

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Neudatierung einer Berliner Musikhandschrift

Codex theol. lat. quart. 261

VON HERMANN KNAUS, BERLIN

Im Archiv für Musikwissenschaft III (1921), Seite 220 ff., hat Erich Steinhard, Prag, einen Aufsatz *Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit* veröffentlicht, wobei er besonders zwei Organumtraktate ausgeschöpft hat, den „Berliner Traktat A“ und den „Berliner Traktat B“, die er als Varianten eines im 11. oder 12. Jahrhundert entstandenen Mailänder Traktates erkannt hatte; besonders den gegenüber Mailand veränderten Teilen maß er eine besondere Wichtigkeit zu. Die beiden Texte stehen in einer lateinischen Pergamenthandschrift der Berliner Staatsbibliothek (heute Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz), dem Codex theol. lat. quart. 261, einem offenbar in Italien geschriebenen Codex von 56 Blättern (Format 20,5 x 14 cm), auf den Johannes Wolf den Verfasser hingewiesen hatte. Dort füllen sie die Blätter 48^r—50^v bzw. 50^v—51^v. Selbstverständlich hat Steinhard der Datierung der Handschrift besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Er sagt darüber: „Die Zeitbestimmung ist schwierig, da die Bemerkung des Katalogzettels: *la déclaration d'une des tables lunaires donne aussi la date de 1292' sich nicht nachweisen läßt und die verblaßte Jahreszahl 1445 (fol 51^v) später hinzugefügt wurde. Die Mensuralnoten des Schlußtraktates (nach oben geschwänzte semiminimae) könnten die Zeit zwischen 1350—1450 als Vorlage wahrscheinlich machen, die Minuskeln aber zeigen mit größter Bestimmtheit auf die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts.*“

An diesen Ausführungen ist soviel richtig, daß die verblaßte Jahreszahl 1445 tatsächlich später nachgetragen ist. Aber auch der sog. „Schlußtraktat“ — in Wirklichkeit handelt es sich um das Symbolum (Nicaeno-Constantinopolitanum) der Messe — ist später nachgetragen, offenbar im 14. Jahrhundert, und schon deshalb müßte der ursprüngliche Text älter sein. Wenn ihn Steinhard aus paläographischen Gründen „mit größter Bestimmtheit“ auf die Zeit um 1400 datiert, so begeht er damit einen Irrtum, wie er uns vor italienischen Handschriften oft widerfährt: wir datieren zu spät. Angesichts der kleinen Autorenbildnisse, die in Deckfarben den Initialen am Eingang einiger Texte eingemalt sind, angesichts des Spiralmotivs der ornamentierten Initialen und ihres hübschen blau-roten Fleuronées, das sicher von ein und derselben Hand fol. 3^v, 24^v, 38^v, 41^r und 52^r eingemalt ist, habe ich sofort „Ende des 13. Jahrhunderts“ datiert, und es läßt sich zeigen, daß die Handschrift tatsächlich im Jahre 1292 entstanden ist.

Die französische Katalognotiz, die dieses Jahr als Entstehungsjahr namhaft macht, ist nämlich keineswegs aus der Luft gegriffen. Allerdings ist es keine „table lunaire“, die diese Datierung bietet, sondern ein sog. „Ostertagtext“, der sich fol. 20^v findet, wo er die ganze Seite füllt. Die eigentlichen Merkverse gehen voran, dann folgt eine ebenso lange, rot geschriebene Anweisung, wie sie zu gebrauchen sind. Die Verse selbst sind keineswegs unbekannt. Bernhard Bischoff hat sie aus einer Vatikanischen Handschrift (lat. 1530, fol. 1^r) in seinem Aufsatz *Ostertagtexte und Intervalltafeln* (Historisches Jahrbuch 1940, Seite 549 ff., besonders S. 556 und 574) abgedruckt und erläutert. Unser Gedicht besteht aus elf ambrosianischen Hymnenstropfen, jede Strophe aus vier Versen, jeder Vers aus drei bis vier Worten, von denen jedes ein Jahr der Zeitspanne 1241 bis 1374 vertritt. Jedes Wort enthält verschlüsselt das Osterdatum des betreffenden Jahres. Die Erklärung entnehme ich nicht dem umständlichen lateinischen Text unserer Handschrift, der übrigens einen wichtigen

Punkt unerwähnt läßt, sondern dem Aufsatz Bernhard Bischoffs (Seite 553), wo es heißt: „Wenn ein Wort auf *m* endet, ist Ostern im März, und zwar um so viel Tage zurückzählend, wie es dem Platz des Anfangsbuchstabens dieses Wortes im Alphabet entspricht . . . Endet das Wort nicht auf *m*, liegt Ostern im April, und zwar so weit wie der Anfangsbuchstabe im Alphabet“. Mit anderen Worten: Wer das Osterdatum eines bestimmten Jahres aus dem Zeitraum 1241–1374 ermitteln wollte, der mußte das erste Wort unseres Gedichtes („*auroram*“) mit dem Jahre 1241 gleichsetzen, und dann die Worte weiterzählen, bis er das gewünschte Jahr erreicht hat. Das Wort, auf das er dann stieß, endete entweder mit einem *m*, dann kam ein Märzdatum in Frage, oder nicht auf *m*, dann fällt Ostern in den April. Nun mußte er den Anfangsbuchstaben dieses Wortes nehmen und nachzählen, an welcher Stelle er im Alphabet steht. Die so gewonnene Zahl führte ihn bei einem Märzdatum durch Rückwärtszählen vom 31. März an auf den Monatstag, bei einem Aprildatum durch Vorwärtszählen. So bedeutet ein anlautendes *a* entweder den 1. April oder, falls ein *m* den Beschluß macht, den 31. März. Nun hat das lateinische Alphabet nur 23 Buchstaben, Ostern kann aber auf den 24. oder gar auf den 25. April fallen. Dieser letzte Fall ist selten und kommt in der fraglichen Zeitspanne 1241–1374 überhaupt nicht vor. Dagegen ereignet sich der 24. April als Ostersonntag immerhin in den Jahren 1261, 1272 und 1356, der 23. April 1318 und 1329. Hier half sich der Dichter, indem er den zeitigen Buchstaben zu Hilfe nahm, und er setzte für den 23. April anlautendes „*zo-*“, nämlich „*zonis*“ und „*zonulis*“, für den 24. April aber „*za-*“, nämlich „*Zare*“, „*Zacheus*“ und „*zabuli*“. Einen Sinn konnte er in seine Verse nur gelegentlich hineinbringen, aber das vermochten die Erfinder jener Merkmale, die uns aus unserer Pennälerzeit in Erinnerung blieben, auch nicht immer, oder doch etwa nur nach der Art jenes klassischen „Labet Eure Eltern in der Kneipe!“, woran wir uns die endbetonten Aorist-Imperative der griechischen Grammatik zu merken hatten. Streckenweise geht es aber ganz gut: „*Deum rogamus humiles*“, womit sich die Osterdaten der Jahre 1350–1352 auf den 28. März 1350, den 17. April 1351 und den 8. April 1352 bestimmen ließen. Man mußte eben nur wissen, daß diese Worte die betreffenden Jahre zu vertreten hatten. Dafür war es wichtig zu wissen, daß mit dem ersten Wort des Gedichtes „*Аурорам*“, das somit den 31. März bezeichnet, das Jahr 1241 gemeint war.

Merkwürdigerweise hat der Schreiber unserer Handschrift dies zu erwähnen vergessen, dafür gibt er aber eine andere Gleichsetzung, die ihm wichtiger erschien. Er erläutert die Anwendung des Gedichtes, indem er als Beispiel das Wort „*Formator*“ (es findet sich am Eingang der fünften Hymnenstrophe) benutzt und davon aussagt, es gelte „*hoc anno scilicet anno domini 1292*“, und da es mit einem *f* beginne, also mit dem sechsten Buchstaben des Alphabets, so falle in diesem Jahr Ostern auf den 6. April. Er fährt fort, für das nächste Jahr „*scilicet anno domini 1293*“ gelte das Wort „*Carnem*“. Tatsächlich folgt es in dem Gedicht auf „*Formator*“ und bedeutet nach Anfangs- und Endbuchstaben den 29. März. An Hand von Grotefends *Tasdienbuch der Zeitrechnung* läßt sich natürlich leicht nachprüfen, daß alle Osterdaten stimmen, so daß die Brauchbarkeit des Gedichtes außer Frage steht.

Für unsere Zwecke ist der Text also insofern interessant, weil die Wendungen „*hoc anno*“ und „*sequenti anno*“ die Entstehung der Handschrift und damit aller Texte (sie sind alle gleichzeitig) verraten. Wir erfahren aber auch den Namen, die Heimat und den Aufenthaltsort des Schreibers. Gleich zu Anfang (fol. 3^v) werden nämlich alle, die willens sind, „*ecclesiasticum canticum sive artis musicae officium exercere*“, aufgefordert, dies Buch eifrig zu studieren; es sei geschrieben und aus den Werken anderer zusammengestellt „*a presbitero Inghilberto condami magistri Guidonis pistoriensi*“. Der Priester Inghilbert war also der Sohn eines Magisters Guido und stammte aus Pistoia. Geschrieben aber hat er es in Lucca. Dies bezeugt der Heiligenkalender, der die Blätter 5^r–9^v füllt und der die für Lucca und seinen Patron S. Freddiano kennzeichnenden Feste aufweist: Zum 18. März ist die *Depositio Sti frigiani*, für den 18. November seine *Translatio*, schließlich ist für den 6. Oktober *Dedi-*

catio Sti Martini, also die Domweihe, vermerkt. Aus Lucca stammt denn auch gleich der Verfasser des ersten Textes (fol. 11^r—20^r), eines *Computus lunaris* (mit dem Incipit: „*Computus est scientia certificandi tempus*“). Am Schluß wird als Verfasser „*Magister Bonus*“ genannt, und aus anderen Handschriften des gleichen Textes wissen wir, daß es sich um einen Bonus de Lucca handelt.

Die weiteren Texte — es sind mehr als ein Dutzend — will ich hier nicht aufzählen. Nur auf zwei Verfassernamen will ich kurz eingehen. Fol. 41^r—47^v findet sich der bekannte *Dialogus de musica* des Odo, deswegen wird unsere Handschrift in MGG IX unter Odo genannt (mit der falschen Datierung ins 15. Jahrhundert). Schließlich steht auf den Blättern 36^r—38^r die *Ars musicae* des Guido Faba. Sein Name erscheint als „*guidi fabe*“ im Genitiv, was zur Folge hat, daß Eitners Quellenlexikon (III, 369) einen „*Fabe, Guidi*“ verzeichnet mit Hinweis auf Rosenthals Katalog 1888, worin unsere Handschrift beschrieben ist. Da dieser Guido Faba also vor 1300 gelebt und geschrieben hat, wird sich das Katalogisierungsunternehmen von RISM seiner annehmen müssen, was bei einer Spätdatierung unserer Handschrift nicht in Frage käme. So ist es eben doch nicht ganz gleichgültig, ob die Codices unserer Handschriftenbestände, die sich langsam zu erschließen beginnen, richtig datiert werden oder nicht.

Hans Kilian Ein Neuburger Komponist der Renaissancezeit

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Neuburger Residenz zeitweilig einer der glanzvollsten Musenhöfe Süddeutschlands. Pfalzgraf Ottheinrich stattete seine Schlösser in Neuburg und Grünau wahrhaft fürstlich aus und umgab sich mit einem ansehnlichen Hofstaat¹. Unter den vielen namhaften Künstlern und Kunsthandwerkern, die mit dem Neuburger Mäzen in näherer Beziehung standen, verdient der Rentschreiber und spätere Sekretär Ottheinrichs, der Buchdrucker und Komponist Hans Kilian, als einer der engsten Mitarbeiter des Neuburger Pfalzgrafen und Heidelberger Kurfürsten eine besondere Beachtung. Diese ist bisher vor allem seiner Tätigkeit als Buchdrucker geschenkt worden². Kilian errichtete nämlich im Auftrag seines Herrn nach der Einführung der evangelischen Lehre in Neuburg (1542) die erste Druckerei, die hauptsächlich im Dienste der Reformation stand. Karl Schottenloher konnte dieser Offizin 22 Druckwerke zuweisen, darunter eine Psalterausgabe von Martin Luther (1545) sowie die Neuburger Kirchen- und Schulordnung (1556).

Im Gegensatz zu Kilians Wirken als Buchdrucker blieb bisher sein Schaffen als Komponist nur wenig beachtet³. Zwar haben schon 1871 die Monatshefte für Musikgeschichte (S. 181) die Partitur eines Liedes von Hans Kilian abgedruckt, das Otto Kade einige Jahre danach im 5. Jahrgang dieser erwähnten musikhistorischen Zeitschrift den Anlaß zu interessanten

¹ Zur neuen Literatur über Ottheinrich s. A. Layer, *Drei Ottheinrich-Gedenkjahre — ein Rückjahr*. In: Schwäbische Blätter 11, 1960, S. 75—78.

² G. Veesenmeyer, *Hans Kilian, Pfalz-Neuburgischer Rentschreiber und Buchdrucker zu Neuburg*. In: Neuer Literarischer Anzeiger 3, 1808, Sp. 335 f.; Veesenmeyer, *Noch etwas von Hans Kilians Druckerei und der Academia Veneta*. In: Gg. Veesenmeyer, *Miscellanea literarische und historische Inhalts*, Nürnberg 1812, S. 74—80; K. Schottenloher, *Die Neuburger Druckerwerkstätte Hans Kilians im Dienst Ottheinrichs und der Reformation*. In: K. Schottenloher, *Pfalzgraf Ottheinrich und das Buch*, 1927, S. 60—86; J. Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 12), 1963, S. 322.

³ Vgl. vor allem H. Haase, *Kilian und Jobst vom Brandt*, Mf XVII, 1964, S. 15—22.

Erörterungen bot, da nämlich der Baß die Melodie von Heinrich Isaacs „*Inspruck ich muß dich lassen*“ aufweist. Obwohl Robert Eitner, der führende deutsche Musikhistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, weder die Herkunft noch nähere Lebensdaten des Tonsetzers kannte, erschien er ihm bedeutsam genug für einen Artikel in der Allgemeinen Deutschen Biographie⁴. Er berichtete damals über Kilian: „*Johann K., ein Componist aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, von dem nur ein einziges vierstimmiges Lied bekannt ist: ‚Adi Lieb, ich muß dich lassen‘, in Forster's Liedersammlung von 1556 und dann im Ochsenkhun von 1558 für Laute arrangirt, veröffentlicht, welches von so großer Schönheit ist, daß man den Componisten hoch achten muß.*“ Die drei Strophen dieses Liedes sind in Ochsenkhuns Lauten-Tabulatur von 1558 mit „*Dietrich Schwartz von Haszlbach*“ unterschrieben, in dem wohl der Dichter zu sehen ist. Auch ein vierstimmiger Psalm („*Laudate dominum omnes gentes*“) in Ochsenkhuns Lautenbuch stammt von Kilian⁵. Einen vierstimmigen Chor gab er dem in seiner Offizin gedruckten Buch *Vom christlichen Ritter* (1545) bei, dessen Verfasser Kaspar Huberinus⁶ war; den Satz dieses Liedes schrieb offenbar Kilian selbst. Nach dem Texte zu schließen („*O Herr mein Gott / aus angst und not / fuer mich durch deine güte*“), dürfte es eines der früh evangelischen Kirchenlieder gewesen sein, wie sie in den Jahren nach der Einführung der Reformation in der Neuburger Residenz bei Gottesdiensten gesungen wurden.

