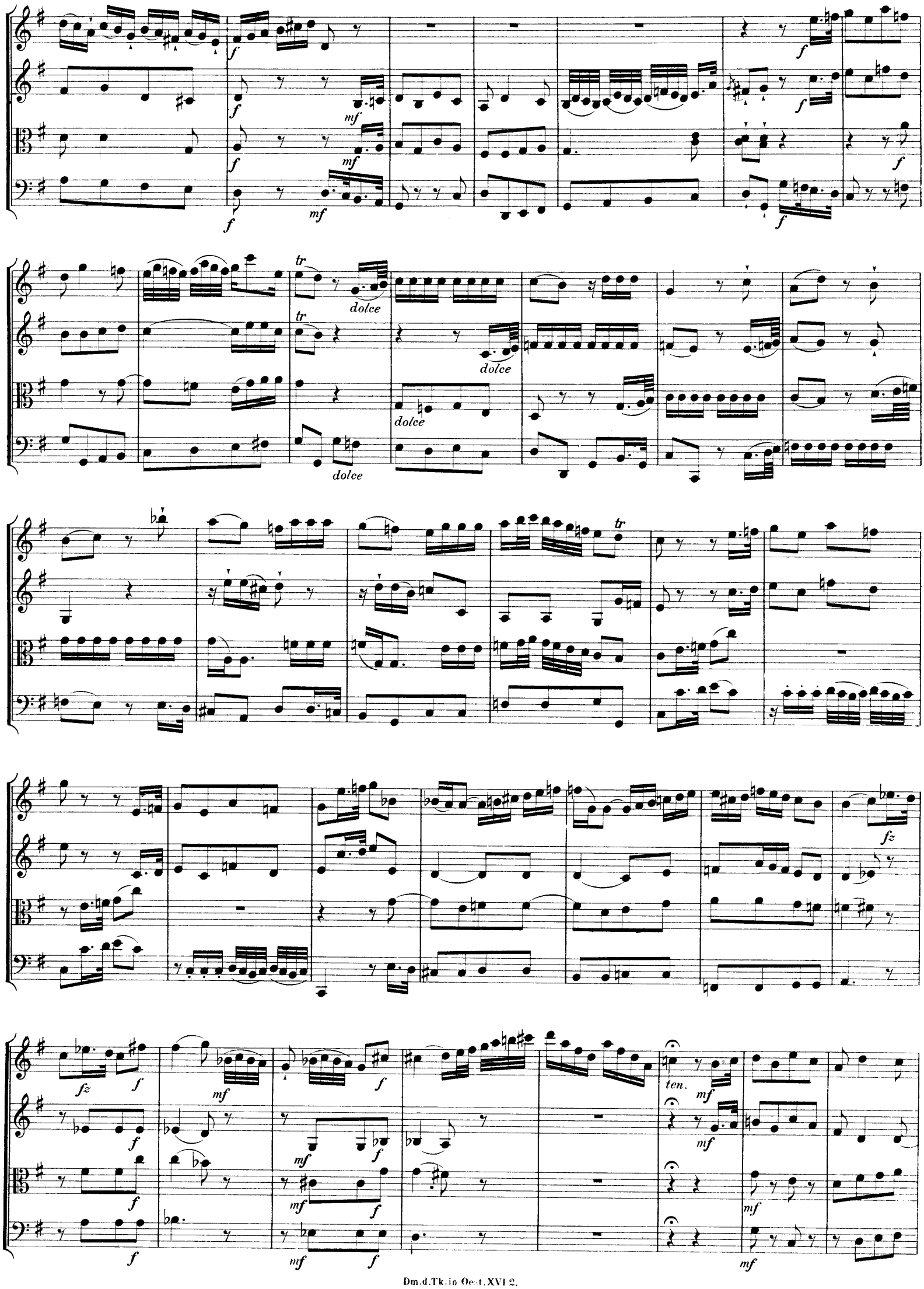
tr

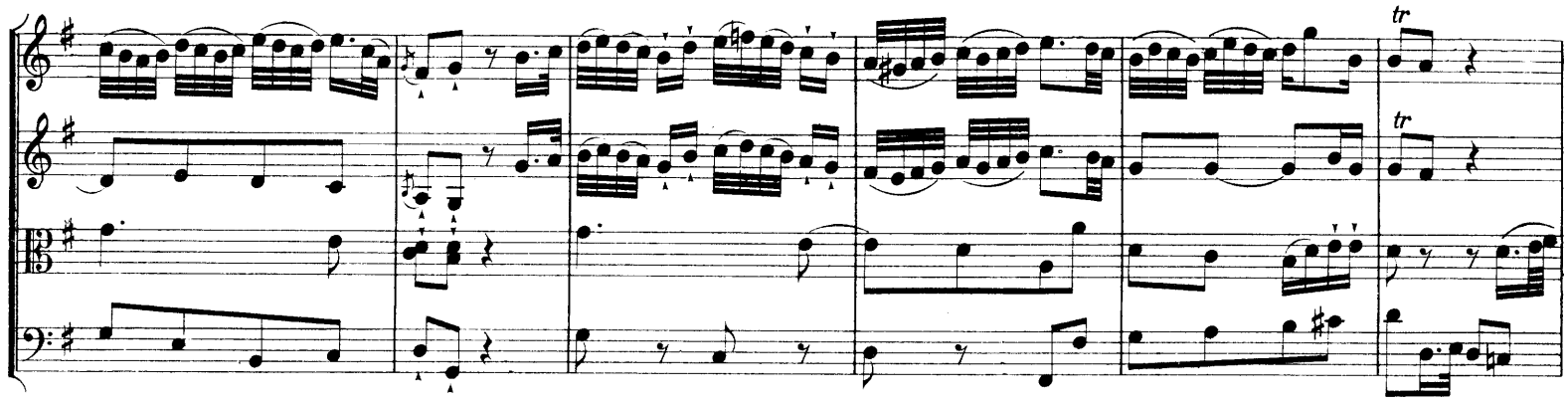
tr

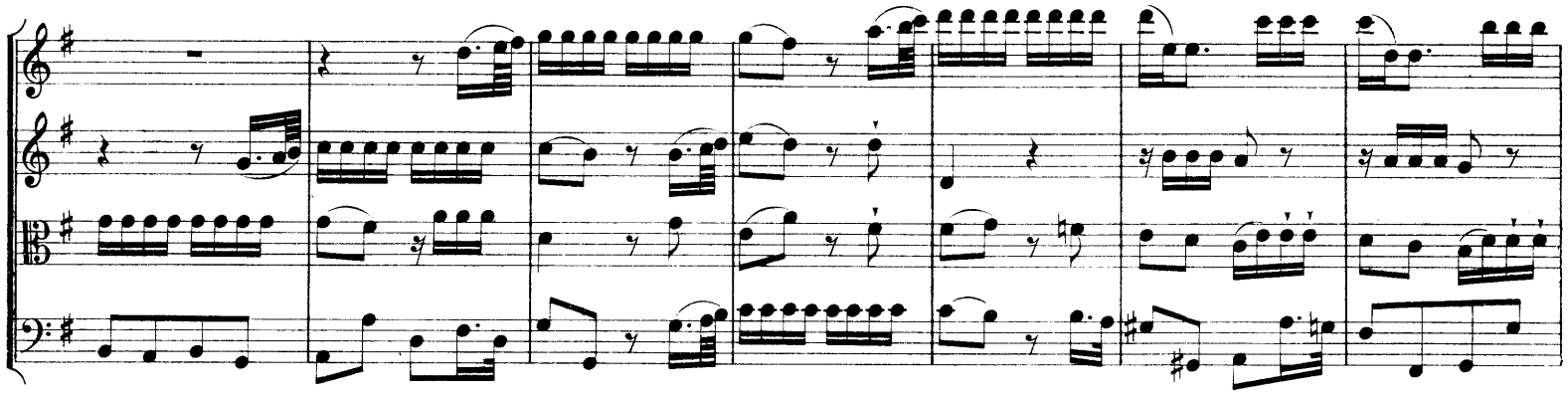
tr

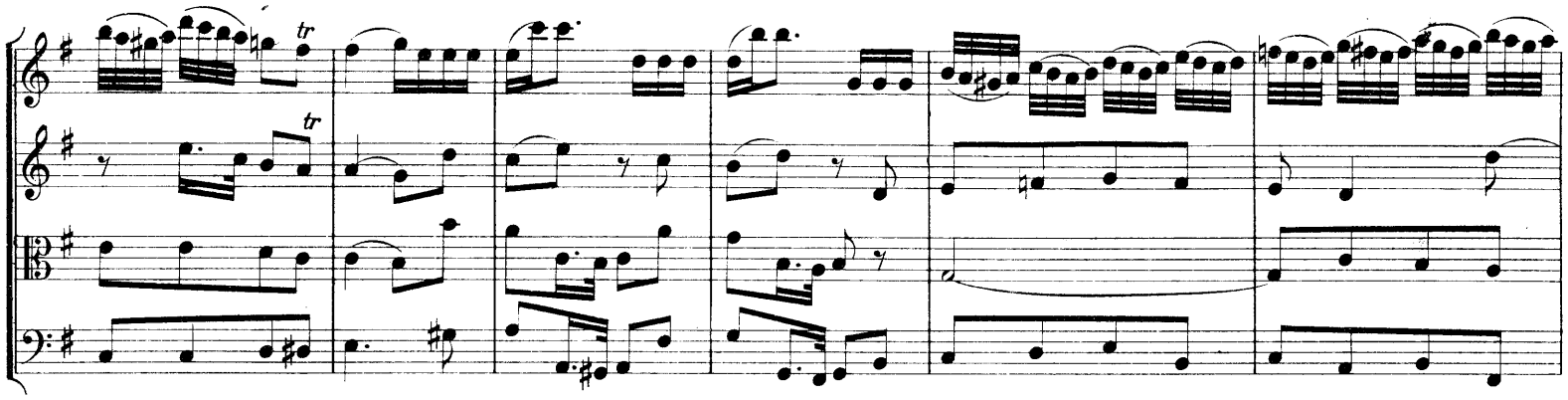
fz

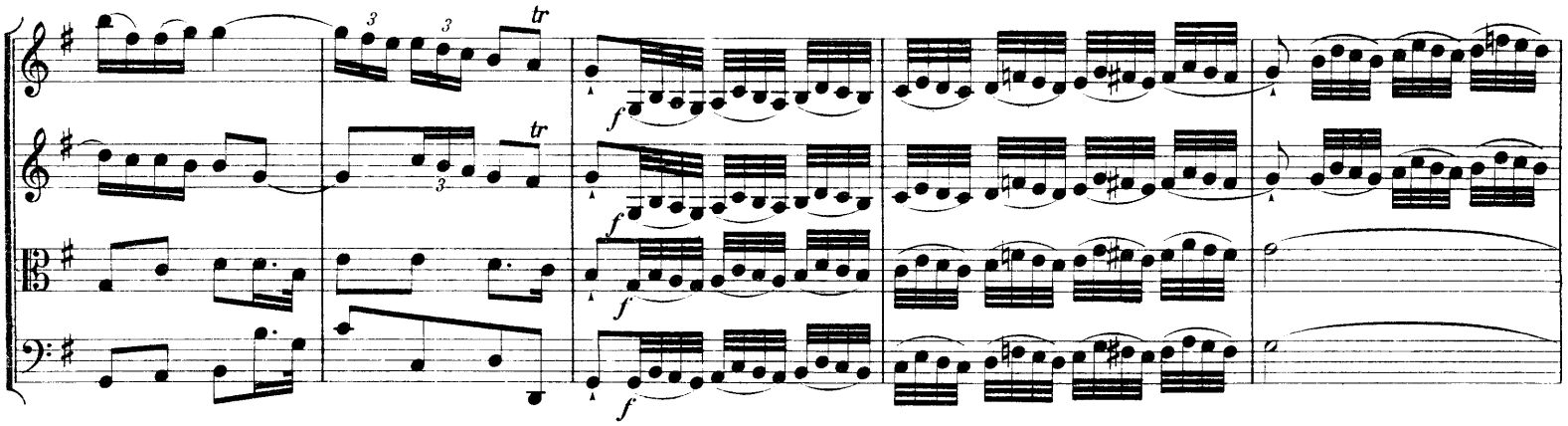

fz
f
mf
dolce
tr
cresc.

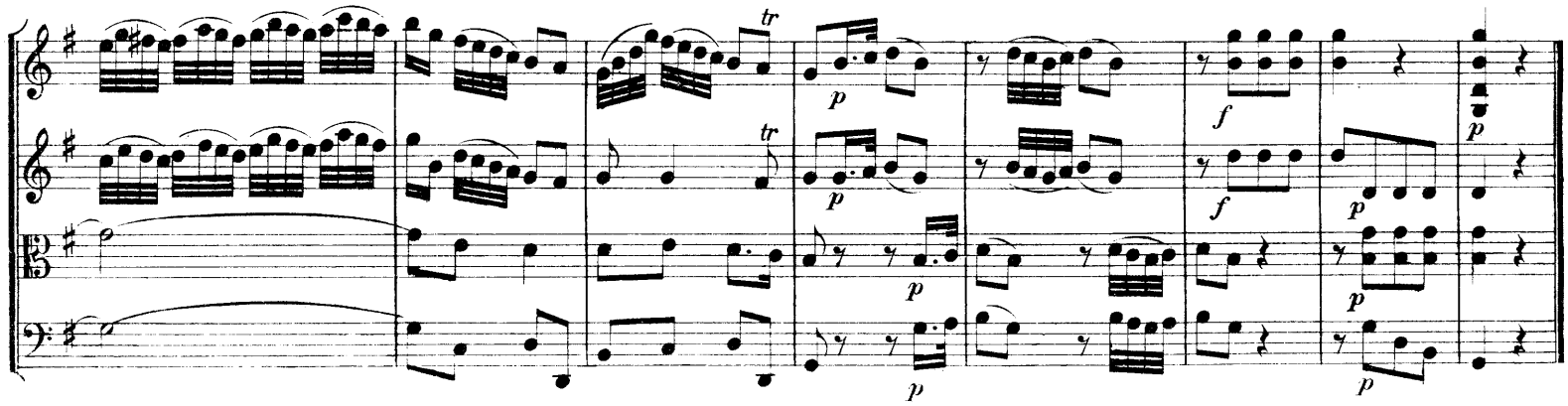

dolce
dolce
dolce
dolce
ten.


tr
tr

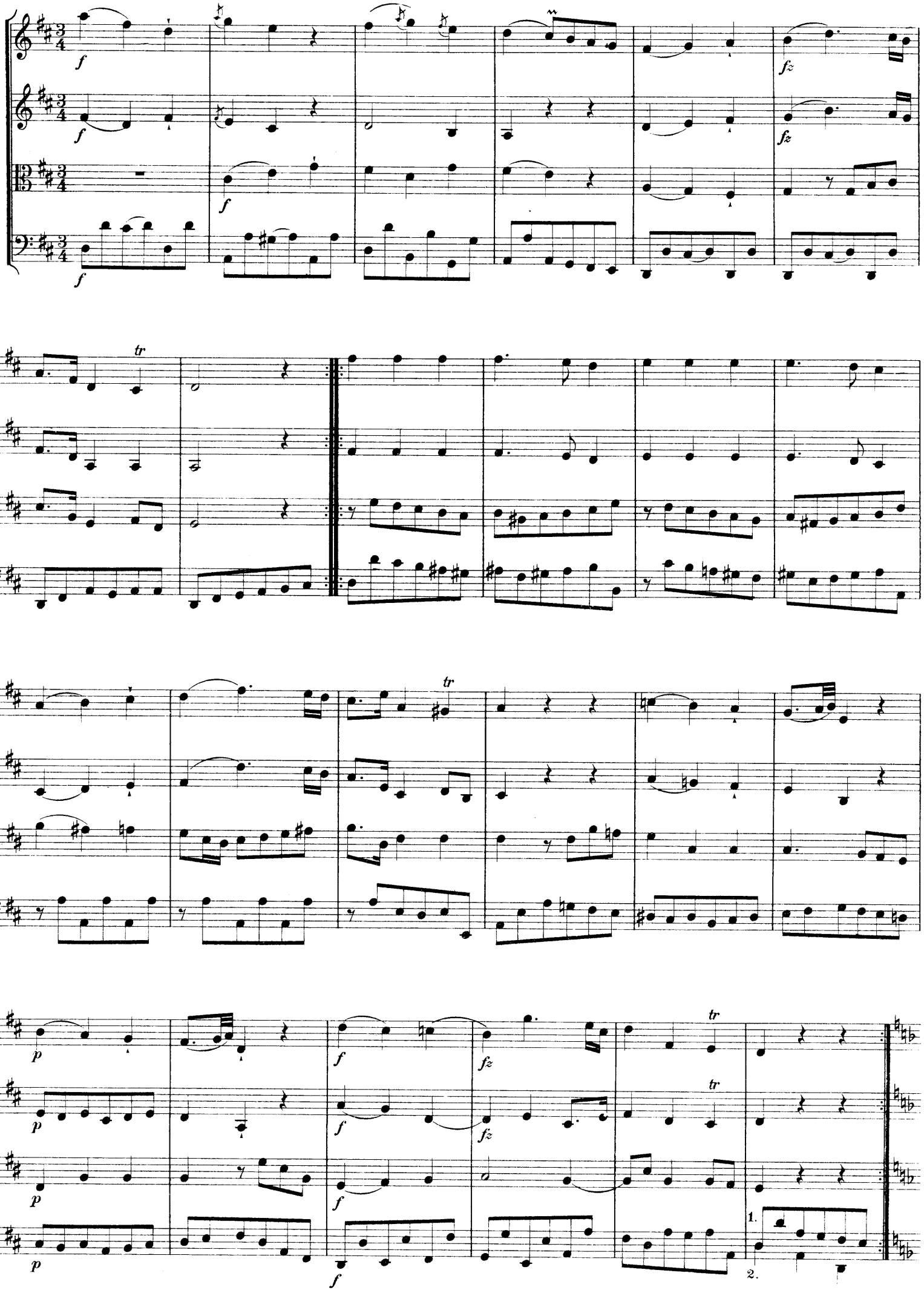



tr
tr

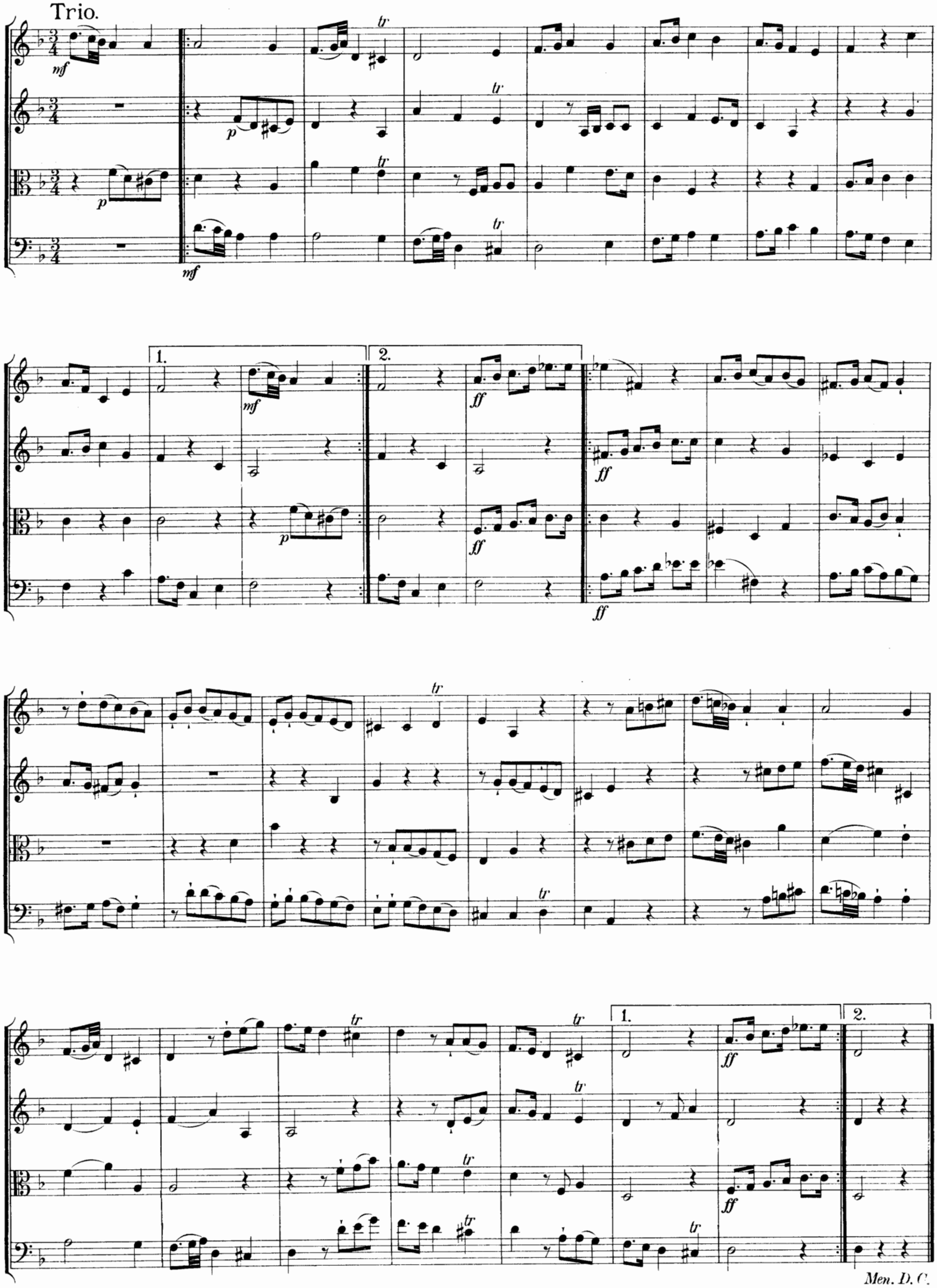

3
3
tr
tr
3
f
f
f
f


tr
tr
p
p
p
f
f
p
p
p
p
p

Menuetto.



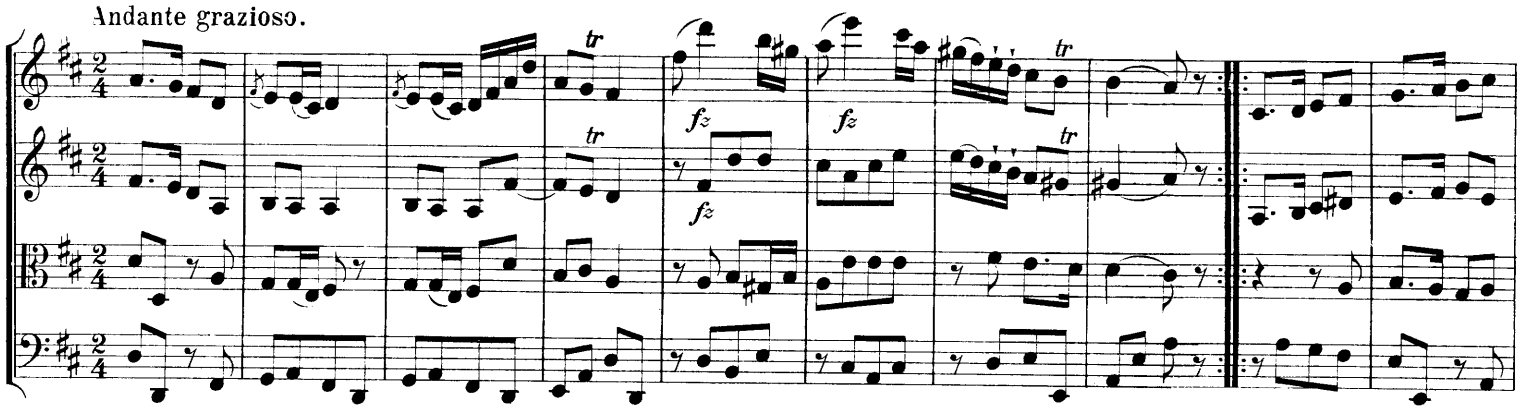
Trio.

