

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Der Terminus Organum in den frühen Introitus-Tropen**

VON E. FRED FLINDELL, PLATTSBURG/N.Y.

Die Wortspiele in dem bekannten und vielfach kopierten Conductus „*Sursum Corda elevate*“ (F f. 342'—344) beziehen sich unmißverständlich auf musikalische Theorie und Ausführung¹. Hier einige Beispiele: „... *dulci cordare sonate* ...“, „*cantu prosa instrumentis dignis melodia*“, „*non discordet vox accorde sed concordet lira corde*...“, „*patet quartus est rex tantus cui cantorum beatorum. seruit armonia. celi symphonia*“. Obwohl wir derartige Anspielungen in den Sequenztexten² gewohnt sind, sind sie Überraschungen in einem polyphonen Conductus. Ohne andere textliche Andeutungen könnte man bei ihrer Erklärung in Verlegenheit geraten. Allein schon der Titel des Conductus weist auf Ungewöhnliches hin.

Beim Lesen des gesamten Textes wird man überrascht von Zitaten, die aus der Liturgie der Messe stammen: Praefatio, Sanctus und Agnus Dei. Während gelegentlich sowohl musikalische als auch textliche Zitate im Conductus³ gefunden werden können, steht „*Sursum Corda*“ mit seiner Anführung von Teilen des Propriums und des Offiziums der Messe einzig da. Aus der Praefatio finden wir: Versus „*Sursum Corda*...“, Responsorium „*Habemus... dominum*“. Vom Sanctus werden die Eingangs- und Schlußzeilen gegeben: „*Sanctus, Sanctus, Sanctus... Osanna in excelsis*“. Das Agnus Dei wird repräsentiert durch: „*Agnus... dei, ... qui tollis peccata. Qui peccata mundi tollis... miserere*...“ und durch das abschließende „*dona nobis pa — cem*“. Inmitten dieser verschiedenen Zitate aus der Liturgie der Messe stößt man auf einen tropierten Kommentar. Die ersten drei Strophen enthalten alle Hinweise für die musikalische Aufführung. Wir beschränken uns in der Erörterung auf diese Tropen und ihre musikalischen Vorgänger.

Der Text des Tropus schließt u. a. eine wissenschaftliche Anmerkung zur Praefatio ein. Der Autor des Tropus behauptet, der Ursprung des Sanctus liege im Jesaja-Text („*teste ysaya*“). Nach dreimaliger Wiederholung des Wortes „*Sanctus*“ lesen wir die Erklärung „... *cantus est sanctorum angelorum teste ysaya*“. Aber erklärt das die vom Text gegebenen polyphonen Andeutungen? Allein nicht. Der Autor des Tropus entschloß sich, mit den Zitaten aus der Praefatio zu beginnen. Und gerade dieser Teil der Messe enthält die Aufforderung an die Gemeinde, mit den himmlischen Heerschaaren zum Lobe Gottes zu singen: „*Cum quibus et nostras voces ut admitti tubeas deprecamur supplici confessione dicentes*“. Überdies sind es diese beiden Chöre, der der Gemeinde und der der himmlischen Heerschaaren, die auf zweistimmige Polyphonie hinweisen.

Wäre es auch aufschlußreich, alle historischen Fragen zu erörtern, die dieser Tropus mit sich bringt, muß es genügen, auf drei Besonderheiten hinzuweisen:

* Die Forschungsarbeit für den vorliegenden Aufsatz wurde durch die Alexander von Humboldt-Stiftung ermöglicht.

¹ Eine Übertragung der zweiten Hälfte dieses Werkes findet sich bei H. Anglès, *La musica de la Huelgas*, Bd. III, S. 365; eine vollständige bei Dom Anselm Hughes, *Worcester Medieval Harmony*, S. 43.

² H. Spanke, *Aus der Vor- und Frühgeschichte der Sequenz*, *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 71, 1934, S. 11 f.; W. Waite, *The Era of Melismatic Polyphony*, Report of the Eighth Congress of the IMS, Bd. I, S. 178 f.; H. Husmann, *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, Bericht über den Neunten Internationalen Kongreß der IGMW, Bd. I, S. 26 f.; *Analecta Hymnica*, Bd. 7 und 49.

³ Der Text des Conductus „*Hac in die rege nato*“ (F f. 332—333', W 174'—176') ist bekannt für seine cento-artige Verbindung verschiedener Zeilenanfänge mehrerer Conducten. Vgl. F. Ludwig, *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetusissimi Stilii*, Bd. I, 1, S. 102.

1. Die Hinweise auf Instrumente und die Lira sind traditionell⁴ und haben keinerlei direkte Verbindung zur Aufführungspraxis des Conductus.

2. Der Gesang des Sanctus ging im späten Mittelalter vom ursprünglichen Bereich der Gemeinde auf eine besondere Gruppe von Sängern⁵ über. Der polyphone Conductus wurde auch von einer solchen besonderen Gruppe gesungen, den „*minores cantores*“⁶.

3. Die interessanten Hinweise auf „*armonia*“, „*symphonia*“, „*modulatur*“ können bis hin zu ihren Vorgängern, den frühesten Introitus-Tropen, zurückverfolgt werden. Es gibt tatsächlich eine lange, wenn auch wenig bekannte Geschichte literarischer Anspielungen auf Polyphonie, die in den Introitus-Tropen des frühen 10. Jahrhunderts beginnt. Der Conductus „*Sursum Corda elevate*“ ist die logische Kulmination dieser Entwicklung insoweit, als hier detaillierte musikalische Hinweise innerhalb seiner tropierten Abschnitte des Proprium und Ordinarium Missae gegeben werden.

Gleichzeitig zeigt der Conductus-Tropus selbst aber echte Polyphonie in ausgedehntem Satz⁷. Ist das Beweis für eine frühere Aufführungspraxis, die eine polyphone Aufführung durch textliche Andeutungen auf eine besondere Stimme bezeichnet? Diese verwirrende Mischung von liturgischen und weltlichen Gattungen kann wahrscheinlich nur im historischen Ablauf verstanden werden — sonst bleibt dieses besondere Stück gotischer Dunkelheit geheimnisvoll und rätselhaft.

Viele Werke der Notre-Dame-Zeit enthalten Elemente, die bei gesondertem Studium ihrer historischen Entwicklungen Licht auf manche vorangegangenen Jahrhunderte musikalischer und liturgischer Praxis werfen. Die Probleme, die durch dieses einzelne Werk auftauchen, verdienen individuelles und gründliches Studium und können wie folgt bezeichnet werden:

1. Die Existenz tropierter Abschnitte des Proprium und Ordinarium Missae in einem Conductus.

2. Das speziell historische Problem, das sich durch musikalische Anspielungen in einem Tropus ergibt, der selbst ein Conductus ist.

3. Das einmalige Auftreten eines polyphonen Tropus-Conductus mit zahlreichen theoretischen und musikalischen Anspielungen.

4. Ein einziger Tropus, der in gelehrter Weise die Worte der Praefatio und des Sanctus kommentiert, und der erklärt, daß die himmlischen Heerschaaren gleichzeitig mit der Gemeinde singen, jedoch im angemessenen Intervallabstand, den Polyphonie gewährt⁸.

Die erste Frage wird uns nicht lange aufhalten. Der Text des „*Sursum Corda*“ wird häufig von Melismen unterbrochen (am Ende jeder der 6 Verszeilen Groeningers und bei „*Ergo*“⁹). Das bildet eine Parallele zu den frühesten, rein musikalischen Tropen¹⁰.

⁴ „*Unde solemus adhuc in officio sacrificii organis concrepare, clerus cantare, populus conclamare*“: Honorius Augustod (Migne PL 172, 556 D) und Sicard von Cremona, *Mistrale* III, 6 (Migne PL 213, 123 D). Durandus, *Rationale* IV 34, 10 bringt das Sanctus in Verbindung mit einem Ausdruck von Freude, der die Begleitung von Instrumenten verdient.

⁵ Vgl. J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, Bd. II, S. 162 Anm. 6, S. 164 Anm. 13.

⁶ CS I, 360b (Anon. IV).

⁷ Aber es ist natürlich interessant zu sehen, daß Conductus- und Sequenzformen oft zusammenfallen. Vgl. H. Spanke, *Studien zur Geschichte des alfranzösischen Liedes*, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 156, 1929, S. 66 f. und 215 ff.; vom selben Verfasser *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 18, Berlin 1936, S. 31, 34, 87, 88 usw.

⁸ Die Anweisung „*non discordet vox accorde sed concordet*“ muß als auf die Gemeinde bezogen verstanden werden. Der Tropen-Dichter hält es für notwendig, widerstrebenden Ansichten entgegenzuwirken, wenn er sagt: „*Argumentum est sine instancia*“, da seine Anweisung auf „*documentis sine fallacia*“ basiert.

⁹ „*Ergo*“ zusammen mit anderen Konjunktionen wird oftmals als ausgedehntes Melisma im Notre-Dame-Conductus gegeben.

¹⁰ Vgl. Wien ÖNB, Ms. 1609, f. 4v—s. R. Weakland hat dies mit Faksimiles im MQ 44, 1958, S. 483, erörtert. Die textlichen Beziehungen zwischen metrischen Tropen und Conducten erfordern gesondertes Studium.

Die Forschung hat sich gewöhnlich damit begnügt, musikalische Andeutungen in den frühen Sequenzen zu erörtern. Während derartige Hinweise in den Conductentexten selten sind, treten sie doch in 60 Fällen in den Introitus-Tropen des 10., 11. und 12. Jahrhunderts auf¹¹. Folgende Liste bietet eine Klassifikation der Anspielungen:

A 1) Hinweise, die das Wort „organum“ gebrauchen:	9 Fälle
2) Hinweise, die organale Praxis beschreiben:	4 Fälle
B Hinweise auf „Stimme“ oder „Note“	
a) „voce sonora“:	3 Fälle
b) „voce clara“:	2 Fälle
c) „voce consona“:	4 Fälle
d) „voce placide“:	1 Fall
e) „una voce“:	3 Fälle
C Hinweise auf „риеиша“:	10 Fälle
D Hinweise auf „concordare“:	2 Fälle
E Hinweise auf „армония“:	1 Fall
F Hinweise auf „сармен“:	8 Fälle
G Hinweise auf die Aufzählung von Stimmen:	3 Fälle
H Hinweise auf zusätzliche musikalische Termini:	10 Fälle

Da die meisten dieser Tropen gegenwärtig nicht in Publikationen¹² greifbar sind, gebe ich noch einige Beispiele.

1. Die Termini „organis vocibus“ und „organa“ erscheinen zweimal in folgendem Tropus zum Introitus „Terribilis est locus iste“ [71] aus dem Commune Dedicacionis Ecclesiae¹³.

*Organis xpisto per solvite vocibus odas
Terribilis est locus iste
Symphonis modulis ut personet aula tonantis
Hic domus dei est
Emicat ista domus fundata in vertice saxi
Et porta celi
In quem domo domini modulariter organa vocis
Et vocabitur aula dei*

2. Der folgende Tropus zum Introitus „Statuit“ [3,32], wahrscheinlich komponiert zwischen 933 und 936 A. D.¹⁴, war St. Martin gewidmet.

*Dicat in ethra deo laudes haec concio sacra
martino quae melos decantent organa vocis
Statuit . . .
Quo populis propinaret ovans documenta fidei
Et principem . . .
Xpistus ut ecclesiae suae sacrae iura libaret
ut sit illi . . .*

¹¹ Einige unbestimmte Hinweise findet man in den Gloria-Tropen. Herr Herbert Wulf aus Hamburg stellte mir großzügig seine Sammlung von Tropentexten zur Untersuchung zur Verfügung. Denis Stevens hat mich freundlicherweise von seiner Entdeckung englischer Tropen mit musikalischen Anhaltspunkten in Kenntnis gesetzt.

¹² Das ist teilweise zurückzuführen auf die Vorliebe der Herausgeber der *Analecta Hymnica*, die sich rigoros auf die poetischen Texte beschränkten.

¹³ Ms. Benevent VI 34, fol. 172v. Die eingerückten Zeilen geben den Introitus-Text.

¹⁴ Der Tropus erscheint in folgenden Handschriften: Paris BN lat. 1240, f. 37v; 909; 1119; 1120; 779; 1118; 1084; 1871; 13252 und ist veröffentlicht in AH 49, 300. Für die Datierung der Handschrift Paris BN lat. 1240 vgl. J. Chailley, *L'Ecole Musicale de Saint Martial de Limoges*, Paris 1960, S. 80. Vorliegende Fassung ist Paris 909 f. 56 entnommen.

*Palina decoris velut lucet aether in ordine plive
In eternum*

3. Hinweise auf Organa treten in zwei Tropen zum Introitus „*Spiritus domini*“ [292], gesungen zu Pfingsten, auf. Einige Dualismen kommen in der längeren Fassung¹⁵ zum Ausdruck. Einer davon ist das Dogma von der gleichen Macht des Vaters und des Sohnes:

. . . *Omnipotentia patri atque filio coequali
Scientiam alleluia
Quod dies hodiernus precipue cunctis testificatur.*

Hinweise auf Ereignisse an bestimmten Tagen sind oft vermischt mit dogmatischen Ideen, wie z. B. in:

*Scilicet que creavit utpote iures sui scepta dirigenda complectens
Scientiam labet vocis alleluia
Qua linguas confusas hodie in organum reformaveras
Alleluia.*

Die letzte tropierte Zeile ist abweichend in der Handschrift St. Gallen 484 f. 254 wiedergeben, wo wir lesen:

Qua linguas confucci hodie in organum reformaverat[!]