Eine größere Anzahl von Kompositionen Hans Kilians ist im Heidelberger Kapellinventar von 1544 verzeichnet⁷. Bei dieser Handschrift, die mehr als 3000 Kompositionen aufführt⁸, handelt es sich nicht um ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle, wie irrthümlicherweise noch immer angenommen wird, sondern um ein 1544 im Zusammenhang mit dem Konkurs Ottheinrichs angefertigtes Inventar des gewaltigen Musikalienbestandes der Neuburger Hofkapelle des Pfalzgrafen⁹. Leider enthält dieses wertvolle Dokument, das in ausgezeichneter Weise das reiche musikalische Leben in der Neuburger Residenz beleuchtet, jeweils nur die Textanfänge der vielfach verschollenen Tonschöpfungen. Von Hans Kilian sind darin verzeichnet:

- Fol. 28^v: *Memor Esto*. 5[stimmig]
- Fol. 64 : *Memor esto*. 5[stimmig]
- Fol. 79^v: *Es thet ain maidlein frue auf stan*. 4[stimmig]
- Fol. 109^v: *Und do Idi saß*
- Fol. 111 : *Wie kunt ich trost*
- Fol. 111 : *Viel kurtzweil In der Lauten ist*
- Fol. 111 : *Und da der pfarrer ködtin scilug*
- Fol. 112^v: *Und ein praunen peitel*
- Fol. 112^v: *So beissen dich*
- Fol. 113^v: *Das. a. Die Lauten*
- Fol. 113^v: *Hertz lieb*
- Fol. 114 : *Idi armer sündler*
- Fol. 121 : *vill kurtzweil in der Lauten ist*

Den Liedanfängen nach waren diese Kompositionen zumeist heitere Gesellschaftslieder, vereinzelt auch ernste Motetten. Von Kilians Freund, dem Neuburger Hoforganisten Gregor

⁴ Allgemeine Deutsche Biographie 15, 1882, S. 740.

⁵ Monatshefte für Musikgeschichte 4, 1872, S. 53 f.

⁶ Zu Huberinus vgl. Allgemeine Deutsche Biographie 13, S. 258 f.; Die Religion in Geschichte und Gegenwart 3/1959, III, Sp. 463 f.

⁷ Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 318.

⁸ Vgl. S. Hermelink, Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544. In: Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556–1559), hrsg. v. G. Poensgen, 1956, S. 247–260.

⁹ Darauf habe ich erstmals hingewiesen in der Studie *Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik*. In: Archiv für Musikwissenschaft 15, 1958, S. 258–275.

Peschin¹⁰, verzeichnet dieses Neuburger Kapellinventar gleichfalls eine größere Zahl solch frohgestimmter Lieder. Offenbar erfreuten sie sich in der Umgebung Ottheinrichs einer besonderen Beliebtheit, verständlich am Hofe eines Fürsten, der einmal in seinem Tagebuch ein ganzes Jahr mit der lapidaren Feststellung zusammenfaßte, er habe gejagt, Feste gefeiert und sei „fröhlich gewesen“¹¹. Das auf fol. 114 des Kapellinventars vermerkte Lied ist vermutlich mit dem Gesang „*Idi armer Sünder klag mich sehr*“ gleichzusetzen, den der Prediger Hermann Vespasius zu Stade 1571 in die *Nye Christlike Gesenge vnde Lede*, eine niederdeutsche Sammlung mit geistlich umgearbeiteten weltlichen Liedern, aufgenommen hat¹².

Hans Kilian war noch ein junger Mann, als er die im Neuburger Kapellinventar verzeichneten Kompositionen schrieb. Er wurde vermutlich um 1516 als Sohn eines gleichnamigen Neuburger Ratsherrn geboren und diente „*von seiner jugendt auf*“ dem Neuburger Pfalzgrafen Ottheinrich¹³. In den Jahren zwischen der Einführung der Reformation und Ottheinrichs finanziellem Zusammenbruch übertrug der Fürst dem vielseitig begabten Rentschreiber verschiedene Aufträge, vermutlich diplomatischer Art, die Kilian offensichtlich zur Zufriedenheit seines Herrn ausführte. Einer Rechnung des Kammermeisters Predel für die Zeit von Lichtmeß 1543 bis Lichtmeß 1544 ist zu entnehmen, daß Kilian in diesem Jahr Zehrungsgelder für Reisen nach Leipzig, Wittenberg (zweimal), Joachimsthal, Weißendorf, Höchstädt, Augsburg (zweimal) und Nürnberg erhielt¹⁴. Auch während der Heidelberger Jahre besaß Ottheinrich in Hans Kilian einen treuen Sachverwalter in der verwaisten Residenz an der Donau. Das dankte er, indem er ihn 1550 zum Diener auf Lebenszeit ernannte; gleichzeitig schenkte er ihm die Neuburger Druckerei und das Haus (in der heutigen Herrenstraße), in dem sie sich befand. Bald darauf scheint Kilian geheiratet zu haben. Eine Medaille aus dem Jahre 1555, die ihn im Brustbild zeigt, trägt die Aufschrift „*Hanns Kilian seins Alters im 39. Jar*“. Eine vermutlich gleichzeitige Medaille mit dem Bildnis seiner Frau Ursula gibt deren Alter mit 21 Jahren an¹⁵. Aus ihrer Ehe gingen zahlreiche Kinder hervor, von denen zehn mit ihren Namen bekannt sind¹⁵.

1556 nahm Kilian die Offizin, die ein Jahrzehnt zuvor während des Schmalkaldischen Krieges teilweise zerstört worden war, wieder in Betrieb; auf den Drucken nennt er sich nunmehr „*kurfürstlicher Sekretär*“. Da das Druckereigeschäft offenbar nicht rentabel genug war, wandte er sich wenige Jahre später einem gänzlich anderen Gewerbe zu: der Ziegelei. Pfalzgraf Wolfgang überließ ihm dafür den Platz einer früheren Ziegelei, damit er dort seine „*neu erfundene zieglkunst*“ ausüben konnte. Sie brachte ihm allerdings kein Glück; denn 1569 geriet er in Konkurs¹⁶. Er überlebte ihn noch um Jahrzehnte und scheint erst zwischen 1598 und 1601 gestorben zu sein¹⁶. Von Kompositionen Kilians aus der Zeit nach 1545 bzw. aus der Zeit nach dem Erscheinen von Ochsenkhuns Lautentabulatur von 1558 ist nichts überliefert. Wahrscheinlich gehörte Hans Kilian der Kantorei Ottheinrichs auch als Sänger an¹⁶.

¹⁰ Vgl. A. Layer, (Artikel) *Peschin* in MGG.

¹¹ B. Kurze, *Pfalzgraf Ottheinrich*. In: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 3, 1954, S. 247.

¹² K. E. P. Wackernagel, *Das Deutsche Kirchenlied*, 1841, S. 590.

¹³ Neue archivalische Funde zur Lebensgeschichte Hans Kilians bringt R. H. Seitz, *Zur Geschichte der Neuburger Drucker und Druckereien des 16. Jahrhunderts*, in: Neuburger Kollektaneenblatt 116, 1963, S. 8–12.

¹⁴ Bayer. Staatsarchiv Landshut, Rep. 18, Fasz. 639, Nr. 2057 b.

¹⁵ G. Nebinger, *Das Taufbuch 1565–1591 der evangelischen Hofkapelle in Neuburg a. d. D.* In: Blätter des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde 25, 1962, S. 172.

¹⁶ G. Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof in Heidelberg bis 1622* (Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Nr. 6), 1963, S. 662.

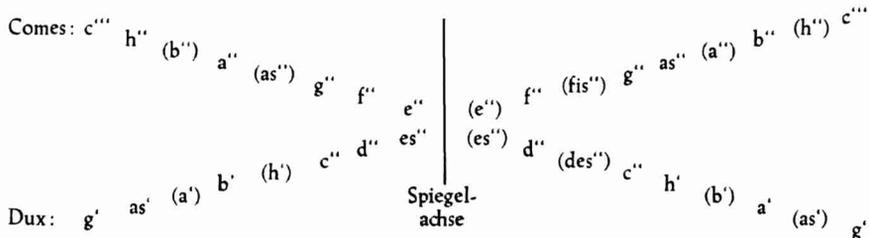
Die von Wolfgang Reich veröffentlichten unbekanntenen Kanons J. S. Bachs und J. G. Mühels

VON EDWARD STAM, ARNHEM

Es war ein schöner Fund, als Wolfgang Reich den Eintrag Mühels ins Stammbuch von dessen Freund Johann Conrad Arnold entdeckte¹. Am bedeutungsvollsten war es jedoch, daß sich die sieben bisher bekannten, mit den Namen Fabers, Fuldes, Gesners, Hudemanns, Mizlers und Walthers verknüpften Bachschen Gelegenheitskanons jetzt um einen, eben diesen „Müthelkanon“ gemehrt fanden, denn die Annahme liegt nahe, daß dieser Kanon sich persönlicher Dedikation zufolge in Mühels Besitz befand. Der andere Kanon, der, wie ich gerne mit Reich annehme, von Mühels eigener Hand herrührt, macht die wichtige Entdeckung noch erfreulicher. Bescheidenerweise läßt Reich dem „ausgepichteten Kontrapunktisten“ die Frage nach dessen „anderer Lösung“ offen, eine umso zwingendere Herausforderung, als nicht nur die von Reich vorgeschlagenen Lösungen beide falsch sind, sondern auch der Bachkanon von ihm zwar nicht unrichtig, so doch unvollständig aufgelöst wird².

Der Spiegelkanon

Dieser Bachkanon *Concordia discors* ist ein Spiegelkanon zunächst in einem Sinne des mehrdeutigen Wortes, das heißt, die Antwort wird in der Gegenbewegung geführt. Sie ist eine getreue, nicht eine strenge Nachahmung, da die Antwort nur in visueller Hinsicht eine genaue Spiegelung der führenden Stimme ergibt. Die strenge Nachahmung, wobei die Intervalle nicht nur ihrem Namen und ihrer Notation, sondern auch ihrem genauen Wert nach gespiegelt werden, findet in diatonischer Musik nur um den realen Spiegelpunkt des „diatonischen Feldes“, das *Re*, statt. Diese strenge Spiegelung wird von Bach nur selten benutzt. Er bevorzugt als Spiegelachse das *Mi*, verzichtet demzufolge auf die strenge Nachahmung, macht sich aber den Vorteil zunutze, daß die beiden Dur-Hauptstufen Tonika und Dominante sich ineinander spiegeln. In seiner Gipfelleistung auf dem Gebiete des Spiegelkanons, dem *canon perpetuus* des *Musikalischen Opfers*, erzielt Bach beides, also sowohl die strenge Nachahmung wie auch die Spiegelung der beiden Hauptstufen — hier in Moll — ineinander. Dabei muß er die Spiegelachse genau in die Mitte zwischen erster und fünfter Stufe verlegen, also in einen imaginären Punkt, hier genau zwischen *es''* und *e''*. So entsteht eine eigentümlich abstrakte gekreuzte „Doppelreihe“, deren bitonale Konsequenz um so stärker wirkt, als die Antwort in kürzerem Zeitabstand folgen wird:



Wenn irgend, so mußte Bach sich hier als tüchtiger Harmoniker bewähren, um mit einer dem eigenartigen Kanon frei entgegenzuführenden Baßstimme dem Ganzen eine seiner Zeit

¹ Sächsische Landesbibliothek Dresden, R 2915, Beiträge 1777—1780.

² Wolfgang Reich, *J. S. Bach und J. G. Mühel: zwei unbekanntene Kanons*, Mf XIII, 1960, S. 449—450.

gemäß faßliche funktionell-tonale Deutung unterschieden zu können. Das c-moll des Dux spiegelt sich hier streng im C-dur der Antwort; nur bei der Spiegelung um einen solchen imaginären Drehpunkt invertieren die beiden Ton-„Geschlechter“ so ganz und gar ineinander und ergeben zusammen ein so einheitliches Dur-Moll im Geiste Hindemiths. Die Spiegelung aber um den realen Spiegelpunkt des diatonischen Feldes, das *Re*, führt nie zu einer völligen Inversion der Geschlechter; hier spiegelt sich ionisch in phrygisch, aeolisch in mixolydisch, lydisch in locrisch und endlich dorisch, der Narziß unter seinen modalen Geschwistern, in sich selbst (dafür ist es auch die Achsenleiter des modalen Systems). Übrigens, das modale System ist ein siebenköpfiges, aber noch so ziemlich „geschlechtloses“ Kind; es weist noch keinen bewußten Dur-Moll-Dualismus auf, dessen Tendenz über lydisch, ionisch, mixolydisch, dorisch, aeolisch, phrygisch und locrisch fließend ab- und wieder zunimmt, um in dorisch die Mitte zu halten³.

Bach verzichtete also in *Concordia discors* auf die strenge Nachahmung, bezweckte aber mit der Wahl des *Mi* als Spiegelpunkt nicht nur die Spiegelung der beiden Hauptstufen ineinander, sondern auch, und hier wohl vorzüglich, die genaue Umkehrung der Notation; das *Mi* auf der zweiten Linie des Sopranschlüssels spiegelt sich in demselben *Mi* auf der vierten Linie des Altschlüssels, und gleichfalls spiegeln sich die beiden Hauptstufen ineinander auf den mittelsten Linien. Darum soll man, wenn man den Dux im Violinschlüssel notiert, wenigstens die Antwort im Tenorschlüssel notieren, denn so bleibt die genaue visuelle Spiegelung, aber nur insofern es sich um diese eine Lösung handelt, erhalten, da hier das *Mi* auf der untersten Linie des Violinschlüssels sich in demselben *Mi* auf der obersten Linie des Tenorschlüssels spiegeln wird.

Aber *Concordia discors* ist nicht nur ein Spiegelkanon im ersten Sinne des Wortes, sondern außerdem in einem anderen Sinne, das heißt: aus der Spiegelung des Ganzen ergibt sich eine neue Lösung. Der Spiegelkanon im ersten Sinne, also der in der Gegenbewegung zu beantwortende Kanon, braucht an und für sich nur den gewöhnlichen, einfachen Kontrapunkt. Der Spiegelkanon im zweiten Sinne, der aufgrund seiner völligen Umkehrung mehrfach zu lösende Kanon, bedarf der artifiziellen Technik des Spiegelkontrapunktes. Dies bedeutet: jede notwendig abwärts aufzulösende Dissonanz ist verpönt, und jede Quarte, welche die Oberstimme mit einer anderen Stimme macht, als als *quarta dissonans* zu behandeln — eine Bedingung, die im zweistimmigen Satz schon von vornherein berücksichtigt ist, was die Disziplin sehr erleichtert⁴. Der zweiten Lösung wegen soll man nur die Notation im Sopran- und Altschlüssel wählen. Man braucht dann nur einen Spiegel über oder unter das zweistimmige System zu stellen, um die zweite Lösung darin genau ablesen zu können, wenn man auch dabei die Schlüssel im Geiste verwechseln muß. Die von Müthel gegebene Notation ist auch der richtige Ausgangspunkt für die hier verteidigte Doppellösung, wenn sie auch den Kanon in rätselhaft „verschlossener“ Form, als *canone chiuso*, vorlegt. Als *canone aperto*, auf Vorderhand gelöster Kanon, mag man ihn „aus“ einer Stimme wohl so notieren:

Figur I



³ Edward Stam, *De glijdende schaal der zeven modi*, Gregoriusblad LXXXIII, 1962, S. 287—295.

