

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Nochmals zum Fauxbourdon (Faburden) bei Guilelmus Monachus

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Wie in den *Regule contrapuncti Anglicorum* des Traktates *De preceptis artis musicae et praeceptis compendiosis libellus* die Äußerungen des Guilelmus Monachus über den festländischen Fauxbourdon (= Fb.) bzw. englischen Faburden (= Fab.) zu verstehen sind, scheint ungeklärt zu bleiben zu müssen. Vielleicht bietet aber die inzwischen weitgehend bekanntgewordene und erforschte schriftliche Überlieferung von „Fb.-Stücken“ auf dem Festland und von Faburdens in England¹ einen Zugang zu seinen Beispielen und von diesen aus zum wirklichen Verständnis seiner Aussagen über den genannten Gegenstand.

Ein Versuch dazu soll im folgenden unternommen werden: Den reinen Fb. betreffen im erwähnten Kapitel des genannten Traktates wohl zwei Beispiele, nämlich die in Coussemaker III², S. 293 und 295b wiedergegebenen, von denen jeweils nur etwa ein Drittel, und dieses wiederum nur bedingt richtig von Bukofzer³ wiedergegeben wurde. Beim Beispiel CS III, S. 295b bringt, wie ich Beiträge I⁴, S. 67 bereits einmal ausführte, Bukofzers Übertragung nur die zweite Möglichkeit seines Erklingens mit Contratenor (bassus, Bassus), jedoch ohne den ebenfalls notierten c. f. (die sich tatsächlich gegenseitig ausschließen).

Primär dürfte jedoch das Beispiel mit c. f., aber ohne Contratenor (bassus, Bassus) auszuführen gewesen sein, wie es hier S. 286 zu zeigen versucht wird: Der c. f. ist, wie bei der englischen c. f.-Bearbeitung meistens und beim englischen Fab. immer, wenn er in seiner einstimmigen liturgischen Fassung tief liegt (vgl. Beiträge I, S. 67)⁵, eine Quint nach oben transponiert und nur wenig variiert. Seine beiden einzigen Veränderungen bestehen in der Verdoppelung seiner ersten Note (Verlängerung auf das Doppelte ihres notierten Wertes oder ihre Wiederholung) und bei Tonwiederholungen an (Zeilen-) Schlüssen der Einführung der (kleinen) Untersekund.

Beides wird von Guilelmus Monachus ausdrücklich verlangt (CS III, S. 292b): „*Nota quod prima nota cantus firmi, quamquam sit sola, debet esse duplicata, hoc est debet*

1 Vgl. zusammenfassend E. Trumble, *Fauxbourdon, An Historical Survey*, Institute of Mediaeval Music, Wissenschaftliche Abhandlungen Nr. 3, Brooklyn (1959). Vgl. aber auch zur englischen Überlieferung D. Stevens, *Processional Psalms in Faburden*, Mus. Disc. IX, 1955, S. 105 ff., Br. Trowell, *Faburden and Fauxbourdon*, Mus. Disc. XIII, 1959, S. 43 ff. — besprochen vom Verfasser vorliegender kleiner Studie in Mf. XV, 1962, S. 186 ff. — und F. Ll. Harrison, *Faburden in Practice*, Mus. Disc. XVI, 1962, S. 11 ff. — Hingewiesen sei hier auch noch einmal auf meine *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Mustik*, Heidelberg 1959, besonders Teil I S. 84 f., wonach sich wohl auch der bekannte Abschnitt in den *Quattuor Principalia Musicae* des Pseudo-Tunstedes (CS IV — s. Anm. 2 — S. 294) über eine leichte, aber kunstvoll scheinende Art des Diskantierens auf den Fab. bezieht: Je ein Sänger beginnt im Einklang, in der Quint und in der Oktav (sowie Duodezim) über dem notierten c. f. zu singen. Der Quint- und Oktav- (sowie Duodezim-)sänger begleiten den c. f. weiter unter Kolorierung in ihren Anfangsintervallen, während der, der im Einklang beginnt, danach in die Terz über dem notierten c. f. übergeht, die zugleich die Unterterz zur Quint des Quintsängers und die Untersext zur Oktav des Oktavsängers (sowie die Unterdezim zur Duodezim des Duodezimsängers) ist. — Die Einfügung des c. f. in J. Redford, *Salvator vitae a meane* bei J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, Kassel 1963, S. 162 f., wie er dem Stück wohl zugrundeliegt, wurde versuchsweise von mir vorgenommen.

2 E. de Coussemaker, *Scriptorium de Musica Medii Aevi*, Paris 1864 (verschiedene Neudrucke) — abgekürzt CS.

3 *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 21, Straßburg 1936, Beispiele S. 12—14, Nr. 14 und 15.

4 Beiträge zu einer *Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach*, München 1964.

5 Leider ist die dortige Beschreibung der Ausführung des Fab. bei höherliegendem c. f. durch einen groben Druckfehler entstellt. Der betreffende Satz mußte lauten: „Bewegt sich der c. f. im liturgischen Buch in mittlerer oder hoher Männerstimmlage, so erklingt er in seiner notierten Lage und eine Quart darüber oder darunter, und der Tenor bildet an Anfängen und Schlüssen Unterquinten bzw. -oktaven, und inmitten der Sätze und Textzeilen Unterterzen (nicht Unteroktaven, wie es dort heißt) bzw. -sexten.“

valere duas de altis notulis, hoc est debet valere sex notulas“ und *„Item si post primam notulam vel secundam reperiantur due notule existentes sub eodem puncto, hoc est sub eadem riga, vel eodem spatio, prima debet esse facere transitum sive passagium existentes sub eodem puncto et sono. Item ultima notula eundem quoque facit transitum existentem sub eodem puncto et sono.“*

Das Beispiel CS III, S. 293 stellt nach Beiträge I, S. 67 einen französischen Fb. dar. Jedoch trifft dies nur für die von Bukofzer (a. a. O., Beispiele S. 13 unter Nr. 14)⁶ gebotene Übertragung dieses Beispiels zu, die jedoch durchaus legitim ist: Die Mittelstimme folgt der den c. f. verziert vortragenden Oberstimme sklavisch in Unterquarten. Vielleicht bezieht sich auf diese Art der folgende Satz bei Guilelmus Monachus (CS III, S. 293b): *„Contra vero dicitur sicut supranus accipiendo quartam subitus supranum que venit esse quinta et tertia supra tenorem. Iste enim modus communiter Faulxbourdon appellatur. Supranus enim ille reperitur per cantum firmum“*, so daß es sich dabei nur um die „communiter“ „Fauxbourdon“ genannte Art desselben handeln würde⁷.

Jedoch kann man das Beispiel auch wie hier S. 287 übertragen: Mit dem c. f. als Mittelstimme, variiert wie beim vorher besprochenen Beispiel, nur daß der c. f. öfter Tonwiederholung aufweist und damit häufiger Gelegenheit zur Anbringung einer verzierenden Untersekund bietet.

Passen also hier die allgemeine Überlieferung, die besprochenen Beispiele CS III, S. 293 und 295b von Guilelmus Monachus und Teile seiner Beschreibung des Fb./Fab. recht gut zusammen, so unterscheiden sich immer noch die soeben genannten Beispiele einerseits, und das erste Beispiel S. 289a (mit S. 292 teilweise wiederholter Beschreibung) andererseits, was Bukofzer veranlaßte, die im ersten Beispiel S. 289a dargestellte, auch nicht der schriftlichen Überlieferung des französischen Fb. entsprechende Art als „englischen Diskant“ zu bezeichnen⁸. Wie aber das Beispiel S. 289a als französischer Fb. bzw. englischer Fab. lauten müßte, sei hier S. 288 schematisch angedeutet.

(Notenbeispiele s. S. 286—288)

⁶ Aber nur in dieser untergeordneten Funktion kann man die Mittelstimme als „Contratenor“ bezeichnen, nicht aber als Trägerin des in der englischen Version des Beispiels unverzierten c. f. — Als zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar zu dem vorstehend erörterten Thema gehörig sei hier noch zu W. Marggraf, *Zur Vorgeschichte der Oktavsprungkadenz*, Mf. XVIII, 1965, S. 400, Anm. 7 folgendes bemerkt: In Dunstables Motetten begegnet die Oktavsprungkadenz in Nr. 23, *„Albanus roseo rutilat“* (Musica Britannica, A National Collection of Music, VIII, John Dunstable, Complete Works ed. by M. F. Bukofzer, London 1953), S. 59, T. 86/87, S. 61 T. 167/68, Nr. 28, *„Gaude virgo salutata“* S. 77 T. 152/53 (wenn auch durch Pause unterbrochen), Nr. 29, *„Preco Preheminencie“* S. 78 T. 32—34 usw. (Vollständigkeit der Aufzählung ist hier nicht möglich). Sinngemäß gehören aber z. B. in der hier zuerst genannten Motette noch S. 58 T. 20/21, S. 60 T. 98/99, T. 131/32, S. 61 T. 141—143 hinzu. — Das gelegentliche Vorkommen von Oktavsprungkadenz in festländischen Kantilenensätzen des 14. Jahrhunderts kann aber doch kein Argument gegen die von mir wiederholt ausführlich dargestellte Wandlung des Chansonsatzes im 15. Jahrhundert nach dem Vorbild des motettischen Satzes durch Umwandlung des vorher nur klangfüllenden Contratenors zum Klang- (nicht Harmonie-)träger, d. h. zum Träger von „Sextakkorden“ durch Stützung von Quarten und verminderten Quinten, nicht aber nur von Dreiklängen durch Stützung von Terzen und Sexten sein?!

⁷ Es ist die von Dufay in der bekannten *Postcommunio* seiner *Missa Sancti Jacobi* angewendete Fb.-Technik, die dort tatsächlich als „gewöhnlich“ erscheint.

⁸ Vgl. dazu Br. Trowell, *Mus. Disc.* XIII, 1959, S. 64 f.

Zu den Übertragungen der Beispiele allgemein:

Alle Akzidentien wurden vom Verfasser vorliegender kleiner Studie hinzugefügt und deshalb über die Noten gesetzt. Die eingeklammerten sind zweifelhaft. Schließen die Akzidentien der verschiedenen Stimmen einander aus, so wäre noch zwischen den verschiedenen Versionen zu entscheiden. Die Noten in spitzen Klammern wurden in der Übertragung ergänzt, und zwar jeweils auch das „passagium“ bzw. „transitum“.

Beispiel CS III, S. 295 b

Aliud exemplum

entweder: (#) (#)

Cantus firmus (5↑)

Tenor ad longum

oder:

Contratenor (bassus)

1 fehlt in CS - vgl. Bukofzer a.a.O. S. 155.

Beispiel CS III, S. 293

The musical score consists of five systems, each with three staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two are piano accompaniment. The piece is in common time (C) and features a cantus firmus in the upper voice and a tenor line in the lower voice. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and back to one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

System 1: Labeled "Cantus firmus (5↑)" and "Tenor". The cantus firmus line has a sharp sign (#) above it. The piano accompaniment has a sharp sign (#) above the middle staff.

System 2: The cantus firmus line has a sharp sign (#) above it. The piano accompaniment has a sharp sign (#) above the middle staff and a flat sign (b) below the bottom staff.

System 3: The cantus firmus line has a sharp sign (#) above it. The piano accompaniment has a sharp sign (#) above the middle staff and a flat sign (b) below the bottom staff.

System 4: The cantus firmus line has a sharp sign (#) above it. The piano accompaniment has a sharp sign (#) above the middle staff and a flat sign (b) below the bottom staff. There are first and second endings (1 and 2) marked in the cantus firmus line.

System 5: The cantus firmus line has a sharp sign (#) above it. The piano accompaniment has a sharp sign (#) above the middle staff and a flat sign (b) below the bottom staff.

1 Ms. (CS7): Note h statt c'

2 J. Handschin, *Eine umstrittene Stelle bei Guilelmus Monachus*, Kongreßbericht Basel 1949, Basel, ergänzt S. 149 die Noten c' d' e' f'

Beispiel CS III, S. 289a oben

The image shows a musical score for a piece titled "englischer Diskant". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals, while the lower staff contains a bass line with block chords. The second system also has two staves: the upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line with block chords. The text "„englischer Diskant“" is written between the two staves of the first system. Below the second system, there are two lines of text: "Fb.: Ober- und Mittelstimme," and "Fab.: nur Oberstimme verziert."

Ergänzungen zur Biographie des kurpfälzischen Kammermusikers Johannes Schenck

VON KARL HEINZ PAULS, SOLINGEN-MERSCHIED

Bei meinen im Jahre 1961 betriebenen Nachforschungen über den kurpfälzischen Kammermusiker und Gambisten Johannes Schenck, die ich in *Mf XV*, 1962 mitteilte, war es nicht gelungen, das Datum seiner Taufe in den Taufregistern der Stadt Amsterdam festzustellen. Schenck mußte aber, wenn die Angaben in der Eintragung über seine Eheschließung richtig waren, etwa 1657 in Amsterdam geboren sein, denn dort war verzeichnet, daß er 23 Jahre alt war, als er am 13. April 1680 eine Gertrud Hamel ehelichte. Als Trauzeugen wird „seine Mutter Catrina Cempius“ angeführt, die ihrerseits aber erst 1659 als Witwe eines Joannes Visscher den aus Köln stammenden „wynverlater“ (Weinhändler, Küfer) Wienand Schenck heiratete. Die sich aus diesen sich widersprechenden Daten ergebenden Fragen konnte damals nicht geklärt werden.

