

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## *Consonancia — cuncta musica*

Eine Miniatur im Tropar-Prosar von Nevers,  
Codex Paris Bibliothèque Nationale, fonds latin 9449

VON ANDREAS HOLSCHNEIDER, HAMBURG

Die Zeichnung, um die es hier geht, ist häufig abgebildet, und zwar beliebtermaßen als Illustration von Spielleuten aus der Zeit des Minnesangs<sup>1</sup>. Zu den Liedern der Troubadours, Trouvères und Minnesänger hat die Handschrift ihrem Inhalt nach allerdings keinen Bezug. Es handelt sich vielmehr um eine liturgische Handschrift, welche per circulum anni die Gesänge der Messe im reichen Schmuck von Tropen und Prosen enthält<sup>2</sup>. Die Provenienz aus Nevers ergibt sich aus den Heiligenfesten, die überaus exakte Datierung (die Entstehungszeit fällt in die Jahre 1059/60) aus den Namen in den Laudes regiae fol. 36'/37. Die Miniatur — es ist die einzige außerhalb der Initialen — steht auf fol. 34' in der unteren Hälfte<sup>3</sup> unmittelbar vor der Messe zum Ostertag. Voraus geht (fol. 34 beginnend) der Dialog „*Quem quaeritis in sepulchrum domini o christicole*“ (sic, vgl. K. Young, *The Drama of the Medieval Church* I, S. 579); den Antiphonen, welche der Visitatio sepulchri folgen, schließt sich der Prozessionshymnus „*Salve festa dies toto venerabilis evo / Qua deus infernum vicit et astra tenet*“ (Chevalier 17949) an, verbunden mit dem Hymnus „*Haec est clara dies clararum clara dierum*“ (Chevalier 17949, *Analecta hymnica* 43, Nr. 37). Auf fol. 35 oben beginnt die Messe mit dem Tropus „*Dormivi pater exurgam*“ zum Introitus „*Resurrexi*“. Die untere Hälfte von fol. 34' blieb unbeschrieben. Hier fand die Zeichnung ihren Platz.

In der Mitte der Zeichnung und in der Achse der Schriftspalte sehen wir einen stilisierten Baum. Aus dreistufigem Fundament wächst der Stamm. Er ist in der Mitte geknotet. Zweimal zwei Äste streben heraus. Jeder Ast endet in dreifingrigem Blattwerk. Die Baumkrone, in Form eines Palmblattes, wurde offenbar nachträglich zur Lilie retuschiert. Der Baum (vielleicht als „Lebensbaum“ zu interpretieren) war zunächst der einzige Schmuck der Seite; die beiden Figuren, die Neumen und die Unterschrift kamen nachträglich, doch nicht viel später hinzu. Dabei mußte der Zeichner den Spieler rechts aus Platzmangel eng auf den Baum rücken. Die Unterschrift „*Consonancia — cuncta musica*“ wird durch den Stamm des Baumes geteilt.

Links und rechts des Baumes: die Musikanten. Ihre Körperhaltung, die Instrumente, ihre Kleidung scheinen realistisch gezeichnet<sup>4</sup>. Großenteils außerhalb des vorgeritzten Schriftspiegels auf dem linken Rand steht im Halbprofil der Viellator. Tänzerisch hebt er sich auf die Zehenspitzen und spielt mit geneigtem Kopf, das Instrument an die linke Wange

<sup>1</sup> So neuerdings in MGG zum Artikel *Troubadours, Trouvères*. Diese Reproduktion ist besser als die harte und teilweise ungenaue Reproduktion bei L. Gautier, *Les tropes*, Paris 1886, S. 125. Vollständige Abbildung auch bei W. Bachmann, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig 1964, Abbildung 27. Alle diese Reproduktionen nur schwarz-weiß; eine vollständige Reproduktion, welche auch die Kolorierung (grün, blaugrün, blaugrau, rot) wiedergibt, kenne ich nicht.

<sup>2</sup> Beschreibungen: Gautier, a. a. O.; H. Husmann, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München-Duisburg 1964 (RISM B v), S. 140 ff. Vgl. Le Graduel Romain, Vol. II, *Les sources*, Solesmes 1957, S. 102 sowie die dort angegebene Literatur. Herr cand. phil. N. Virgens (z. Zt. Paris) danke ich für eine abschließende Überprüfung der folgenden Beschreibung.

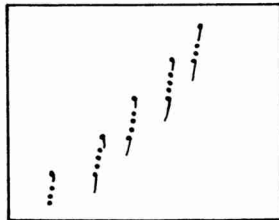
<sup>3</sup> In MGG irrtümlich fol. 340'. Maß der Seite: 272 x 133 mm; Schriftspiegel: 177 x 62 mm; Miniatur (maximale Höhe und Breite): 113 mm/94 mm.

<sup>4</sup> Vgl. die teilweise ähnliche Kleidung der Juculatores in den berühmten Tonar-Miniaturen des Codex Paris lat. 1118.

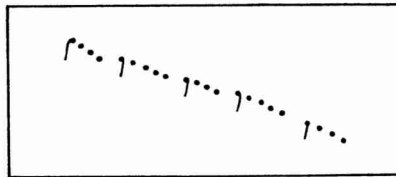
gedrückt. Seine rechte Hand umfaßt den Knauf des stark gekrümmten Bogens. Die Fidel besteht aus einem schlanken, birnenförmigen Corpus, das sanft geschwungen in den Hals des Instrumentes mündet. Die Abgrenzung der Corpus-Decke gegen den Hals ist deutlich zu sehen. Das Instrument ist mit vier Saiten bespannt. Man erkennt die vier vorderständigen Wirbel auf der spitz zulaufenden Wirbelplatte und unterscheidet die einzelnen Saiten vom Saitenhalter bis zum Bogenholz. Rechts und links der Saiten öffnen sich zwei runde Schall-Löcher. — Der Viellator trägt ein schmales, halbmondförmiges Käppchen. Seine Haare schließen eng anliegend im Nacken. Er ist bekleidet mit einem bis zu den Knien reichenden, in der Taille gegürteten Gewand mit geschwungenem Rock. Auf dem linken Schienbein sehen wir — eingebettet zwischen zwei Streifen — eine Reihe von Strichen und Punkten, die man als Schnallen und Knöpfe und damit als Verschluss des Beinkleides interpretieren kann. Halbschuhe, die an den Spitzen nach oben eingerollt sind, bedecken die Füße.

Rechts neben dem Baum ist im Ganzprofil der Spieler eines Blasinstruments — und zwar einer Sackpfeife — abgebildet. Der linke Arm liegt vor dem Sack, der rechte Arm wird durch den Sack verdeckt; man sieht nur die Finger auf dem oberen Teil der Spielpfeife. Der Dudelsack-Spieler trägt ein ähnliches, kurzes Gewand wie der Viellator, über den Haaren, die in den Nacken fallen eine mit Querstreifen und Punkten verzierte Zipfelmütze, an den Füßen spitz zulaufende, mit Schnüren um die bloßen Waden geknüpfte Schnabelschuhe.

Dem Viellator zugeordnet, ist im freien Feld zwischen Spieler und Baum die folgende Tonfolge eingetragen:



Dem Spieler der Sackpfeife zugeordnet, rechts vom Baum und über das Gewand hinweggezogen, steht:



Die Neumenformen entsprechen der übrigen Notation der Handschrift.

Die Unterschrift zur linken Neumenfolge lautet: „*Consonancia*“, die Unterschrift zur rechten Neumenfolge „*cuncta musica*“. Das Wort „*Consonancia*“ entspricht nach Silbenzahl (fünf Silben) und Endvokal dem „*cuncta musica*“. — Der Begriff „*consonantia*“ (entsprechend dem griechischen „*symphonia*“), der im frühen Mittelalter das melodische Intervall bezeichnete, bekam mit der Entstehung und Verbreitung des Organum die Bedeutung „Konsonanz“ beim Zusammenklingen zweier oder mehrerer Töne, also einen

auf die Mehrstimmigkeit bezogenen Sinn<sup>5</sup>. „*Consonancia — cuncta musica*“ könnte man übersetzen: der Zusammenklang ist der Inbegriff der Musik. Die Unterschrift läßt vermuten, daß die beiden Neumenfolgen, die den beiden Spielern zugeordnet sind, als gleichzeitig erklingend gedacht werden müssen. Dem Paar der jeweils fünfsilbigen Unterschrift entspricht das Paar der Neumen zu jeweils fünf Gruppen<sup>6</sup>.

Die Stimmen sind nicht in „Partitur“ geschrieben, vielmehr jede Stimme für sich. Diese Art der Überlieferung finden wir generell in den ältesten praktischen Quellen mehrstimmiger Musik: den Organa von Winchester im Codex Cambridge Corpus Christi College 473 (11. Jh., 1. Viertel), den ältesten Organa aus Chartres im Codex Chartres Bibliothèque municipale 4 fol. 1 (11. Jh., Mitte) sowie den Organa aus Fleury in den Handschriften Rom Vat. Reg. lat. 586, fol. 87' (11. Jh., 2. Hälfte) und Rom Vat. Reg. lat. 592, fol. 78', 79 (11. Jh., 2. Hälfte)<sup>7</sup>. Alle diese Organa sind als Einzelstimmen notiert, getrennt von den Primär-Stimmen, den liturgischen Grundmelodien. Im Winchester Troper sind die Grundmelodien nur für etwa ein Drittel der Stücke in der Handschrift selbst enthalten. Die Organa in Chartres 4 und Vat. Reg. lat. 586 sind ohne Grundmelodien überliefert, in Vat. Reg. lat. 592 gehen die Grundmelodien den bruchstückhaften Organa unmittelbar voraus. Die Überlieferung in Einzelstimmen bindet diese Organa zu einer Gruppe und hebt sie ab von jüngeren, in Partitur geschriebenen Organa. Der Codex Paris Bibl. Nat. lat. 9449 gehört nach dem Zeitpunkt seiner Entstehung zur Gruppe jener älteren Denkmäler.

Die Stimme links, die Stimme des Viellators bietet eine aufsteigende Tonfolge; die Stimme rechts, die Stimme des Dudelsack-Spielers, verläuft in absteigender Richtung. Das graphische Bild zeigt jedenfalls eine absteigende Linie, wenn auch nicht im Gefälle der aufsteigenden Stimme des Viellators. Man könnte die Neumengruppen, die dem Dudelsack-Spieler zugeordnet sind, eventuell als *Climaci* auffassen. Ausgehend von den oben genannten ältesten praktischen Quellen mehrstimmiger Musik, halte ich jedoch eine andere Deutung der Stimme des Dudelsack-Spielers für richtig. Als Hauptmerkmal des Stils können nämlich bei den Organa von Winchester und Fleury sowie jenen ältesten Organa von Chartres repetierende Töne unmittelbar aus dem Schriftbild abgelesen werden. Es handelt sich um Folgen von *Strophici*, die oftmals durch eine *Virga* eingeleitet sind, etwa als |''' oder ||||<sup>8</sup>. Entsprechend interpretiere ich die Stimme des Dudelsack-Spielers in der vorliegenden Zeichnung (die *Puncta* stehen in der Höhe der die Gruppen jeweils einleitenden *Virgae*) als eine Tonfolge aus Gruppen repetierender Töne. Daß die Linie nicht horizontal, vielmehr fallend dargestellt ist, erklärt sich aus dem Bestreben des Zeichners nach ästhetischem Ausgleich.

Der Viellator und der Dudelsack-Bläser spielen also offenbar zweistimmig: der Viellator die Grundstimme — eine aufsteigende Melodie, der Dudelsack-Bläser die Begleitstimme — das Organum. Dieses scheint im Stil der ältesten praktischen Denkmäler mehrstimmiger Musik gehalten, als Stimme aus Gruppen von Tönen gleicher Höhe. Aus dem Notenbild kann nicht abgelesen werden, ob die Begleitstimme des Dudelsack-Spielers über

<sup>5</sup> Vgl. *Musica encheiriadis*, Gerbert *Scriptores I*: 161b, 163a, 165a, 167a, 168; Scholien: 187a, 204a, 212b; Gegensatz „*symphonia — inconsonantia*“: 169 f.; passim zahlreiche Belege für entsprechend gebrauchtes „*consonare, consonus, consonanter*“. Dazu: H. Hüschen, *Der Harmoniebegriff im Musikschrifttum des Altertums und des Mittelalters*, Kongreß-Bericht Köln 1958, S. 143–150.

<sup>6</sup> Die dritte Gruppe in der Melodie der rechten Seite enthält ein *Punctum* weniger als die entsprechende Gruppe der linken Seite; die Note ist möglicherweise abgeblättert.

<sup>7</sup> Faksimilia: Organa von Winchester neuerdings bei A. Holschneider, *Die Organa von Winchester, Studien zum ältesten Repertoire polyphoner Musik*, Hildesheim 1968, Tafeln 6–13; eine vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cambridge bereitet der Verfasser vor (*Plainsong and Medieval Music Society London*). Chartres 4 (im 2. Weltkrieg verbrannt): *Paléographie musicale XVII, cahier I*, pl. 1, Vat. Reg. lat. 586 fol. 87': H. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, Leipzig 1913, tav. 43a; Holschneider, a. a. O., Tafel 9, Vat. Reg. lat. 592, fol. 78': Bannister, a. a. O., tav. 44.

<sup>8</sup> Dazu Holschneider, *Die Organa von Winchester*, S. 92 ff.

oder unter der Stimme des Viellators liegt. Die Zuordnung der Neumen zu jener sentenzhaften Unterschrift „*Consonancia — cuncta musica*“ läßt vermuten, daß nicht ein bestimmtes Stück, vielmehr das Zusammenspiel und Zusammenklingen an sich dargestellt ist.

Was bedeutet das Bild im Bezug auf die liturgische Handschrift, in der es steht? Soll man die Instrumente und das Organum auf Tropen und Prosen beziehen, auf deren Ausführung oder gar musikalische Erfindung? Solche weitreichende Hypothesen würden die Interpretation strapazieren. Abgebildet sind Instrumentalisten, und die Miniatur bietet keinen Hinweis, daß die Instrumente oder die Noten dem Gesang zuzuordnen sind. Vergewärtigen wir uns noch einmal den handschriftlichen Befund. Der Schreiber wollte die Ostermesse auf neuer Seite beginnen und ließ deshalb den Rest der vorausgehenden Seite unbeschrieben. Der leere Platz in der Niederschrift der Osterliturgie wurde nachträglich mit der Miniatur geschmückt. Sollte der Baum mit seiner Palmkrone, Symbol des Lebens, auf die Resurrectio Christi hinweisen? Die axiale Symmetrie inspirierte dazu, links und rechts des Baumes zwei Figuren anzufügen. Vielleicht wählte der Zeichner auch die Musikanten und die beiden Stimmen mit der Sentenz „*Consonancia — cuncta musica*“ nicht ohne tiefere Absicht. Als Ausdruck der Freude, ad resurrectionem, zu polyphonem Spiel mit Instrumenten aufzufordern, das mag der Sinn dieser Zeichnung sein. Sie gibt uns Kunde von der Musik der Spielleute und, wie mir scheint, von dem „organalen“, das heißt instrumentalen Stil (mit seinen signifikanten Tonrepetitionen in der Begleitstimme, dem eigentlichen Organum), welchen die Spielleute in die Kirche brachten und der die Entwicklung der Mehrstimmigkeit so grundlegend beeinflusst hat.

## Zur Überlieferung der musikalischen Werke Guillaume de Machauts\*

VON WOLFGANG DÖMLING, HAMBURG

### Quellen, Ausgaben, Abkürzungen

K	Bern, Burgerbibliothek, Hs. 218
CaB	Cambrai, Bibliothèque Communale, Ms. 1328
Pep	Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, Ms. 1594
Ch	Chantilly, Musée Condé, Ms. 564
FP	Florenz, Bibl. Naz., Ms. Panciatichi 26
Iv	Ivrea, Bibl. Capitolare (ohne Sign.)
ModA	Modena, Bibl. Estense, Ms. α M. 5, 24
Morg	New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 396
PadA	Padua, Bibl. della Università, Ms. 1475
	Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. Pat. Lat. 229
A	Paris, B. N., fr. 1584
C	ebenda, fr. 1586
E	ebenda, fr. 9221
F-G	ebenda, fr. 22 545-6
Pit	ebenda, ital. 568
PR	ebenda, nouv. acquis. fr. 6771
Prag	Prag, Státní knihovna ČSSR — Universitní knihovna, XI E 9

\* Für die freizügige Überlassung wertvoller Mikrofilme sage ich Frau Dr. Ursula Günther (Ahrensburg), den Herren Professoren H. H. Eggebrecht (Freiburg), K. von Fischer (Zürich), G. Reaney (Reading) meinen verbindlichen Dank.

Vg	Privatbesitz (früher Marquis de Vogüé) <sup>1</sup>
Trém	Chateau Serrant, Bibl. de La Duchesse de La Trémoïlle
Utrecht	Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. MF 1368 <sup>2</sup>
Ludwig	G. de Machaut, Musikalische Werke, hrsg. von Fr. Ludwig (Bd. 4 von H. Besseler). 4 Bde. Lpz. 1926—29 und 1954.
Schrade	The Works of G. de Machaut, hrsg. von L. Schrade, 2 Bde. (Polyphonic Music of the Fourteenth Century II, III), Monaco 1956. Kritischer Bericht (Commentary) separat.
Ca.	Cantus (textierte Stimme)
Ct.	Contratenor
Mot.	Motetus
T.	Takt (zitiert nach der Ausgabe Ludwigs)
Te.	Tenor
Tri.	Triplum

Die Kompositionen werden mit den Nummern der Edition Ludwigs zitiert.

Die Kompositionen Guillaume de Machauts sind in einer ungewöhnlich großen Anzahl von Handschriften überliefert. Die Quellen scheiden sich in drei Gruppen: 1. Die Hss. Vg, A, G, C, E, die sogenannten Machaut-Hss., überliefern in teilweise verschiedenem Umfang und abweichender Anordnung ausschließlich dichterische und musikalische Werke Machauts. — 2. Die Hss. K, *Pep*, *Morg* enthalten außer einem Teil der Dichtungen und wenigen Kompositionen Machauts auch dichterische Werke anderer Verfasser; Schrade schlug die Bezeichnung „sekundäre Machaut-Hss.“ vor. — 3. In den dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert angehörenden Hss. *CaB*, *Ch*, *FP*, *Iv*, *ModA*, *PadA*, *Pit*, *PR*, *Prag*, *Utrecht*<sup>3</sup>, die das Repertoire dieser Zeit überliefern, sind auch einzelne Kompositionen Machauts (Höchstzahl: 7 Werke in *PR*) enthalten (durchweg anonym). — Daneben gibt es noch reine Text-Hss., die hier außer Betracht bleiben.

In den „sekundären Machaut-Hss.“ und den Repertoire-Hss. sind folgende Kompositionen Machauts enthalten:

Balladen 4, 18, 22, 23, 25, 31, 32, 34, 35  
 Rondeaux 7, 9, 14, 17  
 Motetten 8, 15, 19  
 Messe: *Ite missa est*  
*Remède de Fortune* Nr. 1—6

Welchen Wert haben die einzelnen Quellen, inwieweit sind sie für eine kritische Edition der musikalischen Werke Machauts von Interesse? Diese Frage stellt sich vor allem angesichts der verstreuten Überlieferungen in den Repertoire-Hss. Eine Recensio der Quellen indes ist bisher nur von den Herausgebern der dichterischen Werke Machauts vorgenommen worden<sup>4</sup>. Ludwig sowohl wie Schrade haben dieses Problem nicht berührt. Als kleiner Beitrag zu dieser Frage prüft die vorliegende Studie die Abhängigkeit der „sekundären Machaut-Hss.“ und Repertoire-Hss. von den erhaltenen Haupt-Hss. und die Bedeutung der

<sup>1</sup> Zeitweise bei der Kunsthandlung G. Wildenstein, New York, befindlich; über den gegenwärtigen Besitzer ist — laut freundlicher Mitteilungen der Library of Congress (Washington) und von Professor G. Reaney — nichts bekannt.

<sup>2</sup> Die Signatur ist seit den Mitteilungen von G. Reaney, MD 19 (1965), 61, geändert worden.

<sup>3</sup> Wo sich der Rotulus *Maggs* (enthaltend *Lai 12*) befindet, ist nicht bekannt. Die Überlieferung in *Faenza* bleibt hier außer Betracht, da in den dort enthaltenen Instrumentalbearbeitungen der Balladen 25 und 31 auch der *Te.* stark verändert wird.

<sup>4</sup> G. de Machaut, *Poésies lyriques*, hrsg. von V. Chichmaref, 2 Bde., Paris 1909. — ders., *Oeuvres*, hrsg. von E. Hoepffner, 3 Bde., Paris 1908 ff.

in diesen sekundären Quellen auftretenden Varianten für die Textkritik. (Von einem detaillierten Einzelnachweis der Varianten wird dabei i. a. abgesehen.)

Zunächst mußten die in Frage stehenden Kompositionen vollständig kollationiert werden, da sich die Kritischen Berichte beider Editionen als für die vorliegende Untersuchung ungeeignet erwiesen. — Ludwig legte seiner Ausgabe zwar eine Abschrift von Vg zugrunde, konnte aber offenbar, wie aus gelegentlichen Bemerkungen hervorgeht<sup>5</sup>, bei der letzten Vorbereitung der Edition keine Fotografien dieser Hs. benutzen. Die Lesarten von E sind bei Ludwig selten, bei Schrade unvollständig verzeichnet, wohl aber nahezu alle der — wie sich zeigen wird, von E abhängigen — Repertoire-Hss. Morg war Ludwig nicht zugänglich. Schrade scheint die Hs. Vg, die sich damals bei dem Kunsthändler Wildenstein in New York befand, eingesehen zu haben, besaß aber offensichtlich ebenfalls keine Fotos dieser zentralen Quelle<sup>6</sup>. Selbst was die tatsächlich herangezogenen Quellen betrifft, sind die Lesartenverzeichnisse beider Editionen meist lückenhaft und enthalten auch falsche Angaben<sup>7</sup>; Schrade hat offenbar in vielen Fällen Angaben Ludwigs ungeprüft übernommen. — Die Auswahl der in beiden Kritischen Berichten verzeichneten Varianten ist weder — wie bereits gesagt — durch eine Recensio der Quellen begründet, noch etwa durch eine Differenzierung zwischen wichtigen und belanglosen Abweichungen.

Bei der Überprüfung der Varianten ergab sich die Notwendigkeit der Abgrenzung typischer Flüchtigkeitsfehler bzw. Varianten beim Schreibvorgang (die unabhängig von der Vorlage entstehen können) gegenüber echten Leitfehlern. Orthographische Textvarianten zeigen sich als unverbindlich, desgleichen leichtere Schwankungen in der Textunterlegung. (Die Repertoire-Hss. unterlegen, sofern sie überhaupt Text bringen, meist abweichend von den Haupt-Hss.) Bei der Notation lasse ich die Setzung von Akzidentien und die (besonders in den sekundären Quellen) schwankende Ligaturschreibung außer Betracht, ebenso die Schreibung der Schlußnoten (als Longa oder Brevis). Den Charakter von Flüchtigkeitsfehlern haben: falsche oder fehlende Cauden (z. B. Semibrevis statt Minima) und Pausen (z. B. Minima- statt Semibrevispause), Fehler bei der Punktsetzung (beim punctus divisionis). Die Verwechslung der Linien (z. B. „Terz zu tief“) ist ein typischer Fehler, der beim Abschreiben entsteht, sich also meist in der Vorlage nicht finden wird. An Abweichungen mit einem höheren Grad von stemmatischer Verbindlichkeit bleiben: falsche (besonders von der Satztechnik her falsche) Noten, rhythmische und (oder) melodische Varianten, abweichende Lesarten des Textes.