⁴ Spiegelkontrapunkt ist, obwohl er ebenfalls eine Verwechslung von Ober- und Unterstimme bezweckt, kein doppelter Kontrapunkt, sondern, wie dieser auch, eine selbständige Art unter den artifiziellen kontrapunktischen Disziplinen. Eine artifizielle Disziplin ist jede, die Forderungen über den gewöhnlichen einfachen Kontrapunkt hinaus stellt.

Es folgen die beiden Lösungen des jetzt ganz geklärten Kanons. (S. Notenbeispiel Figur II, S. 320/321.)

Die Stellung von *Concordia discors* unter Bachs Gelegenheitskanons

Von den nunmehr acht bekannten Widmungskanons Bachs sind nicht weniger als sieben Spiegelkanons in obenbesagtem zweitem Sinne des Wortes; alle sieben haben eine eigene „Spiegellösung“. Die einzige Ausnahme ist der zuletzt entstandene — falls nicht, was wahrscheinlich ist, der Mithelkanon später datiert werden muß —, d. h. der Faber gewidmete. Dieser ist ein vom kanontechnischen Standpunkt als gewöhnlicher achtstimmiger *catch* zu bezeichnender Kanon; der ostinate *Mi-Fa-cantus firmus* ist dessen erstes Glied. Von jenen sieben Spiegelkanons sind wiederum nicht weniger als fünf Spiegelkanons im doppelten Wortsinne. Die Ausnahmen sind hier die Hudemann und Walther gewidmeten Schlüsselkanons, denn diese ergeben durch völlige Spiegelung des „Modells“ eine zweite Lösung, benutzen aber nicht die Umkehrung der Antwort; bei den fünf anderen trifft beides zu. Unter den fünf, die also auch im ersten Sinne des Wortes Spiegelkanons sind, findet sich nur einer, der die strenge Nachahmung in der Gegenbewegung benutzt. Er ist der Fuldekanon; in ihm gibt es zwei „imaginäre Drehpunkte“ und ergeben sich zwei gekreuzte chromatische Doppelreihen. Der frühere Irrtum, daß es sich gar nicht um einen echten Kanon handle⁵, ist von Handschin insofern geklärt, als er wenigstens das Modell herausfand⁶. Spätere Untersuchungen stellten die zweite Lösung, die Ganzspiegelung dar⁷. Aber damit ist der wunderbare Organismus dieses Kanons nicht erhellt: sein Geheimnis wurzelt im kleinen *cantus firmus*, demselben, den der Mizlerkanon benutzt. Dieser verwendet den *cantus firmus* selbst in kanonischer Gestalt, der Fuldekanon tut das, aber nur scheinbar, nicht. Der Fuldekanon ist nämlich eine fünfstimmige Anspielung auf — wie Busoni es nennen würde — die „Idee“ der in der Gegenbewegung geführten Antwort des zweistimmigen *cantus firmus*-Kanons. Dieses zweistimmige Sätzchen ist umkehrungsfähig in der Duodezime, eine Eigenschaft — und nicht die einzige dieses knappen Glocken-*cantus-firmus*-Kanons —, die im Mizlerkanon nicht benutzt wurde. Im Fuldekanon glaube ich ihre bewußte Anwendung zu sehen: der Duodezimkontrapunkt scheint zwischen dem *cantus firmus* und dem Doppelkanon, der Ausarbeitung seiner „verschwiegenen“ Antwort, behauptet zu sein, und dann haben Modell und Spiegellösung beide noch eine Duodezimenversion. Einer einzigen Dissonanz wegen möchte ich dies gern zur Diskussion offen halten. Jedenfalls ist der Fuldekanon ein unwiderlegbarer Beweis dafür, wie gründlich Bach sich mit dem kleinen Gerüstkanon des Mizlerschen *canon 6 vocum* beschäftigt hat. Vielleicht findet sich noch einmal eine ganz andere Ausarbeitung. *Concordia discors* gehört ohne weiteres zu den fünf Gelegenheitskanons Bachs, die im doppelten Sinne als Spiegelkanons zu bezeichnen sind.

Der zweite Kanon

Was den zweiten Kanon betrifft, glaubte Reich aus dem Zusammenhang herauszulesen, daß dieser nicht Bach zugeschrieben werden dürfe. Ich halte das nicht für ganz so sicher, aber für durchaus wahrscheinlich. Das Ergebnis des Kanons selbst wird diese Wahrscheinlichkeit in die Nähe der Sicherheit rücken. Nun gleich „eine Ehrensache“ für Mithel darin zu vermuten, „neben dem Vermächtnis des verehrten Meisters zu bestehen“, mutet allerdings etwas sehr hypothetisch an. Diese Annahme hat anscheinend Reichs ersten

⁵ Werner Wolfheim, *Ein unbekannter Kanon J. S. Bachs*, Festschrift Joh. Wolf, Berlin 1929.

⁶ Jacques Handschin in *ZfMw* XVI, 1934, S. 123.

⁷ Hans Th. David and Arthur Mendel, *The Bach Reader*, New York 1945, S. 400.

Figur II

J. S. Bach

Resolutio Prima

Concordia discors

Resolutio spiculata

Figur III

J.G. Müthel (?)

Blick getrübt, den Blick, von dem er sagt, daß er ihm den Eindruck verdanke, daß in dem Kanon „etwas steckt“. Er gibt sich allzusehr mit einer Lösung zufrieden: „Zunächst bietet sich freilich nur die zweistimmige Lösung per motum rectum in Quintabstand an, deren ‚Trick‘ darin besteht, daß nicht der Dux, sondern der Comes notiert ist, wodurch der Auflösende in die Irre geführt wird.“ Abgesehen von dem seltsamen „Trick“, den wir Reich doch nicht so schnell glauben wollen, ist diese Lösung eine Oktav-Inversion des keineswegs im doppelten Kontrapunkt der Oktave verfaßten Kanons. Das zeigt schon eine beim Eintritt der zweiten Stimme im Dux sich einstellende *quarta dissonans*. Die richtige Lösung ist vielmehr jene, in welcher der Dux so erscheint, wie er tatsächlich notiert ist, und in der er in der Unterquarte beantwortet wird, in gleicher Bewegung, *motu rectu* wie Reich sagt, und in gleicher Proportion. Diese Lösung weist keine Eigenschaften auf, die auf andere, mit Hilfe irgendwelcher artifiziiell-kontrapunktischer Mittel bezweckte Lösungen hinweisen: keinerlei doppelten Kontrapunkt, auch keinen Oktav-Kontrapunkt, keinen Spiegel- oder Krebskontrapunkt. Spiegelkontrapunkt ist schon aufgrund der vielen notwendig abwärts aufzulösenden Dissonanzen nicht anzunehmen, und der Rhythmus der Vorlage schließt seinen Krebs aus: solche an längere Noten angebundene kürzere Werte sind auch im freiesten Satze nicht krebsgängig zu führen. Reich aber fährt fort: „Man möchte aber bezweifeln, daß sich der geistige Gehalt der Aufgabe in dieser etwas billigen Mystifikation erschöpft.“ In einem Atemzug wird hier Müthel eine billige Mystifikation vorgeworfen, die es, wie wir sahen, gar nicht gibt, und wird seiner „Aufgabe“ ein „geistiger Gehalt“ zugemutet, was auch immer darunter zu verstehen sei. Das führt Reich zu einem seltsamen Spiegelkrebskanon per tonos (!), „ein kombinatorisches Meisterstück, dessen sich auch der Schöpfer der Kunst der Fuge nicht hätte zu schämen brauchen“, und zu dessen Herstellung Reich sich außerdem zu einer Änderung der Vorlage gezwungen sieht. Jetzt notiert er den Dux im übrigen der

Vorlage getreu — wo bleibt nun die billige Mystifikation? —; nach zwei Takten tritt die Antwort ein, krebsgängig geführt und streng gespiegelt um das *Re*. Der Krebsgang ist in seiner Umkehrung aber rhythmisch genauso unmöglich wie schon oben bemerkt wurde. Der Zusammenklang ist spröde, aber wenn man die von Reich vorgeschlagene Änderung akzeptiert, merkwürdig dissonanzfrei an mehreren Stellen, ja, ich gestehe es gerne, an den meisten. Sie wären mit Hilfe eines frei hinzuerfundenen Basses wohl musikalisch zu deuten, aber so ohne weiteres nicht; dem Ganzen fehlt jeder musikalische Sinn. Und wo beteiligt sich diese Krebsumkehrung am *Initium*, das außerhalb des Kreises fällt? Warum hat Reich diese Lösung nur in so knappen Zügen angedeutet? Wie wird die von ihm verteidigte Rückung des Kreises, einen Halbton abwärts, verständlich gemacht? Und — ein Spiegelkrebs *per tonos*? Da wäre doch die logische Konsequenz, daß, wenn der *Dux* bei der Kreiswiederholung um einen Halbton fällt, die Antwort entsprechend steigen soll? Und wie wäre eine solche Aufgabe zu bewältigen, wenn man zudem noch eine Lösung, und welche sie immer sei, *per motum rectum* erzielen möchte, die hier doch zweifelsohne vorliegt? Zudem widerspricht diese richtige Lösung *per motum rectum* der von Reich vorgeschlagenen Änderung. Nein, das Ergebnis ist ebenso merkwürdig, wie zufällig, aber es ist falsch. Der Kanon J. G. Müthels hat nur eine einzige richtige Lösung (S. Notenbeispiel Figur III, S. 320/321)

Müthels Kanon mit *Initium* außerhalb des Kreises

Kanontechnisch steckt also nichts darin, aber kanonmorphologisch doch: der Kanon Müthels hat ein *Initium*, das außerhalb des Kreises fällt. Schlüsse außerhalb des Kreises, die dem unendlichen Kanon also doch ein endliches Ziel setzen, wenn dasselbe nicht mit Hilfe von Fermaten innerhalb des Kreises zu erreichen ist, sind ziemlich allgemein, aber ein nicht-

kreisender Anfang ist sehr selten⁸. Meines Erachtens ist hier diese seltene Ausnahme nicht einem bewußten Vorhaben Mühels zu verdanken. Vielleicht hat er ursprünglich nur den Kreis verfaßt, in der gleichen Höhe, auf die die richtige Lösung ihn stellt, aber dabei hat er wohl den Dux in G-dur gedacht, die Antwort also in D-dur. Man schaue sich die Stimmen an: es klingt gut, aber die strenge Nachahmung gelingt nicht. Aber diese brauchte er eben für einen in einer Stimme zu notierenden Albumkanon (dies widerspricht nicht dem oben behandelten, nicht streng zu beantwortenden Bachkanon, der eine ganz andere Problemstellung aufweist). Da mußte Mühel das Ganze in C-dur denken, und er sah sich gezwungen, dem schon geplanten Kreis ein neues Initium vorzuschicken, um die neue Tonart zu bestätigen. Das neue Initium war nicht ohne weiteres dem Kreis einzuverleiben; dazu müßte der Kreis am Ende verlängert werden mit einem neuerfundenen Wechselkontrapunkt. Diese Mühe hat Mühel sich einfach nicht gemacht. Er hat wohl einen anspruchlosen Kanon in der herkömmlichen verschlossenen Notation in das Stammbuch des Freundes schreiben wollen. Da genügte es ihm, den Anforderungen dieser Spielerei mit Geschmack entsprochen, eine drohende Schwierigkeit mit Geschick gelöst zu haben.

Mühel war, ebenso wie der fleißig ums *Musikalische Opfer* und um eigene kanonische Arbeiten bemühte Oley, einer der jüngsten, letzten Bachschüler. Aber weit eher als von dem kurzlebigen, in zurückgezogenen Verhältnissen sich um das kanonische „Vermächtnis“ des Thomaskantors kümmernden Oley, ist von dem brillanten, durch viele Freundschaften und durch regen Anteil am kulturellen Leben im Königsberger Kreis gefesselten Mühel ein „galanter“ Kanon im Sinne Marpurgs zu erwarten. Argument zur Diskussion darf diese Voraussetzung nicht sein; hinsichtlich des Problems der kanonischen Lösung wäre sie ebenso subjektiv wie die oben angefochtene. Sie hat hier nur Sinn, insofern sie von dem Ergebnis bestätigt wird; dafür macht sie auch die Wahrscheinlichkeit größer, daß der Kanon von Mühel selbst verfaßt ist. Für das Ergebnis selbst ist nur die Quelle mit der nicht aufgelösten kanonischen Vorlage maßgebend, selbstverständlich im Zusammenhang mit den exakt-technischen Disziplinen ihrer Zeit. Und da mag man Reich beipflichten: in der Welt der kanonischen Möglichkeiten ist Überraschendes nie von vornherein auszuschließen.

Zum Problem der Autorschaft der Pergolesi zugeschriebenen Concertini

VON JOHANN PHILIPP HINNENTHAL, BIELEFELD

Mit den nachstehenden kurzen und vorläufigen Angaben möchte der Verfasser den Nachweis erbringen, daß die berühmten sechs Concertini, die Pergolesi und Ricciotti zugeschrieben werden und über deren Autorschaft inzwischen noch weitere Hypothesen aufgestellt worden sind, mit Sicherheit von Carlo Bacciccia Ricciotti stammen.

⁸ Der Kreis schließt sich von selbst wieder, wenn nur der Kanon nach immer gleichem Zeitabstand im Einklang beantwortet wird und wenn er sich zudem genau ausdehnt auf Anzahl der Stimmen mal Beantwortungspause. Dehnt man den jetzt nicht mehr von selbst schließenden Kreis aus bis auf doppelte Anzahl der Stimmen minus eins mal Beantwortungspause, dann nimmt die Anzahl der Stimmen, obwohl nicht bezweckt, in gleichem Maße zu. Dehnt man den Kreis über die doppelte Anzahl der Stimmen mal Beantwortungspause aus (oder noch weiter), dann braucht man einen artifiziellen Kontrapunkt, um den Kreis zu schließen, den von mir genannten Wechselkontrapunkt.

Das Martinsradel dehnt die Melodie weiter aus, verwendet aber nur am Ende einen sich von selbst schließenden Kreis, dessen Länge also nur das Produkt von Anzahl der Stimmen mal Beantwortungspause ist. Das ist eine in kanonsystematischer Hinsicht leicht zu deutende Erscheinung eines Initiums außerhalb des Kreises, aber eben deshalb eine historisch sehr bedeutende. Ich beabsichtige, meine Anschauungen über die u. a. von Port, Rietsch, Ursprung und Moser geführte Diskussion zu veröffentlichen.

Die Zuschreibung der sechs Concertini an Pergolesi geht auf die handschriftliche Partitur Franz Commers zurück. Diese Handschrift fußt jedoch auf dem Erstdruck der Concertini, den Ricciotti 1740 in Leiden veröffentlichte. Die Angabe des Komponisten stammte von Commer. Die Pergolesi-Ausgabe von Caffarelli stützte sich auf Commers Handschrift, in Wahrheit also auf Ricciotti mit der zusätzlichen Komponistenangabe Commers. Einen Nachdruck der Originalausgabe veröffentlichte Walsh in London (2 Auflagen). Auch hier ist von Pergolesi nicht die Rede, so daß dessen Name, so weit feststellbar, nur von Commer mit den sechs Concertini in Verbindung gebracht wurde.