Inzwischen hat das Gemeinde-Archiv der Stadt Amsterdam die Katalogisierung seiner Tauf-, Heirats- und Sterberegister weiter vervollständigt. Es war nun nicht mehr schwierig, die Eintragung über Schencks Taufe aufzufinden. Unter dem 3. Juni 1660 enthält das Taufregister der römisch-katholischen Kirche „Mozes en Aaron“ folgende Eintragung:

3. Juni 1660 Wynant Wynansz[oon] Schenk
 Catharina Cempius
 Jan
 Claude du Hamel
 [unleserl.] Thomas Kempius

Die ersten beiden Zeilen geben den Namen der Eltern, die dritte Zeile den des Täuflings und die beiden letzten Zeilen den der Paten an.

In Verbindung mit den in *Mf XV*, Seite 158 mitgeteilten Eintragungen über die Eheschließung unseres Gambisten und die seiner Eltern ergibt sich unzweifelhaft, daß es sich bei obiger Eintragung in das Taufregister um unseren Kammermusiker handelt und daß die Alters-

angabe in seiner Heiratsurkunde nicht stimmt. Die durch frühere Veröffentlichungen bedingte Annahme, Schenck sei reformierten Bekenntnisses gewesen, ist unrichtig. Er wurde katholisch getauft, und damit läßt sich auch das Auftauchen seiner Frau (oder war es vielleicht einer Tochter?) bei einer katholischen Taufe (Steffen) zwanglos in seine Biographie einordnen.

Johannes Schenck wurde demnach etwa am 1. Juni 1660 als Sohn des aus Köln stammenden Küfers Wienand Schenck und seiner „im Lande Jülich“ geborenen Ehefrau Katharina, geb. Kempjes in Amsterdam geboren und am 3. Juni 1660 getauft.

Ein italienisches Pasticcio von 1609

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Als wir in unserem Aufsatz *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*¹ die Bedeutung des Pasticcios für alle „reihenweise gearbeiteten“ Stücke erneut betonten, ahnten wir nicht, wie bald uns ein solches in doppelter Hinsicht wesentliches Stück begegnen würde. Es handelt sich offensichtlich um ein bisher frühestes Beispiel eines italienischen Pasticcios von 1609, das, was besonders wichtig ist, in einem Druck vorliegt, und zwar als Variationen über „*Io mi son giovinetta*“ von Ferrabosco mit Variationen von Scipione Stella, Giovanni Domenico Montella, Ascanio Mayone innerhalb von Mayones *Secondo libro di diversi capricci per sonare* von 1609². Stella war Mayones Vorgänger an der Chiesa dell'Annunciata in Neapel und vielleicht auch sein Freund³. Über Montella vergleiche man den entsprechenden Artikel in MGG, der Instrumentalwerke von ihm so wenig verzeichnet, wie der Artikel über Stella von diesem Meister. Die Reihenfolge der Stücke, die die Ausgabe unverändert wiederzugeben scheint, trennt, trotz des Sammelbegriffs „Capriccio“, die Stücke sauber in solche mit strengem Satz, wie Ricercar und Canzone und solche mit freierem Satz, wie Toccaten und Variationen bzw. Diminutionen. Unter diesen letzten erscheint als erste Nummer das Pasticcio, das Kastner⁴ richtig mit den Variationen „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ im Ms. LyB⁵ und dem „*Tento de varios autores*“ aus dem zweiten Band der *Facultad organica* von Correa de Arauxo in Verbindung bringt, dem er sonst aber ziemlich erstaunt gegenübersteht, da ihm die Praxis nicht vertraut zu sein scheint. Sie mag einmal aus „*divertissement*“, „*travail pédagogique*“⁵, Arbeitersparnis, Freude an der Darbietung verschiedener Autoren, als Widmung an verehrte Komponisten oder aus welchen Gründen immer entstanden sein. Das Stück druckt die Namen der verschiedenen Autoren — da das Vorwort nichts Gegenteiliges meldet, dürfen wir annehmen, daß der Originaldruck ebenso vorgeht — jeweils über den Beginn der ihnen zuzuweisenden Abschnitte, da beide Partiten, aus denen das Stück besteht, in sich geschlossen durchlaufen, ohne Binnentrennungstriche, und zwar in der Reihenfolge Montella, Mayone, Montella für die erste Partita, Montella, Mayone, Montella, Mayone, Stella für die zweite Partita; so also, daß Montella jedesmal den Beginn der Partiten, Stella den Gesamtschluß sämtlicher Variationen bildet, und Mayone jedesmal eingerahmt ist. Die Stellung zu Beginn und Schluß könnte eine Ehrung für beide Meister andeuten. Jede einzelne Partita stückt also Diminutionen verschiedener Meister aneinander, die meist nahtlos ineinander übergehen, einmal mit regelrechter Abkadenzierung (S. 33, letzter Takt), oder auch so, daß der Grund-

¹ In *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16, Kassel 1965, S. 85.

² Hrsg. von M. S. Kastner, *Orgue et Liturgie*, Band 63 und 65, Paris o. D.

³ Vgl. das Vorwort von Kastner in Band 63, S. 2. Die Seiten des Vorwortes sind unnummeriert. Wir nummerieren unsererseits.

⁴ Vgl. Vorwort, S. 4, Nr. 10.

⁵ Vgl. Anmerkung 4.

tondreiklang der Kadenz zugleich der Beginn des neuen Abschnittes ist (S. 35, letzter Takt). Mit Ausnahme der Tatsache, daß Mayones Abschnitte die reichste Figuration bringen, würden keinem Hörer und Spieler besondere Stilbrüche auffallen, da alle Arten der Figuration und des Satzes der andern Meister in den weiteren, nur mit Mayone gezeichneten Stücken auch vorkommen. So erscheinen z. B. die Lombarden von Montella S. 35 auf S. 43; die komplementären Rhythmen von Stella S. 36, in der *Toccata terza*, sofort zu Beginn, oder in der vierten Canzone S. 31. Man könnte solche verschiedenen Abschnitte in den weiteren Stücken ohne weiteres als von Mayone gewollte Kontraste betrachten, es sei denn — und hier beginnt die große Frage — diese Abschnitte bewiesen, daß wir auch in diesen andern Stücken mit Pasticcios zu rechnen hätten, bei denen Mayone die verschiedenen Autoren aus Lässigkeit oder Unkenntnis nicht mehr nennt, wie er ja auch die *Bassa castiglia*⁶ Costantio Festa zuspricht — ein weiterer Beweis dafür, wie leicht die Autoren verwechselt wurden, oder wie unwichtig sie waren. So sehr nun z. B. die *Partite sopra la Romanesca* S. 57 einem einzigen Meister zuzusprechen zu sein scheinen — man vgl. die Gesamtanlage mit den Entsprechungen zwischen Partita 2 und 3; 7, 10 und 13; 1 und 12; — so sehr könnte man auch ohne weiteres bei den Abschnitten der *Toccata prima* S. 39, T. 6; S. 40, T. 5 und der *Toccata secunda* S. 24, T. 1; S. 43, T. 6; S. 44, T. 17 verschiedene Meister akzeptieren. Dann aber sind auch vom Autor selbst redigierte Drucke problematisch geworden.

Die Stillage differiert in den Abschnitten aller Stücke der Sammlung nirgends stark. Das spricht ebensowohl für einen einzigen Meister wie für ähnliche Sprache vieler, wie ja Nr. 10 sie beweist. Überall fällt derselbe Wohlklang auf, hervorgerufen durch häufige Terz- und Sextenparallelen und die vielen vollständigen Dreiklänge, den selbst bei kontrapunktischen Stücken durchsichtigen Satz, dem reiche Dissonanzen nicht fehlen (Nr. 4 und Nr. 14), oder durch die Liebe für diatonische Skalen- und Triolenläufe, die immer für Fluß sorgen. Wieviel von diesen Stilelementen mag der Tatsache zu danken sein, daß Mayone zugleich Harfenist⁷ war? (Montella war übrigens Lautenist⁸.) Nicht zufällig enthält die Ausgabe auch ein *Ricercar* für Harfe (Nr. 5)⁹, dessen Satzweise von der der andern Stücke nicht abweicht. Wie vieles, gerade an zerlegten Dreiklängen, auch in Imitationen, mag ursprünglich von der Harfe herkommen, wie ja auch bekannt ist, wieviel Organisten und Klavierspieler zugleich ein Zupfinstrument spielten oder ihre Werke für Klavier und ein Zupfinstrument zugleich edierten. Wie not täte eine Arbeit, die einmal gerade für die Frühzeit die Einflüsse der Zupfinstrumente auf die Literatur für Klavierinstrumente untersuchte. Sie wäre erfolgversprechend!

Wir haben in diesem Pasticcio zunächst für Italien einen Beweis dafür, daß Pasticcio wie sicher auch Parodietechnik generell sicherlich schon bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, vielleicht überhaupt mit dem Aufkommen der Instrumentalmusik für Soloinstrumente anzusetzen sind. Denn wenn Mayone seinen Druck schon 1609 erscheinen läßt und Montella 1607 schon tot ist¹⁰, liegt die Annahme nahe, daß diese Stücke und mit ihnen der Brauch dieser Technik zeitlich weiter zurückliegen. Ferner: da die hier vorliegende Sammlung zweifellos auch für Klavierinstrumente, d. h. nicht nur für Orgel, gedacht ist, und da das in Frage stehende Stück ein rein weltliches ist — nämlich Variationen über ein Madrigal — ist diese Arbeitsweise nicht, wie ursprünglich von uns angenommen, eine typische Gebrauchstechnik von Organisten, die sich ihr liturgisches Orgelspiel auf diese Weise erleichtern wollten, sondern ein generell gültiger Brauch für alle Musiziergattungen zumindest aller Soloinstrumente. Es mag noch vieles, besonders für Zupfinstrumente, nach und nach

⁶ Vgl. Vorwort, S. 4, Nr. 4 und 5.

⁷ Vgl. Vorwort, S. 2.

⁸ Vgl. MGG IX, Spalte 506.

⁹ Vgl. Vorwort S. 4, Nr. 5.

¹⁰ Vgl. MGG, a. a. O.

ans Tageslicht treten. Für die Virginalmusik liegt gleiche zeitliche Hypothese nahe, obwohl die meisten Quellen auch hier erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts liegen. Man wird mit Rückspiegelung der Quellen rechnen müssen, und da sich im frühen 17. Jahrhundert die gleiche Situation für alle Länder ergeben hat, werden wir nicht fehlvermuten, daß sie auch in Bezug auf den Zeitpunkt des Einsatzes in allen Ländern anzunehmen sei. Was Ausgaben angeht, so wird man, falls vom Autor redigierte Drucke vorliegen, wie hier, dennoch nicht auf sie verzichten dürfen, so viel Raum für Vermutungen sie auch bieten mögen. Denn immerhin liegt in ihnen eine klare Willensmeinung des Autors vor, der seine Stücke in dieser Form gebilligt hat.

Wasserzeichen in den Originalstimmen der Johannes-Passion *Johann Sebastian Bachs*

VON ARTHUR MENDEL, PRINCETON

Seit den Tagen Spittas und Rusts ist es allgemein bekannt, daß die Quellenlage für Bachs Johannes-Passion außerordentlich kompliziert ist. Um die Beziehungen der Quellen zueinander zu erklären, hatte Rust eine Hypothese entwickelt, die von Spitta akzeptiert wurde und bis zu Alfred Dürrs Untersuchungen zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Johann Sebastian Bachs im Bach-Jahrbuch 1957 unwidersprochen blieb. Dürr und fast gleichzeitig mit ihm, aber teilweise aus anderen Gründen, Georg von Dadelsen¹ stellten eine neue Hypothese der älteren entgegen. Der entscheidende Unterschied beider betrifft die Beziehungen zwischen den Stimmsätzen, die Rust mit a und b bezeichnet hatte.

Der Stimmsatz a umfaßt für jedes Instrument und jede Vokalstimme außer Petrus, Pilatus und dem Diener je eine Stimme; nur eine bezifferte und transponierte Generalbaßstimme fehlt. Die Stimmen sind fast vollständig von der Hand Johann Andreas Kuhnaus geschrieben, der Dürrs Hauptkopist A² ist; ihr Papier trägt das Wasserzeichen, das Dürr „Schwerter I“ nennt.

Der Stimmsatz b umfaßt je eine Stimme für Violine I, Violine II, Sopran, Alt, Tenor, Basso ripieni und einen unbezifferten Continuo. Sie sind von 6 verschiedenen Händen geschrieben und zeigen die beiden Wasserzeichen „IMK in Schrifftafel“ und „kleiner Halbmond“. Rust bezeichnete den Stimmsatz a als „ältere“ und den Stimmsatz b als „mittlere“ Stimmen. Spitta stimmte mit ihm überein und datierte a auf 1724 und (weniger bestimmt) b auf 1727. Dürr und Dadelsen kehrten diese Ordnung um; nach ihrer Hypothese sind die Stimmen b auf 1724 und die Stimmen a auf 1725 zu datieren. Die sogenannten „neueren“ Stimmen, die auf Papier mit dem Wasserzeichen „Schönburger Wappen“ geschrieben sind, wurden von Rust als Stimmsatz c—d bezeichnet; allgemein werden sie für die jüngsten der überlieferten Stimmen gehalten.

Wie bekannt, unterscheidet sich der Stimmsatz a von allen übrigen Stimmen auch durch seinen Inhalt:

		Originalpartitur
Stimmen a		Stimmen b, c, d
BWV 244/35 (in Es)	statt	BWV 245/1
BWV 245a eingefügt	zwischen	BWV 245/15 und BWV 245/16
BWV 245b	statt	BWV 245/19
BWV 245c	statt	BWV 245/31—32
BWV 23/4	statt	BWV 245/68

¹ Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs, Trossingen 1958 (Tübinger-Bachstudien 4/5).

² Vgl. Neue Bach-Ausgabe, Kritischer Bericht zu Band I/4, S. 15—16.