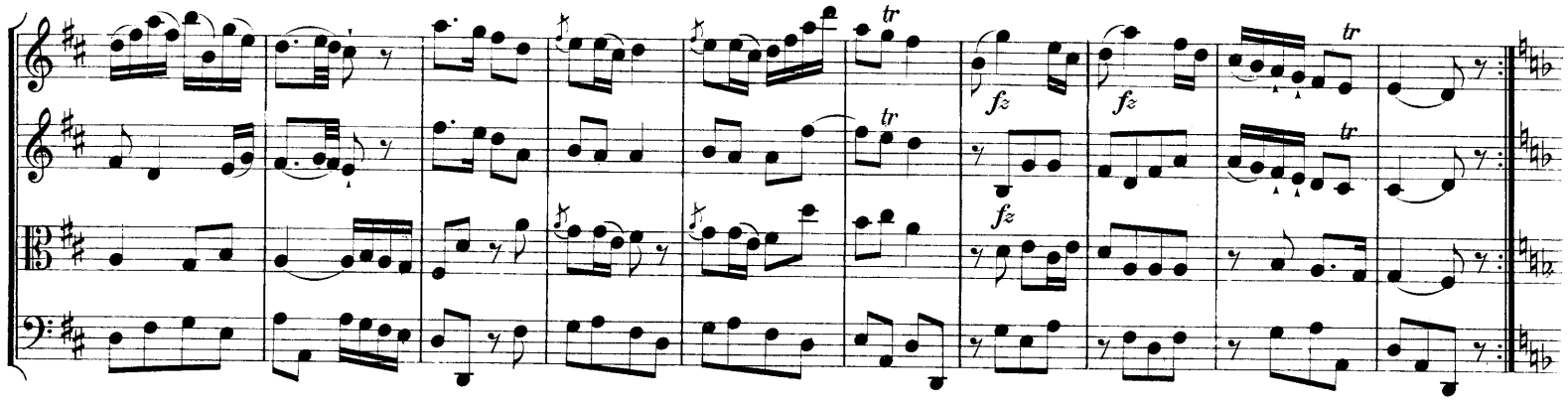


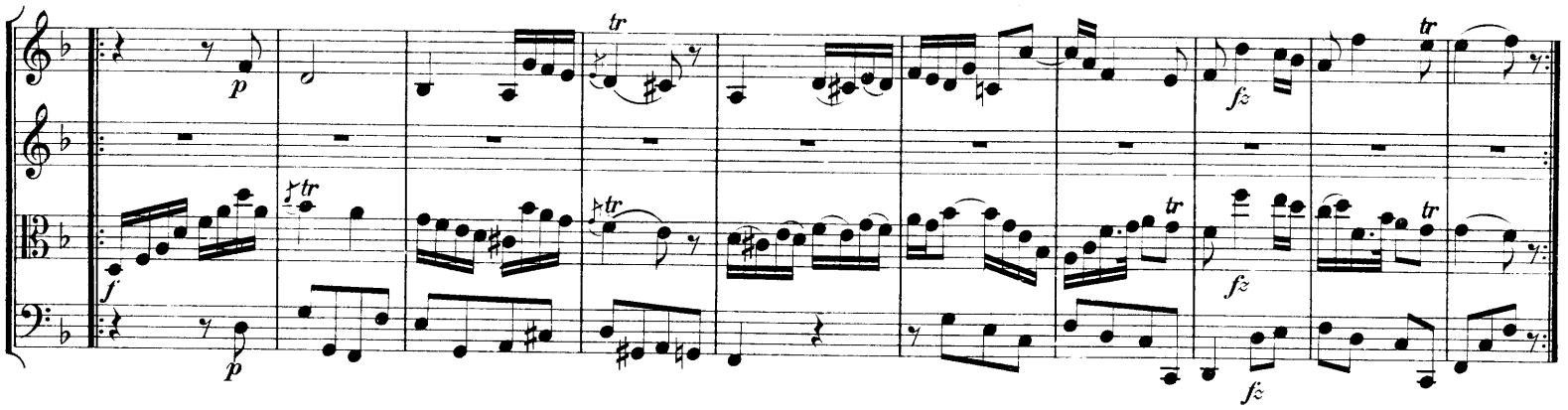
Men. D. C.

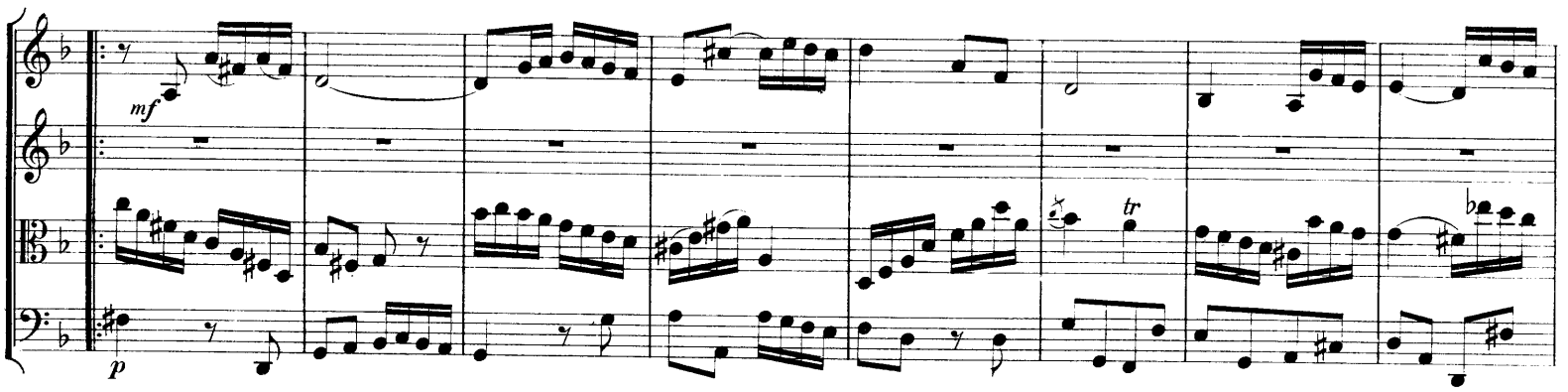
Finale.

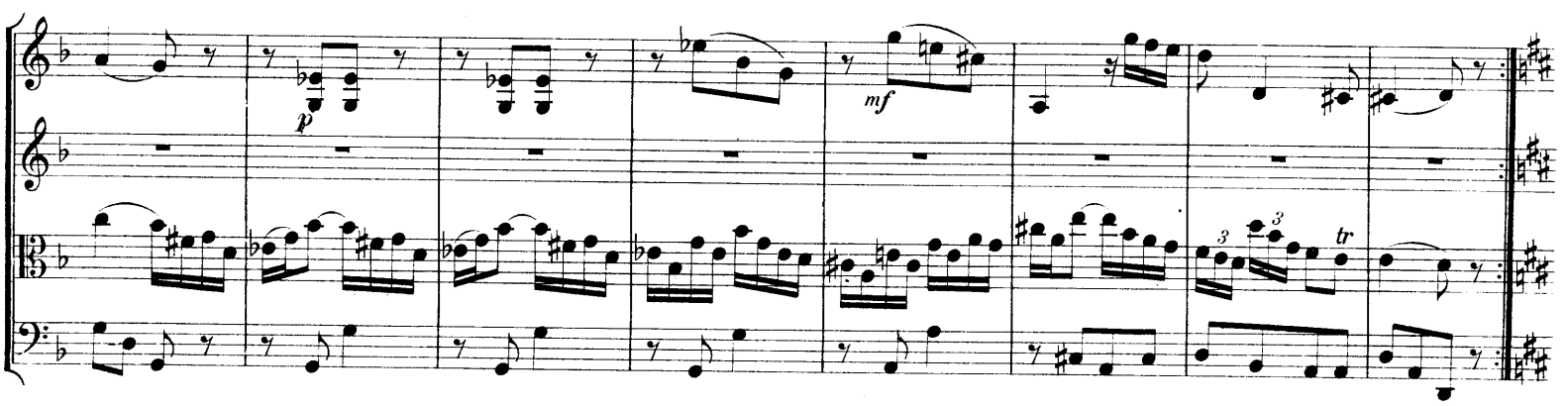
Andante grazioso.



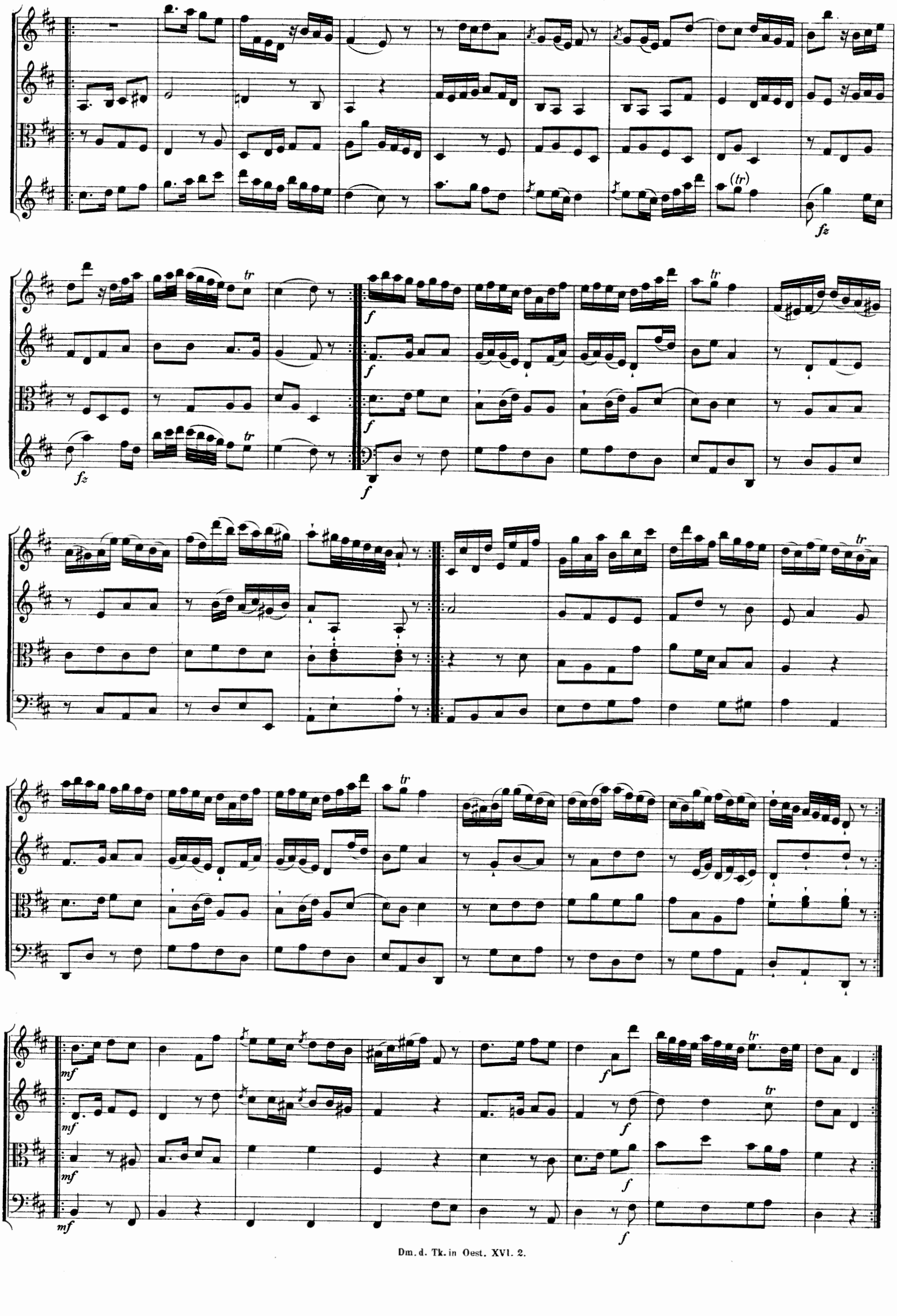


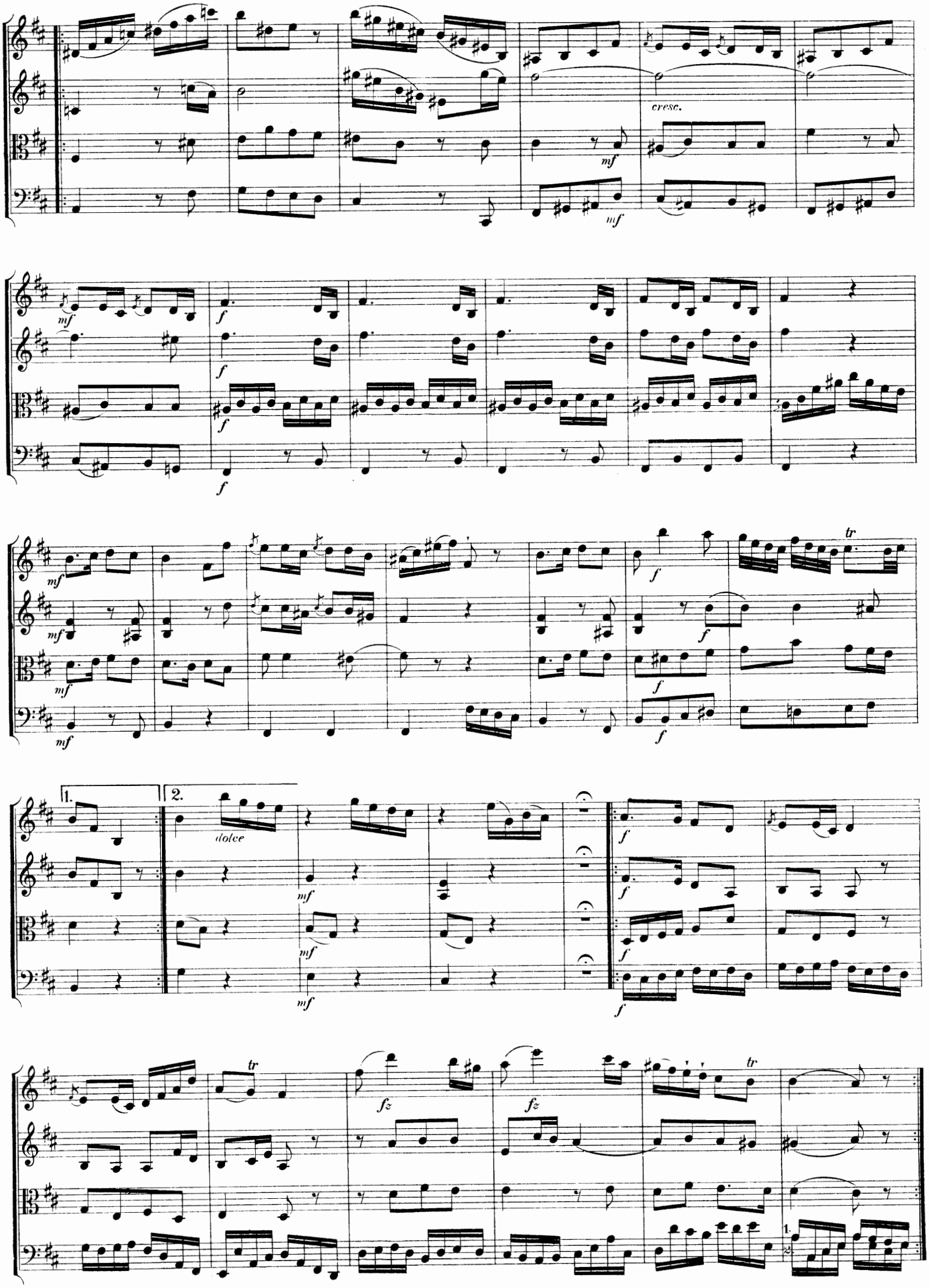






Solo quasi di Viola.


(tr)
fz
tr
f
mf


cresc.
mf
f
tr
1.
2.
dolce
fz

fz fz tr tr

dolce dolce dolce p

1. 2.

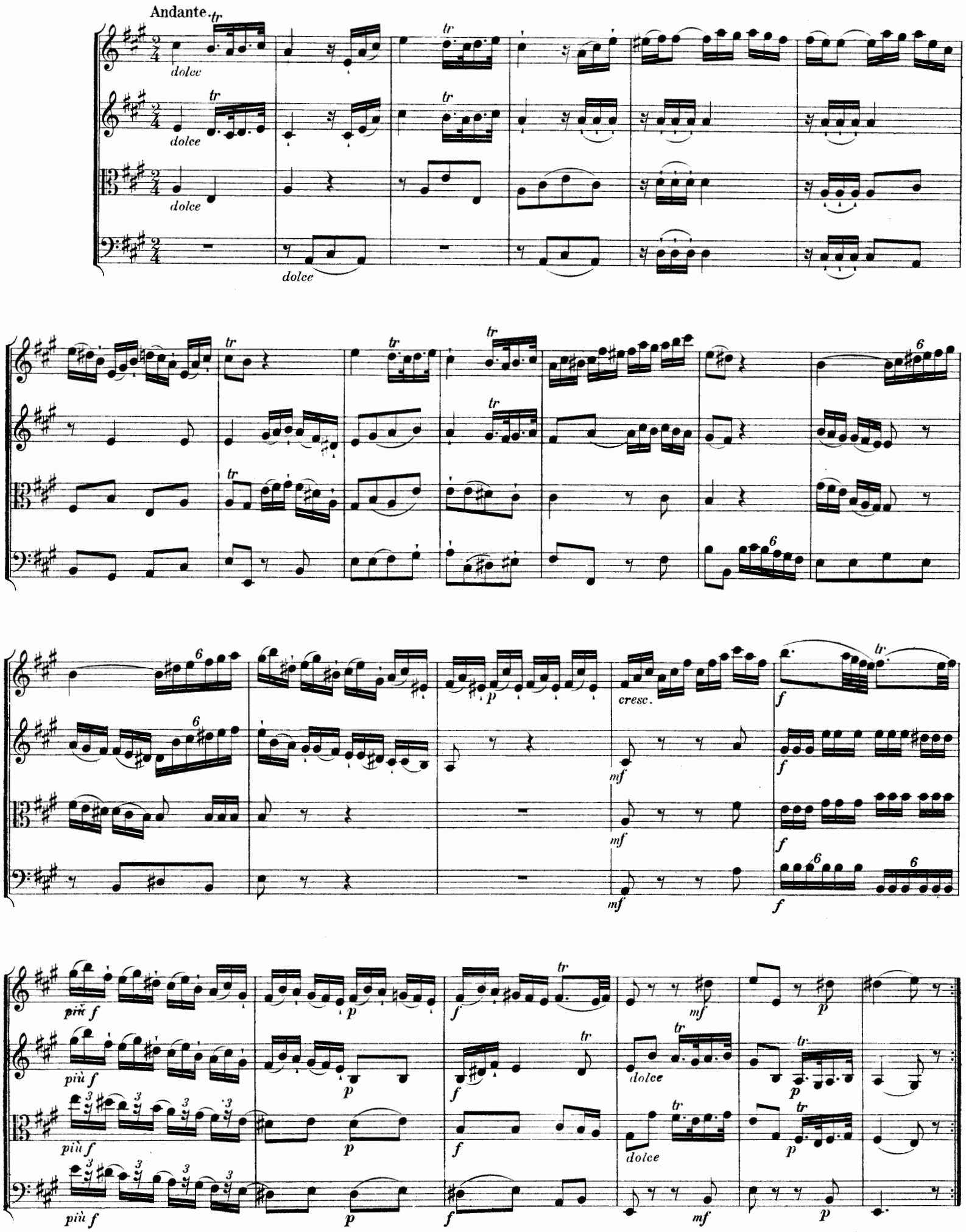
Allegro.