Die im Widmungsschreiben des Erstdrucks stehende Formulierung „*d'un illustre mano*“ hat man als „erlauchte Hand“ oder „berühmte Hand“ übersetzt und je nachdem als Komponisten einen adeligen Dilettanten oder den berühmten Pergolesi angenommen. Die umstrittene Stelle heißt im Zusammenhang: „*Mi restringo dunque supplicarla d'accetar tanto più volentieri quest lavoro che é parto d'un illustre mano, che V. S. Illustrissima estima ed honora, ed à cui ne son debitore per suo rigardo.*“ Sie wäre am besten etwa wie folgt zu übersetzen: „Ich beschränke mich daher darauf, ergebenst zu bitten, diese Arbeit um so lieber anzunehmen, als sie von einer illustren Hand stammt, die E. w. Erl. schätzt und ehrt und die sich daher mit Rücksicht auf Sie zu Dank verpflichtet fühlt.“

Von einer „illustren Hand“ heißt sinngemäß nur so viel wie „von einem Mann mit Namen“. Ricciotti aber hatte sich tatsächlich in Holland einen Namen gemacht. Er war im Alter von 21 Jahren ins Land gekommen und war 23 Jahre lang als „*Muziekmeester*“ im französischen Theater in den Haag tätig, d.h. als Musiklehrer, im letzten Jahr sogar als Dirigent. Seine Verbundenheit mit dem Widmungsträger Graf Bentinck ist durch jahrelanges gemeinsames Musizieren belegt. Die Dedikation der Concertini an den Grafen und das Widmungsschreiben waren eine barocke Dankadresse an den Grafen durch den Verleger, der gleichzeitig der Komponist der Werke war. Titelblatt und Privileg des Druckes zeigen deutlich, daß Ricciotti die Concertini tatsächlich selbst verfaßte. Eitner war durchaus im Recht, als er das Werk unter dem Namen Ricciotti verzeichnete. Erst später hat die Musikwissenschaft den Fall unnötig kompliziert, indem sie immer wieder die mögliche Autorschaft Pergolesis diskutiert oder noch weitere Komponistennamen in die Debatte geworfen hat. Der Verfasser beabsichtigt, eine ausführliche Darstellung des Problems und seiner Lösung, die hier nur angedeutet werden sollte, in Kürze vorzulegen.

Zwei unechte Mozart-Lieder *

Ein Nachtrag

VON ALEXANDER WEINMANN, WIEN

Die Quellenlage der Mozart zugeschriebenen Ausgabe der Lieder *Ehelicher Guter Morgen* und *Eheliche Gute Nacht*, KV Anh. C 8. 11 und Anh. C 8. 10 (Anh. 251 und 250), erfuhr durch weitere Funde eine erfreuliche Bereicherung:

1. Mannheim, J. M. Götz, V.-Nr. 320. Der Notentext ist beinahe identisch mit dem der Ausgaben der Breitkopfschen Musikhandlung (3). Dieser Druck ist in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden vorhanden.

2. Offenbach, J. André, V.-Nr. 645. Beide Lieder finden sich in der *Auswahl deutscher Lieder beym Clavier, von verschiedenen Komponisten in Musick gesetzt 1tes Heft*. Diese

* Vgl. Mf XX, 1967, 167—175.

Ausgabe ist mit zwei Fundorten belegt: Dr. Antony van Hoboken, Ascona, und Weimar, Goethe-Schiller-Archiv (frdl. Mitteilung Klaus Kindler, Münster).

3. Eheliche Gute Nacht, KV Anh. C8.10 (Anh. 250): Leipzig, Breitkopfische Musikhandlung (vor 1795): Dr. Antony van Hoboken, Ascona.

6. Hamburg, Günther und Böhme, ohne V.-u. Pl.-Nr., C. *Lau sc.* Der Notentext ist etwas abweichend, beim Lied *Eheliche Gute Nacht* finden sich wesentliche Änderungen; die Kadenz entfällt, das Nachspiel erscheint geglättet. Fundorte: Dr. Antony van Hoboken, Ascona; Keszthely, Bibliothek „Helikon“.

Ein weiterer Druck ist als interessant anzusehen: *Eheliche Gute Nacht. Herrn Dallera und Demoiselle Curioni bey Ihrer Verbindung freundschaftlich gewünscht. Im Januar 1798.* — Ohne Impressum. Er ist anonym erschienen, bringt den Notentext der Ausgabe der Breitkopfischen Musikhandlung wörtlich und verwendet sogar deren Typen im Titelblatt und in den Noten. Der Text erscheint der hochzeitlichen Gelegenheit angepaßt. Möglicherweise haben Breitkopf & Härtel diese Ausgabe selbst ohne den Namen des Komponisten veranstaltet. Fundort: Dresden, Sächsische Landesbibliothek.

Der wahre Komponist dieser beiden W. A. Mozart zugeschriebenen Lieder ließ sich freilich noch immer nicht ermitteln.

Bedauerlicherweise unterblieb seinerzeit die Anfrage nach den Quellen bei Herrn Dr. Antony van Hoboken, den ich mit der Angelegenheit nicht behelligen wollte. Der nachträglichen Dankespflicht sei hiermit der gebührende Raum gegeben.

Die erste Arbeits-Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen (vor 1800), Freiburg i. B.,

13. — 18. 11. 1967

VON KAREL VETTERL, BRNO

Seit Johann Gottfried Herder um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Deutschland jenen Anstoß gab, der über Deutschland hinaus und vor allem für die Staaten Osteuropas zu einer gewaltigen Regenerationsbewegung führte, haben sich in steigender Anzahl Liebhaber und Fachleute gefunden, die Volkslieder, instrumentale Volksmusikstücke und Volkstänze aufzeichneten, in Archiven sammelten und in Publikationen bekanntmachten. Forschung und Pflege (Pädagogik, Jugendbewegung, Folklore u. ä.) nahmen sich dieses Bestandes an. Doch zeigte sich, daß — trotz der Erkenntnis von der Langlebigkeit und Zähigkeit mündlichen Überlieferens — mit diesen Sammlungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nur ein zeitlich sehr begrenzter Ausschnitt volksmusikalischer Geschichte erfaßt sei. Es erscheint evident, daß vor und neben der „Kunstmusik“ Volksmusik lebte: jedoch unbeachtet von der Geschichtsschreibung und der Erwähnung und literarischen Fixierung in der Regel unwert. Will die Musikwissenschaft in diesem Zusammenhang nicht kapitulieren, dann sind Wege zu suchen und Methoden zu entwickeln, die ein Eindringen in das volksmusikalische Leben des Altertums, des Mittelalters und bis herauf ins 18. Jahrhundert ermöglichen.

Walter Wiora hat 1953, im Rahmen des Bamberger Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, *Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte*¹ einander gegen-

¹ In: Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung, Bamberg 1953, Kassel—Basel 1954, S. 159—175.

übergestellt; die Problematik der „Geschichtlichkeit“ europäischer Volksmusik ist seither einem weiteren Kreis der Fachwissenschaftler vertraut geworden². Und Wiora legte auch — gebührend vorsichtig — die Methode fest, die hier anzuwenden sei³. Schließlich initiierte er als Mitglied des Executive Board des International Folk Music Council (IFMC), von Zoltán Kodály, dem damaligen Präsidenten der Vereinigung dazu ermuntert, eine eigene Studiengruppe, die sich der Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen widmen sollte. Der Aufbau dieser Studiengruppe wurde Benjamin Rajeczky, Budapest, und Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br., übertragen.

Nach gewissenhafter Vorbereitung durch die beiden letztgenannten Herren traf sich vom 13. bis 18. November 1967 in Freiburg i. Br., dem Sitz des Deutschen Volksliedarchivs, ein Kreis von Musikwissenschaftlern, Germanisten und Volkskundlern zur Konstituierung und ersten Arbeits-Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen (vor 1800) im IFMC. Im Eröffnungsreferat dieser Tagung (*Über die Bedeutung schriftlicher Quellen und mündlicher Traditionen für die Erforschung des europäischen Volksgesanges in Altertum und Mittelalter*) faßte Walter Wiora, Saarbrücken, nicht nur zusammen, was bisher zu diesem Thema bekannt und publiziert worden war, sondern bot darüber hinaus sehr konkrete Vorschläge für die praktische Arbeit und für die anzustrebenden Ziele der Studiengruppe. Diese sollte sich primär nicht mit den Melodienotierungen und Texten von Volksliedern vor 1800 befassen, sondern ihre Aufmerksamkeit den Nachrichten über volksmusikalisches Leben im weitesten Sinn schenken, wie sie etwa in allgemeinkulturgeschichtlichen Schriften verborgen seien. Zunächst stünde die Sammlung dieser Daten an (wobei fallweise Kulturgeschichtler, Volkskundler, Germanisten, Romanisten, Slawisten u. a. zugezogen werden müßten), dann deren chronologische oder thematisch-systematische Edierung, zuletzt deren Kommentierung. — Hier konnten Benjamin Rajeczky und Wolfgang Suppan anknüpfen und präzisieren: Des erstgenannten *Einführung in die Problematik und in die Aufgaben der Studiengruppe* galt dem zunächst anstehenden Arbeitsabschnitt, der Zeit bis zum Jahr 1500, während W. Suppan unter dem Titel *Volksliedforschung und Hymnologie* die Unterschiede zwischen mündlicher, schriftloser Tradierung und literarischer Existenzform am Beispiel des geistlichen Liedes zwischen 1500 und 1800 darstellte.

In die sehr ergiebige Diskussion dieser Fragen (die Veranstalter hatten zweieinhalb Tage der Diskussion vorbehalten) fügten sich Referate und Kurzberichte ein von: Jerko Bezić, Zagreb, *Volksliedquellen in Kroatien vor 1800*; Ludvig Bielawski, Warszawa; Rolf W. Brednich, Freiburg i. Br., *Der Einblattdruck als Quelle der Volksliedforschung*; Hendrik Daems, Brüssel, *Die ältesten Volksliedquellen im alten Flandern*; Oskár Elsček, Bratislava; Zoltán Falvy, Budapest, *Wandlungen des gregorianischen Chorals in Mitteleuropa unter dem Einfluß der Volksmusik*; Jean Gergely, Paris; Michael Härting, Köln, *Zur Quellenlage der anonymen Lieder von F. Spee*; Felix Hoerburger, Regensburg; Johannes Janota, Tübingen; Rayna Katarova-Koukoudova, Sofia, *Die Erwähnung bulgarischer Volkslieder und Tänze im 9., 10. und 11. Jahrhundert*; Walther Lipphardt, Frankfurt a. M., *Parodie und Travestie im Lied des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts*; Jaroslav Maršl, Praha, *Die Melodien tschechischer Volkslieder weltlichen Inhalts vor 1800*; Josef Müller-Blattau, Saarbrücken, *Volkslieder im Rostocker Liederbuch von 1480*; Christoph Petzsch, München, *Zur Neuauflage des Lothamer-Liederbuches*; Alfred Quell-

² *Folk Music and Music History* erschien als eines der beiden Hauptthemen bei der Konferenz des IFMC 1964 in Budapest; vgl. *Studia Musicologica* VII, 1965, S. 11—209. Der 10. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Ljubljana, 1967, widmete ein Round table dem Thema *Die Problematik der Geschichtlichkeit des europäischen Volksgesanges* (Kongreß-Bericht in Vorbereitung).

³ Vgl. *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Köln o. J. (= Das Musikwerk); *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957; *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961; Artikel *Deutschland, A. Grundsicht* in MGG III, Sp. 261—272, sowie zahlreiche Aufsätze desselben Verfassers.

malz, Stuttgart, *Altsdichten im Südtiroler Volksgesang*; Nicolae Rădulescu, Bucuresti, *Die Erforschung rumänischer Volkslieder vor 1800*; Richard Rybaric, Bratislava; Georges Spyridakis, Athen, *Bericht über Volkslied- und Volksmusikbelege aus der byzantinischen Periode (4. bis 15. Jahrhundert)*; Doris Stockmann, Berlin; Dimitris Themelis, Thessaloniki; Marie Veldhuyzen, Amsterdam, *Die Aufbereitung älterer Liedquellen im Niederländischen Volksliedarchiv*; Karel Vetterl, Brno, *Zur Problematik tschechischer Volksliedquellen vor 1600*; Valens Vodusek, Ljubljana; Norbert Wallner, Innsbruck, *Ältere Handschriften geistlicher Volkslieder aus Tirol*; Sepp Walter, Graz, *Das Maschta-Singen in der Steiermark*. — Es braucht auf die einzelnen Referate und Berichte hier nicht näher eingegangen zu werden, da ein eigener Tagungs-Bericht in Aussicht gestellt ist; ein Vorhaben, das durch die Qualität der Aufsätze und Diskussionen gerechtfertigt erscheint.

Die zweite Arbeits-Tagung der Studiengruppe wird auf Einladung des Tschechoslowakischen Nationalkomitees des IFMC im Frühjahr 1969 in Praha stattfinden. Bis dahin sollen — so sieht es das Programm vor — Modellarbeiten volksmusikalischer Quellenerschließung aus verschiedenen Gebieten und Themen für die Zeit bis 1500 erstellt werden, an denen die Möglichkeiten einer Edition zu diskutieren wären.

Die in fachlicher (von Rajeczky und Suppan) und organisatorischer Hinsicht (von Suppan) vorzüglich ausgerichtete Freiburger Tagung ließ keine Wünsche offen. Ein Empfang durch den Oberbürgermeister der Stadt, eine Exkursion an den Kaiserstuhl, nach Breisach und Ihringen, Besichtigung des Deutschen Volksliedarchivs und des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, die Fahrt auf den Schauinsland lockerten das anstrengende offizielle Programm in angenehmer Weise auf und werden vor allem den ausländischen Teilnehmern in schöner Erinnerung bleiben. Die Deutsche Sektion des IFMC (wie aus dem gedruckten Programm hervorgeht: vom Ministerium für wissenschaftliche Forschung der Bundesrepublik Deutschland und vom Kultusministerium des Landes Baden-Württemberg sowie vom Deutschen Musikrat gestützt) hat sich mit der Veranstaltung dieser Konferenz, an der 44 Fachwissenschaftler aus 15 europäischen Staaten teilnahmen, in den Vordergrund internationaler musikethnologischer Initiative gestellt.

Das erste Festival der American Liszt Society in Radford (Virginia)

VON GEORG SOWA, SOLINGEN

Vom 15. 12. bis 17. 12. 1967 fand in Radford (Virginia) das erste Liszt-Festival der neugegründeten American Liszt Society statt. Das Treffen wurde anberaumt in den z. Z. leerstehenden Räumen des Radforder College. Radford selbst ist ein kaum 20 000 Einwohner zählender Ort, eine gute Flugstunde südwestlich von Washington/D. C. entfernt. Prof. Dr. D. Kushner, Schrift- und Organisationsleiter, hatte für den reibungslosen Verlauf des Festivals gut vorgesorgt. Sämtliche Veranstaltungen fanden im Auditorium maximum des College statt. An Ausstattung und Ausmaßen glich dieser Raum einem komfortablen Opernhaus. Wissenschaftliche Vorträge und künstlerische Darbietungen wechselten; Diskussionen fanden in kleinen privaten Kreisen statt.

Ziel dieses Festivals war, Leben und Wirken Franz Liszts neu zu durchdenken und neue Maßstäbe zu gewinnen. In Anbetracht der Tatsache, daß gerade an den Colleges und Universitäten der USA die Werke Liszts sehr beliebt geworden sind, daß aber das Technische stark in den Vordergrund rückt (das Wort „Roboter am Klavier“ fiel bei den Diskussionen wiederholt!), erschien in verantwortlichen Kreisen die breit angelegte Aussprache schon

lange fällig. Und so war diese Zusammenkunft in der Tat ein Stelldichein von Liszt-Anhängern und -Interpreten, die fast ausschließlich im Lehramt an den höheren Bildungstätten tätig sind.