Außerdem enthält der Stimmensatz a eingelegte Blätter (Papier mit dem Wasserzeichen „MA mittlere Form“) mit Einschüben, um ihn dem Inhalt der anderen Stimmensätze anzugleichen. Schließlich enthalten die Stimmensätze a und b weitere Einlageblätter mit den Wasserzeichen „IFF“ und „Widersehender Hirsch, stehend, mit schaufelartigem Geweih“.

Bei der Vorbereitung der Ausgabe der Johannes-Passion im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe stellte ich fest, daß bei den in Stimmensatz a gegenüber den anderen Quellen differierenden Sätzen der Stimmensatz a jeweils zwei, Stimmensatz b aber jeweils drei Stadien erkennen läßt. Ein Beispiel:

Stimmensatz a: 1. Stadium BWV 245/30 gefolgt von BWV 245c gefolgt von BWV 245/33.
2. Stadium BWV 245c ersetzt durch BWV 245/31—32.

Stimmensatz b: 1. Stadium BWV 245/31—32.
2. Stadium BWV 245/31—32 ersetzt durch eine Arie (BWV 245c).
3. Stadium BWV 245/31—32 wieder eingesetzt.

Ähnlich lassen sich dort, wo im Stimmensatz a drei Stadien erkennbar sind, im Stimmensatz b vier Stadien unterscheiden. Die Beweisführung für beide Feststellungen ist kompliziert und wird ausführlich im Kritischen Bericht zur Johannes-Passion in der Neuen Bach-Ausgabe vorgelegt werden; die vollständige Beweisführung dort wird zeigen, daß viele Eigenheiten der Stimmen mit der Hypothese von Rust und Spitta nicht zu erklären sind, wohl aber durch die Hypothese von Dürr und Dadelsen.

Bei der Beschreibung der Stimmen war Rust nicht immer genau, und sie bieten ein so kompliziertes Bild — mit ausgestrichenen und wieder eingefügten Sätzen, teilweise mit Notizen wie „gillt“, „wird mitgemacht“ usw. — daß es Alfred Dürr, Friedrich Smend, der sich seit 40 Jahren mit der Johannes-Passion beschäftigt hat, und mir notwendig erschien, jede einzelne Seite der Stimmen so zu kennzeichnen, daß sie eindeutig zu identifizieren war. Mit Zustimmung des Leiters der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek, Dr. Karl-Heinz Köhler, ist daher jede Seite der Stimmen im Juli 1958 mit einer Seitennummer zur Identifizierung versehen worden, welcher die Beschreibung und Aufzählung der Stimmen im Kritischen Bericht der NBA entsprechen soll, und ein Kleinfilmnegativ der Stimmen in der ungefähren Reihenordnung der Seiten-Nummern hergestellt worden. Dabei sind zwei Seiten maschinenschriftlicher „Bemerkungen zur Numerierung der Seiten“ und eine Tabelle bei den Stimmen in der Staatsbibliothek deponiert und auf dem Film mitphotographiert worden. Aus dieser Maschinschrift zitiere ich folgendes:

„Da manches an der jetzigen Reihenfolge der Seiten, die auf dem Film zu sehen ist, keiner der Einrichtungen Bachs oder sogar C. Ph. E. Bachs oder Zelters entsprechen kann (z. B. Einheftung einer Violinseite in die Stimme des Tenor Evangelista), mußte der Versuch gemacht werden, die Seiten nach ihrer ursprünglichen Reihenfolge zu nummerieren. Dazu mußten selbstverständlich Hypothesen herangezogen werden, die sich möglicherweise eines Tages als irrtümlich zeigen werden. Ganz ohne solche Hypothesen wäre aber die Numerierung nicht durchführbar, und schließlich dient sie nur dem rein praktischen Zweck der Identifizierung der Seiten. Dieser Zweck wird ganz unabhängig davon, welche Methode bei der Numerierung gebraucht wird, erreicht. Die Numerierung folgt einer Reihe von Hypothesen, soll aber durchaus nicht die Möglichkeit anderer Hypothesen ausschließen. Bei der Numerierung werden die Seiten nach Papierwasserzeichen gruppiert“, und zwar:

* Ausführliches über die Feststellung der Wasserzeichen soll in dem Kritischen Bericht der NBA berichtet werden. Das eigentliche Wasserzeichen ist in manchen Seiten und in den meisten kleineren Einlage- und Deckblättern nicht zu sehen. In den meisten Fällen ist mit Hilfe einer Pause der Siegel, die von einem vollständigen Bogen eines der hier in Frage kommenden Papiere genommen wurde, unschwer die Papiersorte festzustellen. (Wo in einzelnen Fällen die Papiersorte nicht eindeutig zu erkennen ist, eigentlich aber nur

Seite	Wasserzeichen
1—108	IMK mit Halbmond
109—336	Schwerter II
337—382	MA mittlere Form
383—474 u. 505—506	Schönburger Wappen
475—504 u. 507—538	IFF mit Hirsch

Die Nummern 1—336 und 383—478 beziehen sich auf volle, ursprünglich zu den Stimmen gehörende (also nicht hinzugefügte) Seiten, die Nummern 337—382 und 479—536 auf Einlage- und Deckblätter.“

Inzwischen hat Friedrich Smend zu erkennen gegeben, daß er die Hypothese von Rust und Spitta für weiterhin gültig hält und die von Dürr und Dadelsen vorgeschlagene Chronologie der Stimmensätze ablehnt:

„Diese Hypothese hat bisher in der Literatur keinen Widerspruch gefunden. Hieraus aber mit Blume zu folgern, daß sie als bewiesen und unumstößlich richtig anzusehen ist, muß als Übereilung bezeichnet werden. Hier ist nicht der Ort, in die philologische Spezialdiskussion einzutreten; sie gehört in die Fachliteratur der Bach-Forschung, und dort werde ich mich demnächst dazu äußern“³.

In einer Fußnote zu einem Aufsatz in der Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag, Berlin 1964⁴ hat sich Christoph Wolff auf „das demnächst erscheinende Buch Friedrich Smends über die Johannes-Passion“ bezogen (übrigens schreibt Wolff in derselben Fußnote Dürr und Dadelsen Ansichten über BWV 23 zu, welche keiner der beiden Verfasser wirklich geäußert hat). In Fußnote 36 desselben Artikels schreibt Wolff:

„Bei Rasteruntersuchungen am Stimmenmaterial zur Johannes-Passion (St 111) hat sich u. a. zum Beispiel ergeben, daß das Deckblatt (531/532) in Violino II^a einer falschen Papiersorte zugewiesen wurde. A. Mendel, der Editor der Johannes-Passion innerhalb der Neuen Bachausgabe, hat in seiner Übersichtstafel zu diesem Stimmenkonvolut dieses Deckblatt der Papiersorte ‚IFF‘ zugewiesen, was für die Chronologie der Fassungen der Passionsmusik folgeschwer ist! Der Rastervergleich zog eine neue Kontrolle der Wasserzeichen nach sich, bei der ich ein deutlich sichtbares Wasserzeichen ‚Schwerter I‘ in diesem Deckblatt fand. Gleichzeitig ergab sich eine Übereinstimmung der Rastrierungen zu den übrigen Stimmen der ‚Schwerter I-Gruppe.“

Nun tragen in der Tafel, in der Wolff die Gruppierung der Seiten-Nummern fand, die Nummern 531 bis 532 ein Verweiszeichen, das auf folgende Fußnote verweist: „531 ist auf der Rückseite des Fragments einer alten Petrus und Pilatusstimme (532) geschrieben“. Wenn Wolff die maschinenschriftlichen Erläuterungen gelesen hätte, die mit der Tafel, die er falsch zitiert, bei den Berliner Materialien zur Johannes-Passion liegen, dann hätte er sehen können, daß ich festgestellt hatte, daß das Papier des Deckblattes 531 bis 532 „auch nicht mit annähernder Sicherheit“ zu bestimmen ist.

Tatsächlich hatte ich mir im Juli 1956, als ich die Wasserzeichen der Berliner Stimmen zum ersten Mal untersuchte, folgende Notiz gemacht:

„This is not paper IMK, Schwerter I, Schönburger Wappen, or IFF mit Hirsch. It might be MA mittlerer Form, though the coincidence of the Stege is not perfect. Its lower and

die eine Sorte in Frage kommt, ist dies hier nicht besonders erwähnt.) Es bleiben folgende Seiten übrig, wo man auch nicht mit annähernder Sicherheit die Papiersorte bestimmen kann:

86 a/b, 299—300, 381—382, 531—532.

Bei 477—478 kann man überhaupt nichts über das Papier sagen, da die eigentliche Handschrift verschollen ist und nur eine Photokopie derselben in der Deutschen Staatsbibliothek vorhanden ist.

[Fußnote der Maschinenschrift vom Juli 1958]

³ Was bleibt? zu Friedrich Blumes Bach-Bild. Der Kirchenmusiker XIII, 1962.

⁴ Die Rastrierungen in den Original-Handschriften Joh. Seb. Bachs und ihre Bedeutung für die diplomatische Quellenkritik, S. 80—92, Fußnote 20.

outer edges are deckle. It might even contain a watermark, which, however, would be remarkably close to the bottom or top of the sheet."

Wie ich heute aus inzwischen größer gewordener Erfahrung mit Wasserzeichen weiß, ist es unmöglich, daß das kleine Deckblatt, das nur etwa 6,5 cm hoch ist, das Wasserzeichen „Schwelter I“ haben sollte. Das Wasserzeichen selbst ist nur etwa 5,5 cm hoch, und es steht immer ungefähr in der Mitte des Blattes, d. h. wenigstens 14 cm vom Ober- oder Unter-Rand entfernt. Wer mit Wasserzeichen gearbeitet hat weiß, wie leicht es ist, aus Unregelmäßigkeiten der Dicke und Struktur eines Papiers Wasserzeichen beliebiger Form zu erkennen, deren Entdeckung dann „folgschwer“ ist.

Seite 531 zeigt die steife Handschrift der letzten Autographe Bachs, wie sie von Georg von Dadelsen beschrieben und illustriert worden ist⁵. S. 532 zeigt die Handschrift von Dürs Hauptkopisten B, den Wackernagel den „Schreiber des Continuo“ nannte. In der Johannes-Passion taucht seine Handschrift sowohl im Stimmensatz b (Tenore ripieno) als auch im Stimmensatz a (Traversiere 2) und vielleicht in einigen Text-Incipits beider Stimmensätze auf, dagegen in keinem späteren Material. S. 532 ist alles, was von einer Pilatus-Stimme übrig geblieben ist, die zu einem der früheren Stimmensätze gehörte; sie wurde zur Zeit derjenigen Aufführung ersetzt, für die das Material auf den beiden spätesten Papiersorten hergestellt wurde. Natürlich ist sie nur zufällig und nur fragmentarisch deshalb erhalten, weil Bach ihre leere Rückseite für die Niederschrift 531 benutzte. Die Funktion dieses kleinen Deckblatts in den Stimmen, so wie sie überliefert sind, ist dieselbe wie diejenige vieler anderer mit dem Wasserzeichen „IFF mit Hirsch“. Obwohl kein Zweifel daran besteht, daß das Papier dieses Deckblatts zu einem früheren Stadium der Geschichte der Johannes-Passion gehört, so gehört das Blatt als Deckblatt zu dem späteren Material, das wir als S. 475 bis 536 numeriert haben. Und da das Papier nicht mit Sicherheit identifiziert werden kann, konnten ihm in dem von mir entwickelten Nummerierungssystem keine anderen Nummern gegeben werden.

Was sind also die schweren Folgen der von niemandem je angezweifelte Feststellung, daß das Papier dieses Deckblatts älter sein mag als jenes der übrigen Deckblätter, die dieselbe Funktion haben? Daß es vor der späten Petrus- und Pilatus-Stimme (S. 477—478) auch eine frühere gegeben hat? Aber wenn es überhaupt frühere Aufführungen gegeben hat als die, zu welcher S. 477—478 gehören (und daran zweifelt auch niemand), so ist dies selbstverständlich. Daß Bach gelegentlich in späteren Jahren ein Stück früher nur einseitig beschriebenes Papier wieder benutzt hat, ist kaum folgschwer. (Übrigens enthalten die Handschriften der Johannes-Passion mehr als ein Beispiel dieses Verfahrens.)

Es schien mir notwendig zu sein, die Gefahren einer tendenziösen „diplomatischen Quellenkritik“ wie derjenigen Wolffs zu zeigen. Es wäre gut, wenn auch der Leser mit seinem Urteil über unser Problem bis zur ausführlichen Darstellung des Beweismaterials im Kritischen Bericht zu Band II/4 der Neuen Bach-Ausgabe warten würde.

(Übersetzung: Ludwig Finscher)

⁵ A. a. O., S. 116—117.

Über Johann Sebastian Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch, da komm ich her“

Eine Entgegnung auf Walter Emery, „On Evidence of Derivation“ und
„A Note on the History of Bach's Canonic Variations“¹

VON HANS KLOTZ, KÖLN

Bachs Weihnachtskanons² kennen wir in drei Fassungen:

1. in der des Sticks Q,
2. in einer Zwischenfassung, überliefert von den Hss. O, T¹ und T² sowie dem Druck S¹ (die Originalquelle W für diese Zwischenfassung ist verschollen) und
3. in der Fassung der eigenhändigen Reinschrift A.

Q bringt zuerst die vier Kontrapunktkanons in der Reihenfolge Oktaven-(I), Quinten-(II), Septimen-(III) sowie Vergrößerungskanon (IV) und schließt mit dem großen sechsteiligen Satz (V), der vier Cantusfirmuskanons, eine *diminuizione* und eine *stretta* enthält. W und A zeigen beide die Reihenfolge I, II, V, III, IV und sind auch im Notentext miteinander verwandt.

Q bietet Bachs Schöpfung als „Schauwerk“ in abstrakter Lesenotation (mit Ausnahme von Satz V, der in allen Fassungen als Orgelpartitur erscheint); W und A notieren sie als „Spielstück“ in der üblichen dreisystemigen Orgelpartitur³.

