

Ein handschriftliches Notenbuch aus dem Nachlass von Peter Ochs

Autor(en): Marie His
Quelle: Basler Jahrbuch
Jahr: 1934

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/24a549f4-eae7-449a-93f8-3e9c33c48e28>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Ein handschriftliches Notenbuch aus dem Nachlaß von Peter Ochs.

Von Marie His.

Über das Musikleben Basels in früheren Jahrhunderten besitzen wir leider nur spärliche Quellen, vor allem über das Musizieren in Privathäusern¹. Einige Mitteilungen über die Musik, die in der Familie des Staatsmannes Peter Ochs gemacht wurde, dürfte daher bei Historikern und Musikhistorikern einigem Interesse begegnen.

Daß Peter Ochs neben seinen literarischen Liebhabereien² auch solche musikalischer Art hatte, dürfte bekannt sein. Er gehörte mit Daniel Le Grand zu den Direktoren der Konzertgesellschaft, die das in Verfall geratene Collegium musicum neu organisierten. Dieses, der Vorläufer unserer Abonnementskonzerte, war ursprünglich bei seiner Gründung (1692) eine Vereinigung von Liebhabern, die sich unter der Direktion des Organisten Dietrich Schwab allwöchentlich zu gemeinsamem Musizieren versammelten. Das Publikum war ein gewähltes und hatte freien Zutritt. Im Laufe der Zeit waren, zuerst nur für einzelne Instrumente, besoldete Musiker dazugekommen; dann wurden auch Abonnemente ausgegeben, bei welchen „Frauenzimmer und Gäste“ nach Belieben mitgebracht werden durften. In den letzten 70er Jahren des 18. Jahrhunderts war aus verschiedenen Gründen (ein schlechter Direktor, Streit mit einer Sängerin, ungeschicktes Wirtschaften) die Sache so ins Wanken geraten, daß das Collegium 1783 sich gezwungen sah, alles aufzugeben, den Musikern zu kündigen und außerdem ein

bedeutendes Defizit unter sich zu verteilen. Da bildete sich eine neue Direktion von elf Mitgliedern, an ihrer Spitze Daniel Le Grand und Peter Ochs, welche gegen Erstattung der noch an die Universität zu bezahlenden 500 Pfund am 4. August 1783 den Saal samt allem Inventar übernahmen und sofort den glänzenden Beweis führten, daß die Schuld nicht am Publikum und an den Zeiten liege³. Sie nahmen die Konzerte in verbesserter Gestalt wieder auf und steuerten sie glücklich durch viel schwierigere Zeiten hindurch bis 1799. Von da bis 1803 tritt dann der Kriegszeiten wegen eine Pause ein.

Aber auch persönlich war Ochs musikalisch tätig. Wir wissen, daß er Klavier und Orgel spielte und eine gute Tenorstimme besaß.

Einer seiner Basler Freunde, der als Anhänger Rousseaus großen Einfluß auf Ochs hatte, war der Pfarrer an der französischen Gemeinde Pierre Mouchon von Genf, in Basel angestellt von 1766—1778. Aus der Korrespondenz dieses Mannes mit Ochs, die sich über die ganze Zeit von dessen Abwesenheit von Basel zwischen seinem ersten Aufenthalt und seiner Rückkehr erstreckt (1769—1776) finden wir, wie sehr ihm Ochs beim gemeinsamen Musizieren fehlt. *Dans nos concerts du mercredi nous sentons terriblement le malheur de votre absence; plus de ces voix mâles qui portent une douce émotion dans le coeur des dames; et s'il nous arrivait encore d'être privés du chant d'une aimable personne de votre connaissance, dont la voix douce, mélodieuse, animée par le sentiment donne du plaisir aux âmes les plus insensibles, que deviendrait notre triste concert*⁴?