Immer wieder gingen die Vortragenden auf das Progressive, auf das Fortschrittliche in den Werken Liszts ein. Bela Boszomenyi (Boston-Universität) belegte in seinem Vortrag *Liszt, the Progressive Composer* mit zahlreichen Beispielen das Hinausweisende und Zukunftsträchtige vor allem des Harmonikers Liszt. Herriet Herring (Brevard College) untersuchte in seinem Referat *Liszt's Influence on Early Twentieth-Century Piano Music* verschiedenartige Einflüsse, die von Liszts Spielweise und Klangwirkung auf die nachfolgende Generation ausgingen. Philip Friedheim (Hunter College der City-Universität New York) hatte ebenfalls das Moment des Dynamischen, des Progressiven im Auge, wenn er von Lesarten und Fassungen sprach, die namentlich in den frühen Klavierwerken nie endgültig waren. Mit dem Thema *Technical Aspects of Liszt Pedagogy* umriß Elese J. Mach (North-eastern Illinois State College) pädagogische Aufgaben. Allgemein läßt sich sagen, daß in fast sämtlichen Vorträgen eine gewisse neue Sichtweise des kompositorischen Schaffens Liszts nicht zu leugnen war. Vornehmlich aus der Sicht der nachfolgenden Generation wurde deutlich, daß Franz Liszt in vielem Anreger und Gebender war.

Georg Sowa, Solingen, sprach über neu aufgefundene Briefe Liszts an Ludwig Nohl. Sie wurden erst vor wenigen Jahren von der Schwiegertochter Nohls dem Archiv „Haus der Heimat“ in Iserlohn übergeben. Zwölf Briefe sind im Original, sechs weitere in Abschriften vorhanden. Nur wenige davon wurden von La Mara bereits veröffentlicht. Im Zusammenhang betrachtet, lassen die Briefe echte, tiefe Freundschaft zwischen den beiden Persönlichkeiten erkennen. Sie markieren zugleich den Weg beider, angefangen vom Jahre 1869 bis zum Tode Nohls im Jahre 1885.

Den praktischen Teil des Festivals bildete eine Reihe von Liszt-Konzerten, die durchweg auf hohem Niveau standen. Das sechsköpfige Direktorium der American Liszt-Society beabsichtigt, die Vorträge der Tagung im „Liszt-Journal“ zu veröffentlichen. Außerdem hat es sich zur Aufgabe gestellt, alljährlich ein Liszt-Jahrbuch herauszugeben.

Neue Literatur zur slowakischen Musikgeschichte*

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGØR

Die Sammelbandreihe der slowakischen Musikologen ist bisher im Westen kaum bemerkt worden, da sie, wie die meisten tschechischen und slowakischen Publikationen, aus sprachlichen Gründen unzugänglich ist. Mit den oft viel zu kurzen Zusammenfassungen, die sowohl inhaltlich wie sprachlich einiges zu wünschen übrig lassen, ist diesem Übel nicht abzuhelfen, da ihr informativer Wert zweifelhaft ist. Als Beispiel kann der „berühmte tschechische Komponist Vítězslav Nezval“ dienen (VII, S. 121), den der Leser vergeblich in einem Musiklexikon suchen wird. Gemeint ist V. Novák. Vom Wunsch nach sprachlich und fachlich habilen Übersetzern abgesehen würde man es auch begrüßen, wenn man die Studien und Resumés etwas sorgfältiger korrigieren möchte. Die reichhaltige Ernte an Druckfehlern in Text und Notenbeispielen, die in diesen sieben Bänden zu finden ist, wollen wir — bis auf einige besonders wichtige — dem Leser ersparen.

* *Hudobnovedné štúdie* (Musikwissenschaftliche Studien). Bratislava: Slowakische Akademie der Wissenschaften. Band I, 1955, 210 S.; II, 1957, 207 S.; III, 1959, 303 S.; IV, 1960, 340 S.; V, 1961, 256 S.; VI, 1963, 226 S.; VII, 1966, 245 S.

Die 47 Beiträge sind fast ausschließlich der Musik in der Slowakei gewidmet. Ganz ohne Verbindung mit der slowakischen Musikgeschichte sind nur die Studien von Jaroslav Vanický (über den tschechischen Mittelalterdichter Domaslav, IV, S. 126—137) und Zdenko Nováček (B. Smetana, I, S. 181—210).

Über die Beziehungen Klara Schumanns (II, S. 178—186) und Anton Rubinsteins (III, S. 196—204) zu Bratislava berichtet Zoltán Hrabuššay, der vier bisher ungedruckte Briefe von Klara Schumann an Kornelia Spányi und Joh. Nep. Batka publiziert und die Programme ihrer Konzerte 1856 und 1866 mitteilt. Anton Baník hat Lisztiana aus dem Besitz der Familie Zamojski gefunden (*Unbekannte Handschriften von F. Liszt in der Slowakei*, IV, S. 177—196) und abgedruckt. Die sieben Briefe und einige Notenblätter sind im Faksimile beigegeben. Vom gleichen Verfasser stammen *Erinnerungen, Dokumente und Betrachtungen zu Béla Bartók* (IV, S. 138—176) mit faksimilierten Briefen und Dokumenten, die fast alle die endlosen und unerfreulichen Verhandlungen zwischen Bartók und der „Matica slovenská“ wegen der seit 1911 geplanten Edition slowakischer Volkslieder illustrieren. Der geduldige Bartók verlangte erst 1939 sein Manuskript, dessen erster Teil 1959 erschien, zurück. Besonders interessant ist ein Verzeichnis der Briefe, Dokumente und übrigen Bartókiana im Besitz der „Matica slovenská“ sowie die Mitteilung, daß von Bartóks ursprünglichen 248 Phonographwalzen noch 226 intakt sind.

Die Beiträge zur älteren Musikgeschichte der Slowakei konzentrieren sich um zwei Themengruppen, deren erster Richard Rybář drei Studien gewidmet hat. In Band I (S. 151—179) untersucht er *Die slowakischen Neumen der Kremnitzer Bruchstücke I und II* (12.—13. Jahrhundert), des Antiphonarfragments aus Bratislava (13.—14. Jahrhundert) und der Bruchstücke aus Kaschau (14. Jahrhundert). Von allen Denkmälern, deren Provenienz übrigens unsicher ist, sind Faksimilia beigegeben. Interessanter ist die zweite Studie (IV, S. 194—208) über die *Sequenzen des Zipser Graduals des Georg von Käsmark*, einer Handschrift eines unbekanntenen Schreibers, die G. v. Käsmark 1426 approbiert hat. Von den 68 Sequenzen mit 54 Melodien sind die meisten (41) deutscher Herkunft. Der Verfasser hat jedoch auch 15 französische, 3 englische, 2 italienische, 2 böhmische und 6 einheimische Sequenzen nachweisen können. Im dritten Beitrag, *Sequenz, Legende, Epos* (VI, S. 194—208) definiert er die Sequenz als versifizierte und gesungene Legende.

Die zweite und größte Gruppe von Beiträgen ist den zahlreichen Sammlungen von Tänzen, Liedern und Spielstücken aus dem 17. und 18. Jahrhundert gewidmet. Jozef Kresanek, bekannt durch seine ausgezeichnete Arbeit *Das slowakische Volkslied* (Bratislava 1951), setzt hier seine Untersuchungen in einer Studie über die *Historischen Grundlagen des Hayduken-Tanzes* (III, S. 136—162) fort. Er verfolgt die Entwicklung dieses Tanzes von den ursprünglichen Kampf- und Historieliedern über die Moresca des 14. und 15. Jahrhunderts bis in jene Gegenden Mittel- und Südeuropas, in denen gegen die Türken gekämpft wurde. Die charakteristischen melodischen Formeln weisen in das Zentrum der wallachischen Musikkultur. (Einige Druckfehler in den Notenbeispielen, z. B. Nr. 6, Takt 8, Nr. 7, Takt 3, Nr. 7, Takt 4, lassen sich mühelos korrigieren.) Ganz unbegreiflicherweise fehlt eine Zusammenfassung der wichtigen Ergebnisse in einer der Weltsprachen.

Mit der Tanzsammlung der Anna Szirmay-Keczer (die übrigens nichts mit dem Manuskript zu tun hat) befaßt sich Kresanek in einer umfangreichen Arbeit (VII, S. 5—86), die den deutsch lesenden Interessenten in der inhaltlich entsprechenden Einleitung der Ausgabe *Melodiarium Annæ Szirmay-Keczer, Fontes Musicæ in Slovacia, Vol. I, Bratislava 1967*, zugänglich ist. Die slowakische Studie ist allerdings ausführlicher und nachdrücklicher in der Polemik gegen polnische (K. Hlawicka) und ungarische (B. Szabolcsi) Interpretationen. Der Verfasser weist nach, daß die Handschrift aus dem 18. und nicht, wie bisher angenommen, aus dem 17. Jahrhundert stammt.

Ebenfalls im 18. Jahrhundert wurde der in Oponice aufgefundene Sammelband von Liedern und Tänzen (1730) kompiliert, mit dem sich R. Rybářič (VII, S. 49–86) und Oskár Elšček (VII, S. 87–96) befassen. Dieses Lieder- und Tanzbuch aus der Bibliothek des Grafen Apponyi enthält die „Melodiestimmen“ von „ungarischen“ Tänzen (72), slowakischen Liedern und Tänzen (77), Tafelmusiken und verschiedenen Sätzen (153) im jüngsten Teil. Die zahlreichen Volkswesen in einem typisch adeligen Musiziergut sind charakteristisch für die besondere Einstellung des ungarischen Adels. Rybářič vermutet, sicherlich mit Recht, daß die größtenteils achttaktigen Sätzchen nur als Gedächtnisstütze für die Improvisationen der Kapelle gemeint waren. Die zahlreichen Notenbeispiele sind in dieser Arbeit wohl der Korrektur entgangen, wie die z. T. irreparablen Druckfehler beweisen (z. B. Nr. 3, Takt 2; Nr. 4a, Takt 2; Nr. 4b, Takt 2; die Überschrift von Nr. 4d soll ASK C–63 heißen, Takt 2 ist korruptiert; Nr. 13, Takt 2 und Nr. 17, Takt 9 sind rhythmisch verdorben; Nr. 18, *Puldier Polonicus* im $\frac{3}{4}$ -Takt hat im Takt 9 $\frac{4}{4}$ und im Takt 14 $\frac{2}{4}$. Dieser Tanz soll auf S. 88 der Handschrift stehen, lt. Elšček — vgl. weiter — steht er auf S. 45 mit dem Titel *Puldier Poloniensis*, hier allerdings mit neuen Fehlern in Takt 2 und 9. Der Leser muß die richtige Version aus diesen beiden Beispielen rekonstruieren, wobei Takt 9 sicherlich

 lauten muß).

O. Elščeks Beitrag ist einer Stilcharakteristik der „Oponicer“ Sammlung und deren Beziehung zur slowakischen Volksmusiktradition gewidmet. Der Verfasser teilt die Sätzchen in „Kunst“- und „Volksmusik“ ein, nach Kriterien, deren Beweiskraft man bezweifeln möchte. Die ganze Sammlung ist schließlich auch nach seiner Ansicht von einem „Kunstmusiker“ zusammengestellt, die Authentizität der Aufzeichnungen zweifelhaft.

Den Versuch einer Analyse der Tanztypen in den bisher bekannten slowakischen Sammlungen der Zeit um 1700 unternahm L'uba Ballová (*Zur Problematik der auf dem Gebiete der Slowakei erhaltenen Tanzmusik um 1700*, VI, S. 142–196). Im ersten Abschnitt enthält diese Arbeit eine nützliche Übersicht der Quellen, z. T. mit genauer Inhaltsangabe (Codex Vitoris, Codex Eleonore Lányi), im zweiten und dritten eine Untersuchung der Nomenklatur („*saltus hungaricus*“, „*saltus polonicus*“ usw.), der Bestimmung, Struktur und Provenienz.

Die letzten zwei Beiträge zur älteren slowakischen Musikgeschichte stammen von Ladislav Mokřý, der den vermischten Inhalt des *Pestrý sborník*, einer Lautentabulatur aus Leutschau-Levoča (II, S. 106–166) untersucht. Die 113 Tänze sind hier zu viersätzigen Suiten gruppiert, deren Aufbau (Allemande-Courante-Ballo-Sarabande) nicht dem üblichen entspricht. Zahlreiche Einzelsätze sind national bestimmt, insbesondere die *choreæ polonicæ et hungaricæ* und eine *chorea kozacky*, aber auch süddeutsche und österreichische Tänze sind hier zu finden. Unter den Tafel- und Trompeterstückchen ist ein *Appetitus Kalbfleisch* nicht ohne kulinarisches Interesse. Der einleuchtende Wert dieser Studie wird nur durch den traurigen Zustand der Notenbeispiele beeinträchtigt. Besonders auffallend, wenn nach einer Aufzählung der Druckfehler in der früheren Veröffentlichung durch A. Hořejš (in *Hudba na Slovensku v XVII. storočie*, Bratislava 1954, S. 345–418) das darauf folgende Notenbeispiel in 5 Takten 11 Druckfehler aufweist (S. 110, Anm. 4), u. a. in der Vorzeichnung.

In Band VII (S. 97–108) hat Mokřý als zweiten Beitrag eine Studie über die *Anfänge des musikalischen Barocks in der Slowakei* veröffentlicht. Als Vermittler der frühbarocken Strömungen nach 1625 weist er in der Mittel- und Nordslowakei deutsche, in Bratislava italienische Meister nach. Die Vermittlerrolle der katholischen Kirche war in dem damals überwiegend protestantischen Lande gering.

Jiří Šehna1, der in verschiedenen Zeitschriften und Sammelbänden zahlreiche Studien zur mährischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts veröffentlicht hat und sich

besonders mit der Liechtenstein-Castelcornschen Kapelle in Kremsier befaßt, hat in einem Beitrag *Aus dem Leben der Musiker der bischöflichen Kapelle in Kremsier im 17. Jahrhundert* (VII, S. 122—133) die Umstände der Flucht des Mauritius-Organisten in Kremsier, Andreas Volner, der 1674 die Domorganistenstelle zu St. Martin in Bratislava erhielt, untersucht und an Hand von fünf lateinischen Briefen dokumentiert. Von Bedeutung für die Biographie des 1670 aus den gleichen Diensten entflohenen Heinrich Franz von Biber ist ein neu entdeckter Brief Bibers an den Bischof. Der Verfasser interpretiert diesen Brief wohl richtig, wenn er annimmt, daß Biber ursprünglich in Diensten des Neffen des Bischofs, Christoph Philip Graf Liechtenstein-Castelcorn, gewesen ist. Dieser wichtige Beitrag ist leider ohne Resumée.

Zur Musikgeschichte von Bratislava schrieb Zoltán Hrabuššay (nun so geschrieben!) eine bemerkenswerte Studie *Die Erzeugung und die Erzeuger von Musikinstrumenten in Bratislava* (V, S. 197—238), der eine kurzgefaßte Musikgeschichte der Stadt mit besonderer Berücksichtigung der in den Quellen erwähnten oder erhaltenen Musikinstrumente als Einleitung dient. In den sehr konzentrierten und auf gründliche Archivstudien gestützten Kapiteln teilt der Verfasser eine Unmenge an Namen, Daten und Fakten über sein Thema mit. Ein umfangreiches Kapitel ist dem international bekannten Unternehmen der Familie Schöllnast (gegründet 1775 durch Franz Schöllnast) gewidmet, dessen Geschäftsbücher aus den Jahren 1814—1835 und 1836—1859 einen bedeutenden Export von Blasinstrumenten nach den meisten Ländern Europas dokumentieren.

