

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Musikernamen in der böhmisch-schlesischen Adelsgeschichte**

VON WERNER KAUPERT, SOLINGEN

Der mit Forschungen über Adelsgeschichte befaßte Genealoge wird im allgemeinen sein Material in der Kirchen- oder Profangeschichte oder doch jenes aus diesen beiden Gebieten abgeleitet finden. Obwohl andererseits der Spielmann oder Musiker in vielen Zusammenhängen und mit sehr verschiedenen Funktionen (oft sind sie mit niederen Diensten verbunden) an geistlichen oder Fürstenhöfen zu finden ist, worüber neben der eigentlichen Standesgeschichte das Sozialwesen des Mittelalters in einschlägigen Werken Auskunft gibt, ist doch der geadelte oder durch Zugeständnis einer eigenen Wappenführung ausgezeichnete Musiker nicht eben häufig anzutreffen. Unter diesem Gesichtspunkt sind die nachstehend angeführten Musiker im gleichen Rang mit der Verleihung entsprechender Prädikate an andere beamtete oder jedenfalls abhängige Persönlichkeiten zu sehen. Es handelt sich also mit Sicherheit um Musiker, deren Berufung an einen Fürstenhof oder in hohen kirchlichen oder städtischen Dienst nicht zuletzt als notwendig für das eigene Selbstgefühl einer herrscherlichen Instanz empfunden wurde und die Hervorhebung ihrer Position durch Ausstellung eines Adels- oder Wappenbriefes nach sich zog. Der auch gebrauchte Terminus eines „Verdienstadels“ bezeichnet die Sache unmittelbar, indem er weder an geschichtliche Voraussetzungen in der Biographie des Namensträgers gebunden noch ohne Zusammenhang mit dem ausgeübten Beruf verständlich ist. Daß hierbei besonders musikalische Qualitäten und Leistungen vorausgesetzt werden dürfen, ist schon unter dem Gesichtspunkt geringerer Ausbildungsmöglichkeiten und sich hieraus ergebender größerer Anstrengung keine Frage. Interessant wäre es, wenn sich auch in anderem regionalen Bereich entsprechende Privilegien für Musiker finden lassen würden, eine Frage, der der Bearbeiter bei sich ergebender Gelegenheit nachzugehen gedenkt.

Cupers, Anselm und Johann, Brüder, Altisten der kais. Kapelle: Wappen-Besserung 22. VII. 1610¹.

Dotzauer, Richard, Prager Großhändler, Ritterstand Wien, 12. III. 1867. [Der Name des Kaufmanns wird hier wegen der Wahrscheinlichkeit eines genealogischen Zusammenhangs mit der Familie d. Violoncellisten Friedrich D. — 1783—1860 — genannt. Anm. d. Bearb.]

Endermann, David, (Posauner auf dem weissen Thurm zu Prag) und Georg, Brüder: Wappenbrief 26. XI. 1587.

Hörman, David, v.: Bassist der kais. Hofkapelle: Wappenbrief Prag 16. IX. 1758.

Januš, v.: Wappenbrief für Thomas, Bassist der Hofkapelle, Prag 4. V. 1584.

Kreil, v.: Wappenbrief für Jakob, Hofmusikus, und dessen Sohn Johann, Prag 29. VII. 1663.

Melantrich v. Aventin: Adelsstand für Georg, berühmten Prager Buchdrucker 1557. Conf.² Prag 26. VI. 1596. [Melantrich heißt der bekannte Prager Musikverlag „Vydalo hudebni nakladatelství Melantrich, Praha“. Anm. d. Bearb.]

Philibert, Michael: Tenorist der kais. Kapelle: Wappenbrief 30. VI. 1592.

Skalkovský v. Freistein, Georg: Organist bei Sct. Thomas in Prag: Adelsstand 1641.

* Zusammengestellt nach dem Quellenwerk von Adalbert Ritter Král von Dobrá Voda, *Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien*, Prag 1904.

¹ Das u. a. i. d. Univ.-Bibl. Münster i. W. eingestellte Originalwerk enthält genaue Quellenangaben. Die den einzelnen Namen beigefügten Daten bedeuten die Termine, an denen die jeweiligen Standesveränderungen od. Verleihungen v. Adelsprädikaten erfolgt sind.

² Confirmation-Bestätigung.

Einige Bemerkungen zur Mehrstimmigkeit in Böhmen

Das Chorbuch aus Kutná Hora und das Graduale latino bohemicum aus Prag

VON JITKA SNIŽKOVÁ, PRAG

Im Laufe des 16. Jahrhunderts war der Chorgesang in Böhmen sehr verbreitet und wurde in den literarischen Bruderschaften intensiv gepflegt. Schon von der Hussitenzeit an gehört der Chorgesang zum wahren kulturellen Leben und zur allgemeinen Erziehung. Schon *Francis-Kanzional*¹ (1505) und „*Speciálník*“² (ca. 1530) zeigen, daß sich mehrstimmige Musik in Böhmen vom 15. Jahrhundert an Hand in Hand mit derjenigen der niederländischen Meister entwickelte. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden wir in den handschriftlichen Quellen von vielen böhmischen Komponisten entweder die ganzen Namen oder deren Abkürzungen angegeben (so z. B. von: Jiří Rychnovský, Jan Troján Turnovský, Pavel Spongopeus Jistebnický, Jan Simonides Montanus, Ondřej Jevíčský, Jan Stefanides Pelhřimovský, Jakub Maršálek Quercertus, Mattheus Junior Poříčenský)³.

Der überwiegende Teil dieser mehrstimmigen Musik ist nicht vollständig, da die Quellen, d. h. die Stimmbücher, nicht alle erhalten geblieben sind, so daß etwa 90 Prozent dieser Musik nur bruchstückweise überliefert sind.

Es überrascht nicht, daß man in dieser Blütezeit der Polyphonie in Böhmen auch Werke ausländischer Komponisten in den einheimischen Quellen finden kann. Eine wenig bekannte und bis jetzt nicht beschriebene Quelle bildet das Chorbuch aus der Jakobskirche⁴ in der Stadt Kutná Hora, in dem sich mehrere stimmkomplette Messen ausländischer Komponisten befinden. Dieses Chorbuch ist eine undatierte Handschrift (34 cm x 55 cm), umfaßt 260 Blätter und ist wohl Ende des 16. Jahrhunderts entstanden. Das Titelblatt fehlt. Der Einband ist original Leder. Die schwarze Schrift ohne illuminierte Initialen ist kaligraphisch. Alle Stimmen werden jeweils auf sich gegenüberliegenden Seiten in weißer Mensuralnotation gegeben (folio b—a). Die Handschrift wurde im Jahre 1955 vom Nationalmuseum in Prag (Musikabteilung) gekauft.

Das Chorbuch enthält 11 Messen (stimmkomplett), von denen nur zwei anonym sind:

Officium quinque vocum (anonym)

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Officium quinque vocum (anonym)

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Caroli Luython super „Filiae Hierusalem“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Philippi Schöndorff super „La dolce fista“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus (5-stimmig), Agnus

Missa octo vocum Georgii Florii super „Un jour L'amant“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa octo vocum Philippi de Monte super „Confitebor tibi Domine in toto corde meo“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum super „Ecco lasso il core“ Georgii Florii

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Philippi de Monte Sine nomine

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

¹ D. Orel, *Kanconál Francusuv*, Praha 1922.

² K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, Praha 1893, S. 132. J. Racek, *Česká hudba*, Praha 1958, S. 52—53, 71, 73—74.

³ Československý hudební slovník, I. Teil, Praha 1961; II. Teil Praha 1965.

⁴ Nationalmuseum in Prag, Musikabteilung, Sign.151/55. J. Snížková, *Kutnahorský rukopis ze sklonku 16. století Časopis Národního muzea* (im Druck).

Alia missa sex vocum Usquequo Domine authore Philippo Schöndorff

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Jacobi Regnard super „Poi chil mio largo pianto“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus (4-stimmig), Agnus

Missa octo vocum Julii Belli Longianensis super „Tanto tempore vobiscum sum“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus.

Auf Folio 1a findet sich eine Bemerkung über den Stifter Sigismund Kozel:

„Chori Templi Divi Jacobi Majoris. Guttenbergae

Ex dono Dni. Sigismund Kozel à Reysental. Sacrae Caesaris Majestatis

Rei Metallicae olim Sic Guttenbergae praefecti et postea eiusdem

Rei publicae Guttenbergensis Primatis“.

Sigismund Kozel stammte aus der Familie des Nicolaus Kozel in Kutná Hora⁵. Er ist gegen 1548 geboren, wirkte als städtischer Schreiber und im Jahre 1586 wurde er zum Hofmeister des Erzbergwerkes ernannt. Er war eine hervorragende Persönlichkeit der Stadt, und wurde daher auch mit dem Titel „von Reysental“ ausgezeichnet. Er war mit den humanistischen Kreisen Böhmens sehr befreundet, was unter anderem aus einem Gedicht des böhmischen humanistischen Dichters Georgius Carolides über Kozels Verdienste deutlich hervorgeht⁶.

*„Kozelius donec motus pietatis amore
(Qui fasces Kuttna primus in urbe gerit,
Principis tenui, mox ab radicibus imis
Tam pulcrum egregio Marte novavit opus.“*

Aliter anno adiecto:

*„HaeC sChola KozeLlo KUtnis aUtore noVatUr . . .“
„Grata Sigismundo patriae prognata juvenus
Esto; domum et vitam munere cujus habes.
Quove magis sis grata, Deum prece posce, patronum
Hunc tibi quo servet, te sibi, utrique scholam.“*

Im Jahre 1594 gründete er die Schule bei der St.-Jakob-Kirche in Kutná Hora. Sein Wappen existiert noch jetzt an dem Marmorportal des im Renaissance-Stil erbauten und später barockisierten Gebäudes des heutigen Erzdechanten. Für Kirche und neugegründete Schule wurde auch eine Glocke von dem Glockengießer Tomáš Klábal gegossen. Sie trägt als Aufschrift den Namen Sigismund Kozels und das Datum 1594⁷.

Zu dieser Zeit entstand auch unsere Handschrift. Die St.-Jakobs-Kirche sowie auch die Schule, die Kozel gegründet hatte, waren in kalixtinischen Händen⁸. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts existierten in Kutná Hora schon mehrere Musikhandschriften⁹. Aus den Urkunden sind auch mehrere Notenschreiber bekannt, so z. B. Bakalaureus Koláčník oder Johannes Kouřimský, der im Jahre 1581 *Kyriamina* und *Patriamina* geschrieben hat. Auch der Buchdruck wurde zu dieser Zeit in Kutná Hora sehr gepflegt, da Viktorín Veselský (1589) und Daniel Škop (1596) dieses Handwerk betrieben haben¹⁰. Alle diese Kunsthand-

⁵ E. Leminger, *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*, Praha 1926, S. 32, 111, 121, 123. V. Nováček, *Listář k dějinám školství kutnohorského*, Praha 1894, S. XVII–XVIII, 38–39, 51–52, 57–58, 60.

⁶ *Liber epigrammatum ad nobilem virum D. Sigismundum Kozelium à Reysental pro scholam superiore Kuttenbergensi M. Georgii Carolides à Karlsperka Pragae, Typis M. Daniellis Adami, anno MDXCV.* V. Sedláček, *Listář k dějinám školství kutnohorského*, Praha 1894, S. XVIII.

⁷ E. Leminger, *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*, Praha 1926, S. 111.

⁸ V. Nováček, *Listář k dějinám školství kutnohorského*, Praha 1894, S. 39.

⁹ K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, Praha 1893, S. 119–122. *Památky archeologické*, VI, S. 281. Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti* (Ausgabe von Rezek), I, Praha 1878, S. 121. Diese Handschrift des Chorbuches ist in der Literatur unbekannt.

¹⁰ E. Leminger, a. a. O., S. 286 f.

werker waren in der Entstehungszeit unserer Handschrift tätig, aber es liegen keine schriftlichen Zeugnisse vor, die auf einen Zusammenhang zwischen unserer Handschrift und diesen Werkstätten hinweisen.

Unter den tschechischen Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen befindet sich kaum ein Chorbuch, dessen Messen, die nacheinander eingetragen wurden, mehr als drei Stimmen aufweisen.

Die Datierung unserer Handschrift ist mit der Bemerkung des Sigismund Kozel gegeben. Die obere Grenze ist das Sterbedatum des Stifters — 1596¹¹. Die untere Grenze der Entstehung ist ungefähr das Jahr 1585, in dem Kozel seinen großen Reichtum erworben hatte und die Beziehungen zu den humanistischen Dichtern und Komponisten pflegte.

Wahrscheinlich wurde diese Messenhandschrift für mehrere ausländische Bürger, die in Kutná Hora lebten und tätig waren, geschrieben. Darum finden wir hier die katholische Messe vollständig mit allen unveränderlichen Teilen. Dagegen sind die in den heimischen Handschriften für die kalixtinische Messe in Böhmen, die immer ohne *Agnus*-Teil aufgezeichnet wurde, bestimmten Werken, auch wenn es sich um ausländische katholische Komponisten handelte, unvollständig. Ähnlich wurde in Kutná Hora im 15. Jahrhundert das Graduale *Smiškovský* für die bayerische Gruppe, die damals in dieser reichen Stadt lebte, angefertigt¹².

In Kutná Hora wirkten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrere tschechische Musiker, unter denen sich auch berühmte Komponisten mehrstimmiger Musik befanden. Jan Simonides Montanus (?—1587)¹³ stand in freundschaftlichen Beziehungen zum Dichter Nicolaus Vodňanský aus Czazarov, dem er seine Weihnachtsmotette *Quem vidistis pastores* gewidmet hatte¹⁴. Obzwar wir heute mehrere Bruchstücke von Messen und Motetten dieses Meisters zur Verfügung haben, blieb das stimmkomplette Werk bislang unbekannt, so daß wir nicht in der Lage sind, über seine Kompositionstechnik etwas zu sagen. Daher kann auch ein Zusammenhang zwischen dem Chorbuch aus Kutná Hora und dem Komponisten Simonides Montanus nur als eine Hypothese angesehen werden.

Grundsätzlich ist die Handschrift eine hervorragende Quelle für das Vorhandensein stimmkompletter Messen ausländischer Komponisten, besonders des Prager Kreises, in einer damals reichen Landstadt in Böhmen. Ihre Bedeutung liegt in der Aufnahme von Werken ausländischer Komponisten in eine heimische Handschrift und bleibt bis heute ein Dokument des kulturellen Zusammenlebens der überwiegend kalixtinischen Stadt mit der katholischen Musik.