4. Man findet erläuternde und aktuelle Anspielungen im nächsten Tropus zum Introitus „*Gaudeamus [Sanctorum Omnium]*“ [647]¹⁶:

*Hodie est fratres omnium sanctorum festivitas qui cum xpisto regnant in aeternum unde
Gaudeamus . . .*

*Nunc sanctis iuncti resonemus organa cunctis
Diem . . .
Ac celi cives summo dant cantica xpisto
Et conlaudant*

5. Der folgende Tropus zum Introitus „*Gaudeamus*“ vermischt kosmische, musikalische und dogmatische Vorstellungen und Gedanken mit einem seltenen Sinn für Schönheit¹⁷.

*Eia canendo sonos supplici modulamine
Gaudeamus . . .
Organa nunc laxis resonemus in ordine fibris
Diem . . .
Qui meruere deo iungi super astra superno
De quorum . . .*

6. Im Introitus-Tropus „*Nunc Scio*“ [533]¹⁸ stößt man auf detaillierte Anweisungen für eine polyphone Aufführung zusammen mit Hinweisen auf „*angelorum*“, „*astra poli*“

¹⁵ St. Gallen 378, 380 und 382; aus letzterer (f. 40) zitiert.

¹⁶ Dieser Tropus erscheint in Paris BN lat. 909 f. 54, 1240; 1119; 1120; 1121; 887; 1118; 1084; 903 und AH 49, 195. Vorliegende Fassung entstammt Paris 909, fol. 54.

¹⁷ AH 49, 36. Paris BN lat. 909 f. 53v; 1118; 1119; 1120; 1121; 779; 1871; 9448 und 1240.

¹⁸ Unsere Version stammt aus der Handschrift Paris BN lat. 1871 f. 24v (11. Jahrhundert). Ebenfalls in London British Museum Egerton 2615 cum organo; AH 49, 55:

*Petri clavigeri havi pangamus triumphum
Cuius festum nobis est felix
quo astra poli conscendit sal vivititer liber ab hoste
Ad nunc plecto corde simul pro clivis regi xpisto
puro solvamus duorum odas triumpho beato
Fidulus musizis symphonia sonus maxime nos
apte pueros angelorum que concines sede beata
Alleluia alleluia
Conscio precelsi nobis cum voce ipsius duorum
Laude sonat Boando
Nunc scio*

und St. Peter, dem der Introitus gewidmet ist. Dieser Prosa-Text könnte kaum spezifizierter in der Hervorhebung der exakten Noten, *clivis* und *sonus maxime* sein, dort, wo die Musizierenden (*musicis*) in der Aufführung einsetzen.

7. Das Gleiche kann vom oft kopierten Introitus-Tropus „*Viri Galilei*“ [285]¹⁹ gesagt werden, wo wir lesen: „... *ecce viri duo splendidi consona voce dixerunt*“ und später „... *cantemus carmina* ...“.

8. Der allgegenwärtige parophonista tritt kaum in den Introitus-Tropen in Erscheinung, aber wir finden ihn im Introitus „*Ad te levavi*“ [1] für den 1. Sonntag im Advent in der Fassung Paris B. N. 776, wo die Worte: „... *cum posuit hunc libellum musice artis scole cantorum anni circuli cia dic donna eia*“²⁰ ersetzt sind durch „... *tunc composuit eia parophonista d > cum psalmista*“.

Die Tatsache, daß der Conductus „*Sursum Corda*“ polyphone Anweisungen in seinen tropierten Abschnitten der Praefation und des Sanctus aufweist, zwingt uns, ernsthaft das Wesen des Tropus im 10. und 11. Jahrhundert und seiner Polyphonie zu erforschen.

In den Augen der Theoretiker war Organum in den Jahren zwischen der *Musica Enchiridiadis* und Guidos Werk eine Improvisationskunst²¹. Apel hat sogar ein musikalisches Beispiel dieser Kunst in der Handschrift Paris B. N. lat. 7202 aufgezeigt, daß er konvergierendes Organum²² nennt. Für den Theoretiker war nur das, was er hörte, von Wichtigkeit, und daher bedeutet das, was er unter Organum versteht, eine Beziehung zwischen zwei oder mehr Stimmen, die in erster Linie auf der Quarte basiert²³. Eine Anspielung auf die Dominanz der letzteren wird im Text des „*Sursum Corda*“ gegeben: „... *quartus est rex* ...“. Das geht ganz gewiß auf eine Praxis zurück, die älter ist als der Conductus-Satz.

Dennoch konnte die theoretische Erklärung des Organum nicht den Terminus *Organum*, wie er von den Dichtern, Musikern und Prosaschriftstellern gebraucht wurde, ganz genau bezeichnen. Für sie war *Organa* eine Melodie, ein Lied, wenn man will, das einem bereits existierenden Gesang hinzugefügt wurde²⁴. Der Terminus, wie er in diesen tropierten Introitus-Texten, in den Anweisungen des Winchester-Tropars am Anfang der Organum-Sammlung, „... *melliflua organorum modulamina* ...“ (ein gesonderter Abschnitt von Neumen, die mit anderen Gesängen, einschließlich dreier Introitus-Tropen²⁵, aufgeführt werden) und in der zeitgenössischen französischen und angelsächsischen Literatur²⁶ auftritt,

¹⁹ Paris BN lat. 1120 fol. 35; 1118; 1084; 1871; 1235; 13 252; 9449; 9031.

²⁰ Paris BN lat. 1871 f. 24v.

²¹ Der Verfasser stimmt mit J. Handschin überein und betrachtet die Organum-Praxis bis hin zu Guidos epochemachenden Entdeckungen. "But we ought not to forget that even in those centuries from which nothing or scarcely anything has come down to us the practise of polyphony was not unusual. It must have been practised in a large measure by improvisation, the singers having before them only the given melody. That practise was surely facilitated by the primitive style of polyphony."

²² W. Apel, *The earliest Polyphonic Composition*, Revue Belge de Musicologie 10, 1956, S. 131.

²³ Es scheint mir, daß die *Musica Enchiridiadis* eine Ära der Heterophonie beendete, die auf der Quinte und Oktave basierte und auf der Erforschung von Zahl und Wesen der Konsonanz. In Kapitel 17 findet sich: „*Igitur absolutissime in diapason symphonia maiore prae caeteris perfectione diversa ad invicem voces resonant. Secunda ab hoc est symphonia diapente*“. Daß Heterophonie vor dem 9. Jahrhundert existierte, kann aus Augustinus' *De Trinitate* geschlossen werden. Vgl. C. J. Perl, *Augustine and Music*, MQ 44, 1958, S. 506. Die *Musica Enchiridiadis* jedoch erklärt die auf der Quarte basierende neuere Improvisationskunst, die das Organum sogar zur Zeit Guidos beherrschte. Guidos Beispiele und sein Text zeigen, daß die äußerste Grenze des erlaubten Intervallabstandes zwischen *organalis* und *principalis* die Quarte war. Parallele perfekte Quinten wurden nicht länger geduldet. *Micrologus*, Kapitel XVIII: „*Cum plus diatessaron se tungi non liceat, opus est, cum plus se cantor intenderit subsecutor ascendat ut videlicet* ...“.

²⁴ J. Handschin, *The Two Winchester Tropers*, *The Journal of Theological Studies* 37, 1936, S. 162: "Now organum is in this case not to be understood as meaning the two parts composition, but only the part added to a given melody. The pre-supposed liturgical melody is not even in every case noted in the first part of the MS."

²⁵ *ibid.*, S. 163: "On ff. 162–162' are organa to three tropes to the Easter introit *Resurrexi*: *Ecce pater* (Frere Nr. 85) *Psallite* (Frere Nr. 84 . . .) and *Postquam* (Frere Nr. 89)."

²⁶ Das Verb „organian“ bedeutete in angelsächsischen Quellen: „Singen zur Begleitung eines Musikinstrumentes“. Vgl. „*lc orgnige*“, J. Zupitza, *Aelfric's Grammarik und Glossar*, Berlin 1880, 28, 7 und B. Thorpe, *The Laws and Institutes of England*, Commissioners on the Public Records of the Kingdom, 1840. Im Vorwort wird das maskuline Nomen „organ, -es“ = „Lied“ erklärt. Es ist aufschlußreich, in B. Thorpes *Caedmon's*

ist als „Melodie“ gebraucht worden. Eine Definition des Terminus hängt vom Inhalt und den Beziehungen ab, die der individuelle Fall mit sich bringt. Man kann den Begriff weder vereinfachen, noch ihn vom Inhalt trennen²⁷.

Für den ausführenden Musiker war die hinzugefügte Stimme eine Melodie in einem anderen Modus. Daher findet sich in der *Scolia Enchiriadis* eine Quartendiaphonie, die Veränderungen veranlaßt, weil zwei gleiche konvergierende Melodien in zwei verschiedenen Modi geschrieben wurden. Überdies lesen wir in der Sequenz, die in den St. Peter und Paul gewidmeten Gottesdiensten gebraucht wird, in Vers 7 b (AH VII, 183):

*In qua symphonia est illa quae vera
miscetur diatessaron prima.*

und in Vers 9 b:

*Nostra sint quorum socia quis praeconia²⁸
illa dent lumina damus hyperlydica.*

Waites Beispiel der Sequenz AH VII, 47

*Prome casta organa subnectens
Concio, carmina hypodorica.*

zeigt auch die modale Orientierung der beiden Melodien.

Zusammenfassend scheint mir, daß Georgiades uns einen großen Dienst erwiesen hat, indem er uns daran erinnerte, daß es mehr als eine Definition von τρόπος gibt. Tatsächlich existieren sechs grundlegende Bedeutungen, aber die, die er häufig gibt, erscheint in den vollständigen Wörterbüchern an zweiter Stelle. Er sagt: „Tropus ist ein griechisches Wort (trópos) und bedeutet ‚Weise‘ im Sinn von ‚Art und Weise‘ (besonders auch auf Musik angewendet)“²⁹. In diesem Sinne können wir den instruktiven Aspekt von etwa 60 der frühen Introitus-Tropen³⁰ verstehen. Der Tropustext beschreibt mit Worten einfach das, was später als Notation niedergeschrieben wurde, wenn auch in metaphorischer Art. Innerhalb der theoretischen Regeln des konvergierenden Organum war das alles, was benötigt wurde³¹. Es existierte kein angemessenes Notationssystem; das Winchester-Tropar

Metrical Paraphrase of parts of the Holy Scripture, S. 220 zu finden: „Wer hādes men ongunnon symle one dream, and wifhādes men him sungon ongan ands wariende“ („Die Männer begannen immer mit der Melodie, worauf die Frauen mit ihnen abwechselnd antworteten“). Für französische Quellen vgl. J. Handschin, *Über Estampie und Sequenz*, ZfMw 12, 1929, S. 6, Anm. 2.

²⁷ Ich kann mit H. H. Eggebrecht in seinem Aufsatz *Diaphonia vulgariter organum*, Bericht über den siebenten Kongreß der IGMW 1958, S. 94, nicht übereinstimmen. Dort heißt es, daß „... das gelehrte, spezifisch griechische Wort *Diaphonia* die Mehrstimmigkeit im Stadium der theoretischen Erörterung seitens ihres theoretischen Fundaments bezeichnet“. Vgl. jedoch A. G. Hughes, *The Birth of Polyphony*, New Oxford History of Music II, 1954, S. 271. Cottons Wort „vulgariter“ weist auf die weltliche Bedeutung von „Organa“, s. Anm. 23 hin. Die Bezeichnung „*diaphonia vulgariter organum*“ geht zurück auf die *Musica Enchiriadis*, GS I, 165 a: „Haec namque est, quam *Diaphoniam cantilenam, vel assuete, organum, vocamus*“, ferner auf Guidos Ausdruck „*subsequentes organizando per diatessaron, quod vulgariter dicitur organum*...“, GS II, 21 a. Diese Bemerkungen allein entkräften Eggebrechts Satz: „Innerhalb der primären Quellen, nämlich der erhaltenen Organum-Traktate, findet sich eine Rückführung des Terminus *Organum* auf seinen vokabularen Ursprung erst im 1100 bei Johannes Affligemensis (Cotto)“.

²⁸ „*Praeconia*“ bedeutete „Lobgesang“ und erscheint in der vollständigen Überschrift als „*Incipiunt melliflua organorum modulamina super dulcissima caelestia praeconia*“. Vgl. W. Apel, *Die Notation der Polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 226.

²⁹ Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin und Göttingen 1954, S. 15 f.

³⁰ Der instruktive Charakter der Tropen ist oft gekoppelt mit einem Ausdruck zum Lob und Preise Gottes. P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien* I, S. 284 zitiert das Beispiel einer Antiphon, das ähnliche Informationen verschafft: „*Ant. Cives superni hodie suam simul et nostram innotant mundo festivitate, gloriam deo resonantes omnes.*“ Rubriken dienen häufig dem gleichen Zweck. Vgl. Paris lat. 904, f. 5. Im Hinblick auf „Art und Weise“: Dieser Aspekt des Tropus wurde von P. Wagner erklärt, op. cit. I, 285: „Da waren Einschaltungen in den Text, wenn man einmal über das liturgisch Bedenkliche derselben hinwegsieht, immerhin ein Mittel, alle Texte der Messe mit den durch das Fest nahegelegten Gedanken zu durchtränken.“

³¹ *Instituta Patrum de modo psallendi*, GS I, S. 7 b lehren die Schüler die Anwendung der Improvisationskunst auf den Gesang durch den Gebrauch vieler der Wendungen aus den oben angeführten Introitus-Tropen.

war ein Versuch, die alte Neumennotation zu benutzen. Aber auch hier, wo die Sorge um die Aufführung dazu führte, die zusätzliche Stimme niederzuschreiben, konnte das Problem, zwei Stimmen untereinander zu notieren, nicht gelöst werden.