Die naheliegende Frage, welche der Fassungen die spätere, endgültige sei, wurde von den einschlägigen Autoren verschieden beantwortet.

Friedrich Karl Griepenkerl sah 1846⁴ in Q „... ohne Zweifel . . . die letzte Hand des Meisters . . .“. Wilhelm Rust bezeichnete 1878⁵ A als die „Reinschrift der Choralvariationen Vom Himmel hoch, da komm ich her, die Bach bereits 1747 durch einen Stich veröffentlicht hatte, hier aber mit verbesserten Lesarten in neuer Ordnung eigenhändig wiedergibt“. Ernst Naumann sagte 1893⁶ „Die von Seb. Bach selbst herrührende Originalausgabe wurde fast ausnahmslos als maßgebend (sc. für den Notentext seiner Edition) angesehen“. Albert Schweitzer schrieb 1908⁷ „Interessant ist, daß wir neben dem Stich noch ein Originalmanuskript besitzen, das jünger ist und die definitiven Lesarten bietet“. Friedrich Smend machte 1933⁸ als erster auf die Zwischenfassung W aufmerksam; im übrigen vertrat er die Auffassung, daß Q ohne Bachs Mitwirkung nach der bei der Mizlerschen Sozietät eingereichten Reinschrift veröffentlicht sei und daß die dort gebotene Reihenfolge der Sätze keinen Anspruch auf Authentizität habe; in A sah Smend die endgültige Fassung. Georg Kinsky schrieb 1937⁹ „Nach der Herausgabe (sc. von Q) nahm Bach noch eine

¹ Kongreßbericht New York 1961, Kassel 1961, S. 249 ff. bzw. Musical Times 1963, S. 32 f.

² Das Werk wurde 1957/58 in der Neuen Bach-Ausgabe von mir herausgegeben (Serie IV, Band 2, Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift. Kassel bzw. Leipzig 1958); vgl. dazu den Kritischen Bericht zu dem genannten Band, Kassel bzw. Leipzig 1957, im folgenden KB, dessen Quellenbezeichnungen auch hier benutzt wurden.

³ KB S. 98.

⁴ J. S. Bach, *Sämtliche Orgelwerke*, Edition Peters, Band V, Leipzig 1846, Vorrede. Griepenkerl scheint A nur oberflächlich studiert zu haben, denn 1847 behauptet er in der Vorrede zu Band VI „... die achtzehnte und letzte Nummer (sc. von A) enthält die kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied . . .“ und erwähnt weder hier noch in der Vorrede zu Band VII das Bruchstück „Vor deinem Thron tret ich“, das unmittelbar auf die Weihnachtskanons folgt und den tatsächlichen Schluß von A bildet.

⁵ BG XXV², S. XX.

⁶ BG XL.

⁷ Johann Sebastian Bach, Leipzig, Breitkopf & Härtel, S. 261.

⁸ Bachs Kanonwerk „Vom Himmel hoch da komm ich her“, BJ 1933; gleichzeitig Veröffentlichung des Notentextes von A in der Reihe der Veröffentlichungen der NBG, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

⁹ Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs, Wien, Leipzig, Zürich (1937).

größere Umarbeitung des Werkes vor. Diese zweite Reinschrift (sc. A) . . . ist als Fassung letzter Hand anzusehen“. Hermann Keller urteilte 1948¹⁰ „Bach schrieb sich in den letzten Jahren seines Lebens das Werk noch einmal ab . . ., verbesserte es in einer Reihe von Einzelheiten und stellte die Reihenfolge der Variationen . . . um . . . So dankbar wir Smend für die Mitteilung der verbesserten Lesarten sein müssen, so werden sich doch die meisten Musiker mit der Umstellung nicht befreunden können, da der Plan der gestochenen Ausgabe (die ja doch wohl Bachs ursprüngliche Konzeption darstellt) mehr überzeugt als die spätere“.

Als ich mich 1957/58 dazu zu äußern hatte, stellte ich — soweit mir bekannt ist, als erster — fest, daß diese Frage nicht eindeutig zu beantworten ist, weil sich in allen drei Fassungen ältere und jüngere Lesarten ohne erkennbare Regel nebeneinander finden¹¹. Wie leicht einzusehen ist, kommt diesem auffälligen Befund grundlegende Bedeutung zu für die Edition des Werkes.

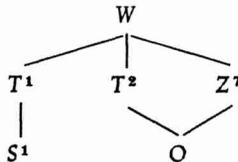
Zur Erklärung des Sachverhalts nahm ich folgende Entstehungsgeschichte an:

Urschrift U — Reinschrift für die Mizlersche Sozietät¹² — Stich Q mit verbesserten Lesarten — ausgiebig umgearbeitete Urschrift U = W (gegenüber Q viele Verbesserungen, aber auch einige ältere Lesarten) — eigenhändige Reinschrift A nach W unter Heranziehung von Q (bei der Heranziehung von Q wurden einige der älteren Lesarten durch neuere aus Q ersetzt, während andere — mit oder ohne Bedacht — stehenblieben).

Diese Konzeption wurde von Walter Emery angegriffen; zugleich hat er ihr eine eigene gegenübergestellt¹³. Zu beidem ist sachlich und auch in anderer Hinsicht einiges zu bemerken.

Emerys Kritik setzt schon im Vorfeld ein.

Für die Zusammengehörigkeit der W-Zeugen hatte ich folgendes Stemma gegeben:



Kühnel, der Schreiber von O, hat danach zwei Vorlagen kritisch miteinander verglichen; O enthält nämlich einen guten Teil der zahlreichen Flüchtigkeitsfehler von T², aber eben nur einen Teil. Einen solchen kritischen Vergleich stellt Emery als unwahrscheinlich hin.

Die Tatsache, daß Kühnel, einer der Begründer der Edition Peters, nicht nur Verleger, sondern auch selbst Herausgeber war, spricht jedoch dafür.

Daß Kühnel an der unleserlichen Stelle einer Kanonstimme herumprobiert, ohne die Parallelstelle in der anderen Kanonstimme zu berücksichtigen (I 3), und daß er an anderer Stelle eine Divergenz der beiden Kanonstimmen unverändert wiedergibt (I 14), läßt Emery an Kühnells Intelligenz zweifeln.

¹⁰ *Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs*. Leipzig, Edition Peters, 1948.

¹¹ KB S. 14, 86–88, 93 f. u. 96.

¹² Meine damalige Vermutung KB S. 86, die Kanonstimmen seien in der Sozietätsreinschrift ausgeschrieben gewesen, möchte ich heute nicht mehr ohne weiteres aufrechterhalten.

¹³ In folgenden Einzelheiten kritisiert Emery zu Recht: die Hs. T¹, von mir — nach Smend, der allein sie noch gesehen hat — ins letzte Drittel des 18. Jh. datiert, kann auch vor 1766 entstanden sein (und ist es wahrscheinlich auch, wie ich selbst später — im KB zu NBA IV/3 — dargelegt habe); der Titel 35 *Orgeltrios* der Hs. O — die aber weniger als 35 Sätze enthält — braucht nicht unbedingt auf eine andere Hs. dieses Titels zurückzugehen; und schließlich sind mehrere Lesarten, die ich als Beweis für die Zeitfolge Q-W-A in Anspruch genommen habe, auch im umgekehrten Sinn deutbar bzw. unerheblich.

Einem solchen Schluß steht jedoch entgegen, daß Bach selber an mehreren Stellen seiner Kanonstimmen mit Änderungen operiert hat, ohne die Parallelstellen in der anderen Kanonstimme zu berücksichtigen^{13a}, ganz abgesehen davon, daß Kühnel nach den ihm vorliegenden Quellen gar nicht stichhaltig entscheiden konnte, welche der beiden Kanonstimmen denn die endgültig gemeinte Lesart enthalte, nach der sich die andere Kanonstimme hätte richten müssen.

Nach Emery sollen ferner die Schreiber der Hss. O und T² von der gleichen Vorlage, nämlich T¹, abgeschrieben haben.

Wenn das wirklich so wäre, dann müßten sich die Schreibfehler, die beide gemeinsam haben, nicht nur in T¹ finden, sondern auch in S¹ irgendwie niedergeschlagen haben. Dies ist jedoch nicht der Fall. Überdies war T¹ zu Kühnels Zeit im Besitz des Thomaskantors Schicht, der damals das Kanonwerk nach dieser Unterlage bei Breitkopf & Härtel, Kühnels Konkurrenz, veröffentlichte. Soviel zu Emerys Ausführungen zu diesem Punkt.

Emerys eigene Erklärung lautet so:

Urschrift U — „revidierte Handkopie“ A nach U (mit „gewissen“ Verbesserungen) — Reinschrift für die Mizlersche Sozietät = W (mit weiteren Verbesserungen) — „nachlässig retuschierte“ Urschrift U — Stich Q nach U, ohne Reinschrift A heranzuziehen (viele Verbesserungen aus A und W „vergessen“, aber mit einigen Verbesserungen, die nicht in A sind).

Emery nennt die Urschrift Skizze („*sketch*“); dieser Ausdruck dürfte nicht ganz treffend sein. Hinsichtlich der Anfänge des Werkes werden gewöhnlich — und auch von Emery — drei Fakten übersehen: die Worte des Nekrologs „vollständig ausgearbeitet“¹⁴, die in allen Fassungen überlieferte Signierung sowohl von IV als auch von V mit den Tonbuchstaben B-A-C-H und die Verschiedenheit der Notierung von I–IV einerseits und V andererseits in Q. Das alles läßt vermuten, daß das Werk zunächst nur aus den vier Kontrapunktkanons I–IV bestand und erst später, vielleicht im Hinblick auf die Sozietät, „vollständig ausgearbeitet“ wurde, nämlich mit der Hinzufügung von vier Cantusfirmuskanons, die aber dann aus irgendeinem Grund nicht in die Schauwerknotation umgesetzt wurden¹⁵.

A soll nun, so Emery, nach U geschrieben sein, und „gewisse“ Verbesserungen enthalten. Dieser Terminus ist unzureichend; er erschöpft den Sachverhalt in keiner Weise. In Wirklichkeit stellt A eine „größere Umarbeitung“ des Werkes dar, was Kinsky 1937 schon festgestellt hatte, und enthält nicht „gewisse“, sondern, neben einer neuen Anordnung der Sätze, eine Fülle von Verbesserungen, die zur größeren Hälfte mit der systematischen Neugestaltung von III zusammenhängen¹⁶.

Die beiden kanonischen Unterstimmen von III sind großenteils in gleichförmigen Achtein geführt und tragen auf lange Strecken hin ostinaten Charakter; der Cantus firmus in der Oberstimme geht in ruhigen Halben einher. Demgegenüber war die frei kontrapunktierende Stimme in der Fassung von Q metrisch nicht stark genug profiliert und motivisch nicht genügend geprägt. Bach hat daher diese Stimme in der Fassung von W und A eingreifend umgearbeitet, wobei er sie nicht nur motorisch belebte und rhythmisch reicher entwickelte (Fig. 1), sondern sie auch motivisch stärker charakterisierte, indem er ein prägnantes Motiv von Takt 9 (Fig. 2) aufgriff und drei weitere Takte in deutlicher Richtung auf dieses Motiv hin veränderte (Fig. 3):

^{13a} Die betr. Stellen sind KB S. 97 einzeln aufgeführt.

¹⁴ „Zur Sozietät hat er den Choral geliefert Vom Himmel hoch, da komm ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.“ Natürlich waren Bachs Werke normalerweise „vollständig ausgearbeitet“, der Ausdruck muß darum hier einen besonderen Sinn haben.

¹⁵ KB S. 86.

¹⁶ Während in I, II und IV je annähernd 10 und in V annähernd 20 Töne betroffen sind, handelt es sich in III um etwa 85.

Fig. 1
Q

Takt 6

A
(W)

Q

Takt 15 f

A
(W)

Q

Takt 19

A
(W)

Fig. 2
Takt 9

Fig. 3

Q

Takt 7

A
(W)

Q

Takt 11

A
(W)

Q

Takt 18

A
(W)

A bietet das Werk also auf einer höheren Entwicklungsstufe als Q; daß auch dieser Umstand — neben dem oben S. 296, Abs. 2 genannten — für eine Edition grundlegende Bedeutung hat, liegt auf der Hand. Nach diesem Befund fällt es schwer, mit Emery anzunehmen, daß A nach der nicht oder nur wenig umgearbeiteten Urschrift geschrieben sein soll; dem steht entgegen, daß A trotz seiner vielen verbesserten Lesarten nicht den Eindruck macht, quasi improvisando niedergeschrieben worden zu sein. Emery muß dies aber annehmen, weil er glaubt, daß Q, das von den Neuerungen aus A nichts enthält, nach der revidierten Urschrift hergestellt sei, W aber für die Sozietätsreinschrift hält.

Auch ich habe angenommen, daß Bach A nach der Urschrift anfertigte, aber dabei ausdrücklich vorausgesetzt, daß er diese Urschrift vorher ausgiebig umgearbeitet hatte (die umgearbeitete Urschrift habe ich dann W genannt)¹⁷.

In W aber glaubt Emery die Sozietätsreinschrift zu erblicken: nach meiner Darstellung, so Emery, habe man zwar Abschriften von einer revidierten Skizze, aber niemand von der Sozietät solle Abschrift genommen haben von dem Werk, das doch eigens für diese geschrieben war, oder, falls doch, solle nichts davon auf uns gekommen sein. In der Tat, Emerys Zweifel klingt einleuchtend; die Tatsachen aber deuten gerade in die umgekehrte Richtung.