### 1. Die Repertoire-Hss.

a) *Iv, CaB, Trém.* Diese Quellen aus dem letzten Viertel des 14. Jhs. überliefern, dem Stil des Repertoire von Avignon folgend, dem sie angehören, vor allem Motetten von Machaut (die späteren Repertoire-Hss. enthalten von Machaut nur Liedsätze). — *Iv.* Die Varianten in Motette 15 und Rondeau 17 erlauben keine Schlüsse. Die Aufzeichnung der Motette 8 weist neben 5 Sonderfehlern 6 Bindefehler zu CaB auf (darunter eine wichtige Textvariante: T. 11/12 „*mis loing*“) „*loing mis*“, wobei „*loing*“ den ligierten Semibreves *a* und *g* unterlegt ist), des weiteren 1 Bindefehler zu CaB, *Trém.*, E und 1 Bindefehler zu *Trém.* (Das Verhältnis der Haupt-Hss. ist ein typisches: Vg ist fehlerfrei, A, G, C haben Trennfehler.) In der Motette 19 zeigt *Iv* 2 Bindefehler zu E (wobei bemerkenswert ist, daß E in der Motette 19 eine ungewöhnlich hohe Anzahl von Varianten bringt). — *CaB.* Zur Motette 8 siehe oben. Auf den einer anderen Hs. entstammenden Blättern, die

<sup>5</sup> Vgl. z. B. Ludwig, Bd. I, Krit. Ber. zur Ballade 22 (Ct. T. 53); Bd. II, Anm. 2 auf S. 10a.

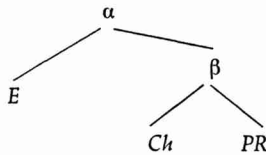
<sup>6</sup> Vgl. z. B. Schrades Krit. Ber. zu Rondeau 9.

<sup>7</sup> Beispielshalber ergab ein Vergleich der Kollationierung der Ballade 31 mit den beiden Krit. Ber. folgendes. Von den insgesamt 40 Varianten verzeichnet Ludwig 16. Davon hat Schrade 14; 2 Variantenangaben fehlen gegenüber Ludwig, dafür hat Schrade 5 zusätzliche. Des weiteren steht je 1 irrtümliche Fehlerangabe bei Ludwig und Schrade.

Ballade 18 und Rondeau 7 überliefern, sind nur noch wenige Takte lesbar. Beide Liedsätze sind (von den Hauptquellen aus gesehen: ungewöhnlicherweise) 4st. überliefert. Ballade 18: das Tri. ist, wie üblich als erste Stimme notiert (im Gegensatz zu der gleichfalls 4st. Aufzeichnung in *ModA*, wo das Tri. nachgestellt ist); die lesbaren Partien zeigen keine Varianten. Rondeau 7: die lesbaren Abschnitte weisen 2 Trennfehler auf, 1 Bindefehler mit *E*, *FP*, *ModA*, *Prag*, 1 Bindefehler mit *E*, *FP*, *ModA*, 1 Bindefehler mit *E*, *ModA*, *Prag* sowie 1 Bindefehler mit *E* allein. Das Tri. in *CaB* ist singular. — *Trém*. Die erhaltenen Fragmente haben neben Trennfehlern 1 Bindefehler zu *E*, *Iv*, *CaB* in der Motette 8 (s. o.).

Die Machaut-Überlieferung dieser drei Quellen scheint auf die Vorlage für *E* zurückzugehen. Der durch die gemeinsamen Varianten in der Überlieferung der drei Motetten nahegelegte Zusammenhang zwischen *Iv*, *CaB*, *Trém* wird auch durch die hohe Zahl von Konkordanzen im Inhalt dieser drei Hss. bestätigt. — Abhängigkeit von der Vorlage für *E* ist auch für das die beiden Liedsätze Machauts enthaltende Fragment von *CaB* anzunehmen.

b) *Ch*, *Utrecht*, *PR*, *Pit*, *FP*, *ModA*, *PadA*. Mit Ausnahme von *PadA* enthalten diese französisch-italienischen bzw. italienischen Hss. an Kompositionen Machauts fast ausschließlich Balladen (am häufigsten die Balladen 31 und 18). — Die in *Ch* und *PR* gebotenen Varianten legen einen engen Zusammenhang dieser beiden Quellen untereinander<sup>8</sup> und mit *E* nahe und werden daher z. T. ausführlicher diskutiert. Keine näheren Aufschlüsse gibt zunächst die Überlieferung von Ballade 18 in *Ch* und von Ballade 31 und 35 in *PR*. — *PR* zeigt — stets neben Sonderfehlern — in Ballade 22 drei Bindefehler zu *E*, in den Balladen *Remède* Nr. 4 und 5 die stärksten Fehlerzusammenhänge mit *E* (daneben, was die Haupt-Hss. betrifft, noch einige wenige Bindefehler zu *C*. Für das *Remède* scheinen *C* und *E* stärker zusammenzuhängen als sonst; vgl. unten). In der Überlieferung der Ballade 34 zeigt *E* neben 6 Trennfehlern je 2 Bindefehler mit *Ch* und *PR* allein sowie eine Variante mit beiden (andere Anordnung der Stimmen gegenüber *Vg*, *A*, *G*: diese notieren die Stimme *Ne quier* [Text B] als erste und verteilen die 4 Stimmen auf gegenüberliegende Seiten; *E*, *Ch*, *PR* bringen die Stimme *Quant* [Text A] als oberste und notieren alle 4 Stimmen auf einer Seite). *Ch* und *PR* haben neben Trennfehlern (besonders zahlreich in *PR*) 2 Bindefehler gemeinsam; außerdem fehlt in beiden Hss. ein Teil des Textes: in *PR* nicht nur (wie in *Ch*) Strophe 2 und 3 beider Texte, auch bereits der B-Text ab T. 32. Ein Stemma:



würde dem Sachverhalt gerecht. Auch folgende zwei kritische Stellen würden dadurch erklärt:

a) Ct. T. 6/7	<i>Vg</i> , <i>A</i> , <i>G</i> , <i>E</i> :	♯ ♯ ♯	
	<i>Ch</i> :	♯ ♯	(Pause fehlt)
	<i>PR</i> :	♯ ♯ ♯	(Pause an falscher Stelle)

In  $\beta$  fehlte die Pause; *PR* emendiert, wengleich ungeschickt (zu Beginn von T. 7 liegt *c* als Quart unter *f-c'-f'*).

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch K. von Fischer, MD 11 (1963), 45; Ursula Günther, AfMw 17 (1960), 6 ff.

b) Ct. T. 27/28	Vg, A, G:	$\begin{array}{cccccccc} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \text{h} & \text{c} & \text{h} & \text{a} & \text{h} & \text{a} & \text{g} & \end{array}$	
	E:	$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$	( $\alpha = E$ ; inkorrekt)
	Ch:	$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$	(Korrekturversuch; jedoch 1 Semibrevis zuviel)
	PR:	$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$	(Korrekturversuch; richtige Semibrevis- Anzahl)

(Ludwig betrachtet die Fassung *Ch* als „fehlerhafte Kombination der beiden Lesarten“, also als Kontamination der Fassung der Haupt-Hss. — nicht *E* — und der Version *PR*. Diese Verbindung von *Ch* mit *Vg, A, G* wäre freilich ein Unikum.) — Die Varianten in der Überlieferung der Ballade 23 sprechen nicht gegen dieses hypothetische Stemma. In *Tri., Ca., Te.* hat *E* 4 Trennfehler, und 2 Bindefehler zu *Ch* und *PR* gemeinsam. *Ch* und *PR* haben zahlreiche Trennfehler; verbunden sind sie freilich nur durch die Eigenart, daß *Ch* eine Wendung in der Schlußkadenz des 2. Teils (*Ca. T. 30, 1. Viertel*) der entsprechenden Stelle im 1. Teil (*T. 14, 1. Viertel*) angleicht und *PR* umgekehrt verfährt. Gemeinsam ist *E, Ch, PR*, daß sie als 4. Stimme einen (wie aus den entstehenden Dissonanzen hervorgeht, als Alternativstimme zum *Tri. gedachten*<sup>9</sup>) *Ct.* überliefern (*Vg, A, G: 3st. Te.-Ca.-Tri.*). Aus der Tatsache, daß der *Ct.* in *Ch* weitaus mehr Varianten gegenüber *E* zeigt als der in *PR*, möchte ich keine weiteren Schlüsse ziehen. Variationen der *Ct.*-Stimmen (sie sind musikalisch meist sinnvoll) treten in den sekundären Quellen sehr häufig auf (weitaus häufiger als abweichende Fassungen anderer Stimmen); sie dürften weniger beim Kopieren als in der Musizierpraxis entstanden sein. — Die Varianten in der Überlieferung in *FP, Pit, ModA* zeigen eine Beziehung der italienischen Quellengruppe *PR, FP, Pit, ModA* untereinander, zu *Ch* und wiederum zu *E* als einziger Haupt-Hs.; detaillierte Aussagen können jedoch nicht gemacht werden. — Hinsichtlich der Überlieferung in *PaDA* läßt sich, was das Verhältnis zu den Haupt-Hss. betrifft, lediglich zu *E* eine — wenngleich schwache — Beziehung feststellen. — Auch *Utrecht* hängt mit *E* zusammen (Ballade 4: 3st. wie in *E*; Ballade 32: 2 Bindefehler mit *E* und Trennfehler).

c) *Prag*, eine deutsche Quelle Straßburger Provenienz, reduziert alle französischen Liedsätze auf einen 2st. Satz *Te.-Ca.* In der Ballade 18 verbindet 1 (schwacher) Fehler (fehlende Cauda bei einer Minima) *Prag* mit *G* (zugleich der einzige Fehler in *G*; *Prag* hat zusätzlich 1 Sonderfehler); die Überlieferung von *Rondeau 7* in *Prag* hingegen zeigt gravierende Fehlerzusammenhänge mit *E* (teils zugleich auch mit *FP* und *ModA*), die nicht Flüchtigkeit zur Ursache haben können und somit den Ausschlag bei der Beurteilung geben.

## 2. Die „sekundären Machaut-Hss.“

Die Überlieferung in *Morg* ist direkt von *A* abhängig. Fol 214' von *Morg* entspricht genau fol. 477' von *A*: oben *Rondeau 7*, darunter *Rondeau 9* in einem 2stg. Auszug *Te.-Ca.*<sup>10</sup>. Die Verteilung der Noten auf die Zeilen stimmt mit der in *A* überein; das Gleiche gilt auch für die Aufzeichnung der beiden anderen Stücke in *Morg*. Gravierende Abweichungen in der Textunterlegung hat *Morg* nur mit *A* gemeinsam (z. B. Ballade 31, *T. 8*: unter „flours“ liegt bereits „li“; *Rondeau 9*: nur in *A* fol. 477' und *Morg* liegt „-son“ bereits unter *f*, *T. 5*). Was den Notentext betrifft, so hat *Morg* außer Sonderfehlern Bindefehler nur zu *A* (sie lassen, da sie musikalisch meist sinnlos sind, auf einen mit der Musik wenig vertrauten Schreiber schließen); Trennfehler *A* gegen *Morg* kommen

<sup>9</sup> Vgl. W. Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de Machaut* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 16), Tutzing 1969, Kapitel VI.

<sup>10</sup> *A*, fol. 475 ist das *Rondeau 9* in der 4st. Fassung aufgezeichnet.



nicht vor. Da sich außerdem einige Fehler in *Morg* aus Undeutlichkeiten in *A* erklären lassen, darf die direkte Abhängigkeit von *A* als gesichert gelten. In auffälliger Weise zeigt sich die Abhängigkeit von *A* auch in den Illustrationen der dichterischen Werke. Soweit man sehen kann (*Morg* ist fragmentarisch erhalten), sind in *Morg* an genau denselben Stellen der Dichtungen wie in *A* Illustrationen eingeschoben, die im Wesentlichen der Darstellung mit den Zeichnungen in *A* übereinstimmen. (Vg, *F-G*, *C*, *E* hingegen sind durchaus verschieden illustriert.) — *K* und *Pep* überliefern nur Kompositionen des *Remède* (wobei in *Pep* Rondeau 9 an die Stelle von *Remède* Nr. 7 tritt). In *K* sind die beiden erhaltenen Kompositionen in reduzierter Stimmzahl aufgezeichnet. In *Remède* Nr. 4 (1. Teil) haben *K* und *E* gemeinsam fehlerhafte Textunterlegung: „maladie“ (in *K* „melodie“) liegt erst unter „jolie“; außer einer Bindevariante mit *C*, *E*, *PR*, *Pit*, *FP*, *Pep* (die beiden Semibreves *c'* in T. 2 — so in *Vg*, *A*, *F* — zur Brevis zusammengezogen) hat *K* Sonderfehler. — In *Remède* Nr. 3, 5, 6 zeigt *Pep* lediglich Sonderfehler; *Remède* Nr. 1 (keine Sonderfehler) und Nr. 5 sind wie in *C* notiert (Nr. 1: für die Strophen 2—11 ist die Wiederholung nicht ausgeschrieben wie in *Vg*, *A*, *F*, *E*; Nr. 5 als 2st. Satz Te.-Ca.); in *Remède* Nr. 2 und 4 hat *Pep* Bindefehler meist gemeinsam mit *C* und *E* (in Nr. 4 auch zu *K* und den italienischen Quellen). Das Verhältnis von *K* und *Pep* zu den Haupt-Hss. ist nicht ganz deutlich, da für die Überlieferung des *Remède* *C* und *E* zusammenzuhängen scheinen. Jedenfalls darf eine Beziehung von *K* und *Pep* zu *Vg*, *A*, *G* ausgeschlossen werden.

### 3. Zusammenfassung

Die Machaut-Überlieferung aller Repertoire-Hss. erweist sich als von der Vorlage für *E* abhängig. Bei der Annahme des für *Ch* und *PR* aufgestellten Stemmas scheinen sich die italienischen Quellen *FP*, *Pit*, *ModA* von  $\beta$  abzuleiten<sup>11</sup>, da sie in keinem Fall Bindefehler ausschließlich zu *E*, sondern stets auch zu *Ch* und (oder) *PR* zeigen. Von den „sekundären Machaut-Hss.“ hängen *K* und *Pep* ebenfalls mit *E* (und *C*?) zusammen, während *Morg* sich als schlechte Kopie aus *A* ausweist.

In den „sekundären Machaut-Hss.“ und in den Repertoire-Hss. wird keine einzige Variante geboten, die die an den betreffenden Stellen (mit Ausnahme einiger Kompositionen des *Remède*) übereinstimmend überlieferten Lesarten der Machaut-Haupt-Hss. *Vg*, *A*, *G*, *C* in Frage stellen würden<sup>12</sup>. Die gesamte Gruppe dieser für Machaut sekundären Quellen ist somit für die Textherstellung ohne Bedeutung und kann eliminiert werden.

### 4. Zur Haupt-Handschrift *E*

Wie steht es mit der Qualität von *E* selbst? Gültigen Aufschluß darüber würde erst ein Vergleich der Lesarten sämtlicher Kompositionen Machauts geben. Das Ergebnis der Kollationierung der in unserem Zusammenhang herangezogenen Werke ist jedoch das gleiche wie für die sekundären Quellen: zahlreiche Sonderfehler (weitaus mehr als in den anderen Haupt-Hss.), worunter sich keine Bindefehler zu den anderen Haupt-Hss. befinden (außer zu *C* im *Remède*); keine Lesart in *E*, die den in diesen Hss. gebotenen Text verbesserte. Eine Ausschaltung von *E* erscheint dennoch problematisch, da sich unter der Auswahl der Kompositionen, die *E* bringt, solche befinden, die nicht in *Vg*, *A* oder *G* bzw. (im Falle von *Lai* 23 und 24) in keiner der 4 Hss. enthalten sind, *E* also auf eine Machaut-Quelle zurückzugehen scheint, die das späteste Stadium repräsentiert. *E* überliefert auch — als einzige der Haupt-Hss. — zu einigen Kompositionen zusätzliche Stimmen (meist *Ct.*), die sich teilweise auch in den Repertoire-Hss. (nicht in den „sekundären Machaut-Hss.“)

<sup>11</sup> Vgl. dazu Ursula Günther, *AfMw* 17 (1960), 9.

<sup>12</sup> Auch in *Motette* 8, T. 55 im *Motetus* (*Vg*, *A*, *G*, *C*, *Iv*: *a'*; *E*: *g'*; *CaB*: *h'*) bringt *CaB*, entgegen Schrades Vermutung, keine bessere Lesart als *Vg*, *A*, *G*, *C* (Ludwig setzt ohne Begründung *h'*): der frei einsetzende Terz-Sept-Klang ist bei Machaut nichts Ungewöhnliches.

befinden. (2 dieser Zusatzstimmen — Ct. zu 3st. Sätzen Te.-Ca.-Tri. — erweitern den Satz nicht zur Vierstimmigkeit, sondern stellen, ohne daß das vermerkt wäre, Alternativstimmen zum Tri. dar.) Die Authentizität dieser Zusatzstimmen erscheint allerdings vom satztechnischen Gesichtspunkt her meist fraglich<sup>9</sup>; auch steht die keine Zusatzstimmen aufweisende Überlieferung in Vg, A, G, C in Einklang mit Machauts Bitte an seine Freundin Peronne, sie möge „savoir la chose“ — die Rede ist von seinen Kompositionen — „ainsi comme elle est faite, sans mettre ne oster“<sup>13</sup>.

## Zu einigen unter Josquins Namen gehenden Ordinariumskompositionen

VON MARTIN STAEHELIN, BASEL

Im Zuge der Arbeit zu den Messvertonungen von Heinrich Isaac sind dem Verfasser einige Lesefrüchte zugefallen, die für die Josquin-Forschung, und dabei im Besonderen für die Diskussion von echt oder unecht innerhalb des Josquin-Werkes, von Interesse sein mögen; sie sollen in den folgenden Notizen bekannt gemacht werden. Mit Absicht beschränken sich diese weitgehend auf quellenkundliche Aspekte; die notwendige stilkritische Arbeit und das letzte Urteil in der Frage der Verfasserschaft sei gerne eigentlichen Josquin-Kennern überlassen.

### I. Josquiniana in der Orgeltabulatur des Heilig-Geist-Klosters zu Krakau

Seit bald vierzig Jahren liegt die Inhaltsangabe zu dieser 1548 datierten Handschrift vor, bequem erreichbar und von Zdzislaw Jachimecki übersichtlich dargeboten<sup>1</sup>. Offenbar hat die Josquin-Forschung übersehen, daß diese Quelle eine Reihe von Stücken enthält, die unter Josquins Namen gehen, und zwar neben drei je als *Fuga Josquin* bezeichneten Sätzen auch drei Kompositionen, die auf Grund von Jachimeckis Angaben der Subskriptionen des Tabulatursehreibers als Ordinariumspartien zu gelten haben: im Verzeichnis von Jachimecki die Nummern 12, 40 und 68. Zu diesen einige Bemerkungen:

Nr. 12; S. 19—21. *Cum sancto spiritu ex officio Josquini*, zu drei Stimmen. — Jachimecki war nicht in der Lage, die Herkunft dieses Satzes aus einer Messe Josquins zu klären, verwies aber mit Recht auf eine Konkordanz im zweiten Teil des Lautenbuches von Newsidler<sup>2</sup>. Es handelt sich bei beiden Fassungen um den „*Cum sancto spiritu*“-Teil aus Josquins *Missa de beata virgine*, wobei der Tenor, bei Newsidler der Alt der vokalen vierstimmigen Vorlage weggelassen wurde. Es ist lehrreich, daß auch vokale Quellen, vor allem deutscher Herkunft, diesen Satz-Teil selbständig, also nicht in das Gesamtordinarium eingebaut, überliefern<sup>3</sup>, und an eine derartige Quelle schließen offenbar beide Tabulaturfassungen an: die Krakauer Eintragung folgt, wie sich aus den Tactus-Strichen ergibt, in der Notierung einer vokalen Vorlage mit vorgesetztem  $\circ$ , diejenige bei Newsidler dagegen einer Fassung mit  $\odot$ ; beide Mensurvorzeichnungen sind an dieser Stelle in der vokalen Tradition von Josquins Marienmesse gut belegt<sup>4</sup>.

<sup>13</sup> *Le Livre du Voir Dit*, Brief 10 (zitiert nach Ludwig, Bd. II, S. 55a).

<sup>1</sup> Zdzislaw Jachimecki, *Eine polnische Orgeltabulatur aus dem Jahre 1548*, ZfMw. 2 (1919/20), 206—212; desselben Verfassers Beitrag über die Quelle im Krakauer Akademiebericht der phil. Klasse, Bd. 53, 1913, war mir nicht zugänglich. — Die Handschrift selber wurde im zweiten Weltkrieg zerstört; doch ist durch das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel unter der Katalognummer 1/1710 eine Mikrofilmkopie nach einer Aufnahme der Isham Memorial Library der Harvard University, Cambridge (Mass.), erhältlich.

<sup>2</sup> RISM 153618, Nr. xl, *Joss Quin. Cum sancto spiritu*.

<sup>3</sup> Cambrai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 125—128 (124), fol. 141; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. Ms. 1/E/24 (olim B. 265), Nr. 49; Greifswald, Universitätsbibliothek, Ms. BW 640—641, Anhang Nr. 1; Ulm, Bibliothek der v. Schermarschen Familienstiftung, Ms. 237 a—d.

<sup>4</sup> Vgl. *Werken van Josquin des Prez*, uitgeven door Prof. Dr. A. Smijers, Missen Nr. XVI, Amsterdam 1952, p. XLV—LX.