Zum „*Ecce iam Christus*“

VON GÜNTHER WEISS, BAYREUTH

In dieser Zeitschrift wurde kürzlich darauf hingewiesen, daß die Sequenz (Prosa) „*Ecce iam Christus*“ und der Introitus-Tropus „*Ecce iam Christus*“ textlich und melodisch (fast) identisch sind¹. Nun ist diese Feststellung nicht neu, schon die Autoren von Band 53 der *Analecta Hymnica* haben sie getroffen und zugleich auf weitere ähnliche Ausnahme-Fälle hingewiesen (S. 16). Da im genannten Aufsatz der Sachverhalt nur teilweise, und dadurch leider nicht unerheblich verzeichnet dargestellt ist, auch die daran geknüpften Bemerkungen, was die Kompositionstechnik des Tropus betrifft, nicht zutreffen, möge im folgenden eine Schilderung der Gesamtsituation nicht unwillkommen sein.

Was zunächst die Sequenz betrifft²:

Man muß ausgehen von der Textierung einer süditalienischen Handschriftengruppe (Benevent, Bibl. Cap. VI 34 = *Paléographie Musicale* XV, Monte Cassino 546 und Vat. lat. 5319, das bekannte „alt-römische“ Graduale). Der Text ist genau der fränkischen „*sequentia*“ *Ostende* unterlegt, wie sie anschaulich im Artikel Sequenz in MGG XII, Notenbeispiel II mitgeteilt ist. Zu der dort veröffentlichten westfränkischen Textierung „*Precamur*“ und der ostfränkischen „*Grates nunc omnes*“ tritt also nun noch die süditalienische „*Ecce iam Christus*“. Den Text haben Guido Maria Dreves und Clemens Blume in *Analecta Hymnica* 37, Nr. 2 veröffentlicht (hier sind es die Verse 1, 2 a b und 3 a). Benevent, Bibl. Cap. VI 34 hat nun aber, wie sich jedermann durch einen Blick in die Faksimile-Ausgabe Pal. Mus. XV überzeugen kann, noch vier weitere Textierungen: Die ersten beiden „*Ecce iam Christus*“ (1') und „*Creator omnium*“ (sofort anschließend) zum 1. Adventssonntag (wohl zur Auswahl), die dritte „*Qui venturus*“ (3) und als Alternativstück („*alia*“) eine vierte, „*Christi laudemus*“ (3) zum 2. Adventssonntag; ferner erscheint zum Fest der hl. Lucia, weil es in die Adventszeit fällt, nochmals eine auf diese Heilige bezügliche Textierung, nun die fünfte, „*Ecce iam sancta quam trucidaverunt*“ (4'); — ganz ähnlich haben auch der folgende 3. und 4. Adventssonntag zwei verschiedene Textierungen einer (nun wieder anderen) Melodie: „*Jam propinquat*“ (5'–6) und „*Condolens orbem*“ (11') —. Wie auch sonst öfter, handelt es sich bei diesen Adventssequenzen um kurze Stücke. Die zweite süditalienische Quelle, Monte Cassino 546, kennt nur drei Textierungen: „*Ecce iam Christus*“ und „*Creator omnium*“ für die ersten Adventssonntage, sowie „*Ecce iam sancta*“ für Lucia. Die dritte und bisher letzte bekannte Quelle, Rom, Vat. lat. 5319, hat nur für die „*dominica de adventu domini*“ die Sequenz „*Ecce iam Christus*“.

Anders liegen die Dinge bei der norditalienischen Gruppe. Textlich sind die beiden im Süden selbständigen Prosen „*Ecce iam Christus*“ und „*Creator omnium*“ zu einer verbunden. Eng damit zusammen hängt die musikalische Neugestaltung. Um es kurz und vereinfacht zu sagen, ohne auf Einzelheiten einzugehen: aus der ursprünglichen a-parallelen „*sequentia*“ *Ostende* wird ein Gebilde mit mehreren gleichen Langzeilen. Diese Annäherung an das psalmodische Prinzip und damit an weltliche Praktiken (ein hervorragendes Beispiel

¹ Reinhard Strehl, *Zum Zusammenhang von Tropus und Prosa „Ecce iam Christus“*, *Mf* XVII, 1964, S. 269 bis 271.

² Hier bin ich Herrn Prof. Dr. Stäblein für die diesbezüglichen Mitteilungen zu großem Dank verpflichtet.

ist das Veroneser Lied bei Ludwig in Adlers Handbuch, 2. Auflage, S. 161) kann im italienischen Sequenzen-Repertoire öfter beobachtet werden³. Um mehrere Langzeilen zu gewinnen, war es in erster Linie nötig, die den definitiven, einmaligen Schluß vorbereitende Kadenz auf dem tiefen D bei „*clamemus*“ zu tilgen und die Melodiezeile durch den weiterführenden Zug wiederholungsbereiter, wiederholungsfähiger zu machen. Wir haben dann dreimal dieselbe Langzeilen-Formel (siehe das Notenbeispiel in *Mf XVII*, 1964, S. 270/271): 1. *Ecce iam Christus*... (Analecta Hymnica 37, Nr. 2: 1, 2 ab), 2. *Cui omnes* (3 ab), 3. *Quia tu es*. Dieses letzte Stück ist nur die erste Hälfte der Formel (und auch die noch verkürzt), jetzt aber mit Parallel-Vers „*Cui honor et gloria*“ (4a b), so in Siena F VI 15 (136–136') und Rom, Bibl. Angelica 123 (184). Die Nonantolander Quellen (Rom BN 1343, 18'; Bologna UB 282, 17–17' und Rom Bibl. Casanatense 174⁴, 47–48, s) sowie die diesen nahestehende Handschrift Modena, Bibl. Cap. I 16, lassen den Parallel-Vers „*Cui honor et gloria*“ weg. Der Grund hierfür ist natürlich, daß bei der Verwendung des „*Ecce iam Christus*“ als Introitus-Tropus eine abschließende Doxologie fehlt am Platze ist (die restlichen drei Quellen der oberitalienischen Gruppe, Padua, Bibl. Cap. A 47,2', Turin, UB F IV 18,1' und Mailand, Bibl. Ambrosiana S 74 supra, haben als 3 die nun noch mehr verkürzte Formel zu einem kurzen doxologischen Abschluß „*Qui es trinus et unus deus alleluia*“, der in *Analecta Hymnica* fehlt).

Damit wären wir bereits am zweiten Punkt der Darstellung, der Verwendung des „*Ecce iam Christus*“ als Tropus zum Introitus vom ersten Adventssonntag „*Ad te levavi*“ in den Quellen aus Nonantola. Hier ist zunächst zu sagen, daß es sich nicht um eine „Ersttropierung“ des Introitus handelt. Bei seinem ersten Erklängen wird er tropiert mit „*Sanctissimus namque Gregorius*“⁵. Nach dem Psalmvers „*Vias tuas*“ folgt als Einleitung zur Repetition der Antiphon der Tropus (alius tonus) „*Almipotens verus deus*“, darauf die Repetition von „*Ad te levavi*“ mit abschließender Doxologie⁶. Es ist also wohl eines jener „Reservestücke“, die dann Verwendung fanden, wenn nach der Repetition der Antiphon der Einzug des Klerus noch nicht beendet war und eine zweite (tropierte) Repetition der Introitusantiphon notwendig wurde. Die fehlende Bezeichnung „alius“ bzw. „alius tonus“ kann hier so gedeutet werden, daß es sich beim „*Ecce iam Christus*“ nicht um eine gleichrangige Tropierung neben der ersten „*Sanctissimus namque Gregorius*“ handelt, sondern sozusagen um einen Tropus „zweiter Klasse“, überspitzt ausgedrückt, um ein Verlegenheitsstück.

Es ist sicher kein Zufall, daß der sonst so oft anzutreffende textliche Zusammenhang zwischen Tropus und Introitus in unserem Fall fehlt. Das „*Ecce iam Christus*“ und der Introitustext „*Ad te levavi*“ (Ps. 24, 1–3), stehen im Gesamtverlauf der Tropierung unverbunden nebeneinander⁷. Für die musikalische Verbindung zwischen Tropus und Introitus läßt sich eine einfache Erklärung finden: Beide Stücke sind im plagalen G-Modus komponiert, der bekanntlich mit gleichem oder ähnlichem Formelmateriale arbeitet. Dazu kommt, daß die Melodie des „*Ecce iam Christus*“ durch ihre gemischt syllabisch-melismatische Haltung dem sonst üblichen Tropus-Stil entspricht.

Infolge der beschriebenen Einheitlichkeit des Tropus, die in den oben gezeigten Zusammenhängen gründet, besteht zwischen den verschiedenen Tropusabschnitten selbstverständlich ein melodischer Zusammenhang. Das hat auch der Verfasser des eingangs genannten

³ Einige Beispiele, die sich unschwer vermehren ließen, vgl. bei B. Stäblein, *Die Sequenzmelodie Concordia und ihr geschichtlicher Hintergrund*, Festschrift Hans Engel zum steibzigsten Geburtstag, Kassel usw. (1964), S. 364–392.

⁴ Siehe die Faksimile-Ausgabe von J. Vecchi, *Monumenta Lyrica Italiae Medii Aevi*, Modena 1955.

⁵ *Analecta Hymnica* 49, Nr. 3, Facs. bei J. Vecchi, a. a. O., Tav. XLVII–XLVIII.

⁶ Bologna UB 2824 läßt auf „*Almipotens verus deus*“ sofort die Doxologie folgen.

⁷ Die organischere Verwendung als Einleitungstropus, als „Ouverture“ zum Introitus, welche es vermeidet den Tropus zu zerschneiden und ihn in den präexistenten Introitustext hineinzupressen, findet sich in der norditalienischen Handschriften-Gruppe u. a. in der Hs. Mailand, Bibl. Ambros. S. 74 supra. Als Sequenz wiederum mit gleicher Melodie taucht es in der Hs. Padua, Bibl. Cap. A 47 auf.

Aufsatzes richtig gesehen, wenn ihm auch die tieferen Gründe verborgen blieben. Wenn er aber nun dies als Ausnahmefall hinstellt, weil solche „melodische Beziehungen zwischen den einzelnen Zeilen einer Tropierung meist nicht anzutreffen“ sind und wenn er dann noch den Zusammenhang zwischen Original und Tropus leugnet (es „finden sich auch kleinere melodische Anklänge äußerst selten und gehen kaum über die Verwendung einiger charakteristischer Anfangsintervalle . . . hinaus“), dann fragt man sich, wie können solche Behauptungen aufgestellt werden? Das gerade Gegenteil ist der Fall! Umfassende Kenntnis des Materials⁸ ergibt das entgegengesetzte Bild.

Zunächst die Richtigstellung der letzten Behauptung: Die Tropierungen des Introitus sind in der Regel musikalisch selbständige (vom Introitus unabhängige) Kompositionen. Bruno Stäblein hat erst kürzlich auf die nicht zu übersehenden Verbindungen zwischen den Melodien des Tropus und des Introitus hingewiesen⁹. Stäblein hat weiter darauf aufmerksam gemacht, daß bei der Komposition der Tropenmelodien die Anpassung an das große Vorbild der Tradition (an die Introitusmelodie) eine wesentliche Rolle gespielt hat, zumindest bei dem von ihm beschriebenen „klassischen“ Tropus. In der Tat läßt sich eine große Anzahl von Stücken feststellen, die Stäbleins Ansicht bestätigt. In den von mir eingehend untersuchten südfranzösischen Handschriften finden sie sich zu Dutzenden, ganz abgesehen von den vielfältigen Techniken der motivischen Verknüpfung, deren Darstellung der Verfasser gegenwärtig vorbereitet. Von der Wiedergabe eines Beispiels kann hier abgesehen werden, einstweilen sei auf die von Stäblein mitgeteilten Stücke verwiesen¹⁰.

Und nun zur Behauptung, melodische Beziehungen zwischen den einzelnen Zeilen einer Tropierung seien meist nicht anzutreffen. Man begegnet ihnen auf Schritt und Tritt! Darüber hinaus aber sind die Melodien häufig so angelegt, daß sich einzelne Zeilen einer Tropierung musikalisch weitgehend, manchmal sogar völlig entsprechen:

Paris BN lat. 909.25 v F[e] R[ia] II Tro[pus] [POST PASCHA] Mon. Mon. III
Mel. Nr. 316, 1. Fassung; Text in *Analecta Hymnica* 49, Nr. 104

Ia
8 Dul - ci - ter a - gri - co - la fes - ti - - vum du -

Ib
iam: qui lor - da - - nis me - ru -

II
8 Ci - vi - bus ae - the - re - is ma - nan - tem man -

III
8 Di - xe - rat hoc mo - y - ses quon -

IV
8 Ae - ther hu - mus pa - ri - ter pe - la -

⁸ Die Introitustropen der heute zugänglichen Quellen werden in Band III (1965) und in Band VI (1966) der *Monumenta Monodica Medii Aevi* vorgelegt.

⁹ Zum Verständnis des Klassischen Tropus, *Acta Musicologica* XXXV, 1963, S. 84–95.

¹⁰ A. a. O.