Gemeint ist mit dieser zweiten Person die Schwester von Peter Ochs, Luise Sibylle, die 1770 mit dem Baron Frédéric de Dietrich verlobt wurde, dem späteren Maire von Straßburg, der 1793 guillotiniert wurde. Daß auch Frau v. Dietrich musikalisch sehr begabt war, wissen wir aus dem Anteil, den sie an der Komposition der Marseillaise hatte, die als Chant de Guerre de l'armée du Rhin in ihrem Hause zum ersten Mal gesungen

wurde. Sie schreibt darüber an ihren Bruder⁵: Je te dirai que, depuis plusieurs jours, je ne fais que copier et transcrire de la musique, occupation qui m'amuse et me distrait beaucoup, surtout dans ce moment où partout on ne cause et ne discute que politique de tout genre. Comme tu sais, que nous recevons beaucoup de monde et qu'il faut toujours inventer quelque chose, soit pour changer de conversation, soit pour traiter des sujets plus distrayants les uns que les autres, mon mari a inventé de faire composer un chant de circonstance. (Bei Anlaß der Proclamation des Krieges an Oesterreich.) Le capitaine de génie (bei der Rheinarmee) Rouget de l'Isle, un poète et compositeur fort aimable, a rapidement fait la musique du chant de guerre (und auch den Text). Mon mari, qui est un bon ténor a chanté le morceau qui est fort entraînant et d'une certaine originalité. C'est du Gluck en mieux, plus vif et plus alerte. Moi, de mon côté, j'ai mis mon talent d'orchestration en jeu, j'ai arrangé les partitions sur le clavecin et autres instruments. J'ai donc eu beaucoup à travailler. Le morceau a été joué chez nous (am 26. April) à la grande satisfaction de l'assistance. Je t'envoie la copie de la musique. Les petits virtuoses qui t'entourent, n'auront qu' à la déchiffrer et tu seras charmé d'entendre le morceau⁶.

Die Marseillaise war also ursprünglich nicht als Revolutionsgesang, sondern als Kriegslied gegen eine fremde Invasion gedacht, und es ist ein tragisches Zusammentreffen, daß der Mann, der die Veranlassung zu ihrer Entstehung gab, und in dessen Hause sie zuerst erklang, selbst später der Guillotine zum Opfer fallen mußte.

Die Liebe zur Musik ist den Ochs'schen Geschwistern wohl schon im elterlichen und großelterlichen Hause mitgegeben worden. In Hamburg hatte Anfangs des 18. Jahrhunderts der geniale, wenn auch etwas lieblerliche Reinhold Keiser deutsche Opern aufgeführt, der einzige Versuch auf diesem Gebiete, der einigen Erfolg hatte; Händel war deswegen nach Hamburg gekommen. Pierre His hatte sich 1738 in der Hamburger

Vorstadt St. Georg ein prachtvolles Landgut erworben, neben welchem sich auch sein Schwiegersohn Albrecht Dchs, der Vater Peters, ansiedelte. In den vornehmen Räumen⁷ und dem terrassenförmig angelegten Garten zu St. Georg entfaltete sich bewegtes gesellschaftliches Leben; nicht nur Kaufleute, sondern auch Gelehrte und Künstler gingen hier aus und ein.

Der Nachbar von Pierre Sis war durch lange Jahre (bis 1747) der Dichter und Ratsherr Berthold Heinrich Brockes, der Erste, der nach englischem Vorbild (Pope und Thompson) die Natur besang. Sein Passionsoratorium „Der sterbende Jesus“, ist von Händel, Mattheson und R. Keiser in Musik gesetzt worden; es ist also wohl anzunehmen, daß in seinem Hause auch Musiker verkehrt haben. Brockes hat den Garten des Sis'schen Gutes in einem allerdings etwas trockenen Gedicht beschrieben, was auf literarischen und wohl auch gesellschaftlichen Verkehr zwischen beiden Häusern schließen läßt. Er hat aber auch seinen eigenen Garten beschrieben in seinem neunteiligen Hauptwerk „Irdisches Vergnügen in Gott“, dessen erste Teile (1721) noch vor Hallers „Alpen“ (1723) erschienen. Aus diesem Werk hat Händel die Texte zu seinen jetzt wieder hie und da gesungenen „deutschen Arien“ (Flammende Rose) entnommen. Es dürfte interessieren, daß auch der Textdichter zu Bachs Johannispassion teilweise die Brockes'sche Passionsdichtung benützt und allerdings zu ihrem Vorteil umgedichtet hat.