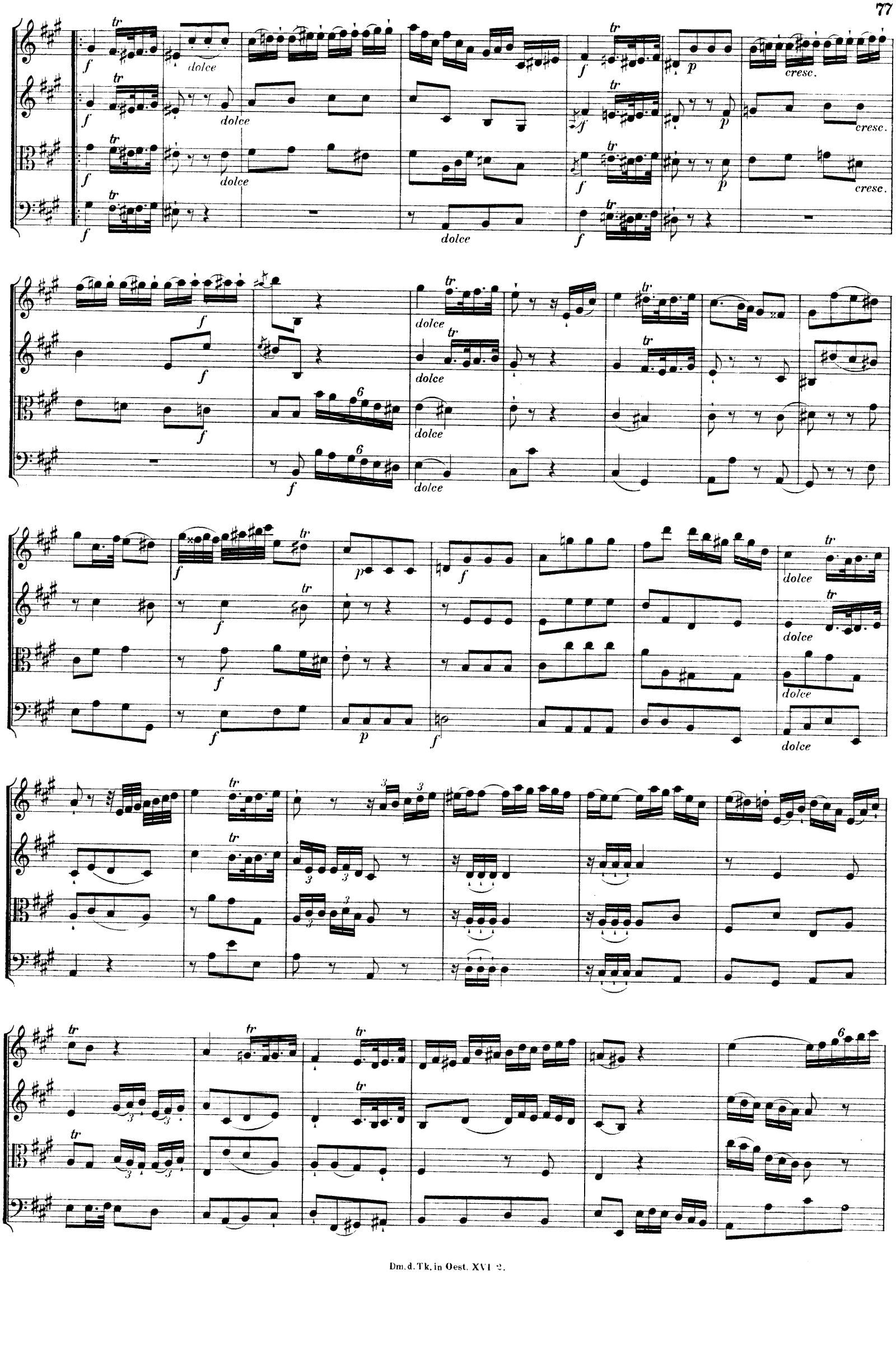
f f f f

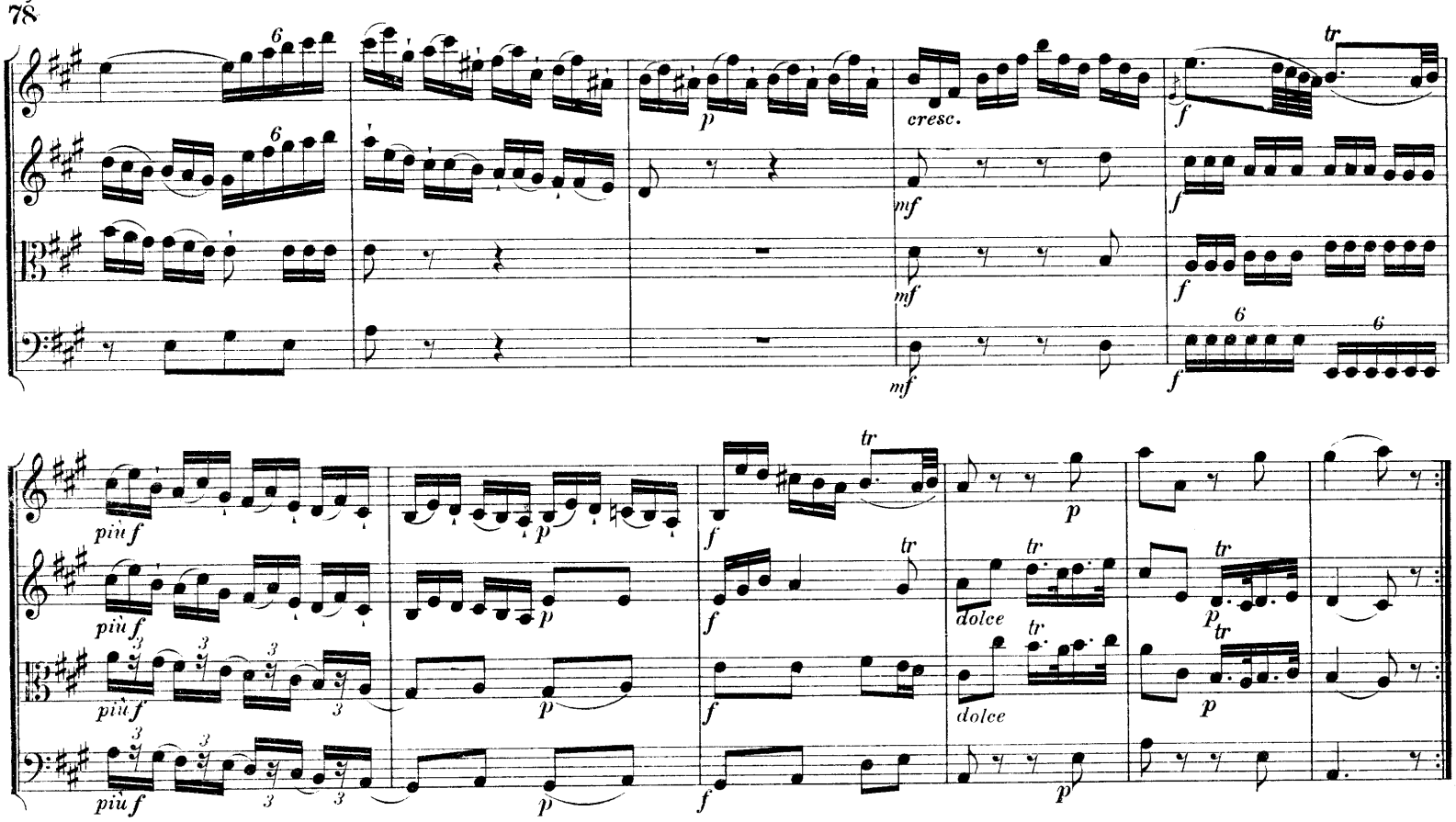
1. 2. 1. 2.

Coda.

Quartetto II.

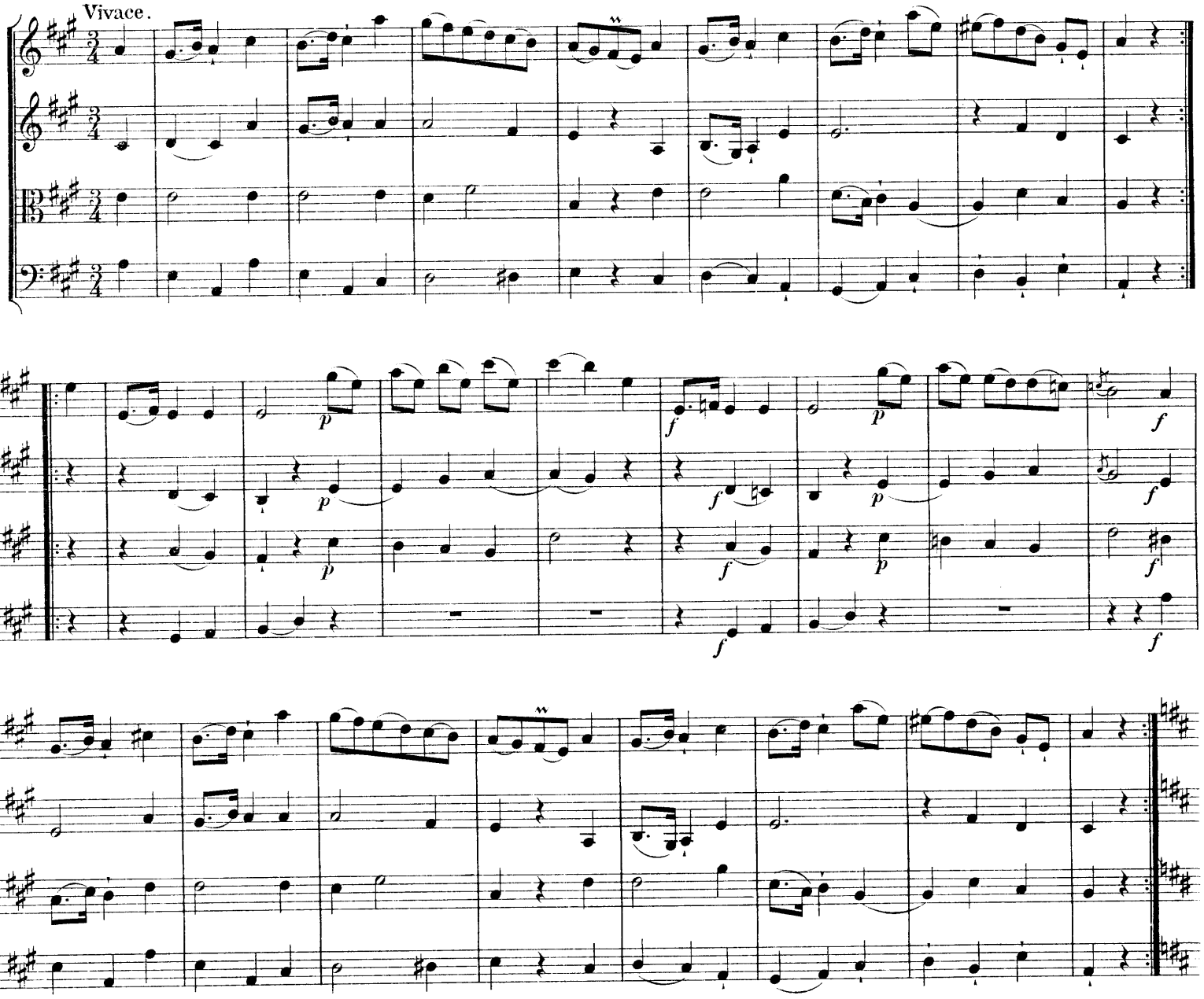



f
tr
dolce
p
cresc.
6



Menuetto.

Vivace.

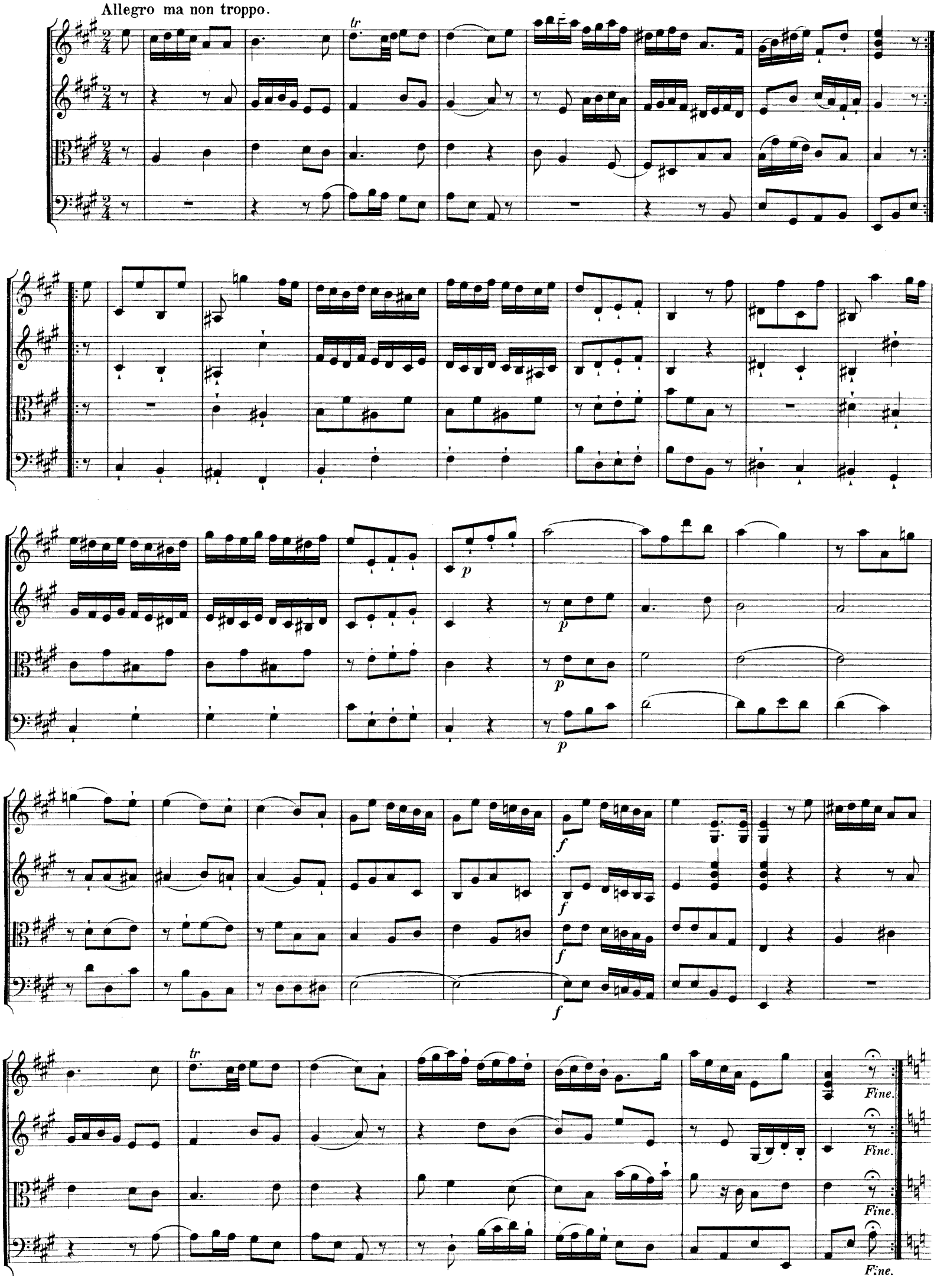


Trio.

Menuetto Da Capo.

Scherzando.

Allegro ma non troppo.

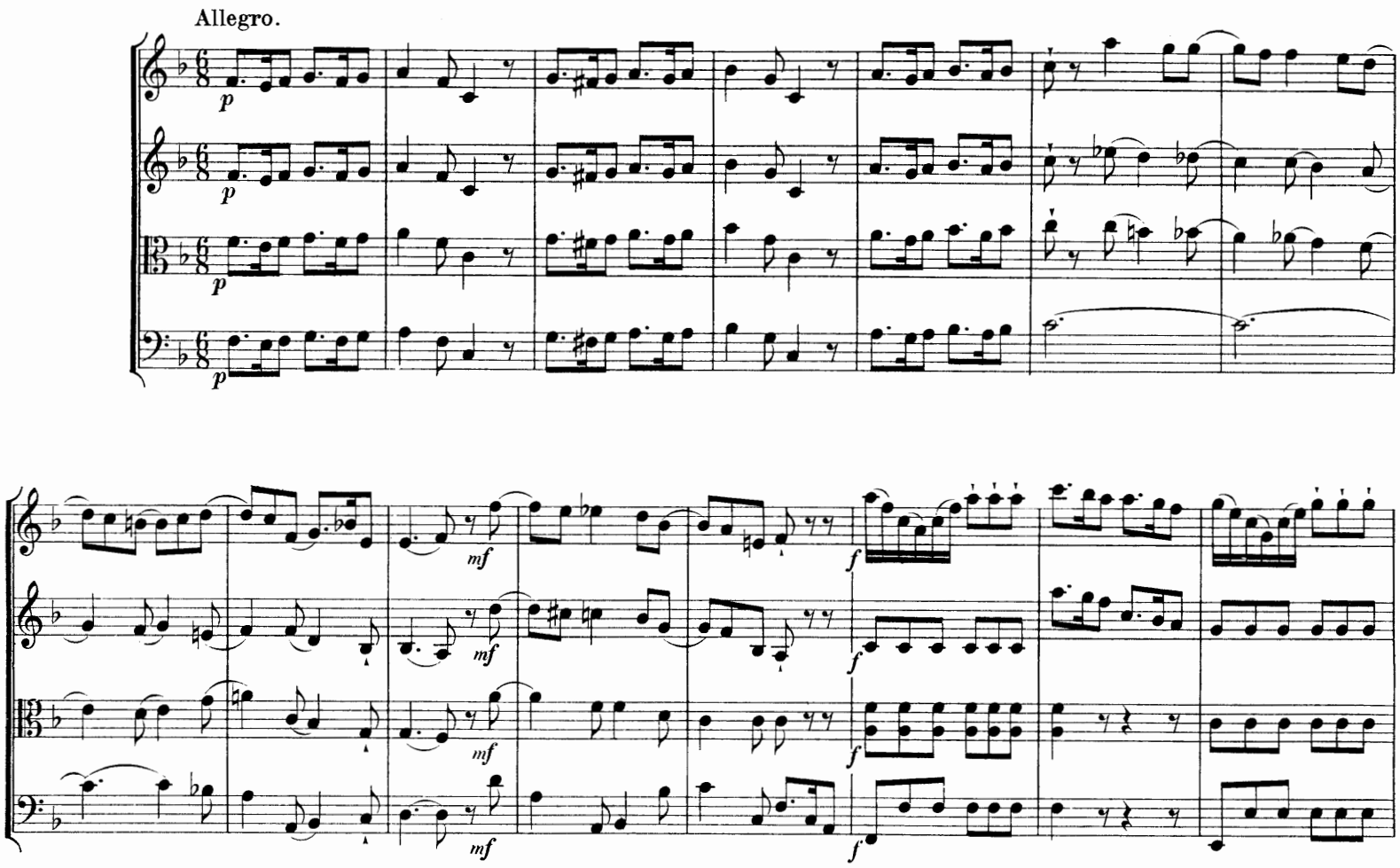


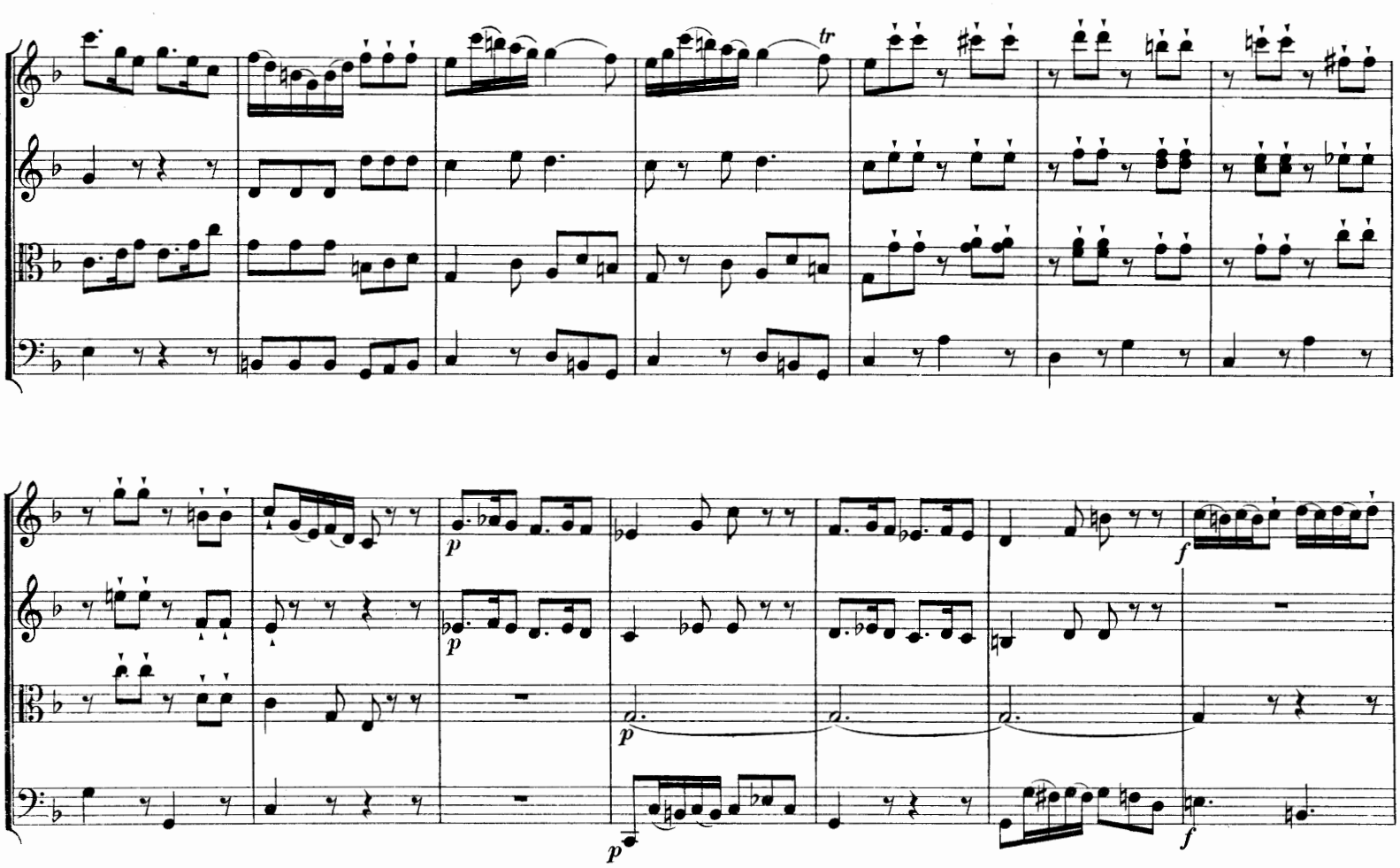
Minore.

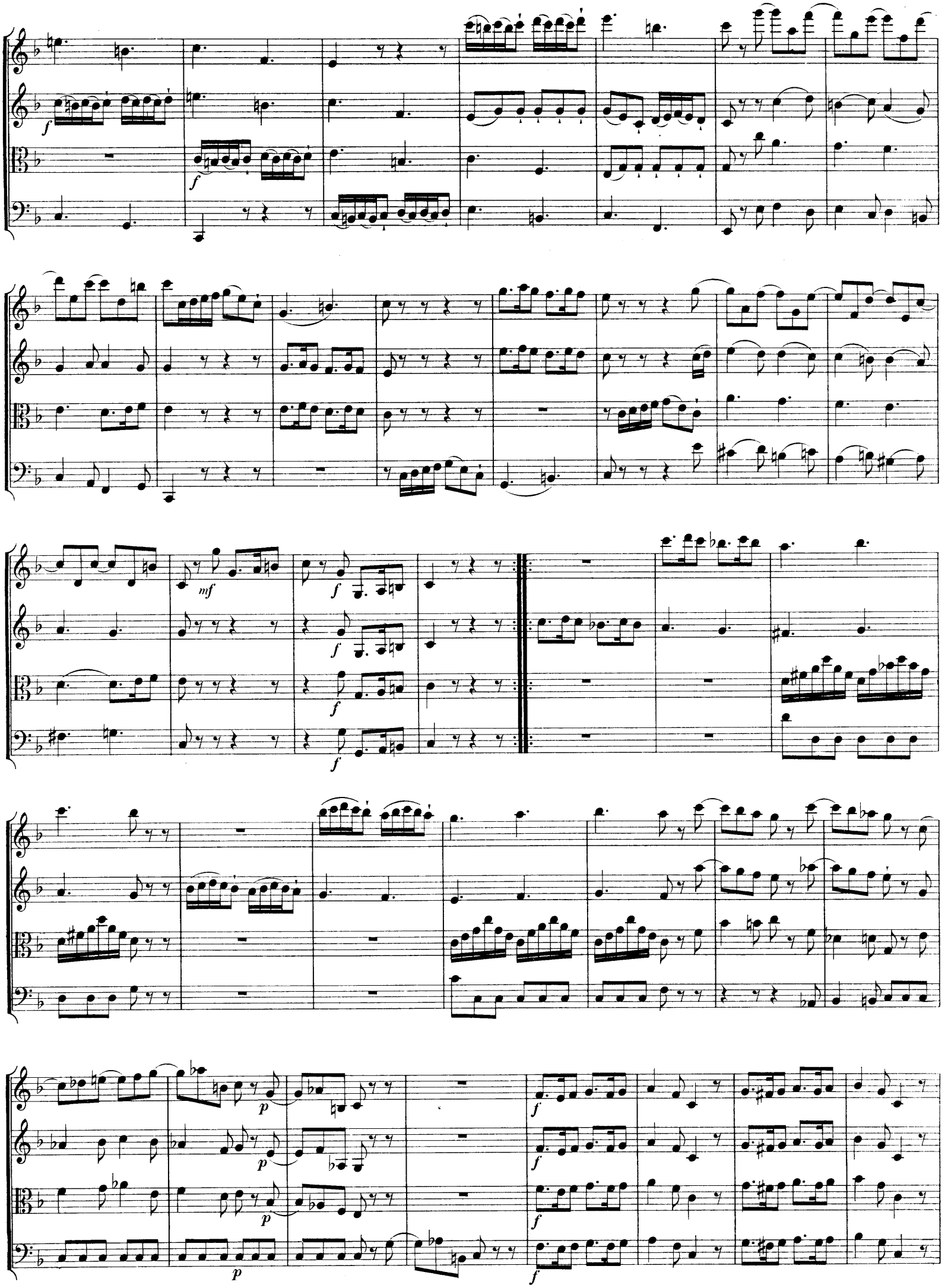
Allegro da Capo senza Repetizione fin' al Segno 𝄐

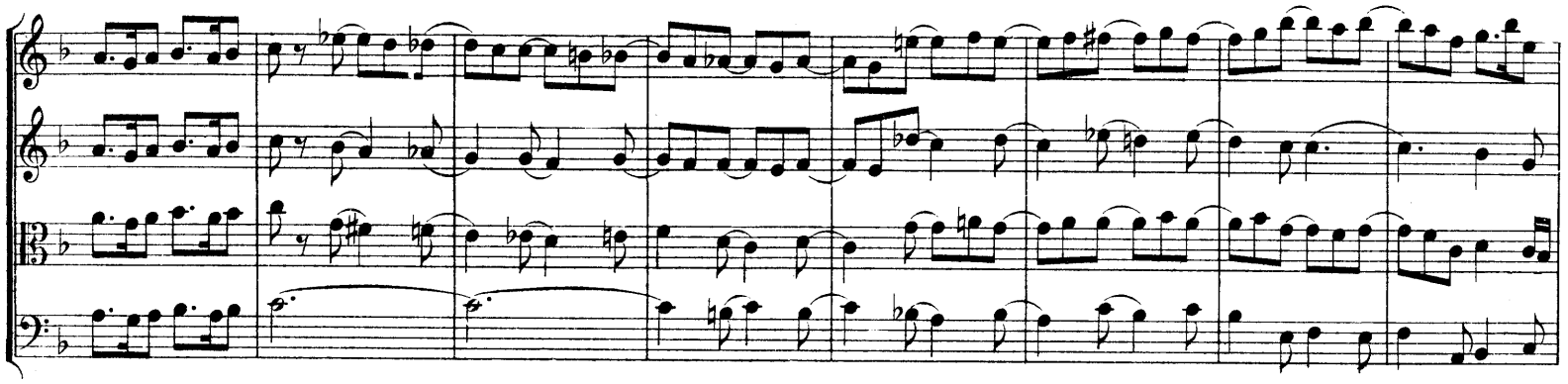
Quartetto III.