Im *Graduale latino-bohemicum*¹⁵ der Universitätsbibliothek Prag befindet sich unter Werken böhmischer sowie auch anonymer Komponisten ein fünfstimmiges *Officium super „Levavi oculos meos“* von Jacobus Handl-Gallus aus dem Jahre 1578, stellt also ein frühes Werk dieses Komponisten dar. Ein Bruchstück von drei Stimmen (Discantus, Altus, Bassus) wurde in DÖT VI, 1, 1899, erwähnt¹⁶. Joseph Mantuani, Verfasser der Einleitung, konnte damals nur drei Stimmbücher kennen; er bezeichnete diese Handschrift als aus dem ehemaligen Besitze des Pfarrers Jan Troján Turnovský stammend. Heute haben wir vier

11 Kozel wurde bei der Hauptkirche St. Barbara in Kutná Hora begraben. Seine verschwenderische Witwe heiratete seinen besten Freund Nicolaus Vodňanský aus Czazarov, der ein humanistischer Dichter und Förderer der Musiker und Künstler war. Leminger, ebenda, S. 121.

12 Památky archeologické, VI, S. 281.

13 Československý hudební slovník, Praha 1965, S. 503.

14 Simonides Montanus — *In gratiam D. Nicolai Vodňanskího à Czazarov facti J. S. M. Anno 1574* (die Motette *Quem vidistis pastores, II. pars Natum vidimus iacentem*). J. Černý, *Seznam hudebních rukopisů muzea v Hradci Králové*, in: *Miscellanea musicologica* XIX, Praha 1966, S. 188.

15 J. Truhlář, *Catalogus Codicum Manuscriptorum Latinorum qui in C. R. Bibliotheca Publica atque Universitatis Pragensis Asservantur*, Tomus II, Pragae 1906, S. 126—127. K. Konrád, a. a. O., S. 246—248. V. Plocek, *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in bibliotheca publica Pragensi SK ČSSR — UK servatur* (Praha — im Druck).

16 Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. VI/1, Bd. 12, Wien 1899, S. XVII; ebenda Jahrg. XII/1, Bd. 24, S. XIV.

Stimmbücher in der Universitätsbibliothek (XI B 1 a, b, c, d) und ein Stimmbuch in dem Archiv in Strahov (D A II 3 — Památník Národního písemnictví) zur Verfügung¹⁷.

Der Name des Jakobus Handl-Gallus ist in dem Officium nach dem Introitus „*Rorate*“ und vor dem Kyrie (fol. 328 a) in dem Stimmbuch des „Discantus“ (XI B 1 a) vermerkt¹⁸. In dem Tenorstimmbuch beginnt das ganze Werk mit einer Dedicationsseite (fol. 327 a):

„*Officium sacrum de Annunciacione Beatae Mariae*
Adam Rossa pro decore Christi Sumptu privato curavit
Anno virginis partus 1578“.

Das ganze Officium — es bleibt offen und fraglich, ob wirklich alle der veränderlichen Teile von Gallus komponiert wurden, da die Imitationsarbeit ganz andere Tendenzen (hauptsächlich in den Partien „*Laus tibi Christi*“ und „*Mittit ad virginem*“) aufweist — hat folgende Teile:

- Kyrie (e-phrygisch)
- Gloria (e-phrygisch)
- Laus tibi Christe (F-ionisch — a-phrygisch mit — b —)
 - II. pars Prophaetae Sancti (a-phrygisch)
- Mittit ad virginem (F-ionisch mit — b —)
 - II. pars: Naturam superat
 - III. pars: Exi qui mitteris
 - IV. pars: Accede nuntia
 - V. pars: Audit et suscipit
 - VI. pars: Qui nobis tribuat
 - Amen (alles in F-ionisch)
- Credo Patrem (a-äolisch)
 - Et incarnatus (a-äolisch, e-phrygisch)
 - Et resurrexit (4-stimmig) (e-phrygisch)
 - Et in Spiritum (5-stimmig) (e-phrygisch)
- Beata es virgo Maria (F-mixolydisch)
 - II. pars: Ave Maria (F-mixolydisch).

In der Motette *Beata es virgo Maria* handelt es sich um eine ganz andere Musik als in der bekannten fünfstimmigen Motette *Beata es virgo Maria* (DTÖ XXVI, 51/52, S. 66) von Gallus. Mit der sechsstimmigen Motette *Beata es . . .* von Gallus (DTÖ V, S. 146) weist das Quartintervall am Anfang eine Ähnlichkeit auf; die ganze Kompositionsarbeit entwickelt sich aber völlig anders und hat eine ganz andere Musik zum Ergebnis. In jedem Falle aber repräsentieren Kyrie, Gloria und Credo eine zyklische und bis heute unbekannt Komposition von Jacobus Handl-Gallus¹⁹. Dieselbe Melodie des Cantus firmus, Imitationen, Tonarten lassen das Werk in diesen Partien als eine Einheit erscheinen. Die ganze Komposition scheint für Prag geschrieben und, wie schon erwähnt, ein Jugendwerk von Jacobus Gallus²⁰ zu sein.

¹⁷ Dank der Mitarbeit von Herrn Professor Dr. Kurt von Fischer.

¹⁸ Diskantus fol. 328 a—339 a; Altus fol. 333 b—344 b; Tenor fol. 329 a—337 b; Vagans fol. 295 a—305 b (D A II 3); Bassus fol. 315 a—315—326 b.

¹⁹ Die Transkribierung aus der weißen Mensuralnotation von J. Snížková.

²⁰ DTÖ, Jahrg. XII/1, Bd. 24, S. XIV. „*Missa super levavi oculos meos*“ 4 voc. Prag. Die Messe dürfte eine von den früheren Kompositionen unseres Meisters sein; denn die ehemals dem utraquistischen Pfarrer Jan Troján Turnovský gehörige Sammelhandschrift weist auf dem Einbände die schwarz eingedruckte Jahreszahl 1578 auf“. Hier sei Prof. Dr. D. Cvetko für seine Hilfe Dank gesagt.

Die ganze Handschrift (*Graduale Latino-bohemicum*) mit den fünf Stimmbüchern war im Besitz der St.-Michaelis-Kirche in Prag Neustadt (heute die evangelische Kirche „V Jirchářich“) ²¹. Dem Inhalte nach gehört diese Handschrift der neokalixtinischen Richtung zu. Alle Officia enthalten viele üppige veränderliche Partien und Motetten und nie kommt ein *Agnus*-Teil vor ²². Auch in der Vorrede herrscht mit Melanchtons Gedanken der neokalixtinische Geist.

Die ziemlich niedrige Stimmlage des Chores (hauptsächlich im Diskant und Altus) zeigt sich in allen Messen und Motetten dieser Handschrift. Die Besetzung, auch in der Komposition von Gallus, scheint für Männerchor und Knabenstimmen (Diskant—Altus) bestimmt zu sein. Jan Troján Turnovský — ein böhmischer Komponist ²³, dessen Kompositionen sich ebenfalls in dieser Quelle befinden ²⁴, — war aber auf keinen Fall weder Verfasser noch „Redakteur“ dieser Handschrift. Er wird in der Vorrede im Tenorstimmbuch neben den anderen böhmischen Komponisten Jiří Rychnovský und Matheo Poříčenský als einer von den Autoren der Messen und Motetten erwähnt. Eine nähere Beziehung Jan Troján Turnovskýs zu Jacobus Handl-Gallus ist bisher noch nicht nachgewiesen, obzwar es nicht ausgeschlossen erscheint, daß gerade die Motetten *Laus tibi Christe* und besonders *Mittit ad virginem* der Stimmführung nach von Turnovský komponiert worden sind.

Die humanistischen und neokalixtinischen Kreise in Prag sowie auch in den anderen Städten Böhmens pflegten die mehrstimmige Musik und hatten enge Verbindungen zu ausländischen Künstlern. Beide Quellen sind daher nicht nur wichtig als Belege der stimmkompletten Mehrstimmigkeit, sondern sie sind auch Beiträge zur Tätigkeit bekannter Messen- und Motettenkomponisten des 16. Jahrhunderts auf dem Boden Böhmens.

Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff

VON PETER P. VARNAI, BUDAPEST

Vom Leben und von der Tätigkeit Johann Paul von Westhoffs (1656—1705) weiß die Fachliteratur sehr wenig. Die Lexika teilen seine biographischen Daten im allgemeinen noch immer nach Walther und Gerber mit. Man findet kaum Analysen seiner Werke, höchstens einige Hinweise in den die barocke Geigenliteratur im allgemeinen behandelnden Werken von Beckmann, Moser und Pincherle.

Ein — in der südungarischen Stadt Szeged zum Vorschein gekommenes, bisher unbekanntes — Westhoff-Werk wirft teilweise sowohl auf den Lebenslauf, als auch auf die Tätigkeit des Komponisten Licht. Es handelt sich um einen Zyklus von sechs Partiten für Solovioline (*a*-moll, *A*-dur, *E*-dur, *C*-dur, *d*-moll, *D*-dur). Das 30seitige, kupfergestochene Heft in Querformat ist im Besitz der Szegeder Städtischen Bibliothek (Signatur: F. b. 999). Leider fehlt das erste und das letzte Blatt des Heftes; so ist die Gigue der sechsten Partita nur ein Fragment, und auch das Titelblatt ist abhanden gekommen. Der Originaltitel ist daher unbekannt. Vorhanden ist aber die vollständige französische Widmung, die den Namen des Komponisten enthält und auch über das Datum der Veröffentlichung Aufschluß gibt: Dresden, 6. Juli 1696.

²¹ E. Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1948, S. 142.

²² E. Troida, *Kapitoly o české mensuralní hudbě*, in: Cyril LIX, Praha 1933. J. Snížková, *Le motet tchèque 1570—1620*, in: *Musica antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz 1969, S. 35; dies., *Die kalixtinische Messe gegen Ende des XVI. Jahrhunderts*, in: *Kongreßbericht Brno 1970* (im Druck).

²³ *Československý hudební slovník*, Praha 1965, S. 793—794.

²⁴ Officia Turnovini ex UK XI B 1 a, b, c, d. *Officium super „Dunaj voda hluboká“* (in vierstimmiger Ausgabe ohne Vagans-Stimme in J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha 1958, S. 49.), *Officium De Nativitate Beatissimae Mariae*.

Im folgenden teile ich den Text der Widmung in extenso mit.

„MADAME,

Si tout le monde n'estoit deja que trop convaincu, que la Serenissime Maison de Baireuth est un veritable Azile de la Musique, & de ceux qui en font profession, je tacherois de l'en persuader, à present, que je prens la liberté de dedier à Votre Altesse Electorale de la façon la plus humble & la plus soumise du Monde, ce Volume de pieces en Musique. Mais j'ay une autre chose à luy apprendre, & qui me touche de bien plus près, assavoir, que V. A. E. se fait un plaisir de Combler de graces infinies une famille, la quelle etant estrangere dans ce pais ci, auroit sans de st Augustes auspices, bien de la difficulté, de trouver terrain pour s'entraciner, & comme après ma soeur j'ay l'honneur d'en estre le plus grand participant, j'ay crû qu'il seroit de mon devoir, de rendre un temoignage publique de la tres humble reconnoissance qu'une protection si Illustre, est capable de faire naitre dans l'ame d'un fidelle serviteur, protestant que je suis avec tout le respect dû à sa Souveraine

à Dresen le 6. Juil.

1696.

M A D A M E ,

DE VOTRE ALTESSE ELECTORALE

*le tres humble tres soumis
& tres acquis sujet*

JEAN PAUL WESTHOFF.“

Aufgrund der Widmung an die sächsische Königin Christine Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth müssen wir die auf Westhoff bezüglichen biographischen Daten von Walther und Gerber berichtigen. Wenn nämlich Westhoff schon 1696 der Königin für ihre Hilfe „de trouver terrain pour s'entraciner“ Dank sagen konnte, folgt daraus: 1. daß entweder die Universitätsprofessur Westhoffs in Wittenberg schon 1696 eine vollendete Tatsache war, oder: 2. daß er schon vielleicht in diesem Jahr — und nicht erst 1698 — nach Weimar kam. Der in Dresden geborene und den größten Teil seines Lebens in der sächsischen Hauptstadt verbringende Künstler konnte sich in dieser Stadt keinen Fremden nennen; wenn auch sein Vater (geboren in Lübeck) sich als schwedischer Rittmeister in Dresden niederließ, kann auch diese Tatsache den Ausdruck „*pais étrangere*“ nicht motivieren, da Johann Paul von Westhoff fünfzehn Jahre älter als die Königin war und so Christine Eberhardine die Dresdener Ansiedlung des älteren Westhoff nicht fördern konnte. Nach der Meinung des Verfassers dieser Zeilen, bezieht sich die Widmung auf das Niederlassen in Wittenberg bzw. auf deren Unterstützung. Höchstwahrscheinlich wollte Westhoff die Katholisierung Augusts des Starken nicht in Dresden abwarten und bat darum die Königin schon ein Jahr vor dem Religionswechsel des Königs um Unterstützung. Der Ausdruck „*protestant que je suis*“, verglichen mit der Tatsache, daß Christine Eberhardine sich kurz nach der Katholisierung ihres Gatten nach Torgau, später nach Pretzsch zurückzog und dort ihr Leben verbrachte, scheint diese Annahme zu bestärken. (Die Königin war eine große Musikliebhaberin; auch in Pretzsch hatte sie ein eigenes Kammerensemble¹.)

Es ergibt sich natürlich die Frage: wie kam das Partitenwerk Westhoffs gerade nach Szeged? Die Register der Szegeder Städtischen Bibliothek geben uns nur darüber Aufschluß, daß das Notenheft 1913 als ein Geschenk Soma Nádor's in die Sammlung gelangte. Es war unmöglich, etwas über die Familie Nádor zu erfahren. Es ist nur anzunehmen, daß sie mit dem Eigentümer des gleichnamigen Budapester Musikverlags, oder mit einer anderen, auch

¹ M. v. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. II., Dresden 1862, S. 6.

mit dem Musikverlagswesen sich beschäftigenden Familie, der Familie Bárd, in Verbindung stand. Leider müssen wir die verlockende Hypothese, daß das Notenheft beim ungarländischen Besuch Westhoffs in Szeged geblieben wäre, gänzlich ausschließen. Der Künstler hielt sich nämlich 1680 in Ungarn auf, wo er als Fähnrich der kaiserlichen Armee des Generals von Schultz am Türkenfeldzug teilnahm.