Für die Überlieferung Bachscher Skizzen und Entwürfe nämlich haben wir Parallelen¹⁸, nicht aber für die Herkunft von Bachhandschriften von Mizler: es liegen noch nicht einmal endgültige Beweise dafür vor, daß das bekannte Haußmannporträt mit dem bei der Sozietät eingereichten Bild identisch sei.

Darüber hinaus ist folgendes zu bedenken. A enthält nicht nur die Weihnachtskanons, sondern auch die *Siebzehn Choräle*; es existiert nicht nur zu dem Kanonwerk eine Zwischenfassung (nämlich W), sondern auch zu den *Siebzehn Chorälen*¹⁹; beide Zwischenfassungen stehen der Reinschrift A nahe, und die Zeugen beider Zwischenfassungen gehören zu ein und derselben Gruppe von Hss., die nach Inhalt und Lesarten zusammengehören.

Diese Quellen weisen nun auf die Thomasschule und nicht auf Mizlers Sozietät, und die Zwischenfassung der *Siebzehn Choräle* bildet ein Vorstufe zur Fassung von A und nicht eine Weiterentwicklung davon.

Auch nach Bachs Tode lag ein Teil seiner persönlichen Hss. in der „Componirstube“ des Thomaskantorats²⁰ und wurde u. a. noch von Mendelssohn und Hauser ausgewertet. O, T¹ und T² bilden mit bestimmten Hss. von Kirnberger, Kittel, Oley und Penzel eine zusammenhängende Gruppe²¹, der wir einen ganz bestimmten Ausschnitt von Bachs Orgelschaffen zu verdanken haben, nämlich die Choräle der sogenannten Kirnbergerschen Sammlung, 12 Stücke aus den *Siebzehn Chorälen* in einer A nahestehenden Zwischenfassung²² und die hier in Frage stehende Zwischenfassung W der Weihnachtskanons.

¹⁷ KB S. 87.

¹⁸ Die Hss. BB Mus. ms. Bach P 801 und 802 überliefern Skizzen zu BWV 667 bzw. 722, 729, 732 und 738; KB S. 20 u. S. 24.

¹⁹ KB S. 50 u. S. 62.

²⁰ B. F. Richter, *Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Johann Sebastian Bachs*. BJ 1906.

²¹ KB S. 49—51 u. S. 53 f.; vgl. auch KB IV/3 S. 13 ff.

²² KB S. 5.

Von den genannten Zeugen weisen fünf auf die Thomasschule: Schicht, der Besitzer von T^1 , war Thomaskantor; Kirnberger, Kittel und Oley waren Bachschüler, und Penzel war Thomanerpräfekt und kommissarischer Thomaskantor; die beiden restlichen sind die Kühnelsehe Hs. O und die Breitkopfsche Hs. T^2 .

Auch andere Indizien erleichtern es nicht gerade, mit Emery in W die Mizlerreinschrift und eine Weiterentwicklung von A zu sehen. So würde man eine Reinschrift für die Sozietät der musikalischen Wissenschaften eher in gelehrter Schauerknnotation vermuten (die Q tatsächlich aufweist) — W aber ist in Spielpartitur geschrieben; und wenn die Sozietätsreinschrift wirklich den hohen Entwicklungsstand von W gehabt hätte, dann müßte diesen der Stich, der gewiß mit im Hinblick auf die Sozietät gemacht wurde, eigentlich auch gehabt haben. Schließlich müßten die Eigenlesarten von W die Weiterentwicklung von W gegenüber A einigermäßen bezeugen; sie sehen aber fast durchweg älter aus als die parallelen Lesarten von A ²⁸.

Solche Erwägungen werden von Emery ignoriert. Die Zeitfolge A — W steht für ihn fest. Er glaubt, einen schlüssigen Beweis dafür zu besitzen: an fünf Stellen nämlich (III 6 sowie IV 15, 29, 31 und 41) ist A korrigiert, und die W -Zeugen stimmen mit dem Ergebnis überein; also, schließt Emery, komme W von A her („ W is derived from A “).

Ohne es zu bemerken, beweist Emery aber im gleichen Satz selbst, daß eine solche Folgerung nicht schlüssig ist.

Nach Emery habe Bach die fünf Stellen zunächst aus seiner Vorlage U in A eingetragen, dann in A eine Verbesserung angebracht, und dann in dreien der fünf Fälle die neue Lesart auch in U hineinkorrigiert (damit will Emery erklären, daß diese drei Stellen auch mit Q übereinstimmen, das ja, nach Emery, von U herkommen soll).

Wohlgemerkt: Emery hat es hier ausdrücklich mit der Folge U — A ; in beiden stand eine alte Lesart, und in beide ist, immer nach Emery, eine neue Lesart hineinkorrigiert.

Nun brauchen wir uns nur einmal vorzustellen, irgendjemand schreibe U ab. Natürlich malt der nicht den Korrekturvorgang nach, sondern er notiert das Ergebnis in Reinschrift. Dieser U -Zeuge werde nun zusammen mit der korrigierten Reinschrift A Emery vorgelegt: dieser muß, ganz wie oben, schließen, daß U von A herkomme, daß es sich also um die Folge A — U handle.

Damit ist der von Emery praktizierte Schlußfolgerungsmechanismus ad absurdum geführt; für die Bestimmung der Zeitfolge von W und A ist er wertlos.

Im übrigen hat der von Emery angenommene Hergang noch einen anderen Mangel. Nach Emery trug Bach aus U eine alte Lesart ein, verbesserte diese in A , und korrigierte schließlich in immerhin drei von fünf Fällen das Ergebnis auch in U hinein. Dagegen ist an sich nicht das geringste einzuwenden: Bach bringt damit eben auch U auf den besseren Stand.

Nun hat Bach aber in A noch eine verhältnismäßig große Anzahl weiterer verbesserter Lesarten geschaffen; von diesen findet sich jedoch nichts in Q , das ja, nach Emery, von U herkommen soll — was nicht gerade sehr für Emerys Vorstellungen spricht.

Mit der Deutung von W als Vorlage für A fallen alle diese Schwierigkeiten weg. Dann ist nämlich W identisch mit der Urschrift U , die von Bach auf die Reinschrift A hin umgearbeitet ist, enthält also von vornherein alle die vielen neuen Lesarten; der Vorgang bei den von Emery angeführten fünf Korrekturen bildet dann keine unverständliche Ausnahme.

Bach verfuhr danach mit A und W ganz so, wie Emery es für A und U annimmt: er trug aus W eine alte Lesart in A ein, verbesserte diese in A und brachte anschließend W auf den verbesserten Stand — und zwar in allen fünf Fällen; die Abschreiber von W notierten

²⁸ In KB S. 93 ist eine Anzahl solcher Eigenlesarten von W nachgewiesen.

das Ergebnis in Reinschrift. Das Resultat dieses Vorgangs entspricht genau dem heute vorliegenden Befund.

In IV 31 können wir in der Lesart der W-Zeugen noch eine Spur dieses Prozesses erkennen. Bach notierte²⁴ in A und W zunächst



Dann verbesserte er A (nach Q, das er mit heranzog) so:



und korrigierte das auch in W hinein — doch nicht ganz vollständig:



Das Ergebnis ist die aus Altem und Neuem gemischte, an sich wenig einleuchtende Tonfolge, wie sie sich heute noch in der Hs. O und in der Smendschen Fotokopie der heute verschollenen Hs. T² findet.

Mit der Annahme der Zeitfolge W—A lösen sich auch die übrigen Schwierigkeiten. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß Bach die eingreifende Umgestaltung seines Werks beim Niederschreiben von A gleichsam improvisiert habe; sie ist durch W (= umgearbeitetes U) wohl vorbereitet. Die Tatsache, daß für eine Mizlerüberlieferung keine Parallelen vorliegen, wird unerheblich; daß wir für die Überlieferung Bachscher Skizzen und Entwürfe Beispiele haben, wurde bereits erwähnt. Auch stört es nicht mehr, daß W nicht in Schauerwerknotierung geschrieben ist, sondern in Spielpartitur; es war nicht für die Sozietät bestimmt, sondern — wie A — für die Musizierpraxis. Damit stellt sich auch die Frage hinsichtlich einer Diskrepanz der Entwicklungsstufen von Sozietätsreinschrift und Stich nicht mehr, und schließlich steht die angenommene Zeitfolge mit dem Charakter der Eigenlesarten von W in Harmonie.

Wir kommen zur chronologischen Einordnung von Q.

Da handelt es sich zunächst um das grundsätzliche Verhältnis von Handschrift und Stich. Die Handschrift geht dem Stich als Vorlage voraus, darüber ist nicht zu streiten, und Emery hat durchaus den gesunden Menschenverstand für sich, wenn er von da aus die Folge Q—A für unwahrscheinlich hält und ihr die Reihenfolge A—Q als „normal“ gegenüberstellt.

Als bald aber ist Emery selbst gezwungen zu versichern, daß A gar nicht die Vorlage von Q ist; Q und A haben also in diesem Zusammenhang nichts miteinander zu tun, ihre Eigenschaften als Handschrift bzw. Stich spielen für die Zeitfolge keine Rolle mehr.

A hat gegenüber Q offenbar seine eigene Bedeutung gehabt.

Statt nach dieser Bedeutung zu fragen, bleibt Emery trotz allem bei der Zeitfolge A—Q, als ob A eben doch die Vorlage für Q gewesen sei, erklärt aber Bach gleichzeitig für so „unvernünftig“, dem Stecher (nicht A, sondern) eine „nachlässig retuschierte Skizze“ als Vorlage gegeben zu haben (nämlich U).

Die Reinschrift A, enthaltend die sechs Sonaten, die 17 Choräle und die *Weihnachtskanons*²⁶, dürfte als Grundlage für eine Veröffentlichung gedacht gewesen sein. Die *Weihnachts-*

²⁴ Die Originale sind im Diskantschlüssel notiert.

²⁵ Ursprüngliche Lesart unsicher.

²⁶ Nach dem Kanonwerk ist von unbekannter Hand noch der Sterbechoral „Vor deinen Thron tret ich“ eingetragen; dieser muß hier außer Betracht bleiben.

nachtskanons hatte Bach der Sozietät „geliefert“ und in abstrakter Notierung als Schauwerk veröffentlicht; mit ihrer Niederschrift in A war offenbar eine Veröffentlichung als Spielstück in Orgelpartitur ins Auge gefaßt, ein äußerer Anlaß, gelegentlich dessen Bach das Werk gleichzeitig in Notentext und Anordnung neu gestaltete.

Es handelt sich also um zwei Editionen verschiedener Art: von der ersten ist uns der Stich, aber nicht die hs. Vorlage erhalten²⁷; von der zweiten haben wir nur die Handschrift, zum Stich ist es nicht mehr gekommen.

Hören wir Emery weiter. In A finden sich in IV 15, 31 und 41 Korrekturen, deren Ergebnis mit Q übereinstimmt; daraus folge, sagt Emery, daß Q später sei als A.

Natürlich kann man diese Korrekturen in dieser Richtung interpretieren, aber auch in der umgekehrten, denn die Annahme, daß A nach dem umgearbeiteten U-W unter Heranziehung von Q hergestellt ist, wird ja gerade durch jene drei Korrekturen illustriert: Bach schrieb an den drei fraglichen Stellen zunächst aus W ab, änderte diese dann nach Q und brachte schließlich auch W auf diesen Stand.

Selbstverständlich hätte Bach die Version von Q sofort eintragen können, ohne erst die vermutlich ältere W-Lesart zu notieren; aber auch einem Bach kann einmal ein Versehen passieren, und schließlich handelt es sich in allen drei Fällen um den letzten Satz des Werkes. bei dessen Niederschrift man sehr wohl eine Ermüdung des Schreibers annehmen darf.

Natürlich verwahrt sich Emery vorsorglich dagegen, daß Bach sich so versehen haben könnte, da ihm ja neben W doch auch Q vorgelegen habe; aber erstens hat sich Bach in den Kanonstimmen an nicht weniger als sieben Stellen versehen, und auch das, obwohl er die richtige Kanonstimme vor Augen, ja sogar soeben erst eigenhändig niedergeschrieben hatte (womit Bach selbst dem Argument Emerys den Boden entzieht), und zweitens steht es gerade Emery nicht sonderlich an, sich auf eine angebliche Unfehlbarkeit desselben Bach zu berufen, der sonst, wo es in Emerys Vorstellungen hineinpaßt, „vergeblich“, „nachlässig“ und „unvernünftig“ gehandelt haben soll. Denn nach Emery war Bach so „unvernünftig“, zur Herstellung von Q dem Stecher als Vorlage eine „nachlässig retuschierte Skizze“²⁸ zu geben, wobei er viele der Verbesserungen aus der „revidierten Handkopie“ A (die ja nach Emery schon vorgelegen hat) „vergessen“ gehabt haben soll²⁹.

Dieser Vorstellung Emerys zu folgen fällt schwer, wenn wir uns vor Augen halten, daß A nicht einfach eine „revidierte Handkopie“ war, sondern daß es das Werk in einer planmäßig umgearbeiteten Fassung enthielt, die III in systematischer Neugestaltung, eine Fülle von Einzelverbesserungen in allen Sätzen und eine neue Anordnung des Ganzen bot.

Auch hier stoßen wir wieder darauf, daß Emerys Formulierungen in einem wichtigen Punkte unzureichend sind.

Emerys Formel „a revised reference copy“ für A kann vieles bedeuten, den wahren Sachverhalt vermutet man dahinter kaum; und wenn Emery schreibt „although Q is later than A, it is not in every way better“, so klingt das durchaus wie „Q ist im großen ganzen besser als A, nur nicht in allen Einzelheiten“, während doch gerade das Gegenteil davon richtig ist.

Ferner, nach Emery hat A „certain improvements“ vor Q voraus, und dieses „a few further improvements“ vor A: ein paar bessere Lesarten hin und her, die die eine Quelle vor der anderen voraus hat, so liest sich das; daß A ein Mehrfaches an besseren Lesarten enthält gegenüber Q, daß es überhaupt auf einer höheren Entwicklungsstufe steht, das kann man aus Emerys Formulierungen beim besten Willen nicht herauslesen.