Zu der Einrichtung des Holsteiner Hofes (Hebelstraße 30 bis 32), den Albrecht Dchs bei seiner Übersiedlung nach Basel 1767 erwarb, gehörten auch Musikinstrumente. Unter den Rechnungen, die im Familienarchiv aufbewahrt werden, findet sich eine solche aus dem Jahr 1779 (dem Jahr von Dchs' Verheiratung) des Instrumentenmachers Brosy⁸: Empfangen von Dr. Dchs für Reparatur an dero zwei Instrumenten 7 Nthlr × 12“. Dem Preis nach müssen es wertvolle Instrumente gewesen sein.

Daß Peter Dchs auch in den Jahren seiner politischen

Tätigkeit die Musik nicht liegen ließ, erfahren wir aus einer Rede des helvetischen Senators Urs Joseph Lütthi⁹ von Solothurn, dieser erklärte, als Beweis, daß es nicht gesundheitliche Gründe waren, die Peter Ochs am 26. Juni 1799 veranlaßten, morgens 5 Uhr abzureisen, ohne seine Demission abzuwarten: „den Repräsentanten, die gewohnt waren, ihm den Hof zu machen, hat er noch Lieder vorgesungen und Klavier gespielt“

Die Freude an der Musik ist Peter Ochs bis an sein Lebensende geblieben. Über die letzten Jahre erzählt M. Bir-
mann¹⁰: in seiner Biographie: „Am Morgen hörte man ihn regelmäßig mit immer noch schöner Stimme den Choral singen und denselben begleiten auf der Physsharmonika“. Letzteres ist allerdings nicht ganz richtig. Das Instrument, das sich jetzt im Besitz des Ururenkels von Peter Ochs, Hans Peter Sis befindet, ist eine wirklich kleine Hausorgel mit Pfeifen, erbaut von Schweickart in Paris 1783, während die Physsharmonika, die Vorläuferin unseres Harmoniums, keine Pfeifen, sondern Zungen hat und erst 1810 zum ersten Mal auftritt. Die Orgel hat die Form eines Kastens, drei Register, Gedackt⁸, Prinzipal und Flöte⁴; die sehr engen Holzpfeifen liegen teilweise wagrecht und sind gekröpft; der Windbalg wird vom Fuß getreten. In den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts stand die Orgel in dem bekannten Pavillon des Hirschen, vormals Reber'schen Landgutes vor dem St. Johannotor. (Elßässer Str. 12).

Leider erfahren wir aus der Korrespondenz und den Aufzeichnungen von Peter Ochs wenig über seinen Musikbetrieb. Er spricht meist nur über „les arts“ im allgemeinen; nur einmal erzählt er, daß er einen Operntext *Prométhée* gemacht habe. (1807). „J'ai composé l'opéra de *Prométhée*“. Da er aber seine Dichtungen und andern Schriften auch „Compositions“ nennt, ist wohl nicht anzunehmen, daß er auch eine Musik dazu geschrieben habe. Das Textbuch ist erhalten.

Über das, was er gesungen und gespielt hat, würden wir nichts wissen, wenn nicht ein geschriebenes Notenbuch von seiner

Hand existierte, das ich besitze. Ob das Heft nach und nach entstanden ist, oder ob später einmal die im Laufe der Zeit gesammelten Stücke von Dchs, der bekanntlich leicht schrieb, kopiert worden sind, weiß ich nicht. Ich glaube aber das letztere, da die Reihenfolge nach der Entstehungszeit, wenn auch im großen und ganzen eingehalten, doch nicht ganz stimmt. So ist die Revolutionskantate von 1792 von Méhul erst nach drei Stücken aus Opern desselben Komponisten aus den Jahren 1801 und 1802 eingeschrieben. Die meisten Stücke, mit zwei Ausnahmen, sind Opernfragmente, die letzten mit französischem Text. Ein Überblick über den Inhalt dieses Notenbuches dürfte historisches und musikalisches Interesse bieten.