Was nun die stilistische Entwicklung Westhoffs im Spiegel des Partitenwerks von 1696 anbetrifft, fällt vor allem sowohl in der zyklischen Form, als auch in den einzelnen Sätzen das Streben nach konziser Formgebung auf. Im Gegensatz zu den neun Sätzen der Sonate von 1682, den sechs Sätzen der Solosuite von 1683 und zu dem im allgemeinen fünf Sätze umfassenden Sonatenwerk von 1694, sind die Partiten von 1696 ausnahmslos viersätzig. Alle enthalten je eine Allemande, Courante, Sarabande und Gigue; es ist in ihnen keine Spur mehr der in den früheren Werken üblichen programmatischen Sätze zu finden. Fermaten, die virtuose Cadenzen ermöglichen bzw. andeuten, kommen auch nur gelegentlich vor. Wohl sind innerhalb der einzelnen Sätze unverändert Wiederholung und Sequenzieren die meist angewandten Mittel des Formbaus, doch in wesentlich geringerem Maße, als in den früheren Werken. Dabei wirken die sequenzierenden Abschnitte dieser Partiten bei der Entfaltung der Charaktere mit.

Technisch gesehen, beweisen natürlich alle sechs Partiten unverändert die ausgesprochen virtuose Persönlichkeit des Komponisten. In den Sätzen findet man kaum einstimmige Abschnitte und die mehrere Takte hindurch anhaltende Drei- und sogar Vierstimmigkeit gehört nicht zu den Seltenheiten. Auch die Ausnützung des Tonumfanges der Violine weist auf die Virtuosität hin: in einigen Sätzen führt Westhoff die Geigenstimme bis in die vierte Lage hinauf.

Auch die Notation ist in ihrer Art bemerkenswert. Meinerseits bin ich nirgends diesem System mit acht Linien (mit zwei C-Schlüsseln) begegnet, das nicht einmal im *Handbuch der Notationskunde* von Johannes Wolf erwähnt ist.

Die sechs Partiten werden bei der Edition Musica Budapest, vom Verfasser dieser Zeilen und dem Geiger Gusztáv S. Szeredi vorgelegt, erscheinen.

Im folgenden teile ich die Incipits der einzelnen Sätze mit:

Partita I.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita II.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita III.

Allemande



Courante



Sarabande

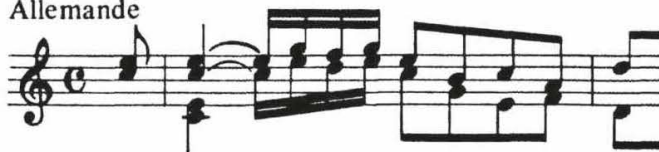


Gigue



Partita IV.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita V.

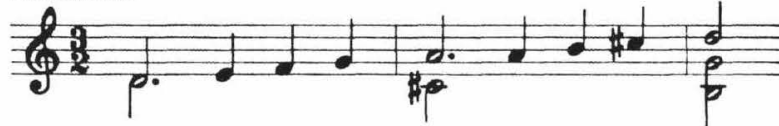
Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita VI.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Das Verhältnis von Grosso- und Concertino-Tonsatz in den Concerti grossi Corellis

VON MARTIN WITTE, MÜNSTER

In erster Annäherung, d. h. bei Vernachlässigung gewisser formaler und satztechnischer Detailfragen, läßt sich der Concerto-grosso-Typ Arcangelo Corellis und ihm verpflichteter, zeitlich benachbarter Meister als eine quantitativ-dynamisch und damit auch klanglich ausgebaute Triosonate auffassen: Träger der „Substanz“ im Sinne der melodisch-harmonischen Vorgänge und der aus diesen resultierenden formalen Gegebenheiten ist das aus 2 Violinen und Violoncello bestehende, kontinuierlich musizierende Concertino. Das nach Möglichkeit chorisch zu besetzende Grosso hat lediglich die Aufgabe, den Concertinopart abschnittsweise zu duplizieren, zu „verstärken“. Unterbleibt diese Verstärkung, wird also der an sich vorgesehene Grossopart nicht besetzt, so bedeutet das ebensowenig einen Substanzverlust, wie andererseits die Hinzufügung eines solchen Grossoparts für ein primär solistisch, d. h. als Sonate konzipiertes Werk einen Substanzgewinn bedeuten würde. Trotz seiner Bedeutung für das Prinzip des Konzertierens muß der Grossopart demnach als „akzidentiell“ gelten.

Daß eine solche Betrachtungsweise auch den Komponisten des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts geläufig war, ist unschwer zu belegen. Erinnerung sei nur an das Vorwort zum Erstdruck der Concerti grossi Corellis (Amsterdam 1713), das ausdrücklich nur das Concertino-Trio für obligat erklärt, das Grosso aber fortzulassen erlaubt¹ — wobei dann primär als Concerti grossi konzipierte Werke gewissermaßen in Sonaten zurückverwandelt würden. Ferner kann auf Georg Muffat verwiesen werden, der sowohl für die fünfstimmigen Sonaten seines *Armonico tributo* (1682) wie auch für die Konzerte seiner *Auserlesenen mit Ernst und Lust gemengten Instrumental-Music* (1701) einen ganzen Katalog klanglicher Realisierungsmöglichkeiten anbietet, in dem die solistische Trio-Besetzung die untere und die volle Concerto-grosso-Besetzung die obere Grenze, zugleich freilich auch die optimale Lösung darstellt². Und schließlich ist als Zeuge für die enge Wechselbeziehung, für die fließende Grenze zwischen Sonate und Konzert auch Fr. Geminiani zu nennen, der offenbar nicht befürchtete, etwaige „Gattungsgesetze“ ernstlich infrage zu stellen, als er (1726—1728) Corellis Solosonaten op. 5 durch entsprechende Bearbeitung in Concerti grossi verwandelte.

Vergegenwärtigt man sich demgegenüber, in welchem Ausmaß das „Italienische Konzert“ der Generation um Vivaldi auf die substantielle (und formale) Eigenständigkeit des Grosso, das ja nun Träger eines „Ritornells“ sein kann, angewiesen ist, — bedenkt man also, bis zu welchem Grade sich in der relativ kurzen Zeit zwischen Corelli und Vivaldi das Grosso aus seiner substantiellen Gebundenheit an das Concertino befreite, so wäre es allerdings verwunderlich, wenn sich nicht wenigstens die ersten Schritte dieses Emanzipationsprozesses schon im Konzertschaffen Corellis beobachten ließen.

Entwicklungsansätze dieser Art möglichst vollständig am Tonsatz, genauer: am Verhältnis des Grosso-Tonsatzes zum Concertino-Tonsatz nachzuweisen, und, soweit zugänglich, zu systematisieren, ist das Ziel dieser Untersuchung³. —

¹ „Concerti grossi con duot Violini, e Violoncello di Concertino obligati, e duot altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio . . .“

² Vgl. Muffats Vorreden, abgedruckt in: DTÖ 23, Wien 1904, ed. E. Luntz, S. 8 f. und S. 118.

³ Bereits E. Schenk hat in seiner Ausgabe des *Armonico tributo* und des 2. Teils der *Instrumental-Music* von Muffat (DTÖ 89, Wien 1953) „Beziehungskategorien zwischen Concertino und Concerto“ gründlich untersucht (vgl. S. XXI ff.). Zumindest in Bezug auf Corelli sind seine Ergebnisse aber unvollständig. Außerdem betrachtet Schenk die Tonsatz-Probleme in ihrer Relation zu formalen Erscheinungen, ein Aspekt, der hier weitgehend ausgeschlossen bleiben soll.

Ausgangspunkt und zugleich noch Norm für die Beziehung zwischen Concertino- und Grosso-Tonsatz bildet bei Corelli das reine, unmodifizierte colla parte korrespondierender Stimmen. Die bei weitem überwiegende Zahl jener Abschnitte, die vom Grosso mitbestritten werden, sind dieser Technik, die als „Verstärkung“ im eigentlichen Sinne anzusehen ist, uneingeschränkt verpflichtet. Man begegnet ihr in langsamen Sätzen ebenso wie in schnellen, in Einleitungs- und Überleitungsakten ebenso wie in selbständigen Satzgebilden. Das colla parte kann sich dabei als ein „kontinuierliches“ über den ganzen Satz erstrecken (das Ergebnis ist dann ein reiner, sozusagen symphonischer Tutti-Satz); es kann aber auch „intermittierend“, d. h. im Wechsel mit rein solistischen Abschnitten eintreten, wobei dann das Prinzip des Konzertierens im Sinne quantitativ-dynamischer Abstufung deutlich spürbar wird.

Selbst bei intermittierendem colla parte kann indessen von einer Emanzipation des Grosso noch nicht die Rede sein. Sie ist vielmehr erst dort anzusetzen, wo das Grosso (A) von bloßer Verstärkung zu einer wie auch immer gearteten, vom Trio-Tonsatz aber jedenfalls abweichenden „Begleitung“ übergeht, oder aber (B) als konkurrierender Melodieträger in Erscheinung tritt und, wenn u. U. auch nur für wenige Zählzeiten, anstelle des Concertino den Vortrag des melodischen Kontinuums übernimmt. — Für beide hier angedeuteten Möglichkeiten gibt es bei Corelli Belege.

A) Der begleitende Grosso-Tonsatz

1. Vollstimmigkeit. — Ein erster Schritt von der „Verstärkung“, vom reinen colla parte, zur „Begleitung“ liegt dann vor, wenn das Grosso die Melodik des Concertino in einer auf die „Kerntöne“ reduzierten Form abbildet — eine Technik, die dementsprechend als „reduziertes colla parte“ bezeichnet werden könnte. Sie kann beschränkt, d. h. nur auf eine Stimme angewendet werden, sie kann aber ebensogut auch den gesamten mehrstimmigen Satz erfassen. (Lediglich die Viola ist hier auszunehmen, da ihre Tonsatz-Position im Concertino nicht besetzt ist.)

Konzert Nr. 2, Allegro III, T. 44 f.⁴⁾

⁴ Da die Satzählung und — davon abhängig — die Taktählung aufgrund gewisser formaler Eigentümlichkeiten bei Corelli problematisch ist und die vorliegenden Ausgaben dementsprechend voneinander abweichen, zitiere ich nach einem rein mechanischen Verfahren. „Allegro III, T. 44“ z. B. bedeutet: T. 44 von der Stelle an gerechnet, wo die Tempo-Vorschrift „Allegro“ zum drittenmal auftritt.

Musikalisch stellt das reduzierte gegenüber dem reinen colla parte ohne Frage eine „Verarmung“ dar; indessen ist nicht zu bestreiten, daß das Grosso sich hier aus seiner mechanisch-starren Bindung an das Concertino zu lösen beginnt.

Auf der nächsten Stufe, für die der Begriff „ausinstrumentierter Generalbaß“ in Anspruch genommen werden kann, tritt die musikalische Verarmung womöglich noch deutlicher in Erscheinung. Kennzeichnend für diese Stufe ist, daß die Oberstimmen des Grosso nicht einmal mehr die Kerntöne der Concertino-Melodik abbilden, sondern ganz offensichtlich nur noch den Stimmführungsregeln einer schlichten, melodisch vergleichsweise unprofilieren Continuo-Aussetzung gehorchen.

Konzert Nr. 8, Adagio I, T. 1.

Auf einer dritten Stufe schließlich erfährt der aus seiner melodischen Abhängigkeit vom Concertino befreite Grosso-Tonsatz erstmals wieder eine musikalische Bereicherung: Der ausinstrumentierte Generalbaß, das Endergebnis eines vom reinen colla parte ausgehenden „Defigurationsprozesses“, wird erneut „ausfiguriert“ resp. „melodisiert“, wobei nun aber jegliche Bezugnahme auf die Concertino-Melodik unterbleibt. Damit stellt das Grosso

Konzert Nr. 1, Largo III, T. 4.

dem Concertino erstmals eigenständige melodische Bildungen gegenüber. Allerdings haben diese nach wie vor nur unterbauende, begleitende Funktion; Träger des Hauptstimmen-Kontinuums ist auch auf dieser Stufe noch das Concertino.

Im einfachsten Falle hat dieser „ausfigurierte“ resp. „melodisierte Generalbaß“ nur die Aufgabe, gewisse rhythmische Ruhepunkte (nicht jedoch Unterbrechungen!) im melodischen Kontinuum des Concertino zu überbrücken.

Konzert Nr. 4, Allegro I, T. 7 ff.

Weiter ausgebildet und konsequenter angewandt führt er schließlich aber zu einer Technik, die in der Nähe des „obligaten accompagnements“ rückt: Dem Hauptstimmen-Kontinuum des Concertino wird ein melodisch annähernd gleich profiliertes Begleitungs-Kontinuum des Grosso entgegengestellt. In dieser prägnanten Form verwendet Corelli den ausinstrumentierten Generalbaß m. W. allerdings nur ein einziges Mal, nämlich in mehreren längeren Abschnitten des 1. Allegro aus op. 6 Nr. 4.

2. Stimmenreduktion. — Die bisher angeführten Beispiele zum begleitenden Grosso-Tonsatz waren ausnahmslos vierstimmig, wobei die beteiligten Instrumente hinsichtlich der Gesetze von Harmonie und Kontrapunkt immer ihre sozusagen klassischen Funktionen ausübten: Der Baß trat immer bassierend, die Viola tenorisierend, die 2. Violine altierend und die 1. Violine diskantierend auf; allenfalls zwischen den beiden Violinen war — nämlich bei den nicht seltenen Stimmkreuzungen — ein Austausch der Funktionen möglich.

So bezeichnend und weithin verbindlich diese Art der Tonsatz-Gestaltung für das Grosso in den Konzerten Corellis auch ist — an einigen wenigen Stellen wird doch die Tendenz spürbar, die dadurch gesetzten starren Grenzen zu durchbrechen und so das Repertoire an Begleitungstechniken um neue Lösungen zu bereichern. Die dabei angewendeten Mittel sind die *Stimmenreduktion* und — damit verbunden — die *Entfunktionalisierung* resp. „Umfunktionalisierung“ von Stimmgattungen.

Für den erstgenannten Fall — Stimmenreduktion verbunden mit Funktionsverlust der verbleibenden Stimmen — sei folgendes Beispiel angeführt:

Konzert Nr. 4, Adagio II, T. 1 ff.

Der Grosso-Tonsatz ist hier auf reale Einstimmigkeit bei notierter Zweistimmigkeit zusammengeschrumpft. Die beiden verbliebenen Stimmen (Violine I und II) verstärken das Concertino-Cello in der Oberoktave. Sie bilden also ein dem Baß (hier: dem Concertino-Cello) hinzugefügtes 4'-Register, das lediglich eine Klangfunktion, jedoch keine Stimmgattungsfunktion mehr wahrnimmt.

Von der zweiten Möglichkeit — Stimmenreduktion verbunden mit echtem Funktionswechsel statt des bloßen Funktionsverlustes der verbleibenden Stimmen — ist erst dann zu reden, wenn bei im übrigen ähnlicher Tonsatzgestaltung das stützende Violoncello entfällt und damit die Funktion des Bassierens eindeutig auf die Grosso-Violinen übergeht.