Die Beiträge zur neueren Musikgeschichte konzentrieren sich um die für die slowakische Musik bedeutenden Komponisten Ján L. Bella, Mikuláš Moyzes, Mikuláš Schneider-Trnavský und Eugen Suchoň. Eine umfangreiche Biographie von M. Moyzes (1872—1944) von Zdenka Bokosová nimmt den größten Teil des Bandes I ein (S. 7—150); sie enthält eine eingehende Lebensbeschreibung und Wertung der Werke, Werkanalysen, einen Stammbaum der Familie und ein Werkverzeichnis.

Jozef Šamkos Studie zum 75. Geburtstag von M. Schneider-Trnavský (II, S. 5—12) bringt u. a. eine Übersicht der Werke dieses wenig bekannten Liedkomponisten.

Mit den Liedern von J. L. Bella (1843—1936) befaßt sich Juraj Potúček (*Das zweite Heft der „Slowakischen Quartettgesänge“*, II, S. 167—169) und druckt das ganze Heft faksimiliert ab. Viera Donovalová hat die *Charakteristik der Personen in Suchoňš „Katrena“* (V, S. 5—91) und die *Musikalische Dramaturgie in Suchoňš Oper „Svätopluk“* (VI, S. 5—55) gründlich untersucht und überzeugend dargestellt.

Richard Rybářičs Beitrag zur *Geschichte des Musikvereins in Banská Bystrica 1857—1862* (III, S. 163—175) ist einer jener verdienstvollen Bausteine, die für die Musikgeschichtsschreibung unentbehrlich sind. In gleichen Bahnen bewegt sich Mária Potemrová in der Studie *Vojtěch Měrka im Kaschauer Musikleben* (VI, S. 179—193).

Über das sehr intense Verhältnis des tschechischen Komponisten Vítězslav Novák zur Slowakei und dem slowakischen Volkslied berichtet Vladimír Lébíl auf Grund von Briefen aus dem Nachlaß des Komponisten (III, S. 176—195).

Eine umfangreiche und bedeutende Gruppe von Arbeiten ist der Volksmusik gewidmet. *Die Geburt des europäischen Volksliedes* von János Maróthy (VII, S. 135—165) ist eine Zusammenfassung der Hauptgedanken aus der bekannten Studie *Az európai népdal születése* (Budapest 1960). Oskár Elschek definiert *Begriff und Hauptmerkmale der musikalischen Folklore* (III, S. 5—42) und untersucht in einer vergleichenden Studie den europäischen mehrstimmigen Volksgesang (VI, S. 79—116). Alica Elschek hat mit ihrer Untersuchung über die *Grundlegende ethnomuskologische Analyse* (VIII, S. 117—178) zu diesem Themenkreis beigetragen. Alle drei Arbeiten enthalten eine Reihe von wichtigen Resultaten und zeichnen sich durch ein hohes Niveau aus.

Mit dem wichtigen Problem der Aufzeichnung von Tanzschritten im Volkstanz befaßt sich Štefan Tóth in zwei sehr interessanten Studien. Er berichtet über die *Bewegungsgruppen im slowakischen Volkstanz* (III, S. 43—118) (zahlreiche graphische Darstellungen!) und vergleicht sein eigenes System (*Die Tanzschrift*, slowakisch, Bratislava 1952) mit dem bekannten von Rudolf von Laban (V, S. 92—130). Das „vertikale“ System von Tóth dürfte wegen seiner größeren Anschaulichkeit und vor allem wegen der geringeren Anzahl der notwendigen Zeichen dem Labanschen überlegen sein.

Ladislav Galko skizziert *Die Publikation und das Echo der „Slovenské spevy“* (VII, S. 109—121), der ersten slowakischen Volksliedsammlung, die 1880—1907 in 17 Heften erschien und an die 2000 Volkslieder enthielt. Außerhalb der slowakischen Thematik befindet sich Karol Hławiczka mit einer *Genetischen Analyse der Rhythmik in den Liedern aus Orawa* (Polen) (III, S. 119—135).

In gemeinsamer Arbeit haben Václav Pletka und Vladimír Karbusický einen *Beitrag zur Erforschung der slowakischen Arbeiterlieder* verfaßt (IV, S. 5—69) und 197 solche Lieder nachgewiesen. Ebenfalls in gemeinsamer Arbeit untersuchten Miroslav Filip und Ladislav Leng *Die slowakischen Volkspfeifen* (IV, S. 70—99) und ihre akustischen (Filip) und musikalischen (Leng) Besonderheiten.

Filips weitere akustische Untersuchungen gelten einer *Oszillographischen Untersuchung der Vokale* (V, S. 131—141) beim Gesang und bei der Rede. Bemerkenswerter ist Filip auf kybernetischem Fundament aufgebaute Deduktion des *Charakters des Informationsträgers in der Musik* (VI, S. 56—78). („Die akustische Energie ist mit ihrer Verteilung im Hörbereich und in der Zeit der Informationsträger in der Musik“.) Eine dritte Studie *Über die Mehrkanalaufnahme von Instrumentalensembles* (VII, S. 166—175) enthält Filip Vorschläge zur Transkription der tönenden mehrstimmigen Musik in verlässliche Notenaufzeichnungen durch Verwendung von speziellen elektromagnetischen Abnehmern und durch Aufnahme jeder Stimme für sich auf mehrspurige Tonbandgeräte. Im letzten Beitrag (VII, S. 176—200) untersucht der Verfasser schließlich die Möglichkeiten einer objektiven graphischen Melodieaufzeichnung.

Auf dem vernachlässigten Gebiete der Musiksoziologie ist nur Jozef Kresánek mit einer Studie *Zur Problematik der sozialen Funktion der Musik* (II, S. 13—55) vertreten, die in mancher Hinsicht zur Polemik herausfordert. Ein Blick in das Literaturverzeichnis des 1957 erschienenen Beitrages zeigt jedoch — mit einer Ausnahme — nur Hinweise auf Schriften, die vor 1940 erschienen sind. Wir nehmen an, daß der Verfasser seine Arbeit heute anders formulieren würde, nicht zuletzt die Arnold Schönberg betreffenden Abschnitte.

Zum Abschluß dieser informativen Übersicht noch die Beiträge zur Bibliographie und Dokumentation: Juraj Potúček, bekannt als Verfasser der großen Bibliographie der slowakischen Musik (*Súpis slovenských hudebnín a literatúry o hudebníkov*, Bratislava, Akademie der Wissenschaften 1952), veröffentlicht *Nachträge zur Musikbibliographie* (III, S. 205—275), eine Bibliographie der *Slowakischen Musik in der Literatur des Auslandes 1951—1960* (V, S. 239—256) und (VII, S. 200—227) eine *Auswahlbibliographie der Slowakischen musikfolkloristischen Literatur 1823—1961*. Die Bedeutung solcher Arbeiten ist einleuchtend. Der Verfasser hat auch eine Bibliographie der slowakischen musiktheoretischen Literatur veröffentlicht (Bratislava 1955).

Jana Terrayová untersucht (II, S. 56—105) die *Methodologischen Probleme der musikhistorischen Dokumentation* mit besonderer Berücksichtigung eines Generalkataloges der slowakischen Musik und druckt hier Vorschläge für Evidenzkarten und Fragebögen ab. Im zweiten Teil der Studie folgt eine gründliche Übersicht der musikalischen Denkmalpflege im Ausland. In einer zweiten Arbeit (IV, S. 197—328) publiziert die Verfasserin ein *Verzeichnis der Fonds der Musikarchive in der Slowakei*, das in den kommenden Bänden fortgesetzt werden soll. Der erste Teil umfaßt die Manuskriptsammlungen der Kirche in Púchov

(10 weltliche und 85 Kirchenwerke) und die Musikalien aus dem Archiv der Familie Prileský-Ostrolúcký (34 Katalognummern). In der ersten Abteilung der Púchover Sammlung (deponiert im musikwissenschaftlichen Institut der Slowakischen Akademie in Bratislava) ist Dittersdorf mit einer Symphonie in A und J. Haydn mit einer *Cassazio* für Streichquartett vertreten. In der zweiten Abteilung finden wir an bekannten Namen F. X. Brixi (9 Werke), Dittersdorf (Messe), Gluck (Arie), J. A. Hasse (2 Arien), Georg Reutter jun. (4 Werke), Wagenseil (Kantate) und Johann Zach (Arie). Alle Werke sind thematisch erfaßt. Die zweite Sammlung (jetzt im Slowakischen Nationalmuseum in Martin) enthält u. a. 6 Flötenduoette und 4 Sonaten von J. J. Quantz, ein Flötenkonzert in D von Wagenseil, eine Sinfonia von Hasse, 6 Sonaten für Flöte, Viola d'amore und Baß von J. J. Neruda und unter den Drucken Haffners *Oeuvres mêlées* (Partie I/II), G. Wittrocks *Lieder mit Melodien* (1777) und Gellerts *Geistliche Oden und Lieder*. Zahlreiche anonyme Werke müssen noch identifiziert werden. Die Bearbeitung des Materials ist vorzüglich und eine baldige Fortsetzung höchst wünschenswert.

Ein Anonymus L. J. hat schließlich noch ein *Verzeichnis der slowakischen Musik auf Schallplatten* (III, S. 276—297) kompiliert, das durch die neuen Aufnahmen seit 1959 erfreulicherweise bedeutend ergänzt werden kann.

Zu Hans Eppsteins „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“*

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Bachs Sonaten für Violine (Flöte, Gambe) und obligates Cembalo sind von der Forschung bisher recht wenig beachtet und selten in ihrer spezifischen Eigenart erkannt worden, unterscheiden sie sich doch sowohl von den Werken gleicher Besetzung zeitgenössischer Komponisten als auch von denen der folgenden Generation, endlich aber auch von Bachs eigenen Triosonaten (z. B. den Orgeltrios BWV 525—530): Die Zeitgenossen beschränken sich, sofern sie jenen Typus überhaupt pflegen, meist darauf, der rechten Hand des Cembalisten eine Obligatstimme zuzuteilen, die wahlweise auch von einem andern Instrument übernommen werden kann, so daß eine regelrechte Triosonate als Grundform erkennbar bleibt; die folgende Generation geht mit der „Sonate für Klavier mit Begleitung einer Violine“ (Flöte usw.) ganz andere Wege; bei Bachs Sonaten dieser Besetzung sind jedoch Melodieinstrument und Klavier in vielen Sätzen eine derart eigenständige Funktion zugewiesen, daß der Charakter dieser Werke mit dem Terminus Triosonate unzureichend gekennzeichnet erscheint.

Dies ist der Ausgangspunkt der *Studien* Hans Eppsteins, die Bachs genannte Sonaten hauptsächlich unter vier Gesichtspunkten betrachten:

Das Zusammenwirken der Instrumente

Formprobleme

Entstehungsgeschichtliche Fragen

Echtheitsfragen

Während das letzte Kapitel (Echtheitsfragen), wie zu erwarten war, keine sensationellen Neuerkenntnisse bringt — sein Wert besteht hauptsächlich darin, daß die bisher oft nur verdachtsweise geäußerten Echtheitszweifel zu den Sonaten BWV 1031, 1020, 1022, 1036, 1025 und Anh. 154 nach den vorangegangenen Untersuchungen nun ihre Berechtigung

* Diss. phil. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1966. 199 S. (Studia musicologica Upsaliensia. Nova series. 2.)

finden —, wird sich die Forschung mit den Ergebnissen der ersten drei Kapitel gewissenhaft auseinandersetzen müssen. Denn die — nicht zuletzt sprachlich — ausgezeichnete Arbeit Eppsteins bringt eine Reihe fruchtbarer Neuansätze, die über das begrenzte Gebiet der vorliegenden Studien hinaus Bedeutung haben.

Mit der Frage nach dem Zusammenwirken der Instrumente sucht der Verfasser zu klären, inwieweit Bach bewußter als seine Zeitgenossen die in der gewählten Besetzung begründeten musikalischen Möglichkeiten wahrgenommen hat. Hier erscheinen zwei Beobachtungen bedeutsam:

In den schnellen Sätzen herrscht das Trioprinzip vor; nicht triomäßige Partien haben episodischen Charakter. Wo es in diesen Sätzen aber zu stärkerer Ausprägung des Instrumentidiomatischen kommt, wo also z. B. dem Melodieinstrument eine Kantilene, dem Klavier dagegen eine spielerische Begleitfigur zugewiesen wird, da kommt es im Verlauf des Satzes wohl in der Regel zu Stimmtausch, so daß auch das Klavier die Kantilene und das Melodieinstrument die Begleitfigur übernimmt; die erste Präsentation jedoch erfolgt stets in der für beide Instrumente charakteristischen Stimmtzuweisung (vgl. z. B. die Cantabile-Partie in Satz 3 der Gambensonate g-moll).

Noch stärker vom Instrument her erfunden erscheint der Klavierpart in den langsamen Sätzen. Hier ist oftmals die Idee des „obligaten Accompagnements“ wirksam, das für die Wiener Klassik große Bedeutung erlangen sollte. Ihren Höhepunkt erreicht die Eigenständigkeit des Klavierparts in den Eingangssätzen der Violinsonaten in *h*- und *f*-moll: „Diese beiden Sätze stellen nach Satzstruktur und musikalischem Charakter einen der kühnsten Vorstöße Bachs in kammermusikalisches Neuland dar“ (S. 43).

Was Bach zu dem Schritt von der Triosonate weg zum Duo mit obligatem Cembalo bewegen haben mag, wird sich schwer sagen lassen. Das Problem steht in engem Zusammenhang mit einigen weiteren Fragen, die sich als nicht weniger problematisch erweisen. Die eine ist die nach Bachs Stellung zum Generalbaß. Empfand er das akkordische Accompagnement als *conditio sine qua non* wie die meisten seiner Zeitgenossen oder (wie Eppstein vermutet) bisweilen auch als Verunklärung des reinen Satzes? Hier könnte vielleicht einmal eine Spezialstudie weiterhelfen¹. Eine andere Frage ist die nach Bachs Verhältnis zum Klavier. Offenbar ist er ein Liebhaber guter Cembali gewesen, wie man aus mehreren biographischen Hinweisen erkennen kann². Vielleicht war es also wirklich eine Parteinahme für das Cembalo, wenn er noch in seinen späteren Leipziger Jahren Instrumentalkonzerte, die für Melodieinstrumente komponiert worden waren, zu Cembalokonzerten umarbeitet. Zwar kommt unserem heutigen Empfinden deren Urform oft mehr entgegen — man denke nur an die bekannten Violinkonzerte (BWV 1041–1043) und ihre Cembalo-Übertragungen (BWV 1058, 1054, 1062) —, aber wer vermag zu sagen, ob Bach darin nicht anders empfand? Wenn ja, so wäre auch die oben angeschnittene Frage gelöst. Auch die kurze Klangdauer des Cembalotones (Eppstein, S. 32) könnte Bach vielleicht weniger von der Übertragung melodischer Linien auf dieses Instrument abgeschreckt haben als uns heute, da man sich mit diesem Phänomen ja auch in den reinen Cembalowerken abfinden mußte. Offenbar hatte die Zeit eine beträchtliche Übung im „Zurechthören“ des Cembaloklanges, sonst wäre ihr die Diskrepanz zwischen einer auf der Orgel und einer auf dem Cembalo gespielten Fuge nur schwer erträglich gewesen; und Bach hätte wohl eher eine „Wohl-

¹ Vgl. auch die Behandlung derselben Frage durch Roger Bullivant, *Zum Problem der Begleitung der Bachsden Motetten* in: Bach-Jahrbuch 1966.