²⁷ Die Korrekturbögen waren vor dem Kriege 1939/45 noch vorhanden; s. KB S. 87.

²⁸ An anderer Stelle lesen wir bei Emery „heavily corrected sketch“; danach sieht er die „carelessness“ wohl besonders darin, daß Bach A dabei vernachlässigte.

²⁹ Emery beruft sich auf die Veröffentlichung von *Clavierübung II* als Parallelfall. Wie weit die Parallelen wirklich gehen, müßte näher geprüft werden.

Hier stellt sich die Frage, ob Emery die Texte der Fassungen überhaupt genügend studiert hat, und wenn ja, aus welchen Gründen er in einer so wichtigen Sache jene unbestimmten, schillernden und irreführenden Formulierungen wählte, die den Leser über den wahren Sachverhalt im unklaren lassen.

Jedenfalls war nicht nur über das Verhältnis der Fassungen von Q und A, sondern auch über fast alle im Lauf dieser Ausführungen angeführten Fakten aus Notentext und Kritischem Bericht der Neuen Bach-Ausgabe hinreichend Auskunft zu gewinnen. Warum sich Emery bei seiner Kritik auch mit diesen nicht auseinandersetzt, ob er überhaupt Notentext und KB der NBA mit der Aufmerksamkeit gelesen hat, die man erwarten darf, auch diese Fragen sind offen.

Wenn Emery schließlich schreibt *„Again, Klotz rightly states that at C 7, bar 27, I. h., A has an ornament, but Q has not. What he does not say is that Q prints this movement as a puzzle canon, and in bar 27 it omits the notes as well as the ornament. But when his quotations are correct, his explanation can be reversed“* und damit die im KB S. 92 gegebene Tabelle sub voce „Zeitfolge“ kritisch behandelt, so gibt es keine Frage mehr: Emery kann den KB nicht aufmerksam gelesen haben, denn diese seine Angaben darüber sind falsch. Bei jener Tabelle geht es nicht um die Zeitfolge, sondern darum, daß W und A zwar miteinander verwandt sind, im einzelnen aber voneinander abweichen (was ausdrücklich vermerkt ist), und daß die zweite Kanonstimme in der fraglichen Variation nicht ausgeschrieben ist, wurde nicht verschwiegen, sondern auf S. 87 und S. 98 klar und deutlich gesagt.

Worauf will Emery mit seiner Kritik und seiner Konzeption hinaus? Es sind im wesentlichen drei Dinge:

1. möchte er die Reihenfolge der Variationen in Q (I–V) als späteste, endgültige erweisen (die NBA behandelt die A-Reihenfolge als die endgültige),
2. glaubt er in der Zeitfolge der Quellen einen Maßstab für die Endgültigkeit der Lesarten zu bekommen (darüber weiter unten) und
3. will er hinsichtlich des Notentextes die Lesarten der drei Fassungen sinngemäß kombiniert wissen (damit ist Emery völlig im Recht, aber — s. u.).

Die Reihenfolge der Variationen in Q stellt, wie Keller 1948 schon richtig bemerkte, Bachs ursprüngliche Konzeption dar; darauf deuten die Anzeichen hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des Werkes und der formale Aufbau von V; V ist als Vervollständigung von I–IV und als Finalsatz konzipiert.

Über den Charakter von V als Vervollständigung s. o. S. 297, Abs. 6. Für V als Finale sprechen drei Indizien: einmal ist V mit den Tonbuchstaben *B-A-C-H* signiert, ferner bietet V nicht nur vier Variationen des Liedes im Cantusfirmuskanon, sondern darüber hinaus noch eine Diminution (mit der Schlußzeile des Liedes als Baß) und eine Stretta (mit dem Schlußton des Liedes als Orgelpunkt), und schließlich ist V in der Form der Grandjeu-Dialoge der altfranzösischen Orgelmessen geschrieben, die Bach nachweislich studiert hatte; Signatur sowie Diminution und Stretta sind aber spezifisch für Schlußsätze, und die Grandjeu-Dialoge bilden in aller Regel die Finalstücke der zyklischen Formen von Kyrie, Gloria und Agnus Dei.

Ist V aber als Finale konzipiert, dann ist die A-Reihenfolge I II V III IV die spätere, was mit dem Charakter des Notentextes harmoniert.

Um die Reihenfolge I–V dennoch als endgültig zu erweisen, nimmt Emery an, daß Q später sei als A, und muß gleichzeitig annehmen, daß Bach bei der Herstellung von Q die Neuerungen von A, zu denen ja gerade auch die Reihenfolge gehört, „vergessen“ habe. In diesem von Emery gewollten Sinn verliert die Q-Reihenfolge aber den Charakter einer Ent-

scheidung: die Sätze stehen danach in Q deswegen in der Reihenfolge I—V, weil sie in der Urschrift so stehen³⁰.

Die Zeitfolge der Quellen ist für Emery „a source of information about Bach's methods of revision“. Man wünsche „to know whether Bach lengthened or shortened the last notes of the choral lines in C 5 (bars 7, 12, 17); and whether he replaced a single note by an octave leap, or the reverse (C 8, bar 16; C 7, bar 15). From this point of view the chronological order of Q and A makes all the difference“.

Nach der Zeitfolge der Quellen das Alter der Lesarten bestimmen zu wollen, dürfte einigermaßen schwierig sein, wenn man weiß — was Emery durchaus zugibt —, daß alle Fassungen ältere und jüngere Lesarten nebeneinander enthalten. Für die Verlängerung oder Verkürzung der Cantus-firmus-Zeilenenden in II kam man BWV 651 als Parallele heranziehen; hier erscheinen in den älteren Quellen Halbe mit Pause, in den jüngeren und A dagegen Ganze, und so könnte wohl hinsichtlich der Weihnachtskanons Q mit seinen Halben plus Pause die ältere Form, A mit seinen Ganzen die jüngere bieten. Aber aus dem Alter der Quellen folgt das nicht.

Denn auch Emery gibt zu, daß sowohl A vor Q Verbesserungen voraus hat als auch umgekehrt, und bewährt diese Einsicht in der Forderung, die er für die Gewinnung eines guten Notentextes aufstellt: daß nämlich die Lesarten der drei Quellen sinnvoll kombiniert werden müssen.

Damit aber kommt Emery zu spät, denn drei Jahre zuvor wurde der Notentext der NBA nach eben diesem Grundsatz hergestellt³¹: er fußt auf A, enthält aber zugleich die jüngeren bzw. besseren Lesarten aus Q und W, worüber der KB detailliert Auskunft gibt.

Beides ist Emery offenbar ebenfalls entgangen.

Wir kommen zu unserer Ausgangsfrage zurück. A enthält die „maßgebende“ Fassung, was Rust, Schweitzer, Smend, Kinsky und Keller schon lange richtig festgestellt hatten: gegenüber Q bietet A das Werk in gründlicher, systematischer Umarbeitung, auf einer höheren Entwicklungsstufe; gleichzeitig aber enthalten Q und W in einer Reihe von Fällen jüngere bzw. bessere Lesarten. Die Zeitfolge der Quellen ist demnach im vorliegenden Fall eine Frage zweiten Ranges; von wirklicher Bedeutung für eine Edition sind die eben genannten Umstände, auf denen auch die NBA fußt.

Beethoveniana

VON JOHANN ZÜRCHER, BÄTTERKINDEN/SCHWEIZ

Die Beethovenautograph-Sammlung der Konservatoriumsbibliothek Paris enthält unter Signatur MS 82 ein Allegretto in c für Klavier aus dem Jahre 1797, welches bisher nur als Fragment bekannt war¹. Dank einer außerordentlich scharfen Photokopie, die mir 1961 von der Bibliothek zugesandt wurde, konnten jedoch die weniger deutlichen, an das Stück anschließenden autographen Skizzen als Nachtrag des fehlenden Teils erkannt werden.

Hat man die letzte Doppelseite des Autographs vor sich, so sind rechts noch die 19 Schlußtakete notiert, während die linke Seite, vollgeschrieben, mit Takt 73 endet: die Teile passen nicht zusammen; es fehlt ein Blatt oder ein Bogen. Aus der dreiteiligen Anlage des Stückes und der beginnenden Ausschreibung der Wiederholungsabschnitte des 3. Teils läßt sich die

³⁰ Wie Keller bin auch ich als Musiker der Q-Reihenfolge mehr zugeneigt; auch Emery mag es so gehen, was für ihn vielleicht die Triebfeder für seine Konzeption ist. Damit ist jedoch lediglich die Frage beantwortet, was uns gefällt, und nicht die, was Bach gewollt hat.

³¹ Und nicht auf Grund einer angenommenen Zeitfolge, wie Emery meint.

¹ Max Unger, *Die Beethovenhandschriften der Pariser Konservatoriumsbibliothek*, Beethovenjahrbuch 1935; Willy Hess, *Katalog der nicht in der Gesamtausgabe enthaltenen Werke Beethovens*, 1957.

Zahl der fehlenden Takte auf ca. 30 abschätzen. Ob Beethoven das fehlende Blatt bewußt entfernte oder bereits selber schon vermißte, ist nicht zu entscheiden. Jedenfalls aber stellen die nachfolgenden Noten nicht irgendwelche Skizzen dar, sondern die vollständig notierten 30 Takte, die genau in die Autographenlücke passen und nur insofern skizzenhaft sind, als Beethoven stellenweise noch weitere Varianten angedeutet und das Ganze, im Gegensatz zur zierlichen sauberen Schrift des bisherigen Fragments, offensichtlich sehr eilig und daher wenig deutlich festgehalten hat: ein wahrer Sturmwind von Noten! Der 1. Takt des fehlenden Teils ist hierbei von Beethoven offenbar vergessen und dann unten an der Seite noch mit Bleistift hingesetzt worden, jetzt halb verwischt (Takt 74).

Der Herausgeber der Supplementbände zur Beethoven-Gesamtausgabe, Willy Hess, Winterthur, hat diesem Befund sofort zugestimmt und das Allegretto unter Beifügung einiger wichtiger Übertragungskorrekturen erstmals und vollständig im Druck erscheinen lassen (9. Supplementband, 1965, S. 19–22).

Da im fehlenden Autographenblatt bei gleicher Schrift mindestens ca. 75 Takte Platz gefunden haben müssen, nicht bloß 30, so erhebt sich die Frage nach der Gestalt des verlorenen Teils. Willy Hess vermutet drei Minore-Teile mit dazwischen liegenden Maggiore-Teilen, also eine fünfteilige Form. Der identifizierte Nachtrag wäre demnach eine autographe 2. Fassung, die das Stück vereinfachend auf drei Teile reduziert.

In Takt 77/78, oberes System, ist noch eine Korrektur nachzutragen, wo wir einen autographen Bindebogen übersahen²; es muß dort heißen entweder:



oder noch wahrscheinlicher (obwohl \flat zu ergänzen):



In derselben Autographensammlung findet sich unter Signatur MS 61 ein Menuetto in As für Streichquartett mit vorgängiger Fassung für Klavier. Diese letztere hat Willy Hess in den 8. Supplementband aufgenommen (S. 14). Zu berichtigen ist dort, mit Zustimmung des Herausgebers, die fehlende Wiederholung des dritt- und viertletzten Taktes, die auch für die Klavierfassung gilt, da Beethoven ein *bis* darübersetzt (und im Quartettsatz auch ausführt):



Beiträge zur Biographie Paganinis

VON GERALDINE DE COURCY, NEW YORK

Unter den Schriftstellern sind die Biographen Paganinis vielleicht die unglücklichsten, weil trotz sorgfältigster Untersuchungen ihre Hypothesen und Schlußfolgerungen durch das plötzliche Auftauchen eines bisher unbekanntes Briefes, der unregistriert in den staubigen Archiven einer kleinen italienischen Stadt verborgen war, völlig umgestoßen werden

² Hinweis von Gerhard Puttkammer, Burgdorf/Schweiz.

können. Ein weiterer die Arbeit erschwerender Umstand ist die Neigung der Landsleute Paganinis, den großen Virtuosen als „Titan“ ohne alle menschlichen Schwächen zu verehren und, ohne auch nur den Versuch einer Überprüfung, alle Legenden zu glauben, die von seinen Bewunderern oder von ihm selbst erfunden worden sind, um den ihn umgebenden Nimbus zu vergrößern und seinen Weltruhm zu festigen. Der ausländische Biograph befindet sich daher sehr im Nachteil, es sei denn, daß er Zeit und Geld für eine Italienreise zu opfern bereit wäre, um an Ort und Stelle Nachforschungen anzustellen. Sonst kann er die Mißverständnisse und Unklarheiten nicht vermeiden, die unausbleiblich auf Grund unzureichenden und fehlerhaften Materials zustandekommen.

Selbst heute, nachdem der über manchen Ereignissen seines Lebens liegende Schleier gelüftet worden ist — und nicht immer zu seinem Vorteil — erscheinen Biographien und Artikel, die die alten Legenden hartnäckig wiederholen, obgleich jede geschichtliche Darstellung der napoleonischen Zeit in Italien die Autoren von der Unrichtigkeit vieler Erzählungen über seine Jugendzeit und sein Wirken überzeugen könnte. Auf die italienische Gewohnheit, biographische Angaben ohne Prüfung ihres Wahrheitsgehaltes als Tatsachen anzunehmen, hat Frank Walker in seiner Verdi-Biographie schon treffend hingewiesen.