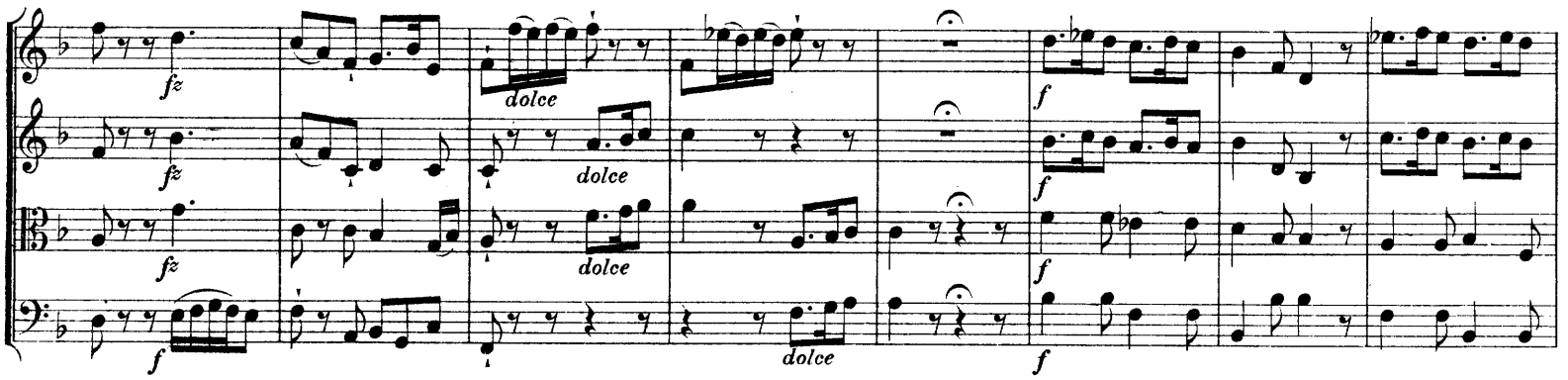
Allegro.

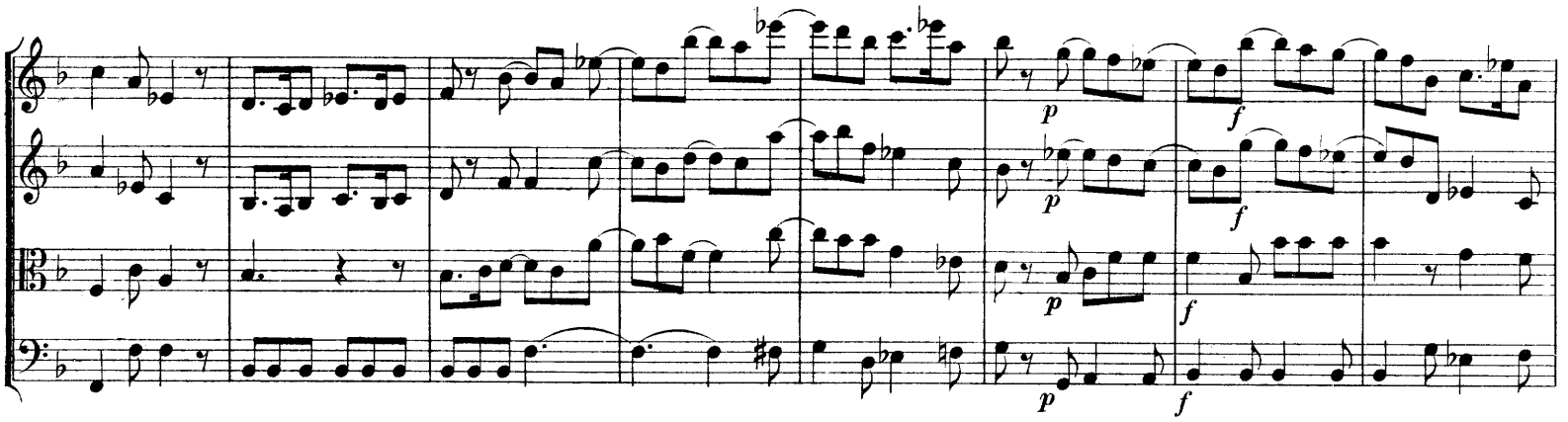


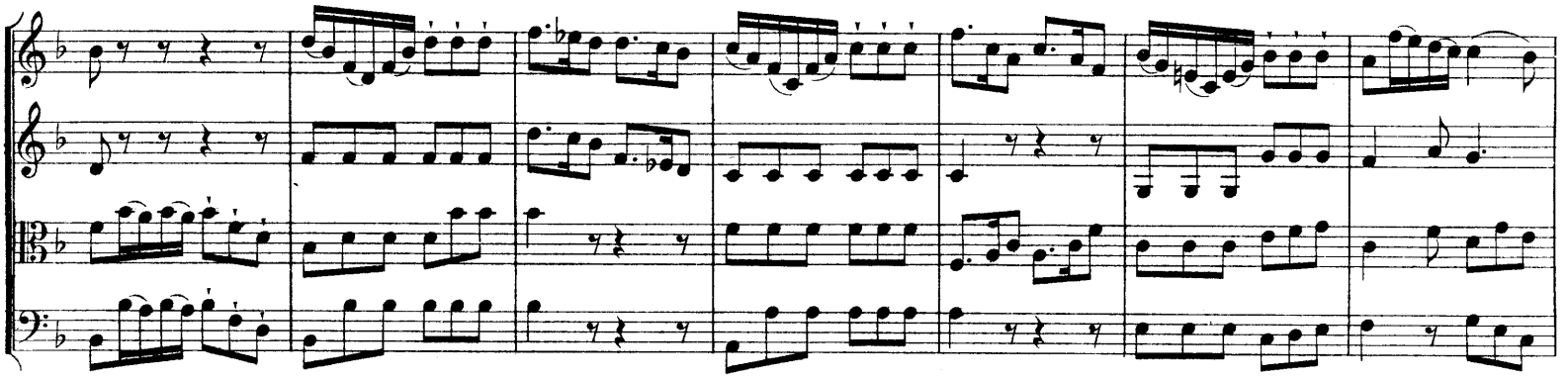


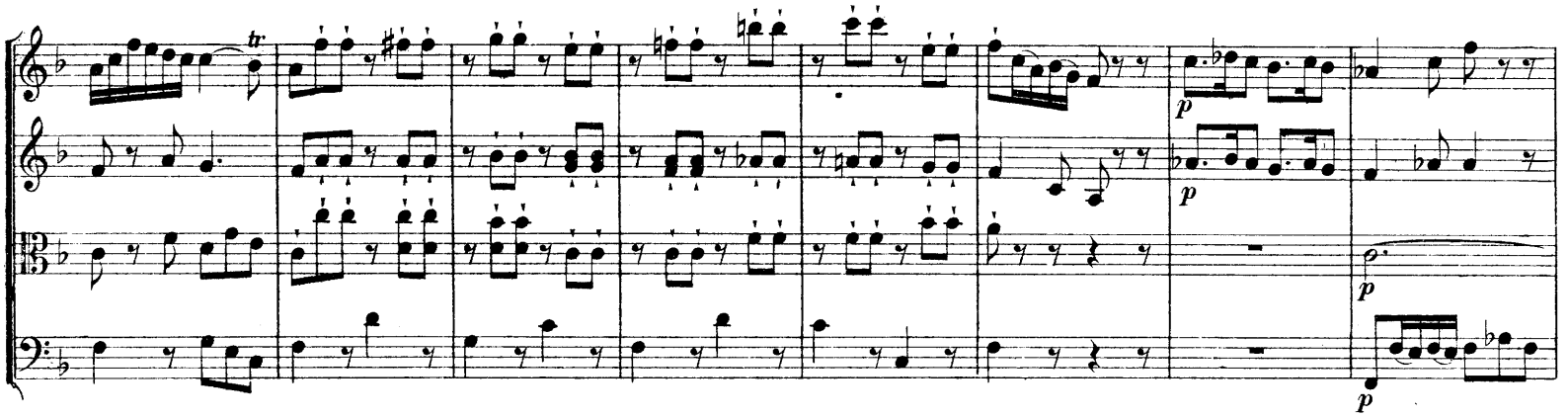

f
f
mf
f
f
f
f
p
p
p
p
f
f
f
f

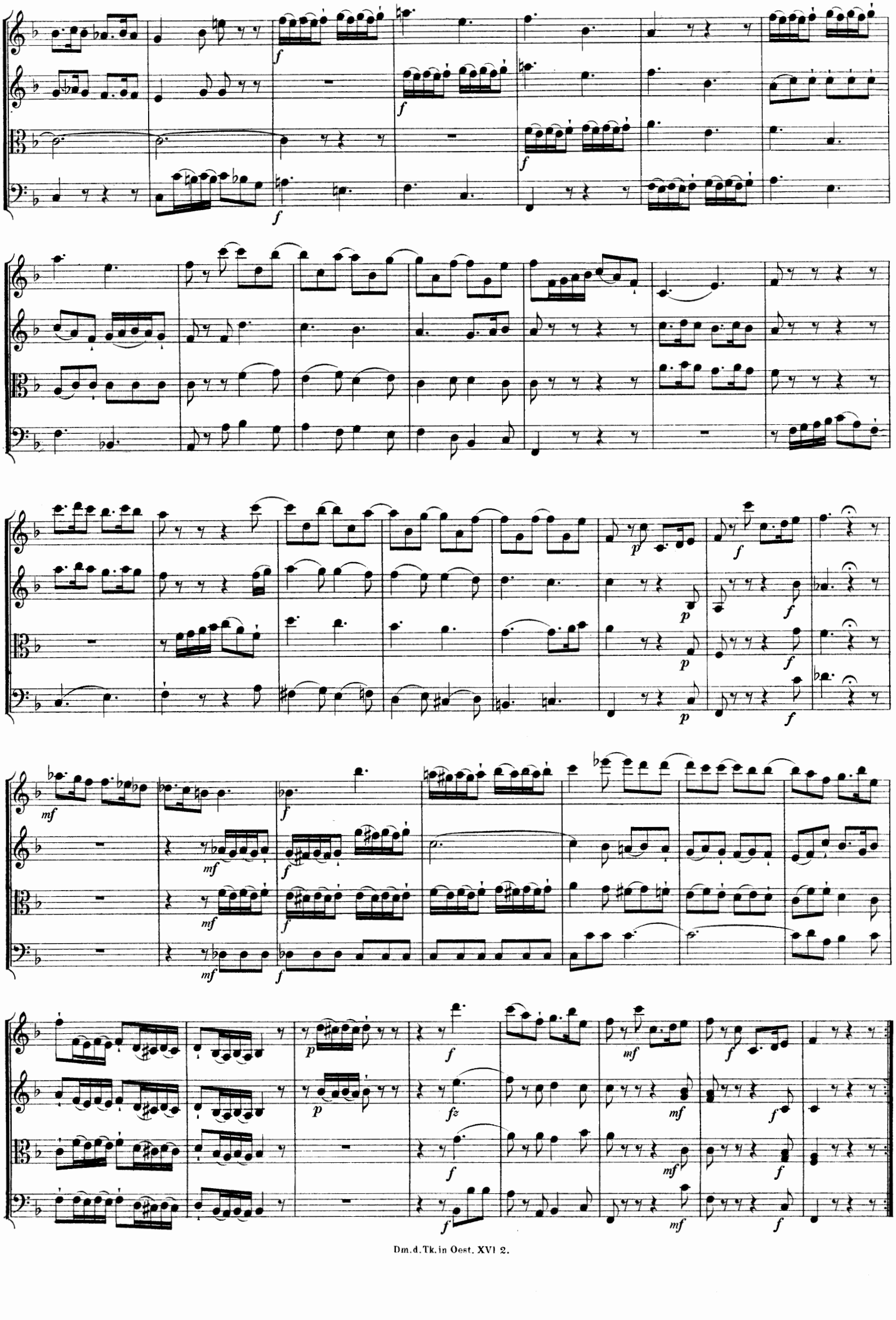



fz
fz
fz
f
dolce
dolce
dolce
dolce
f
f
f


p
f
p
f
p
f




tr
p
p
p
p

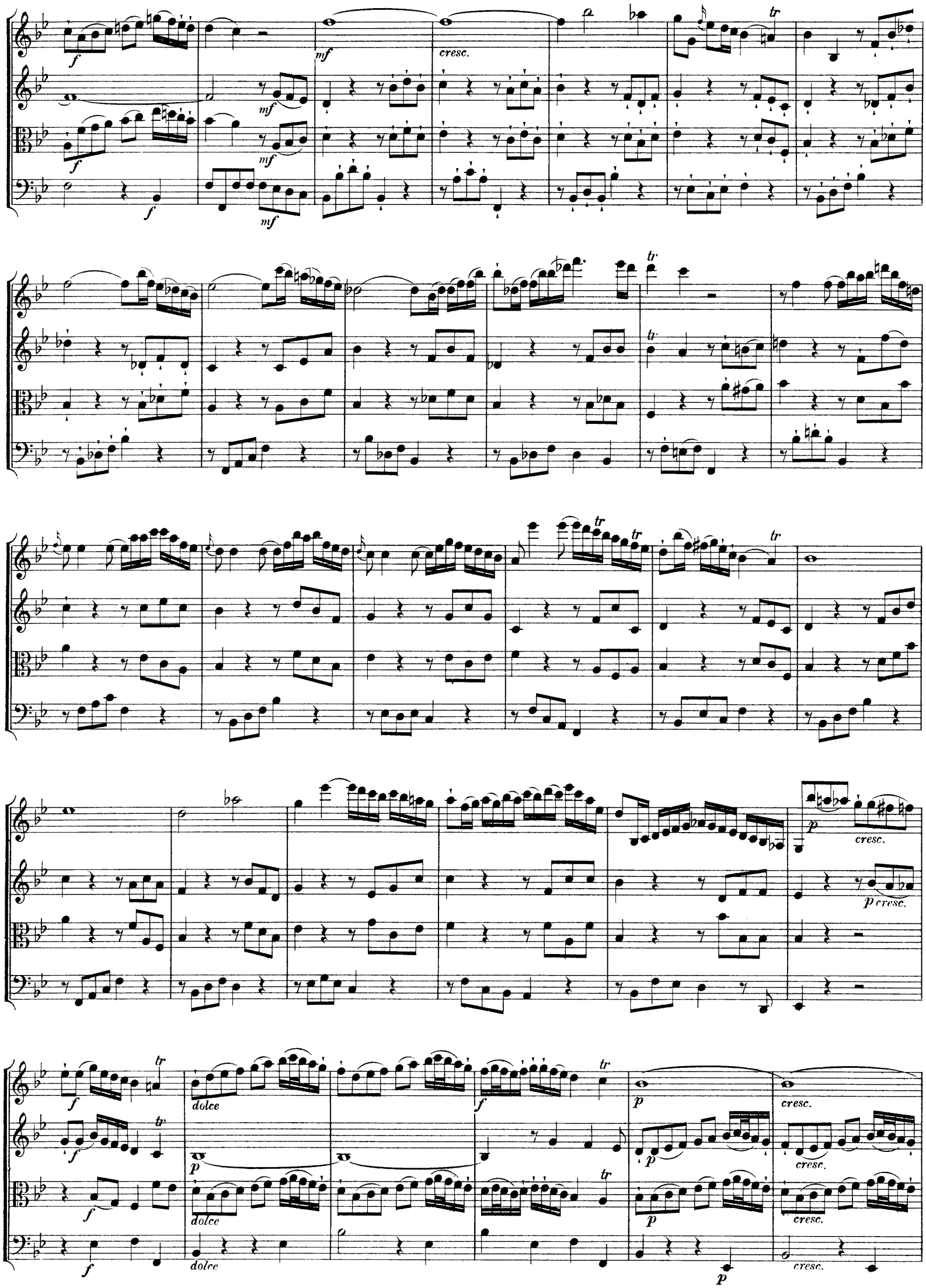


Adagio cantabile.

p *cresc.* *f* *mf* *mf* *mf*

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

p *p* *cresc.* *cresc.* *p* *p* *p*


f
mf
cresc.
tr
p
dolce

Menuetto.

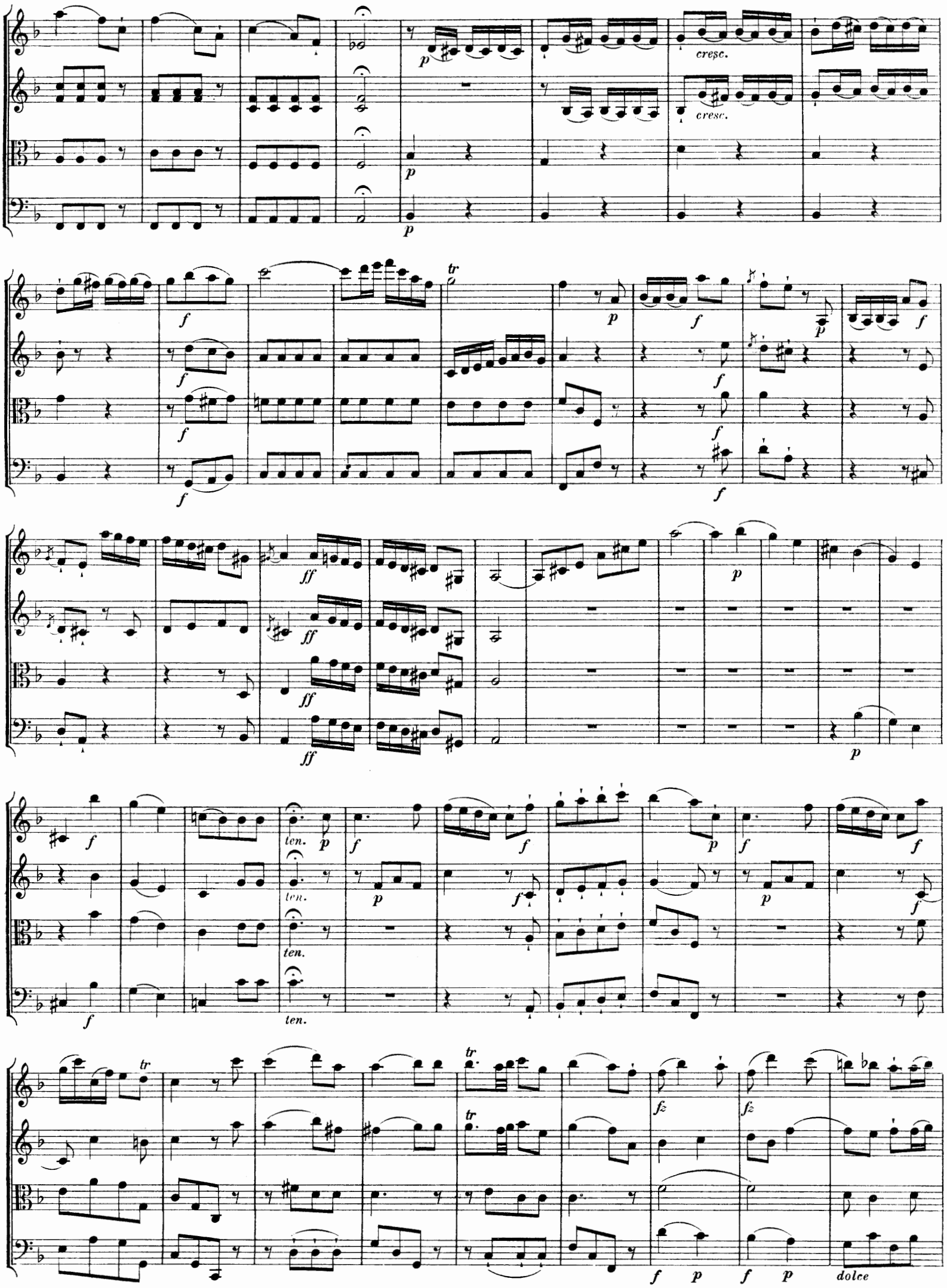
Trio.

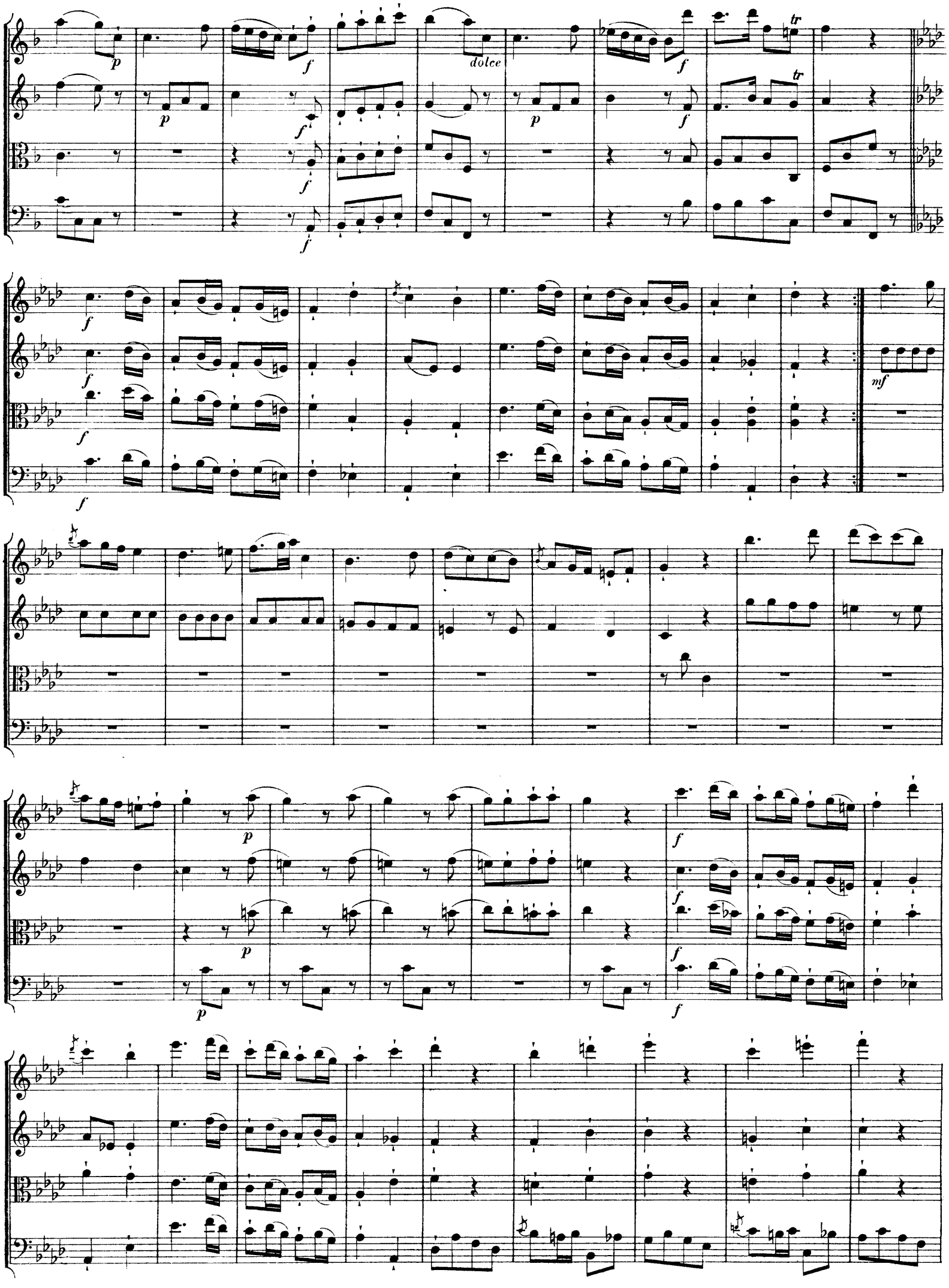
Solo.