Nr. 40; S. 92–97. *Kyrieleyzon magistri Josquin pascalle*, zu vier Stimmen. — Sollte diese Komposition tatsächlich echt sein, so läge ein wichtiger Zuwachs vor, da von Josquin bekanntlich außer der *Missa de beata virgine* keine Vertonungen choraler Ordinarien bekannt sind. Der Krakauer Satz hält sich mit seiner vierteiligen Anlage Kyrie-Christe-Kyrie-Kyrie an die Disposition des choralen Kyries *Lux et origo*, wie sie auch heute aus dem Graduale Romanum vertraut ist. Das ist in der mehrstimmigen Meßvertonung jener Zeit ein Hinweis auf die Alternatimpraxis, eine Art der Ausführung, wie sie besonders in deutschem Bereich beliebt war — was vielleicht ein erstes äußeres Argument gegen Josquins Autorschaft darstellt. — Die Suche nach der vokalen Vorlage für die Krakauer Intavolierung weist ebenfalls nicht aus dem deutschen Bereich heraus, sondern führt auf die zum Teil bekanntlich von Sachsen her beeinflussten Bártfa-Handschriften, und zwar auf die Manuskripte 2 (I. Teil), 20 und 24 (I. Teil)<sup>5</sup>. Alle drei Sammlungen bringen das Kyrie anonym, direkt an den Introitus *Resurrexi* des Johannes Galliculus angeschlossen und mehr oder weniger streng in ein Oster-Officium eingeordnet; die in Ms. 20 und 2 zugefügten Gloria-Sätze sind nicht miteinander identisch, so daß man dem genannten Kyrie nicht ohne weiteres auch ein Gloria desselben Verfassers zuweisen darf. Das späte Manuskript 2 ist in dieser Partie wohl Abschrift nach Ms. 24; sein Schreiber erkennt die alternierende Kyrie-Disposition: er unterdrückt darum den letzten Kyrie-Teil und begnügt sich nicht, wie die Schreiber von Ms. 20 und 24, mit je einer einzigen Kyrie- oder Christe-Anrufung pro Satz-Teil, sondern er wiederholt diese bei der Unterlegung des Textes.

Nr. 68; S. 240–243. *Finitur Josquin (nidth ganczer)*. *Finitur cum sancto spiritu ex officio Josquin*, zu vier Stimmen. — Die Angaben Jachimeckis über die — wie er glaubte — vier Seiten beanspruchende Komposition sind irreführend, denn die beiden „*finitur*...“-Subskriptionen stehen an verschiedenen Orten. Zunächst ist festzuhalten, daß hier offensichtlich zwei verschiedene Stücke vorliegen, denn die v- und r-Seiten 242 und 243 enthalten wiederum den „*Cum sancto spiritu*“-Teil aus Josquins Marienmesse, freilich in anderer Intavolierung als in der oben genannten Nummer 12 und hier offenbar einer ⊕-Vorlage folgend. Nur diesem Meß-Teil und nicht allen vier Seiten gilt die Schluß-Bezeichnung auf S. 243: „*Finitur cum sancto spiritu ex officio Josquin*“; die beiden vorangehenden v- und r-Seiten 240 und 241 enthalten ein selbständiges Werk: zu Beginn auf einer ersten Zeile begegnet der missratene Versuch eines dann auf der dritten Zeile neuerdings angefangenen und korrekt weitergeführten vierstimmigen Satzes. Wie sich hat nachweisen lassen, handelt es sich dabei um die um eine Quart nach oben transponierte prima pars des Satzes *L'ombre*, den die miteinander verwandten Handschriften München 328 bis 331 und Wien 18810, diese letztere als Werk Isaacs, bieten<sup>6</sup>. Der Krakauer Schreiber brachte die letzten „Takte“ dieser prima pars auf S. 241 nicht mehr unter und füllte mit ihnen die auf S. 240 noch freigebiebene zweite Zeile zwischen dem Anfang der fehlerhaften und der zweiten richtigen Eintragung. Darum findet sich die Schreiber-Subskription zu diesem Stück am Ende der zweiten Zeile von S. 240: „*Finitur Josquin (nidth ganczer)*“; der Nachweis der zweiteiligen Vokalvorlage kann nun auch die Klammerbemerkung

<sup>5</sup> Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Bártfa Mus. ms. 2: a (Diskant) die Partie fehlt / b (Alt) fol. 14–14' / e (Tenor) fol. 11' / f (Bass) fol. 14'; Bártfa Mus. ms. 20: a (D) fol. 58–59 / b (A) die Partie fehlt / c (T) fol. 58'–59' / (B) fehlt ganz; Bártfa Mus. ms. 24: a (D) fol. 22–23 / b (A) fol. 23–24 (zum Teil beschädigt) / c (T) fol. 19'–20' / d (B) fol. 23'–24'. (Wo moderne gestempelte Folierung vorliegt, ist nach dieser zitiert). Vgl. auch Otto Gombosi, *Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa*, in: Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag, Berlin 1929, 38–47; zu den genannten drei Handschriften besonders 41 f. — Durch Kombination der drei zum Teil unvollständigen oder beschädigten Manuskripte läßt sich das in Frage stehende Kyrie bis auf einige Alt-Partien im letzten Kyrie-Teil ganz gewinnen; diese wiederum sind aus der Krakauer Intavolierung beizubringen, so daß das Kyrie auch in seiner vokalen Gestalt vollständig vorliegt.

<sup>6</sup> München, Universitätsbibliothek, 8° Cod. ms. 328–331: (D) fol. 81'–82' / (A) fol. 54'–55' / (T) fol. 133 bis 134' / (B) fol. 69–70'; Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek, Cod. 18810: (D) fol. 21–22 / (A) fol. 18–19 / (T) fol. 18'–19' / (B) fol. 19–19'. Der Satz ist nach der Wiener Fassung von Johannes Wolf ediert in: Heinrich Isaac, *Weltliche Werke*, DTÖ XIV. 1, Wien 1907, 92–94.

erklären. — Neu tut sich die Frage nach der tatsächlichen Verfasserschaft des bisher unangefochten als Werk Isaacs geltenden *L'ombre*-Satzes auf. Sieht man von stilkritischen Erwägungen fürs erste ab, so wird man vor allem bedenken müssen, daß die Krakauer Tabulatur wohl doch einigermaßen peripheren Charakter hat und daß andererseits die genannten Handschriften in München und Wien gerade für den Isaac-Senfl-Kreis recht gute Zeugen zu sein scheinen: das würde gegen Josquin und, wie bisher, für Isaac als Verfasser sprechen<sup>7</sup>.

## II. Zum Credo de Village II

Dieses in seiner Echtheit umstrittene Stück zu vier Stimmen liegt in zwei Quellen als Werk Josquins, in einer dritten anonym vor. Helmuth Osthoff hält aus stilkritischen Erwägungen Josquins Verfasserschaft für zweifelhaft<sup>8</sup>, Miroslaw Antonowycz dagegen sucht die Komposition für echt zu halten<sup>9</sup>. Offenbar ist bisher ganz übersehen worden, daß in der Handschrift München 53, einer Sammlung von achtzehn einzelnen Credo-Sätzen von Isaac, Brumel, De la Rue und Compère, sich dieses Credo mit der Verfasserzuweisung „*Antho: Brumel*“ findet<sup>10</sup>. Dieser Umstand dürfte zu Gunsten von Osthoffs Ansicht sprechen; er macht im übrigen wieder neu deutlich, wie dringend nötig eine bequem greifbare, umfassende Arbeit über das Werk Brumels wäre<sup>11</sup>.

## Ein Beitrag zur Biographie Hans Kotters

VON MANFRED SCHULER, FREIBURG I. BR.

Die Reformation im südwestdeutschen und schweizerischen Raum brachte den hier wirkenden Musikern vielfach den Verlust ihrer wirtschaftlichen und künstlerischen Existenz. So verlor auch der Organist und Komponist Hans Kotter<sup>1</sup>, der zu den namhaftesten Schülern Paul Hofhaimers zählte, Ende 1530 seine Organistenstelle in Freiburg in der Schweiz und wurde „*von des Lutherischen gloubens wegen*“ aus der Stadt vertrieben<sup>2</sup>. Nach erfolglosen Versuchen, in seiner Heimatstadt Straßburg oder in Basel eine ihm gemäße Anstellung zu finden, ließ sich Kotter im April 1532 in Bern nieder, wo er anfangs offensichtlich mit Schreibebeiten seinen Lebensunterhalt verdienen sollte. Mindestens seit 1534 jedoch versah er das Amt eines Schulmeisters an der dortigen deutschen Schule<sup>3</sup>. Nur der Not gehorchend, hatte er diese Stelle übernommen, die ihm zu einer fast unerträglichen Last wurde. In einem Brief an den Basler Humanisten und Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach aus dem Jahr 1536 schildert Kotter die Trostlosigkeit seiner Lage mit den Worten: „ . . . müst mich also annehmen vmb ein tütsche schül, wolte ich anderß nit mangel

<sup>7</sup> Zu den echten Josquin-Sätzen mit der ähnlichen Textmarke oder Textierung „*En l'ombre . . .*“ vgl. auch Helmuth Osthoff, *Ein Josquin-Zitat bei Henricus Isaac*, in: *Liber Amicorum Charles van den Borren*, Anvers 1964, 131, auch Anm. 1.

<sup>8</sup> Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, I, Tutzing 1962, 135 f.

<sup>9</sup> Miroslaw Antonowycz, *The Present State of Josquin Research*, in: *International Musicological Society — Report of the eighth Congress New York 1961*, I, Kassel/Basel/London/New York 1961, 59.

<sup>10</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 53, fol. 182<sup>v</sup>–192.

<sup>11</sup> Lloyd Biggle Jr., *The Masses of Antoine Brumel*, Ph. Diss. University of Michigan 1953, war mir nicht zugänglich. — Die im Vorstehenden genannten Quellen wurden in dankenswerter Weise vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel in Mikrofilmkopien zur Einsichtnahme zur Verfügung gestellt.

<sup>1</sup> Über ihn vgl. W. Merian, *Bonifacius Amerbach und Hans Kotter*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, Bd. XVI, 1917, S. 162 ff.; W. Gurlitt, *Johannes Kotter und sein Freiburger Tabulaturbuch von 1513*, in: *Elsaß-Lothringisches Jahrbuch*, Bd. XIX, 1940, S. 216 ff.; K. Kotterba, *Artikel Kotter*, in: *MGV VII*, 1958, Sp. 1650 ff.; H. J. Marx, *Der Tabulatur-Codex des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach*, in: *Musik und Geschichte*, Leo Schrade zum 60. Geburtstag, Köln (1963), S. 58 ff.

<sup>2</sup> W. Merian, a. a. O., S. 199 f.

<sup>3</sup> W. Merian, a. a. O., S. 201 ff.

*liden. Soldis ist mir der größt last vnd schwärtzen, den mir der herr hett mögen vff legen. Wo er mir nit geduldt geb, so müst ich erligen . . . Ich bitt allweg den hern, dz er mich mit eim andern zúgang wöll vorsehen oder mich gar hinweg nemhen, damit ich nit miesse in solicher beladnúß min láben enden“<sup>4</sup>.*

Wie eben diesem Brief zu entnehmen ist, bemühte sich Kotter um eine berufliche Veränderung. So bat er bei Gelegenheit drei Basler Ratsgesandte, unter ihnen Simon Grynäus, Professor an der Universität in Basel, ihm zu einer anderen Stelle zu verhelfen<sup>5</sup>. Auch soll er sich, dem Kunsthistoriker Hans Rott und einigen offensichtlich auf ihm fußenden Musikhistorikern zufolge, nach dem Tod des Konstanzer Domorganisten Hans Buchner um dessen Organistenstelle beworben haben<sup>6</sup>. Diese Annahme ist indessen völlig unglaubwürdig, da Kotter, ein zutiefst überzeugter Anhänger der Reformation, wohl kaum in den Dienst eines Domkapitels zu treten bereit gewesen sein kann, ganz abgesehen davon, daß er unter den damaligen religiösen Verhältnissen dann zum alten Glauben hätte zurückkehren müssen<sup>7</sup>.

Kotter hat jedoch tatsächlich um jene Zeit Verbindung nach Konstanz aufgenommen, und zwar zum Rat der Stadt, der ihn im Frühjahr 1538 als Schulmeister zu gewinnen suchte<sup>8</sup>. Damals trug man sich in Konstanz mit dem Gedanken einer Neuordnung der deutschen Schule. Die beiden bisher vorhandenen privaten Knabenschulen sollten vereinigt und von der Stadt übernommen werden. Nach den Kenntnissen der Schüler wollte man diese Schule, deren Schülerzahl zunächst mit etwa zweihundert angesetzt wurde, in vier Klassen oder „Letzgen“ (Lektionen) gliedern:

*„Die erst oder mindest zu den buchstaben, weldis uß den tafelin kommt.*

*Die ander zu den syllaben oder zusamenschlahen, weldis uß dem namenbüchlin geschicht.*

*Die dritt zu dem verständigen, unterschiedlichen lesen.*

*Die viert zu wol schriben und rechnen“<sup>9</sup>.*

Für diese Schule waren zwei Schulmeister und zwei Gehilfen vorgesehen, so daß jede Klasse einen eigenen Lehrer hatte. Die Besoldung der beiden Schulmeister sollte sich auf je 60 fl. belaufen. Außerdem wollte man ihnen gestatten, Schüler privat zu unterrichten und in Kost zu nehmen<sup>10</sup>. Kotter kam um den 19. Mai 1538 zu Verhandlungen über die ihm offensichtlich durch Vermittlung des Konstanzer Reformators und Schulherrn Johannes Zwick angebotene Schulmeisterstelle nach Konstanz und willigte, nachdem er am 25. Mai mit den Schulherren verhandelt hatte, in die Bedingungen ein<sup>11</sup>. Nach Bern zurückgekehrt, ließ er sich am 5. Juni Abgangspapiere ausstellen<sup>12</sup>, worauf seine Übersiedlung nach Konstanz erfolgt sein muß. Seinen Dienst brauchte er allerdings nicht vor Herbst anzu-

<sup>4</sup> Die Amerbadtkorrespondenz, hrsg. von A. Hartmann, Bd. IV, Basel 1953, S. 429.

<sup>5</sup> Die Amerbadtkorrespondenz, a. a. O., S. 428 f.

<sup>6</sup> Siehe O. zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jh.* (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft IX), Kassel 1931, S. 69, Anm. 111. Nach W. Gurlitt (a. a. O., S. 227) war eine Bewerbung Kotters um die Nachfolge Buchners in Konstanz fehlgeschlagen; ähnlich K. Kotterba, a. a. O., Sp. 1651.

<sup>7</sup> Hans Buchner, der dem alten Glauben treu geblieben war, hatte übrigens den ihm obliegenden Organistenendienst seit 1527 in Überlingen versehen müssen, wohin das Konstanzer Domkapitel infolge der reformatorischen Bewegung in Konstanz emigriert war. In Konstanz selbst bestand nach der Durchführung der zwinglianisch ausgerichteten Reformation für einen Organisten keine Existenzmöglichkeit mehr. Vgl. J. H. Schmidt, *Johannes Buchner, Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der liturgischen Orgelmusik des späten Mittelalters*, Diss. Freiburg i. Br. 1957, S. 32; M. Schuler, *Die Konstanzer Domkantorei um 1500*, in: AfMw XXI, 1964, S. 44.

<sup>8</sup> Für die Benutzung der im folgenden verwerteten Archivalien habe ich dem Stadtarchiv Konstanz sowie dem Staatsarchiv des Kantons Zürich zu danken.

<sup>9</sup> Ph. Ruppert, *Konstanzer Geschichtliche Beiträge*, Heft IV, Konstanz 1895, S. 30 f.

<sup>10</sup> Vgl. Ph. Ruppert, a. a. O., S. 31 f.

<sup>11</sup> Stadtarchiv Konstanz, *Kirchensachen*, Fasz. 14, Büschel II, „*Allerlay vßgeben*“ 1538, Bl. 193; ferner Aht B I, Fasz. 43, „*Verordnungen vnd beuehl Im Rat beschehen 1538*“, Bl. 43. Kotter, der in den Konstanzer Archivalien „*Organist von Bern*“, „*maister hans Cotter organist*“ und „*Maister hans Cotter von Bern*“ genannt wird, war damals auf Kosten der Stadt sechs Tage Gast im Zunfthaus „*Roßgarten*“. — Staatsarchiv des Kantons Zürich, Ms. E II 364, Bl. 52, Brief von Johannes Zwick an Heinrich Bullinger vom 27. Mai 1538

<sup>12</sup> W. Merian, a. a. O., S. 205.

treten, da erst zu diesem Zeitpunkt mit der Eröffnung der deutschen Schule zu rechnen war. Kotter kümmerte sich indessen schon im Sommer um die Unterbringung der Schüler<sup>13</sup>. Ende August bat er jedoch überraschend den Rat der Stadt, seinen Vertrag lösen und nach Bern zurückkehren zu dürfen. Johannes Zwick berichtet darüber in einem Brief vom 10. September 1538 an Heinrich Bullinger, den Amtsnachfolger Zwinglis in Zürich, als Grund für den Weggang Kotters werde das schlechte Klima angegeben<sup>14</sup>. Die wahre Ursache aber sei Kotters junge Frau<sup>15</sup>, die ihren Gatten in eine solche innere Unruhe versetzt habe, daß er nun fürchte, seine Kräfte würden nicht ausreichen, um die ihn erwartenden schulischen Aufgaben zu bewältigen. Dabei hätte er nur die Klasse der Lese-schüler, also die dritte Klasse, unterrichten müssen. In Bern sei Kotter allerdings freier und auch nicht an solche schulischen Pflichten wie hier in Konstanz gebunden gewesen. Vergeblich versuchte Zwick, ihn zum Hierbleiben zu bewegen. Ende August entsprach der Rat der Stadt Kotters Bitte und verzichtete, obschon Kotter seinen Dienst bisher noch nicht versehen hatte, großmütig auf die Rückforderung des ihm in der Zwischenzeit ausbezahlten Lohnes<sup>16</sup>. Mehr noch, der Rat schenkte ihm zum Abschied zwanzig Goldstücke; weitere sechs Goldstücke erhielt Kotter von privater Seite<sup>17</sup>.

Während seines Aufenthalts in Konstanz wird Kotter sicherlich die persönliche Bekanntschaft des Komponisten Sixt Dietrich gemacht haben, der hier seinen Wohnsitz hatte und zu dieser Zeit auch in der Stadt weilte<sup>18</sup>. Hingegen konnte Kotter dem Organisten Hans Buchner — ebenfalls ein Schüler Paul Hofhaimers — nicht mehr begegnet sein, da dieser bereits Mitte Februar 1538 gestorben war<sup>19</sup>.

Mitte September 1538 dürfte Hans Kotter Konstanz verlassen haben und nach Bern zurückgekehrt sein<sup>20</sup>. Hier starb er wohl 1541<sup>21</sup>.

<sup>13</sup> Stadtarchiv Konstanz, *Kirdiensachen*, a. a. O., Bl. 194' (Kotter kauft Stroh für die Schlagsäcke der Schüler).  
<sup>14</sup> Staatsarchiv des Kantons Zürich, a. a. O., S. 47 f. Vgl. dazu B. Moeller, *Johannes Zwick und die Reformation in Konstanz* (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, Bd. XXVIII), 1961, S. 202. Dieser bislang unveröffentlichte Brief lautet in den Hans Kotter betreffenden Teilen: „*De Cottero optimo viro quid scribam. Iam parat abitum. Causatur aerem aduersum, sed tenera vxor in causa est, quae illum turbauit miserime. Deinde timuit forte, ne non sufficerent vires ad ferendos scolasticos labores, quos tamen ad huc non tentauit, quod scola hactenus non sit in ordinem reducta. Debit autem redigi in classes quatuor, electis praceptoribus quatuor, ipse vero classum legendium puerorum habuisset, liber omnino ab omnibus elementarijs et ijs qui discunt litteras nectere uel pingere, intelligo autem bonum virum bernae libertiorem fuisse. nec astrictum vllis docendi aut gubernandae scholae legibus, quod nostri hic non ferunt. Vxor is ergo intollerabilis vexatio, et laboris siue disciplinae scolasticae suspitio, fecerunt vt a nostris facultatem ad suos redeundi rogavit et impetravit. Quaecumque vero illi hactenus stipendij nomine data sunt, ea omnia non solum non sunt ab eo repetita, sed viginti quoque aurei ex liberalitate a magistratu additi, a priuatis uero sex. Sic abijt bonus vir, occasione data, ut scolae quoque consultatio hoc tempore in cineres redierit. Alioqui certe bonus vir est, in quo retinendo nihil non tentauit cum bonis. Sed frustra. Haec non tibi solum sed leoni quoque et megandro denique Pellicano scripta volo, quos meo nomine salutabis etiam diligenter*“.

<sup>15</sup> Es handelt sich hier um Anna Tschöllher oder Tschällier (Tschällyer), die zweite Frau Kotters, die er, nachdem er von seiner ersten Frau, Margaretha Hennin aus Torgau, am 16. Mai 1531 in Basel geschieden worden war, am 1. Juni 1531 geheiratet hatte. Vgl. *Beschreibung der deutschen Schule in Bern*, in: Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern, Bd. XVI, 1902, S. 521; W. Merian, a. a. O., S. 206; A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, in: *Sjbmw VI*, 1933, S. 212; W. Gurlitt, a. a. O., S. 220 und 226; A. Staehelin, *Die Einführung der Ehescheidung in Basel zur Zeit der Reformation*, in: *Basler Studien zur Rechtswissenschaft*, Heft XXXV, 1957, S. 129, 161 ff. und 196.

<sup>16</sup> Die Ratssitzung, auf der über Kotter und die Schule beraten wurde, fand zwischen dem 26. und 29. August statt (Stadtarchiv Konstanz, Abt. B I, Fasz. 43, Bl. 50; ferner *Kirdiensachen*, a. a. O., Bl. 196).

<sup>17</sup> Vgl. Anm. 14; Stadtarchiv Konstanz, *Kirdiensachen*, a. a. O., Bl. 196 (danach wurden „*dem maister hanseuu Cotter organist*“ am 29. August fünfzehn Pfund Pfennig ausbezahlt).

<sup>18</sup> Stadtarchiv Konstanz, A VI, Bd. II, Taufbuch 1531—1547, Bl. 97.

<sup>19</sup> J. H. Schmidt (a. a. O., S. 34 f.) glaubt mit Sicherheit annehmen zu dürfen, daß Hans Buchner in den ersten Märztagen des Jahres 1538 gestorben ist. Wie neue Archivforschungen indessen zeigen, muß Buchner bereits Mitte Februar (wohl zwischen dem 16. und 18. Februar) 1538 gestorben sein. Dieses Todesdatum ergibt sich aus den „*Verordnungen vnd beueh Im Rat beschehen*“ (Stadtarchiv Konstanz, Abt. B I, Fasz. 43, Bl. 37), denen zufolge der Rat der Stadt Konstanz am 18. Februar 1538 zwei Konstanzer Bürger zu Vögten der Kinder Hans Buchners bestellte. Nach damaligem Recht erfolgte eine solche Maßnahme unmittelbar auf den Tod des letzten Elternteils (Buchners Frau war schon 1534 verstorben).

<sup>20</sup> Vgl. Anm. 14.

<sup>21</sup> W. Merian, a. a. O., S. 206.

Trotz einer gewissen Enttäuschung, hervorgerufen durch das Verhalten Kotters, bewahrte der Konstanzer Reformator Johannes Zwick für Kotter eine unvermindert hohe Wertschätzung und anerkannte die Lauterkeit seines Charakters. So nennt er ihn in seinem Brief an Bullinger „*optimus vir*“ und meint abschließend: „*Alioqui certe bonus vir est*“.