[Ia] ci - te pa - scha

[Ib] is - tils fon - te re - nas - ci In - tro - du - (xit) Introitus

[II] na de - cho - ris Et ut lex Introitus

[III] dam Xp̄s - tus iu - bet at nunc In o - re

[IV] gus u - ni - ta vo - ce de - can - tant Al - le - lu - ia

Dieser Tropus ist neben dem von Stäblein mitgeteilten „*Quod prisco vates*“ ein Paradebeispiel für die musikalische Verzahnung der einzelnen Tropenversikel¹¹. Die Analyse ergibt, daß Vers I das melodische Material für alle folgenden Verse bereitstellt: Aus der 1. Halbzeile von Vers I wird Vers II entwickelt. Die Anfänge „*Dulciter agricola*“ und „*Civibus aethereis*“ stimmen fast ganz überein. Die 2. Halbzeile von Vers I bildet den Ausgangspunkt für die Verse III und IV. Vers III steht in enger Verbindung mit ihr, Vers IV wiederum schließt sich engstens an Vers III an. Die musikalische Verknüpfung der einzelnen Versikel wird also im Ablauf der Tropierung immer dichter: Sie beginnt mit der zunächst noch lockeren Übereinstimmung von Vers II mit der 1. Halbzeile von Vers I, wird enger mit der Verknüpfung von Vers III mit der 2. Halbzeile von Vers I und erreicht dann ihren Höhepunkt in der Melodiengleichheit von Vers III und IV (bis auf das Wort „*Voce*“ am Schluß von Vers IV). Daß sich auch in diesem Tropus musikalische Verknüpfungen mit der Introitusantiphon feststellen lassen, sei nur am Rande erwähnt¹².

Die Wichtigkeit der beiden Feststellungen für die Erkenntnis des wahren geistigen Wesens des klassischen Introitustropus, wie es sich in liturgisch-textlicher und damit auch in musikalischer Weise ausspricht, mag die eben vorgenommenen Korrekturen falscher Vorstellungen und Schlußfolgerungen rechtfertigen.

¹¹ Hier handelt es sich nicht etwa um Einzelfälle. Musikalische Verknüpfungen bzw. Parallelismen zwischen den einzelnen Versikeln lassen sich in den vielfältigsten Varianten feststellen. Hier wird allmählich jener „*Reichtum an Formen und Stilen*“ der Gattung sichtbar, den Stäblein in MGG VI, Sp. 1379 im Artikel *Introitus* angekündigt hat.

¹² Es ist interessant, daß sich in der südfranzösischen Hs. Apt 17 (5) (150–151) noch eine andere Vertonung desselben Tropentextes findet. Diese Melodie folgt z. Teil anderen Prinzipien. Auf sie kann hier nicht näher eingegangen werden. Hier liegt eine jener zahlreichen Doppelvertonungen von Introitustropentexten vor, welche erst noch näher untersucht werden müssen. Eine tabellarische Übersicht über die Doppelvertonungen in den südfranzösischen Hss. habe ich bereits mitgeteilt. Vgl. G. Weiß, *Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare*, AfMw XXI, 1964, S. 163–171.

Ein englischer Ordinariumssatz des 14. Jahrhunderts in Italien

VON REINHART STROHM, MÜNCHEN

Die Biblioteca del Seminario in Pisa, früher im Besitz des dortigen Dominikanerkonvents S. Caterina, bewahrt als Nr. 176 eine Pergamenthandschrift, die auf f. 217v/218r ein schwarz-mensural notiertes dreistimmiges Kyrie enthält. Das Musikstück steht in keinem Zusammenhang mit dem übrigen Inhalt der Handschrift, eines Bibelkodex des 13. Jahrhunderts¹ im Format 16,5 x 11,5 cm. Der Kartoneinband, einige Papierschutzblätter vorn und hinten und die Folierung der 218 Pergamentblätter sind neu. Der Bibeltext beginnt auf f. 1r mit dem Buche Jesaja und endet auf f. 216r unten mit dem Schluß der Apokalypse. Auf f. 216v befindet sich ein Verzeichnis der vorhandenen und der fehlenden Bücher der Bibel, von anderer Hand als der Haupttext. Auf den Blättern 217 und 218 sind in vertikaler Richtung Notenzeilen zu je fünf Linien gezogen. F. 217r enthält fünf, f. 217v ebenfalls fünf, f. 218r vier und f. 218v wieder fünf Zeilen. Von den neun Zeilen der Seiten 217v und 218r berühren sich die fünfte und sechste in der Mitte am Falz; einige Noten sind daher verdeckt.

Auf diesen neun Zeilen steht in Partitur angeordnet der dreistimmige Kyriesatz; der nicht tropierte Text ist nur jeweils unter die unterste Zeile des Systems geschrieben. Von den sieben Abschnitten der Komposition — zwei „Kyrie“, zwei „Christe“ und drei „Kyrie“ — ist der letzte unvollständig: Es fehlt dort sowohl im Text das „eleison“ als auch auf den Notenzeilen der doppelte Schlußstrich, der am Ende der vorhergehenden Abschnitte jedesmal erscheint. Die Zeilen enden 1,2 bzw. 0,6 cm vom unteren bzw. oberen Blattrand entfernt; die Schlüssel und Kustodes sind unversehrt. Zwischen der ersten und zweiten Zeile stehen, von anderer Hand geschrieben als der Kyrietext, die Worte: „*Iste cantus vacat. Iste liber est conventus sancte katerine pisis. Johannes est nomen. Johannes est nomen eius.*“ Der Name Johannes erscheint noch einmal auf f. 218r, wo er von der gleichen Hand quer über die Notenzeilen geschrieben ist.

Weitere Eintragungen von verschiedenen Händen des 15. Jahrhunderts sind auf f. 217r und 218v quer über die dort leeren Notenzeilen geschrieben. Der Text auf f. 217r ist ein Kalendarium, derjenige auf f. 218v hat folgenden Wortlaut: „*Ista pars biblie est conventus sancte katerine de pisis ordinis fratris predicatorum ad usum fratris philippi carpa de pisis filius dicti conventus per venerabilem patrem fratrem ludovicum de terano priorem (d)icti conventus die prima decembris anno domini MCCCCLXXXV*“. Darunter befindet sich noch ein jüngerer Besitzvermerk der Bibliothek.

Die Blätter 217 und 218 hängen zusammen. Sie bilden ein Doppelblatt von der Größe 16,5 : 23 cm. Es muß angenommen werden, daß dieses Doppelblatt ursprünglich eine Hälfte eines großen Doppelblattes in einer Musikhandschrift war, die später abgetrennt und hier als Schutzblatt eingebunden wurde. Dafür sprechen folgende Gründe: Es wäre sehr ungewöhnlich, daß auf den freien Seiten einer Handschrift Notenzeilen in vertikaler Richtung gezogen werden. Selbst dann würde sie der Schreiber so gezogen haben, daß nicht die mittleren (die fünfte und sechste Zeile) teilweise im Falz verdeckt wären. Außerdem befinden sich am oberen (rechten) Rand des Blattes Spuren von Schlüsseln und Ligaturen in Spiegelschrift, die nur als Abdrücke von einer gegenüberstehenden Notenseite zu erklären sind.

¹ Vgl. C. Vitelli, *Codici latini Pisani. 1. Biblioteca Cäteriniana del Seminario*, in *Studi italiani di filologia classica VIII* (1900).

Als Provenienz des eingefügten Blattes kommt der Dominikanerkonvent von S. Caterina selbst in Frage. Dort bestand in der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert ein reges Musikleben; auch mehrstimmiges Singen war bekannt². Die wertvolle Bibliothek, die ihrem Bestande nach ein ziemlich unverfälschtes Bild einer spätmittelalterlichen Dominikanerbibliothek bietet³, enthält allerdings keinen Kodex mit mehrstimmiger Musik, wenn man von einem Kyriale des 15. Jahrhunderts absieht, von dessen 34 Credomelodien zwei zweistimmig gesetzt sind⁴. Hier handelt es sich aber nicht um eigentliche Mensuralmusik, sondern um eine Art der sogenannten „umgangsmäßigen“ Mehrstimmigkeit im 15. Jahrhundert. Es lassen sich also keine positiven Anhaltspunkte dafür finden, daß das Blatt aus einem der Pisaner Bibliothek gehörenden Kodex stammt. Während diese Möglichkeit trotzdem im Auge behalten werden muß, erlaubt aber ein Blick auf die Geschichte der Handschrift noch andere Vermutungen.

Der Cod. 177 der Bibliothek, eine Handschrift theologischen Inhalts, stimmt mit dem unseren nach Format, Material und paläographischen Eigenheiten wie Form und Größe der Buchstaben, Blatt disposition, ja sogar in den Tintenfarben so genau überein, daß die Herkunft aus der gleichen Schreibschule als sicher, von der gleichen Hand als wahrscheinlich gelten kann. Es wäre demnach ein merkwürdiger Zufall, wenn die beiden Handschriften, die heute noch in der Bibliothek benachbart stehen, nicht auch eine gemeinsame Geschichte gehabt hätten. Über ihre Provenienz geben zwei Eintragungen auf den erhaltenen Vorsatzblättern des Cod. 177 einigen Aufschluß. Aus der einen geht hervor, daß die Handschriften mittelbar oder unmittelbar aus dem Nachlaß des Minoritenpaters Antonius de Auria (oder de Vercellis), der 1483 in Orvieto starb, gekauft wurden, und zwar durch den gleichen Frater Philippus Carpa, dem nach dem Zeugnis des Cod. 176 (s. o.) im Jahre 1485 diese Handschrift leihweise überlassen wurde⁵. Antonius de Auria, dessen Geburtsdatum unbekannt ist, erhielt die Handschriften vor 1419 vom hl. Vinzenz Ferrer (gest. 1419 in Vannes/Bretagne), wie die zweite Eintragung auf der gleichen Seite, von ihm selbst geschrieben, zu verstehen gibt. Die Beweiskraft dieser Eintragungen ist selbst durch den Hinweis auf die weite Distanz der Lebensdaten der beiden Besitzer nicht zu erschüttern. Die Texte lauten:

(Am oberen Blattrand) „*Hanc bibliam domino inspirante beatissimus pater vincentius valentianus reliquit mihi fratri antonio de auria ante obitum suum*“.

(Weiter unten) „*Ego frater amadeus pisanus optinui hanc bibliam a soto beati antonii de auria scilicet fratre antonio de vercellis exeunte in urbe veteri mediante fratre philippo pisano quam magister conradus atensis general ordinis et magister iulianus naldi procurator ordinis de florentia ob devotionem beati vincentii cuius biblia fuit sed ab eo largita dicto beato antonio emere cupierunt ut ipsi ore proprio mihi testati sunt . . . et hoc ipse beatus antonius in capite huius faciei propria manu confitetur . . .*“.

1406 weilte St. Vinzenz Ferrer in Vercelli; sonstige Aufenthalte in Italien sind von ihm nicht bekannt. Antonius de Vercellis hat Italien, soweit bekannt, nicht verlassen. Die Bibel mußte also zwischen 1406 und 1419 in den Besitz des Antonius und damit nach Italien gekommen sein.

Wenn das Notenblatt also nicht in Pisa selbst zwischen 1483 und 1485 in den Kodex kam, dann wurde es entweder zwischen 1419 und 1483 innerhalb Italiens oder vor 1419

² Vgl. hierzu F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in *AMw* 5, 1923, S. 297 Anm. 1.

³ Vgl. F. Felster S. J., *Die Bibliothek von S. Caterina zu Pisa, eine Büchersammlung aus den Zeiten des hl. Thomas von Aquin*, in *Kenia Thomistica* 3, Rom 1925, S. 249–280.

⁴ Faks, veröffentlicht von B. Stäblein in *MGG* Bd. 2, Art. *Credo* (Tafel 59).

⁵ Philippus Carpa ist in den *Annalen des Convents*, dem cod. 42 der Bibliothek (auszugsweise veröffentlicht von F. Bonaini in *Archivio Storico Italiano* VI, Teil 2, 1845, S. 397 ff.), mit folgenden Worten erwähnt: „*Frater Philippus Ciarpae, Pisanus, baccalaureus fuit vivens quo tempore Lombardi fratres conventum reformarunt, anno MCCCCLXXXIX*“.

außerhalb Italiens in ihn eingebunden. Davon ist die letztere Annahme wahrscheinlicher, denn eine Gebrauchshandschrift in Privatbesitz wird ja gewöhnlich keiner Bibliotheksrenovierung unterworfen und erhält deshalb wohl kaum neue Schutzblätter.

Die örtliche und zeitliche Zugehörigkeit der Musik selbst läßt sich jedoch durch eine Analyse des Stückes ziemlich sicher feststellen.

Die Mittelstimme des Satzes bringt einen *cantus firmus*: es handelt sich um das Kyrie 11 des Grad. Sar. f. 6*, das notengetreu übernommen wird. Es ist hier um eine Quint nach oben transponiert, von *c* nach *g*. Die Melodie erscheint außer in der Sarum-Handschrift (London British Museum Lansdowne 462) noch in drei anderen Choralhandschriften⁶: in Parma Biblioteca Pal. 98 f. 176v (Graduale aus Salisbury, s. 14), in Bologna Universitätsbibliothek 2565 S. 594 (Missale aus Salisbury, s. 13) und in Assisi Biblioteca Comunale 695 f. 14r (das bekannte Tropar aus Reims, geschrieben wahrscheinlich in Paris um 1280, das auch mehrstimmige Kompositionen enthält)⁷. In Parma steht die Melodie in *c*, ohne melodische Abweichungen, in Bologna ebenfalls in *c*, mit nur geringfügigen Abweichungen, in Assisi nach *f* hinauftransponiert; hier erscheint das erste „Christe“ der übrigen Handschriften an zweiter Stelle, während statt des zweiten „Christe“ der übrigen Handschriften eine sonst unbekannte Melodie hier an erster Stelle eingesetzt ist. Mehrstimmige Vertonungen der Melodie sind mir außer der hier beschriebenen nicht bekannt.