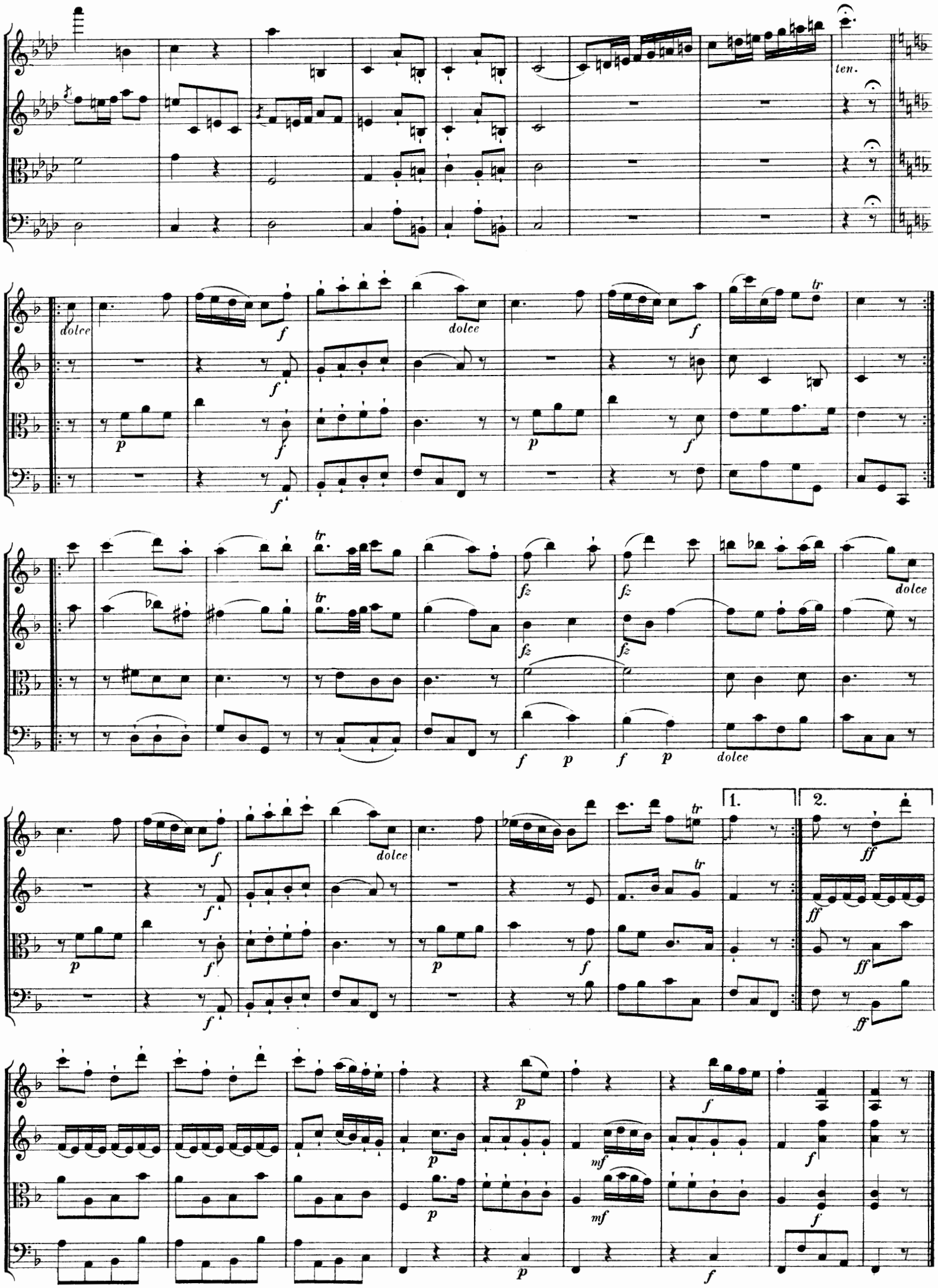
Menuetto da capo.

Finale. Rondo.

Allegro non troppo.

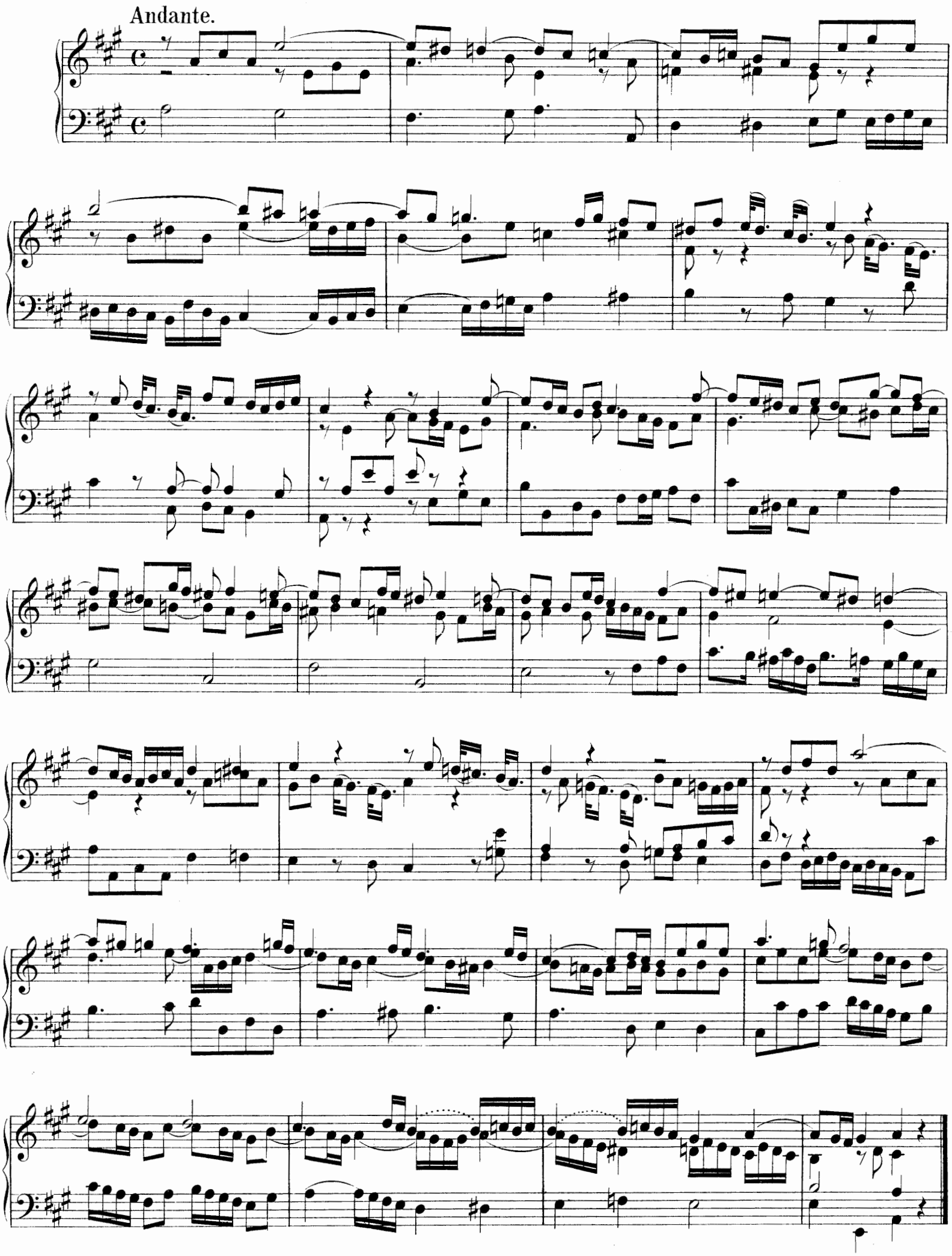

cresc.
cresc.
tr
ten.
ten.
ten.
ten.
dolce


p
f
dolce
tr
mf


ten.
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce
1.
2.

Orgelpraeludien.

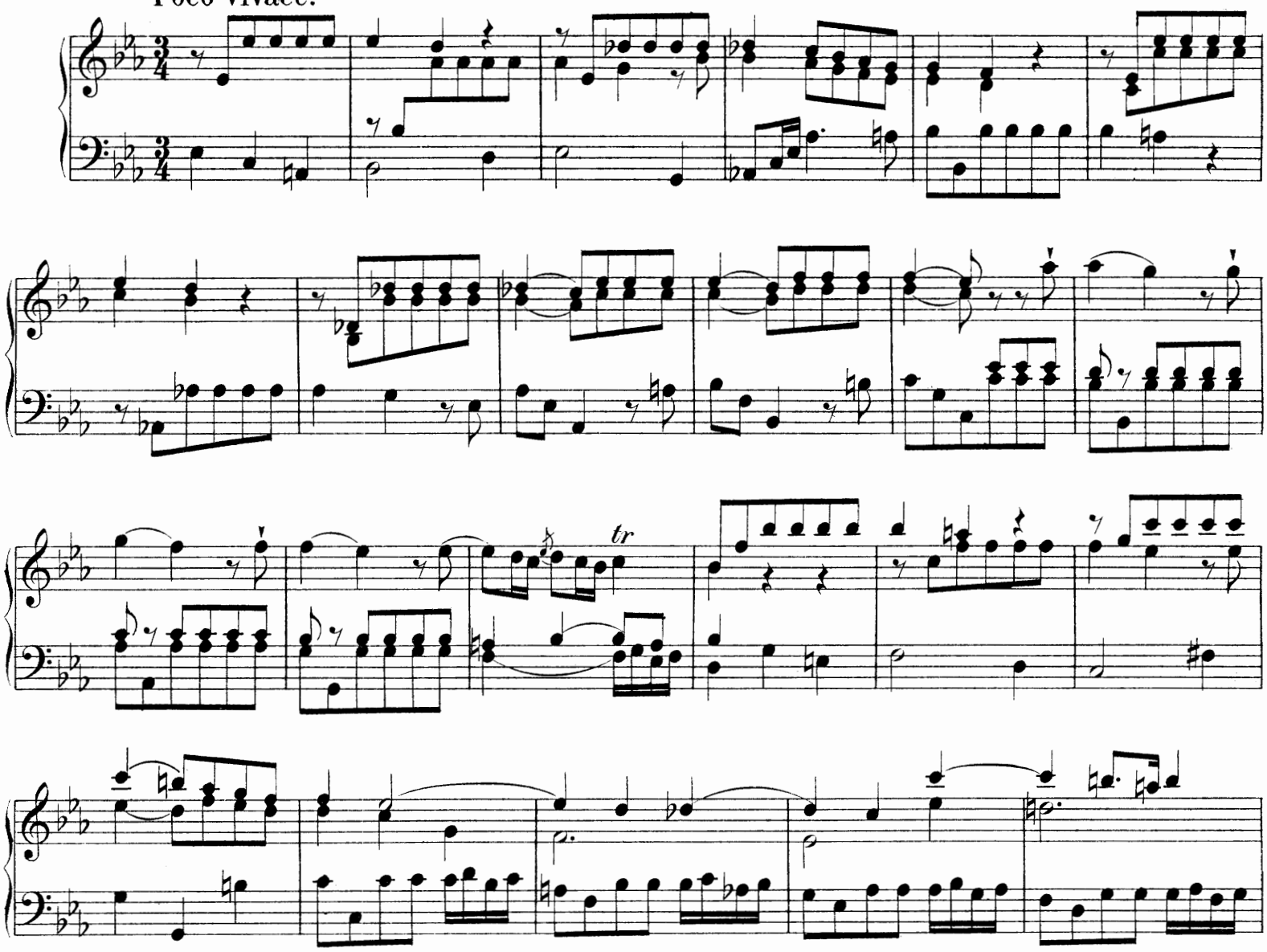
Andante.

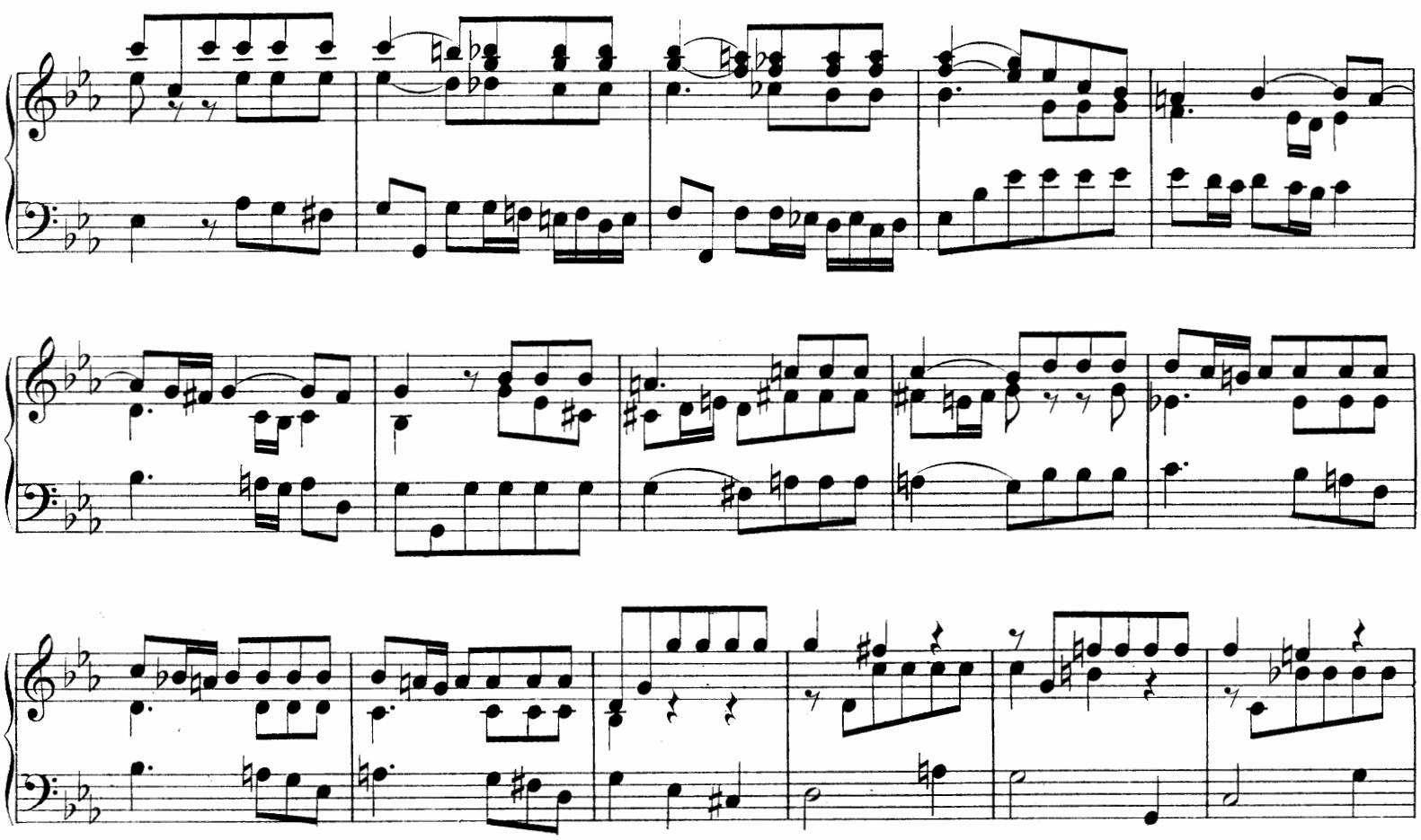


Andante.

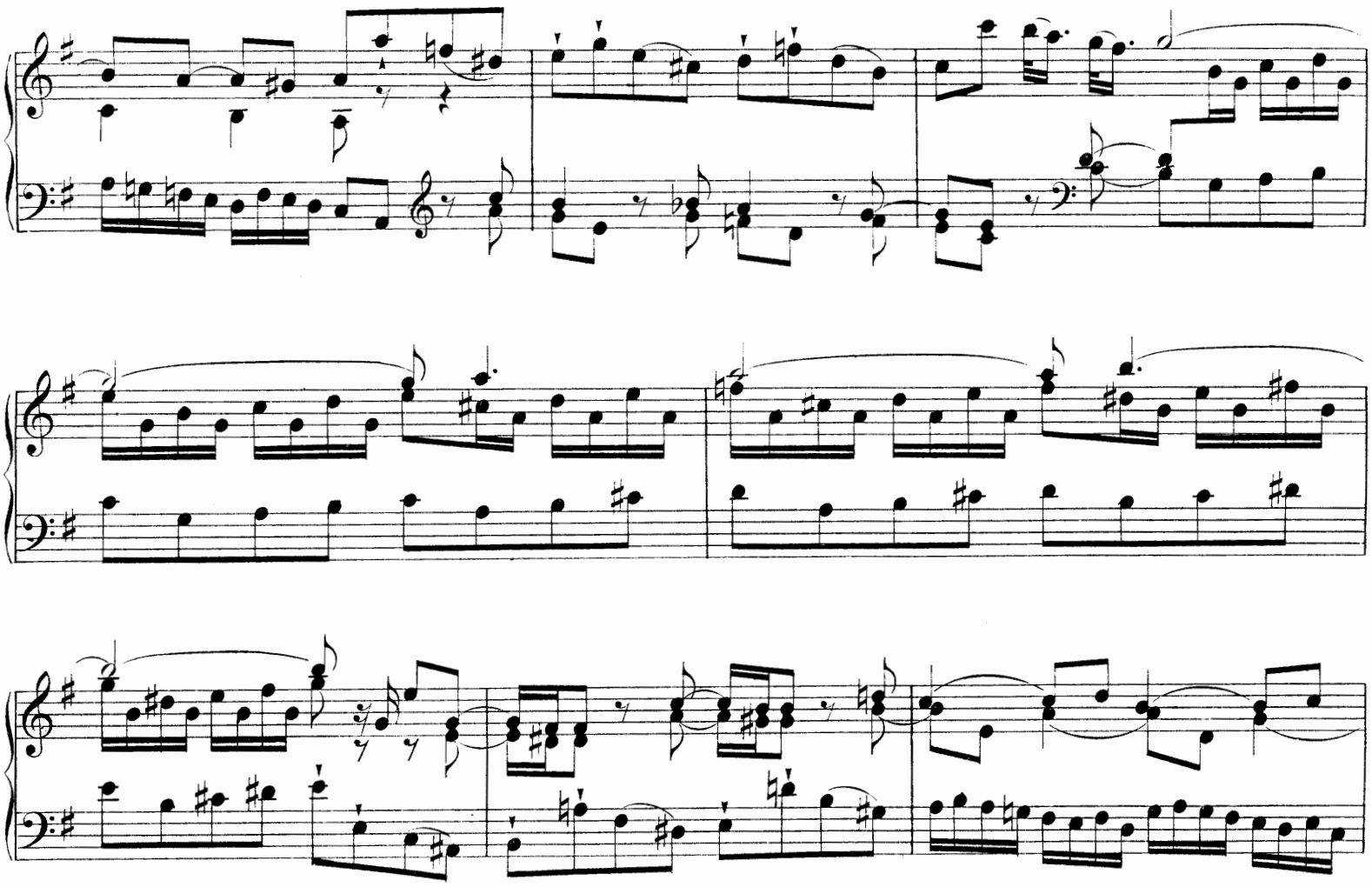
Tasto.

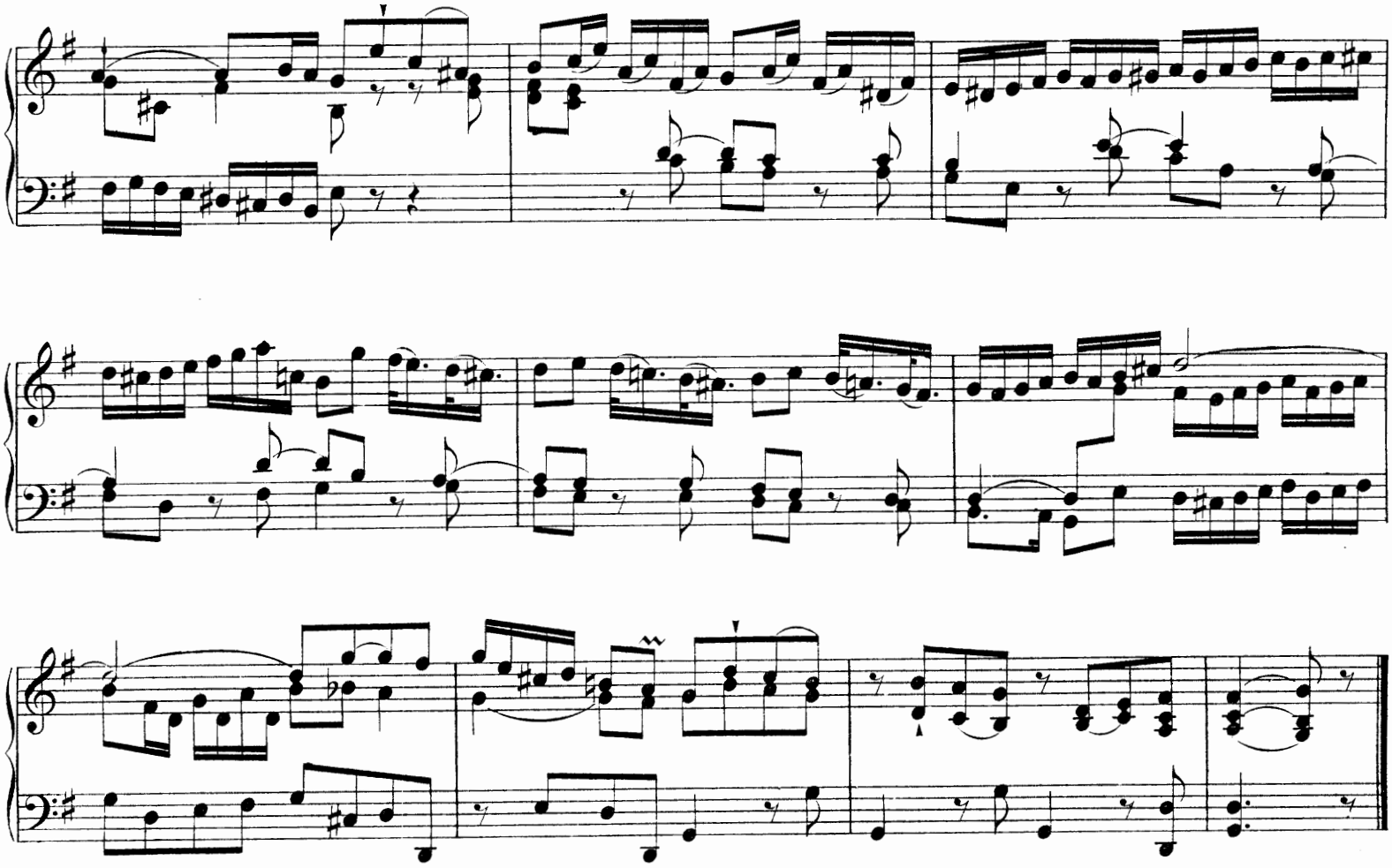
Poco vivace.