Konzert Nr. 4, Allegro III, T. 3 f.

Diese im Konzertschaffen späterer Generationen so außerordentlich häufigen „Violinbässe“ sind bei Corelli zwar nur ausnahmsweise anzutreffen; immerhin aber liegt die Technik als solche hier voll ausgebildet vor⁵.

⁵ Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang, daß für eine angemessene Bewertung der Violinbässe nicht so sehr die Tatsache entscheidend ist, daß überhaupt ein der Diskantlage angehörendes Instrument in bassierender Funktion auftritt; wichtig ist vielmehr, daß ein solches Instrument benutzt wird, obgleich die für das Werk gewählte Besetzung an sich ein reguläres Baß-Instrument bereitstellt, das dann aber eben zeitweilig ausgespart bleibt.

B) *Das Grosso als konkurrierender Melodieträger*

Unabhängig vom Grad seiner Emanzipation, d. h. seiner melodischen Eigenständigkeit gegenüber dem Verband der Solostimmen, diente das Grosso in allen bislang angeführten Beispielen nur der Begleitung; das Hauptstimmen-Kontinuum wurde immer vom Concertino, insbesondere von dessen beiden Violinen, repräsentiert.

Mit einem demgegenüber völlig anderen Sachverhalt hat man es dagegen dort zu tun, wo das Grosso selbst Träger — und zwar alleiniger Träger — des Hauptstimmen-Kontinuums wird und damit eine im „Normalfall“ nur dem Concertino eigene Formfunktion übernimmt. Die Technik, die Corelli in allen hierher gehörenden Fällen anwendet, besteht in einem kurzfristig-komplementären Alternieren zwischen Concertino und Grosso; das Hauptstimmen-Kontinuum wird in kurze Phrasen aufgeteilt, die abwechselnd von beiden Klangkörpern vorgetragen werden⁶.

Im einfachsten Falle wird das Grosso nur für wenige Zählzeiten und insgesamt über nur wenige Takte hin am Hauptstimmen-Kontinuum beteiligt.

Konzert Nr. 1, Largo III, T. 13 ff.

In den jeweils ersten Allegrosätzen der Konzerte Nr. 2 und 7 wird die Praxis des komplementären Vortrags dagegen auf größere in sich zusammenhängende Satzteile angewendet. Der Wechsel von Concertino und Grosso erfolgt dabei in größeren, nämlich in Ganztakt-Abständen. Überdies sind beide Klanggruppen mit konsequent kontrastierender Figuration bedacht.

⁶ Es kann als sicher gelten, daß Corelli dabei auf das Concertino-Verhältnis eine Technik übertrug, die er bei der Gestaltung des Viol. I-Viol. II-Verhältnisses in seinen Triosonaten längst praktizierte.

Triosonate op. 3 Nr. 4, Largo I, T. 17 ff.

Konzert Nr. 2, Allegro I, T. 6 ff.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of five staves: Violins I and II (V. I, V. II), Concerto (Conc.), Violoncello (Vcl.), and Viola/Bassoon (Va. B. c.). The second system consists of four staves: Violins I and II (V. I, V. II), Viola/Bassoon (Va. B. c.), and a grand staff (piano). The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score shows the beginning of a section starting at measure 6, with various rhythmic patterns and dynamics indicated.

Der Rückbezug auf die mehrhörige Musizierpraxis des 16./17. Jahrhunderts ist hier nicht zu verkennen. Bemerkenswert bleibt indessen, daß Corelli dies durchaus historische Verfahren überhaupt in das — primär ja von der colla-parte-Technik bestimmte — Concerto grosso aufnimmt und sich so eine Möglichkeit schafft, das Grosso nicht nur in den untergeordneten Funktionen von Verstärkung und Begleitung, sondern daneben und darüberhinaus auch als Hauptstimmträger — wenn freilich auch nicht als Träger relativ geschlossener thematischer Strukturen — einzusetzen. —

Versucht man, in groben Umrissen, d. h. ohne Berücksichtigung der in praxi zu beobachtenden vielfältigen Modifikationen, die für einen schnellen Konzertsatz der Vivaldizeit konstitutiven Merkmale zusammenzustellen, so ergibt sich etwa folgende Liste:

1. Concertino und Grosso lösen einander als Träger des Hauptstimmen-Kontinuums ab;
2. Zwischen den vom Concertino auf der einen und den vom Grosso auf der anderen Seite beherrschten Abschnitten besteht häufig, wenn nicht sogar meist, Substanzkontrast;
3. Zumindest zwischen den Grosso-Abschnitten besteht in der Regel Substanzgemeinschaft (Ritornell-Bildung);
4. In den vom Concertino beherrschten Abschnitten übernimmt das Grosso die Funktion des „Begleitens“;
5. Insbesondere in den Grosso-Abschnitten, in begrenztem Umfang aber auch in den Concertino-Abschnitten, besteht die Tendenz zur Ausbildung relativ geschlossener Formstrukturen⁷.

Ein Vergleich der 5 Punkte mit den Ergebnissen dieser Untersuchung führt zu dem Schluß, daß bei Corelli die entscheidenden formalen Merkmale des Vivaldischen Konzertsatz-Typs (durch Ritornellbildung bedingter rondoartiger Ablauf der Gesamtform; relativ geschlossene Formen in den Ritornellen und Episoden — vgl. Punkte 3 und 5) zwar nicht vorgebildet sind, daß aber die dafür erforderlichen Vorbedingungen in der Klanggliederung, in der Substanzverteilung und im Verhältnis zwischen Concertino- und Grosso-Tonsatz (das Grosso als konkurrierender Melodieträger mit der Tendenz zu substantieller Kontrastbildung; das Grosso als ein von der ursprünglichen colla-parte-Bindung befreiter, „begleitender“ Klangkörper — vgl. Punkte 1, 2 und 4) durchaus, wenn freilich auch nur gelegentlich, praktiziert werden.

Zu dem Domenico Scarlatti zugeschriebenen „*Capriccio fugato à dodici*“

VON LOEK HAUTUS, ELST (HOLLAND)

Über dem Domenico Scarlatti zugeschriebenen Werk *Capriccio fugato à dodici* — in anderen Quellen *Fuga Estemporanea* genannt — hing innerhalb der Scarlatti-Forschung bisher, vor allem dadurch, weil die Frage der Authentizität und die der Besetzung ungeklärt waren, der Schleier des Undeutlichen. Von Gerstenberg wurde es, da es das Thema seiner Untersuchungen kaum berührte, nur am Rande vermerkt¹; Kirkpatrick begnügte sich damit, es — unter Aufzählung der drei ihm bekannten Quellen des Werkes — unter den „*Miscellaneous works attributed to Domenico Scarlatti*“ einzureihen². Hierzu kam noch, daß das Werk weitgehend unbekannt war, denn eine Veröffentlichung fehlte bisher.

Seit kurzem liegt nun jedoch eine Ausgabe des Werkes von dem im März 1970 verstorbenen Komponisten, Musikforscher und Musikschriftsteller Paul Winter vor, die — insofern eine solche Beurteilung ohne eingehenden Vergleich mit den Quellen möglich ist — rein editionstechnisch gesehen einen zuverlässigen Eindruck macht³; zudem gelang es Winter, zu den drei bereits bekannten Quellen eine vierte aufzuweisen.

Über die prekären Fragen des Werkes, die der Autorschaft und die der Besetzung, scheint sich der Herausgeber nicht allzuviel Gedanken gemacht zu haben. Das Werk wird kommentarlos Domenico Scarlatti zugeschrieben, obwohl in den Quellen — wenn überhaupt — nur von „*del Sigr. Scarlatti*“ die Rede ist, und die Vermutung liegt nahe, daß gerade das Fehlen des Vornamens ein Zeichen dafür ist, daß nicht Domenico gemeint ist. Unter

⁷ Zur barocken Themenbildung vgl. W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *StMw III*, Leipzig u. Wien 1915.

¹ W. Gerstenberg, *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*, Regensburg 1933, 2/1969, S. 91.

² R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953, 6/1970, S. 425.

³ D. Scarlatti, *Capriccio Fugato für 12 Melodie-Instrumente und Generalbaß. Praktische Erstausgabe und Generalbaß-Aussetzung von Paul Winter*, Köln 1969. Die Bezeichnung „12 Melodie-Instrumente und Generalbaß“ ist hinsichtlich der Stimmenzahl irreführend, da die zwölfte Stimme zugleich diejenige des Generalbasses ist.

Scarlatti verstand man im 18. Jahrhundert gemeinhin Alessandro Scarlatti, ebenso wie für uns heute Bach gleichbedeutend mit Johann Sebastian ist oder wie man gegen 1770 in bestimmten Kreisen unter Bach Johann Christian verstanden haben dürfte. Stilistische Kriterien heranzuziehen, um die Autorschaft wahrscheinlich zu machen, wäre im Falle Domenico Scarlattis ein Verfahren, dessen Hoffnungslosigkeit jeder, der sein Werk studiert und sich dessen tiefgreifende Stilwandlungen bewußt gemacht hat, bejahen würde; das Problem liegt dabei nicht in dem typischen Personalstil seiner späteren Klaviersonaten, sondern in dem gerade untypischen, man könnte sagen „gängigen“ Stil seiner Jugendzeit, wie ihn auch das *Capriccio fugato* aufweist. Ohne neue dokumentarische Funde läßt sich im Moment nichts beweisen und wäre jede Vermutung vergebliche Mühe.

Seine Überlegungen über die Besetzung des Werkes formuliert der Herausgeber im Vorwort zu seiner Ausgabe folgendermaßen: „. . . Angaben über die Besetzung liegen nicht vor. Aus der Schlüsselanzordnung der Partitur ergibt sich eine Zusammenfassung der Instrumente in drei Gruppen, ohne daß aber damit das Werk als eine Komposition im Sinne des mehrstimmigen Stils anzusehen ist.“ Bei genauerem Studium der Partitur entstehen aber Zweifel: die Stimmen 1, 2 und 3 (von Winter als „Chorus I“ bezeichnet) sind deutlich instrumentaler geprägt als der Rest des Stimmensatzes: es finden sich mehrere jähe, unsangliche Sprünge und der Tonumfang ist größer; dagegen bewegen sich die Stimmen 4 bis 11 innerhalb ihrer vokalen Grenze, und bestimmte Tonwiederholungen legen die Vorstellung einer Textunterlegung nahe. Die originale Schlüsselanzordnung, woraus Winter richtigerweise eine Teilung in drei Gruppen schloß, bestätigt endlich die Vermutung, daß es sich hier um ein Werk für zwei Vokalchöre, Streicher und Basso continuo handelt: Stimme 1 und 2 Violinschlüssel (Violine I und II); Stimme 3 Altschlüssel (Bratsche); Stimme 4 und 8 Sopranschlüssel; Stimme 5 und 9 Altschlüssel; Stimme 6 und 10 Tenorschlüssel; Stimme 7 und 11 Baßschlüssel; Stimme 12 Baßschlüssel (Basso continuo). Dazu kommt noch, daß die Altstimmen der beiden Vokalchöre (bei Winter: Stimme 5 und 9) einen Cantus firmus führen, der sich identifizieren läßt als der gregorianische Hymnus *Exsultet orbis gaudiis*⁴, dessen Text übrigens schlecht zu den übrigen Vokalstimmen paßt. Wer löst das Rätsel?

Soviel dürfte jetzt sicher sein, daß es sich um ein geistliches Werk für zwei Vokalchöre, Streicher und Basso continuo oder einen Abschnitt daraus handelt, dessen Autor um 1700 in der umfangreichen Scarlatti-Familie zu suchen wäre. Bezüglich der Winterschen Ausgabe ließe sich sagen, daß es sich hierbei — um ein Wort Unverrichts zu zitieren — um eine „z. T. unzureichende Edition“ handelt.

Quellenkritische Bemerkungen zu Mozarts Fantasie KV 385 f (396)

VON HANS-CHRISTIAN MÜLLER, MAINZ

Erste Zweifel daran, daß die Klavierfantasie c-moll, KV 385 f, in der durch den Erstdruck¹ überlieferten Gestalt vollständig von Mozart stamme, kamen Hermann Abert, als er auf die Abschrift in der Sammlung A. Posonyi² hingewiesen wurde, auf der vermerkt ist, „daß nur der Teil vor der Durchführung von Mozart, dagegen das übrige von Stadler

⁴ *Liber usualis missae et officii*, Paris usw. 1956, S. 1115.

¹ FANTASIE / Pour le Clavecin ou Piano-Forte / composée et dédiée / A MADAME COSTANCE MOZART / par / W. A. Mozart / a Vienne chez Jean Cappi / Place St. Michel N. 5. — 40 x, Plattennummer 942 (um 1803). Die Fantasie in der Fassung des Erstdrucks ist zusammen mit dem Text des Autographs abgedruckt in: W. A. Mozart, *Klavierstücke*, nach Eigenschriften, Erst- und Frühdrucken, herausgegeben von B. A. Wallner, München—Duisburg 1955, S. 46—55.

² Später Sammlung Heyer, siehe Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer Köln, Band IV, Leipzig 1916, S. 148.

ergänzt sei“³. Es handelt sich um eine Abschrift Maximilian Stadlers⁴. Dann fand Robert Haas 1930 das Autograph des Fragments im Goethe- und Schillerarchiv in Weimar⁵, das die Angaben der Stadler-Abschrift bestätigte⁶. Seitdem stand der Anteil Mozarts und Stadlers an dem Stück fest. Hans Sabel sah denn auch im Durchführungsteil „charakteristische Züge von Stadlers eigenen Sonaten: rauschende Arpeggien, Übergreifen der Hände, große Steigerungen mit Hilfe eines Motivs, weite Sprünge und ‚Registerwechsel‘“⁷.

Dagegen stellt nun Hans Eppstein in seinem Aufsatz *Mozarts ‚Fantasie‘ KV 396*⁸ drei neue Hypothesen auf:

1. Mozart habe die Komposition ursprünglich als Solostück für Klavier geplant. Davon hätte es eine Niederschrift gegeben, die über das erhaltene Autograph der Duofassung hinausgegangen sei und voraussichtlich Sonatensatzform erhalten sollte.

2. Maximilian Stadler hätte seine Bearbeitung nach dem nicht bekannten Solofragment vorgenommen.

3. Mozart hätte das Stück ein zweites Mal als Duo für Klavier und Violine niederzuschreiben begonnen; dies sei das erhaltene Fragment.