Den Anfang bildet Glück (1714—1787), der ja zu der Zeit von Dchs' vorrevolutionären Besuchen in Paris (1781 und im Winter 1786/87) seine großen Meisterwerke vollendet hatte. Außer Stücken aus den bekannten Opern *Iphigénie en Aulide* (ein Chor) *Orphée* (6 Stücke, darunter das Ballet der seligen Geister und zwei Arien des Orpheus in der Tenorlage, für die die Partie in der Pariser Ausgabe bekanntlich umgeschrieben wurde), *Iphigénie en Tauride* (9 Stücke), *Alceste* (2 Stücke) finden sich noch 2 Stücke aus einer 1759 komponierten, 1775 für Versailles wieder überarbeiteten kleinen Oper *Cythère assiégée*.

Nach Glück kommt Haydn mit 3 Stücken. Die eine dieser Opern, *Laurette*, war als *La vera costanza* 1776 für das Wiener Hoftheater geschrieben, während die übrigen Opern Haydns für das kleine Eisenstadter, resp. Esterhazy Theater verfaßt worden sind. Die Aufführung in Wien wurde hintertrieben und in Paris wurde *Laurette* erst 1791 gegeben.

Von Mozart sind Fragmente aus der *Zauberflöte*, der *Entführung*, *Don Juan*, *Figaro* und *Così fan tutte* (in dieser Reihenfolge); *Figaro* und *Così fan tutte* mit italienischem Text, *Zauberflöte*, *Entführung* und merkwürdigerweise auch *Don Juan* mit deutschem; die Übersetzung des letzteren ist verschieden von der jetzt bekannten. So singt Zerlina: *Rein Magne-*

tiste, kein Alchemiste, kein Apotheker hat es gesehen (e lo speciale non farlo sà.) Hier sind Stücke für alle Stimmen abgeschrieben, auch Quette und Chöre; die Bass-Vrien, darunter die große des Osmin im Violinschüssel, wie übrigens alle Basspartien.

Nach Mozart kommen Teile einer jetzt ganz verschollenen Oper, die aber zu ihrer Zeit sehr viel Erfolg hatte, Sacchinis Oedipe à Colone die unter Glucks Einfluß entstanden ist, nachdem der Komponist schon 50 italienische Opern geschrieben hatte. Ochs muß sehr große Stücke auf ihn gehalten haben, denn er hat elf Stücke aus dem Oedipe und zwei Ballette aus einer früheren Oper Chimène kopiert. Die Stücke sind teilweise sehr schön und dürften sich auch jetzt noch hören lassen.

Interessant sind auch die nächsten Nummern; ein Quett aus der berühmtesten Oper von Gluck's Rivalen Piccini: La Buona figliuola (französisch) und ein Quett aus der Cosa rara des Spaniers Vincenzo Martin y Soler (1754—1806), die den Wienern besser gefiel als der Figaro und die Mozart in der Tafelmusik des Don Giovanni zitiert. Die Cosa rara wurde in den Jahren 1786—1794 neunundfünfzig mal gegeben und ein anderes Stück desselben Verfassers, L'arboire di Diana sogar dreiundachtzig mal. Aus diesem hat Ochs nichts abgeschrieben, dagegen aus zwei andern Opern, La capricciosa corretta und La vilanella rapita. Martin hat sich nicht nur gegen Mozart behauptet, sondern auch gegen Cimarosa und Paisiello.

Auch von Mozarts anderen Konkurrenten Salieri (1750 bis 1825) dem späteren Lehrer Beethovens und Franz Schuberts, dessen Intrigen gegen Mozart so berüchtigt sind, daß man ihn sogar beschuldigt hat, diesen vergiftet zu haben, ist ein Stück da aus seiner für Paris geschriebenen Oper Tarare, später italienisch als Axur, rè d'Ormus aufgeführt.

Von Paisiello (1740—1816), dem Komponisten der Bellamolinara sind drei Vrien kopiert aus dem Marquis de Tulipane, dem Bon maître und dem Roi Théodore à Venise; außerdem das berühmte: Je suis Lindor aus dem Barbier

von Sevilla, des sich unzählige Male als Timbre (Weise) zu andern Liedern in Chansonniers und Parodien findet. Als Rossini seinen Barbier schrieb, wurde es ihm als Vermessenheit ausgelegt, mit dem früheren Werk Paeselllos in Wettbewerb zu treten. Jetzt ist dieses vergessen und die einzige Melodie des Verfassers, die noch bekannt ist, ist die aus der Molinara: „nel cor più non mi sento“ (Mich fliehen alle Freuden), die auch Beethoven als Variationenthema benützt hat.