Hiermit scheint die englische Herkunft des *c. f.* erwiesen. Die Fassung der einzigen nicht-englischen Handschrift⁸ weicht von den übrigen mehr ab als diese untereinander. Die Pisaner Fassung ist trotz der mehrstimmigen Vertonung den englischen viel ähnlicher als der französischen.

Ebenso wie der *c. f.* weisen paläographische Eigenheiten des Satzes nach England. Die Verbindung von Partituranordnung und Mensuralnotation ist charakteristisch für die englischen Messensätze des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine besondere Eigenart unseres Satzes ist die genaue Bezeichnung der Alterationen. Es werden vor allem auch die Auflösungen der alterierten Töne jeweils wieder genau angegeben. Diese aus dem Tonbuchstaben bestehenden Auflösungszeichen mitgerechnet enthält der Satz bei einer Länge von 75 Brevis-einheiten insgesamt 38 Versetzungszeichen. Parallelen hierzu lassen sich am ehesten in englischen Handschriften finden⁹. Die Mensur (*tempus perfectum cum prolatione maiori*), die Verwendung der Plica als Penultima, wobei die zu „applizierenden“ Töne den Terz-Sext-Klang der Klausel bilden, Imperfizierungen wie $\cdot \blacksquare \downarrow \downarrow \downarrow \cdot$ und die Ligaturen in der Oberstimme sind an sich schon Merkmale, die in der französischen und italienischen Notation seltener auftreten — sie hängen aber außerdem eng mit der Satztechnik des Stückes zusammen, die die englische Herkunft vollends bestätigt.

Der *c. f.* befindet sich, wie erwähnt, in der Mittelstimme und ist, um die dafür notwendige Lage zu erreichen, gegenüber der Chormelodie um eine Quint nach oben transponiert — eine in der englischen Theorie und Praxis öfter bezeugte Übung¹⁰. Er hat die gleiche

⁶ Vgl. Margareta Melnicki, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg 1954 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, 1). Das Quellenmaterial, das die Verfasserin für diesen umfangreichen Melodienkatalog verwendete, beschränkt sich (außer British Museum Lansdowne 462) auf Handschriften festländischer Bibliotheken.

⁷ Ausführliche Beschreibung des Kodex bei A. Seay, *Le ms. 695 de la Bibliothèque Communale de Assise*, in *Revue de Musicologie* 39, 1957, S. 10—35.

⁸ Gemäß dem oben Anm. 6 Gesagten sind zwar weitere Konkordanzen in englischen Handschriften nicht ausgeschlossen, jedoch mit genügender Wahrscheinlichkeit solche auf dem Festland.

⁹ Vgl. Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München 1937, S. 98 und S. 98 Anm. 18. Die Ballade „*Bonte lialte*“ des Joh. Cesar in Florenz Bibl. Naz. Panc. 26 f. 14v ist innerhalb der kontinentalen Praxis ein Sonderfall.

¹⁰ Vgl. G. Schmidt, *Zur Frage des cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert*, *AfMw* 15, 1958, S. 241.

rhythmische Struktur wie die Außenstimmen, auch er bewegt sich in Breven und Semibreven in melodischer Geschlossenheit (Pausen kommen im ganzen Stück nicht vor). Die Oberstimme ist an einigen Stellen durch Miniminen koloriert. Der Tenor wird von den Außenstimmen in der Weise begleitet, daß stets die gleichen Zusammenklänge entstehen (nämlich Terzquint-, Terzsext- und Quintoktavklänge bzw. deren Versetzungen), wobei aber der Anteil der einzelnen Stimmen daran wechselt. Der Tenor hat Stimmkreuzungen mit beiden Außenstimmen; Quintparallelen treten in jedem der drei Stimmpaare auf, besonders aber zwischen den Außenstimmen. Sie sind alle durch Fortschreitungen des Tenors bedingt. Kein einziges Mal erscheinen konstruktive Dissonanzen der Außenstimmen mit dem Tenor, wo dieser liegenbleibt und die Außenstimmen fortschreiten. Die einzige konstruktive Dissonanz wird durch einen Sekundschritt des Tenors selbst verursacht. Es läßt sich also weder ein zweistimmiger Gerüstsatz herauschälen (etwa von Oberstimme und Tenor), noch können der Tenor bzw. die beiden Unterstimmen als Klangfundament im Sinne der *Ars Nova* bezeichnet werden. Die einzige Satztechnik auf dem Kontinent, die auf den ersten Blick vergleichbar erscheint, ist der Note-gegen-Note-Satz mehrerer Messensätze mit c. f. in der Handschrift Apt. Jedoch unterscheiden sich diese Kompositionen durch ihre c. f.-Technik von unserem Stück. Am ähnlichsten ist ihm in der festländischen Musik das Kyrie von Chipre in Apt f. 4v und Ivrea f. 36r (hier übrigens ganz partiturähnlich notiert). Die Beziehungen dieses Satzes zur englischen c. f.-Technik hat Günter Schmidt behandelt¹¹.

Die oben angedeuteten Satzmerkmale unseres Stücks entsprechen ziemlich genau denjenigen, die Ernst Apfel an der englischen in Partitur notierten Musik zwischen der „Worcester-Schule“ und dem Old-Hall-Manuskript feststellte¹². Die englischen Kyriesätze dieser Zeit haben im Allgemeinen keinen c. f. Kyriesätze mit c. f. und vergleichbarer Satztechnik finden sich nur im Fragment British Museum Arundel 14, dem Apfel in seinen *Studien* eine eigene Betrachtung widmet (S. 76 ff.). Von der Arundel-Handschrift ist das Pisaner Fragment in der Notation etwas verschieden; enger verwandt ist es nach Notation und Satztechnik den c. f.-losen Kyriesätzen in Oxford Bodl. Arch. Selden B 14 f. 1v col. 1 (dort auch relativ häufiger Gebrauch von Versetzungszeichen) und Barlow 55 f. 5v¹³. In den Umkreis dieser drei Handschriften müßte das Pisaner Fragment auch zeitlich einzuordnen sein.

Beethoven in Holland

VON LUC VAN HASSELT, AMSTERDAM

Im Zusammenhang mit Untersuchungen in Bezug auf Lebenslauf und Werk des Komponisten und Hofkapellmeisters Christia(a)n Ernst Gra(a)f¹ im Königlichen Hausarchiv im Haag konnte ein bisher völlig unbekannt gebliebenes Beethovendokument aufgefunden werden. Es handelt sich um eine Rechnung zulasten der statthalterlichen Privatkasse („*Privé Cas*“)²:

¹¹ Ebenda, S. 245. Anschließend untersucht er unter ähnlichem Aspekt die Apter Hymnen, S. 245 f.

¹² E. Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Heidelberg 1959, Teil I, S. 57–85.

¹³ Veröffentlicht in Faks. bei Apfel, a. a. O., Teil II, S. 25 bzw. 21.

¹ Die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis wird dieses Jahr eine Monographie des Verfassers über Leben und Werk von Christiaan Ernst Graaf veröffentlichen.

² Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage. Administratieve Archieven, Willem V, Portefeuille 98.

Reeckening. Voor Zein Doorlugtigste Hoogheit den. 23.
Novembr: 1783 Wegens Geassisteerde. Musick. Aan. Hoof.

M♯: Beethoven. forte piano 12 D.	63	—
M♯: Stamitz. Alto. Viola	14	—
Malherbe	7	—
Gautier	7	—
Teniers	7	—
Göring	7	—
Schacke	7	—
Spangeberg	7	—
Spandau	7	—
Spandau	7	—
Hencke	7	—
Lux	3	—
fiat betaling volgens ordre van Zyn Hoogheid	f	143
P A Gr Van Heiden		—

Voldaan den 26 November 1783
Willem Keller

Dieser Fund ist interessant, da er den ersten dokumentarischen Beleg für Beethovens Aufenthalt und Auftreten in den Niederlanden darstellt und deshalb eine merkwürdige Lücke in der Biographie des Bonner Meisters ausfüllt; weiterhin, da hierdurch nachgewiesen wird, daß der fast dreizehnjährige Künstler persönlich einem Stamitz begegnet ist, und zwar — wie unten erörtert werden wird — Carl Stamitz.

Prinz Wilhelm V. von Oranien-Nassau, Erbstatthalter der Republik der Vereinigten Niederlande, besaß eine stete Kapelle, die von den Geldern der Hofhaltung bezahlt wurde. Einige Mitglieder dieser Kapelle erhielten außer ihrer festen Besoldung nach jedem Konzert, an dem sie mitgewirkt hatten, einen Betrag aus der „Privé Cas“ des Prinzen, wie auch Musiker, die, obgleich sie ziemlich regelmäßig auftraten, nicht den Angestellten der Hofhaltung angehörten, aus dem statthalterlichen Privatvermögen ihr Honorar empfangen.

Die Beträge und die Namen derjenigen, die nicht oder nur teilweise aus der Hofhaltungskasse ihre Einkünfte bezogen, wurden nach jedem Konzert auf eine Rechnung notiert; in der Zeit des Auftretens Beethovens geschah dies durch Willem Keller, ein Kapellmitglied, der sich aber nicht einer einwandfreien Orthographie rühmen konnte. In diesen Rechnungen finden sich auch die Namen der Solisten. Keller übergab seine Notizen einem der Kammerherren, der die Musik am Hofe beaufsichtigte; am 23. November 1783 war dies — wie fast immer — Sigismund Pieter Alexander, Graaf van Heiden. Letzterer schrieb die Beträge nieder, die der Prinz den Solisten auszuhändigen lassen wünschte, und ratifizierte — wiederum im Auftrage des Statthalters — die Besoldung. Schließlich unterzeichnete Keller die Rechnung nach Erhalt der Gelder, mit denen er die Musiker bezahlte.

Aus diesem Sachverhalt geht hervor, daß die oben erwähnten Ausführenden wahrscheinlich nicht die einzigen waren, die am 23. November 1783 am Hofe vor, nach, oder vielleicht zusammen mit Beethoven musizierten; die Rechnungen der „Privé Cas“ erwähnen nie das ganze feste Personal, das wenigstens teilweise mitgewirkt haben mag. Im November 1783 bestand die Kapelle aus Graaf (Kapellmeister), Keller, Röbling, Dambach, Just, Spandau, Le Long, Keller junior, Malherbe, Collizzi, Halfsmit und Lux². Da einige der Musiker

² Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage. Administratieve Archieven, Willem V, Portefeuille 33. Vgl. auch Monique de Smet, *La vie du Violoniste Jean Malherbe*, Brüssel 1962, S. 91.

mehr als ein einziges Instrument spielten, wie aus anderen Archivalien hervorgeht, ist die richtige Besetzung, weil außerdem eine Spezifizierung für den 23. November 1783 fehlt, nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Leider ist das Programm des Auftretens an diesem Tag — wie auch das der übrigen Konzerte — unbekannt. Falls Beethoven ein Klavierkonzert gespielt hätte, könnte er von einem Orchester von etwa zwanzig Musikern begleitet worden sein; dies war die durchschnittliche Besetzung der statthalterlichen Kapelle. Hinweise auf die Mitarbeit anderer Hofbeamter im Orchester in der Regierungszeit Wilhelms V. fehlen.

Das Konzert, in dem Beethoven mitwirkte, fand im sogenannten „Stadhouderlijk Quartier“ am „Binnenhof“ im Haag statt und war — wie alle Musik am statthalterlichen Hofe — nicht öffentlich. In späterer Zeit ist durch Renovierungen das Interieur des Palasts geändert worden, so daß der Saal, wo damals konzertiert wurde, heute nicht mehr besteht.

Dank zweier zuverlässiger Quellen aus Bonn (mündlicher Mitteilungen der Witwe Karth an Thayer und der von Gottfried Fischer aufgeschriebenen Erinnerungen) ist seit je bekannt, daß Beethoven in seinen Jugendjahren den Niederlanden einen Besuch abstattete⁴. Obwohl weder die Witwe Karth noch Fischer feste Anhaltspunkte zu einer Datierung dieser Reise gaben, ist Deiters der Meinung, daß die holländische Tournee 1781/82 anzusetzen ist⁵. Die Datierung 23. November 1783 läßt sich nur schwierig mit dieser Angabe kombinieren.

Es ergeben sich drei Möglichkeiten: 1. der „*Mo: Beethoven*“ des im Königlichen Hausarchiv befindlichen Dokuments ist nicht mit Ludwig van Beethoven aus Bonn identisch; 2. der Meister hat wenigstens zweimal Holland besucht; 3. Deiters' Datierung ist anfechtbar. Bei näherer Betrachtung scheidet die erste Möglichkeit sofort aus. Der Hof im Haag war von vielen ausländischen Virtuosen derartig verwöhnt, daß das hohe vom Prinzen zugebilligte Honorar (63 Gulden) für den Pianisten vom 23. November 1783 nicht für Johann van Beethoven gemeint gewesen sein kann, der außerdem als Sänger aufgetreten sein würde und sich als Klavierspieler auch nicht besonders auszeichnete; ebensowenig für ein Familienmitglied aus Flandern. Da dokumentarische Belege gänzlich fehlen, kann die zweite Möglichkeit (eine zumindest zweimalige Reise des Meisters) weder endgültig abgelehnt noch angenommen werden. Andererseits fallen drei Umstände auf: 1. sowohl die Witwe Karth wie auch Fischer wissen, unabhängig voneinander, offensichtlich nur von einer Reise nach Holland; 2. letzterer erwähnt auch andere Absteher von Beethoven ausführlich, und er würde — wie man annehmen darf — einer zweiten Reise nach den Niederlanden seine Aufmerksamkeit gewidmet haben; und 3. Beethoven antwortete, als Fischer ihn nach seinem Ergehen in Holland fragte: „*die Holländer, das sind Pfennigfuchser, ich werde Holland nimmermehr besuchen*“. Die dritte Möglichkeit ist, daß Deiters' Datierung falsch wäre. Der Bearbeiter der Thayerschen Beethovenbiographie stützt sich auf die ziemlich vagen Mitteilungen Fischers (der selber keine Jahreszahl nennt!). Mit demselben Recht kann man z. B. auch annehmen, daß die Schwester des am 9. September 1781 verstorbenen Rovantini nicht 1781 — obschon „*Madam van Beethoven*“ ihr „*gleich*“⁶ einen Brief schrieb — sondern erst 1783 nach Bonn gekommen ist. Kurzum, auf Grund dieser vagen Daten auf eine Reise nach Holland im Jahre 1781 zu schließen, wäre ziemlich verwegen.