Eppstein begründet seine Hypothese, das erhaltene Autograph sei bereits eine Bearbeitung — sozusagen ein zweiter Versuch —, zunächst einmal mit den äußeren Merkmalen des Autographs: das Violinsystem ist die ersten 22 Takte lang nicht beschrieben und enthält auch keine Pausen. Erst in den letzten fünf Takten hat Mozart eine relativ untergeordnete Violinstimme ausgesetzt. Dieses Verfahren ist ungewöhnlich, und Eppstein verweist auf ein anderes Duofragment (KV 546a = Anh. 47), in dem die Hauptstimmen in beiden Instrumenten abwechselnd skizziert sind. Da Mozart gegenüber seinen Pariser Violinsonaten keinen Schritt rückwärts im errungenen Konzept getan haben könne, sei das Fragment kaum als genuine Duokomposition vorzustellen. Und da Stadler ja nicht die Duokomposition ergänzt, sondern sie als Solostück herausgegeben habe, könne er nicht nach dem erhaltenen Autograph gearbeitet haben. So erklärt Eppstein die Ergänzungen bis zum Wiederholungszeichen als Mozarts ursprünglichen Text⁹ und hält Mozart auch als Urheber der Durchführung — zumindest in Skizzen — nicht für undenkbar.

Soweit Eppstein. Vor der Erörterung des Verhältnisses von Autograph und Erstdruck sei noch einmal das erhaltene Autograph besprochen.

Bereits Robert Haas¹⁰ und nach ihm Walter Georgii und Eduard Reeser¹¹ weisen auf die Unregelmäßigkeit in Takt 13 hin, wo Mozart statt eines Viervierteltaktes einen Sechsvierteltakt notiert, den Stadler durch Verschiebung des Taktstriches und eine „sinnlos lange“ Halbtaktpause in Takt 15 ausgeglichen hat. Betrachten wir diese Stelle im Autograph, so fällt auf, daß der unregelmäßige Takt 13 dort durch Akkoladenwechsel geteilt wird (Übergang von der dritten zur vierten Akkolade der ersten Seite), und zwar steht der Takt im Wert einer Halben in der dritten Akkolade und dann noch einmal im Wert einer

³ H. Abert, *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, Zweiter Teil 1783—1791, Leipzig 1956, S. 130, Anm. 1.

⁴ Vgl. W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII, Kammermusik, Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Band 2, vorgelegt von E. Reeser, Kassel 1965, S. XIII.

⁵ Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, *Goethe-Autographensammlung*: Nr. 493: Sonatensatz für Klavier u. Violine von W. A. Mozart, 2 Seiten.

⁶ R. Haas, *Mozarts kleinere Klavierphantasie in c-moll, K. 396. Ein Beitrag zur Quellenkritik*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 55. und 56. Band (1942/43), Augsburg Mozartbuch, S. 422 bis 440.

⁷ H. Sabel, *Maximilian Stadler und W. A. Mozart*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch 1943*, Regensburg 1943, S. 102—112.

⁸ Erschienen in: *Die Musikforschung*, XXI, 1968, S. 205—211.

⁹ Vgl. H. Eppstein, a. a. O., S. 206, Anm. 6. Berichtigt sei hier, daß Stadler kein \flat beim letzten Viertel des Basses von Takt 11 hinzugefügt hat.

¹⁰ R. Haas, a. a. O., S. 433.

¹¹ E. Reeser, a. a. O., S. XIII; vgl. auch W. Georgii, *Klassisches Klavierstück in neuem Licht*, in: *Zeitschrift für Musik*, 112, 1951, S. 469.

Ganzen in der vierten Akkolade. Ohne Zweifel liegt hier ein Versehen Mozarts beim Niederschreiben vor, das ihm bei der Abschrift des Stückes — so Eppsteins Hypothese — wohl kaum unterlaufen wäre. Die Halbtaktpause vor Eintritt des zweiten Gedankens wird man Mozart wohl nicht zutrauen dürfen. Daß Mozart bei der Niederschrift von Kompositionen derartige „Taktfehler“ unterlaufen sind, zeigt z. B. das Autograph des Adagios für Klavier *h-moll*, KV 540, wo Mozart den Takt 27 zunächst als Sechsvierteltakt notierte, sein Versehen aber sofort bemerkte, den Taktstrich an der richtigen Stelle einfügte und den verbleibenden halben Takt ergänzte.

Doch auch die Änderungen im Autograph des Stückes KV 385 f in Takt 1 und 2 zeigen¹², daß es sich hier um eine erste Niederschrift und nicht bereits um eine Abschrift handelt.

Der Erstdruck des Stückes mit der Ergänzung Stadlers weist zwar eine Reihe von Abweichungen gegenüber dem vorhandenen Autograph auf — erwähnt seien außer der ergänzten Stimme in Takt 3 und den weggelassenen Grundtönen in den Takten 20 und 21 noch ergänzte Bögen in den Takten 1 und 3 oder fehlende Bögen in Takt 5 sowie das ergänzte Crescendo- und Decrescendozeichen in Takt 4 und 5, um nur einige dieser Abweichungen zu nennen —, aber sie mögen wenigstens z. T. zu Lasten des Verlegers gehen¹³.

Dagegen verraten zwei Stellen — am Übergang von Takt 5 zu 6 und von Takt 9 zu 10 —, daß Stadler seine Bearbeitung und Ergänzung nach dem erhaltenen Autograph vorgenommen hat. An beiden Stellen hat Stadler nämlich im oberen System des Klavierparts über den Taktstrich hinweg Ligaturbögen gesetzt; in Takt 6 hat er sogar eine Vorschlagsnote an das Sechzehntel des vorangehenden Taktes angebunden. Kontrolliert man die beiden Stellen im Autograph, so stellt man fest, daß beide Male Akkoladenwechsel eintritt: von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten. Nun hat Mozart die Gewohnheit, bei Stücken für Violine und Klavier die Akkoladenklammer zu unterteilen, indem er noch einen Bogen am oberen System des Klaviers zwanglos anfügt¹⁴. Diesen Bogen hat Stadler in den beiden Fällen mißdeutet, da die melodische Linie im neuen System jeweils mit dem gleichen Ton fortgesetzt wird. Selbstverständlich stehen im Autograph auch am Ende der ersten und zweiten Akkolade keine überbindenden Bögen. Als Gegenstück sei noch Takt 13 erwähnt, wo vom ersten zum zweiten Halbtakt im oberen Klaviersystem das *as'* übergebunden wird. Wie erwähnt, findet hier ebenfalls Akkoladenwechsel statt. An dieser Stelle hat Mozart am Ende der dritten Akkolade einen Bogen gesetzt und am Anfang der vierten Akkolade zwei: einen als Ligaturbogen und einen als Akkoladenklammer für den Klavierpart.

Dieser Befund der Quellen zur *Fantasie* KV 385 f dürfte wohl eindeutig beweisen, daß es sich bei dem erhaltenen Autograph im Goethe- und Schillerarchiv in Weimar um Mozarts erste und einzige Niederschrift der Komposition handelt und daß Stadler das Stück nach diesem Autograph in die Solofassung gebracht sowie zum Sonatensatz ergänzt hat. Titel und Tempobezeichnung stammen von Stadler. Eppsteins Hypothese, daß Mozart die Komposition zunächst als Solostück angelegt habe, deren Niederschrift über das Fragment der Duofassung hinausgegangen sei, kann demnach nicht aufrechterhalten werden.

¹² In Takt 1 notierte Mozart den gebrochenen Akkord zunächst eine Oktave höher und in Takt 2 hat er in der rechten Hand offensichtlich die erste Sechzehntelnote der zweiten Takthälfte geändert.

¹³ Der Vergleich von Mozarts Autographen mit den Erstdrucken zeigt, daß die Erstdrucke oft unzuverlässig sind. Das gilt z. B. für die Klavierstücke KV 485, 511 und 540.

¹⁴ Vgl. auch die Faksimiles bei Reeser, a. a. O., S. XVIII—XXII.

Zur Doppelautorschaft in J. C. F. Fischers *Musikalischem Parnassus* (1738)

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT A. M.

Walter Lebermann bemüht sich in seiner Replik: *Johann Caspar Ferdinand und (oder) Johann Caspar Fischer?* (Die Musikforschung, XXIV, 1971, S. 40 f.), jene wissenschaftlichen Ergebnisse meiner Untersuchungen¹, die seiner sogenannten „Beweisführung“ nicht dienlich sind, herunterzuspielen, wenn nicht überhaupt zu negieren. Obwohl sich ein solches Verfahren von selbst richtet, möchte ich in diesem Schlußwort, das mir zusteht, wenigstens in aller Kürze auf die Haltlosigkeit seiner „Argumente“ hinweisen, selbst auf die Gefahr hin, mich wiederholen zu müssen:

1. Sein Schlußsatz, ich hätte mich zu den neuen Fakten beharrlich ausgeschwiegen, ist eine Unterstellung, die ich entschieden zurückweisen muß. Jeder kann nachlesen, daß ich die Ergebnisse seiner archivalischen Nachforschungen (Vater Fischer starb 1746, der Sohn Fischers war bis 1773 als Amtsschreiber tätig) an erster Stelle genannt habe². Nur messe ich ihnen, und das ist das Entscheidende, für die Klärung des anstehenden Problems keinerlei Bedeutung zu, weil die Tätigkeit des Sohnes von Fischer als Berufsmusiker von mir seinerzeit ohnehin nur als Vermutung ausgesprochen worden war.

2. Lebermann kann nicht im Ernst glauben, die Kinder Fischers hätten samt und sonders alle kein musikalisches Talent besessen, das der Vater nicht nach besten Kräften zu fördern bemüht gewesen wäre. Das Fehlen jeglicher Spuren ihrer musikalischen Betätigung — von welchen Kindern sind schon solche überliefert! — besagt doch in diesem Falle nicht das geringste! Mein Hinweis auf die musikalische Erziehung der Familie des Kapellmeisters Bach, dem sich ungezählte weitere Berichte über die musikalische Unterweisung der Kinder in Musikerfamilien des Barocks zugesellen ließen, ist deshalb in der Motivation offensichtlich nur Lebermann „vollkommen unverständlich“ geblieben, erscheint mir aber nach wie vor plausibel, weil er allgemeine Rückschlüsse auf die Ausbildung von Fischers Kindern gestattet.

3. Daß Lebermann von dem Kernpunkt meines damaligen Aufsatzes, der Erhellung stilistischer Divergenzen in Fischers *Musikalischem Parnassus* (1738), überhaupt nicht Kenntnis zu nehmen bereit ist, betrübt mich persönlich, zeigt doch diese Tatsache, daß meine pädagogischen Bemühungen und Darstellungen verschiedener wissenschaftlicher Methoden in Vorlesungen und Seminaren an der Universität Frankfurt, die ich Lebermann als Externem mehrere Jahre hindurch großzügigerweise zu besuchen gestattet hatte, für seine Person auf gänzlich unfruchtbaren Boden gefallen sind. Diese Divergenzen in der Struktur der Stücke des genannten Werkes sind nun einmal nicht wegzudiskutieren und legen die Mitwirkung einer anderen Hand zwingend nahe. Wenn mich Lebermann nur richtig gelesen hätte — ich kann ihm abermals den Vorwurf einer nur flüchtigen Lektüre meiner Aufsätze nicht ersparen —, wäre ihm deutlich geworden, daß ich weder in meinem Aufsatz von 1952 noch in dem von 1970 von „Beweisführung“ gesprochen habe. Ich weiß sehr genau, daß die Stilkritik nicht (oder noch nicht) in der Lage ist, die Doppelautorschaft im vorliegenden Fall „beweisen“ zu können. Es läßt sich deshalb auch bei der kompositorischen Mitwirkung des Sohnes am *Musikalischen Parnassus* immer nur von einer „begründeten Vermutung“ sprechen, aber nicht mehr. Eben das habe ich stets getan.

4. Der Versuch, Scheibes bekannten Angriff auf Bach im *Critischen Musicus* vom 14. Mai 1737³ (nicht 1738, wie Lebermann schreibt!) im Zusammenhang mit dem Stilwandel im *Musikalischen Parnassus*, den — nach Lebermann — Vater Fischer selbst vollzogen haben

¹ L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Kaspar Ferdinand Fischer der Jüngere*, in: Die Musikforschung, V, 1952, S. 336–341; ders., *Noch einmal: Johann Caspar Fischer der Jüngere*, ebda, XXIII, 1970, S. 438–439.

² *Noch einmal: Johann Caspar Fischer der Jüngere*, S. 438.

³ Chr. S. Terry, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig o. J., S. 284–285.

soll, zu sehen, ist indiskutabel und widerspricht jeder Lebenserfahrung. Wie ich schon früher betont habe, scheint bei einem mutmaßlich schon im achten Lebensjahrzehnt Stehenden ein kompositorischer Wandel von solcher Tragweite nicht denkbar⁴. Wenn sich schon der 52jährige Bach nicht von Scheibe beeindruckt ließ und nicht im entferntesten daran dachte, seine Kompositionen in der Folgezeit mit jener „Annehmlichkeit“ und „Gefälligkeit“ auszustatten, wie sie die junge Generation wünschte, wie ist es dann denkbar, daß sich der damals mindestens 70jährige Fischer (sein Geburtsjahr kennen wir leider immer noch nicht) den Forderungen des 29jährigen Scheibe gebeugt haben soll!

Die gegensätzlichen Auffassungen von Lebermann und mir sind offensichtlich unüberwindlich: mir geht es primär um die Musik, um die Beschaffenheit des musikalischen Kunstwerkes, Lebermann dagegen klammert sich an seine Jahreszahl, mit der er das „Anderssein“ der Musik in Fischers *Musicalischem Parnassus* nicht erklären, geschweige denn beweisen kann. So muß die Diskussion, die keine war, weil sich mein Gesprächspartner weigert oder nicht in der Lage sieht, sich auf eine stilkritische Auseinandersetzung einzulassen, notgedrungenermaßen wie das Hornberger Schießen enden. Die Musik des hochbegabten J. C. F. Fischer und mutmaßlich eines seiner Familienmitglieder hätte wahrhaft ein besseres Ergebnis verdient!

Die Schriftleitung betrachtet mit diesem Beitrag die Diskussion in der „Musikforschung“ als abgeschlossen.

„Cantus vulgi“

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Zu meinem Aufsatz *Das Alter des Begriffes Volkslied* (Mf XXIII, 1970, S. 420—428) hat kürzlich Ernst Klusen Stellung genommen (Mf XXIV/2). Er vertritt die interessante These, Herder habe mit dem Worte Volkslied auch den Begriff, ja die Sache, die er Volkslied nennt, „erfunden“. Diese These ist jedoch ein Vorurteil; sie beruht nicht auf wissenschaftlicher Durchforschung und Interpretation der Quellen, nämlich der betreffenden Schriften Herders und der bis ins Altertum zurückreichenden Zeugnisse für frühere Begriffe vom Volksgesang.