Cimarosa (1749—1798), der Komponist des *Matrimonio segreto* ist nur mit einer Arie aus der *Italiane à Londres* vertreten.

Daß Bioti (1753—1824), der uns nur noch als Komponist von Violinkonzerten und als Vater des modernen Violinspiels bekannt ist, auch Opern geschrieben hat, dürfte verwundern; wir wissen aber von ihm, daß er mehrmals Operndirektor in Paris war. Die Oper, aus der ein Stück in dem Ochs'schen Notenbuch steht, heißt *Le nozze di Dorina*.

Der nächste Komponist, Lemoyne (1757—1796), hat, obwohl geborener Franzose, in Berlin unter Graun und Kirnberger studiert und ist von Friedrich d. Gr. zum 2. Kapellmeister ernannt worden. Er kehrte dann aber nach Paris zurück, wo er sich fälschlich für einen Schüler Glucks ausgab. Als ihn dieser desavouirte, ging er ins Lager der Gegner, der Piccinnisten über. Trotz seiner Anselbstständigkeit und Charakterlosigkeit hatte Lemoyne Glück mit einigen seiner Opern (*Electra* 1782 und *Phèdre*, die durch eine Arie mit Chor vertreten ist).

Einer der fruchtbarsten Komponisten der Revolutionszeit ist Étienne-Nicolas Méhul (1763—1817), dieser war wirklich ein Schüler Glucks. Une Folie 1802 und L'Irato 1801 zeigen, daß Ochs das Buch nicht ganz in zeitlicher Reihenfolge geschrieben hat; denn auf diese drei Stücke folgt eine auf einen Text von Marie-Josef Chénier verfaßte Kantate, *Le Chant du Départ*, die am 12. Juli 1794 als Festmusik zur Feier des Jahrestages der Erstürmung der Bastille von den Chören des

Conservatoire aufgeführt wurde; sie besteht aus Chören und Soli und wurde schnell so populär, daß sie von der Armee als *Frère de la Marseillaise* bezeichnet wurde. Es treten darin als Solisten auf, 1 *Mère de Famille* 2 Greise, 1 Ehefrau, 1 Kind usw.

Noch eine andere zu ihrer Zeit sehr berühmte Melodie hat Dchs abgeschrieben, die Romanze aus der 1799 aufgeführten Oper *Méhuls Ariodant*, ein wunderhübsches Stück das ungemein beliebt und dessen Anfang *Femme sensible* geradezu sprichwörtlich wurde.

Cette mélodie eut alors un tel succès qu' en peu de temps elle fut populaire. Le sexe a toujours eu prétention de sensibilité; cependant le peuple dit proverbialement d'une demande qui ne doit pas avoir de résultat: C'est comme si tu chantaies *Femme sensible*¹¹.

Entschieden nachrevolutionär sind die nächsten Stücke aus Cherubinis *Deux Journées*, deutsch als „Der Wasserträger“ bekannt. Es ist eine der damals beliebten sogenannten „Retzungsobern“, zu welchen auch der *Fidelio*, oder wenigstens sein Urbild, *Gaveaux' Léonore* ou l'amour conjugal gehörte. Ein savoyardischer Wasserträger rettet aus Dankbarkeit einen Grafen in seinem Wasserfaß vor der Guillotine.

Voieldieu's *Calife de Bagdad* ist uns nur noch durch seine Ouvertüre bekannt; hier sind daraus noch verschiedene Nummern, u. a. eine Romanze; diese Form tritt nun überhaupt in den Vordergrund; von Voieldieu sind davon außer der im *Kalifen* noch drei solche vorhanden, darunter das einzige Stück außer dem *Chant du Départ*, das nicht aus einer Oper stammt: ein damals sehr beliebtes Lied mit dem Refrain:

Vivre loin de ses amours,
n'est-ce pas mourir tous les jours?

Die beiden Opern Voieldieu's *Jean de Paris* und *La Dame blanche*, die für uns seinen Namen repräsentieren, sind erst später entstanden, die weiße Dame 1825, vier Jahre nach dem Tode von Peter Dchs. Bei dem letzten kopierten Stück

Boieldieu, einem Rondo aus Zoraime et Zulnar (1798, der ersten Oper Boieldieu, die durchschlug) fehlt aus unbekannten Gründen die Begleitung; der Raum dafür ist frei gelassen.