Beethoven muß spätestens im November 1783 nach Holland gereist sein.

Es liegen keine Gründe vor, Fischers Mitteilungen über Beethovens Rotterdamer Aufenthalt anzuzweifeln, obwohl weder die Zeitungen dieser Stadt aus den Jahren 1783/1784

⁴ Vgl. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. I, Leipzig 3/1917, S. 145—146 und 467—469.

⁵ In seiner Bearbeitung der Thayerschen Beethovenbiographie, Bd. I, Berlin 1866, S. 116, vertritt Deiters die Meinung, die Reise habe am Anfang des Winters 1781/1782 stattgefunden, und präzisiert sich auf S. 353, wo er die Tournee mit Oktober oder November 1781 ansetzt.

⁶ Vgl. Fischer, zitiert bei Thayer, a. a. O., S. 468.

noch die von 1781/1782 den Namen des Bonner Musikers nennen, ebensowenig wie das die Haager Zeitungen tun.

Für eine Reise in die Fremde kommt das Jahr 1783 eher in Betracht als 1781, da erst 1782 und 1783 Beethovenkompositionen im Druck erschienen⁷ und Christian Gottlob Neefe 1783 auf den jungen Musiker in C. F. Cramers Magazin der Musik mit lobenden Worten (u. a.: „*Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte*“) die Aufmerksamkeit zu lenken sich bemühte⁸.

Beethoven ist spätestens im Februar 1784 wieder nach Bonn zurückgekehrt, da vom 15. dieses Monats eine Bittschrift um eine fest besoldete Stellung im Bonner Hofdienste stammt.

Eine bisher unbeachtete Möglichkeit ist, daß die Sängerin der Bonner Hofkapelle Maria Josepha Gazzenello⁹, eine Schülerin sowohl Johann van Beethovens als auch Christiaan Ernst Graafs, während ihres Aufenthalts im Haag, wo sie, um ihren alten Lehrer Graaf zu besuchen, vom 6. Oktober 1783 an sechs Monate verblieb¹⁰, den Kontakt zwischen dem Haager Hof und dem begabten Sohn ihres Bonner Lehrmeisters hergestellt haben mag.

Burney¹¹ und Schubart¹² lenkten schon unsere Aufmerksamkeit auf die großzügigen Belohnungen, die die zahlreichen in den Niederlanden konzertierenden ausländischen Musiker oft erhielten. Beethovens Bemerkung, die Holländer seien „*Pfennigfuchser*“, erscheint im Lichte der fürstlichen Spende (63 Gulden!) fast als eine pubertäre Undankbarkeit.

Einer der Musiker, die Holland besuchten, war Carl Stamitz¹³. Er spielte hier 1782 und 1783 in verschiedenen öffentlichen Konzerten. Sicherlich ist Carl derjenige Stamitz, der vom 19. Mai 1782 bis zum 11. Juli 1784 vielmals — meistens als Bratschist, manchmal als Geiger — am statthalterlichen Hofe auftrat¹⁴ und am 23. November 1783 Beethoven begegnete. Oft erhielt er viel größere Beträge als die vierzehn Gulden, die er am letztgenannten Tag bekam.

Das Vorrecht, ein junges Genie — einen Beethoven — erkannt und ihm eine entsprechende Belohnung gegeben zu haben, ist nicht jedem Land beschieden. Möge das musikalische Interesse des statthalterlichen Hofes im Haag durch das kleine Beethovendokument einer größeren Anerkennung teilhaftig werden¹⁵.

*Nodmals zu Beethovens Diabelli-Variationen**

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

Die Feststellung, daß außer dem von mir bereits erwähnten Brahms schon im vergangenen Jahrhundert auch andere Musiker die betreffende Stelle als verderbt angesehen und nach Lösungen zu ihrer Verbesserung gesucht haben, darf nicht dazu führen, daß man eine Not-

⁷ 1782: *Variationen für Klavier über einen Marsch von Dreßler*, WoO 63, Mannheim, Götz, Herbst 1783; *Drei Klavierensonaten*, WoO 47, Speyer, Bößler; das *Lied Schilderung eines Mädchens*, WoO 107 und das *Klavierromondo C-dur*, WoO 48 in Bößlers *Blumenlese für Klavierliebhaber* . . . 1783, 18. Woche.

⁸ Christian Gottlob Neefe, *Nachricht von der durchfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst*, in: Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, I, Hamburg 1783, S. 394 ff.

⁹ Auch Gazzinello, Gazzanello oder Gazanello. Vgl. Thayer, a. a. O., S. 66, 116, 190, 439, 456 und 472.

¹⁰ Vgl. Thayer, a. a. O.

¹¹ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, Bd. II, London 1773, S. 313.

¹² Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 253-254.

¹³ Friedrich C. Kaiser plant eine umfassende Arbeit über das Gesamtschaffen Carl Stamitz', im Anschluß an seine Diss. *Carl Stamitz, 1745—1801. Biographische Beiträge. Das symphonische Werk. Thematischer Katalog der Orchesterwerke*. Phil. Diss. Marburg 1962 (masch.-schr.).

¹⁴ Koninklijk Huisarchief, 's-Gravenhage, Administratieve Archieven, Willem V, Portefeuille 97, 98, 99.

¹⁵ Nach Fertigstellung dieses Artikels erfuhr der Verfasser, daß Monique de Smet eine Arbeit über das Musikleben am Hofe des Statthalters Wilhelm V. vorbereitet.

* Vgl. Mf XVI, 1963, S. 267—270 und Mf XVIII, 1965, S. 46—48.

lösung in den Rang der Authentizität zu heben versucht, denn wirklichen Quellenwert will ja auch Tyson der Moscheles-Ausgabe nicht beimessen.

Skizzen in Einzelfragen als Beweismittel heranzuziehen, scheint mir anders als Tyson keiner methodologischen Erörterungen mehr zu bedürfen. Entgegen den Darlegungen Tysons muß ich daher noch einmal feststellen:

1. Die Variation 15 war ursprünglich volltaktig gedacht und bestand nur aus den heutigen Stakkatoteilen; die Takte 1—6 und 17—24 gingen ineinander über, die linke Hand bewegte sich also nur um das *c'*.

2. Erst nachträglich wurden die Legato-Teile eingefügt und dazu die Niederschrift nach T. 6 geteilt, wobei dessen letzte beiden Achtel wegfielen, um dem Auftakt des Legato Platz zu machen. Die so entstehende unvollständige Periode wurde von Beethoven mit der fehlenden Wendung zur Dominante durch eine Überleitung ergänzt.

3. Im Gegensatz zum ersten Teil ist die entsprechende Verbindungsstelle zwischen Stakkato- und Legatoabschnitt im zweiten Teil metrisch vollständig und kadenziiert regelmäßig zur Tonika. Das und nicht die rein notierungstechnische Frage der Schreibweise von T. 21—24 der linken Hand entthob Beethoven der Veranlassung, eine Überleitung zu schreiben. Wenn Beethoven nach Tysons Meinung also eine Überleitung nicht für nötig gehalten haben soll, würde das voraussetzen, daß er sich des Bruchs überhaupt bewußt gewesen sei. Erst die metrische und harmonische Vollständigkeit der Stakkatopartie im zweiten Teil machte es möglich, daß die Verlesung nicht bemerkt wurde.

4. Die einmal erfolgte Verlesung der Takte 21—24 vom Violin- in den Baßschlüssel blieb offenbar unbemerkt stehen, weil nirgends akkordfremde Töne durch sie verursacht werden. Auch in anderen Fällen (vgl. z. B. die Dynamik im Mittelteil von Variation 5) hat Beethoven in der Rampel-Abschrift und den zu seinen Lebzeiten erschienenen Drucken Irrtümer stehenlassen.

Eine gewisse Inkonsequenz Tysons sehe ich darin, daß er meine Hinweise auf das Engelmann-Skizzenbuch mehrfach anzweifelt, selbst aber eine „*Psychopathologie*“ von T. 21 (nicht 24!) daraus ableitet, die dann auch noch mit meiner eigenen Darstellung (vgl. *Mf* XVI, 1963, S. 269) im wesentlichen übereinstimmt. Das Skizzenbuch zeigt, daß die Takte 21—24 mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit im Violinschlüssel zu lesen sind. Daß man aus ihm das Problem der fehlenden Überleitung und der Rückkehr in den Baßschlüssel lösen könne, habe ich nirgends behauptet.

Zweimal Ludwig Berger

VON DIETER SIEBENKAS, ODENTHAL

Der Berliner Komponist und Klavierlehrer Mendelssohns, Ludwig Berger (1777—1839), hat den Autorenvermerk auf den zu seinen Lebzeiten gedruckten Ausgaben seiner Werke stets mit dem Zusatz „*von Berlin*“, „*aus Berlin*“ oder „*de Berlin*“ versehen lassen. Anlaß dazu war sicherlich die Verwechslungsmöglichkeit mit einem in Süddeutschland lebenden gleichnamigen Zeitgenossen. Diese Verwechslung begann bereits in Bergers Jugend. Er war im August 1801 nach Dresden gekommen, um Schüler Johann Gottlieb Naumanns zu werden, nachdem er in Berlin bei Joseph Augustin Gürlich seine erste Ausbildung erhalten hatte. Bald nach seiner Ankunft in Dresden, nämlich am 23. Oktober 1801, starb Naumann. Für eine Trauerfeier zu Naumanns Gedächtnis, die die „*Gesellschaft des Dilettantenkonzerts*“ am 28. Januar 1802 in Dresden veranstaltete, schrieb Berger eine Trauerkantate, die nie gedruckt, aber im Rahmen eines Berichtes über die Gedächtnisfeier in der Zeitung für die elegante Welt, hrsg. von Karl Spazier, Jg. 2, Sp. 239 besprochen wurde. In dieser Rezension wird der Komponist als Schüler von Abt Vogler bezeichnet. Damit liegt

die erste Verwechslung mit dem süddeutschen Namensvetter vor. Während der Berliner Berger niemals Schüler Voglers war, war der gleichnamige süddeutsche Komponist mit einem Kreis von Voglerschülern befreundet, so daß man auf eine Schülerschaft schließen kann. Ein einwandfreier Nachweis war nicht möglich.

Die Verwechslung der beiden Berger beginnt in der Literatur bereits mit Fétis¹ und setzt sich fort über Ledebur², Eitner³ und Pázdirek⁴ bis zur MGG, während ältere Publikationen die Komponisten noch unterscheiden. Hierzu gehören der zweite und dritte Registerband der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung und die dritte Auflage der Hofmeisterbibliographie, die den süddeutschen Berger mit dem Zusatz „Sänger“ versieht.

Erstmalig machte Luise Leven in ihrer Arbeit *Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu L. Berger, B. Klein und A. B. Marx*, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1926, auf die Verwechslung der gleichnamigen Zeitgenossen aufmerksam. In der 11. und 12. Auflage des Riemann-Lexikons wird in dem Artikel über den Berliner Berger auf die Existenz eines zweiten Ludwig Berger hingewiesen. Luise Leven vermutete, daß es sich bei dem Sänger Ludwig Berger um einen in Karlsruhe wirkenden Zeitgenossen handelte, brachte aber keine näheren Angaben zu dessen Person bei. Es folgen deshalb hier die Ergebnisse einiger Ermittlungen zu seiner Biographie.

Nur ein Lexikon wurde gefunden, das dem Sänger Ludwig Berger einen eigenen Artikel widmet, nämlich Paul Franks *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, 14. Auflage, neu bearbeitet und ergänzt von Wilhelm Altmann, Regensburg 1936, Bd. 1, S. 47. Danach wurde er 1782 in Basel/Waldesloh (Kr. Beckum in Westfalen) geboren und starb 1823 in Karlsruhe. Diese Lebensdaten widersprechen den Angaben in einem Karlsruher Aktenfaszikel, der die Hinterlassenschaft eines in Karlsruhe verstorbenen Gesangslehrers namens Ludwig Berger betrifft⁵. Vieles spricht in diesem Schriftstück für die Identität mit dem Sänger Ludwig Berger, die leider nicht zweifelsfrei nachzuweisen war. Danach wäre er bereits 1774 geboren und erst am 15. 11. 1828 in Karlsruhe verstorben. Wie oben erwähnt, war er anscheinend Schüler Abt Voglers. Er gehörte zum Personal des Würzburger Nationaltheaters bei dessen Eröffnung am 3. August 1804⁶. 1805 trat er von Würzburg aus mit dem Offenbacher Verleger Johann André in Geschäftsverbindung. Er verhandelte brieflich mit ihm über die Veröffentlichung seiner ersten Liedersammlungen, die dann auch bei André erschienen⁷. 1806 verließ Berger das Würzburger Theater und ging nach Frankfurt a. M.⁸, wo er bis 1807 blieb⁹. Im Jahre 1809 war er Mitglied des Nationaltheaters Mannheim¹⁰. Dort gehörte er mit Gottfried Weber, Franz Danzi, Alexander von Dusch u. a. zum Freundeskreis Carl Maria von Webers, der ihn in seinen Briefen und Schriften mehrfach erwähnte¹¹. In der Spielzeit 1810/11 finden wir Berger am Hoftheater Stuttgart, und am 15. August debütierte er als Gast am Großherzoglich-Badischen Hoftheater in Karlsruhe¹², wo er nun sesshaft wurde. Am 22. September

¹ *Biographie universelle* . . . , Bd. 1, Paris 2/1860.