Gleichgültigkeit und Mangel an kritischem Vermögen auf Seiten der Paganini-Verehrer haben im Laufe der Zeit dazu geführt, daß viele Legenden und Irrtümer die Konturen von tatsächlichen Begebenheiten angenommen haben, die gänzlich auszumerzen fast unmöglich geworden ist. Man findet sie ständig wiederholt in Biographien und Lexika, obwohl unwiderlegbare Beweise für ihre Unrichtigkeit vorliegen. Es sei hier z. B. an das Geschenk an Berlioz erinnert. Niemand in Italien hat sich je bemüht, den unfreundlichen Gerüchten nachdrücklich entgegenzutreten, daß Paganini nur seinen Namen zur Verfügung gestellt habe, um dem Geschenk eines bekannten Zeitungsverlegers zusätzlichen Glanz zu verleihen — natürlich zu seinem eigenen materiellen Vorteil. Die zwei Briefe an seinen Bankier Migone und seinen Freund Germi, die ohne den geringsten Zweifel seine spontane Großzügigkeit dokumentieren, wurden in Italien nach seinem Tode bekannt und 1935¹ zusammen mit anderer Korrespondenz sogar veröffentlicht. Niemand dachte aber daran, diese Briefe mit dem Berlioz-Geschenk in Verbindung zu bringen und damit die immerhin bestehenden Zweifel zu beheben, bis ich im Jahre 1957 durch Faksimile-Reproduktion der genannten Briefe in diesem Zusammenhange „die Integrität des Künstlers und der Tat“ (Jacques Barzuns Ausdruck) endgültig feststellte².

Ähnlich verhält es sich mit der Geschichte von Paganinis Erhebung in den Adelsstand, die von seinen Landsleuten für bare Münze genommen wird, obwohl schon das Jahr 1832, in dem die Verleihung des Adelstitels „vom Westfälischen Hof“ vollzogen worden sein soll, ihre ganze Fragwürdigkeit enthüllt. Einen „Westfälischen Hof“ hat es nur von 1807 bis 1813 gegeben. Das Fürstenhaus Salm-Kyrburg hat bereits im Jahre 1810 seine Souveränität und damit auch das Recht zu Standeserhöhungen verloren, so daß Fürst Friedrich IV. zu Salm-Kyrburg nicht berechtigt war, im Jahre 1832 Paganini in den Adelsstand zu erheben oder ihm den Barontitel zu verleihen³. Auch die Ausnahme, daß der Kauf eines privaten „Ordens von Stanislas“ von Agenten des Geheimpolizisten Eugène-François Vidocq ihm das Recht gegeben habe, einen Titel zu tragen, ist nicht gerechtfertigt. Es besteht kein Zweifel, daß seine Begabung einen Titel verdient hätte — aber einen solchen, der durch seinen eigenen Souverän verliehen wurde, nicht aber durch den Kauf eines wertlosen Schmuck-

¹ Arturo Codignola: *Paganini Intimo*, Genua 1935.

² G. I. C. de Courcy: *Paganini the Genoese*, Norman/Oklahoma 1957, Bd. II, S. 184–185. Im zwanzigsten Jahrhundert hat niemand mehr Paganinis Aufrichtigkeit bezweifelt, aber niemand war in der Lage, dokumentarisches Beweismaterial für sie beizubringen.

³ G. I. C. de Courcy: *Niccolò Paganini, Chronologie seines Lebens*, Wiesbaden 1961.

stückes von irgendeinem Taugenichts, der auf die Leichtgläubigkeit und Eitelkeit des Musikers spekulierte.

In diesem Zusammenhange ist eine neue Arbeit von Don Ferruccio Botti⁴, dem Pfarrer einer Kirche in Talignano in der Umgebung von Parma, von besonderem Interesse. In Teil II seiner Arbeit veröffentlicht er einige Dokumente, die sich mit Paganinis Leidensweg nach dem Tode befassen und das bekannte Bild wesentlich verändern. Arturo Codignola machte als erster die offiziellen Dokumente über die kirchliche Kontroverse bekannt, die Paganinis Bestattung in „*terre sainte*“ verhindert hat; er war auch der erste, der die traurige Odyssee der Überreste des Meisters von Nizza nach Parma in den Jahren 1840 bis 1845 beschrieben hat. Nachdem er die pietätlose Exhumierung von 1893 zugunsten des tschechischen Künstlers Franz Ondříček erwähnt hat, schreibt er, daß „*drei Jahre später*“ (das wäre 1896) *der Leichnam erneut ausgegraben und nach einem neuen Friedhof*“ überführt worden sei, ohne aber die genaue Stelle oder den Grund dieser Überführung anzugeben. Da niemand in Genua oder in Parma (weder die geistliche Behörde, noch die Familie Paganini noch der Totengräber) die Behauptung jemals dementierte, wurde sie von allen späteren Biographen selbstverständlich übernommen. Niemand zweifelte an der Wahrscheinlichkeit des Berichtes, da Codignola in halboffiziellem Auftrag geschrieben hatte, und man nahm an, er habe die Zuverlässigkeit seiner Angaben überprüft, ehe er sie drucken ließ.

Die Geschichte, die Don Botti erzählt, lautet etwas anders. Im Jahre 1836 erwarb Paganini den Castellinard-Besitz in Gaione in der Umgebung von Parma, wo er seinen ständigen Wohnsitz aufschlagen wollte. Kurz nach dem Erwerb des Grundstückes wurde er von den kirchlichen Stellen gebeten, der Gemeinde einen Teil des Landes zum Bau eines Gemeindefriedhofes zu überlassen, der dann bequemer gelegen sei als der Friedhof in Parma. Paganini erklärte sich bereit, diese Bitte zu erfüllen, aber die Kirche erwartete anscheinend von ihm, daß er das Land der Gemeinde schenke — ein Ansinnen, das seinem Wesen natürlich widersprach. Da die Gemeinde zum Landerwerb keine Gelder hatte, wurde weiter nichts unternommen, bis im Jahre 1838 die Frage von neuem auftauchte, und Paganini nur seine Bereitwilligkeit wiederholte, das Land zur Verfügung zu stellen. Von diesem Zeitpunkt an ließ man, wahrscheinlich aus den genannten Gründen, die Sache auf sich beruhen.

Nach gründlicher Untersuchung des Beweismaterials erlaubten am 19. Juni 1844 drei kirchliche, vom Heiligen Stuhl bestellte Richter in Genua (vermutlich auf Ersuchen von Paganinis Sohn), daß in Parma ein Gottesdienst stattfand. Dieser Gottesdienst sollte aber nicht als Totenmesse für die Seele eines reuelosen Sünders, sondern nur als Fürbittegottesdienst für die Seele eines Ordensritters (Constantiniano) betrachtet werden. Dieser Punkt wurde stark unterstrichen.

Nach diesem günstigen Stand der Dinge bezeugte Achille Paganini, der um die Erlaubnis ersucht hatte, die Überreste seines Vaters von dem Grundbesitz der Familie in Romairone nach Parma zu überführen, seine Bereitwilligkeit, der Gemeinde das von seinem Vater für den geplanten Friedhof versprochene Grundstück zu überlassen und bat weiterhin um die Genehmigung, den Leichnam seines Vaters auf diesem neuen Friedhof begraben zu dürfen. Der Bischof von Parma erteilte zwar am 4. März 1845 die Überführungserlaubnis, war aber abgeneigt, die Beerdigung stattfinden zu lassen, solange der Bann nicht offiziell vom Heiligen Stuhl widerrufen worden war. Nach einigen Wochen Verzögerung wurde der Leichnam Ende April von Romairone nach Gaione überführt, aber da es in Gaione noch keinen Friedhof gab und auch in der Villa Paganini sich kein passender Raum zur Auf-

⁴ Don Ferruccio Botti: *Paganini e Parma*, Parma 1962.

bewahrung des Sarges finden ließ, stellte man ihn in eine Kapelle, die zur Kirche Ippolito e Cassiano gehörte und die man als Leichenhalle eingerichtet hatte, wo er dann acht Jahre lang aufbewahrt wurde⁵.

Trotz des günstigen Bescheides aus Genua blieb der Bestattungsbann bestehen, und der Bischof von Parma teilte Achille Paganini am 14. Mai 1846 mit, er könne seine Zustimmung zu einem Begräbnis in „*terra benedetta*“ solange nicht geben, bis die Kontroverse endlich beigelegt sei, deren Entscheidung beim Erzbischof von Turin läge. Anscheinend unterstützte dieser die Entscheidung von Genua und legte kein Veto ein, als Achille erneut seine Bereitschaft zur Schenkung eines Grundstücks bezeugte und sich bereit erklärte, auch sämtliche Baukosten mit zu übernehmen, wenn er die Erlaubnis zur Bestattung seines Vaters erhielt. Am 18. Juli teilte man ihm die Annahme seiner Bedingungen mit. Aus Gründen, die Don Botti weiter nicht erklärt, begannen die Bauarbeiten erst 1850, und der fertige Friedhof wurde den amtlichen Stellen erst am 19. April 1853 übergeben. Sechs Monate später (der Grund dieser Verspätung ist ebenfalls nicht geklärt), am 28. September, wurde in der Dämmerung eines Herbstabends, während die Glocken das Angelus läuteten, Paganinis entweihter Leichnam zur letzten Ruhe getragen „*senza veruna pompa e senza indugi*“, als sei er ein Stein des Anstoßes und wie zur Warnung für alle gottesfürchtigen Menschen.

Es war ursprünglich die Absicht seines Sohnes, über dem Grab in Gaione ein Denkmal zu errichten. Er hatte bereits um Erlaubnis nachgesucht, gab jedoch später diese Idee wieder auf und erwarb stattdessen eine Familiengruft auf dem Friedhof *La Villetta* in Parma. Als der Gedenkstein errichtet war, überführte man Paganinis Leichnam am 9. November 1876 (bei Nacht!) dorthin, wo eine Woche später auch der Leichnam von Achilles Ehefrau, die am 16. November gestorben war, beigesetzt wurde. Ihre unheilbare Krankheit und der nahende Tod waren sicherlich die Gründe für Achille, seinen ursprünglichen Plan zu ändern.

Nach der Exhumierung von 1893 wurde die Ruhe des Toten bis zum Mai 1940 nicht mehr gestört. Erst im Zusammenhang mit der hundertjährigen nationalen Totenfeier öffnete man erneut das Grab in Gegenwart eines Komitees aus Genua, einiger Absolventen des Musikkonservatoriums und einer Anzahl von Ortsbewohnern — eine unheimliche Zeremonie, die von starkem Donner plötzlich unterbrochen wurde. Einige deuteten das Grollen als ein herannahendes Erdbeben, andere aber als ein Zeichen Gottes, der sein Mißfallen über diese schauerliche Störung der Ruhe des Meisters zum Ausdruck bringen wollte⁶.

In den Dokumenten, die Don Botti veröffentlicht hat, findet sich keine Andeutung darüber, ob oder wann der kirchliche Bann formell gelöst wurde. Jedenfalls schrieb Achille im Jahre 1868 an einen Freund, „es sei ihm niemals möglich gewesen, von Rom eine Antwort auf seine Bittgesuche zu erhalten“. Die amtliche Kartei der kirchlichen Gemeindeakten von 1853 weist auf eine Überführung des Leichnams von der Kapelle zur Kirche für die Totenfeier und die „*precì propeziatorie per l'anima*“ des Verstorbenen hin. Es wird jedoch nicht angegeben, ob Dekan Don Pettinati, der die nächtliche Überführung begleitete, den Gottesdienst am Grabe gehalten hat. Vielleicht hielt es die Kurie nach 13 Jahren für angebracht, das Kapitel der Bestattung Paganinis stillschweigend abzuschließen, anstatt betont auf einem Standpunkt zu verharren, der jedem Gefühl und jeder Ethik widersprach.

⁵ Tibaldi-Chiesa, die die beste italienische Biographie über Paganini geschrieben hat, erwähnt, daß Paganinis Leichnam „auf dem Gelände der Villa Paganini beerdigt wurde“ — eine Behauptung, die spätere Biographen (mit der Ausnahme von Don Botti, der energisch dagegen spricht) übernommen haben. Streng genommen hat sie Recht, da die Grabstätte ja ursprünglich ein Teil des Besitzes war.

⁶ Ohne Zweifel spielt die amerikanische Biographin Lillian Day auf diese Exhumierung an, wenn sie den Bericht eines Journalisten aus Genua erwähnt, den sie irrtümlicherweise mit der angeblichen Exhumierung von 1896 in Verbindung bringt.

Ergänzungen zur Bibliographie des Schrifttums zur Nürnberger Musikgeschichte

VON OTHMAR WESSELY, GRAZ

Die Stadtbibliothek Nürnberg hat als 7. Band ihrer Veröffentlichungen ein über 800 Titel umfassendes Verzeichnis von Schriften zur nürnbergischen Musikgeschichte herausgebracht¹, dessen Wert für die Forschung nicht hoch genug zu veranschlagen ist, zieht man die prekäre Situation in Betracht, in der sich die Musikwissenschaft hinsichtlich der ihr zur Verfügung stehenden bibliographischen Hilfsmittel trotz mannigfacher Einzel- oder periodisch erscheinender Veröffentlichungen befindet. Die Bedeutung dieser neuen musiktopographischen Bibliographie und das Ausmaß der geleisteten Arbeit erscheint aber erst dann im richtigen Licht, wenn man in Betracht zieht, daß ein mehrbändiges Schriftenverzeichnis zur Geschichte der Stadt Wien² im Kapitel *Musik* lediglich 194 Titel zu nennen wußte³ und daß vergleichbare Veröffentlichungen für andere bedeutende Musikzentren, wie Paris, London, Rom, Florenz, Venedig, Neapel u. v. a. überhaupt fehlen.