Nachfolger Kotters in Konstanz wurde Meister Georg, ein alter Schulmeister, der bereits früher einer großen Schule vorgestanden hatte und offensichtlich über musikalische Kenntnisse verfügte<sup>22</sup>. Mit zu seinen Pflichten gehörte es, die Knaben im Kirchengesang zu unterrichten<sup>23</sup>. Diese Aufgabe hätte vermutlich auch Kotter übernehmen müssen. Nachdem die neue Schulordnung vom Rat der Stadt gebilligt worden war, konnte die deutsche Schule endlich im Herbst 1538 ihre Pforten öffnen<sup>24</sup>.

## Zur Genealogie der Toeschi

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Carl Joseph Toeschi wurde — laut Eintrag in den Matrikeln der Liebfrauenkirche zu München — am 14. April 1788 zu Grabe getragen. Sein Lebensalter wird im Eintrag mit 56 Jahren angegeben. Auf dieser Angabe beruht das hypothetische Geburtsjahr „1731/32“, das erstmals bei Robert Münster aufscheint<sup>1</sup>. Mit dieser Hypothese konnten — wenn damals von den Familienangehörigen das Lebensalter korrekt angegeben wurde — die bislang umlaufenden Geburtsdaten „\* 1722 zu Padua“ oder „\* 1724 in der Romagna“ in ihrer Glaubwürdigkeit erschüttert werden<sup>2</sup>. Im MGG-Artikel *Toeschi* verweist nun Robert Münster erstmals auf einen am 21. April 1788 in der *Mündner Zeitung* erschienenen Nachruf, der das Lebensalter Carl Josephs mit 64 Jahren anzeigt. Wenn diese Anzeige von einem Familienmitglied inspiriert worden sein sollte — wir können das heute nicht mehr überprüfen —, so vielleicht nur zu dem Zweck, um späterhin die zweite Version „\* 1724 in der Romagna“, die von frühen Lexikographen aufgegriffen wurde, zu stützen.

Münster mußte nun im MGG-Artikel notgedrungen beide Versionen aufnehmen<sup>3</sup>, die er mit seinem hypothetischen Geburtsjahr ergänzt, d. h. Geburtsdatum und -ort waren nicht festzulegen. Da gelang in jüngster Zeit für Alexander Toeschi ein Tätigkeitsnachweis im Zeitraum von 1719 bis 1724 am Hofe zu Darmstadt<sup>4</sup>: Frau Dr. E. Noack fand unter den Namensformen „*Toeschi*“, „*Duesky*“, „*Doesky*“ und „*Dovesky*“ Taufeinträge der Kinder Maria Elisabeth, Luise Friederike, Thomas Wilhelm Friedrich und Karl Alexander. Der Vorname der Mutter lautet Giovanna (Johanna). Mit diesem Fund wurde die zweite

<sup>22</sup> Vgl. Ph. Ruppert, a. a. O., S. 31.

<sup>23</sup> Die Pflege des Kirchengesangs (und darin erschöpfte sich der Musikunterricht) nahm an dieser Schule wie an allen deutschen Schulen einen sehr bescheidenen Platz ein. In der Schulordnung von 1540, welche die Schulordnung von 1538 erweitert und präzisiert, wird auf den Unterricht im Kirchengesang mit folgenden Worten eingegangen: „*Das man die knaben des kirchengesangs mit flyß unterrichte und dasselbig in der schul übe, doch zu der zit, so an der gmain schul leer am minsten abgon mag, als namlid am zinstag vor und nach der kinderpredig, am sambstag und firabend nach essen bis zu den zwayen und sonntag morgens vor der predig, oder ouch etwan am wertrag zu abent, so man uflassen will und die ander leer vollbracht ist*“ (Ph. Ruppert, a. a. O., S. 38 f.).

<sup>24</sup> Vgl. Ph. Ruppert, a. a. O., S. 33.

<sup>1</sup> Robert Münster, *Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie*. Masch. Diss. München 1956.

<sup>2</sup> Vgl. die Lexika der Lipowsky (1810), Choron-Fayolle (1810/11), Gerber (1812—14, hierzu die „*Berichtigungen und Zusätze*“), Fétis (1837—44) und Schladebach (1865) bis hin zu Grove (5/1954), Dufourcq (1957/58), Riemann (12/1959—61) und Thompson (9/1964).

<sup>3</sup> Für die Version „1722 zu Padua“ konnten wir schon während der vorbereitenden Arbeiten zu Bd. 51 des EdM keine Bestätigung erhalten.

<sup>4</sup> Nach der notariell beglaubigten Familienchronik wurde aber ebendieselbe Alexander Toeschi 1717 zu Rom geboren, vgl. weiter unten die Antwort auf das Ansuchen des J. B. Toeschi um Bestätigung des anererbten Adels!

Version endgültig ausgeräumt. Mit diesem Fund kam aber auch zum ersten Mal der Verdacht auf, die oben herangezogenen divergierenden Angaben zum Personenstand könnten durch Familienangehörige kolportiert worden sein. Es schien uns deshalb notwendig, in Ludwigsburg nach Neuen Ansatzpunkten zu suchen, besonders nachdem dort die Taufe der Barbara Margaretha Sidonia Toeschi nachgewiesen werden konnte<sup>5</sup>.

Die Matrikeln des Evang. Kirchenregisteramts zu Ludwigsburg wurden ausgeschöpft, das Kath. Stadtpfarramt zur hl. Dreieinigkeit aber führte in diesem Zeitraum noch keine Bücher. Hier half ein seltener und unverhoffter Glücksfall weiter: im Zeitraum von 1727 bis 1874 wurden die Ludwigsburger Kirchenregister in laufender Folge jeweils für das verlossene Kalenderjahr gedruckt<sup>6</sup>. Hier konnten — außer dem nochmaligen Nachweis für Barbara Margaretha Sidonia — die Taufen weiterer Kinder des Hofkonzertmeisters Alexander Toeschi und seiner Ehegattin Octavia, geb. Saint Pierri (recte: Saint Pierre) nachgewiesen werden:

am 29. Juni 1730 eine Tochter Maximiliana Maria (als Taufpaten sind u. a. genannt: Graf Maximilian von Taxis, Gräfin Maria von Taxis und der bekannte Hornist Franz Sporn, genannt Spurni, der Schwager von A. Toeschi),

am 11. Nov. 1731 ein Sohn Carolus Joseph (als Taufpathen sind u. a. genannt der Hofmaler Carolus Carlonus und Margarethe, die Ehegattin des Hofkapellmeisters J. A. Brescianello)<sup>7</sup>.

Mit diesem Fund waren insgesamt sieben Taufeinträge von Kindern des A. Toeschi nachzuweisen<sup>8</sup>. Aus diesen bis zum 7. Jan. 1720 zurückgehenden Einträgen — nicht ein einziger weist auf die angeblich authentische Namensform Toesca hin! — erhalten wir keine Bestätigung dafür, daß dieser Familienzweig altem italienischem Adel, dessen Stammbaum bis zurück ins Jahr 1546 reiche, entstamme (R. Münster hält in seinem MGG-Artikel noch immer an dieser Version fest). Wir möchten deshalb in Erinnerung bringen, daß Johann Baptist Toeschi am 8. Sept. 1795 seinen ersten Antrag auf Bestätigung des „anererbten Adels“ stellte<sup>9</sup>. Das dem Antrag beigefügte genealogische Schema wurde vom Wappensensor, dem Reichsedlen von Hosson, in der Antwort vom 14. Okt. 1795 mit ebenso verstecktem wie beißendem Spott begutachtet: „ . . . Die in dem Fascicul zusammengeheftete Documenten sind keine Documenten, sondern bloß eine apologetisch historische Erzählung von dem, was der Notarius Vidimans in Documenten gelesen und sonst vernommen hat; hätte derselbe ordentliche De Verbo ad Verbum quo ad passus concertentes aus denen von Ihme nach seinem eigenen Verständnis eingesehenen Documenten zur Sadtie passende Extracte

<sup>5</sup> Vgl. Walter Lebermann, *Biographische Notizen über Johann Anton Fils, Johann Anton Stamitz, Carl Joseph und Johann Baptist Toeschi* in: Die Musikforschung XIX, 1966, 40 f. Die dort im letzten Satz als Trauzugin genannte Maria Elisabeth war — soweit wir bis jetzt sehen — die älteste Tochter des Alexander Toeschi und nicht dessen zweite Ehegattin, wie dort irrtümlicherweise behauptet wurde.

<sup>6</sup> Der Titel der uns interessierenden Folge mit den Einträgen für 1731 lautet: *Fünftes / Historisches Denkmahl / Der Göttlichen Fürsorge / Über die / Evangelische Kirche / Der / Hoch-Fürstl. Württembergis. Residentz, und des Löblichen / Hertzogthums / Dritten Haupt-Stadt / Ludwigsburg, / Welches in sich begreift / Was für Proclamationen, Ehe-Verlöbnußen, Confirmationen / und Tauffen, auch erwadensener und abgelebter Persohnen Todes-Fälle / in dem nunmehr durch Gottes Gnad geendigten 1731sten Jahr / In allhiesiger Stadt-Kirchen, / Wie auch was insbesondere für Tod-Fälle und neue Promotionen unter / Persohnen geistlichen Standes im gantzen Land vorgefallen, und welche / Stipendiarii und Theol. Studiosi im Hoch-Fürstl. Consistorio / examinirt worden sind, / Und / So wohl hohen als niedern Stands-Persohnen beyderley Ge- / schlechts, welche an der geseegneten Aufnahme des allhiesigen Gemeinen- / Politischen- und Kircken-Wesens mit Danck und Gebet vor GÖTT Antheil nehmen, / . . . und . . . / 1732 / . . . praesentiret wird / Von / Johann Leonhard Metzger, / Mößner der Stadt-Kirchen. / LUDWIGSBURG, / Gedruckt in der Hoch-Fürstl. Hof- und Cantzley-Buchdruckerey.*

<sup>7</sup> Herrn Reg. Amtmann Anton Müller, Ludwigsburg, gebührt aufrichtiger Dank für seine Nachforschungen. Leider gibt das *Historische Denkmahl* uns keinen Hinweis auf den Ort der Taufe. Jedoch kommt für Barbara Margaretha Sidonia die Evang. Stadtkirche, für Maximiliana Maria und Carolus Joseph aber der Betsaal im Hause von Frisoni in Frage.

<sup>8</sup> Noch immer fehlt der Taufeintrag des Johann Baptist Toeschi. Das Kath. Stadtpfarramt St. Barbara zu Stuttgart-Hofen hat die Einträge bis zum 16. Febr. 1736 überprüft.

<sup>9</sup> Johann Baptist wählt hier die Namensform Toesca, einen Kostgeldantrag vom 26. Mai 1792 aber unterzeichnete er noch mit Toesdi.



genommen, so wäre auch dem Supplicanten dadurch besser geholfen, oder dessen Gesuche noch weiter zurückgesetzt worden seyn . . ." <sup>10</sup>.

An anderer Stelle konnten wir bereits auf die erstaunliche Tatsache verweisen, daß die Familie Toeschi Art und Umfang der Einträge in den Matrikeln der Liebfrauenkirche zu München überprüfte <sup>11</sup>. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang nicht ganz ohne Bedeutung, daß beim Begräbniseintrag des J. B. Toesca de Castellamonte die Anzeige des Lebensalters unterblieb: sollte hier doch ganz offensichtlich die Herkunft des Familienzweigs Toesca mit nachhaltiger Wirkung verunklart werden. Wir waren deshalb nicht überrascht, daß Antonio Manno von der älteren Generation des nach Bayern verpflanzten Zweigs Toesca nur benennt <sup>12</sup>:

Ottavia Toesca, Tochter des Giovanni di Saint Pierre (die Witwe des am 15. Okt. 1758 zu Mannheim verstorbenen A. Toeschi hat möglicherweise ihren Ehegatten um rund 40 Jahre überlebt), sowie deren Sohn und Schwiegertochter

Giovanni Battista Toesca und Giuseppa, Tochter des Gerhard von Rudersheim. Manno kennt aber nicht:

Alessandro Toeschi, dessen Sohn Carlo Giuseppe sowie weitere sechs Geschwister bzw. Halbgeschwister.

Als Fazit unserer genealogischen Untersuchung möchten wir deshalb herausstellen: solange der „*anererbte Adel*“ dieses Familienzweigs Toeschi nicht „*mittels noch zweyer Taufscheine, nemlich jenem seines [des Johann Baptist] Vaters und Großvaters*“ zu belegen ist, wird man die Nobilitierung der Toesca de Castellamonte mit 22. Okt. 1798 datieren müssen, nachdem sich großmütig der Wappensensor mit Antwort vom 17. August 1798 positiv zu einem weiteren Ansuchen geäußert hatte.

## *Eine Methode zur Klassifizierung mittelalterlicher Harfendarstellungen? \**

VON HELGA DE LA MOTTE-HABER, BERLIN

Anlaß zur Beschäftigung mit mittelalterlichen Instrumentendarstellungen mag häufig das Interesse an der Aufführungspraxis dieser Zeit sein. Denkbar ist aber auch eine Beschäftigung mit solchen Darstellungen zum Zwecke der Systematisierung. Vielerlei Prinzipien könnten dabei neben einer reinen Deskription (die dem Leser nur das Betrachten des Bildes erspart) zur Anwendung kommen, eine gewisse Vorzugsstellung nimmt aber wohl der Gedanke ein, chronologisch zu klassifizieren. Datierung ist sicher notwendig und sollte dort, wo sie möglich ist, auch versucht werden. Ob sie aber eine hinreichende Methode zur Systematisierung ist, wird zumindest dann fraglich, wenn unter der Kennzeichnung desselben Jahrhunderts sehr unterschiedliche Darstellungen eines Instruments zusammengefaßt werden <sup>1</sup> und sich somit der Versuch zur Typenbildung wieder in Einzelbeschreibung auflösen muß.

<sup>10</sup> Zitiert nach R. Münster, a. a. O.

<sup>11</sup> Vgl. W. Lebermann, a. a. O., Anm. 10.

<sup>12</sup> Antonio Manno, *Il Patriziato Subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche . . .* (Florenz, 1895): hierzu die handschriftliche Fortsetzung 187–192 mit dem Art. Toesca i. B. der Nationalbibliothek Turin.

\* Die Daten stellte mir freundlicherweise Fräulein Dr. Dagmar Droysen zur Verfügung. Eine ausführliche Diskussion der instrumentenkundlichen Probleme der hier verwendeten Harfendarstellungen unter kunsthistorischem Aspekt findet sich bei D. Droysen, *Zum Problem der Klassifizierung von Harfendarstellungen in der Buchmalerei des frühen und hohen Mittelalters*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1968, S. 87–98.

<sup>1</sup> Vgl. zu diesem Problem D. Droysen, *Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters (Halsinstrumente)*, Diss. phil. Hamburg 1959 (mschr.).

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Klassifikation mittelalterlicher Harfendarstellungen; er möchte auf neuen Wegen dieses Problem angehen. Betont sei, daß es sich lediglich um die Demonstration einer Methode handelt. Deren Brauchbarkeit sollte an einer kleinen Zahl von Objekten überprüft werden. Der Gedanke liegt allerdings nahe, daß man nicht nur die Brauchbarkeit, sondern auch die Notwendigkeit solchen methodischen Bemühens diskutieren sollte. Jedoch muß jene nachgewiesen werden, während diese zumindest bei einer größeren Anzahl von Objekten außer Zweifel steht, daher also keiner eingehenderen Erörterung bedarf<sup>2</sup>.

15 Harfendarstellungen (Buchmalerei, s. Anhang) aus der Zeit von ca. 840 bis ca. 1340 wurden nach Zufalls Gesichtspunkten ausgewählt und hinsichtlich der Merkmale — insgesamt 20 — ihrer äußeren Form (z. B. Saitenaufhängung vorhanden oder nicht, Wirbel vorhanden oder nicht, drei- oder zweiteilige Grundform etc.) beschrieben. Es läßt sich nicht leugnen, daß eine solche Merkmalsauswahl zunächst willkürlich wirkt, denn man hätte daneben Eigenschaften der ganzen Bild Darstellung wie auch Entstehungsort oder -jahr zur Charakterisierung heranziehen können. Die Beschränkung auf Merkmale der äußeren Form rechtfertigten sonstige instrumentenkundliche Abhandlungen<sup>3</sup>.

Will man Typen gewinnen, so muß man zunächst die Ähnlichkeiten ( $r$ ) zwischen den zur Diskussion stehenden Objekten bestimmen, und diese danach in einer Dimensionsanalyse verarbeiten. In unserem Fall, wo auch nicht-komparative Merkmale verwendet wurden, errechneten sich diese Ähnlichkeiten aus der Zahl der zwischen je 2 Harfen gemeinsamen bzw. nicht gemeinsamen Merkmale nach der Formel:

$$r = \cos \pi \cdot \frac{n}{N}$$

wobei  $n$  = Anzahl der nicht gemeinsamen Merkmale  
 $N$  = Gesamtzahl der Merkmale<sup>4</sup>.

Es handelt sich dabei um ein Ähnlichkeitsmaß, das wie eine Korrelation zwischen den Grenzen  $-1$  und  $+1$  variieren kann. Die Matrix dieser  $\cos$ -Werte der 15 Harfendarstellungen wurde einer Faktorenanalyse nach dem Hauptachsenverfahren unterzogen. Die Ähnlichkeitsrelation zwischen je zwei Harfendarstellungen ergibt sich dabei als Distanz zweier Punkte in einem mehrdimensionalen Raum.

Es wurden vier Faktoren extrahiert, als Abbruchskriterium diente die Zahl der über 1 liegenden Eigenwerte<sup>5</sup>. Der letzte Faktor ist zwar mit 12,4 % Anteil an der Gesamtvarianz noch relativ stark, doch sind die Kommunalitäten recht hoch; auch schien in Anbetracht der geringen Zahl von Objekten die Extraktion weiterer Faktoren nicht angebracht.

<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß eine  $V_p$  — wie eine Erfahrung der Experimentalpsychologie zeigt — nicht mehr als 12–15 Objekte in eine Rangreihe ihrer Ähnlichkeiten bringen kann.

<sup>3</sup> Vgl. etwa Kategorien wie Winkel- und Bogenharfe bei C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920, S. 230. Eine genaue Aufstellung und ausführlichere Diskussion der hier vorgenommenen Merkmalsauswahl findet sich bei D. Droysen, *Zum Problem der Klassifizierung von Harfendarstellungen* . . . , a. a. O.

<sup>4</sup> Diese Formel läßt sich, wenn man das von J. W. Holley und J. P. Guilford (*Note on the Double Centering of Dichotomized Matrices*, *Scand. J. Psychol.* 7, 1966, 97–101) vorgeschlagene „Double-Centering“ der Merkmale vornimmt, aus der  $\cos$ - $\pi$ -Formel der tetrachordischen Korrelation ableiten. Vgl. zur Verwendung dieses Ähnlichkeitsmaßes auch R. Kluge, *Faktorenanalytische Typenbestimmung an einstimmigen Volksmelodien*, Berlin 1967 (unveröff. Manusk.).

<sup>5</sup> Vgl. hierzu L. Guttman, *Some Necessary Conditions for Common-Factor-Analysis*, *Psychometrika* 19, 1954, 149–161.

Harfen- darst. Nr.	Gewichtszahlen der Faktoren				h <sup>2</sup>
	I	II	III	IV	
1	-.177	.691	-.023	-.544	.805
2	.003	.669	.200	-.714	.997
3	.385	-.173	.450	-.719	.897
4	.009	-.013	.840	-.519	.975
5	.548	-.064	.028	-.815	.970
6	-.199	.927	-.058	.003	.903
7	.005	.875	.462	.098	.988
8	.123	.908	-.130	.072	.861
9	.541	-.085	.770	.011	.892
10	.080	.146	.855	-.042	.761
11	.805	.241	.499	-.150	.978
12	.874	-.105	-.173	-.340	.920
13	.950	-.092	.191	.119	.961
14	.726	.145	.571	-.107	.886
15	.854	-.219	.194	-.384	.963

Die nach Varimax rotierte Faktorenmatrix der hinsichtlich ihrer Formmerkmale beschriebenen Harfendarstellungen. (In der Tab. sind nur die Dezimalstellen wiedergegeben, die Null vor dem Komma wurde der Einfachheit halber weggelassen.)

Eine Varimax-Rotation (s. Tabelle) erwies sich als geeignet für die Interpretation. Faktor I vereinigt auf sich hohe Ladungen der späteren Harfendarstellungen (Nr. 11, 12, 13, 14, 15). Diesen eignen offensichtlich viele gemeinsame Merkmale, sie zeichnen sich durch eine „naturgetreue“ Wiedergabe der für Harfen typischen Merkmale aus. Für Harfe Nr. 5, die ebenfalls auf diesem Faktor noch eine beachtliche Ladung besitzt, gilt letzteres z. T. auch, obwohl es sich hierbei um eine frühere Darstellung handelt. Diese Harfendarstellung lädt allerdings sehr viel höher am negativen Pol des 4. Faktors, der sozusagen als Pendant zum ersten durch die zeitlich älteren Darstellungen gekennzeichnet ist.

Mit Faktor II wird ein Typ von Darstellungen beschrieben, der Harfen (Nr. 6, 7 und 8) in dreieckiger nicht geschwungener Form zeigt, die im Unterschied zu allen anderen — ähnlich wie ein Psalterium — einen Boden in der Saitenebene besitzen. Man gewinnt zwar leicht den Eindruck, als sei dieser Faktor besonders durch Miniaturen aus dem mittleren Bereich des von uns gewählten Zeitraums zu charakterisieren und lege daher eine gleiche Interpretation wie Faktor I und IV nahe. Dem widersprechen jedoch die Ladungen der Harfendarstellungen Nr. 1 und 2, die zeitlich viel früher liegen, die aber ähnlich wie Nr. 6, 7 und 8 ein Dreieck als Grundform haben. Man tut also besser daran, diesen Faktor als eine Dimension zu beschreiben, die nicht für einen Zeitraum typische, sondern in ihrer Entstehungszeit unterschiedliche, hinsichtlich der Merkmale ihrer Form aber gleiche Darstellungen repräsentiert. (Ob dieser Typ von Harfendarstellungen zu einer Zeit, da man sich um naturgetreue Wiedergabe bemühte, vielleicht nicht mehr auftaucht, läßt sich hier nicht diskutieren.)

Faktor III ist eine Dimension, die inkorrekt gemalte Harfen (Nr. 9 und 10) von den übrigen sondert. Inkorrekt insofern, als es sich hierbei nicht um „archaisch“ anmutende Darstellungen, sondern um z. T. recht elegant ausgeführte spätere handelt, bei denen aber für den Illuminator Saitenhalterung, Wirbel u. ä. unwichtig waren oder gar die Saitenebene in einer zum Spielen ungeeigneten Weise gemalt wurde. Auf diesem Faktor läßt auch hoch die zeitlich frühere Darstellung Nr. 4, die mit den genannten insofern gemeinsame Attribute besitzt, als sie durch ihre geschwungene Form zeitlich später wirkt als etwa Nr. 2 und 3 und es sich gleichzeitig um eine vergrößerte Darstellung handelt. Auch Nr. 14 besitzt noch eine beachtliche Ladung auf Faktor III. Diese Harfendarstellung ist im Unterschied zu den aus dem gleichen Zeitraum stammenden sehr schematisch gemalt, sie zeigt ebenfalls weder Saitenhalterung noch Wirbel. Dies hängt damit zusammen, daß offensichtlich gar keine naturgetreue Wiedergabe intendiert wurde, sondern in diesem Fall der symbolhafte Charakter wichtig ist, da der Text der Apoc. V, 6–8, illustriert werden sollte.