Auf diese bekannten Komponisten folgen noch einige unbekanntere, Le Berton (auch Berton genannt) und Plantade. Der erstere schrieb mehrere Opern, vertreten sind davon Le concert interrompu, le Délire (wieder mit einer Romanze) und Montano et Stéphanie. Le Berton starb 1844.

Plantade (1769—1839), der sich hauptsächlich als Romanzenkomponist betätigte, war Gesanglehrer im Institut der Mme. Campan in Ecouen, wo die Töchter von Napoleons Offizieren erzogen wurden, und wo auch Hortense Beauharnais, Napoleons Stieftochter und Mutter Napoleons III., seine Schülerin war; später, bis 1828 war er Gesanglehrer am Conservatoire in Paris. Aus seiner Oper Palma enthält das Buch wieder zwei Romanzen; auch die beiden andern, airs genannten Stücke, haben Romanzencharakter und sind Strophenlieder.

Bekannter ist Nicolo Isouard (1775—1818) auch Nicolo de Malte genannt, der Komponist des Aschenbrödel's (1810). Aus seinem Michel-Ange (1802) stammen eine hübsche Barcarole à la vénitienne und ein romanzenartiges Air; bei letzterem singt der Sänger das Ritornell der Begleitung ohne Text als eine Art Jodler mit.

Das letzte Stück ist eine Polonaise aus 30 et 40 von Tarchi (1760—1814).

Das Buch ist bis auf die letzte Seite vollgeschrieben. Es ist ein grüner Pappband mit Lederrücken, der die Nummer I trägt. Ob auch eine Nr. II existiert hat, wissen wir nicht; jedenfalls ist sie nicht mehr vorhanden.

Im Gegensatz zu seinem Schwager Peter Vischer-Sarasin, dem Schwiegersohn Lucas Sarasin's, scheint sich Peter Och's mehr für Gesang- als für Instrumentalmusik interessiert zu haben. Wohl finden sich auch Instrumentalstücke in Klavierbearbeitung in dem Buch, aber es sind Märsche und Ballet-

musik aus Opern. Dagegen enthält es mehrstimmige Gesangsstücke, Duette und sogar Chöre, die auf gemeinsames Musizieren schließen lassen. Es sind Stücke dabei für alle Stimm-lagen; alle, auch die ursprünglich für Bass gedachten, sind im Violinschlüssel notiert; es finden sich aber auch Arien für Sopran, wie die oben zitierte der Zerlina im Don Juan.

Von Anfang des 19. Jahrhunderts an wird die Arie durch die Romanze abgelöst, die mit Grétry, Méhul und Boieldieu in Aufnahme kam; doch sind auch diese Romanzen mit einer Ausnahme (s. o. S. 76) Opernfragmente. Die Verfasser sind mit wenigen Ausnahmen (Mozart) französische Komponisten oder solche, die sich in Frankreich aufhielten wie Gluck und Cherubini.

Es steckt viel Arbeit in dem Buch; doch war das Noten-abschreiben damals viel gebräuchlicher als jetzt; es gab keine billigen Klavierauszüge und Gesamtausgaben; überhaupt waren die Noten, die noch gestochen, nicht gedruckt wurden, verhältnismäßig teuer. Dagegen gab es periodisch erscheinende Blättchen, „*La feuille chantante*“ und ähnliches, die die beliebtesten Opernmelodien, heute würden wir sagen, Schlager, monatlich oder wöchentlich mit Klavier- oder Harfenbegleitung veröffentlichten; oft besteht die Begleitung auch nur aus beziffertem Bass. Auch ein solches Heft, ein Jahrgang der *Feuille de Terpsichore* aus dem Besitz von Peter Dohs ist noch vorhanden. Es enthält 18 Nummern mit Klavierbegleitung, deren Arrangeur, Mr. Mozin jeune, immer extra angegeben ist. Es ist nicht datiert; dem Inhalt nach muß es aus den letzten 80er Jahren stammen; die Oper *Arvire et Evelina*, die Sacchini unvollendet hinterlassen hatte, ist von Rey (1734 bis 1810) beendet, 1787 zum ersten Male aufgeführt worden. Johann Christoph Vogel, von dem mehrere Stücke als Air de Mr. Vogel abgedruckt sind, starb 1788. Außerdem enthält das Heft noch Stücke von Grétry und Dalayrac u. a., die berühmte Romanze der Nina: „*Quand le bien-aimé reviendra*“ (ohne Angabe des Autors) und mehreres aus den Deux Savoyards.