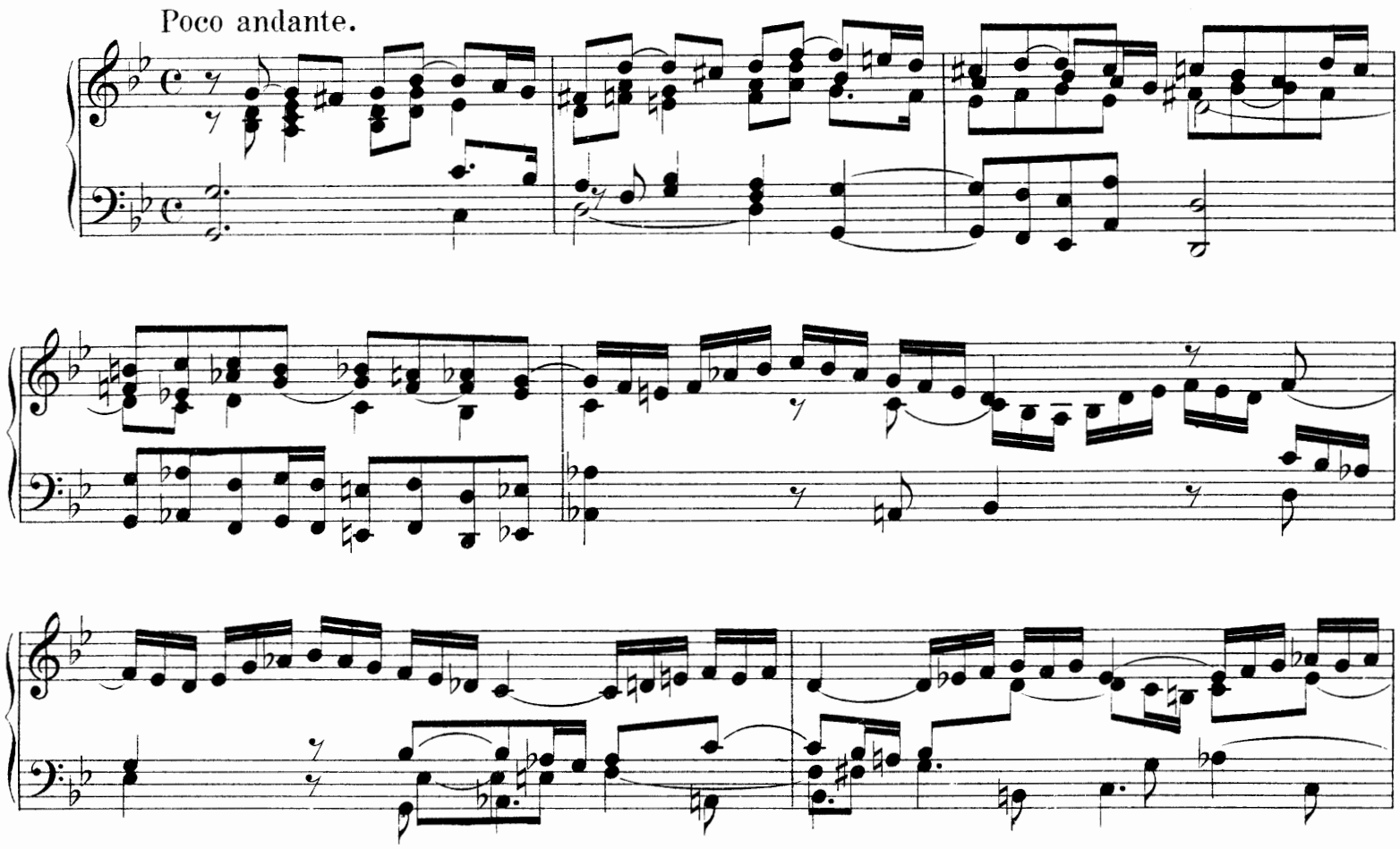
Andante.

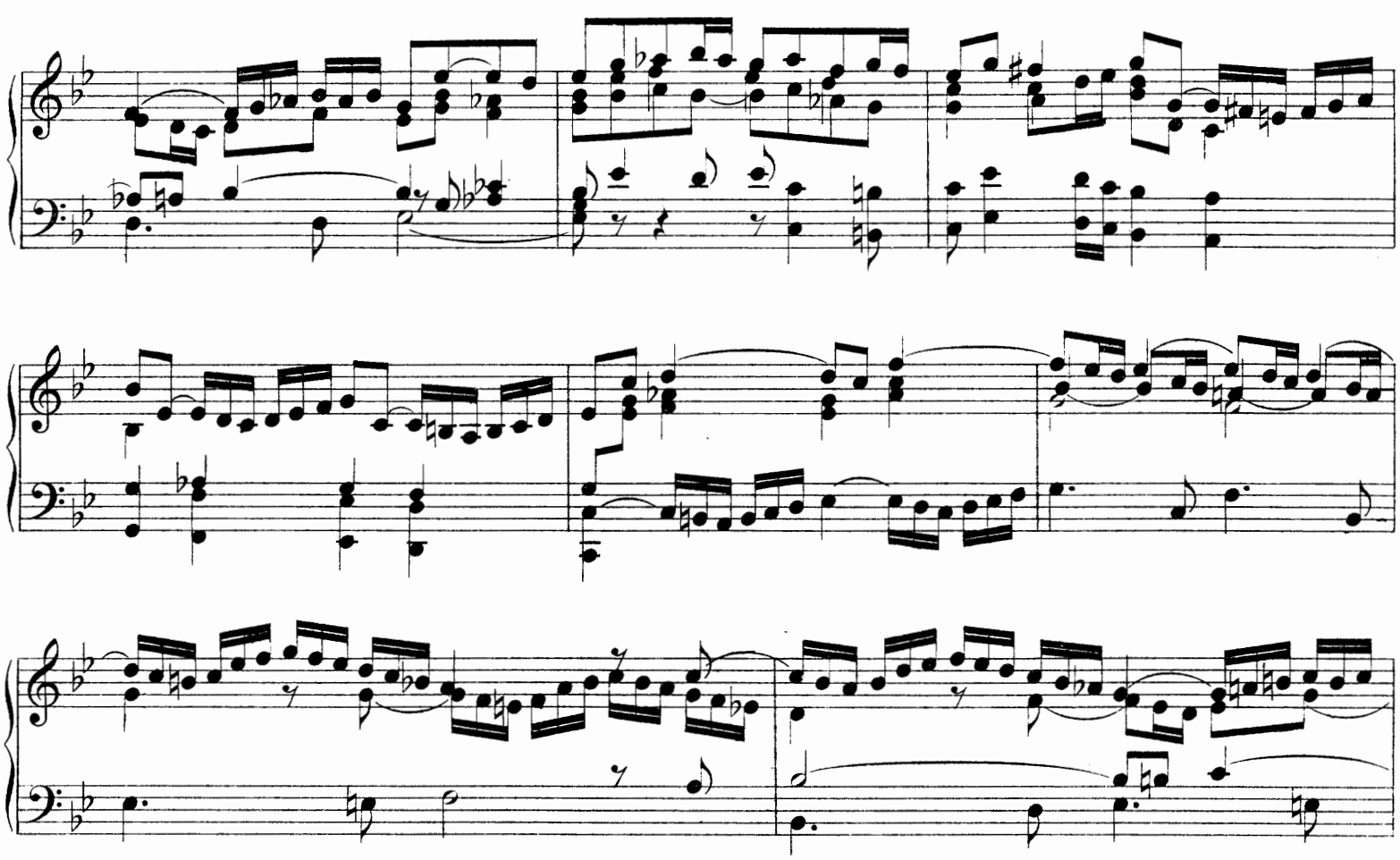




Praeludium für Orgel oder Clavier.

Poco andante.





tr

Tasto.

tr

Praeludium.

harpegiando

harpegiando

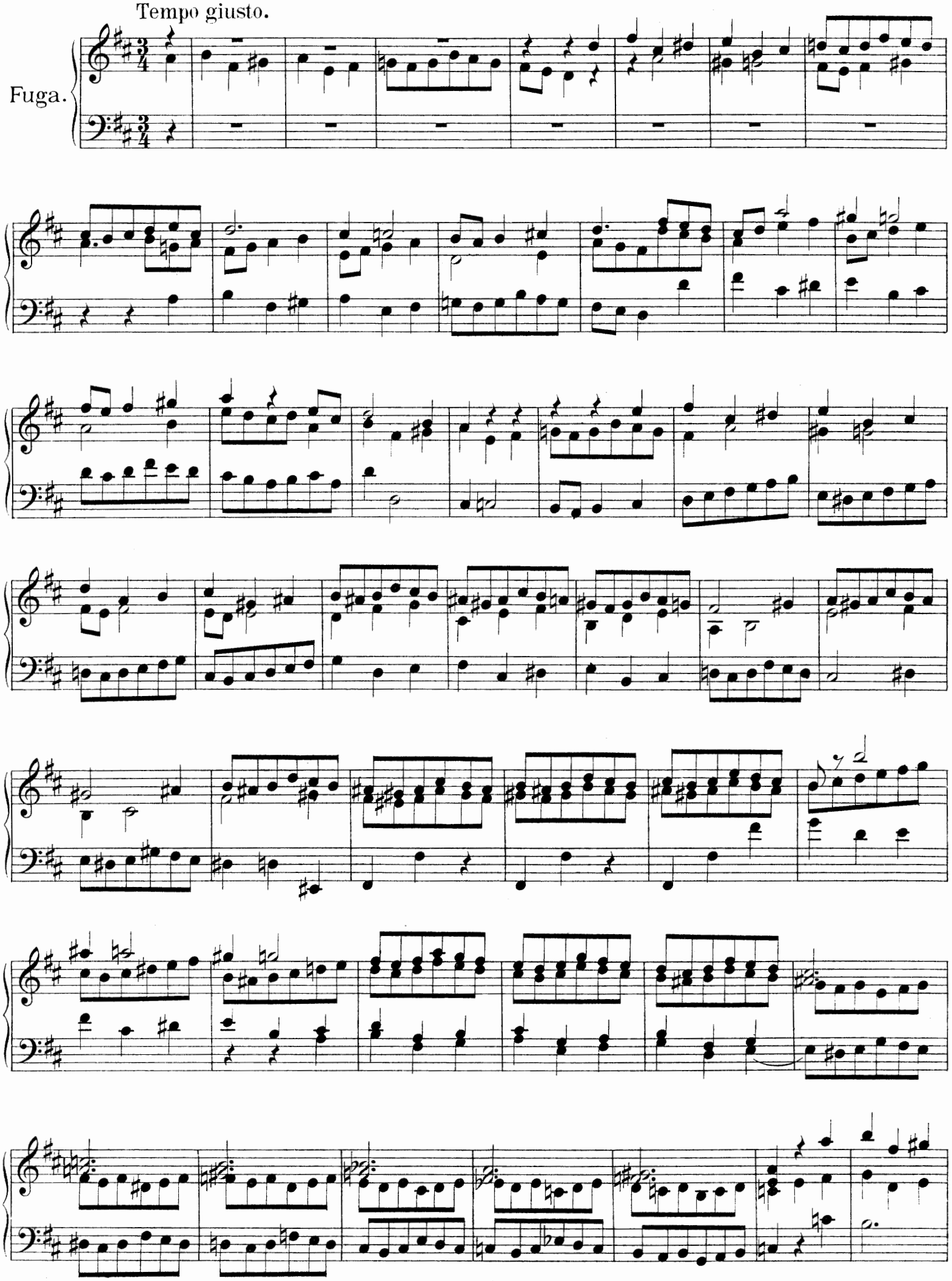
Andante.

tr

dolce

Tempo giusto.

Fuga.



tr tr tr

Praeludium.

harpegiando

Vivace.

ten.

fz *fz*

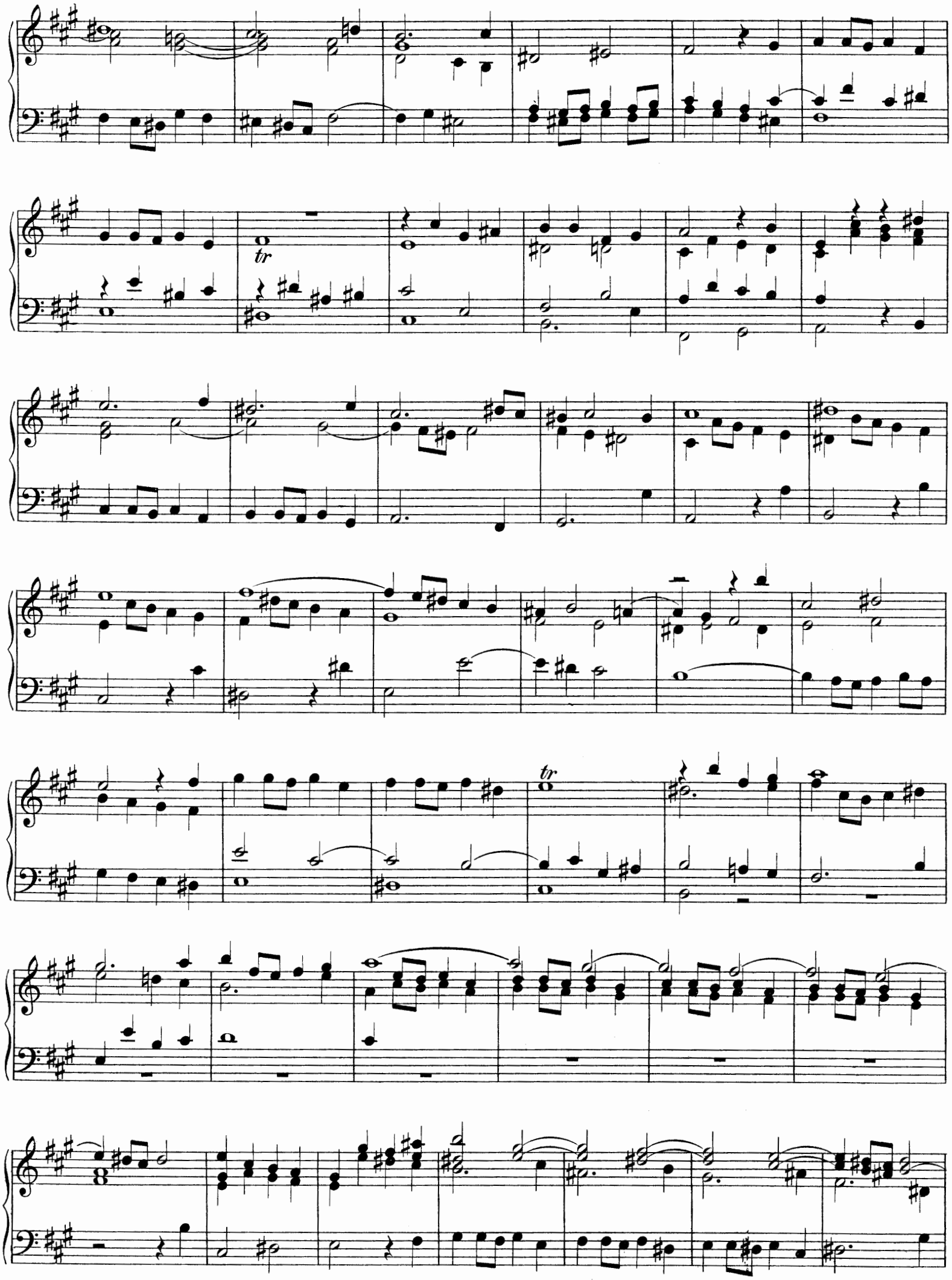
tr

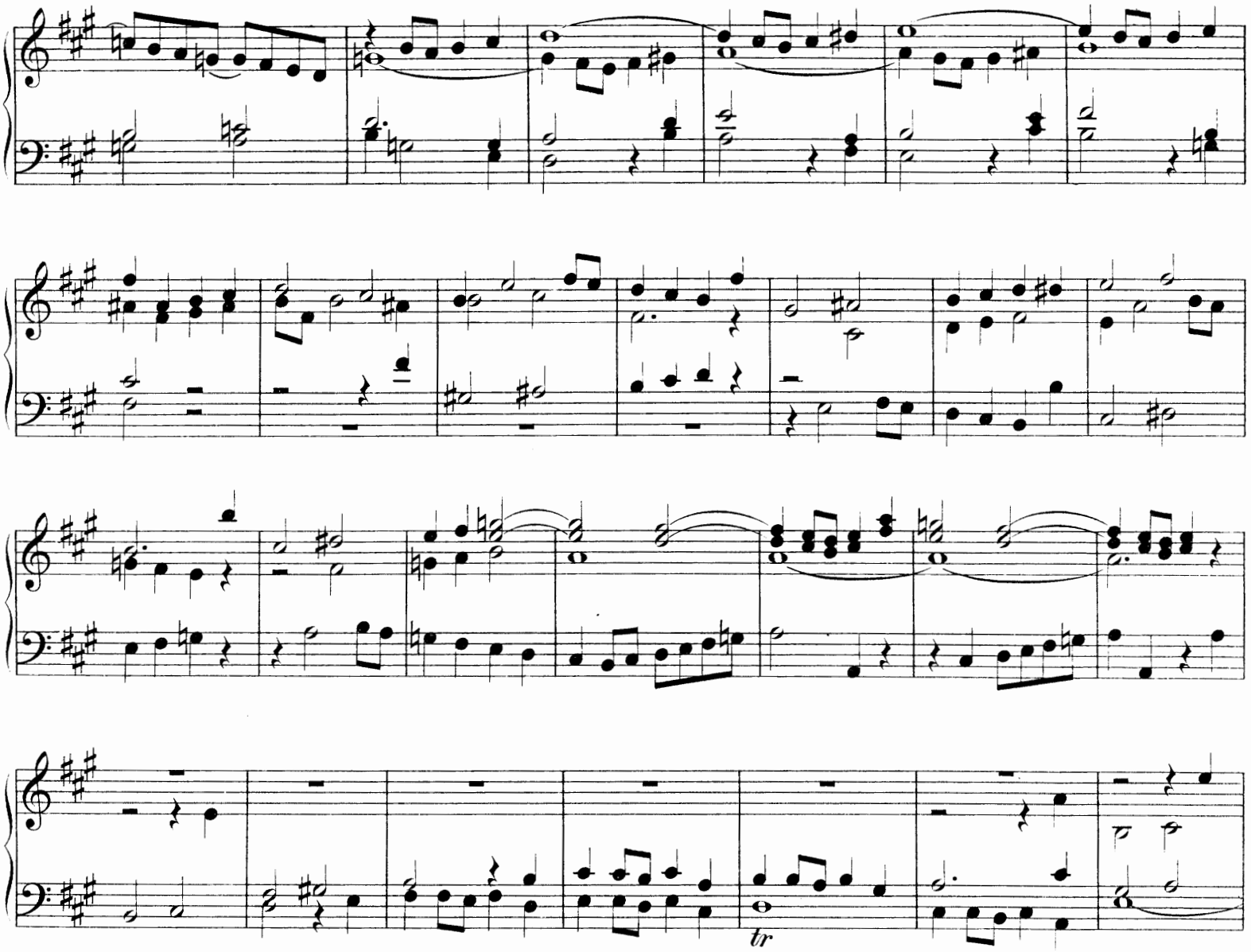
Poco allegro.

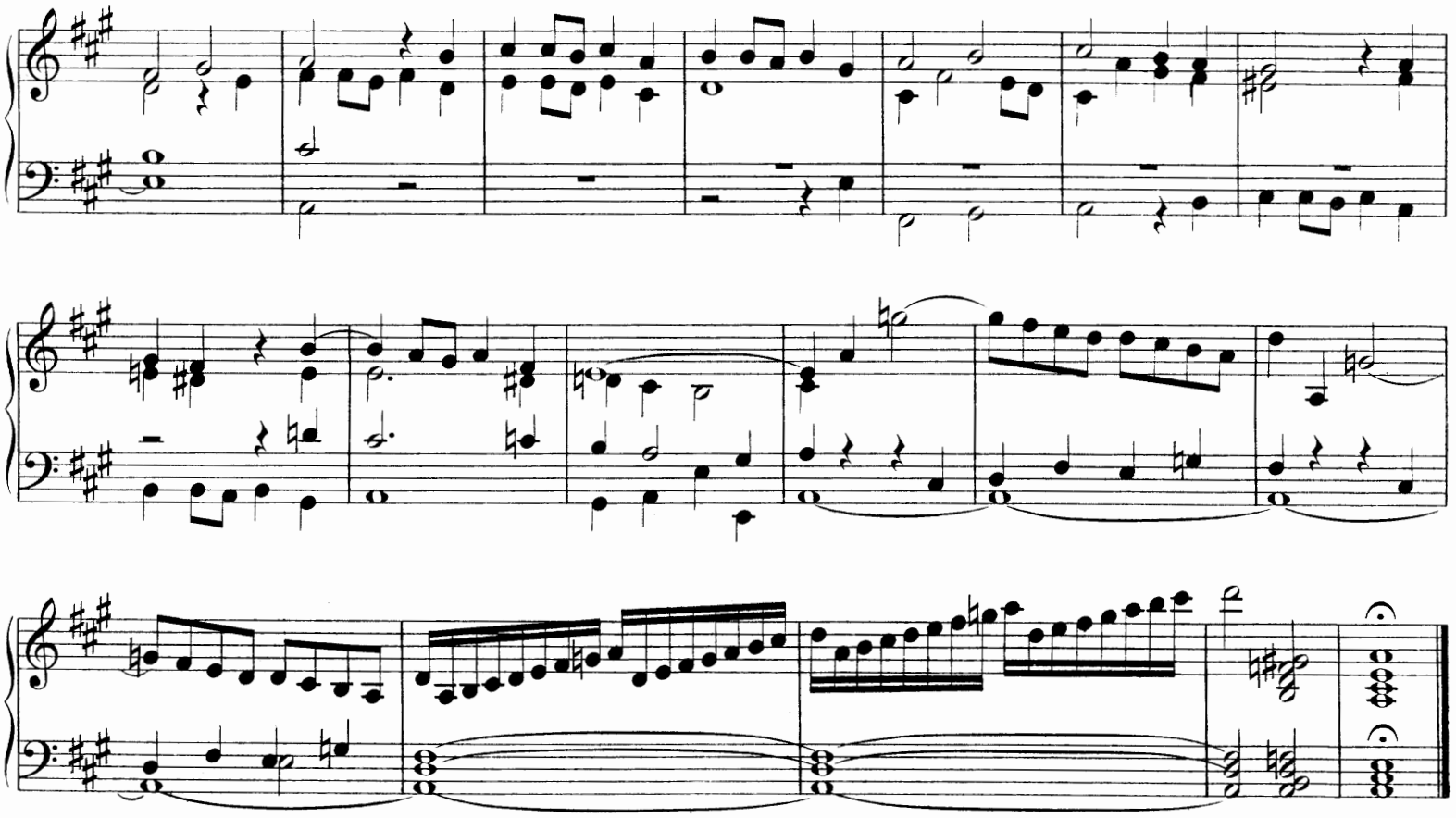
Fuga.