Schicksal aller Bibliographien ist es freilich, daß sie praktisch nie vollständig sein können und — ähnlich wie die lexikalische Literatur — im Moment ihres Erscheinens bereits zu veralten beginnen. Das wird aber kein Einsichtiger einem sorgfältigen Bibliographen anlasten, und so mögen denn auch die nachfolgenden Ergänzungen aus einem viele Zehntausende Zettel umfassenden Literaturkatalog nicht als Kritik, sondern lediglich als in sachlichem Interesse Beigebrachtes betrachtet werden. Daß man über die Notwendigkeit, den einen oder anderen Titel nachzutragen, ebenso geteilter Meinung sein kann, wie darüber, wo die Grenze zwischen wesentlichen und unwesentlichen „Aufschlüssen“ bei den verzeichneten Arbeiten liegt, ist klar, doch scheint eine großzügigere Einstellung zu diesem Punkt vor allem bei älteren Arbeiten eher angebracht als eine zu engherzige.

Folgende Titel seien also unter Bedachtnahme auf gleiche Anlage und Verwendung der nämlichen Abkürzungen wie in der eingangs erwähnten Bibliographie in Erfahrung gebracht:

1. *Ameln, Konrad*: Leonhard Lechner. Kapellmeister und Komponist. Um 1553—1606. — In: Lebensbilder aus Schwaben und Franken (Schwäbische Lebensbilder 7). Stuttgart 1960. S. 70—91.
[Darin: Schulgehilfe und Archimusicus in Nbg. S. 73—77]
2. *Anders, G[odefroid-] E[ngelebert]*: Concert curieux au XVII^e siècle [1643]. — In: Gazette musicale de Paris 2, 1835. S. 261—263.
3. *Baader, J[oseph]*: Zur Geschichte der deutschen Meistersänger in Nürnberg. — In: Neue Berliner Musikzeitung 16, 1862. S. 228—229.
4. *Bellermann, H[einrich]*: Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuch. — In: Allgemeine musikalische Zeitung 8, 1873. S. 196—200, 212 bis 216, 230—233.
5. *Berlioz, H[ector]*: Vogel et ses opéras. — In: Revue et Gazette musicale de Paris 5, 1838, S. 435—437, 465—466.
6. *Blüml, Emil Karl*, Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis. — Wien, Prag u. Leipzig 1923.
[Darin: Schikaneder in Nbg. S. 90—103, 194—199]

¹ F. Krautwurst, *Das Schrifttum zur Musikgeschichte der Stadt Nürnberg*, Nürnberg 1964.

² G. Gugitz, *Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien*, Bd. 1—5, Wien 1947—1962.

³ Ebenda, Bd. 1, S. 371 ff., Nr. 6875—7068.

7. *Böhm, Max*: Volkslied, Volkstanz und Kinderlied in Mainfranken. Ein Beitrag zur Erforschung fränkischer Melodien (unter Beziehung auf das Volkslied der Rheinpfalz) Nürnberg, 1927/28. [Phil. Diss. Erlangen 1928] Nürnberg 1929.
[Darin: Der Reiftanz der Büttner in Nbg. S. 182—183]
8. *Chilesotti, Oscar*: Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di liuto. — In: *Rivista musicale italiana* 1, 1894. S. 48—59.
9. *Fladt, E[mil]*: Das deutsche Sängermuseum zu Nürnberg in seinen Beziehungen zur Salzburger Liedertafel. — In: 80 Jahre Salzburger Liedertafel 1847—1927. Salzburg 1927. S. 71—72.
10. *Funck, Heinz*: Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Locheimer Liederbuch. — In: *AMl* 5, 1933. S. 3—13.
11. G., G.: Haydn und Hans Sachs. — In: *Neue Berliner Musikzeitung* 22, 1868. S. 238—239.
12. *Kade, O[tto]*: Berichtigungen zu dem „Locheimer Liederbuche“ von 1450 (Ausgabe Belleermann-Arnold-Chrysander im 2. Bande der Jahrbücher, Leipzig, 1867). — In: *MfM* 4, 1872. S. 233—248.
13. *Kieffhaber, [Johann] K[arl] S[tegmund]*: Bibliographische Nachrichten von Hans Gerle, dem ältern, berühmten Lautenisten zu Nürnberg im 16. Jahrhundert. — In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 18, 1816. Sp. 309—315, 325—329.
14. *Koehler, Louis*: Deutsche Progenen Seb. Bach's — In: *Neue Berliner Musikzeitung* 29, 1875. S. 234—236, 241—242, 249—250.
[Darin: Johann Pachelbel. S. 241]
15. *Komorzynski, Egon*: Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Wien 1951.
[Darin: Nürnberg und Augsburg. S. 38—43]
16. *Künstler*. — Ein deutscher Künstler in Paris [Johann Christoph Vogel]. — In: *Neue Berliner Musikzeitung* 3, 1849. S. 261—262.
17. *Küppers, Paul*: Ein Beitrag zur Geschichte des Musik-Instrumentenmacher-Gewerbes. Mit besonderer Rücksicht auf Leipzig. Phil. Diss. Leipzig 1886.
[Darin: Die Ordnung der Trompetenmacher in Nbg. S. 46—48]
18. *Luin, E[lisabet] J[eanette]*: L'influsso dell'Italia sui musici tedeschi attraverso i secoli. — In: *Rivista musicale italiana* 44, 1940. S. 18—30.
[Darin: Konrad Paumann. S. 20]
19. *Moser, Hans Joachim*: Hans Ott's erstes Liederbuch. — In: *AMl* 7, 1935. S. 1—15.
20. *Nolte, Ewald V[alentin]*: The Magnificat Fugues of Johann Pachelbel: Alternation or Intonation? — In: *Journal of the American Musicological Society* 9, 1956. S. 19—24.
21. *Nolte, Ewald Valentin*: The Instrumental Works of Johann Pachelbel (1653—1706): An Essay to Establish His Stylistic Position in the Development of the Baroque Musical Art. Phil. Diss. Northwestern Univ. Evanston, Chicago 1954.
22. *N[ottebohm], G[ustav]*: Kleine historische Notizen und Aphorismen [Johann Krieger]. — In: *Deutsche Musik-Zeitung* 3, 1862. S. 367.
23. *Pohlmann, Hansjörg*: Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400 bis 1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten. — Kassel [usw.] 1962.
[Darin: 3. Der Prozeß über das Veröffentlichungsrecht an Werken Orlando di Lassos. a) Das Verfahren vor dem Rat der Stadt Nbg. S. 164—166]

24. Raab, Fritz: Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVIII. Jahrhundert. — Frankfurt a/M. 1899.
[Darin: Kurz in München 1765 und in Nbg. 1766. Repertoire der „Impresa Kurz“ in Nbg. S. 134—165]
25. Rieber, Karl Friedrich: Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1932.
[Darin: Die Nürnberger Schule. S. 59—60]
26. Roecker, William A.: Georg Hager's Zweites Liederbuch: a 16th-Century Anthology of Meistergesang. Phil. Diss. California Univ. Berkeley 1948.
27. Samuel, Harold Eugene: The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century. Phil. Diss. Cornell Univ. 1963.
28. Schröder, Fritz: Bernhard Molique und seine Instrumentalkompositionen. Seine künstlerische und historische Persönlichkeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Phil. Diss. München 1922.
[Darin: Nbg. S. 1—8]
29. Seidl, Arthur: Zum Capitel der musikalischen Erziehung. (L. Ramann'sche Unterrichtsmethode.) — In: Musikalisches Wochenblatt 21, 1890, S. 169—170, 181—182, 193 bis 195.
30. Sobel, Eli: A Hans Sachs Anthology: the Meistertöne of Berlin 414. Phil. Diss. California Univ. Berkeley 1947.
31. Thomas, Henry: Musical setting of Horace's lyric poems. — In: Proceedings of the Royal Musical Association 46, 1919/20. S. 73—97.
[Darin: Johannes Cochlaeus. S. 82—83]
32. Zeltner, G. G.: De Paulli Lautensack, Fanatici Noribergensis, fatis et placitis Schediasma Historico-Theologicum. Cui accessit Ioannis Schwanhauseri, . . . ad eundem Lautensackium epistola de Sacra Coena & Majestate Christi. Edita a . . . Altdorf: J. W. Kohl 1716⁴.

5. Internationaler Hegel-Kongreß (Aesthetik-Kongreß) der Internationalen Hegel-Gesellschaft

Salzburg 6. bis 12. September 1964

VON FRIEDRICH NEUMANN, SALZBURG

Für die Musikwissenschaft war besonders der erste Tag dieses Kongresses interessant, der die Philosophie der Musik zum Thema hatte, und über den hier berichtet werden soll. Die Vielgestaltigkeit von Hegels Gedankengut — oder wohl besser nur die Vielfalt der einander teilweise widersprechenden Interpretationen seiner Philosophie — wurde sichtbar in den gegensätzlichen Resultaten, zu denen die verschiedenen Referenten gelangten. So hob Zofia Lissa, Warschau, zunächst „die Prozessualität der Musik“ als Zeitkunst kat exochen hervor und entwickelte dann aus den Kategorien der Gleichheit, Ungleichheit und Ähnlichkeit eine Art von reiner Formenlehre, die bei dem formalistischen Charakter ihrer

⁴ Frdl. Hinweis von Herrn K. Hortschansky, Kiel. Vgl. auch dessen *Katalog der Kieler Musiksammlungen*, Kassel usw. 1963 Nr. 1222 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 14).

Grundbegriffe sich auf jede Art von Musik anwenden ließ, also auf die Maquamen ebenso wie auf die serielle Musik.

An Hegels Ästhetik und besonders an seine Musikästhetik knüpfte das — in absentiam verlesene — bedeutsame Referat von Gisèle Brèlet, Paris, über „Hegel und die moderne Musik“ an. Hegel hat die Zeit als Seinsweise des Subjekts bestimmt, die Musik als Zeitkunst ist ihm daher mehr als jede andere Kunst Ausdruck der subjektiven Innerlichkeit. Nachdem die „sklerotisch“ gewordenen tonalen Schemata von dem seiner Freiheit bewußt gewordenen Subjekt weggeworfen worden sind, entspricht die Neue Musik dieser Hegelschen Auffassung mehr als jede bisherige Stilrichtung der Musik. Gerade deshalb könnte Hegels musikalische Ästhetik sie auf ihrem Wege führen, vor Irrtümern schützen und ihr in der Erkenntnis ihres eigenen ästhetischen Wollens helfen. Innerhalb der Neuen Musik findet nun ein dialektischer Umschlag statt, der zunächst von der „atonalen Anarchie“ zum „seriellen Totalitarismus“ und damit zum vorübergehenden Verlust der Freiheit des Subjektes führt. In der aleatorischen Musik wird diese Freiheit zwar wiedergewonnen, aber um den Preis der Absage an die Persönlichkeit und an den schöpferischen Willen des einzelnen. Von der informellen Musik endlich erwartet sich Madame Brèlet ein zunehmendes Fruchtbarwerden der von Hegel aufgewiesenen grundlegenden Kategorien aller Zeitkünste: Identität, Einheit, Ganzheit, Finalität.

Als „ebenso brillant formulierte wie konsequente Attacke gegen die Moderne Musik“ wurden dagegen die Ausführungen von Friedrich Neumann, Salzburg, über „musikalisches Denken“ gewertet. Zum Unterschied von Gisèle Brèlet knüpft er stärker an die Logik Hegels an und stellt zunächst das klassische Kunstwerk als „innerlich zweckmäßig“ dar. Diese innere formale Zweckmäßigkeit schlägt sich nieder in einem vielschichtigen Gestaltgefüge als Analogon zum Begriffsgefüge der Logik, dessen Einheit unmittelbar erlebbar und dessen Züge im ganzen wie im einzelnen unserem musikalischen Anschauungs- und Denkvermögen angemessen sind. Das Werden der Neuen Musik läßt sich begreifen als zunehmende Verselbständigung der Momente, die das klassische Kunstwerk als organisch verwobene ausgebildet hatte. Zunächst verselbständigen sich einzelne Akkorde (Wagner), dann die vertikal-klangliche Seite überhaupt (Impressionismus), dann die horizontal-melodische Seite (Expressionismus), schließlich trennen sich musikalisches Objekt und Subjekt. Die Neue Musik kann also nicht mehr musikalisch im eigentlichen Sinne des Wortes gedacht werden. Für die Zukunft sieht Neumann die Möglichkeit, aus dem Keim der Modalität eine neue musikalische Ordnung zu gestalten, die bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch ein Analogon der älteren Musik ist, da sie musikalisch gedacht und ihre Einheit erlebt werden kann.

In seinem Referat über „konkrete Musik—abstrakte Musik“ definierte Josef Ujfalušy, Budapest, zunächst die Abstraktion als „Vereinzelung der Bestimmungen“. Er unterschied zwei Bedeutungen der Abstraktion, je nachdem sie dem Konkreten oder dem Gegenständlichen gegenübergestellt wird. Musik ist also an sich schon eine abstrakte Kunst, insofern sie keinen bestimmten Gegenstand hat. In anderer Weise kann die Musik noch abstrakt sein, wenn sie aus abstrakten, vereinzelt Tönen besteht, oder konkret, wenn sich in ihr eine Mannigfaltigkeit harmonischer Tonbeziehungen darstellt. Dem ersten Fall entspricht ein leeres Fortschreiten einer abstrakten Subjektivität, dem zweiten die Rückkehr des Subjekts in sich selbst. Der Gegenwart stehen beide Wege offen.

Im Mittelpunkt der Ausführungen von Bence Szabolcsi, Budapest, über „Mensch und Natur“ stand die liebenswerte Persönlichkeit Béla Bartóks, dessen Natursehnsucht aus bezeichnenden Briefstellen sprach. — Sehr bedauert wurde von allen Teilnehmern, daß Theodor W. Adorno aus gesundheitlichen Gründen nicht erschienen war. Die lebhaft diskussion leitete souverän und sachkundig Johann Ludwig Döderlein, München. Die Referate der Tagung sind inzwischen im Hegel-Jahrbuch 1965 erschienen.