Manchmal wird die Oper, manchmal der Komponist als bekannt vorausgesetzt und nicht genannt.

Das Ochs'sche Notenbuch gibt einen hübschen Einblick in den Musikbetrieb seiner Zeit. Es zeigt, wie damals der Bedarf an Gesangsstücken fast ausschließlich durch die Oper gedeckt wurde, und wie eine ansprechende Opernmelodie der weitesten Verbreitung sicher sein konnte. Nicht selten wurden beliebten Melodien neue Texte unterlegt. Fast ausschließlich ist es die zeitgenössische Oper, die das Material liefert. Auf jener Zeit lastete noch nicht die goldene Bürde der Klassiker, die heute so leicht die Gegenwart erdrückt.

Fast völlig fehlt das Volkslied; jene Kreise, die auf ihre Bildung, die „lumières“ so stolz waren, verwendeten es nur, wenn sie es durch Bearbeitung salonfähig gemacht hatten; ähnlich wie zur selben Zeit Musäus und lang vor ihm Charles Perrault das Volksmärchen behandelt hatten. Ein ganz charakteristisches Beispiel hierfür ist das in dem gedruckten Heft enthaltene Lied aus Dalayrac's Deux Savoyards: „Escouto d'Jeannetto“, das nicht nur musikalisch, sondern auch textlich vom Volkslied abhängig ist. Und zwar gehört der Text¹² zu einem Typ, der sich durch die ganze französische Musikgeschichte nachweisen läßt, von Adam de la Halle's Jeu de Robin et Marion (13. Jahrh.) an; dem Gespräch zwischen der Bäuerin und dem Stadtherrn, bei dem dieser den Kürzeren zieht. Uns ist das Thema aus der Ballade der Hanne in Haydn's Jahreszeiten: „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt“ bekannt, die übrigens auch auf ein französisches Singspiel zurückgeht.

Vielleicht ließen sich in alten Notenschränken und Familienpapieren noch mehr solche interessante Schreibbücher finden, die unser Bild ergänzen und erweitern könnten.

Anmerkungen.

¹ Vergl. R. Nef, die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Sammelbände der Inter-

nationalen Musikgesellschaft Jahrg. X, Heft 4, 1909, und E. Refardt, Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte. Jahrbuch 1920.

² Über die literarische Tätigkeit von Peter Ochs, vergl. Albert Gessler, Peter Ochs als Dramatiker im Basler Jahrbuch 1894, und Gustav Steiner, Eine Basler Büchersammlung aus dem 18. Jahrh. in Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Bd. 23 (1925).

³ Eduard Wölfflin, Das Collegium musicum und die Konzerte in Basel. Beiträge zur vaterländischen Geschichte Bd. 7. 1860.

⁴ G. Steiner, Korrespondenz des Peter Ochs Bd. I, S. 4. Brief von P. Mouchon, 13. Dez. 1770.

⁵ G. Steiner a. a. O., S. 353. Brief vom Mai 1792.

⁶ J. Tiersot, Histoire de la Marseillaise 1925. S. 46.

⁷ G. Steiner a. a. O. S. XLVIII.

⁸ Über die Orgelbauer und Instrumentenmacher Brosy Vater und Sohn, s. R. Nef a. a. O. S. 559. Der Sohn Brosy hat 1787 die Münsterorgel renoviert.

⁹ Strickler, Altensammlung der helvetischen Republik Bd. IV, S. 868.

¹⁰ M. Birnmann, Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 390.

¹¹ Du Mersan in Chants et Chansons populaires de la France, Bd.

¹² J. Tiersot, Chansons populaires des Alpes françaises (Savoie et Dauphiné) S. 475.