tr

tr


tr
tr

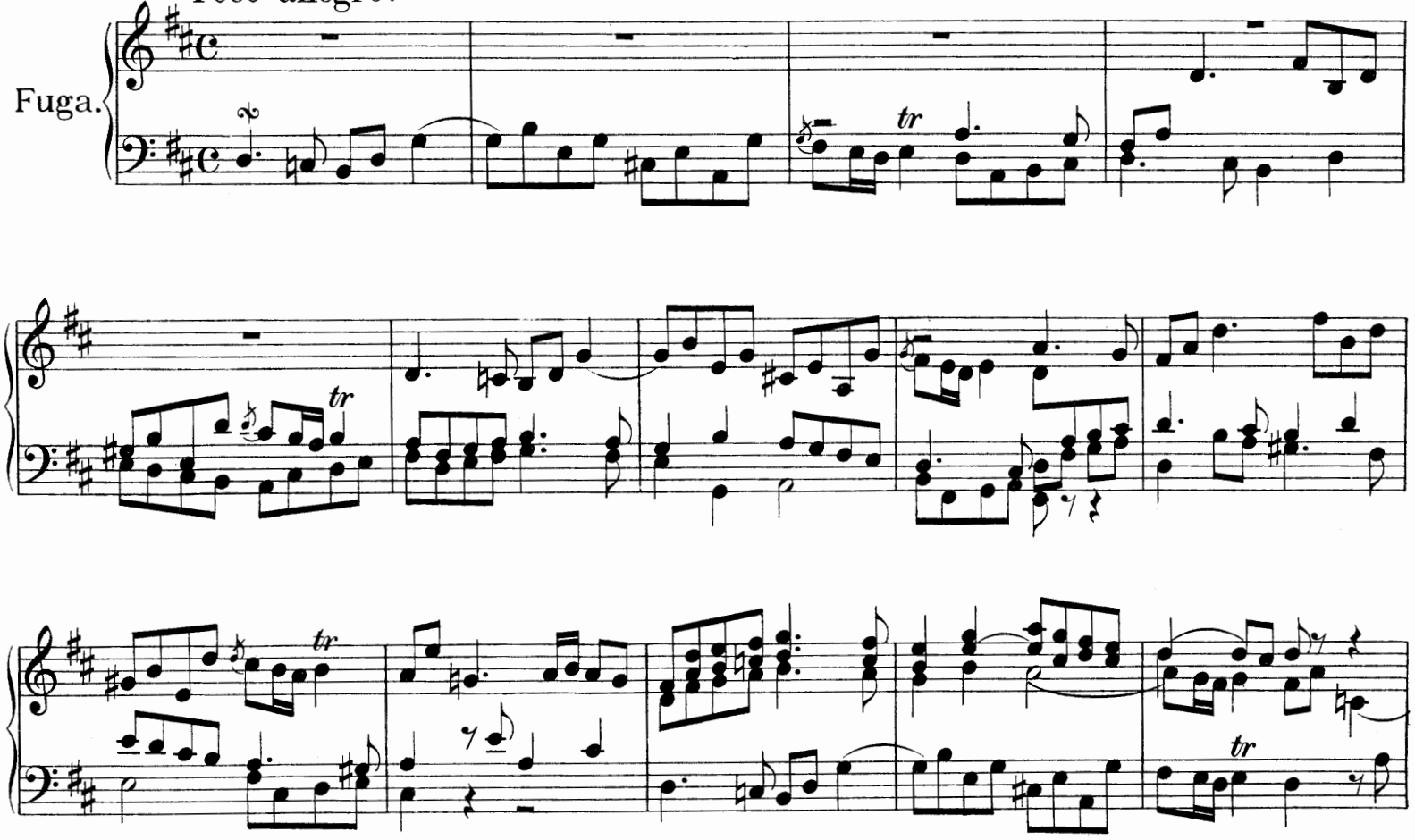

tr

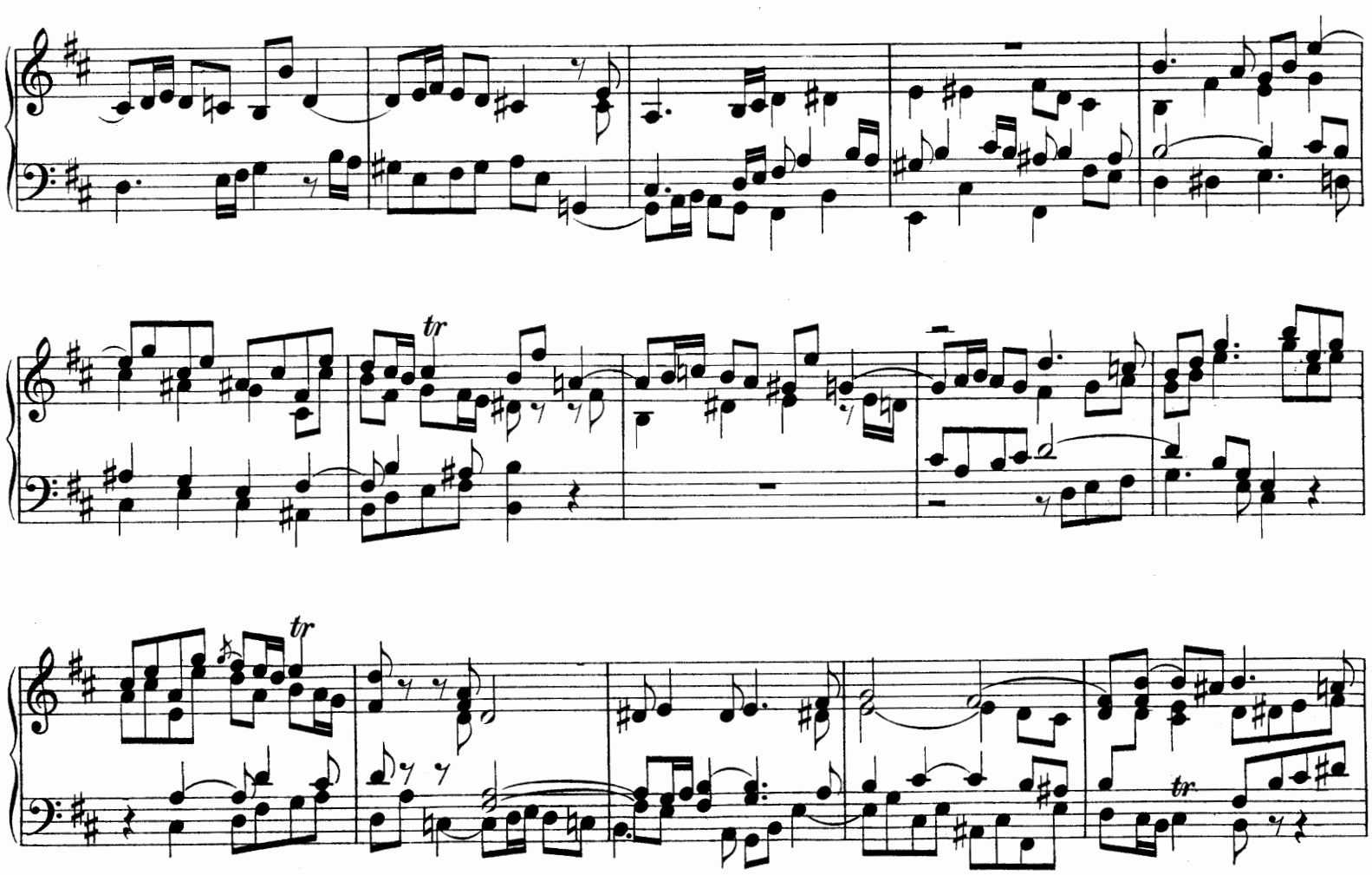


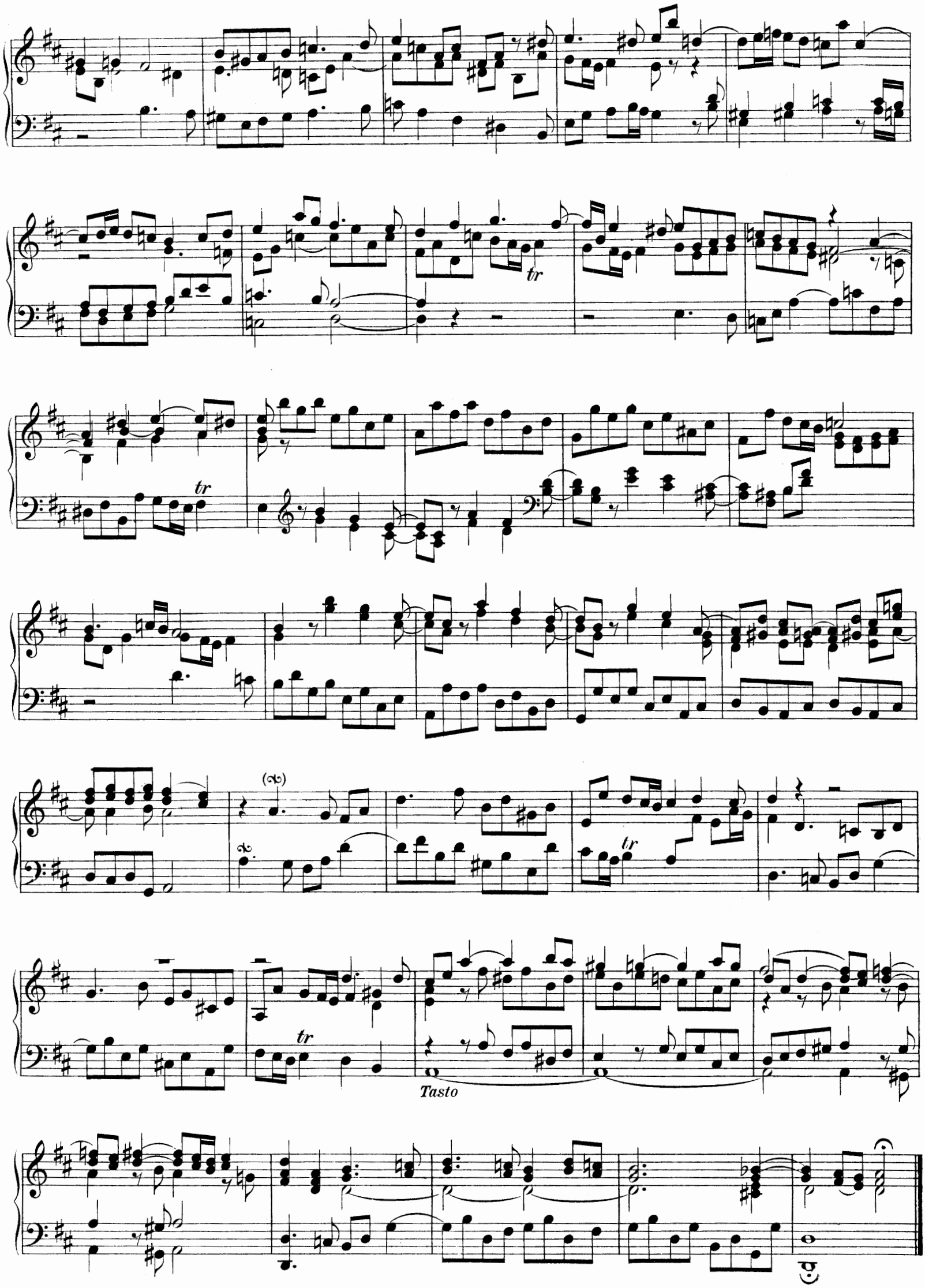
Fuge.

Poco allegro.

Fuga.






tr
tr
tr
tr
Tasto

Andante.

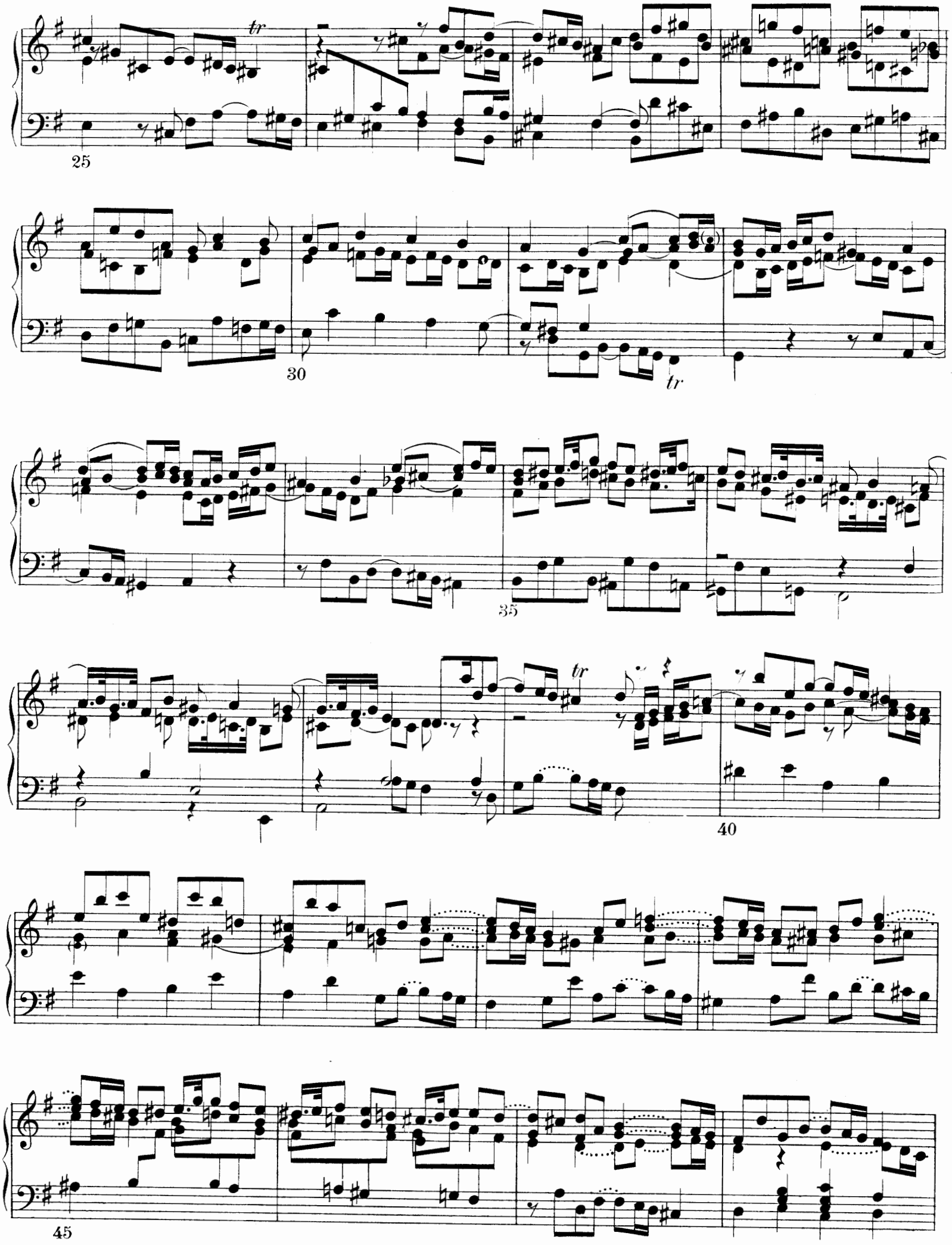
Fuga.

5

10

15

20


tr
25
30
tr
35
40
45

50

55

tr

tr

60

65

70

tr

75

tr

80

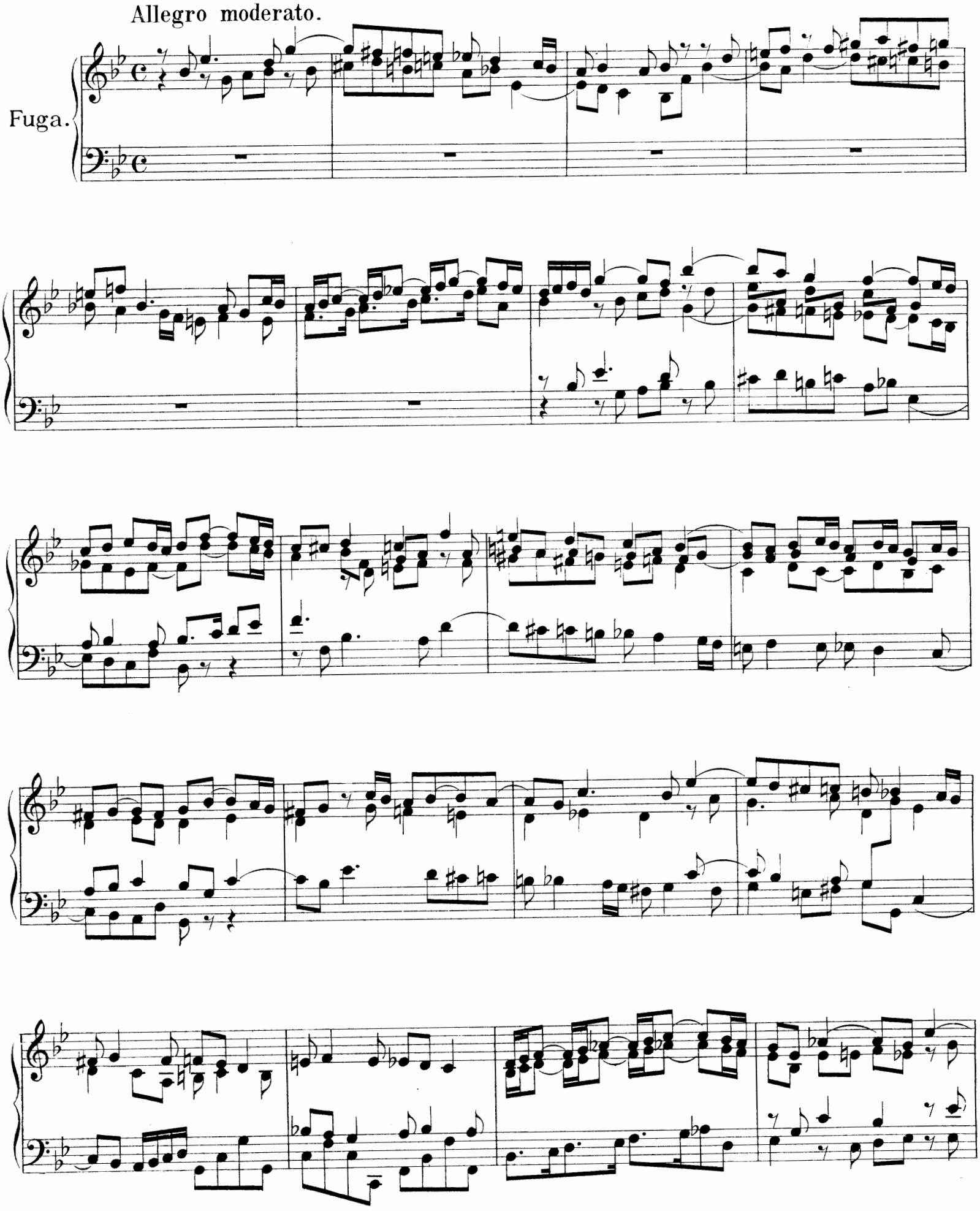
85

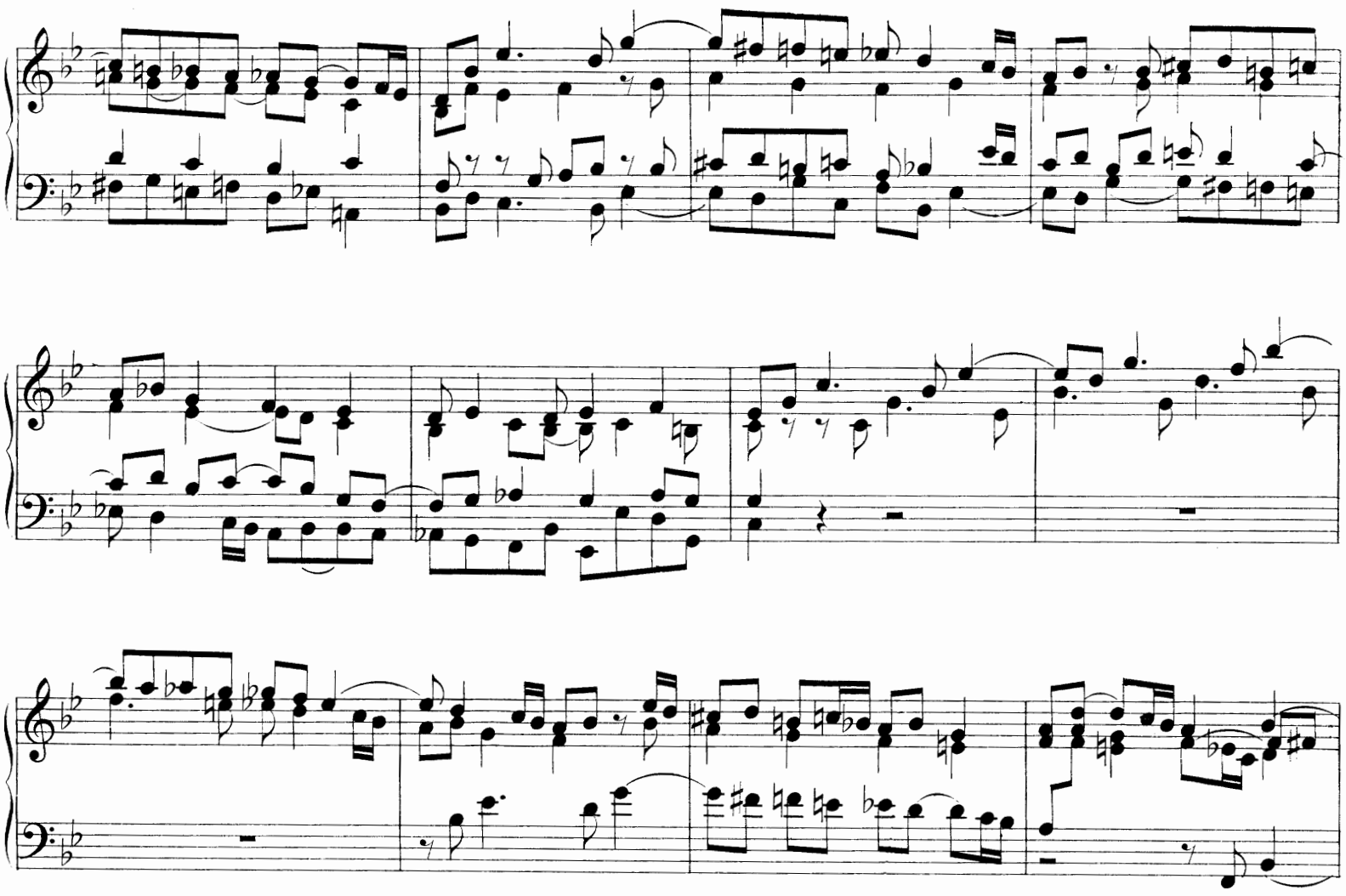
90

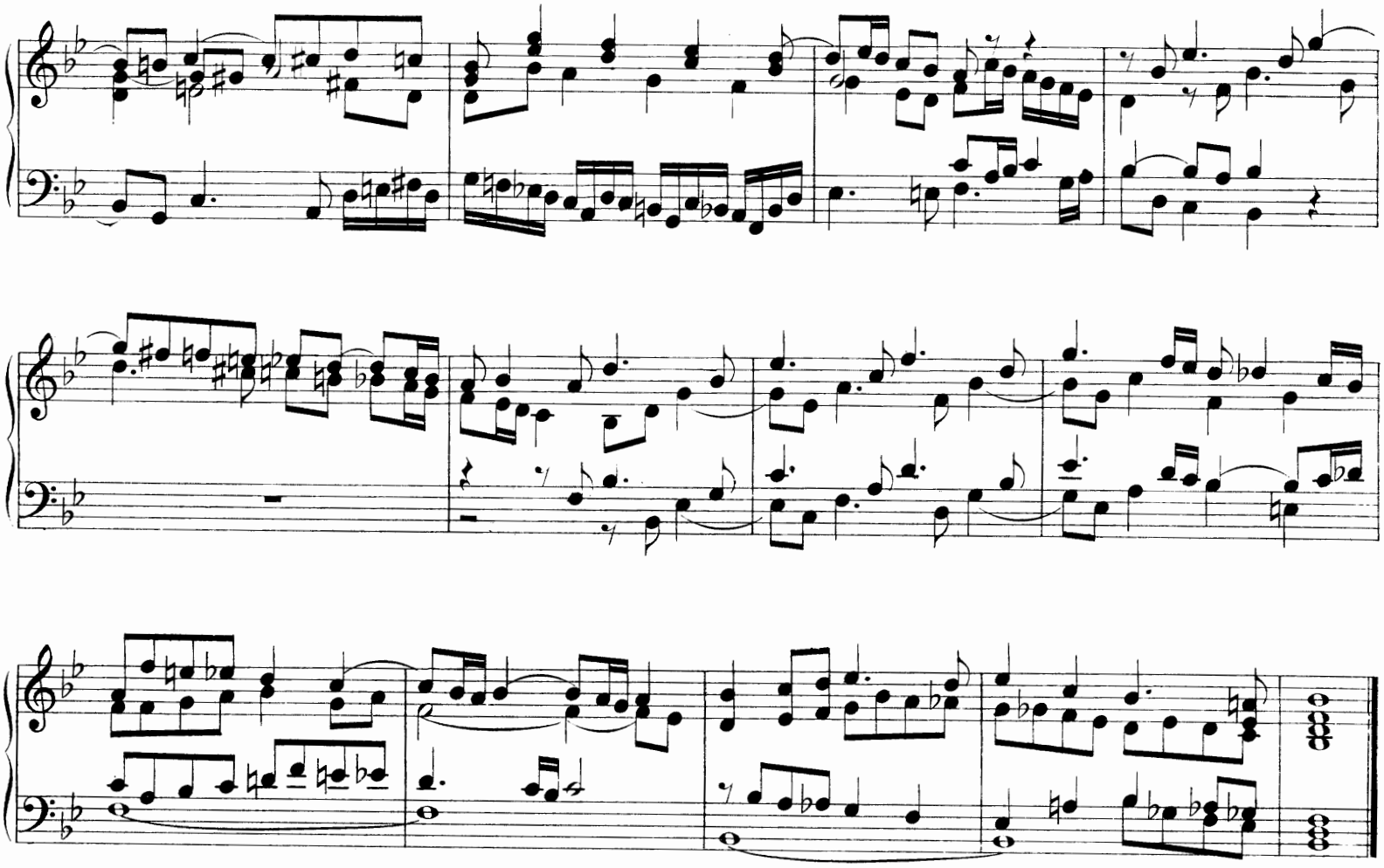
Fuge.