² Als Köthener Hofkapellmeister läßt Bach ein neues Cembalo in Berlin anfertigen (Fr. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 17); bei der Wiederaufnahme der Konzerte des Collegium Musicum nach dem Tode Augusts des Starken, läßt er durch die Leipziger Lokalpresse ankündigen, daß „dabey ein neuer Clavicymbel, dergleichen allhier noch nicht gehöret worden“, Verwendung finden werde (A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs* III, Leipzig 1941, S. 132); und nicht zuletzt weist sein eigener Nachlaß (vgl. z. B. Spitta II, S. 958 und 968) in dieselbe Richtung.

temperierte Orgel“ statt eines „Wohltemperierten Klaviers“ geschrieben³.

Zum Formproblem bringt Eppstein zunächst eine allgemeine Charakteristik der auftretenden Formen. Der äußeren Anlage nach gehören die behandelten Sonaten in der Mehrzahl dem viersätzigen da-chiesa-Typus und in der Minderzahl dem dreisätzigen Konzerttypus zu: nur BWV 1030 und 1019 (a) sind unregelmäßig geformt. Mit dieser Ansicht tritt Eppstein der Auffassung Hans-Joachim Mosers (Zeitschrift für Musik 105, 1938) entgegen, der den langsamen Eingangssatz nur als Einleitung zum folgenden Allegro aufgefaßt wissen möchte und damit zu einer durchgängig dreisätzigen Form gelangt⁴. Besondere Beachtung verdient jedoch Eppsteins zweites Formkapitel, *Das Prinzip der Integration*. Unter Integration versteht Eppstein dabei das Bestreben des Komponisten, mit Hilfe motivischer, rhythmischer oder melodischer Mittel durch Entsprechung einzelner Formteile die Einheit eines Formganzen herzustellen. Mit zahlreichen Beispielen wird die Integration innerhalb von begrenzten melodischen Verläufen, ferner zwischen Stimmen eines mehrstimmigen Komplexes und endlich innerhalb größerer Formstrukturen dargestellt. Charakteristisch ist, daß diese Integration vom Hörer vielfach unbewußt oder halbbewußt erlebt wird, ferner daß die offen zutage liegende Formstruktur eines Satzes von den zur Integration aufgewendeten Mitteln derart überlagert — oder vielleicht besser „unterwandert“ — wird, daß ein hörmäßiges Wahrnehmen der eigentlichen Form durch sie erschwert, verunklärt, im extremen Fall sogar unmöglich wird.

Mit dem Begriff der Integration läßt sich eine Erscheinung fassen, die zwar bisher nicht unbekannt war, aber doch kaum jemals in ihrer Funktion und in ihrer Wirkung auf den Hörer so klar erkannt und beschrieben wurde. Man verfolge z. B. einmal anhand der Darstellung Eppsteins (S. 55), wie im Mittelsatz der Gambensonate g-moll die drei Stimmen (Baß, Cembalodiskant, Gambe) zu Beginn funktionell klar voneinander geschieden sind, sich aber ganz allmählich in ihrer Struktur einander annähern, und vergleiche dann, was hiervon erkennbar bleibt, sofern man nach traditioneller Analyse einen zweiteiligen Reprisensatz konstatiert. Es wird Aufgabe künftiger Analysen sein festzustellen, inwieweit sich auch an anderen Kompositionsformen mit dem Begriff der Integration bestimmte Sachverhalte besser als bisher beschreiben lassen.

Den größten Raum innerhalb der Arbeit nimmt die Behandlung entstehungsgeschichtlicher Fragen ein, und sie sind es auch, die zu einer erheblichen Anzahl neuer Thesen über die Werkgenese der behandelten Sonaten geführt haben. Ob sich alle diese Thesen als hinreichend fest gegründet erweisen werden, muß die Zukunft entscheiden; doch ist jede einzelne von ihnen ein klar durchdachter und damit zum Weiterdenken anregender Diskussionsbeitrag.

Es geht dem Verfasser darum, nachzuweisen, daß ein gewisser, nicht unbeträchtlicher Teil der behandelten Sonaten in der uns überlieferten Form keine Originalkomposition, sondern Umarbeitung von früher komponiertem darstelle. Berechtigt ist die Frage nach dem Urbild einerseits, weil wir von keinem einzigen der behandelten Werke die Kompositionsniederschrift Bachs besitzen, und andererseits, weil wir einige sicher nachweisbare Umarbeitungen unter ihnen kennen: Die Gambensonate G-dur geht auf eine Triosonate für 2 Flöten und Generalbaß zurück; und in der Erstfassung der Violinsonate G-dur wurde offensichtlich eine früher komponierte Arie wiederverwendet. Man wird also fragen müssen, ob dieses die einzigen nachweisbaren Fälle sind oder ob sich weitere finden lassen.

³ Bezeichnend dafür ist, daß Bachs *Kunst der Fuge*, die nach dem Consensus nahezu sämtlicher Forscher ein Klavierwerk darstellt, in unserer Musizierpraxis als Cembalodarbietung keinen Eingang gefunden hat (von seltenen Ausnahmen abgesehen).

⁴ Noch radikaler faßt z. B. R. van Leyden in seiner Ausgabe der Gambensonaten (Peters) die langsamen Sätze als Einleitung zu dem jeweils nachfolgenden schnellen auf (Taktzählung!). Anlaß dazu ist vermutlich häufig die anachronistische Auffassung, daß ein phrygischer Schluß nicht vollkommen sei — eine Auffassung, die auch zur — vielleicht unberechtigten — Zählung der Flötensonate h-moll (BWV 1030) als dreisätzig (so auch die Neue Bach-Ausgabe, Bd. VI/3) geführt hat, obwohl das Autograph keine Differenzierung des Übergangs vom Presto zum Allegro gegenüber den übrigen Satzschlüssen erkennen läßt.

In größerem Rahmen hat diese Frage bereits Ulrich Siegele⁵ gestellt und dabei auch grundsätzliche Richtlinien entwickelt, wie zu verfahren sei, um die Urform ausfindig zu machen. Als besonders aufschlußreich erwies sich dabei die Frage nach dem Ambitus der einzelnen Stimmen: Zeigen sich Hinweise, die auf das Vorliegen einer Transposition und damit auf die ursprüngliche Bestimmung für ein anderes Instrument schließen lassen? Eppstein gelingt es, diese Methode noch weiter zu präzisieren, indem er die Frage nach Stimmknickungen und Umbrüchen verfolgt, die durch die Transkription verursacht worden sein könnten. — eine Frage, ohne deren Berücksichtigung die Ermittlung des Ambitus leicht in die Irre führen kann. Nächstem sind, wie Eppstein ausführt, auch der allgemeine Charakter und die Form eines Satzes in die Untersuchung einzubeziehen, freilich mit gewissem Vorbehalt, der sich aus Bachs Lust am Übertragen von Formstrukturen in ein anderes musikalisches Milieu und aus seiner relativen Gleichgültigkeit gegenüber dem Instrumentidiomatischen ergeben. Ohne die Wichtigkeit des Nachweises von Umbrüchen zu verkennen, wird man jedoch auch hier zu gewissenhaftem Abwägen raten müssen. Bach pflegt seine Melodiezüge nicht nur in Transkriptionen, sondern auch in (transponierten) Wiederholungspartien originaler Kompositionen mit einer gewissen Freizügigkeit, fast Rücksichtslosigkeit umzubrechen; man sollte daher die Untersuchungen insbesondere auf das erste Auftreten einer Melodielinie konzentrieren; denn hier ist natürlich mit einem Umbrechen in der Originalfassung nicht zu rechnen⁶.

Das Ergebnis der Untersuchungen Eppsteins besagt, daß die Violinsonaten vermutlich in ihrer Gesamtheit original sind und nur einzelne Sätze auf früher Komponiertes zurückgehen, daß dagegen die Flöten- und Gambensonaten großenteils oder ausschließlich durch Transkription entstanden sind, ferner, daß ein Teil der Sonaten aus Sätzen verschiedener Herkunft kompiliert zu sein scheint, und zwar in allen drei Besetzungsgruppen.

Aus der Fülle der Einzelprobleme (über die hier nicht detailliert berichtet werden kann) seien nur diejenigen herausgegriffen, die zu ergänzenden Bemerkungen Anlaß geben:

Flötensonate *h*-moll, BWV 1030: Die etwas komplizierte These Eppsteins führt die *h*-moll-Fassung zunächst auf eine *g*-moll-Fassung gleicher Besetzung und diese (mit Ausnahme des 2. Satzes) auf ein *g*-moll-Trio für 2 Flöten und *Bc.* zurück, endlich die Sätze 1 und 2 möglicherweise auf Konzertsätze. Von diesen Fassungen ist (außer der Endfassung) diejenige in *g*-moll insoweit gesichert, als wir eine obligate Cembalostimme in dieser Tonart besitzen (NBA VI/3, Anhang). Doch wäre hier bereits zu fragen, ob als Melodieinstrument dieser Fassung eine Flöte eingesetzt werden darf (die Überschrift mit der Besetzungsangabe dieser Handschrift ist nachträglicher Zusatz; vgl. den Kritischen Bericht NBA VI/3, S. 32), da weder die Tonart noch die tiefe Lage dies nahelegen. — Bedenkt man ferner, was zuvor über die Berücksichtigung instrumentidiomatischer Gesichtspunkte gesagt worden war, daß nämlich die erste Präsentation stets in instrumentengerechter Stimmaufteilung erfolgt, dann wird es dem Leser schwer zu glauben, jenes eminent melodiöse Flöten thema und jene eminent cembalistische Spielfigur, die den ersten Satz einleiten, seien ursprünglich in klanglich homogener 2-Flöten-Besetzung vorgetragen worden. Auch ist es recht mißlich, wenn jene These von der ersten Präsentation anfangs mit dem Hinweis auf eben diese Sonate gestützt wird, die sich nun — leider! — als Umarbeitung entpuppt. — Wenngleich wir Eppsteins These bislang durch keine bessere zu ersetzen wüßten, so möchten wir vorderhand doch noch einige Fragezeichen daran setzen.

⁵ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Diss. phil. Tübingen 1957 (maschinenschriftlich).

⁶ Als Beleg für diese Auffassung sei auf das „*Quia respexit humilitatem*“ des Magnificat, BWV 243 (a), hingewiesen. Hier findet sich in Takt 22 der *Es*-dur-Fassung in der Oboe ein Umbruch des Themas, der bei der Umarbeitung durch Verwendung der Oboe *d'amore* in der *D*-dur-Fassung beseitigt werden konnte. Besäßen wir nicht die autographen Belege, so wäre man — nach Eppstein — geneigt, die *D*-dur-Fassung an dieser Stelle für das Original und die *Es*-dur-Fassung für die Transkription zu halten.

Flötensonate A-dur, BWV 1032: Daß die Sonate in der vorliegenden Form nicht original konzipiert ist, beweist das Vorhandensein einer, wenngleich kaum authentischen, so doch auf eine frühere Fassung zurückgehenden Version des 2. Satzes (siehe den Kritischen Bericht NBA VI/3, S. 55). Da nun dieser Mittelsatz wider die Regel in der Mollvariante statt in der Parallele steht, nimmt Eppstein überzeugend eine frühere Fassung mit den beiden Ecksätzen in C-dur an, davor jedoch noch eine Konzert- oder Sonatenfassung für Flöte und Violine (mit Orchester oder Continuo), wobei Satz 1 eher für Konzert, Satz 3 eher für eine Triosonate sprechen und auch die Möglichkeit verschiedener Herkunft der Sätze in Betracht gezogen wird. Das leuchtet besonders bei näherer Betrachtung des 1. Satzes ein. Eppstein geht mit ihm hart ins Gericht (S. 99 und 101); und tatsächlich enthält er Stellen, die schwer erklärbar sind, insbesondere das zweimalige Kadenzieren in E-dur unmittelbar nacheinander in den Takten 33 und 35. Ob man daraus folgern darf, der Satz — sein fragmentarisches Autograph ist seit Kriegsende verschollen — sei überhaupt niemals über ein gewisses Konzeptstadium hinausgekommen, scheint doch fraglich. Denn das zweite Argument, das die Unvollkommenheit der Ausarbeitung belegen soll, ist weniger überzeugend. Es handelt sich um jene Korrektur im verschollenen Autograph, die Georg Schünemann im Bach-Jahrbuch 1935 mitteilt. Schünemann und mit ihm Eppstein schließen aus ihr auf den Konzeptcharakter des Autographs, während im Kritischen Bericht der NBA ein Kopierversehen als der wahrscheinlichere Grund vermutet wird: Nach 5 Takten tritt nämlich die getilgte Partie tatsächlich auf. Die Annahme der „Konzept“-These, daß diese 5 Takte erst während der Niederschrift eingeschoben worden seien, wird nun aber zweifelhaft durch die Beobachtung, daß der ganze Komplex (die Takte 20—28) eine transponierte und nur in Einzelheiten geänderte Wiederholung der Takte 11—19 darstellt. Man wird also, wenn überhaupt, dann nicht von einer nachträglichen Erweiterung, sondern allenfalls von einer rückgängig gemachten Kürzung sprechen können; — und da ist dann doch die „Kopierversehen“-These die näherliegende, weil einfachere. Ja, man möchte fast fragen, ob nicht auch jene unvermittelte zweite Kadenz in E-dur gleichfalls ein Kopierversehen sein könnte. — Bei alledem bleibt als offene Frage: Warum sollte Bach die Ecksätze aus C-dur nach A-dur tiefergelegt haben, da doch die C-dur-Fassung weder für Flöte noch für Cembalo Schwierigkeiten bietet?

Gambensonate D-dur, BWV 1028: Auf den ersten Blick ist der Transkriptionscharakter hier weniger offensichtlich und die von Eppstein angeführten Argumente sind entsprechend vorsichtig formuliert. Wenn es z. B. „keineswegs a priori abwegig“ erscheint, daß der 3. Satz aus einer Arie hervorgegangen sei, so läßt sich das wohl durch das gesangliche Thema und die im Verlauf des Satzes häufig angewendete, sonst ungewöhnliche Sequenzierung des Themenvordersatzes (also nicht der Fortspinnung) begründen; die Gesamtform müßte aber, wie ein Vergleich mit der Arientranskription BWV 1019 a zeigt, so erheblich verändert worden sein, daß die ganze Arien-These über den Grad des Verdachts nicht recht hinausgelangen will. Auffällig ist ferner der stark konzertante Charakter des vierten Satzes, dessen Entwicklung in den Takten 84—96 im Cembalopart zu einer wirkungsvollen, figurativen Kadenz gesteigert wird, während der Gambe nur schlichte, continuomäßige Stützbaßtöne von untergeordneter Bedeutung zufallen.

Eppstein gelangt zu dem Ergebnis, daß der Gamba/Cembalo-Fassung in D-dur eine Triofassung mit Bc. vorangegangen sein dürfte, und zwar entweder ein Trio für Flöte und Violine in Es- oder E-dur (wobei die Flötenstimme später zum Cembalodiskant, die Violinstimme unter Tiefoktavierung zur Gamba-Stimme umgeformt worden wären) oder für zwei Violinen bei gleichbleibender Tonart D-dur. Diese These erscheint in ihrer vorsichtigen Formulierung annehmbar; allenfalls wäre zu fragen, ob die Annahme einer Fassung mit Flöte wirklich den Wechsel der Tonart voraussetzt. Die Cembalodiskantstimme hat einen Umfang von *cis'* bis *d'''*, und nach Diskussion aller fraglichen Stellen bleibt schließlich ein einziges *cis'* übrig (Satz 4, Takt 81), das, so muß man vermuten, auch schon in der älteren

(Flöten-?) Stimme stand. Trifft das zu, so muß dieser Part, sofern er eine Flötenstimme war, höher gestanden haben. Aber sollte dieses eine *cis'* nicht vielleicht doch in einer uns nicht erkennbaren Weise in einer eventuellen Flötenfassung anders gelautet haben? Denn D-dur ist nun einmal die Flötenart par excellence; und es will uns schwer eingehen, daß Bach das Werk tatsächlich — etwa gar aus einer für die Flöte so unfreundlichen Tonart wie Es-dur⁷ — nach D-dur versetzt haben sollte, gerade als er die Flöte aus ihrer Besetzung strich.