Die vorliegende Analyse, die Typen von Harfendarstellungen aus früherer und späterer Zeit von schematisch gezeichneten und solchen mit ungewöhnlicher Grundform sondert, ist ebenso plausibel wie trivial. Jenes rechtfertigt nur z. T. dieses. Da unsere Klassifizierung einleuchtend wirkt, darf zumindest der Methode, mit der sie vorgenommen wurde, eine gewisse Gültigkeit zugebilligt werden. Darüber hinaus läßt sich aber vielleicht auch der Behauptung, daß die vorgenommene Typenbildung redundant erscheint, folgende Überlegung entgegenstellen:

Bisherige Kategorisierungen benutzen meist Nominalskalen, bei denen es um Gruppenbildung auf Grund irgendeines Merkmals geht. Nur die Art der Differenz ist dabei festgestellt, der Grad derselben jedoch unterliegt willkürlicher Schätzung. Bei Ordnungsversuchen vom Typ einer Intervallskala — als solche könnte man eine chronologische Klassifizierung ansprechen — ist diese Differenz zwar genau definiert, es fragt sich jedoch, ob in adäquater Weise. Es zeigte sich nämlich in unserer Analyse, daß auch Darstellungen aus verschiedenen Jahrhunderten durchaus einander — abgesehen von dem Merkmal Entstehungszeit — ähnlich sein können. Aus der Kritik an den genannten Arten der Klassifizierung ergibt sich der Gedanke, daß eine mehrdimensionale Betrachtungsweise, die Typenbildung nicht auf Grund eines spezifizierten Attributs erlaubt, sondern quantitativ faßbare Ähnlichkeitsrelationen zwischen Objekten mit komplexer Merkmalsstruktur ermöglicht, doch nicht so überflüssig ist, wie es auf den ersten Blick scheint.

## Anhang

Harfen-  
dar-  
stellung  
Nr.

1. Paris, BN, MS lat. 1, f. 215v (um 846).
2. Rom, bibl. vat., cod. vat. lat. 83, f. 12v (10. Jh. 4. Viertel).
3. London, BM, Cott. MS Tib. C. VI, f. 10 (um 1050).
4. London, BM, Roy. MS 1. C. VII, f. 92 (12. Jh. Anfang).
5. Dijon, bibl. mun., MS 14, f. 13v (12. Jh. Anfang vor 1111?).
6. Paris, BN, MS lat. 6755 (2), f. Av (12. Jh. 1. Hälfte).
7. London, BM, Harl. MS 2804, f. 3v (um 1148).
8. London, BM, Add. MS 9350, f. 1 (12. Jh. frühes 3. Viertel).
9. London, BM, Roy. MS 2. A. XXII, f. 14v (spätes 12. Jh.).
10. München, Bayer. Staatsbibl., Clm 2599, f. 96v (kurz nach 1200).
11. München, Bayer. Staatsbibl., Clm 835, f. 148v (um 1220).

12. London, BM, Add. MS 24686, f. 11 (zw. 1281—1284).
13. Paris, BN, MS lat. 1023, f. 36v (vor 1296).
14. London, BM, Roy. MS 15. D. II, f. 124 (um oder vor 1314/15).
15. London, BM, Add. MS 49622, f. 107v (um 1340).

Die Handschriften wurden nicht nach Entstehungs- oder Aufbewahrungsort, sondern chronologisch geordnet. Die vermutliche Entstehungszeit ist in Klammern hinter die Foliengabe gesetzt. Die laufende Nummer entspricht den Angaben im Text und in der Tabelle.

### *Erwiderung auf Alfred Dürrs Besprechung der „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“*

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

Alfred Dürrs Besprechung meiner *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* in Heft 3/1968 dieser Zeitschrift ist das Ergebnis einer sehr gewissenhaften Prüfung meiner Arbeit. Wenn ich ihm hier in einigen Punkten entgegenen will, so gelten meine Einwände in der Hauptsache Einzelheiten bei der Darstellung der mutmaßlichen Entstehung der verschiedenen Sonaten — ein faszinierendes, aber auch sehr kompliziertes Problem. Im Prinzipiellen, vor allem der Einsicht in den weitgehend hypothetischen Charakter gerade dieses Teils meiner Untersuchungen, sind wir uns größtenteils einig.

Zunächst eine kleine allgemeine Richtigstellung. „*Es geht dem Verfasser darum*“, sagt Dürr, „*nachzuweisen, daß ein gewisser . . . Teil der behandelten Sonaten in der uns überlieferten Form keine Originalkomposition, sondern Umarbeitung von früher komponiertem darstelle.*“ Dies klingt — sicherlich unbeabsichtigt — etwa so, wie wenn ich zunächst eine These aufgestellt und mich dann energisch um den Nachweis ihrer Richtigkeit bemüht hätte, und bei einer solchen Reihenfolge der Denkvorgänge ist ja die Gefahr forciert Ergebnisse groß. Worum es mir „ging“, war indessen zunächst nichts anderes als der Entstehungsgeschichte dieser bisher wenig erforschten Sonatengruppe nachzuspüren, und ich bin zu meiner Annahme, daß hier vieles Transkription sein müsse (wogegen Dürr ja an sich keine Einwände erhebt), ohne jede vorgefaßte Meinung gekommen.

Im Ganzen gesehen würdigt Dürr meine Hypothesen zu den einzelnen Sonaten höchst einsichtig. Gewisse Zweifel meldet er u. a. gegenüber meiner Deutung der Flötensonate *h-moll* BWV 1030 an (obwohl er einräumt, daß „*wir Es: s These bislang durch keine bessere zu ersetzen wüßten*“). Mir scheint indessen, daß meine Argumentation doch etwas stabiler ist als aus Dürrs Referat hervorgeht. Von dieser Sonate liegt die Stimmenabschrift einer älteren Fassung in *g-moll* vor (veröffentlicht in NBA VI, 3), von der aber die Melodiestimme fehlt, und Dürr hat gewisse Zweifel, daß schon diese für Flöte bestimmt war, „*da weder die Tonart noch die tiefe Lage dies nahelegen*“; „*die Überschrift mit der Besetzungsangabe . . . ist nachträglicher Zusatz*“. Zu Tonart und Lage: In der Johannespassion stehen die Chöre Nr. 1, 3 und 36 in *g-moll*, die erste Sopranarie und der Chor Nr. 34/50 in *B-dur*, die letzte Sopranarie in *f-moll*, die beiden Schlußchöre in *c-moll* bzw. *Es-dur*, und überall wird die Querflöte verwendet, auch mit ihren tiefsten Tönen. Damit scheint mir der erste Einwand entkräftet. Der zweite war mir tatsächlich entgangen, und ich bin für den Hinweis dankbar. Ich hatte indessen meine Überzeugung, daß schon die *g-moll*-Fassung mit Flöte rechne, nicht einfach auf den Titel gegründet, sondern auf folgende

Tatsachen (vgl. hierzu *Studien . . .*, S. 75 ff.): 1. in der *h*-moll-Fassung hat die Flötenstimme der drei polyphonen Sätze — das Largo bleibt als Solosatz hier außer Betracht — als untere Grenze überall *fis*<sup>1</sup> (mit zwei Ausnahmen; vgl. *Studien . . .*, S. 77 ff.). Ähnliches kommt in keiner anderen Flötensonate Bachs vor. 2. Am gleichen Ort hat die Cembalo-oberstimme als tiefsten Ton überall *fis*, als höchsten *h*<sup>2</sup> (mit je einer Ausnahme; vgl. *Studien . . .*, S. 76 f.), eine völlig abseitige Lagerung einer solchen Stimme. Diese Eigentümlichkeiten lassen sich nur so — und zugleich recht einfach — erklären, daß die Sonate bei gleicher Besetzung ursprünglich eine große Terz tiefer gestanden hat und daß der Cembalodiskant eine oktavversetzte Flötenstimme ist, der Duofassung in *g*-moll also eine Triofassung in gleicher Tonart vorangegangen sein muß. Beide Oberstimmen (die der Flöte nach der *h*-moll-Fassung rekonstruiert, was bei der weitgehenden Identität der Klavierstimmen wenig problematisch ist) hatten in *g*-moll *d*<sup>1</sup> bzw. *d* als tiefsten Ton; warum aber hätte Bach diese Abgrenzung mit solcher Bestimmtheit vorgenommen, wenn er nicht schon in *g*-moll mit Querflöten als Melodieinstrumenten gerechnet hätte?

Diese beiden älteren Stadien von BWV 1030 (immer ohne das Largo) lassen sich also zunächst einmal mit großer Wahrscheinlichkeit konstatieren — jedoch mit einer Einschränkung, die sowohl Dürr wie mich beunruhigt: die ersten 20 Takte des ersten Satzes stellen ein „Solo“ der Flöte mit obligater Cembalobegleitung dar, und diesen Abschnitt sieht sich aus einer Triofassung hervorgegangen zu denken, scheint unmöglich. Dürr konstatiert das Problem, sieht aber anscheinend nicht, daß ich schon das Gleiche getan habe, da ich eine eventuelle Ausführung dieses Anfangs mit zwei Flöten ausdrücklich höchstens als „Notlösung“ bei der Herstellung der Triofassung annehme (S. 81) und gleichzeitig betone, daß eine sichere Rekonstruktion der zweiten Flötenstimme für T. 1–20 von der vorliegenden Cembalostimme aus nicht mehr möglich ist. Daß also eine noch ältere, aber nur noch andeutungsweise erkennbare Fassung des ersten Satzes bestanden haben und daß diese nur für eine Oberstimme bestimmt gewesen sein dürfte (was ja für den Anfang des Satzes ohne weiteres plausibel ist und damit diese Frage lösen würde), versuche ich S. 83 ff. zu erweisen, u. a. durch eine Darstellung der merkwürdig komplexen, kaum als Primärkonzeption deutbaren Kompositionstechnik dieses Satzes und insbesondere der dauernd wechselnden Kanonbehandlung; zu diesen Hypothesen nimmt Dürr aber leider nicht Stellung.

Der erste Satz von BWV 1030 gilt seit langem als ein Kernstück Bachscher Kammermusik und in seinem Ausdruckscharakter als ein eminent „Bachsches“ Stück überhaupt. Bach selbst muß ihn ähnlich wesentlich, dabei aber problematisch gefunden haben und hat ihn darum immer wieder umgeformt: aus einer monodischen Kernidee, die möglicherweise einer Arie entstammt, wurde zunächst anscheinend ein relativ kurzer Konzert- oder Sonatensatz für Melodieinstrument (Flöte?) und Begleitung entwickelt, dieser aber später in ein Trio in *g*-moll verwandelt, wobei die Wiederholungen des Hauptteils kanonisch bearbeitet wurden und der ganze Satz erweitert, seine einleitende Hauptthemapräsentation aber nur notdürftig ins Triomäßige gewendet wurde. Hieraus entstand dann die Fassung für Flöte und Cembalo in *g*-moll und weiterhin die in *h*-moll. Das klingt sehr kompliziert, ich weiß es und bin auch keineswegs sicher, daß meine Darstellung in allen Einzelheiten haltbar ist; ich meine aber, mich auf Bach selbst berufen zu dürfen bzw. auf die „ganz ungewöhnliche, als einheitliche Grundkonzeption kaum erklärbare Anlage dieses Satzes . . ., in der sich ariose und konzertante, monodische und dialogische, expressive und musikalische, generalbaß- und obligatbegleitungsmäßige Elemente beisammen finden“ (S. 87). Und es ist die hohe Bedeutung dieses Satzes, die mich dazu veranlaßt, mich hier so ausführlich „rechtzufertigen“; über ihn nachdenken heißt, Bach intensiv nahe kommen.

Über die Gambensonate D-dur BWV 1028 sind sich Dürr und ich weitgehend einig, und seine kritischen Bemerkungen sind dankenswerte Ergänzungen meiner Untersuchungen, die bei der enorm komplizierten Quellenlage des Werkes kaum mehr als Tastversuche darstellen. Über meine Annahme, daß das Andante irgendwie aus einer Arie oder dergleichen hervorgegangen sein dürfte (S. 123 f.), sagt Dürr, „daß die ganze Arien-These über den Grad des Verdachts nicht recht hinaus gelangen will“. Ich stimme ihm hierin bei, möchte aber betonen, daß der „Verdacht“ als solcher durch die Unmöglichkeit einer genaueren Bestimmung der eventuellen älteren Fassung nicht weniger stark wird. Er gründet sich vor allem darauf (was in Dürrs komprimiertem Referat dem Uneingeweihten vielleicht nicht ohne weiteres klar wird), daß sich das — betont kantable — Thema des Satzes in dessen Verlauf formal und affektmäßig in einer Weise verändert, wie dies in vergleichbaren Instrumentalsätzen nicht vorzukommen pflegt und nur durch einen zugrundeliegenden Text motiviert werden könnte; weiter aber auch auf den für eine Originalkonzeption höchst ungewöhnlichen Formverlauf des Satzes. Daß dieser in seiner vorliegenden Gestalt alles andere als eine instrumentierte Arie (à la BWV 1019a) ist, ist mit völlig klar; ich habe es darum auch nur als Möglichkeit erwogen, „ob dieser Satz vielleicht aus einer Arie, einem Arienritornell, einem Duett oder dergleichen erwachsen sein kann, allerdings in freier Verarbeitung des Grundmaterials“ (S. 123 f.).

Dürr erwähnt meinen „ganz vorsichtigen“ Zweifel an der kompletten Authentizität von BWV 1028, nennt aber nur meine stilistischen Begründungen hierfür. Ich hätte indessen die Möglichkeit eines team work trotz der eigentümlichen Stillage der Sonate nicht zu erwähnen gewagt, wenn wir nicht wüßten (vgl. *Studien* . . . , S. 135), daß eine von J. S. und C. Ph. E. Bach gemeinsam komponierte Triosonate wirklich existiert hat; deren Besetzung — mit Violine und Viola — macht es jedoch wenig wahrscheinlich, daß sie etwas mit BWV 1028 zu tun gehabt hat.

Schließlich noch ein Wort zur Frage der Chronologie. Dürr widerspricht mir nicht direkt, stellt aber die Frage, ob wir uns „der Prämisse, Bach habe sich auf dem Wege über Transkriptionen allmählich an den neuen Werktypus herangetastet, um dann zum Schluß mit den Violinsonaten originale Höchstleistungen zu bieten, bedingungslos anvertrauen“ dürfen. Daß Bach von der einmal gefundenen bedeutsamen Idee des echten Duos mit Klavier wieder zum „Trio“ für zwei Instrumente zurückgegangen sein soll, kommt mir allerdings weniger wahrscheinlich vor; außerdem überzeugt mich das von Dürr angeführte Gegenbeispiel der beiden Tripelkonzerte in D-dur und a-moll keineswegs, denn wir wissen gar nicht, ob das aus älteren Kompositionen bearbeitete Konzert in a-moll wirklich das später entstandene ist. Hierfür gibt es, so viel ich sehe, nur das Argument, daß die Orgelsonaten, denen (bzw. dem Mittelsatz von Nr. 3 in d-moll) der langsame Satz entnommen sein soll, als geschlossenes Opus erst in der Leipziger Zeit niedergeschrieben sind. Indessen: die Orgelsonaten sind ihrerseits teilweise Kompilate, und Teile von ihnen sind beweisbar oder vermutlich schon früher entstanden. Auch daß sie nicht frei von Transkriptionen sind, ist sicher, und gerade der in Frage stehende langsame Satz stellt möglicherweise eine solche dar, was den Verdacht nahe legt, Orgel- und Konzertsatz könnten auf eine nicht erhaltene gemeinsame ältere Fassung — wahrscheinlich ein instrumentales Trio — zurückgehen (für Einzelheiten hierzu bitte ich, auf meine ausführliche Behandlung der Orgelsonaten im BJ 1968 verweisen zu dürfen). Sollte dies richtig sein, so würde damit wenigstens dieser Einwand gegen meine Hypothesen der Entstehungsfolge von Bachs Sonaten mit obligatam Cembalo entfallen.

## Zu Hans Eppsteins Erwiderung

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Von einer Diskussion der Einwände Eppsteins zu den Einzeluntersuchungen möchte ich absehen; sie würde zu weit in das Gebiet vager Spekulation hineinführen. Ich habe meinem Hinweis, daß Hypothesen, je komplizierter sie sind, desto schwerer das Richtige treffen werden und daß man mit einer Methode, die relative Gleichheit voraussetzt, nicht relative Ungleichheit beweisen kann, nichts hinzuzufügen.

Zur Chronologie: Da diplomatische Belege fehlen, bleibt nur die Ordnung nach stilistischen Gesichtspunkten. Diese wird um so zuverlässiger sein, je mehr belegt und je weniger als Prämisse vorausgesetzt wird.

Eppsteins Annahme „*zuerst die Duo-Übertragung, dann das originale Duo*“ darf daher meiner Ansicht nach nicht vorausgesetzt (Eppstein, S. 159), sondern muß als Problem behandelt werden, das des Beweises bedarf. Diesen Beweis ist Eppstein schuldig geblieben; auch ein Hinweis auf die ungesicherte Entstehungsfolge des 5. Brandenburgischen Konzerts und des *a-moll*-Tripelkonzerts ist kein Ersatz dafür.

Eppsteins These impliziert, daß Bach seine (als Urform erschlossenen) Triosonaten schon relativ bald nach ihrer Entstehung zum Duo mit Cembalo umgearbeitet und danach erst die originalen Duosonaten komponiert habe. Mit welchem Recht aber klammert Eppstein a priori die Möglichkeit aus, daß die Triosonaten früher, ihre Übertragungen dagegen später als die originalen Duosonaten entstanden sind? Ich habe nicht einmal behauptet, „*daß Bach von der einmal gefundenen bedeutsamen Idee des echten Duos wieder zum ‚Trio‘ für zwei Instrumente zurückgegangen sein soll*“ (obwohl die Unterdrückung einer solchen Feststellung angesichts des Musikalischen Opfers einige Zurückhaltung fordert); ich bin lediglich der Ansicht, daß eine Datierung wie diese

1. Köthen (teilweise schon Weimar?): Triosonaten
2. Köthen, später als 1.: originale Duosonaten mit Cembalo
3. Leipzig, für Collegium musicum: Übertragungen von Triosonaten als Duosonaten mit Cembalo,

sofern man sie nicht gelten lassen will, handfester Gegenbeweis bedarf; und diese sucht man bei Eppstein vergeblich.

Eppsteins Prämisse lautet letztlich: Kein Werk Bachs, es sei Neukomposition oder Übertragung, bleibt hinter dem einmal erreichten Entwicklungsstand zurück. Und die Konsequenz daraus: Nach den originalen Duosonaten können weder Triosonaten noch deren Übertragungen als Duosonaten entstanden sein. Ich halte die Prämisse in dieser ausschließlichen Formulierung für zu weitgehend und ihre Anwendbarkeit auf das zur Diskussion stehende Datierungsproblem für fraglich und daher des Beweises bedürftig.

**Die Schriftleitung betrachtet mit diesen Beiträgen die Diskussion in der „Musikforschung“ als abgeschlossen.**

## Über das teilweise Unzureichende einer Edition

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGØR

Zu den wissenschaftlichen Regeln des Anstandes zählt m. E. die allgemein gepflegte, ein abwertendes Urteil zu begründen oder mit einem Hinweis zu versehen, wo die Begründung zu finden ist. Hubert Unverricht, der Verfasser des MGG-Artikels über Johann Dismas Zelenka<sup>1</sup>, begnügt sich damit, im Verzeichnis der Neuausgaben meine Ausgabe der sechs

<sup>1</sup> Bd. 14, Sp. 1192–1198.



Sonaten des Meisters als eine „z. T. unzureichende Edition“ zu zensieren, unterläßt es aber mitzuteilen, wie er zu dieser Wertung gekommen ist. Der Leser des Artikels, erstaunt darüber, daß eine Edition überhaupt so beschaffen sein kann, überlegt, was an der Ausgabe denn zureichend sein mag und was der Zensur entspricht. Es obliegt deshalb dem Herausgeber, den Sachverhalt zu klären und den Leser zur Quelle hinzuweisen.

Unverricht hat in dieser Zeitschrift zwei Aufsätze publiziert<sup>2</sup>, von denen der erste für unsere causa von Bedeutung ist. Auf Grund der aufgefundenen Stimmen zu den Sonaten II, IV und V schrieb Unverricht eine Besprechung meiner Ausgabe. Er konstatierte, daß „Schoenbaum . . . für seine Publikation allein die autographe Partitur . . . zugrunde (legte), da der Nachweis der . . . Aufführungsstimmen . . . seiner Zeit noch fehlte“<sup>3</sup>. Er machte mir auch nicht den Vorwurf, daß ich eine Kopie des 19. Jahrhunderts, die „keinerlei Quellenwert“<sup>4</sup> hatte, nicht benützt habe, plädiert aber für die Aufführungsstimmen, „die in ihren Angaben über die autographe Partitur hinausgehen und neues Licht auf die stärker diskutierte Frage der Vierstimmigkeit werfen, die innerhalb dieses Sonatenzyklus im 3. Satz der 4. Sonate auftaucht und dann beibehalten wird“<sup>5</sup>.

In Unkenntnis des Sachverhalts findet Unverricht den „Grund für die plötzliche vierstimmige Notierung in der autographen Partitur möglicherweise darin, daß die Fagottstimme im 3. Satz der 4. Sonate ein eigenes, beibehaltenes rhythmisches Motiv erhält und daß dadurch die gleichzeitige Niederschrift der anders gestalteten Fundamentstimme unvermeidlich wurde. Zelenka hat dann diese vierstimmige Notierung weitergeführt, weil er Grundbass und Fagottstimme auch in der 5. und 6. Sonate noch etwas selbständiger als in den vorhergehenden Sonaten . . . behandelt. Im Kern waren schon die Sonaten 1—3 und auch der 1. und 2. Satz der 4. Sonate vierstimmig gedacht“<sup>6</sup>.