² *Ein Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861.

³ *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* . . . , Bd. 1, Leipzig 1900.

⁴ *Universal-Handbuch der Musik-Literatur aller Zeiten und Völker*, Wien o. J. (1904—1910), Lfg. 3.

⁵ Amt für Archiv, Büchereien und Sammlungen der Stadt Karlsruhe, GLA Abt. 57, 206/1038.

⁶ I. G. Wenzel Dennerlein: *Geschichte des Würzburger Hoftheaters von seiner Entstehung im Jahre 1803—4 bis zum 31. Mai 1853* . . . , Würzburg 1853, S. 1.

⁷ Die Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin besitzt 6 Briefe Bergers an André. Sie sind „Ludwig K. Berger, Sänger“ unterzeichnet.

⁸ Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 8, 1806, Sp. 483.

⁹ Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung 9, 1807, Sp. 316.

¹⁰ Seine letzte Mannheimer Rolle war der Tamino in Mozarts *Zauberflöte* am 26. August 1810.

¹¹ *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908 und *Musiker-Briefe*, hrsg. von Ludwig Nohl, Leipzig 1867. Nach Auskunft von Herrn Dr. Heinz Becker, Hamburg, war er aber keinesfalls Mitglied des „Harmonischen Vereins“, wie u. a. Erwin Kroll: *Carl Maria v. Weber*, Potsdam 1934, S. 17, behauptet.

¹² Günther Haass: *Geschichte des ehemaligen Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806—1852*. Bd. I: *Von der Gründung bis zum Comité 1806—1822*. Phil. Diss. Heidelberg 1934, S. 246.

1811 war er laut Programmzettel festes Ensemblemitglied. Er gehörte dem Theater bis zum Jahre 1813 an. Neben ersten Tenorpartien schloß sein Engagement Mitwirkung im Schauspiel in Offiziers- und Bonvivantrollen ein¹³. Das Karlsruher Theater brachte auch zwei Einakter von ihm zur Aufführung¹⁴. 1813 trat er von der Bühne ab, wirkte fortan als Gesangslehrer in Karlsruhe und betreute den Opernchor¹⁵. In den Karlsruher Adreßbüchern von 1823 und 1826 wird Berger als Gesangslehrer geführt. 1817 weist die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung darauf hin, daß er, „seit Jahren vom Theater abgetreten, mit rastloser Thätigkeit an der Gesangsbildung des hiesigen Publicums mit dem glänzendsten Erfolge arbeitet“ und daß ihm „Carlsruhe . . . vorzüglich die Belebung der Kunst in den häuslichen Kreisen, und vom Anfang herauf die vorzüglichsten Fortschritte in der Gesangsbildung verdankt“¹⁶. 1820 berichtet die Allgemeine musikalische Zeitung von der „Errichtung eines Chor-Lehrinstituts, dem Hr. Berger mit Eifer vorsteht . . .“¹⁷. Dieses Institut war offenbar dem Hoftheater angegliedert; denn nach den Karlsruher Akten wirkte er als Musiklehrer am Hoftheater. Er starb unverheiratet in ungeordneten materiellen Verhältnissen.

Von dem Karlsruher Ludwig Berger sind ausschließlich Lieder und Gesangsszenen gedruckt worden. Sie sind alle in Süddeutschland verlegt und äußerlich dadurch gekennzeichnet, daß neben dem Klavier stets auch die Gitarre als Begleitinstrument vorgesehen ist. Sie verraten mit ihren gefälligen Melodien die Routine des Sängers, ohne irgendwo tieferen Ausdruck zu erreichen.

Die Bergerverwechslung in der Literatur kann hier nicht in ihrem vollen Umfang erfaßt werden. Sie ist außer in den oben erwähnten Lexika und Bibliographien auch in der Spezialliteratur zur Geschichte des Liedes und in der Literatur über Goethes Dichtungen in der Musik zu verfolgen, da beide Berger Goethetexte vertonten. Lediglich die im Werkverzeichnis des Artikels Berger in MGG irrtümlich dem Berliner Komponisten zugeschriebenen Veröffentlichungen des Sängers Berger seien hier genannt: 4 *Gedichte von Goethe* op. 4, 6 *deutsche Lieder* op. 6, 6 *deutsche Lieder* op. 7 und 6 *Lieder* op. 14. Darüber hinaus findet man in diesem Werkverzeichnis einige fehlerhafte Angaben und Lücken, deren Beseitigung dem MGG-Supplementband vorbehalten bleiben muß¹⁸.

Das sechste Notizbuch Paganinis

VON ZDENEK VYBORNÝ †, JIHLAVA

Der unvergängliche Ruhm des größten Violinkünstlers aller Zeiten, den Paganini auf seiner Konzertreise in Europa in den Jahren 1828—1834 erwarb, die Einzigartigkeit seiner faszinierenden Erscheinung und seines noch mehr faszinierenden Spieles haben auf die Zeitgenossen einen außerordentlich tiefen Eindruck geübt. Ihre Berichte, Erinnerungen, Memoiren und Zeugnisse aller Art mischen Wirklichkeit und Phantasie, Gerüchte, Legenden und unglaubliche Geschichten in solcher Weise einander, daß wir dafür in der Musikgeschichte vergeblich eine Analogie suchen. Wir begreifen wohl, daß diese farbigen Darstellungen dem 19. Jahrhundert ganz vorzüglich entsprachen und solche allgemeine Ver-

¹³ Haass, a. a. O., S. 42.

¹⁴ Haass, a. a. O., S. 68 und 140.

¹⁵ Haass, a. a. O., S. 214.

¹⁶ Jg. 19, Sp. 395.

¹⁷ Jg. 22, Sp. 733.

¹⁸ Vgl. Dieter Siebenkäs: *Ludwig Berger, sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seines Liedschaffens*, Berlin 1963, S. 248 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft 4).

breitung fanden, daß sie bald zu einer festen Tradition wurden¹. Es überrascht jedoch, wie ausschließlich dieses romantische Erbe in der Paganini-Literatur viele Jahre dominierte. Man begnügt sich ganze Jahrzehnte nach dem Tode Paganinis damit, das, was Schottky, Conestabile und Fétis² geschrieben hatten, wieder und wieder zu bearbeiten. Die authentischen Dokumente aus Paganinis Nachlaß, seine Kompositionen, Briefe, Notizbücher, blieben unbeachtet. Erst die Versteigerung des Nachlasses im Jahre 1910³ brachte den Wendepunkt in dieser Praxis: Bonaventura gab die erste Beschreibung der Musikmanuskripte heraus⁴, Kapp benützte die Dokumente für seine Paganini-Biographie⁵. Es dauerte jedoch noch mehr als zwanzig Jahre, bis Codignolas große Ausgabe der Briefe des Künstlers erschien⁶; ihr folgten in den nächsten Jahren weitere wertvolle Publikationen von Mompello, Berri, Tibaldi Chiesa und de Courcy⁷. Mit diesen Beiträgen begann in der Paganini-Forschung eine neue Epoche, die endlich die Herrschaft der Legenden und Phantasien beendigte und mit Veröffentlichung und Studium des einst so leichtsinnig zerstreuten Materials die verlässlichen Grundlagen zur richtigen Erkenntnis Paganinis als Künstler und Mensch nach und nach legte. Codignolas zu seiner Zeit überraschende Sammlung von 288 Briefen wurde durch neue Nachforschungen in Bibliotheken, Archiven und Sammlungen mehr als verdoppelt, Paganinis Notizbücher ausführlicher beschrieben, neue Dokumente aus der Vergessenheit ans Tageslicht gebracht, eine Anzahl der handschriftlichen Kompositionen gedruckt.

Soweit heute bekannt ist, haben sich aus Paganinis Nachlaß auch sechs Notizbücher erhalten, die eine reiche Fülle authentischen Materials bewahren. Eins von ihnen (im Besitz der Familie Paganini) bleibt zur Zeit leider unzugänglich, vier andere (im Besitz der Kongreßbibliothek in Washington) wurden schon beschrieben⁸. Das sechste soll in diesem Aufsatz behandelt werden.

Dieses Notizbuch (im Besitz des Liceo Musicale Niccolò Paganini in Genua) mit dem Titel *Libro mastro dei conti del Stg. Cavaliere Niccolò Paganini* (im folgenden LM) enthält neben einzelnen Konzepten und Kopien von Briefen von und an Paganini und über ihn⁹ hauptsächlich Anmerkungen über seine Konzerte vom 29. März 1828 (Wien) bis zum 10. Mai 1831 (Calais), d. h. etwa über die ersten drei Jahre seiner so denkwürdigen Konzertreise in Europa, mit Ausnahme einzelner Konzerte in Deutschland im Sommer 1830, die aber glücklicherweise aus dem sogenannten Roten Buche (eines der vier Notizbücher in Washington) ergänzt werden können. So vermittelt uns dieses LM viele interessante Angaben über Konzerte, die Paganini in Österreich, Böhmen, Polen, Deutschland und bei seinem ersten Aufenthalte in Frankreich gab, bis zu dem Tage, an dem er nach England abreiste. Die Städte sind im ganzen alphabetisch geordnet, die Anmerkungen über Konzerte (die meistens von Paganinis Sekretären Lazzaro Rebizzo und Paul David Curiol geschrieben sind) reichen von den knappsten Angaben (Stadt, Datum, Reinertrag) bis zu den ausführlichsten Einzelheiten: mit wem und unter welchen Bedingungen der Kontrakt abgeschlossen wurde, wieviele von welchen Eintrittskarten und zu welchem Preis verkauft

¹ Z. Vybomý, *Paganini und die Romantik. Zur Psychologie der Beziehungen des Künstlers und seiner Zeit*, Musica 1955, S. 476 f.

² J. M. Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch* . . . Prag 1830. G. C. Conestabile, *Vita di Niccolò Paganini. Nuova edizione con aggiunte e note di F. Mompello*, Mailand 1936. F. J. Fétis, *Notice biographique sur Niccolò Paganini* . . . Paris 1851.

³ *Catalogo N. 84. Collezione del celebre violinista N. Paganini*, Florenz 1910.

⁴ A. Bonaventura, *Gli autografi musicali di N. Paganini*, Florenz 1910.

⁵ J. Kapp, *Paganini*, Berlin 1913.

⁶ A. Codignola, *Paganini intimo*, Genua 1935.

⁷ P. Berri, *Il calvario di Paganini*, Savona 2/1941. M. Tibaldi Chiesa, *Paganini*, Mailand 1940. G. de Courcy, *Paganini the Genoese*, Norman 1957.

⁸ H. Spivacke, *Paganiniana*, The Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions, 1945, Nr. 2, S. 49 f. Z. Vybomý, *Paganini sconosciuto. Il virtuoso*, La Scala 1959, Nr. 113, S. 19 f. Z. Vybomý, *Paganini sconosciuto. L'agenda rossa*, La Scala, 1959, Nr. 117–118, S. 43 f.

⁹ Z. Vybomý, *The Real Paganini, Music & Letters* 1961, S. 348 f.

wurden, mehrmals auch ein genaues Verzeichnis aller Ausgaben, immer der Reinertrag in Florinen, preußischen Thalern oder französischen Francs.

Die Bedeutung des LM ist vielfach. Es gibt uns die genaue Chronologie der Konzerte, die teilweise noch nicht klar war; es erlaubt, mehrere unrichtige Daten, Ziffern und Angaben zu korrigieren, die selbst in der neuen Paganini-Literatur vorkommen¹⁰; es spiegelt treu die materielle Seite der Konzerttätigkeit Paganinis und ermöglicht, diese mit anderen zu vergleichen und interessantes Material für die damalige Konzerttätigkeit überhaupt zu sammeln. Die wichtigsten von allen Angaben werden darum in einer übersichtlichen, chronologisch geordneten Tabelle wiedergegeben, in welche auch die schon erwähnten Konzerte aus dem Roten Buche aufgenommen wurden. Als Hauptangaben wurden ausgewählt:

A. Datum des Konzertes.

B. Seine Reihennummer in der Tabelle.

C. Stadt und eventuelle Reihennummer des Konzertes in dieser Stadt, wenn Paganini dort mehr als ein Konzert gab.

D. Zahl der verkauften Eintrittskarten, wenn sie nach dem LM genau genug festgestellt werden konnte. Die Ziffern sind hier jedoch fast immer als ungefähr zu verstehen, da die Angaben im LM nur selten die genaue Feststellung erlauben.