Bei Herder war Volkslied (oder, wie er auch sagt, „*Naturgesang*“) ein Gegenbegriff zu Kunstlied. Das ist der Hauptaspekt, der Grundton seines Begriffs; andere Aspekte sind Obertöne, die manchmal hervortreten, aber den Grundton nicht verdrängen. Ich habe nun die Frage gestellt, inwieweit es dieses Begriffspaar Volks- und Kunstlied schon vor Herder gab, und mehrere Zeugnisse dafür zusammengestellt. Herder selbst zitiert unter anderen Autoren Montaigne, der die „*poésie populaire et purement naturelle*“ der „*poésie parfaite selon l'art*“ entgegensetzt und auf den eigentümlichen Reiz der ersteren hinweist. Daß dieses Begriffspaar auch bei Montaigne nicht neu ist, darauf deutet schon der Ausdruck „*selon l'art*“, *secundum artem*. Seitdem in Rede, Dichtung und Musik „*artes*“ existieren und diese definiert, d. h. abgegrenzt werden, mußte es Vorstellungen davon geben, was auf diesem Gebiet nicht *ars* und nicht nach deren Regeln gestaltet ist, sondern von ungeschulten Leuten stammt und ausgeführt wird und im Vergleich dazu als Natur und Usus erscheint. Als denknotwendiger Gegenbegriff gehörte zur kunstmäßigen Rhetorik die kunstlose Rede und zur *ars musica* der kunstlose Cantus. Ich habe auf einige Zeugnisse hingewiesen, die von Horaz, Quintilian und Augustinus bis zur Musiktheorie des 15. und 16. Jahrhunderts reichen (z. B. „*Cantus vulgi . . . ex instinctu naturae*“ im Gegensatz zur „*musica artificialis, quae per regulas musicae graditur*“). Damit wollte ich anregen, solche Zeugnisse von der Antike bis Herder umfassend zu sammeln, im Rahmen des generellen Gegensatzes seine

⁴ Johann Kaspar Ferdinand Fischer der Jüngere, S. 340.

historischen Varianten festzustellen und so die Geschichte der Vorstellungen von Volksgesang und Volksmusik mit neuen Aspekten und in einem weiteren Rahmen als bisher zu untersuchen.

Dabei habe ich neben dem Gegensatz zwischen Volks- und Kunstlied auch die Obertöne in Herders Begriff bezeichnet (Lieder der Menge, der Unterschichten, des Landvolkes, der Völker, der Menschheit) und auch für sie auf entsprechende Vorstellungen aus früheren Epochen hingewiesen („*cantilena vulgarissima*“, „*carmen patrium*“ usw.). Statt dogmatisch zu behaupten, der Begriff Volkslied sei bei Herder ganz neu oder ganz alt, bin ich der Frage nachgegangen, in wie weit dieser Begriff damals neu war und inwieweit Herder ältere Vorstellungen übernommen und umgebildet hat.

Klusen ist dieser Anregung, die Forschung weiterzuführen, nicht gefolgt, sondern er hat nur sein Dogma polemisch verteidigt. Was er zur Interpretation der von mir zusammengestellten Belege sagt, beruht nicht auf Sachkenntnis. So behauptet er, wenn einst von *musica usualis* im Gegensatz zu *artificialis* die Rede war, habe man den „werkzeuglich-praktischen Gebrauch“ des „Gruppenliedes“ kennzeichnen wollen; „*usualis*“ meine nichts anderes als der heutige Ausdruck Gebrauchslied. Wie abwegig diese Behauptung ist, zeigen nicht nur die Quellen, sondern auch leicht zugängliche Sekundärliteratur (MGG 9, 981, Neuer Riemann III, 595, Bessler, Niemöller u. a.). Wenn es ferner in der Spätantike von einem Lied heißt, es sei *vulgatissimum* oder *notissimum* (und das heißt doch allgemein bekannt) oder es werde in der ganzen Stadt gesungen, dann unterstellt Klusen, solche Lieder seien ursprünglich „Besitz einer festumrissenen Gruppe“, wie Reiter oder Bauern, gewesen und hätten erst später „gruppenübergreifend mehreren Gruppen“ angehört; wie will er das belegen? Wenn Einhard von Karl dem Großen sagt, er habe „*barbara et antiquissima carmina*“ sammeln lassen, dann hat diese Formel nach Klusen pejorativen Sinn; aber warum hat man solche Gesänge für denkwürdig und im Rahmen der kaiserlichen Politik für bedeutsam gehalten?

Auch den Fortgang nach Herder hat Klusen im Banne seiner Doktrin verzeichnet. Er sieht nicht, daß der alte Gegensatz von Kunst- und Volkslied mit neuen Varianten andauert. Er erkennt nicht an, daß Ausdrücke wie „Landläufig“ und „Allgemeinverbreitet“ zumeist nicht bedeuten, daß die betreffenden Lieder von allen Leuten im ganzen Lande gesungen werden. Wenn in meinem Aufsatz, wie in früheren meiner Arbeiten, von unbestimmten Allgemeinheiten die Rede ist, die sich aus Angehörigen verschiedener Stände zusammensetzen, dann unterstellt mir Klusen, ich hätte Allgemeinheit im Sinne „der gesamten Population“ gemeint; tatsächlich aber habe ich mich oftmals und mit Nachdruck gegen Vorstellungen gewendet, wie diejenige von der ungeteilten singenden Nation um 1530.

Der Terminus Gruppenlied, durch welchen Klusen den Begriff Volkslied ersetzen möchte, läßt sich schlecht mit dem Sprachgebrauch in Einklang bringen, denn die geläufigen unter den Zusammensetzungen mit dem mehrdeutigen Wort „Gruppe“ (Gruppenmord, Gruppenportrait, Gruppenunterricht, Gruppenehe, Gruppensex usw.) legen andere Bedeutungen des Wortes Gruppe näher als diejenige, die Klusen meint. Soll aber Gruppe jegliche Mehrzahl von Menschen, jegliches Kollektiv sein, dann berücksichtigt man nicht den Gesang des Einzelnen, zum Beispiel private Liebes- oder Wiegenlieder. Auch ist vom Lied zu viel oder zu wenig verlangt, wenn es stets „zur Gestaltung des Lebens“ von Gruppen „werkzeuglich gebraucht“ werden soll. Klusens Terminus bedeutet gegenüber dem Begriff Volkslied keinen Fortschritt. Hat es Erkenntniswert, das was in Büchners *Woyzeck* oder Mussorgskijs *Boris Godunow* als Volkslieder gemeint ist, Gruppenlieder zu nennen oder auf solche zurückzuführen? Sind „Gruppenlieder“ und nichts anderes der Inhalt der abertausend Volksliedsammlungen in allen Kontinenten oder das Sachgebiet des International Folk Music Council?

Um vermeintlicher Eindeutigkeit willen verstellt Klusen die Vielfalt der historischen Wirklichkeit und die verschiedenen Aspekte einer historischen Idee. Er hemmt die Untersuchung, welche begrifflichen Vorstellungen man sich seit dem Altertum von denjenigen Arten des Gesanges gemacht hat, die nicht zur Kult- und Kunstmusik gehörten. Er macht blind gegen Ausdrücke, wie „*poésie populaire et purement naturelle*“ und „*Cantus vulgi*“.

Musikwissenschaft und Rundfunk

Ein Studienplan

VON HELLMUT KÜHN, CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING UND
WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Aufgrund unseres Artikels *Musikwissenschaft und Berufsausbildung* (Die Musikforschung XXIV, 1971/1) haben Verhandlungen zwischen der Universität des Saarlandes und dem Saarländischen Rundfunk stattgefunden. Sie haben die Zustimmung zu folgendem Studienplan ergeben, den wir zunächst versuchsweise durchführen wollen.

*

Der Kurs soll wissenschaftliche Ergebnisse in die Rundfunkarbeit hinüberführen und die Stellung der Musik in diesem Bereich der Massenkommunikation analysieren.

Die Teilnehmer sollen in den Stand versetzt werden, ihre auf der Universität erworbenen Kenntnisse in praktischer Arbeit zu erproben und zu erweitern. Überlegungen, die zur Einrichtung des Kurses geführt haben, enthält der Aufsatz *Musikwissenschaft und Berufsausbildung*. „Die Aufgabe besteht nicht darin, theoretisch zu lehren, was man nur in der Praxis lernen kann, sondern theoretisch zu begründen, was in Zusammenarbeit mit Praktikern erworben werden muß“ (Die Musikforschung XXIV, 1971, S. 42 ff.).

Der Kurs erstreckt sich über vier Semester. Die Teilnahme an ihm kann in jedem Semester begonnen und für ein oder mehrere Semester unterbrochen werden. Bei der Wiederholung nach 4 Semestern werden die Übungen so variabel gehalten, daß sie auch ein zweites Mal besucht werden können.

In jedem Semester ist die Teilnahme an einer zweistündigen Übung obligatorisch. Ferner sollten alle Teilnehmer die Vorträge besuchen, die im Rahmen des Kurses veranstaltet werden. Darüber hinaus steht der Kurs im Zusammenhang mit dem gesamten Lehrangebot des Musikwissenschaftlichen Instituts. Der Besuch von Lehrveranstaltungen, wie z. B. *Die Musik der Romantik, Einführung in die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, Methoden der Analyse*, ist unentbehrlich.

Den Teilnehmern wird nach erfolgreichem Besuch der Übungen am Ende jedes Semesters ein Seminarschein ausgehändigt. Am Ende des Kurses nach vier Semestern erhalten die Teilnehmer ein Zertifikat der Universität und des Saarländischen Rundfunks.

Der Kurs gliedert sich (I) in Übungen über vier Gebiete, die jeweils ein Semester lang behandelt werden:

1. Die Musik im Rundfunkprogramm
2. Die Musikproduktion im Rundfunk
3. Die Information über Musik (Kommentar, Diskussion, Kritik)
4. Hörschaft und Rezeption

Hinzu treten (II) Vortragsreihen und Kolloquien. Geplant sind:

1. Arbeitsweise und Arbeitsbedingungen des deutschen Rundfunks
2. Das Problem Musikkritik
3. Vergleichende Interpretationskunde.

I

1. Die Musik im Rundfunkprogramm

Ausgegangen wird von den Aufgaben, die Musik verschiedener Art in einem Rundfunkprogramm hat. Die Einteilung der Musik in Arten wie: E-Musik, U-Musik, Kammermusik, Volksmusik, Neue Musik, wird nach ihren früheren und heutigen Bedingungen untersucht. Neben wissenschaftlichen Ergebnissen wird dabei Material zugrundegelegt, über das Rundfunkanstalten verfügen: Hörerumfragen und Statistiken sowie die Erfahrungen der Ressortleiter. Inhalt und Umfang des Wortes „Volksmusik“ und die Stellung der Neuen Musik gehören zu den Schwerpunkten.

Einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit bilden praktische Übungen im Gestalten von Rundfunkprogrammen und die kritische Analyse von Sendetypen. Dabei soll auch die Trennung in Sparten betrachtet werden, wobei der Anteil sachgebener und verwaltungstechnischer Gründe zu untersuchen ist.

Ein letzter Bereich sind die Formen heutiger Darbietung von Musik, wie Einführung, Interview, Diskussion. Die Arbeit der Moderatoren soll an der Praxis untersucht werden.

2. Die Musikproduktion im Rundfunk

Im Mittelpunkt dieser Übung stehen Stellung und Veränderung der Musik im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Es soll das ganze Gebiet behandelt werden: von Fragen des Engagements über Probleme des Urheberrechts und der Aufnahmetechnik bis zu den Fragen des Repertoires und der Stellung der Rundfunkproduktion zur Schallplattenindustrie.

Besonders hier ist die wissenschaftliche Literatur zu erörtern, wobei die Teilnehmer zu kritischer Lektüre in Hinblick auf die Praxis angehalten werden. Außerdem könnten Vorschläge für ein neues Repertoire ausgearbeitet werden.

3. Die Information über Musik

Thema ist das Problem der Verwendung von Ergebnissen der Wissenschaft in der Massenkommunikation. Dazu gehören Untersuchungen zur Terminologie der Musikwissenschaft, zum Sprachstil in Kommentar, Kritik und Diskussion, ferner Beschreibung von Musikstücken (Analyse von Konzertführern u. a.), das Problem Musikkritik und Schallplattenkritik.

Es sollen verschiedene Sendeformen untersucht werden. Dabei ist zu behandeln, welche Arten von Information den verschiedenen Hörerkreisen angemessen sind. Es sollen die Technik der Diskussion geübt und neue Formen der Verbindung zwischen Wort und Musik (Kultur aktuell, musikalisch-literarisches Feature) erprobt werden. Auch das schwierige Gebiet der sachgerechten Beschreibung von Beatveranstaltungen und anderen Shows ist einzubeziehen.

Zu gegebener Zeit sind Fragen des Schulfunks zu erörtern (Auswahl des Stoffes, neue Methoden der Lernpsychologie u. a.).

4. Hörerschaft und Rezeption

Im Anschluß an neue Arbeiten zur Soziologie der Musik und des Rundfunks soll ein Überblick über die Gliederung der Hörerschaft und ihre Verhaltensweisen in der Rezeption gewonnen werden. Es ist die Frage zu untersuchen, wie Musik ihr Publikum findet und wie das Publikum auf die Arten der Musik reagiert und einwirkt. Statistische Methoden sollen angewandt und eigene Hörerbefragungen durchgeführt werden. Historische Exkurse sind nötig, um die besondere Situation der Musik im technischen Zeitalter verständlich zu machen.

II

1. Arbeitsweise und Arbeitsbedingungen des deutschen Rundfunks

Gedacht ist an eine Ringvorlesung mit leitenden Herren des Rundfunks, die in das Programm, in Rundfunkrecht und -verwaltung sowie in die Rundfunktechnik einführen.

2. Das Problem Musikkritik

Bekannte Musikkritiker sollen ihre Erfahrungen darlegen und die Schwierigkeiten aufzeigen, welche dieser Beruf mit sich bringt.

3. Vergleichende Interpretationskunde

In Kolloquien sollen mit Interpreten, die in Saarbrücken gastieren, besondere Bedingungen von Musikproduktionen des Rundfunks erörtert werden.

*

Dieser Studienplan ist auf die besonderen Verhältnisse in Saarbrücken abgestellt. Wir nehmen aber an, daß er im ganzen oder in Teilen auf andere Städte sinnvoll übertragen werden kann.

*J. S. Bachs Motetten in neuer Ausgabe*¹

VON MARTIN GECK, MÜNCHEN

Die Bach-Philologie hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten außerordentliche Erfolge erzielt. Mit Scharfsinn und Geduld hat sie auf wichtigen Teilgebieten zu rekonstruieren vermocht, was für keinen anderen bedeutenden Komponisten seit Monteverdi generell je in Zweifel stand: die Werk-Chronologie. Schon dies allein rechtfertigt das Unternehmen der Neuen Bach-Ausgabe, der die entsprechenden Erkenntnisse weitgehend zu verdanken sind und wiederum zugutekommen.