Unverricht meint also, daß dem rational arbeitenden Komponisten vom Anfang des Zyklus an eine latente vierte Stimme vorschwebt, die sich „plötzlich“ im genannten Satz materialisiert und Zelenka zwingt, statt drei Notensystemen von da an vier zu benützen. Unbeachtet blieb die Überschrift der vierten Sonate: „*Num: 4 a 2 Hautbois e du Bassi obligati*“ (sic!), unbeachtet die Tatsache, daß diese beiden Bässe nicht „etwas selbständiger“ behandelt werden, sondern zwei reale Stimmen sind, unbeachtet der Unterschied zwischen realen und akzessorischen Stimmen. Unverricht nimmt keine Notiz von der Generalbaßpraxis, die es dem Cembalisten erlaubt, bei komplizierten Bässen, an denen ein Streich- oder Blasinstrument partizipiert, mit der linken Hand nur das Gerüst der Fundamentnoten zu spielen, auch nicht von der klanglichen Notwendigkeit, dies zu tun, wo Figurationen durch die Verdoppelung Fagott-Cembalobass zu „dicht“ klingen oder gar verwischt werden. „Im Kern“ und realiter sind Zelenkas Sonaten I—III für zwei Oboen, Fagott und Tasteninstrument, die Sonaten IV—VI für zwei Oboen, zwei Bässe (Fagotte oder Fagott und Cello?) und Tasteninstrument komponiert. Die ersten drei Sonaten sind real dreistimmig, die letzten drei vierstimmig, mit Ausnahme der ersten beiden Sätze der vierten Sonate. Die Beantwortung der einzigen wirklich relevanten Frage, warum Zelenka nicht auch diese beiden Sätze real vierstimmig geschrieben hat, ist wohl in der Beschaffenheit des thematischen Materials zu finden.

Das Stimmenmaterial zur zweiten Sonate repräsentiert eine fixierte Lösung des genannten Generalbaßproblems. Aus der Fagottstimme hat Zelenka einen Cembalobaß abstrahiert, der die Bläserstimme durch zahlreiche Pausen hervorhebt und durch Vereinfachung (Reduktion auf Hauptnoten) das kontrapunktische Spiel der Bläserstimmen besser hervortreten

<sup>2</sup> Einige Bemerkungen zur 4. Sonate von Johann Dismas Zelenka, Mf XIII, 1960, S. 329—333 und Zur Datierung der Bläsersonaten von J. D. Zelenka, Mf XV, 1962, S. 265—268.

<sup>3</sup> A. a. O., S. 329—330.

<sup>4</sup> A. a. O., S. 330.

<sup>5</sup> A. a. O., S. 330.

<sup>6</sup> A. a. O., S. 332.

läßt. Die Generalbaßstimme ist jedoch akzessorisch, im Sinne Zelenkas nicht „obligat“. Daran ändern auch die wenigen Noten nichts, die aus Stimmführungsgründen (Oktavtranspositionen u. ä.) mit der Fagottstimme nicht identisch sind. Ich habe eine ähnliche Lösung in der dritten Sonate, zu der es bisher keine Stimmen gibt, vorgeschlagen. Es ist deshalb ganz unbegreiflich, wenn Unverricht behauptet, daß die „*autographe Partitur unvollständig (ist) und nur im gewissen Sinne das Kompositionsgerüst (enthält)*“. Die Partitur enthält die realen Stimmen; was in der später ausgeschriebenen Cembalobaßstimme steht, ist fixierte Generalbaßpraxis.

Unverricht scheint auf dem Standpunkt zu stehen, daß der Autor dem Herausgeber gegenüber immer Recht hat und demonstriert dies am Beispiel der fünften Sonate: „*Die Unisoni im 1. Satz (Takt 63,3—66,2 und 80—82) sind — wider Erwarten und wider den allgemeinen philologischen Grundsatz der gleichen Behandlung gleicher Stellen — akkordisch zu begleiten*“<sup>7</sup>. Das erstgenannte Unisono ist jedoch unbeziffert bis 65,2 und der dort verlangte  $\frac{5}{2}$ -Akkord im Kontext des Unisonos unmotiviert. Beide genannten Stellen sind augenscheinlich ein Lapsus des Komponisten, insbesondere, da an Parallelstellen in der Generalbaßstimme ausdrücklich „*tasto solo*“ vorgeschrieben wird. Die Bezifferung ist auch an anderen Stellen fragwürdig. Als Hauptregel muß doch gelten, daß dort, wo die vorgeschriebenen Akkorde nicht mit den realen Stimmen harmonieren, diesen die Priorität zusteht. In der vierten Sonate kann dies z. B. an drei Takten des ersten Satzes verifiziert werden. Hier werden im Generalbaß die chromatischen Fortschreitungen der Oberstimmen nicht berücksichtigt (Takt 8) und zum eindeutigen Mollakkord der Stimmen ein Durakkord verlangt (Takt 10). Wo Zelenkas Bezifferung korrekt ist, deckt sie überwiegend meine Aussetzung der Partiturstimme. Daß der Komponist „*im 1. Satz der 5. Sonate insgesamt weniger Septakkorde vor(schlägt), als Schoenbaum vorgeschlagen hat*“<sup>8</sup>, dagegen aber häufiger Sekund- und Nonenvorhalte angibt, kann kaum als größerer Fehler meinerseits gelten, da die meisten Generalbaßschulen die Auswechselbarkeit der Umkehrungen des Septakkords sanktionieren.

Ein Problem sind die durch Überklebung bzw. Neuschrift in den Stimmen angezeigten Kürzungen im zweiten und vierten Satz der vierten Sonate. Unverricht meint, daß Zelenka dadurch „*eine Konzentration der musikalischen Aussage (erreicht). Es dürfte wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß diese künstlerische Straffung auf den Komponisten selbst zurückzuführen ist*“<sup>9</sup>. Eine andere Begründung ist naheliegend. Die Kürzungen dürften auf den Wunsch der ausführenden Bläser zurückgehen, denen die langen und schwierigen Sätze ungemäÙ anstrengend waren. Ein um die Endform seines Werkes besorgter Komponist hätte die Kürzungen kategorisch in der Partitur verlangt, bzw. die betreffenden Stellen gestrichen oder überklebt. Eine Analyse der beiden Sätze zeigt, daß zumindest im zweiten Satz die Kürzung kaum logisch vorkommt. Was hier in den Stimmen gestrichen wurde, ist die geistreiche Durch- und Engführung des vielschichtigen thematischen Materials, dessen komplizierter motivischer Aufbau auf diese Stelle hinzielt. Was nach der Kürzung zurückblieb, ist die teilweise Wiederholung der letzten Takte vor dem Eingriff und wirkt deshalb kaum besonders „*straffend*“. Im letzten Satz wurden von 236 Takten 34 gestrichen, jene Stelle, in der das erste Thema, das in den ersten 41 Takten des zweiten Teils nicht vorkommt, wieder auftaucht und nach und nach mit dem Thema des zweiten Teils kombiniert wird. Nach der Streichung erklingen beide Themen gleichzeitig und ohne die interessante Vorbereitung. Was man hier vorziehen will, ist eine Frage der mehr oder weniger geistreichen Entwicklung des Satzes.

<sup>7</sup> A. a. O., S. 330.

<sup>8</sup> A. a. O., S. 330.

<sup>9</sup> A. a. O., S. 332.

Ein heikler Punkt ist das von Zelenka in der vierten Sonate verlangte Vortragszeichen  $\odot$ . Es ist deutlich in den Stimmen eingetragen, was mich aus oben angegebenen Gründen nicht belasten kann. In dem mir vorliegenden Mikrofilm der Partitur, die z. T. recht undeutlich geschrieben ist, waren die Vortragszeichen auf Grund der schlechten Filmqualität noch undeutlicher und überdies ganz uneinheitlich an Parallelstellen angebracht. Die ganze Frage wird noch schwieriger dadurch, daß Zelenka nicht, wie Unverricht meint, „als *Staccato*-Vortragszeichen nur den Strich“ benützt, sondern auch Punkte (vgl. Sonate I, Partitur, *Larghetto*, Oboe I, Takt 9, Noten 7–8), andererseits neben Strich und Corona als Tenutozeichen auch den waagerechten Strich (z. B. daselbst, Takt 7, Note 2–3). Ob das Coronazeichen, wie Unverricht meint, für den praktischen Musiker „unproblematischer“ wäre, möchte ich bezweifeln.

An diese Frage knüpft Unverricht eine Feststellung, die besonders unfreundlich ist: „Es wäre auch besser gewesen, wenn der Herausgeber sich bei der 4. Sonate in der Wiedergabe der Dynamik und stellenweise selbst der Noten stärker an die Quelle gehalten hätte“<sup>10</sup>. Er unterstellt, daß ich bewußt und ohne es anzuzeigen Veränderungen vorgenommen habe, ohne daran zu denken, daß es leicht ist, ex post aus Stimmen, die mir nicht bekannt waren, zu korrigieren, was ich aus der oft undeutlichen Partitur gelesen habe. Trotz ungleicher Voraussetzungen habe ich nichts dagegen, wenn Unverricht kritisiert, was ich falsch gelesen haben mag und den ersten Stein wirft. Die Formulierung der Kritik kann ich jedoch nicht akzeptieren. In der vorbereiteten Neuauflage der Sonaten ist einiges korrigiert und die Stimmen sind zum Vergleich herangezogen worden. Es hat sich dabei gezeigt, daß der Quellenwert der Stimmen nicht unproblematisch ist<sup>11</sup>.

Soweit zu einer „z. T. unzureichenden Edition“. Der genannte Stein möge Unverricht aus der Hand gleiten, wenn er in den MGG-Berichtigungen das Erscheinungsdatum der zweiten Sonate, Hortus Musicus 188, von 1962 auf 1965 korrigiert.

## Der Primo Convegno Internazionale di Studi Corelliani

VON PIERLUIGI PETROBELLI, PARMA

Vom 5. bis zum 8. September 1968 fand in Fusignano, Provinz Ravenna, die erste internationale Konferenz über Arcangelo Corelli, den berühmtesten unter den Söhnen des Städtchens in der Romagna, statt. Das Treffen, angeregt durch das Comitato Permanente per le Celebrazioni Corelliane mit Unterstützung des italienischen Kultusministeriums und des Ente Provinciale del Turismo di Ravenna, stand unter den Auspizien der Società Italiana di Musicologia; das Organisationskomitee setzte sich aus Adriano Cavicchi, Oscar Mischiati und Pierluigi Petrobelli zusammen. Die Tagung, die zum ersten Mal in der Geschichte der Musikforschung Forscher und Musiker vereinigte, um in Kolloquien die Werke des großen Violinisten und Komponisten zu untersuchen und über sie zu diskutieren, wurde hauptsächlich in Round-Table-Gesprächen abgehalten. Nach den einzelnen Referaten folgten ausgedehnte, freie Diskussionen. Hierbei wurden das oder die am Sitzungsbeginn vorgeschlagenen Themen, durch Austauschen persönlicher Erfahrungen, in lebhaften und höchst interessanten Verflechtungen von Ideen, Meinungen und unterschiedlichen Stand-

<sup>10</sup> A. a. O., S. 333.

<sup>11</sup> Sonata II, Hortus Musicus 188, BVK 1965, Einleitung: „Es fehlen nicht nur alle dynamischen Vorschriften der Partitur und zahlreiche wichtige Alterierungszeichen, sondern auch ein ganzer Takt der 2. Oboe im letzten Satz (160) . . . Bemerkenswert ist auch, daß nicht nur in den Kopistenstimmen, sondern auch im autographen Generalbaß zahlreiche Fehler, vor allem falsche Rhythmierungen, stehen geblieben sind. Die in jeder Hinsicht mehr korrekte autographe Partitur hat deshalb als Vorlage gedient und die Stimmen wurden nur zu Vergleichszwecken und zur Richtigstellung einiger undeutlicher Stellen sowie als Vorlage für den Generalbaß benützt.“

punkten weiterentwickelt. Die Tagung wurde am 5. September abends mit einem Gruß des Oberbürgermeisters von Fusignano, einer Einführung durch den Präsidenten der Società Italiana di Musicologia, Claudio Gallico, und mit dem Festvortrag Marc Pincherle über *Corelli et la France* eröffnet. Der berühmte französische Forscher, Pionier corellianischer, mit methodischer Klarheit und unter kritischen Gesichtspunkten ausgeführter Studien, stellte die Unmöglichkeit des vermeintlichen Pariser Aufenthalts Corellis und der sich anschließenden Rivalität zu Lully fest. Statt dessen zeigte er, wie 1690 durch die Imitation der Triosonaten von seiten Couperins der Einfluß des Fusignanener Komponisten in Frankreich einsetzte. Dieser Einfluß, der sich auch in den Kompositionen von Rebel, de Brossard, Duval, Senaillé, Francœur le fils und Mascitti zeigte, wurde in meisterlicher Verschmelzung mit den stilistischen Lokalcharakteristika noch in den letzten Werken Couperins verbreitet, in *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli* (1724) und vor allem im *Concert Instrumental sous le titre d'Apothéose*, veröffentlicht im darauffolgenden Jahr. Nachdem Pincherle die Gegenwart Corellischer Werke durch den klar erkennbaren stilistischen Einfluß, Neuauflagen des Op. V und Aufführungen während des 18. Jahrhunderts in Frankreich beschrieben hatte, umriß er in Kürze auch die Gegenwart Corellis in den folgenden Jahrhunderten und beschloß seinen Vortrag mit einem Hinweis auf den Einfluß des Komponisten auch auf gesellschaftlicher Ebene, dank dessen das Ansehen des Instrumentalisten (und folglich der Violinmusik) in Frankreich Würde und ein zuvor unbekanntes Ansehen erwarb.

Das erste Round-Table-Gespräch, unter der Leitung Claudio Gallicos, war den *Problemi delle origini dello stile corelliano* gewidmet. Oscar Mischiati sprach über die *Aspetti dei rapporti di Corelli con la scuola bolognese*. Er knüpfte an den grundlegenden Aufenthalt des Musikers in der emilianischen Stadt an, in der Corelli die bedeutendsten Jahre seiner Ausbildungszeit verbrachte, und beschrieb, sich auf eine reiche, unveröffentlichte archivalische Dokumentation stützend, die Wichtigkeit der instrumentalen Praxis in den Aufführungen und in der für die Kirche S. Petronio komponierten Musik. Dabei betonte er vor allem, wie sich in jenem Milieu und zu jener Zeit eine Satztechnik und ein Klangstil abzeichneten, durch die die Unterscheidung von Concertino und Concerto Grosso in den Vordergrund trat. In dieser Hinsicht gewinnen die (zum Teil noch unbekannt) Kompositionen der beiden beachtenswertesten, zu dieser Zeit in Bologna wirkenden Komponisten, Maurizio Cazzati und Giovan Paolo Colonna, an wesentlicher Bedeutung. Ihre Werke erreichten für die Zeitgenossen exemplarischen Charakter und wurden deswegen weitverbreitet. In der folgenden Diskussion bekräftigte Adriano Cavicchi den Einfluß zweier zur Jugendzeit Corellis, d. h. um 1680 in Ferrara und in der Romagna schaffender Musiker auf die Werke des Künstlers. Pierluigi Petrobelli wies auf die entscheidende Rolle Legrenzis hin, der das Barockorchester aus einer aus der Familie der Violen aufgebauten Instrumentalgruppe in eine aus der Familie der Violinen zusammengesetzte Instrumentalgruppe verwandelte; eine durch Überprüfung der betreffenden, in Venedig liegenden Dokumente aus der Wirkenszeit Legrenzis belegbare Entwicklung an S. Marco.

Das zweite Round-Table-Gespräch zum Thema *Fonti corelliane* leitete Luigi Ferdinando Tagliavini, der außerdem die Aufgabe übernommen hatte, die deutschen Beiträge ins Italienische zu übersetzen und zusammenzufassen. Hans-Joachim Marx eröffnete diese Runde mit einem weitausholenden, ausgezeichnet belegten Referat, in dem er mit äußerster Klarheit und mit überzeugender Argumentation erklärte, welche Werke Corellis außer den schon in den sechs Sammelbänden gedruckten als echt gelten können. Die Untersuchungen des deutschen Forschers, die sich nicht nur auf einfache Quellennachweise und -belege beschränkten, sondern genau dem Schicksal der Corellischen Werke in Italien und vor allem außerhalb Italiens nachgingen, erlauben, außer der Sinfonia des Oratoriums *Santa Beatrice d'Este* (von Adriano Cavicchi entdeckt), die später in Op. VI vom Autor wiederverarbeitet

wurde, folgende Werke mit Sicherheit als authentisch zu erklären: ein *Concerto a quattro* für Streicher und die *Sonata a quattro* für Trompete, zwei Violinen und basso continuo. Eine andere *Sonata a quattro* für Oboe, zwei Violinen und Baß erscheint als zweifelhaft. Marx besprach und wertete noch weitere Handschriften und Drucke des 17. Jahrhunderts, von denen er die *Fuga a quattro voci con un soggetto solo*, von Veracini dem *Trionfo della pratica musicale* eingereicht, für authentisch hält, während er, wie man aus der folgenden Diskussion entnehmen konnte, die zwölf vor kurzem in einer Handschrift in Assisi entdeckten Sonaten als unecht betrachtet. Auch diesem Referat schloß sich ein äußerst interessanter Meinungsaustausch an; man versuchte dabei hauptsächlich auf Grund bekannter historischer Daten die genaue Beziehung zwischen dem kompositorischen Schaffen Corellis und der Publikation seiner Werke zu klären.

Das dritte Round-Table-Gespräch leitete Marc Pincherle; es war mit zwei Referaten den *Problemi e rapporti stilistici: la diffusione dello stile corelliano* gewidmet. Ludwig Finscher hielt das erste Referat über Telemanns „corellisierende“ Sonaten; er analysierte Telemanns sechs *Sonates corellisantes* und verglich sie mit den ersten vier Sammlungen Corellischer Werke. Er folgerte aus dem Vergleich, daß Telemanns Kompositionen keine Imitationen Corellischer Werke seien, sondern solche des „klassizistischen“ Bildes, das Anhänger und Nachahmer aus ihnen gemacht hatten. Aus dieser Erkenntnis verschob sich die Fragestellung auf ein weitaus interessanteres Gebiet durch die Frage, wie und warum ein Komponist schon zu seinen Lebzeiten die Stellung eines „Klassikers“ erreichen könnte und wodurch die lebende Materie seiner musikalischen Gedanken in endgültigen Schemata und Formeln, die dem Klassizismus den Weg bereiten, stilisiert würde. Das zweite Referat war Pierluigi Petrobelli anvertraut, der das Thema *Corelli e Tartini* behandelte. Nachdem er alle Zeugnisse, in denen der Violinist von Pirano ohne Umschweife über Corellis Werke spricht oder sich auf sie bezieht, untersucht hatte, kristallisierte der Redner auch in den Spätwerken Tartinis Corellische Stilelemente heraus. Abschließend klärte er, wie das Erbe Corellis sich in zwei unterschiedliche Formen aufteilte: eine erste, derzufolge der Unterricht des Meisters vollkommen in den individuellen Stil einzelner Autoren aufgenommen, angeglichen und verbreitet wurde, wie es sich vor allem in Italien gezeigt hat (z. B. in den Werken Tartinis); eine zweite, hauptsächlich in den Werken nichtitalienischer oder jenseits der Alpen wirkender Musiker aufzuspüren, zeichnet sich durch wörtliche Imitation der Formen und Techniken Corellischer Werke aus; Werke dieser Art (typisches Beispiel: Händels *Concerti grossi*) könnte man als in eine andere Sprache übersetzte Musik Corellis bezeichnen. Auf beide Referate folgte eine reiche, fundierte Diskussion, wobei die interessantesten Themen zum Schluß präzisiert und definiert wurden.

Das letzte Round-Table-Gespräch beschäftigte sich mit den *Problemi di prassi esecutiva*. Es wurde von Luigi Ferdinando Tagliavini geleitet, der auch in wirksamer Weise mit einer durch die tägliche Vertrautheit mit dem Diskussionsthema gewonnenen Erfahrung die Grenzen und Eigenschaften der zu besprechenden Themen abwog. Es ist unmöglich, uns an dieser Stelle die vielfältigen, lebendigen Beiträge zu vergegenwärtigen; wir wollen nur an die Erläuterungen Adriano Cavicchis zur Ausführung eines Basso continuo zum Op. V durch A. Tonelli erinnern. Die Beiträge dieser und anderer Diskussionen werden unter der Leitung des Fusignaner Komitees in den Quaderni der Società Italiana di Musicologia veröffentlicht werden.

Die Schlußversammlung am Morgen des 8. September leitete Adone Zecchi. Nach einem letzten biographischen Beitrag, der sich auf eine nicht stattgefundene Übersiedlung Corellis nach Modena bezog, vorgetragen von A. Cavicchi, faßte Claudio Gallico in einer exakten und eleganten Synthesis die erarbeiteten Ergebnisse der vorausgegangenen Tage zusammen. Er erwähnte besonders den offenen und freundschaftlichen Ton, der alle Diskussionen belebte, und schlug Themen und Argumente für eine mögliche zukünftige Tagung

vor. Nach einem Empfang des Oberbürgermeisters von Fusignano und einem vom Ente Provinciale per il Turismo di Ravenna angebotenen Frühstück im Restaurant „Vecchia Romagna“ von Casalborsetti folgte ein Besuch der wichtigsten Denkmäler Ravennas, mit dem die Corellischen Tage beschlossen wurden.

Einen nicht unwesentlichen Anteil dieser Veranstaltung bildeten die beiden Konzertaufführungen, die ausschließlich Corelli gewidmet waren; sie belebten das Treffen entscheidend, nicht zuletzt dadurch, daß auch einige der anwesenden Musikwissenschaftler als Ausführende teilnahmen. Im ersten Konzert spielte die Violinistin Gabriella Armuzzi, mit Luigi Ferdinando Tagliavini (Cembalo) und Massimo Godoli (Cello), sechs Sonaten des Op. V mit makelloser stilistischer Präzision und außergewöhnlicher Musikalität. Auf demselben hohen Niveau stand das zweite Konzert, an dem außer den schon erwähnten Musikern der Violinist Cristiano Rossi und Alberto Mantovani (Trompete) teilnahmen. Das Programm war aus einer Auswahl aus den Triosonaten zusammengestellt; dazu gab es die Sonate in D-dur für Trompete, zwei Violinen und Basso continuo. Publikum und Kongreßteilnehmer nahmen beide Konzerte, die eine wertvolle Abrundung einer hervorragenden gelungenen Tagung waren, mit herzlichem Beifall auf.

Deutsche Übersetzung: Egizia Rossi

## Internationale Seminare für Neue Musik in Smolenice

VON HELGA DE LA MOTTE-HABER, BERLIN

„Hinter den Bergen“ sei Schneewittchen anzutreffen, so meint man bei der Fahrt von Bratislava zum 50 km nördlich am Rande der Kleinen Karpaten gelegenen Schloß Smolenice. Nicht als Sitz einer Märchenprinzessin dient es jedoch, sondern veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, dem Verband Slowakischer Komponisten und dem Slowakischen Musikfond fanden dort zum zweiten Mal die „Internationalen Seminare für Neue Musik“ in der Zeit vom 31. 3.—4. 4. 1969 statt. Bewährte Vorbilder modifizierend, handelt es sich um ein Forum für Wissenschaftler und Künstler; Vorträge, Konzerte und eine Komponistentribüne dienen der Auseinandersetzung mit Neuer Musik.