Allegro moderato.

Fuga.

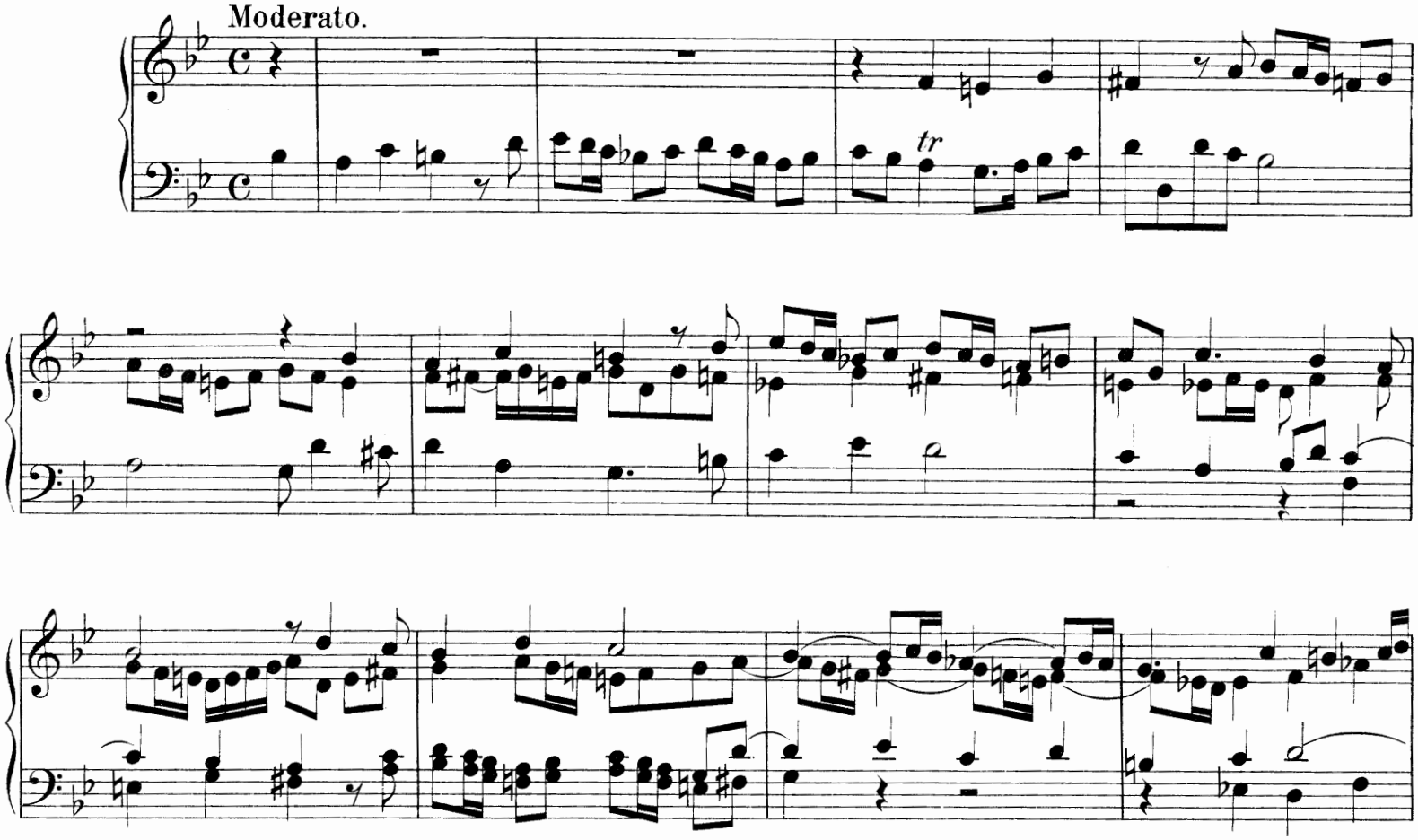


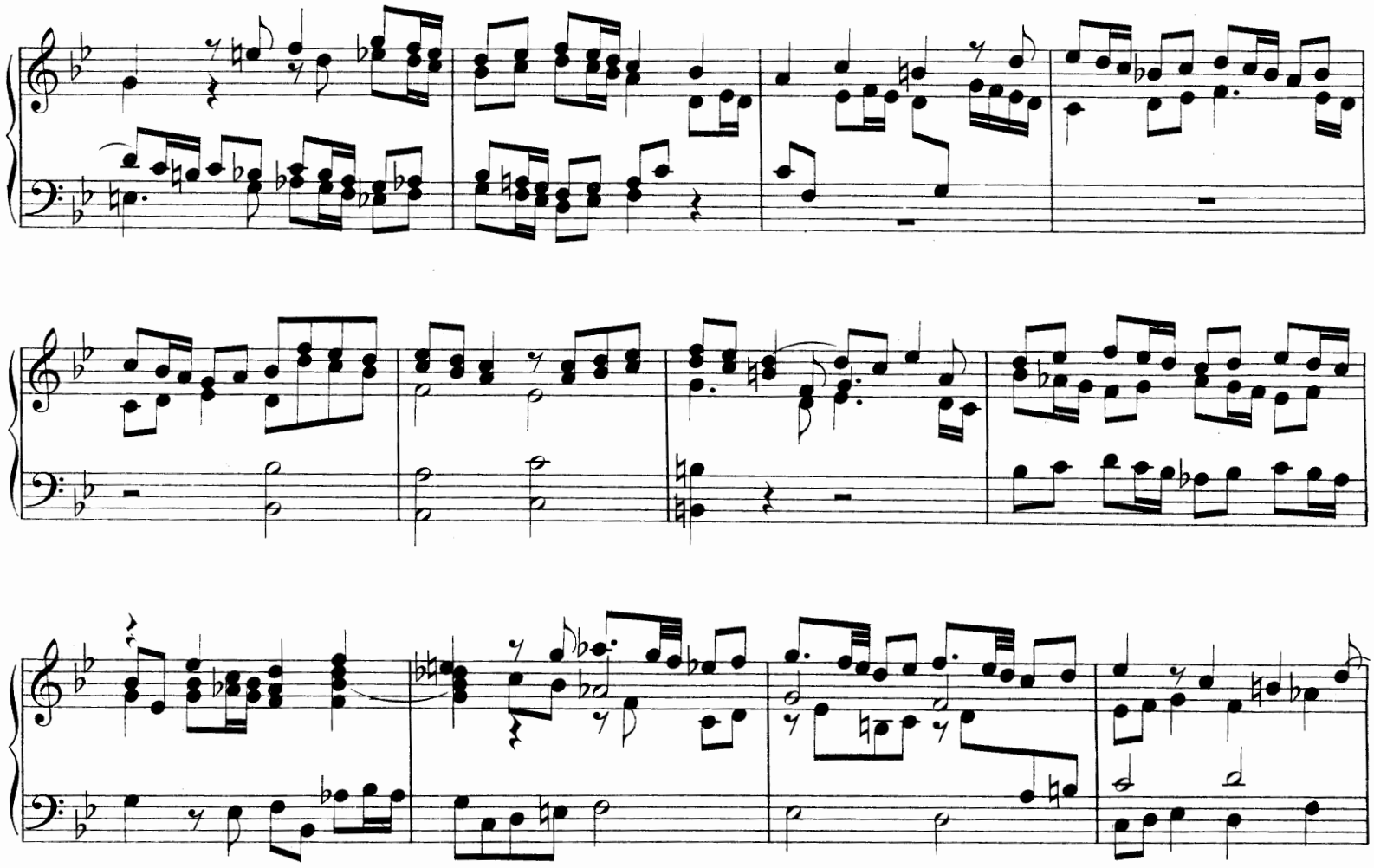




Fuge über B-a-c-h.

Moderato.





Tasto

Revisionsbericht.

Sinfonia, C dur.

Als Vorlage diente die von Albrechtsbergers Hand geschriebene Partitur, die dem Fürsten von Eszterházy in Eisenstadt angehört. Das Titelblatt zeigt die Aufschrift »No. 4. Sinphonia in C. Del Sig. G. Albrechtsberger« und ist mit Nr. 175/fol. 79 inventiert. Nr. 4 bezieht sich auf eine Zählung der diesem Archive angehörigen 5 Sinfonien A's. Jahreszahl zu Ende des Manuskriptes. Vortragszeichen, sowohl der Dynamik wie der Phrasierung, die in einzelnen Stimmen stehen, an den betreffenden Stellen aber für alle anderen Stimmen ebenfalls Geltung haben, wurden in der Ausgabe ergänzt. Für die Notation der Vorschläge waren die Redaktionsbestimmungen der neu erscheinenden kritischen Gesamtausgabe der Werke von Joseph Haydn maßgebend: der kurze Vorschlag wurde durchgehends mit , der lange im halben Werte der Hauptnote geschrieben.

I. Satz: Es fehlen in der Vorlage: T. 6: Das *c* der Pauke; T. 26: ♭ vor *e* in Viola und Baß; T. 27: ♭ in der Oboe und im Baß; T. 52: in der 2. Violine die Noten für die zweite Hälfte des Taktes; T. 81: ♭ vor dem 2. Viertel in der Viola; T. 82: ♭ in 2. Oboe und 1. Violine und am Schlusse dieses Satzes die Repetitionszeichen.

II. Satz: Andante, durchstrichen ist: Allegretto e poco vivace. Takt 7: nur in den Flöten, ebenso T. 33; T. 52: *tr* wurde in abgeändert.

III. Satz: In allen Stimmen mit Ausnahme der Oboen fehlt ♮ zu Beginn des Satzes. T. 3 und 4 zeigt die Vorlage im Baß statt ; T. 82: im Baß *p* auf 3. Achtel.

Sinfonia Concertino in D.

Vorlage: geschriebenes Stimmenmaterial im fürstlich Thurn- und Taxis'schen Zentralarchiv in Regensburg.

I. Satz: T. 3: letztes Viertel im Rhythmus des vorangegangenen Taktes; T. 25: in der Viola fehlt ♯ vor 3. Viertel; T. 26: Viola *e* statt *fis*; T. 32: 1. Fagott *a* statt *h*; T. 33: 1. Violine und 1. Flöte ; T. 69: im Baß *p* und T. 70: *f*; T. 111: Clarino I^mo *e* statt *d*; T. 129: S. nur bei 2. Oboe.

II. Satz: T. 1: Baß *f*, Cello *p* (!); T. 35: statt , ebenso T. 92 und 94; T. 89: V. prim. und V. 2do die 4 Noten des vierten Achtels im Rhythmus des dritten notiert. Nach Analogie wurde in der Ausgabe der Vorschlag ausgeschrieben.

III. Satz: Menuetto. T. 10: Der Vorschlag in Oboe in Viertelnoten ausgeschrieben, ebenso T. 2, 4, 18 und 20 in Clarino; Trio T. 14: letzte Note in Flöte *g* und in Violine *a* (!)

IV. Satz: T. 1: Die Bezeichnung »Solo« im Cello bezieht sich entweder auf die ganze Streichergruppe im Gegensatz zu dem Takt 13 eintretenden Tutti oder auf die Beschränkung auf das Cello ohne Kontrabaß. Das *poco f* in der Viola- und Cellostimme wurde nach Analogie der Violinstimme in *p* abgeändert. Ähnlich T. 68, 81 und 144. T. 40: in 1. Violine fehlt ♯ vor *d* und in 2. Flöte vor *g*; T. 71: 1. Oboe S. überflüssig; T. 177: die Abbreviatur in der 2. Violine bedeutet hier nicht geteilte Violinen, sondern wie Parallelstelle und ein zweites Exemplar der Stimmen zeigt; ebenso 1. und 2. Violine in T. 184 ff; T. 187: im Clarino II^do fehlt die Pause.

Quintuor. Vorlage im Musikverein in Wien (IX. 5395). Gestochene Stimmen. Titel in französischer Sprache: »Quintuor pour trois Violons, Alto et Basso, contenant une fugue à quatre Sujets composé à l'ocasion de sa réception en membre de l'académie royale de musique en Suede par George Albrechtsberger. Maître de chapelle à la cathedrale de Vienne. 48x à Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie, rue Kohlmarkt No. 269«. T. 15: Violine 3do ⁀ und Viola . . auf die letzten 2 Viertel; T. 28: Violine 3do *f* statt *fz*.

Sonata. Vorlage im Wiener Musikverein (IX. 107). Geschriebene Stimmen. Diese Sonate ist die letzte von den 6 Quartettsonaten aus op. 10. Jahreszahl auf dem Umschlag des Manuskriptes. T. 44: 1. Violine ♮ vor *des* falsch; T. 68—71 inkl. sind für die beiden Violinen in der Vorlage in nur 2 Takten notiert. Ebenso die Parallelstelle T. 157 ff. und ebenso die 2. Violinstimme in einen Takt zusammengezogen T. 69 und 70 und 151 und 152.

III Quartetti. Vorlage im Wiener Musikverein (IX. 23268). Gestochene Stimmen. Vollständiger Titel: »III. Quartetti per il Violino primo, Violino secundo, Viola e Basso composti da Giorgio Albrechtsberger, Organista della Conte di Vienna opera VII. Dedicate alla Sua Eccellenza il conti Filippo Bathiany«.

I. Pag. 62, Syst. 5, T. 1, 2 u. 3. Baß *g* statt *a*; pag. 64, Syst. 1, T. 5: Viola 2. und 3. Viertel durch Bogen verbunden und letztes Viertel, sowie erstes des folgenden Taktes mit Staccatostrichen versehen; pag. 66, Syst. 1, T. 2 *p* statt *mf*; pag. 66, Syst. 5, T. 3: Viola für der Vorlage; pag. 68, Syst. 5, in der Violine II^do irrtümlicher Weise :|; pag. 74, Syst. 2, T. 5: Violastimme falsch: *ais–cis–ais–cis–h–d–h–d* für *ais–cis–h–d–ais–cis–h–d.*

II. Pag. 77, Syst. 2, T. 7: 1. Violine *e* fälschlich für *gis.*

III. Pag. 82, Syst. 3, T. 4: *tr* in 1. Violine nach Parallelstelle hinzugefügt; pag. 83, Syst. 1, T. 6 u. 7: Phrasierung in der 2. Violine nach Parallelstelle auf pag. 85, Syst. 2 ergänzt; pag. 83, Syst. 5, letzter Takt: in Viola *e* irrtümlicherweise als Achtel; pag. 85, Syst. 2, T. 2: Violine II^do statt ; pag. 89, Syst. 4, T. 1 und 5: *mf* in *p* abgeändert.

Orgelpräludien. Die vier Präludien sind den XII neuen leichten Präludien für die Orgel (nur mit drei oder vier Registern zu spielen) entnommen. Vorlage im Wiener Musikverein. VII $\frac{13574}{\text{D3.}}$. Es sind daraus Nr. 6 A dur, Nr. 7 B dur, Nr. 10 Es dur und Nr. 12 G dur.

Ad Nr. 6: T. 8 fehlt Achtel- und Viertelpause in der 3. Stimme. T. 17 fehlen die Pausen in der 1. Stimme, wodurch die 2. Stimme irrtümlicherweise als erste erscheint; ähnlich erste Hälfte des folgenden Taktes, wo die Pause in der 2. Stimme fehlt.

Ad Nr. 10. Am Schluß die Bemerkung: »Sequ. Benedictus in B«. T. 24 im Baß auf das erste Viertel *f* statt *es.*

Präludien für Orgel oder Klavier. Das erste Präludium ohne Fuge ist das dritte aus »Sechs Präludien für Orgel oder das Pianoforte von Georg Albrechtsberger, Kapellmeister der Metropolitankirche zum St. Stephan in Wien und Mitglied der k. Schwedischen Akademie der Musik. op. XII. Nr. 2«. Vorlage im Wiener Musikverein, VII $\frac{3340}{\text{a.}}$.

T. 7. Die 2. Note der Oberstimme in der Vorlage als Achtel.

T. 9. Auf das 2. Viertel des Basses fehlt die Pause.

T. 27. In der 2. Stimme zeigt die Vorlage *d* auf das 3. Viertel als halbe Note, dann Achtelpause und *c* als neueintretende Füllstimme.

Die zwei folgenden Präludien und Fugen sind Nr. 4 und Nr. 5 aus »Six Preludes et Fugues pour le clavecin ou Piano-forte. Composés et dédiés à monsieur Joseph Noble de Jürnberg, chevalier du St. Empire, Lieutenant Colonel et maître de porte de quatre station de sa Majesté, Seigneur de Leiben et Weidennegg par Mr. George Albrechtsberger, maître de chapelle de la Cathedrale de Vienne«. Vorlage im Wiener Musikverein, VII $\frac{3344}{\text{a.}}$

Präludium D dur: T. 13 statt der gebundenen Viertel- und Zweiunddreißigstelnote des *c*, *f* und *es* in der Vorlage Viertelnote mit Punkt.

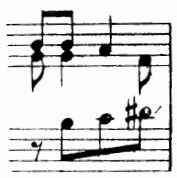
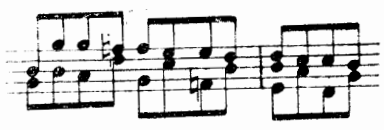
Fuge: T. 45: ♯ fehlt vor *g* der Oberstimme.

Präludium A dur: T. 8 ff. in der Vorlage die Sextolen in Abbreviatur.

Fuge: T. 22 ff. in Vorlage langer Vorschlag. T. 90 fehlt *cis-h* in der 2. Stimme.

Fuga, poco allegro, D dur, ist die erste von den »6 Fugues pour les orgues ou le pianoforte, oeuvre X, a Vienne au Bureau d'arts et d'industrie«, Vorlage im Wiener Musikverein, VII $\frac{3338}{\text{a}}$.

Fuga, andante, E moll. Zwei geschriebene Vorlagen in der Wiener Hofbibliothek. Vorlage A enthalten in der »collectio operum musicorum organo et clavichordio optatorum«, tab. 19236. Vorlage B in »VIII toni ecclesiastici pro organo, cadenze, versetti, fugae«, tab. 16662. In beiden Vorlagen ist Baß- und Sopranschlüssel angewendet. Vorlage B enthält einen Sprung von T. 31 auf T. 54. Im übrigen übertrifft sie Vorlage A an Exaktheit und war für die Ausgabe bei zweifelhaften Lesarten maßgebend.

T. 1: Die Bindung zwischen dem 3. u. 4. Viertel nur in B; T. 3: *cis–d* (6. u. 7. Achtel) fehlen in A; T. 5 A in Unterstimme keinen punktierten Rhythmus im 2. u. 4. Viertel; T. 6: zweite Hälfte in A:  T. 9: *c–ais* in der zweiten Stimme fehlt bei A; T. 9: bemerkenswerter thematischer Einsatz auf zwei Stimmen verteilt, kein Schreibfehler des Kopisten, ähnliche Einsätze T. 82 ff.; T. 16 ff. in A oberes System: 

T. 27/8: Kreuzung der Stimmen in A nicht beobachtet, ebenso T. 86/7; T. 38: im 3. Viertel der 1. Stimme *fis* irrtümlicherweise für *a*; T. 57: in A letztes Achtel im Baß um eine Oktave tiefer; T. 77: in B auf das 4., 5. u. 6. Achtel eine Füllstimme *h⌒h d* im Tenor; T. 78: ♯ vor *g* im 2. Viertel fehlt in A, ♮ vor 4. Viertel in B; T. 79: in A fehlt ♯ vor 3. Viertel; T. 90: in A kein punktierter Rhythmus im 1. Viertel des Basses.

Fuga. Allegro moderato, B dur. Zwei Vorlagen, eine gedruckte im Wiener Musikverein (VII, 3337) und eine geschriebene in der Wiener Hofbibliothek, enthalten in Slbd. 19236. Keine bemerkenswerten Abweichungen.

Fuge über B–a–c–h. Vier Vorlagen: *A.* Autograph A's. in der Wiener Hofbibliothek, enthalten in tab. 19236, betitelt »Fuga in G moll«; *B.* Kopie desselben a. a. O.; *C.* enthalten in »Douze Preludies et une fugue pour le clavecin ou l'orgue composes par Mr. J. G. Albrechtsberger, organiste de la chapelle imperiale et royale à Vienne, op. III«, Wiener Hofbibliothek, tab. 18756; *D.* Kopie aus der Musiksammlung L. Ritters von Köchel im Wiener Musikverein, VII, 31601.

T. 12: in A von fremder Hand irrtümlicherweise die Viertelpause im Baß mit einem *c* überschrieben; T. 18: in D auf 3. Viertel *g* für *c*; T. 22: in C letztes Viertel *c* statt *cs*; T. 57: in D fehlt ♯ vor *f* im 4. Viertel des Tenors; vorletzter Takt in D: *a* statt *g*.

Dr. Oskar Kapp.

Druck von
Jos. Eberle & Co., Wien.