Auch für dieses Werk kommt uns nun aber noch eine abweichende Fassung zu Hilfe, aus der sich weitere Erkenntnisse ziehen lassen. Überliefert ist sie in drei Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, deren Herkunft auf die Sammlung Voß-Buch weist, und zwar eine Abschrift in Partitur (P 532) und zwei in Stimmen (St 438 und 439)⁸. Wilhelm Rust, der Herausgeber der Gambensonaten in BG 9, verwirft diese Fassung mit dem Hinweis auf jene schon erwähnte Stelle in Satz 4, in der die Gambe den Baß zum konzertierenden Cembalo übernimmt. An dieser Stelle wechselt nämlich auch der Violinpart in den Baßschlüssel und verlangt plötzlich Töne in der Baßregion, die auf keiner Violine spielbar sind. Rust folgert daraus, „daß dem Verfertiger dieser Abschriften auch das Arrangement selbst überlassen worden ist und dieses nicht einmal von einem gewöhnlichen Musiker, geschweige denn J. S. Bach selbst herrührt“. Zugleich weist er allerdings auch auf einige Varianten hin, die, wie er meint, nicht das Werk des Kopisten sein können, und die er deshalb in BG 9 wenigstens im Vorwort abdruckt. Was Rust vermutet hatte, beweist Eppsteins nähere Untersuchung der Varianten, nämlich daß sie eine Frühfassung des uns als Gambensonate erhaltenen Werkes bezeugen, und zwar gleichgültig, ob man die Violinfassung der Voß-Handschriften als ein unkompetentes Machwerk oder als diese Frühfassung selbst ansehen will.

Eppstein nimmt nun im Hinblick auf jene mehrfach erwähnten Baßstellen des Violinparts an, daß auch diese ältere Version keine Violin-, sondern in authentischer Fassung eine Gambensonate gewesen sein müsse. Wir werden uns mit dieser These noch beschäftigen müssen. Zunächst aber sei Rusts grundsätzliches Mißverständnis (dem auch Eppstein erlegen ist) richtiggestellt. Die Notierung einer Violinpartie im Baßschlüssel ist nämlich zu Bachs Zeit tatsächlich gebräuchlich gewesen. Beispiele dafür finden sich bei Bach in den Arien „Streite, siege, starker Held“, BWV 62, Satz 4 (vgl. NBA I/1), und „Das ist der Christen Kunst“, BWV 185, Satz 5 (vgl. BG 37, Vorwort). Auch in Telemanns Kantatenjahrgang *Der Harmonische Gottesdienst* (Hamburg 1725/1726) findet sich dieselbe Erscheinung mehrfach⁹. In allen diesen Fällen bedeutet die Notierung, daß der Violinspieler diese Partie eine Oktave höher als notiert (also in 4'-Lage) zu spielen habe.

So betrachtet, verliert das Notenbild der „Baßpartie“ in den Voß-Handschriften seine Rätselhaftigkeit, wie die nachstehende Gegenüberstellung mit der Gambenfassung zeigt:

BW 1028, Satz 4

The image shows a musical score for BWV 1028, Satz 4. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Violin-fassung' and the bottom staff is labeled 'Gamben-fassung'. Both staves are in a sharp key signature (F#) and have a forte 'f' dynamic marking. The Violin part is written in treble clef, and the Gamben part is written in bass clef. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with the Gamben part being an octave lower than the Violin part.

⁷ Man bedenke dazu, daß BWV 1031 mit Eppstein als Erzeugnis der jüngeren Generation angesehen werden muß und daß die Tonart c-moll für die Triosonate des *Musikalischen Opfers* durch das Thema Friedrichs II. festgelegt war.

⁸ Eine neuerliche Durchsicht hat ergeben, daß St. 438 die wichtigste Handschrift und offenbar Vorlage für P 532 und St 439 darstellt.

⁹ Vgl. dazu meine Besprechung in Mf VII, 1954, S. 373 ff., wo sich nähere Einzelangaben zu Telemanns Notierungsweise finden.

Zunächst wird offensichtlich, daß die Doppelnotierung der Takte 86–90 nicht als Oktavdoppelgriffe, sondern als Korrekturen zu verstehen sind, veranlaßt durch das Bestreben, einerseits alle zu tief, d. h. unter G (= Violine: g) liegenden Töne durch nochmalige Oktavierung spielbar zu machen, andererseits alle unnötig hoch liegenden Töne so weit wie möglich nach unten zu legen, damit trotz der 4'-Lage der Charakter einer Grundstimme gewahrt bleibt. Eine einzige Note bleibt auf diese Weise unerklärlich und ist offenbar einem Irrtum entsprungen: das obere *ais* im letzten Achtel des Taktes 90. Diese Doppelnotierung ist für jeden, der mit Abschriften des 18. und 19. Jahrhunderts vertraut ist, nichts Seltenes: Eine undeutlich korrigierte Partie wird von einem gedankenlosen Kopisten in beiden Lesarten — ante und post correcturam — abgeschrieben; und nun pflanzt sich dieser Fehler durch alle weiteren Kopien wie eine lange Krankheit fort, und niemand fragt danach, woher sie entstanden ist. — Aber auch die nicht korrigierten Partien dieser Takte zeigen deutlich dieselbe Tendenz: Höherlegung der zu tiefen und Tieferlegung der unnötig hohen Töne, wie sich im einzelnen aus einem Vergleich mit der Gambenfassung ohne Schwierigkeit erkennen läßt.

Daraus wird nun freilich eines offenbar: Die Violin-Baßpartie kann ihrerseits nicht Originalschöpfung Bachs sein, sondern sie wurde, wie die Oktavkorrekturen zeigen, aus einer wirklichen Baßpartie (also vielleicht für Gambe) für Violine arrangiert. Ihre Vorlage — und das ist wiederum wichtig — war aber nicht die uns bekannte Gambenversion, sondern eine Version, die in den Takten 88–90 noch die Oktavfolge hoch-tief der Auftaktachtel aus den Takten 84–87 (und wieder 91–94) beibehielt.

Daß die Violinfassung der Quellen Voß-Buch nicht gleichzusetzen ist mit einer originalen Bachschen Fassung, sucht Eppstein weiterhin durch Hinweise auf einige tatsächliche bzw. vermiedene Satzfehler nachzuweisen. So sind in Satz 2, Takt 17–21, einige ohrenfällige Quintenparallelen enthalten, die in dieser Form auf keinen Fall einer ursprünglichen Konzeption Bachs entstammen können, um so wahrscheinlicher aber aus harmlosen Quartenparallelen durch die Höherentavierung einer Gamben(?) zur Violinpartie entstanden sind. Nicht ganz so zwingend, aber doch nicht ohne Gewicht sind die vermiedenen Quintenparallelen¹⁰ in Satz 4, Takt 16 und 69; denn hier könnte die Differenz beider Fassungen allenfalls auch durch Schreibfehler Penzels entstanden sein (vgl. allerdings Takt 11, Cembalodiskant, 1.–2. Note, als Parallelstelle zu Takt 16). Da diese Partien aber insgesamt

¹⁰ Von Eppstein mitgeteilt auf S. 134, Beispiel 30 und 31 (die Voß-Quellen lesen in Satz 4, Takt 16, Violine, 7.–8. Note: *cis*"—*d*" statt Gambe: *e*"—*fis*", ferner in Takt 69, Cembalodiskant, 1.–3. Note: 1 Sechzehntel + 2 Zweiunddreißigstel statt in der Gambenfassung: 2 Zweiunddreißigstel + 1 Sechzehntel).

unsere oben zur Violin-Baßpartie angestellten Erwägungen bestätigen, lassen sich folgende Fassungen mit hinreichender Sicherheit belegen:

1. Sonate für ein Melodieinstrument in Tenor-Baßlage (Gambe?) und obligates Cembalo von J. S. Bach. Nachgewiesen als Vorlage für Fassung 2.

2. Sonate für Violine und obligates Cembalo. Umarbeitung von 1. Bachs Urheberschaft an der Umarbeitung fraglich. Überliefert in den genannten 3 Abschriften P 532, St 438, 439.

3. Sonate für Gambe und obligates Cembalo. Eigenhändige Umarbeitung durch den Komponisten Bach. Als Vorlage der Umarbeitung darf mit hinreichender Sicherheit Fassung 1 gelten¹¹. Überliefert in Abschrift C. F. Penzels (P 1057).

Eppsteins These von einer noch früher anzusetzenden Triosonaten-Fassung (s. S. 336 oben) kompliziert die Entstehungsgeschichte noch weiter insofern, als die Gambenpartie nun doch wieder auf eine Bachsche Violinpartie zurückgeführt wird, notabene eine Violinpartie, die die obenerwähnten Quintenparallelen und die Violin-Baßpartie, die dem Arrangeur der Fassung 2 zur Falle wurden, nicht enthielt. Sie wären erst bei der Umarbeitung der Triosonate in unsere Fassung 1 von Bach hineingetragen worden. Bachs Violinpartie müßte also von allen überlieferten Fassungen relativ verschieden gewesen sein. Es ist aber schwierig, relative Verschiedenheit mit einer Methode zu belegen, deren Voraussetzung in der Annahme relativer Gleichheit besteht.

Man wird vor komplizierten Entstehungshypothesen bei Bachschen Sonaten nicht grundsätzlich zurückschrecken dürfen: Vermutlich haben viele eine sehr viel kompliziertere Vorgeschichte, als unser geringer Quellenbestand heute erkennen läßt. Wenn aber die Vorgeschichte kompliziert ist, ob unsere Hypothese dann wirklich das Richtige trifft, das wird häufig fraglich bleiben.

Zum Schluß der Behandlung der Gambensonate *D*-dur stellt Eppstein ganz vorsichtig die Frage nach ihrer Echtheit und deutet die Möglichkeit an, daß es sich hierbei um eine gemeinsame Schöpfung Bachs mit einem seiner Söhne oder Schüler gehandelt haben könne. Besonders der 2. Satz mit seinem homophonen Beginn und seinem synkopischen Rhythmus lasse auf eine jüngere Generation schließen. Wenn uns hier aber nicht ein glücklicher Zufall oder exaktere stilistische Untersuchungsmöglichkeiten zu Hilfe kommen, wird ein definitives Urteil kaum möglich sein.

Am Ende der entstehungsgeschichtlichen Betrachtungen erörtert Eppstein noch das Problem der Chronologie. Aus der bereits oben mitgeteilten Erkenntnis, daß die Flöten- und Gambensonaten deutlichere Anzeichen für das Vorliegen einer Transkription erkennen lassen als die Violinsonaten, folgert Eppstein, daß diese später, jene aber schon früher entstanden sein müßten, daß also der viersätzigte Sonatentypus — für diese Werkgruppe jedenfalls — den definitiven darstelle. Darf man sich aber 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? Für den Typ des Tripelkonzerts jedenfalls besitzen wir ein anschauliches Beispiel, wie sich Bach nach dem Vorbild des 5. Brandenburgischen Konzerts ein weiteres Konzert, *a*-moll, BWV 1044, für die als fruchtbar erkannte Besetzung durch Transkription beschafft.

Auf ähnliche Probleme stößt der Versuch einer absoluten Chronologie. Als Entstehungszeit der Urfassungen wird man mit Eppstein sicherlich die Köthener Jahre¹² annehmen müssen.

¹¹ Die Entstehung der Fassung 3 setzt nicht unbedingt eine neue Niederschrift voraus. Die Änderungen könnten von Bach z. B. nur in den Aufführungsstimmen angebracht worden sein, während die Partitur unverändert blieb und so dem Arrangeur der Fassung 2 als Vorlage diente.

¹² Nachdem in den Kritischen Berichten I/14 (S. 106 f.) und I/35 (S. 40 f.) der NBA auf die Möglichkeit hingewiesen worden war, daß das 3. Brandenburgische Konzert bereits in Weimar entstanden sein könnte, wird man die Möglichkeit der Entstehung einzelner Urformen der hier behandelten Sonaten in der Weimarer Zeit auch nicht völlig von der Hand weisen können. Zu denken wäre etwa an die Gambensonate *g*-moll (BWV 1029) oder die Violinsonate *G*-dur (BWV 1019 a). Doch liegen dafür keine sicheren Anhaltspunkte vor.

Für die Violinsonaten läßt sich das auch durch äußere Evidenz glaubhaft machen. Für die Flöten- und Gambensonaten ist das nicht der Fall; die beiden autographen Letztfassungen der Flötensonaten (H, A) weisen mit Sicherheit in die spätere Leipziger Zeit. Sind also die Flöten- und Gambensonaten Transkription, so braucht höchstens deren Urform in die Köthener Zeit zu fallen; daß auch ihre Fassung mit obligatem Cembalo schon vor Leipzig entstanden ist, läßt sich vorderhand nicht belegen; die Möglichkeit einer Herstellung für die Bedürfnisse des Leipziger Collegium Musicum bleibt also bestehen.

Es ist hier nicht möglich, auf alle, z. T. höchst fruchtbaren Einzelbeobachtungen Eppsteins zur Entstehungsgeschichte dieser Sonaten einzugehen. Viele von ihnen werden den Ausgangspunkt weiterer Forschungen bilden. So wird man z. B. bei der Frage nach der Urform bisweilen noch weitere Instrumente in die Betrachtung miteinbeziehen müssen. Man wird fragen müssen, ob die Tatsache, daß als Ergebnis vielfach ein mit Violine oder Flöte besetztes Werk erkannt wurde, nicht z. T. dadurch bedingt ist, daß diese Instrumente einen relativ großen Ambitus haben und daher den dahin gerichteten Vermutungen den geringsten Widerstand entgegensetzen. Hat Bach die Oboe nicht auch in Sonaten verwendet? Oder könnte die Gambensonate D-dur vielleicht auf ein Werk mit Violoncello piccolo (Viola pomposa) zurückzuführen sein, dessen Notierung dann jenes Mißverständnis der Voßschen Violinfassung verursacht hätte?

Es gehört zur Natur einer gelungenen Arbeit, daß sie zu weiteren Fragen anregt.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Sommersemester 1968

Basel. Lektor Dr. E. Lichtenhahn: Die Bedeutung der Instrumente für die Erforschung der antiken Musik (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Köln. Dozent Dr. R. Günther: Die Musik Afrikas. Stilgeschichte und Stilprovinzen in Sudan und Sahara — Pros B: Transkription afrikanischer Musik.

Regensburg. Prof. Dr. H. Beck: Die großen Epochen der abendländischen Musik (Einführung in die Musikgeschichte) (1) — W. A. Mozart (1) — S: Franz Schuberts Klaviersonaten (2) — Harmonielehre (1) — Kontrapunkt (2) — Orchester (2) — Chor (2).

Wintersemester 1968/69

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. H. Kürchmeyer: Musik unserer Zeit (2) — Ü: Ausgewählte Kapitel aus der Systemgeschichte der Musikkritik zwischen 1797 und 1854 (2).

Lehrbeauftragter Oberstudienrat R. Bremen: CM instr., CM voc.

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Die Stellung des Musikers im Barockzeitalter, dargestellt an Monteverdi, Lully, Bach und Händel (2) — Haupt-S: Stilkritische Ü zur Barock-Musik (2) —