Carl Dahlhaus durchdachte *Ästhetische Probleme der elektronischen Musik* — Probleme, die sich, obgleich die elektronische Musik aus der seriellen hervorgewachsen, durch die Nichtübertragbarkeit von deren Ordnungsprinzipien ergeben, die damit zusammenhängen, daß elektronische Musik im Unterschied zu anderer eine nicht „lesbare“ ist, oder solche, die mit dem ästhetischen Verhalten zu tun haben. Von der Fülle der Gedanken erschien mir die Anregung wichtig, elektronische Musik einmal mit den bislang geltenden Formkategorien zu betrachten. Denn zumindest hinsichtlich ihrer konnotativen Bedeutung gelten für elektronische Musik, so wies Hans-Peter Reinecke mit einer experimentellen Untersuchung *Die meßbaren semantischen Strukturen der Neuen Musik und ihr Verhältnis zur intendierten Bedeutung* nach, die auch in anderen Zusammenhängen gefundenen Dimensionen des Urteils. Eine gründliche Darstellung der *Technologie der elektronischen Musik* gab Peter Kolman. Die Aufführung seiner Komposition *D 68* sowie die weiterer elektronischer Werke von Jozef Malovec und Roman Berger ergänzten diesen Vortrag.

Andere Themenkreise wurden mit einem zweiten Referat von Carl Dahlhaus *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen* angesprochen. Vladimír Léběl (*Typologie des Klangmaterials in der Neuen Musik*) versuchte eine Klassifikation der inzwischen nicht mehr auf Tonhöhe und Instrumentalfarbe reduzierbaren Klänge. Gesellschaftliche Relevanz als Kriterium des Wertes behandelte Hans G Helms in seinem

Referat *Materielle und soziale Bedingungen der Neuen Musik*. Und Peter Faltins Gedanken über die *Ontologische Transformation in der Kunst der Avantgarde*, über den Wandel der Musik, der weniger Material und Technik betrifft als vielmehr ihre Sinnggebung, stellten den Versuch einer Interpretation mancher in Smolenice gehörter Konzerte dar.

Es ist weitaus angenehmer, Komponisten über ihre Werke sprechen zu hören, als diesbezügliche Texte in Programmheften zu lesen. Einblick in die Kompositionstechnik seines *Requiem*s und des jüngst entstandenen Cembalostücks *Continuum* gab György Ligeti. Amusement schaffte die Darbietung seines *Poème symphonique pour 100 métronomes*. Vinko Globokar demonstrierte neue Möglichkeiten der Klangerzeugung auf der Posaune, die in seiner virtuoson Handhabung, wie auch die Aufführung seines *Discours* zeigte, einen ungeahnten Klangreichtum entfalten kann. Einen Überblick über seine Klavier- und Orchesterkompositionen gab Diether de la Motte. Die Zubereitung traditioneller Musik durch Herausfiltern einzelner Stimmen oder ihre Verfremdung zu Collagen hob Ladislav Kupkovič zumindest hinsichtlich der Werkauffassung von den übrigen Komponisten ab.

Die Grenzen zwischen Interpret und Komponist verwischte ein Konzert des Quax-ensembles (Prag) mit Werken von Cage, von Biel, Komorous, Patterson, Kotik, La Monte Young und Cardew. Partituren, deren Größe die einer Postkarte nicht überschreiten muß, geben den Spielern Anweisungen, deren ideenreiche Ausgestaltung — optisch wie akustisch — dem Quax-ensemble nicht schwerfällt. Wenn jedoch Papierschlachten (Pattersons Paperpiece) an therapeutische Sitzungen erinnern, sind Formen erreicht, die der Reflexion bedürfen, deren ideologische Verbrämung aber dem Bemühen, erstarrte Strukturen aufzulösen, schadet.

„Die noch allenthalben gebräuchliche Konzertform ist Bestandteil einer wertvollen Tradition, heutzutage sollte jedoch der Zuhörer einen reicheren Anteil an der Aufführung der Musik haben“, bemerkte Ladislav Kupkovič bei einem seiner früheren Konzerte. Auch mit der in Smolenice uraufgeführten Komposition für mitwirkende Zuhörer *Ad Libitum* versucht er, Gedanken zu realisieren, die darauf abzielen, die Trennung der Kategorien Komponist, Interpret und Zuhörer aufzuheben. Alle Arten der Schallerzeugung standen den Teilnehmern dieses Konzerts zur Verfügung. Ein Plan mit Zeitraster — das Konzert dauerte drei Stunden — regelte wechselnden Einsatz und Spielweise der Instrumente in den verschiedenen Räumen des Schlosses. Wo er mitwirken wollte, stand im Belieben des Einzelnen; vorgeschrieben war durch Verkehrszeichen lediglich die Richtung, die er einzuschlagen hatte, um dahin zu gelangen, wohin er wollte. Es war kein Konzert, das als „Nahrung für den philistosen Appetit“ hätte dienen können, sondern ein origineller und phantasiervoller Versuch, neue musikalische Formen und Verhaltensweisen zu gewinnen.

Gleichermaßen angenehm hinsichtlich ihrer Praentionslosigkeit war die *Türmmusik für Smolenice* von Ivan Pařík. Zum mittäglichen Geläut der Dorfglocken blies man von den Zinnen des Schlosses, aus verschiedenen Richtungen mischten Lautsprecher Renaissance-musik hinein: Über den Hängen voll blühender wilder Orchideen verklang Josquins *Missa L'homme armé* im Wind.

## Kritische Anmerkungen zu „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ — Band 9 bis 14

VON SIR JACK A. WESTRUP, OXFORD

Eine Enzyklopädie ist wie eine Kathedrale: man muß Abstand nehmen, um sie richtig zu sehen. Nimmt man Abstand von der MGG, so erkennt man die Größe des Entwurfs und den Glanz des Erreichten, aber vor allem erkennt man die Weisheit und die Beharrlichkeit des Herausgebers, der das Werk vom Anfang an gelenkt und der seine Mitarbeiter nicht nur ausgewählt, sondern auch geschult hat.

MGG ist vor allem anderen ein Werk, das dem Auge Vergnügen bereitet, nicht zuletzt durch seine hervorragenden Illustrationen, von denen ich diejenigen zum Stichwort Schlaginstrumente und das Photo der St. Galler Stiftsbibliothek besonders erwähnen möchte. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß die Ordnung des Materials, wenigstens für nicht-deutsche Leser, einige Schwierigkeiten bereitet. Obwohl die längeren Beiträge in Abschnitte unterteilt sind, die am Anfang des Artikels aufgeführt werden, ist es keineswegs einfach, die Abschnitte im Text selbst zu finden. Vielleicht ist vorausgesetzt, daß wirklich fleißige Leute alles lesen werden, aber es gibt auch weniger hingebungsvolle Seelen, die — aus Mangel an Interesse oder wegen unvollkommener physikalischer Kenntnisse — den Abschnitt zur Akustik der Posaune überspringen und sich auf die Geschichte des Instrumentes konzentrieren möchten. Aber das ist ein Hindernis, das mit Geduld und Übung überwunden werden kann. Etwas mehr als Geduld braucht man jedoch, um in manchen der langen Werkverzeichnisse ein bestimmtes Werk zu finden. Die Werkverzeichnisse für Palestrina und Alessandro Scarlatti sind in dieser Hinsicht geeignet, jeden nicht sehr hartnäckigen Benutzer zu entmutigen.

In seinem bescheidenen, aber aufschlußreichen Nachwort in Band 14 sagt der Herausgeber, Friedrich Blume: „Als Grundsatz galt in MGG, die Sache unter dem Schlagwort unterzubringen, wo der Leser sie vermutlich suchen wird“. Das ist ein gesundes Prinzip, das im allgemeinen konsequent durchgeführt worden ist. Nur gelegentlich wird der Leser verwirrt oder möglicherweise frustriert werden. Z. B. bin ich nicht davon überzeugt, daß es natürlich ist, Zentralafrika unter Z zu suchen. Auch mit Namen können sich Schwierigkeiten ergeben. *Pierson* hat zwar in späteren Jahren seinen Namen so geschrieben und sich Heinrich Hugo genannt, aber geboren wurde er als Henry Hugh Pearson, und unter diesem Namen hat er auch einige seiner frühen Lieder veröffentlicht. *Rösler* wird in dem betreffenden Artikel ständig *Rosetti* genannt, aber unter diesem Namen sucht man ihn vergeblich. *Rovettino* erscheint nach *Rovetta*, aber sein tatsächlicher Name war Volpe. Und kein Engländer würde es sich träumen lassen, nach Lord Berners unter dessen Familiennamen *Tyrwhitt-Wilson* zu suchen.

Es ist offensichtlich sinnlos, über die Aufnahme oder Auslassung des einen oder anderen Namens zu richten, da jeder, der auf einem bestimmten Spezialgebiet arbeitet, entsprechende Bemerkungen machen könnte, und die meisten dieser Bemerkungen würden diejenigen, die sich längst an MGG als ein unentbehrliches Nachschlagewerk gewöhnt haben, wenig berühren. Aber ich kann doch nicht umhin mich darüber zu wundern, daß ein unbedeutender Niemand wie *Prelleur* aufgenommen ist, während ein Mann wie Ernst Pauer fehlt. Über *Rizzio* liest man: „Man hat *Rizzio* die Kompos. einiger schott. Lieder zugeschrieben. Für eine Behauptung dieser Art fehlt jedoch jedes stützende Beweismaterial“ — und man wundert sich, aufgrund welcher Leistungen er dann doch aufgenommen ist.

Es ist stets ein Prinzip der MGG gewesen, Musikwissenschaftler über sich selbst schreiben zu lassen, obwohl das Prinzip in den vorliegenden Bänden nicht ganz streng durchgeführt ist (die Artikel *Slonimsky* und *Sydara* stammen von anderen Autoren). An sich ist das



Prinzip gut, weil es die Musikwissenschaftler davon abhält, ihre Begeisterung oder ihre Abneigung gegenüber Kollegen zu verhehlen. Ein Problem entsteht aber dann, wenn ein Musikwissenschaftler auch Komponist ist, z. B. bei Wellesz und Hellmuth Christian Wolff. Es ist nur gerecht, wenn man Wellesz für einen ebenso hervorragenden Komponisten wie Wissenschaftler hält — aber da er über sich selbst schreibt, kann seine Musik nicht angemessen gewürdigt werden. Ich habe nur einen Fall gefunden, wo ein Komponist über sich selbst schreibt, und das ist Xenakis. Natürlich sind Autoren, die über sich selbst schreiben, zur Kürze gezwungen, um nicht anmaßend zu erscheinen — aber man braucht doch nicht ganz so lakonisch zu sein wie Prota-Giurleo, dessen ganzer Artikel, abgesehen von Geburtsdatum und -Ort, aus dem Satz besteht: „Prota-Giurleo war Mitarb. von Salvatore di Giacomo bei seinen Forschungen über die neap. Mg. und führt seine Arch.-Studien fort“. Beträchtliche Unterschiede gibt es jedoch in den Schriftenverzeichnissen, die die Autoren ihren Artikeln anfügen. Manche scheinen jeden Aufsatz zu umfassen, den der Verfasser je geschrieben hat; andere begnügen sich mit einer Auswahl. Zurückhaltung kann eine Tugend sein, aber es scheint mir keinen Grund für Zurückhaltung über die Epoche 1933 bis 1945 zu geben, z. B. bei Redlich: „Eine geplante Habilitation an der Univ. Frankfurt/M. unterblieb jedoch als Folge des politischen Umschwunges von 1933“. Für die jüngere Generation ist das Geschichte, und in der Geschichtsschreibung ist es gut, genau zu sein — „to call a spade a spade“, wie man bei uns sagt. Ein ähnliches Beispiel findet sich unter Raabe (der im Artikel Raff als Rabe erscheint): „... verstand es, sich von der herrschenden politischen Richtung unabhängig zu erhalten“. Könnte man Einzelheiten erfahren?

Die Beiträge des Herausgebers über Mozart, Renaissance und Romantik erheben sich über die umgebende Landschaft wie majestätische Gipfel — nicht nur, weil sie brillant in der Konzeption und klar in der Darstellung sind, sondern weil man spürt, daß der Verfasser für sein Thema engagiert ist. Renaissance und Romantik stellen das Problem der Definition; Blume löst es, nicht indem er es umgeht oder Alternativen vervielfacht, sondern indem er es mutig ergreift und den Leser suggestiv anregt, selbst zum Nachdenken zu kommen. Andere Verfasser sind nicht stets so erfolgreich. Der Hauptbeitrag über Musik ist ungeheuer umfassend, beginnt aber ungeschickt mit einer unnötigen Ausbreitung klassischer Bildung. Es ist völlig richtig, uns mitzuteilen, daß das Wort Musik vom griechischen μουσική abstammt, aber es ist kaum nützlich, Ableitungen hinzuzufügen, die äußerst selten oder praktisch inexistent sind, wie etwa μουσικεῦμα, μουσικεύεσθαι, und μουσικτης (sic). Der Artikel Orchester stellt fest: „Die Anwendung des Begriffs Kammerordi. im modernen Schrifttum ist uneinheitlich. Nicht jedes kleine Ordi. ist ein Kammerordi., ein Kammerordch. ist kein KaM.-Ensemble schlechthin“ — woraufhin wir immer noch fragen: Was ist ein Kammerorchester? Ähnlich verwirrt finde ich mich beim Artikel Partitur: es ist insgesamt ein guter Artikel, obwohl er kein Beispiel für „Reform“-Partituren bringt, aber er gibt keine befriedigende Antwort auf die Frage: Wann ist eine Partitur keine Partitur? Programmmusik ist unbefriedigend, weil zu viel definiert und zu wenig exemplifiziert wird. Sonate versucht ohne Erfolg, das Problem auf eine einzige allumfassende Definition zu reduzieren. Bei Symbolik wird die Definition so ausgeweitet, daß sie beinahe jede Art musikalischen Ausdrucks umfaßt, was wiederum illustriert wird durch Beispiele, welche die meisten Leute niemals als symbolisch betrachten würden. Thema und Motiv, ein weiterer sehr umfangreicher Artikel, macht einen tapferen Versuch zur Definition, wird aber am Ende mehr eine Abhandlung zur Sprachphilosophie als eine Diskussion dessen, was Komponisten tun. Parodie, mit einigem Umstand definiert, leidet darunter, daß der Artikel vor dem Erscheinen von Lewis Lockwoods Aufsatz On „Parody“ as Term and Concept in 16th-Century Music (Festschrift Reese, 1966) geschrieben wurde. Lockwood hat gezeigt, daß der terminus Missa parodia im 16. Jahrhundert überhaupt nicht vorkommt und daß

parodia als Synonym zu imitatio sehr selten ist. Dadurch werden der Hinweis, daß Parodie von Musikwissenschaftlern in einem der modernen Praxis entgegengesetzten Sinne benutzt wird und die Verteidigung dieses musikwissenschaftlichen Sprachgebrauchs mit linguistischen Argumenten unnötig. Tatsächlich wurde παρωδία im klassischen Griechisch in genau demselben Sinne wie heute benutzt, und der lateinische Sprachgebrauch schloß sich dem an. Quintilian (VI. 3. 97) empfiehlt, als er vom Nutzen des Humors für den Redner spricht, unter anderem „*ficti notis versibus similes, quae παρωδία dicitur*“.

Die Artikel über Tänze sind beinahe durchweg gut. Über *Musica reservata* gibt es einen durch und durch vernünftigen Beitrag, ferner eine klare und gründliche Abhandlung über *Notation* (besonders gut der Abschnitt Mittelalter) und wertvolle Beiträge über *Quodlibet* und *Variation*. Das Stichwort *Orchester* ist angereichert mit einem erstklassigen Überblick über Orchesterstärken aus allen Zeiten, wobei Covent Garden vermutlich deshalb fehlt, weil die zuständigen Stellen keine Auskünfte gaben. Interessant ist die Beobachtung, daß gegenwärtig das größte Orchester in Bayreuth spielt (158 Mitglieder), gefolgt von Zürich (151) und Leningrad (149). Die atemberaubende Liste der musikalischen *Zeitschriften*, unschätzbar als Arbeitshilfe, rühmt den Fleiß der Bearbeiterin. Gut ist es, eine klare Darstellung der wechselhaften Beziehungen zwischen *Peters* und *Hinrichsen* zu haben und im Artikel *Pädagogik* einen Abschnitt über Japan zu finden. Zwei der nützlichsten Komponisten-Artikel sind diejenigen über *Pergolesi*, mit der Unterscheidung echter und unechter Werke, und über *R. White*, dessen Detailreichtum den veralteten Artikel in der 5. Auflage des Grove beschämt. Einige andere Komponisten-Artikel leiden unter einem Mangel an kritischer Würdigung, wenn auch keineswegs alle: *Mendelssohn*, *Ockeghem*, *Rossini* und *Hugo Wolf* werden durchaus angemessen behandelt, und erfrischend ist es, *Philippe de Vitry* als menschliches Wesen und nicht als eine Art Computer des 14. Jahrhunderts behandelt zu finden. Aber bei *Palestrina* und *Steffani* — um zwei sehr verschiedene Beispiele zu nennen — sucht man vergebens nach einer Erklärung, warum diese Männer die Musik ihrer Zeit prägten: man erfährt die Geschichte der *Missa Papae Marcelli* und *Palestrinas* Kompositionstechnik, aber nichts über den Eindruck, den seine Musik dem Ohre gibt. Im Falle *Schönberg* findet sich ein ausgezeichnete Überblick über die Musik, aber nicht genug Detail, um einem der einflußreichsten Komponisten unserer Zeit Genüge zu tun. In derselben Weise differieren die Artikel über Interpreten. Man erfährt das Wesentliche über *Paderewskis* Klavierspiel, über *Monteux* findet sich die kluge Bemerkung, „*Bei klass. Werken vermeidet er eine ‚französische‘ zugunsten einer Interpretation, die die Mentalität des Ursprungslandes wiedergibt*“ — aber nichts erklärt uns, warum *Hans Richter* als ein guter Dirigent galt.

In einigen der technischen Artikel zeigt sich eine Tendenz, sich auf die Theorie auf Kosten der Musik zu konzentrieren. Es ist vielleicht bezeichnend, daß *Max Seiffert* charakterisiert wird als „*auf dem Gebiet der Gb.-Aussetzung . . . eine anerkannte Autorität*“. Seiffert war natürlich ein guter Gelehrter, aber Beweise dafür, daß er praktische Erfahrung im Continuospiel hatte, scheinen nicht zu existieren. Was die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts zu sagen haben, ist sicherlich instruktiv, vor allem für Anfänger, aber es ist kein Ersatz für das, was man am Instrument lernt. Was ein Continuospieler vor allem braucht, ist Geschmack und Sinn für das Angemessene, und das kann kein Theoretiker lehren. Die Betonung der Theorie ist besonders deutlich in den Artikeln *Phrasierung*, *Rhythmus*, *Metrum*, *Takt* und *Sequenz II* — der Schatten *Riemanns* scheint noch sehr über der Diskussion zu liegen. Nötig wären weit mehr Beispiele tatsächlicher Musik, z. B. für die Artikulation in *Bachs* Autographen, die mehr wert ist als ein ganzer Stapel theoretischer Äußerungen. Vor allem *Rhythmus*, *Metrum*, *Takt* ist mit Theorie überladen, ebenso *Sequenz II*, wo die Musikbeispiele unglücklich gewählt sind. Man denkt unwillkürlich an eine Bemerkung *Bruckners*, die im Artikel *Romantik* zitiert wird: „*Kontrapunkt*

ist nicht Genialität, sondern Mittel zum Zweck". Theorie ist nur insofern nützlich, als sie zum besseren Verständnis der Musik hilft.

Was und wieviel möchte der Leser einer Enzyklopädie wissen? Offensichtlich kann man nicht alles mitteilen. Das Prinzip, bei kleineren Komponisten nur ein Auswahlverzeichnis der Werke zu geben, ist vernünftig, wenn dem Leser gesagt wird, wo er sich ausführlicher informieren kann. Manchmal wird uns jedoch nur gesagt, daß Manuskripte des betreffenden Komponisten in Berlin, Brüssel, London, Madrid usw. liegen, ohne Angabe, was sie enthalten, manchmal sogar ohne Angabe der betreffenden Bibliothek. Wo der Leser eine maßgebliche Monographie mit detailliertem Werkverzeichnis zur Hand nehmen kann, entsteht keine Schwierigkeit, aber wo ein solches Werk fehlt, muß er auf Eitner zurückgreifen (da RISM grobenteils noch in der Zukunft liegt) oder muß Zeit aufwenden, um Kataloge durchzublättern, die nicht immer brauchbare Register haben.

Bibliographien scheinen im allgemeinen umfassend und auf dem neuesten Stand zu sein, wenn auch zweifellos jeder Benutzer auf seinem Spezialgebiet die eine oder andere kleine Auslassung notiert haben wird. Andererseits kann ich kaum glauben, daß über *Nielsen* (der, im Vergleich zu *Pfitzner*, sehr summarisch behandelt wird) so wenig geschrieben sein soll: die Bibliographie nennt nur zwei Werke, und das Buch von Ludvig Dolleris, *Carl Nielsen: en Musikografi*, Odense 1949, fehlt.

Hin und wieder sucht man mehr Informationen, als gegeben werden. Was z. B. ist in den letzten etwa zwanzig Jahren mit *Mossolow*, *Nin-Culmell* oder *Ornstein* geschehen? Niemand sagt es uns. *Hermann Reutter* war, wie man liest, Direktor der Hochschule für Musik in Frankfurt a. M. 1936—1945 und seit 1952 an der Musikhochschule in Stuttgart; was er zwischen 1945 und 1952 tat, wird nicht gesagt. Ist es frivol, zu bemerken, daß seine Oper *Der verlorene Sohn* (1929) 1952 in *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* umgearbeitet wurde? *Albert Schweitzer* wird, abgesehen von einer kurzen Erwähnung seines Hospitals, ausschließlich als Musiker behandelt, und seine Deutung Bachs wird nicht diskutiert. Bei *Satie* hätte man gern mehr über seine rosenkruzerische Musik erfahren.

Wichtiger als solche Mängel an Information ist jedoch die Zurückhaltung einiger Autoren, ihre eigene Meinung über den behandelten Komponisten zu formulieren. Was *Fauré* über *Message* dachte und was *Nadia Boulanger* über *Panufnik* denkt, wird uns mitgeteilt, aber was die Autoren selbst denken, wird verschwiegen. Als *William Spark Henry Smart* „one of the finest composers England ever produced“ nannte, redete er offensichtlich kompletten Unsinn — das Zitat ist interessant als Beispiel der Kritik des 19. Jahrhunderts, aber es ist kein Ersatz für die Überlegung, ob Smarts Musik heute überhaupt noch ernsthaft der Überlegung wert ist. Mit offenkundiger Erleichterung gibt der Verfasser des Artikels *K. Stockhausen* jeden Versuch einer Würdigung auf: „Ob *Stockhausen* als Erzieher, als Experimentator oder als Komp. von weiter reichender Bedeutung sein wird, ist eine Frage der Zukunft“. Fast fühlt man sich wieder im 19. Jahrhundert. Aber vielleicht ist gar kein Kommentar besser als nichtssagende Phrasen wie „Seine Erfindung ist vorzüglich“ (*J. Melani*) — was tröstlich zu wissen, aber nicht sehr erhellend ist. Musikschriftsteller werden im allgemeinen großzügiger bedacht, aber *Reti* verdiente doch etwas mehr als das Zitat von *Egon Wellesz*, daß *Tonality — Atonality — Pantonality* „die beste Studie der verschiedenen harmonischen Richtungen in der modernen Musik“ ist.