„Wenige Bände der Bachausgabe mögen der Redaction so grosse Schwierigkeiten bereitet haben, wie der vorliegende Motettenband“, schrieb bereits 1892 Franz Wüllner im Vorwort der Alten Bach-Ausgabe. Man darf unterstellen, daß die Schwierigkeiten inzwischen nicht geringer geworden sind, und muß dem nebenamtlichen Herausgeber Respekt vor der Energie erweisen, mit der er sich durch die Fülle der primären und sekundären Quellen gearbeitet hat, um einen möglichst authentischen Text vorlegen zu können. Gerade hinsichtlich der Quellenerfassung kann die Neuedition in der Tat mit einer angenehmen Überraschung aufwarten: Die Motetten *Fürchte dich nicht* und *Komm, Jesu, komm* vermag sie u. a. nach bisher unberücksichtigten Handschriften vorzulegen, denen angesichts des Mangels am Autographen besondere Bedeutung zukommt. Es handelt sich um die Partiturabschriften aus der Berliner Staatsbibliothek P 569 (aus dem Umkreis C. Ph. E. Bachs) und Amalien-Bibliothek 535 (aus dem Besitz Kirnbergers) für BWV 228 sowie P 609 (aus dem Umkreis Kirnbergers) für BWV 229.

Sehr begrüßenswert ist auch die Herausgeber-Entscheidung, die Sterbemotette *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (BWV 118) in den Motetten-Band aufzunehmen, um dadurch ihren Sondercharakter besonders augenfällig zu machen.

Daß gegenüber der alten Bach-Ausgabe und gegenüber neueren praktischen Ausgaben Fehler berichtigt und zweifelhafte Lesarten verbessert worden sind, versteht sich einerseits

¹ Neue Bach-Ausgabe, Serie III, Bd. 1: Motetten, hrsg. v. Konrad Ameln. Kassel usw.: Bärenreiter-Verlag 1965 bzw. 1967. Notenband 180 S., Kritischer Bericht 211 S.

von selbst, sei aber andererseits angesichts der Mühsal, mit welcher das Edieren auch im Zeitalter des Computers immer noch verbunden ist, ausdrücklich vermerkt. Wieviel freilich immer noch zu tun ist, scheint mir u. a. H. J. Schulzes wenig später erschienene Ausgabe von *Jesu, meine Freude* (Edition Breitkopf Leipzig 7227) zu zeigen, die in manchen Fällen Amelns Lesarten und Textunterlegungen mit guten Gründen verbessert.

Die nun folgenden kritischen Anmerkungen betreffen Grundsatzfragen, die der Rezensent mit freundlicher Genehmigung der Schriftleitung in dieser ausführlichen Form vortragen kann. Unter drei Gesichtspunkten sollen teils problematische, teils nach Meinung des Rezensenten falsche Entscheidungen zur Diskussion gestellt werden.

Partitur-Anordnung

Das erste, was bei der Durchsicht des Notenbandes ins Auge fällt, ist die Notierung der colla parte mitgehenden Instrumente in der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*. Ameln wirbt im Kritischen Bericht entschieden für die von Albert Schweitzer vertretene Auffassung, Bach habe alle seine Motetten grundsätzlich mit Instrumenten aufgeführt wissen wollen. Man kann darüber unterschiedlicher Meinung sein: Roger Bullivant hat sich im Bach-Jahrbuch 1966 *Zum Problem der Begleitung der Bach'schen Motetten* sehr differenzierend geäußert; auch wäre zu fragen, wo Bach mehr aus Not denn als Tugend eine instrumentale Verstärkung der Singstimmen für notwendig hielt. Solche Bedenken wollen freilich nicht von der Tatsache ablenken, daß es zu *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* einen originalen Satz von Instrumentalstimmen gibt, den ein Herausgeber selbstverständlich zur Kenntnis nehmen muß. Es fragt sich indessen, ob er ihn in die Partitur aufnehmen sollte. Gewiß soll eine Neuausgabe, die ja kein Quasi-Faksimile etwa der autographen Partitur sein kann, möglichst alle authentischen Quellen zum Vergleich heranziehen. Es gibt indessen Fälle, in denen die Prinzipien der Partitur- und der Stimmennotation nicht miteinander zu vereinbaren sind. In solchen Fällen sollte man, wie es die alte Bach-Ausgabe getan hat, die — aufführungspraktisch interessanten — Stimmen im Anhang der Edition mitteilen. Es gibt für diese Praxis eine alte Tradition: Opern- und Oratorienpartituren des 18. und 19. Jahrhunderts verfahren so mit komplettierenden Bläserstimmen. In einer kritischen Neuausgabe könnte man zudem die — meist durch Ambitus-Beschränkungen bedingten — Differenzen zwischen Sing- und Instrumentalstimmen durch Kleinstich kennzeichnen und dadurch dem Benutzer der Ausgabe leicht erkennbar machen.

Doch warum ist im Falle der Bach-Motetten die Berücksichtigung der colla parte mitgehenden Instrumentalstimmen in der Partitur nicht sinnvoll? Dem Verständnis der Bach-Zeit, demzufolge die Partitur lediglich das Gerüst des intendierten Klanges aufzeichnete, entspricht sie nicht. Bach würde vermutlich erstaunt gewesen sein, wenn er die vierstimmige Fuge „*Der aber die Herzen forschet*“ siebzehnstimmig notiert gefunden hätte. Zwar sei keineswegs verschwiegen, daß er selbst diese Fuge — freilich nicht die Schlußfuge aus *Singet dem Herrn* — im Autograph achtstimmig notiert; doch sind es verschiedene Dinge, ob Bach in einer Reinschrift — eine solche scheint er zumindest zeitweilig angestrebt zu haben — beide vierstimmigen Chöre bis zum Schluß ausnotiert (er schreibt auch im Widmungs-Autograph der Brandenburgischen Konzerte Wiederholungen aus), oder ob ein Herausgeber ad hoc ausgeschriebene Zusatz-Stimmen in die Partitur aufnimmt. Daß die erhaltenen Instrumentalstimmen an einigen Stellen durch Knickungen von den Vokalstimmen abweichen, ist nicht der Wille des Komponisten, der in der Partitur zum Ausdruck kommen müßte, sondern eine Konzession an den Umfang der Instrumente, für die dieser Stimmensatz einmal eingerichtet worden ist. Oboisten, die die Motette heute auf Instrumenten mit größerem Umfang begleiten, sollten solche Knickungen selbstverständlich nach Möglichkeit rückgängig machen. Das werden sie sich aber je weniger getrauen, desto mehr ihre Stimme in der Partitur als Bestandteil des Werkes kodifiziert ist. Man kann daher nicht argumen-

tieren, man nehme ein gewisses Maß an Barbarei hinsichtlich der zeitgenössischen Partiturvorstellungen in Kauf, um dem heutigen Benutzer ein größtmögliches Maß an Information zukommen zu lassen. Diese Information ist nämlich irreführend oder gar falsch, weil die Notation des Unisono oder Quasi-Unisono heute einen spezifischen, von Bach nicht gemeinten Sinn hat. Wenn etwa der Anfang der *Parsifal*-Partitur in mehreren Stimmen dieselbe Notenfolge bringt, so ist das keine bloße Anweisung, beim Abendmahlsmotiv verschiedene Instrumente mitgehen zu lassen. Es ist vielmehr die präzise Notierung einer nuancierten Klangvorstellung, auf deren Verwirklichung der Komponist solchen Wert legt, daß er den einzelnen Stimmen sogar unterschiedliche Phrasierung und Dynamik vorschreibt. Während Wagners Anweisungen somit Bestandteil der Partitur sind, spiegelt Bachs Stimmen-satz eine der möglichen Aufführungspraktiken, die nun — in einer „modernen“ Partitur — plötzlich bindende Funktion erhält. Was Ameln in seiner Ausgabe mitteilt, ist nicht die Instrumentation des Werkes, sondern eine Interpretation. Man kann aber — dies scheint mir eine über diesen speziellen Fall hinaus gültige Regel zu sein — Musik nur mit der Genauigkeit notieren, die den Intentionen des Komponisten entspricht; anderenfalls schlägt die vom Herausgeber angestrebte Genauigkeit der Quellenreproduktion geradezu in Ungenauigkeit gegenüber dem Werk um.

Wer tibetanische Tempelmusik aufzeichnet, wird gewiß alle Instrumente und Varianten berücksichtigen, die das Spezifische und Einmalige der jeweiligen Aufführung ja gerade ausmachen. Wer ein Kunstwerk Johann Sebastian Bachs im Urtext herausgibt, darf hingegen weder die Protokollnotation einer einmaligen, vielleicht von Bach geleiteten Aufführung, noch möglichst genaue Anweisungen zu einer Muster-Interpretation im Sinn haben. Seine Aufgabe ist es vielmehr, einen musikalischen Text so zu edieren, daß die Intentionen des Komponisten hinsichtlich der schriftlich fixierten Werkgestalt möglichst getreu wiedergegeben sind. Wenn in einer Partitur Bachs im Blick auf die klangliche Realisierung mehr offen bleibt als in einer Partitur Beethovens oder Schönbergs, so gehört diese Offenheit zum Text und damit zum Werk. Sie gibt dem Benutzer auf, was ihm kein Herausgeber abnehmen kann: in Freiheit und Verantwortlichkeit zu prüfen, wie aus dem geistigen Substrat klingende Musik werden könne. Daß man die Idee der Improvisation geradezu in ihr Gegenteil verwandelt, wenn man Improvisationsmuster, statt sie in einem Lehrbuch oder Begleittext vorzuführen, in die Partitur aufnimmt, ist evident. In ähnlicher Weise wird die „Kantorei-Praxis“ ad absurdum geführt, wenn man sie protokolliert.

Wenn der Herausgeber der Überzeugung ist, daß Bach seine Motetten stets mit Instrumenten aufgeführt wissen wollte, warum notiert er dann nicht auch diejenigen Motetten, zu denen keine oder nur sekundäre Instrumentalstimmen überliefert sind, mit Instrumenten? Gewiß wiegt ein originaler Stimmensatz schwerer als ein solcher aus dem Umkreis C. Ph. E. Bachs. Aber rechtfertigt diese Überlegung entsprechende Inkonsequenzen? Amelns Verfahren scheint mir so konträre Ansprüche wie die einer um ihrer selbst betriebenen Quellenphilologie einerseits und die einer auf Lebensnähe bedachten Praxis andererseits gegenseitig aufzuwerten, dabei aber die Aufgabe, aus dem Geist des Textes heraus zu edieren, aus dem Blick zu verlieren².


Gewiß ist jede kritisch-historische Neuausgabe ein Kompromiß. Wer dies leugnet, dürfte nicht nur die musikalische Orthographie (Schlüsselung, Akzidenziensetzung usw.) nicht ändern, er dürfte nicht einmal eine Komposition, die nur in Stimmen erhalten ist, in Partitur übertragen. Ebenso sicher ist es sinnvoll, Angaben aus originalen Stimmen, die in der originalen Partitur fehlen, das Gemeinte aber verdeutlichen, in die Neuausgabe zu übernehmen. Daß dies im Falle der h-moll-Messe innerhalb der NBA nicht genügend geschehen ist, hat Georg von Dadelsen in dieser Zeitschrift (Jg. XII, 1959, S. 315 ff.) zu


² Daß ein so hervorragender Bach-Forscher wie Alfred Dürr die Partitur-Anordnung der Neuen Bach-Ausgabe verteidigt hat (*Musik und Kirche* Jg. 38, 1968, S. 134 ff.), sei hier ausdrücklich erwähnt.

Recht hervorgehoben. Indessen gibt es Grenzen der Quellen-Kontamination; und was manch anderer Komposition Bachs innerhalb der NBA recht ist — in mehreren Fassungen veröffentlicht zu werden —, sollte der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* unter den genannten Aspekten billig sein.

Zum Notentext

Wie man die Aussage eines musikalischen Textes gerade durch allzu gutmeinende editorische Sorgfalt verdunkeln kann, zeigt Amelns Ausgabe am Beispiel der Legato-Bögen. Über die Anfänge des Legato-Bogens gibt es m. W. bisher noch keine ausführlichen Untersuchungen. Bach wendet ihn bereits an, und es ist daher selbstverständlich, daß eine Bach-Ausgabe Korrekturen oder Ergänzungen originaler Bögen, die in Instrumentalstimmen stehen, nur mit Vorsicht vornehmen sollte; vermeintliche Inkonsequenzen Bachs könnten nämlich in Wahrheit spezielle Artikulationswünsche sein. Daß man in diesem Fall mit Herausgeber-Zutaten haushält und sie als solche kennzeichnet, hat — in vernünftigen Grenzen — seinen Sinn. Anders verhält es sich mit Vokalstimmen. Für sie hat der — zu Bachs Zeiten noch sehr lax gebrauchte — Legatobogen lediglich die Hilfsfunktion, die Textunterlegung melismatischer Partien zu verdeutlichen: Wo Balkung oder Textverteilung nicht deutlich genug kennzeichnen, welche Noten auf eine Silbe zu singen sind, setzt man zusätzlich einen Bogen über die betreffende Notengruppe. Ob ein solcher vorhanden ist oder nicht, ist somit für die Werkgestalt und für die Interpretation ohne Belang. (Eine Ausnahme bilden Fälle, in denen die Abgrenzung eines Bogens zweifelhaft ist; sie spielen im vorliegenden Band eine untergeordnete Rolle und stehen hier nicht zur Diskussion.)

Vor einer Neuedition muß man sich über die beabsichtigte musikalische Orthographie klar werden, d. h. in diesem Fall darüber, ob man Legatobögen immer, unter bestimmten Bedingungen oder gar nicht setzen will; für alle drei Möglichkeiten gibt es gute Gründe. In ähnlicher Weise hat man ja auch generell darüber entschieden, daß — entgegen der Quelle — ein Versetzungszeichen nicht nur für eine Note, sondern für einen Takt gelten soll. Doch Ameln differenziert auf Grund des Quellenbefundes: Das Melisma 

bzw.  notiert er z. B. auf S. 29 der Ausgabe dreimal mit Bogen, dreimal ohne lo-- bet

Bogen und einmal mit gestricheltem Bogen. Insgesamt geht er so vor, daß er sich die Bögen aus sämtlichen — primären wie sekundären — Handschriften zusammensucht, ohne die Herkunft im Kritischen Bericht im einzelnen zu belegen, und fehlende Bögen in einigen, ihm offenbar wichtig erscheinenden Fällen durch eine gestrichelte Linie ergänzt.