Die Kritik persönlicher Ansichten, die in MGG auftauchen, ist selbst eine Sache persönlicher Ansichten, so daß das Folgende cum grano salis zu nehmen ist. Ich meine, daß *Mersenne* hier als Musiker überschätzt worden ist, und daß weder *Telemann* noch *Weill* so gute Komponisten waren, wie man uns versichert. Über *Rousseau* wird gesagt: „Dennoch läßt sich der Musiker *Rousseau* nicht von dem Philosophen trennen“. Warum nicht? Die Qualität seines Musikertums hängt nicht von seiner Philosophie ab. Meine persönliche Ansicht ist, daß er ein sehr indifferenter Komponist war, aber offenkundig ist der Ver-

fasser des Artikels nicht dieser Meinung. Auch gibt es Fälle, in denen Musikwissenschaftler kritischer behandelt werden könnten, ohne daß die Wertschätzung ihrer Verdienste darunter leiden müßte. *Hans-Joachim Moser* war ein sehr fleißiger Wissenschaftler, aber es ist zu viel gesagt, daß „*seine Bücher über Heinrich Schütz und Paul Hofhaimer . . . zu den markantesten Leistungen deutscher mw. Biographik (gehören)*“. *Pirro* war einer der großen Wissenschaftler und Lehrer unserer Zeit, und sein Buch über Buxtehude wird mit Recht als eine bemerkenswerte Leistung gewertet, aber es wird nicht gesagt, daß seine Ansichten über Bach fragwürdig sind und daß seine Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts insgesamt kein gut proportioniertes Buch ist. *Prunières* schrieb ein gutes Buch — über die italienische Oper in Frankreich — und andere, die in verschiedenen Graden weniger gut waren, aber der Verfasser des Artikels scheint keine Qualitätsunterschiede zu bemerken. Schließlich sollte die immense Leistung *Curt Sachs'* in der Erforschung der Musikinstrumente nicht die Tatsache verdunkeln, daß er nicht immer recht hatte.

An einigen Stellen scheinen mir die Ansichten der Verfasser entweder fraglich oder ergänzungsbedürftig zu sein. *Mottl*: „*Mit seinen Bearb., soweit sie nicht stilistisch anfechtbar sind, hat er der mus. Praxis manchen Dienst erwiesen.*“ Das klingt ziemlich nach „*Ich sag nicht ja, ich sag nicht nein . . .*“. *Mozart*: „*In Così fan tutte überwiegt die autonome Musik bei weitem das Drama.*“ In welchem Sinne ist die Musik „autonom“? Ist sie nicht ebenso witzig und ironisch wie der Text? *Niederländische Musik*: „*Obwohl große Meister wie Ockeghem, Josquin und Willaert ihren Weg fast ausschließlich in der Fremde gingen, blieb ihre Kunst persönlich, und deren Kern, die lineare Führung selbständiger St., ist die Frucht der Erziehung in ihrer Heimat.*“ Werden hier nicht Personalstil und Technik verwechselt? *Romantik*: „*In Schuberts meisten Instr.-Werken sind die ‚Themen‘ nichts anderes als lang ausgespinnene Liedmelodien.*“ Ist das wirklich wahr? *Santiago de Compostela* (über „*Congraudeant catholici*“): „*ob reale Dreistimmigkeit oder wahlweise Zweistimmigkeit gemeint ist, läßt sich nicht mit Sicherheit erschließen.*“ Das müßte wenigstens mit ein paar Worten diskutiert werden. *Sibelius*: „*Hat es auch den Anschein, daß er einen direkten Einfluß auf die Musik der Gegenwart weder ausgeübt hat noch ausüben kann*“ — eine ziemlich großzügige Feststellung. *Sopran*: „*Bis (um 1800) waren Knaben fast ausschließlich die Träger der Chorsopr. in der KM. und, bis etwa 1820, in den Opernchören.*“ Für den zweiten Teil dieser Feststellung hätte man gern einen Beleg. *Stil*: *Schließlich ist es wichtig, den Stil vom künstlerischen Wert zu unterscheiden, denn ihre wechselseitige Beziehung wird oft falsch verstanden. Es gibt eine Art Wert, die im Stil selbst liegt, oder, genauer gesagt, in der Geschlossenheit der Stilbildung und ihrer kausalen Beziehung zu den Strömungen ihrer Zeit. Unter diesem Gesichtspunkt besitzen epigonenhafte und manieristische Werke oder solche, in denen sich Inkonsequenz oder Unvollkommenheit der stilistischen Durchbildung zeigt, geringeren Wert.*“ Ich bin nicht sicher, ob ich das ganz verstehe. Der erste Satz ist unanfechtbar. Aber „*Geschlossenheit der Stilbildung*“ ist etwas ganz anderes als „*kausale Beziehung zu den Strömungen ihrer Zeit*“, und kann man „*epigonenhafte Werke*“ auf eine Ebene stellen mit solchen, die „*Inkonsequenz oder Unvollkommenheit der stilistischen Durchbildung*“ zeigen? *Tritonus*: Ich bezweifle, ob es lohnt, die Diskussion über den Punkt hinauszuführen, an dem der Tritonus mit der normalen harmonischen Praxis als Teil des verminderten Sept- und augmentierten Sextakkordes verschmilzt, obwohl ich zugebe, daß das Beispiel aus dem 2. Akt *Siegfried* Gültigkeit hat.

Schließlich einige isolierte Einzelheiten, die nicht in die oben diskutierten Kategorien gehören. *Melodie*: nützlich wäre ein Hinweis darauf gewesen, daß *melodia* ein terminus für die Alleluia-Erweiterung ist; ebenso darauf, daß *mélodie* = Lied ist. *Menotti*: *The Medium* wurde auch verfilmt. *Menuett*: sehr wenig über das Tempo und kein Hinweis auf den Barbarismus *menuetto*, der sich in deutschen Partituren findet. *Minnesang*: überschneidet sich ziemlich unglücklich mit Troubadours; außerdem wird die Benutzung der

Artikel über einzelne Minnesänger empfohlen, ohne daß diese genannt werden. *Molière*: es findet sich kein Hinweis darauf, daß er der Schöpfer des *comédie-ballet* war. *Molter*: die Bibliographie zitiert das Vorwort zu EdM 41, aber die Ausgabe der vier Klarinettenkonzerte in diesem Band wird nicht erwähnt. *Monteverdi*, der in Flandern „den ‚canto alla francese‘ kennen lernte“ — aber was ist der *canto alla francese*? „*Ardo e scoprire*“ (nicht „*scorri*“) und „*Se vittorie si belle*“ erschienen zuerst in M. 8, obwohl sie in M. IX gedruckt wurden, ebenso das offenbar nicht aufgeführte „*O sia tranquillo il mare*“. *Moresca* und *Morris*: unter *Moresca* steht ein Hinweis auf *Morris*, aber nicht umgekehrt. *Morley*: „*Out of the deep*“ bei Barnard ist nicht dasselbe wie die englische Fassung des „*De profundis*“. *Mornington*: erwähnt hätte werden dürfen, daß er der Vater des Herzogs von Wellington war. *Nationalhymnen*: bringt einen Hinweis auf Nettls National Anthems, aber keinen auf das thematische Verzeichnis in der 5. Auflage des Grove. *Naylor*, B.: „*Er war Orgelschüler in Exeter*“ bedeutet Exeter College in Oxford, nicht die Stadt Exeter, und „*Orgelschüler*“ ist nicht gleichbedeutend mit *organ scholar*, d. h. jemand, der in die Universität mittels eines Stipendiums für Fähigkeiten im Orgelspiel aufgenommen wird. *Negermusik*: ist es angemessen, amerikanische Negerkomponisten in diesem Zusammenhang zu diskutieren? *Oboe*: „*Bach hat in seinem ‚Entwurf einer wohlbestallten KM.‘ (1730) die Taille aufgeführt, aber keinen Spieler dafür gehabt.*“ Aber die dritte Oboe war nicht die einzige Lücke in Bachs Liste, u. a. werden auch eine dritte Trompete und Pauken genannt. Jedenfalls wurden die meisten Kirchenkantaten Bachs vor 1730 geschrieben, und viele von ihnen haben eine Stimme für die dritte Oboe oder Taille (vgl. Artikel *Taille*).

*Oper*: Die Gliederung ist insofern seltsam, als Händel nach Gluck erörtert wird. Die termini *aria di bravura*, *aria di mezzo carattere* usw. stammen nicht aus Metastasio's Zeit, sondern von J. Brown, *Letters on the Poetry and Music of the Italian Opera*, Edinburgh 1789. Weder Mozarts *Idomeneo* noch eine der Opern von Berlioz werden namentlich erwähnt, im Gegensatz zur detaillierten Darstellung der deutschen romantischen Oper. Benjamins *A Tale of Two Cities* wird seltsamerweise als Melodrama beschrieben. *Organum*: insgesamt ein ziemlich enttäuschender Artikel, trotz der eingefügten Querverweise. Ein Widerspruch (auf den allerdings in Parenthese hingewiesen wird) besteht zwischen Spalte 220 („*Die öfter vorgeschlagene Radikallösung, das Organum sei von der Orgel vorgetragen worden, trifft jedenfalls nicht das Richtige*“) und Spalte 338 im Artikel *Orgelmusik* („*Innere Gründe sprechen dafür, daß die Orgel auch bei der Ausführung der Notre Dame-Organen aus der Zeit um 1200 verwendet wurde, um die Sänger beim Aushalten der gedehnten Tenortöne zu unterstützen*“). *Orgelspiel*: die Feststellung, „*Transkriptionen finden sich vor allem auf engl., ital. und amer. Progr.*“ wird sich schwerlich belegen lassen. *Ostinato*: die Verwendung eines *basso ostinato* in *Lamenti* wird erwähnt, aber es fehlt eine Darstellung des chromatischen *Ostinato*, seiner emotionalen Implikationen und seiner Wirkungen auf die Instrumentalmusik. *Ouverture*: umfassend, aber ohne Hinweis auf mögliche Beziehungen zwischen der venezianischen und der französischen *Ouverture*.

*Pachelbel, Johann*: sehr wenig über seine Vokalmusik. *Parodie*: der Abschnitt über die heitere Parodie ist ungenügend. *Passion*: alle vier Passionen von Lasso werden als echt akzeptiert, ohne weitere Diskussion. *Paumann*: was heißt eigentlich genau *Fundamentum organandi*? *Petrucchi*: es ist ein Jammer, daß gerade dieser Artikel nicht illustriert ist, obwohl sich an anderen Stellen der MGG Abbildungen aus Petruccidrukken finden. *Philidor*: es findet sich ein Verweis auf Tenbury, aber der Katalog von Fellowes fehlt in der Bibliographie. *Piccinni*: sehr wenig über die französischen Opern, nur *Roland* wird erörtert. Der Verfasser erklärt, „*Leider fehlen bis heute stichhaltige Untersuchungen über den Stil der weiteren frz. Opern Piccinnis*“. Ein Verzeichnis von Neuauflagen fehlt. *Posaune*: „*Praetorius führt die D.- oder A.-Pos. in einer Größe auf, empfiehlt aber, sie durch die ‚gemeine rechte Pos.‘ zu ersetzen, da die Harmonie in solchem kleinen Corpore nicht so gut sei.* Der Umfang der

D.-Pos. wird von ihm mit H bis e' angegeben. Die ‚gemeine rechte Pos.‘ reicht von E bis f', doch gibt Praetorius zu, daß geübte Bläser bis e'' und g'' aufsteigen können. Auch die Pedaltöne D, C, A werden aufgeführt. Die Quartpos. steht eine Quart oder eine Quinte tiefer als die vorige. Praetorius führt als untere Töne A und G, als Pedalton noch F an, nach oben geht sie bis zum g'. Die Oktavpos. hat einen Umfang vom E<sub>1</sub> mit den Pedaltönen D<sub>1</sub> C<sub>1</sub> bis zum c'.“ Im zweiten Satz steckt natürlich ein Druckfehler: „H bis e''“ soll heißen „H bis e'''“. Gravierender ist die Tatsache, daß der Abschnitt insgesamt mißdeutet, was Praetorius sagt. Über die D.-Pos.: „die Harmony in solchem kleinen Corpore nicht so gut / als wenn auff der rechten gemeinen Posaun / durch guten Ansatz und Übung / ein solche höhe kan erreicht werden.“ Nach Angabe des Normalumfangs der „gemeinen rechten Pos.“ fügt Praetorius hinzu: „Auch durch guten Ansatz / oben und unten noch zween Thon mehr / eben so wol natürlich (kan man) haben.“ Er erwähnt ferner, daß manche erfahrenen Spieler bis zum e'' gehen können und fügt hinzu, daß er in Dresden einen Spieler hörte, der bis zum g'' kam. Über Pedaltöne sagt er nichts. D und C sind auf jeden Fall als Pedaltöne auf der Tenorposaune unmöglich. Was er erwähnt, sind die sogenannten „Falsett-Töne“, die mit lockerer Lippe angesetzt werden können, obwohl der Ton schlecht ist. *Programm Musik*: das Instrumentalrezitativ in Beethovens 9. Symphonie wird man kaum Programm-Musik nennen können. Beethovens, Liszts und Berlioz' Beiträge zur Programmmusik werden nur oberflächlich berührt. *Psalm*: obwohl englische metrische Psalmen erwähnt werden, wird nichts über den anglikanischen Psalmengesang gesagt. Maurice Frost, *English & Scottish Psalm & Hymn Tunes, c. 1543—1677*, London 1953 fehlt in der Bibliographie (wie auch im Artikel Tallis). Der Artikel über den englischen metrischen Psalter in der 5. Auflage des Grove ist von Wooldridge, nicht von Pritchard, der ihn nur revidierte. Raff: sein Beitrag zu Liszts Orchestermusik wird nicht erklärt. *Raimondi*: es fehlt die Angabe, daß Putifar, Giuseppe und Giacobbe sowohl zusammen als auch einzeln aufgeführt werden konnten.

*Rimbault*: einen LL.D. in Oxford gibt es ebensowenig wie einen Beleg dafür, daß Rimbault ihn je erhielt; ebenso fehlt ein Beleg für eine Einladung nach Harvard. *Saboly*: die biographischen Angaben sind unvollständig; er war an der Kathedrale von Aix 1652 bis 1655 und an der Kathedrale von Nîmes seit 1659. *Sanctus*: warum beschränkt sich dieser Artikel auf das Mittelalter? *Sarabande*: der erwähnte „Senor Francisco“ ist Francesco Corbetta; zur Liste der jüngeren Beispiele sollte die Sarabande in Vaughan Williams' *Job* hinzugefügt werden. *Sarrusophon*: unter den nichtfranzösischen Komponisten, die das Instrument benutzen, sind Delius und Holbrooke. *Schnabel, Arthur*: gern hätte ich einen Hinweis auf sein so poetisches Schumannspiel gefunden.

*Schubert*: das Pastellbild von Kupelwieser „zeigt einen jungen Mann ohne Brille, welcher der junge Schubert sein könnte; die Ähnlichkeit mit dem Unbebrillten auf dem oben als Nr. 10 genannten Bild ist jedenfalls groß“. Ich habe nie gedacht, daß dieses Porträt Schubert darstellt, und ich bin nach wie vor nicht überzeugt. Andererseits ist die Vermutung, daß Rembrandts Bildnis eines Musikers Schütz darstellt, sehr plausibel. *Schumann, Clara*: wer waren ihre Schüler, und welches waren ihre Beziehungen zu Brahms? *Sequenz I*: das „*Stabat mater*“ wurde vom Trienter Konzil nicht sanktioniert. Der Artikel ist fast zu komprimiert, um klar zu sein. Nützlich wäre eine Bemerkung über die französische Fassung von „*Laetabundus*“ und über die Verwendung von „*Laetabundus*“ im englischen Carol gewesen. *Simrock*: die Beziehungen der Firma zu Sikorski sind unklar. *Smetana*: viel verständliche Begeisterung, aber keine Diskussion seiner manchmal ungeschickten Instrumentation. *Sopran*: ein Hinweis auf „die bis zu R. Strauss fortlebenden Hosenrollen in der Art der von einem Frauensopr. gesungenen Partie des Sextus in Titus“. Die Rolle des Sextus in *La clemenza di Tito* wurde von einem Kastraten, nicht von einer Frau gesungen. *Soziologie der Musik*: „In England haben die Opernunternehmungen Händels sogar die

geschäftliche Form der eben aufgekommenen Aktienunternehmungen, mit Aktionären als Besuchern, angenommen. Die höfische Opera seria mit ihren auf dem gespreizten Zeremoniell beruhenden pathetischen Libretti fand in England durch die Händels Unternehmungen schädigende Beggars Opera einen Anfang vom Ende.“ Mir ist nicht ganz klar, worauf sich der erste Satz bezieht. Was den zweiten angeht, so fuhr Händel fort, Opern zu schreiben, durch 13 Jahre nach der Aufführung der Beggar's Opera, die in erster Linie eine soziale und politische Satire war und nur indirekt sich auf die opera seria bezieht, mit der sie keine Ähnlichkeit hat.

*Stimme:* „alto“ bezeichnet in Frankreich und England (dort im 18. Jh. auch ‚tenor‘) die Br.“ Alto hieß die Viola sicherlich in Frankreich, aber — soweit ich weiß — niemals in England, wo die Bezeichnung tenor bis ins späte 19. Jahrhundert gebraucht wurde. *Stölzel:* ein Hinweis auf „Bist du bei mir“ in Anna Magdalena Bachs Notenbuch hätte nicht fehlen sollen. *Sullivan:* *The Pirates of Penzance* ist eine Satire nicht auf die Royal Navy, sondern auf die Polizei. *Symphonie:* Schubert wird in Beziehung mit Haydn und Beethoven gebracht, aber die Einflüsse von Cherubini und Rossini werden nicht erwähnt. Der Abschnitt über England stellt die Geschichte des Konzerts unnötig breit dar und läßt die Namen Walton, Tippett, Searle und Britten (Sinfonia da Requiem) vermissen. *Symphonische Dichtung:* Abschnitt IX drängt auf kaum mehr als einer Spalte Nordeuropa, England und USA zusammen. Der einzige erwähnte amerikanische Komponist ist MacDowell, der einzige englische Delius.

*Tallis:* vgl. oben unter *Psalm. Tenbury:* das Exemplar von Tomkins' *Musica Deo Sacra* ist ein Unikum nur in einem sehr begrenzten Sinn: weitere Exemplare sind andernorts überliefert. *Toccata:* die mögliche Verbindung mit „touche“, „touch“, „Tusch“ und „tucket“ sollte erwähnt werden. *Tosi:* Agricolas Fassung der Opinioni ist eine Erweiterung. *Trial:* der Gebrauch dieses Namens als Stimmbezeichnung lebt bis heute fort, z. B. für „Le petit vieillard“ in Ravels *L'Enfant et les sortilèges*. *Trommeln und Pauken:* Händels Paukensolo in *Semele* ist eine Ausnahme und eine Analogie zum Donner hinter dem Vorhang in der Oper. Ein schlagenderes Beispiel bietet der Chor „But the waters overwhelmed their enemies“ in *Israel in Egypt*. Ein Hinweis auf Bachs Verwendung von Pauken mit Hörnern, z. B. in den Kantaten 79, 91, 100 und 143, wäre nützlich gewesen. *Trompeteninstrumente:* Sachs' Theorie über Zugtrompeten im 15. Jahrhundert ist nicht überzeugend. „Clarinet ist kein Instrument, sondern die Lagenbezeichnung vom 8. Teilton aufwärts und Clarinbläser eine berufsständische Bezeichnung im Sinne des heutigen Wortes ‚Solotrompeter‘“: das ist vollkommen richtig, aber man sollte hinzufügen, daß clarino = tromba im 18. Jahrhundert weithin gebraucht wurde. „Die Zugtrompete begegnet bei J. S. Bach als ‚Tromba da tirarsi‘ in der Funktion eines c. f.-Instr.“: das ist im wesentlichen richtig, aber es gibt andere Beispiele für Trompetensoli, die einen Zugmechanismus voraussetzen. Die russische tromba contralta in F sollte der Liste der Trompeteninstrumente hinzugefügt werden. *Troubadours:* besteht irgendeine Verbindung mit dem Wort tropus? *Viola, Violino:* der Aufbau dieser beiden Artikel scheint mir sehr verwirrt zu sein. *Violoncello:* ein Violoncello mit fünf Saiten existierte im 17. und 18. Jahrhundert; Praetorius beschreibt es, und Bach schrieb für das Instrument eine Suite. Es gibt keinen Beleg dafür, daß das Violoncello piccolo fünf Saiten hatte, und auch keinen dafür, daß es mit der Viola pomposa zusammenhing, deren Verbindung mit Bach pure Fabel ist. *Virelai:* Abschnitt A. Das einstimmige Virelai endet mit einem mehrstimmigen Beispiel von Adam de la Hale, „Fines amourettes“, das kaum jemand ein Virelai nennen würde. Abschnitt B. Das mehrstimmige Virelai beginnt: „Im Gegensatz zum Rondeau wurde das Virelai erst in der Zeit G. de Machaults in der Mitte des 14. Jh. mehrst. vertont“.

*Vortrag:* „Das Maß dieser ‚musica ultra mensuram‘ hat C. Monteverdi, im Rückgriff auf eine Formulierung G. Caccinis (*Le Nuove Musiche*, 1602 neuen Stils), klass. umschrieben:

„a tempo dell'affetto dell'animo, e non a quello della mano“; dieses Maß ist in der Monodie, im jüngeren Madrigal, in Frescobaldis cembalistischer Toccata zu Haus“. Aber Monteverdis *Amor* ist der sehr spezielle Fall eines Stückes, das in tempo zu singen ist (notwendigerweise schon wegen des basso ostinato), aber mit der den Worten angemessenen Freiheit; diese Freiheit ist etwas ganz anderes als diejenige, welche die Vorschrift senza battuta meint. Yonge: Morleys *Triumphes of Oriana* ist ausschließlich englischen Komponisten gewidmet und enthält kein Werk von Croce. Zarlino: es fehlt ein Kommentar zu seinen Anschauungen vom Madrigal und von der Textunterlegung. Ziani: weder der Geiger Pietro Ziani noch der Komponist Alessandro Ziani werden erwähnt. Zink: der Artikel ist unvollständig, da er fast ganz auf Deutschland beschränkt ist; die Erörterung des Serpent ist oberflächlich, und es ist seltsam, die Ophicleide unter diesem Stichwort zu finden.

Da man von einem Kritiker erwartet, daß er kritisiert, habe ich die Aufmerksamkeit auf einige Punkte gelenkt, die mir auffielen. Es sind jedoch, alles in allem, Kleinigkeiten, die den enormen Wert des Werkes, das international in seinen Dimensionen wie in seinen Beiträgen ist, in keiner Weise mindern. Nun, da wir MGG vollständig besitzen, können wir uns nur noch schwer vorstellen, wie wir jemals ohne sie ausgekommen sind.

Deutsche Übersetzung: Ludwig Finscher