Daß ein solches Verfahren einen Partitur-Benutzer verwirren muß, der wissenschaftsgläubig genug ist, um dahinter bemerkenswerte Entscheidungen des Herausgebers zu vermuten, ist nur ein Nachteil. Schwerer scheint mir ein anderer zu wiegen: unreflektierte und damit unkritische Ehrfurcht vor der Autorität der Quelle. Wieviele Bindebögen muß der Herausgeber verglichen haben, darunter namentlich solche aus postumen, bezüglich der Bogensetzung zum Teil ganz unbrauchbaren Handschriften, ehe er seine Ergebnisse im Notentext und im diesbezüglich trotz Kürzungen immer noch zu ausführlichen Kritischen Bericht niederlegen konnte! Dabei hätte er diese Arbeit auf Stichproben und den Vergleich zweifelhafter Stellen beschränken können.

Wie gesagt, erscheint es mir generell überflüssig, den originalen Bogen-Bestand rekonstruieren zu wollen. Doch davon abgesehen wird man einem Verfahren, bei dem die Bögen aus ganz unterschiedlichen Handschriften — doch wiederum nur, soweit sie passen — zusammengesucht werden, ohnehin skeptisch gegenüberstehen. Denn auf diese Weise erhält man ebenso wenig einen Urtext wie aus zwei sorglos gearbeiteten Büchern ein gründlich gearbeitetes! Schließlich wäre zu fragen, ob ein anonym, möglicherweise äußerst lieder-

licher Kopist aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gerade hinsichtlich solcher Zusätze größere Autorität genießen soll als etwa der Herausgeber, der — selbst ein erfahrener Praktiker — sich seit Jahrzehnten mit der Musik Bachs und speziell mit den Motetten beschäftigt und vermutlich auch einen viel größeren Überblick besitzt als jener!

Wo es ernst wird, d. h. wo die Bogensetzung des Kopisten augenscheinlich sinnwidrig ist, wird sie von ihm ohnehin ohne Erklärungsversuch beiseite geschoben (vgl. S. 108 des Kritischen Berichtes). Deshalb sollte der Herausgeber über Partiturelemente, die vom Komponisten selbst einer eindeutigen Fixierung nicht für wert gehalten worden sind, von vornherein freier entscheiden und die ihm verfügbaren Quellen nicht als Autoritäten, sondern als Berater unterschiedlichen Rangs betrachten.

Vieles des in diesem Abschnitt Gesagten gilt auch für die Textunterlegung.

Kritischer Bericht

Was den Leser mancher Kritischer Berichte so traurig macht, ist die Erfahrung, daß der Verfasser nicht an ihn gedacht hat. Der Leser möchte gern das Wichtige — d. h. das, was Hinweise auf die Entstehung, Datierung und Originalgestalt der Komposition gibt — übersichtlich angeordnet und als wichtig hervorgehoben sehen, wenn schon auf das Zweit-rangige oder Unwichtige nicht verzichtet werden kann. Er wünscht deshalb zu einer Reihe bestimmter Fragen möglichst präzise Angaben oder Fehlanzeigen, und dies zur besseren Übersicht in schematisierter Form. Das ist angesichts komplizierter Sachverhalte und einer vielschichtigen Quellenüberlieferung oft nicht einfach; es würde im Gegenteil Zeit und Phantasie kosten, ein entsprechendes Schema, für das es innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe immerhin gute Vorbilder gibt, auszuarbeiten. Ameln bemüht sich darum nicht. Er breitet vielmehr an Informationen aus, was er zu sammeln für nötig erachtet oder was ihm zusätzlich die Redaktion mitgeteilt hat, ohne daß die Überlegung spürbar würde, welchen Nutzen dies alles innerhalb des ganzen Kritischen Berichtes haben könnte und ob damit Antwort auf alle wesentlichen Fragen erteilt oder jedenfalls versucht worden sei. Ich möchte zunächst ein Beispiel formaler Unordnung anführen: die Beschreibung der Quelle B zu *Jesu, meine Freude* (S. 88—93). Daß die in die Innenseite des Einbanddeckels eingeklebte Plakette mit dem gedruckten Besitzvermerk der Berliner Staatsbibliothek das Format 9,4 x 9 cm hat, erfährt man bereits auf der ersten Seite, das Format dieses Einbanddeckels hingegen nicht und das offenbar abweichende Format des zur Rede stehenden Handschriften-Faszikels erst drei Seiten später. Den Wortlaut der Plakette kann man einem — aus wuchtigen, den Satzspiegel fast sprengenden Versalien gebildeten — eigenen Absatz entnehmen, die wichtige Mitteilung, daß das Wasserzeichen der Handschrift nicht identifiziert werden konnte, nur einer Anmerkung. (In anderen Fällen beschreibt der Herausgeber Wasserzeichen ohne Angabe, ob er sich um ihre Identifizierung bemüht hat; mit solchen Mitteilungen ist entsprechend wenig anzufangen.) Daß das dunkelbraune Kleisterpapier, mit dem der Einband des ganzen Konvoluts überzogen ist, maschinell hergestellt wurde, geht bereits aus dem ersten Absatz hervor, den Wortlaut des Titelblattes der Quelle findet man hingegen erst gegen Ende, nachdem jedoch zwei Seiten zuvor — ohne Seitenangabe — bereits auf ihn verwiesen worden ist.

Gewiß wäre es undankbar zu übersehen, wieviel Arbeit in der Quellensammlung steckt und wie oft der Herausgeber im Verlauf seiner Tätigkeit genötigt worden sein mag, weitere Handschriften einzuarbeiten. Indessen erheben sich in gleicher Beziehung auch inhaltliche Bedenken. Sie betreffen vor allem die Diskussion des Werkbestandes sowie die Datierung, Zweckbestimmung und Aufführungspraxis der Motetten. Zu den drei letztgenannten Punkten habe ich in der Festschrift für Werner Neumann, die sich derzeit im Druck befindet, Stellung genommen. Ich beschränke mich daher abschließend auf einige Überlegungen zum Werkbestand.

Die Sichtung des Werkbestandes ist im Fall der Motetten unbequem, weil unter den bis heute für Johann Sebastian Bach in Anspruch genommenen Motettenhandschriften weit mehr unechte als echte sind. Man kann somit zwar verstehen, daß Ameln eine „Diskussion der Bach zugeschriebenen Motetten zweifelhafter Echtheit“ im Kritischen Bericht nicht stattfinden lassen wollte, es aber dennoch nicht gutheißen. Es wäre vielmehr wünschenswert gewesen, daß der Herausgeber eine Liste aller für J. S. Bach in Anspruch genommenen Motetten-Handschriften aufgestellt und zur Authentizität jeder Quelle unter Überlieferungs- und stilkritischen Gesichtspunkten Stellung genommen hätte. Gewiß wäre es weder möglich noch notwendig gewesen, in jedem Fall detaillierte Auskünfte zu geben; angesichts indiskutabler Werke hätten sich im Gegenteil knappe Kommentare empfohlen. Eine Gegenüberstellung der überwiegend authentischen Überlieferung des 18. Jahrhunderts (Nekrolog-Angaben, Handschriften aus dem Umkreis der Söhne und Schüler Bachs, Forkels Bach-Biographie) mit der weithin apokryphen Überlieferung des beginnenden 19. Jahrhunderts erscheint mir jedoch innerhalb einer kritischen Gesamtausgabe unumgänglich.

Ich plädiere damit nicht für eine unergiebige Pflichtübung zur Beschwichtigung des philologischen Gewissens, sondern dafür, engagierter nach dem einstigen Umfang des Originalbestandes zu fragen und ferner auf die Geschichtlichkeit der Bach-Überlieferung einzugehen. Vier der sieben im vorliegenden Band veröffentlichten Motetten („*Jesu, meine Freude, Fürchte dich nicht, Komm, Jesu, komm* und *Lobet den Herrn alle Heiden*) liegen ja nur in postumen Quellen vor. Es genügt nicht, diese Quellen nur zum Lesartenverzeichnis heranzuziehen, sie müssen vielmehr im Zusammenhang mit der gesamten Überlieferung — gerade auch derjenigen der apokryphen Motetten — gewürdigt werden. Dabei schälen sich von selbst Kriterien für den Grad ihrer jeweiligen Zuverlässigkeit heraus; zugleich wird die Existenz von Bachs Motetten in ihrer Geschichtlichkeit deutlicher: Wir können diese Werke gar nicht anders als geschichtlich vermittelt begreifen, und deshalb sollten wir es als Chance betrachten, wenn — wie in diesem Fall — die Geschichtlichkeit in einer lebhaften Quellenbewegung einen greif- und interpretierbaren Niederschlag gefunden hat. Die postume Handschriftenüberlieferung ist — trotz vieler Komplikationen im einzelnen — im Falle Bachs ja keine terra incognita. Ameln schöpft selbst aus dem Fundus der Kenntnisse über Schreiber und Wasserzeichen, den er gewiß auch selbst vermehrt hat. Doch wichtiger als die bloße Benennung äußerer Eigenschaften einer Quelle ist die Deutung ihres Traditionszusammenhanges. Eine umfassende Würdigung etwa der Handschriften aus der zumeist auf Kirnberger zurückgehenden Amalien-Bibliothek, in der ja nicht nur J. S. Bachs Motetten, sondern auch die seiner Vorfahren überliefert sind, hätte übrigens fast von selbst zu Erkenntnissen auch über stilistische und gattungsgeschichtliche Zusammenhänge zwischen J. S. Bachs doppelchörigen Motetten mit Choral-Einlagen und denen seiner Vorgänger geführt. — Philologie ist sinnlos, wenn sie nicht — und sei es auf Umwegen — auf das Kunstwerk und die Gesellschaft bezogen ist. In einem Kritischen Bericht, dessen 211 Seiten zu einem nicht unerheblichen Teil mit hymnologischen Angaben³ gefüllt sind, hätten auch dieser wichtigen Frage 20 Seiten gewidmet werden können.

Ameln trifft seine Werkauswahl folgendermaßen: Als Ausgangspunkt wählt er die von Philipp Spitta für echt angesehenen Motetten und scheidet von ihnen diejenigen aus, die Franz Wüllner in der alten Bach-Ausgabe für unecht oder zweifelhaft erklärt hat. Daß er dabei stilkritische Argumente Wüllners ohne eigenen Kommentar übernimmt, ist in den

³ Da der Herausgeber ein anerkannter Spezialist besonders für das ältere Kirchenlied ist, nimmt der Nachweis alter Melodie-Fassungen einen ungewöhnlich breiten Raum ein. Die hymnologischen Quellen der Bach-Zeit kennt er dafür weniger gut. Er meint nämlich, J. Ph. Kirnberger habe es schwerfallen müssen, aus der Textmarke „*Herr mein Hirt, Brunnquell aller Freuden*“ auf den vollständigen Choral zu schließen, da es eine Strophenkonkordanz damals noch nicht gegeben haben dürfte. Indessen ist eine *neuverfertigte Lieder-Concordantz* nicht allein für die Strophen, sondern für den vollständigen Wortbestand von 600 Liedern bereits 1696 von Georg Serpilus in Dresden und Leipzig veröffentlicht worden. Kirnberger hätte darin unter den Stichworten „*Hirte*“ oder „*Вруниин*“ die Herkunft der Strophe mühelos feststellen können.

Fällen berechtigt, in denen die betreffende Quelle inzwischen verschollen ist, tut jedoch ansonsten seinem Vorgänger zuviel Ehre an. Nach diesem Ausleseverfahren bleiben „die mit Sicherheit echten Motetten Bachs“ übrig, denen ganz zu Recht auch *O Jesu Christ, mein Lebens Licht* zugerechnet wird.

Dieses Vorgehen ist apodiktisch: Meines Erachtens hätte es nichts geschadet, die drei nur abschriftlich überlieferten, also weder durch Bachs Handschrift belegten noch nachweisbar von Bach aufgeführten Motetten *Jesu, meine Freude*, *Fürchte dich nicht* und *Komm, Jesu, komm* mit dieser ihrer Quellenlage wenigstens zu erwähnen, auch wenn die Echtheit wohl schwerlich bezweifelt werden dürfte. Jedenfalls aber hätte Ameln die Authentizität von *Lobet den Herrn alle Heiden* diskutieren müssen. Dieses nur in einem anonym herausgegebenen Druck des 19. Jahrhunderts überlieferte Werk rechnet er zwar einmal (S. 7 des Kritischen Berichts) nicht zu den (fünf) „unzweifelhaften Motetten“, zählt es aber ansonsten stets zu den mit Sicherheit authentischen. Er hält es zwar für „nicht nur möglich, sondern sogar sehr wahrscheinlich, daß dieser Chorsatz aus einer Kantate stammt“; „da diese Kantate (aber) als Ganze verloren ist, wurde der Chorsatz trotz der geschilderten Bedenken in den Motettenband aufgenommen“ (Kritischer Bericht, 16 f.). Kritisch setzt sich Ameln nicht mit der Frage der Echtheit des Werks auseinander, sondern mit der Weigerung Bernhard Friedrich Richters, es als Kantatensatz zu betrachten. Die darin liegende Verlagerung der Diskussion könnte durch die unbewußte Neigung motiviert sein, von dem eigentlichen Problem abzulenken.

Meine eigenen starken Zweifel an der Echtheit der Motette habe ich inzwischen in einem im Bach-Jahrbuch 1967 erschienenen Aufsatz⁴ formuliert. Dort findet sich somit auch die Begründung meiner Auffassung, daß Ameln dem Benutzer der Neuen Bach-Ausgabe die Echtheitsproblematik nicht hätte vorenthalten dürfen, wenn er schon das Werk im Haupt-Notenband abzdrukken ohne weiteres willens war.

*Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen**

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern.

Berichtigung Wintersemester 1970/71

Saarbrücken. Dr. des. H. Kühn und Dr. Chr. H. Mahling: Pros II: Musik seit Richard Wagner (2).

Berichtigung Sommersemester 1971

München. Dozent Dr. St. Kunze: Der Werkbegriff in der Musik (1) — Wagners „Meistersinger“ (1) — Ü: Werkanalyse als musikgeschichtliche Methode (2).

Nachtrag Sommersemester 1971

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. Finscher: Ober-S: Der Komponist in der Musikgeschichte (mit Dozent Dr. W. Kirsch) (2).

Dozent Dr. W. Kirsch: Die Geschichte der Opernarie (2).

Prof. Dr. W. Stauder: S: Übungen zur Geschichte der Musikinstrumente (2).

⁴ Mit ihm hat sich soeben Ralph Leavis kritisch auseinandergesetzt: Bach's Setting of Psalm CXVII (BWV. 230), in: *Music & Letters*, Vol. 52, Nr. 1, 1971, S. 19 ff.

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Vorlesungen nur noch den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.