E. Geldwährung: F. Florin, PF. polnische Florin, M. Mark, T. preußische Thaler, Frs. französische Francs.

F. Gesamteinnahme in der angeführten Währung.

G. Paganinis Honorar in der angeführten Währung.

H. Paganinis Honorar umgerechnet in preußische Thaler (Frankreich natürlich ausgenommen), damit ein Vergleich der Honorare in verschiedenen Städten und Ländern möglich wird. Diese Umrechnung konnte oft direkt aus dem LM übernommen werden. Wo sie dort fehlt, wurde sie in der Tabelle vom Verfasser ergänzt und zum Unterschied von den Umrechnungen des LM immer mit der Bezeichnung ca. versehen; sie ist also immer als ungefähr zu verstehen.

Die ganze Tabelle benützt nur Angaben aus dem LM und aus dem Roten Buche (Konzerte vom 12. Mai bis 8. August 1830). Aus anderen Quellen wurden nur zwei Daten ergänzt: die Tage des 11. Konzerts in Wien und des 8. Konzerts in Warschau, die im LM fehlen. Soweit es überprüft werden konnte, stellt die Tabelle die Konzerttätigkeit Paganinis von 29. März 1828 bis zum 10. Mai 1831 vollständig dar¹¹.

¹⁰ G. de Courcy, *Chronology of N. Paganini's Life*, Wiesbaden 1961. Besonders die Honorare Paganinis in Deutschland werden hier oft entweder mit unrichtigen Ziffern angegeben oder mit unrichtiger Bezeichnung der Geldwährung wesentlich entstellt (preußische Thaler statt Florin oder umgekehrt). Vgl. auch meine Rezension in *Mf XVII*, 1964, S. 208 ff.

¹¹ In die Tabelle wurden nur jene Konzerte aufgenommen, die im LM bzw. im Roten Buche nachweisbar sind. Es fehlen z. B. Konzerte in Privatgesellschaften (wie beim Fürsten Metternich oder bei H. Beer in Berlin), auch Paganinis Auftreten am Hof in Paris am 16. März 1831. G. de Courcy in ihrer *Chronology of N. Paganini's Life* führt noch 4 andere Konzerte an: zwei für die Wohltätigkeit (7. Februar und 23. November) und ein Abschiedskonzert (27. Dezember 1830) in Frankfurt a. M., außerdem noch ein Konzert in Douai (8. Mai 1831). Es gelang mir, von den drei Konzerten in Frankfurt nur jenes am 23. November nachzuweisen, das Paganini wahrscheinlich seines wohlthätigen Charakters wegen (Konzert ohne Honorar) im LM nicht eingetragen hat. Das Stadtarchiv in Douai faßte das Resultat der Nachforschungen über das Konzert am 8. Mai 1831 mit der Feststellung „il n'y a donc pas de trace d'un concert à Douai“ (an diesem Tag) zusammen.

A	B	C	D	E	F	G	H		
1828									
29.	3.	1	Wien	1	1338	F.	2968	2464.16	ca. 1642
13.	4.	2	Wien	2	2348	F.	5830	5138.38	ca. 3425
20.	4.	3	Wien	3	1913	F.	4404	3418	ca. 2279
4.	5.	4	Wien	4	1785	F.	4214	3802	ca. 2534
11.	5.	5	Wien	5	1086	F.	2428	2047.23	ca. 1364
16.	5.	6	Wien	6	1423	F.	3092	1408.38	ca. 939 ¹²
18.	5.	7	Wien	7		F.		1000	ca. 666
22.	5.	8	Wien	8		F.		1000	ca. 666
6.	6.	9	Wien	9	1358	F.	2125.28	1621.14	ca. 1080
12.	6.	10	Wien	10		F.	2000 ¹³		
24.	6.	11	Wien	11	983	F.	1620.44	1116.30	ca. 744
27.	6.	12	Wien	12		F.	1233.12	728.58	ca. 485
30.	6.	13	Wien	13		F.	1741.44	1235.30	ca. 824
24.	7.	14	Wien	14	1064	F.	2064.30	1537.45	ca. 1025
18.	8.	15	Karlsbad	1	203	F.	998	860.40	ca. 574
22.	8.	16	Karlsbad	2	252	F.	664.20	495.26	ca. 330
1.	12.	17	Prag	1		F.		1556.13	ca. 1037
4.	12.	18	Prag	2		F.		1234.13	ca. 823
9.	12.	19	Prag	3		F.		861.37	ca. 574 ¹⁴
13.	12.	20	Prag	4		F.		464.42	ca. 309
16.	12.	21	Prag	5		F.		556.26	ca. 371
20.	12.	22	Prag	6		F.		735	ca. 490 ¹⁵
1829									
18.	1.	23	Dresden	1		T.		325	325 ¹⁶
23.	1.	24	Dresden	1		T.	1118.12	997.12	997.12
28.	1.	25	Dresden	3		T.	679	457	457
30.	1.	26	Dresden	4		T.	556	490	490
6.	2.	27	Dresden	5		T.	637.16	340.10	340.10
4.	3.	28	Berlin	1	809	T.	1758.10	1463.11	1463.11
13.	3.	29	Berlin	2	1002	T.	2114.10	1790.30	1790.30 ¹⁷
19.	3.	30	Berlin	3	559	T.	1209.10	907.03	907.03
30.	3.	31	Berlin	4	1189	T.	2474.20	2115.03	2115.03
6.	4.	32	Berlin	5	515	T.	1030	346.02	346.02 ¹⁸
13.	4.	33	Berlin	6		T.	2113.10	1400.26	1400.26
16.	4.	34	Berlin	7		T.	1845.10	1223.21	1223.21

¹² Weitere F. 1408.38 (also die Hälfte der Reineinnahme) wurden für die Wohltätigkeit (Bürger-Spital-Fond) bestimmt.

¹³ Konzert zum Benefiz der Sängerin Antonia Bianchi, Paganinis Begleiterin und Mutter seines Sohnes Achilles. Nach der Bezahlung der Ausgaben bekam die Bianchi F. 1500.

¹⁴ Weitere F. 1150.47 (d. h. die Hälfte der Reineinnahme und freiwillige Überzahlungen der Eintrittskarten von adligen Zuhörern) wurden für Wohltätigkeitszwecke bestimmt (F. 1000 erhielt das Armen-Institut, F. 154.47 das Armenhaus zu St. Bartholomäi).

¹⁵ Zur Reineinnahme in sechs Konzerten in Prag treten im LM nachträglich noch F. 50 zu, so daß Paganinis Gesamthonorar in Prag F. 5458.11 betrug.

¹⁶ Konzert beim Hof. Vom sächsischen König erhielt Paganini T. 325 zum Geschenk, die hier als Honorar angeführt werden.

¹⁷ Das Honorar war ursprünglich T. 1775.20, zu welchen nach dem 9. Konzert nachträglich noch T. 15.10 bezahlt wurden.

¹⁸ Die Reineinnahme machte T. 830.20 aus, von denen Paganini T. 138.13 für die Witwen und T. 346.02 für „milde Zwecke“ verschenkte.

A	B	C	D	E	F	G	H
25. 4.	35	Berlin	8		T. 1533	1014.15	1014.15
29. 4.	36	Berlin	9		T. ¹⁹		
5. 5.	37	Berlin	10		T. 2042.05	1365.08	1365.08
9. 5.	38	Berlin	11		T. 679.25	452.01	452.01
13. 5.	39	Berlin	12		T. ²⁰		
15. 5.	40	Frankfurt/Oder			T.	566.20	566.20
19. 5.	41	Posen	691		T. 809.10	807.10	807.10 ²¹
23. 5.	42	Warschau	1	1059	PF. 10953.20	8975.20	ca. 1496
29. 5.	43	Warschau	2	674	PF. 7221	5264	ca. 877
30. 5.	44	Warschau	3	598	PF. 6307	4453	ca. 742
3. 6.	45	Warschau	4	743	PF. 7444.20	5503.20	ca. 917
6. 6.	46	Warschau	5	686	PF. 6796	4864	ca. 811
10. 6.	47	Warschau	6	798	PF. 7816.20	5887	ca. 981
13. 6.	48	Warschau	7	771	PF. 7555.17	5613.17	ca. 935
15. 6.	49	Warschau	8		PF. ²²		
4. 7.	50	Warschau	9		PF. 4601.05	3149.10	ca. 525
14. 7.	51	Warschau	10	465	PF. 4604	3167.28	ca. 528 ²³
25. 7.	52	Breslau	1	473	T. 946	820.19	820.19
28. 7.	53	Breslau	2	512	T. 948	828.29	828.29
1. 8.	54	Breslau	3		T.	600	600
3. 8.	55	Breslau	4		T.	600	600 ²⁴
26. 8.	56	Frankfurt a. M.	1	868	F. 2133.51	1355.54	774.24
31. 8.	57	Frankfurt a. M.	2	1292	F. 3010.54	1940.36	1108.26
4. 9.	58	Frankfurt a. M.	3	1071	F. 2620.48	1680.32	960.07
7. 9.	59	Frankfurt a. M.	4	679	F. 1643.42	1029.08	588.02
8. 9.	60	Darmstadt			F.	2195.48	1254.22
14. 9.	61	Frankfurt a. M.	5	1093	F. 2289.06	1459.24	833.28
16. 9.	62	Mainz	1	637	F. 1391	927.20	529.27
19. 9.	63	Mannheim			F. 1887.42	1405.45	803.08
21. 9.	64	Frankfurt a. M.	6	722	F. 1172.06	714.44	408.10
23. 9.	65	Mainz	2	352	F. 630.54	420.36	240.07
5. 10.	66	Leipzig	1	1183	T. 1608.20	1072.13	1072.13
9. 10.	67	Leipzig	2	1316	T. 1781.21	1187.13	1187.13
12. 10.	68	Leipzig	3	831	T. 1040	693.08	693.08
14. 10.	69	Halle		252	T. 504	471.21	471.21
15. 10.	70	Leipzig	4	621	T. 661.04	440.17	440.17 ²⁵
17. 10.	71	Magdeburg	1	811	T. 1273.10	909.15	909.15

¹⁹ Wohltätigkeitskonzert zugunsten der von Überschwemmungen heimgesuchten Stadt Danzig.

²⁰ Wohltätigkeitskonzert für die Witwen. Zu den Reineinnahmen aus 12 Konzerten in Berlin treten noch nachträglich T. 47.20 — „*dati (cosa straordinaria) dai Principi*“, wie im LM steht — so daß das Gesamthonorar in Berlin auf T. 12126.21 stieg.

²¹ Die Reineinnahme war ursprünglich T. 774.15, doch T. 32.25 „*donati dal Principe*“ (Radziwill) erhöhten sie auf T. 807.10, so daß Paganini in diesem Konzert praktisch keine Ausgaben hatte.

²² Wohltätigkeitskonzert für die Witwen. In der *Chronologie* von G. de Courcy ist es irrtümlich auf den 30. Juni datiert.

²³ Zu den Reineinnahmen in Warschau treten nachträglich noch PF. 1344 zu, so daß das Gesamthonorar auf PF. 48222.05 stieg, von welchem der Künstler nach Bezahlung „*per mancia al Teatro*“ PF. 47855.15, d. h. T. 7975.27 behielt.

²⁴ Vom Gesamthonorar (T. 2849.18) behielt Paganini nach der Bezahlung von T. 6 „*per mancia al Teatro*“ T. 2843.18 (im LM steht jedoch T. 2846.18).

²⁵ Zum Gesamthonorar in Leipzig kommen noch T. 38 von der Prinzessin hinzu, so daß Paganini im ganzen T. 3432.03 erhielt (im LM steht jedoch T. 3495.13).

A	B	C	D	E	F	G	H
20. 10.	72	Halberstadt				630	630
21. 10.	73	Magdeburg	2	529	T. 739.22	528.18	528.18
24. 10.	74	Magdeburg	3	748	T. 594.25	424.26	424.26
26. 10.	75	Dessau				1064	1064
28. 10.	76	Bernburg				650	650
30. 10.	77	Weimar				566.20	566.20
2. 11.	78	Erfurt			T. 527.21	500	500
4. 11.	79	Rudolstadt				325	325
6. 11.	80	Coburg				360	360
7. 11.	81	Bamberg		288	F. 603	407.49	233
9. 11.	82	Nürnberg	1	720	F. 1358.20	1064.38	608.18
12. 11.	83	Nürnberg	2	495	F. 793.30	613.51	350.18
16. 11.	84	Regensburg				327.04	327.04
20. 11.	85	München	1		F. 2100		
21. 11.	86	München	2		F. 2210.12	4885.48	2791.26 ²⁶
23. 11.	87	Tegernsee					
26. 11.	88	München	3		F. 3018.36		
28. 11.	89	Augsburg	1	625	F. 1275.54	1013.15	579
30. 11.	90	Augsburg	2		F. 731.34	519.06	296.18
3. 12.	91	Stuttgart	1		F. 1720.30	1622.25	927.02
5. 12.	92	Stuttgart	2		F. 1107.18		632.22
7. 12.	93	Stuttgart	3		F. 1096.48	936.22	535.02
9. 12.	94	Karlsruhe	1		T. 942		942
1830							
19. 1.	95	Würzburg			F. 1626	1217	695.40
1. 3.	96	Frankfurt a. M.	7	843	F. 1425.57	871.34	479.16 ²⁷
11. 4.	97	Frankfurt a. M.	8		T. 435.17		435.17 ²⁸
26. 4.	98	Frankfurt a. M.	9		T. 225.01		225.01
12. 5.	99	Koblenz			T. 636	568	568
14. 5.	100	Bonn			T. 509.05	390.26	390.26
16. 5.	101	Köln	1	741	T. 946.20	639	639
18. 5.	102	Köln	2		T. 303		303
19. 5.	103	Düsseldorf			T. 675	481.15	481.15
20. 5.	104	Elberfeld	1	461	T. 922	792	792
22. 5.	105	Elberfeld	2	192	T. 384	270	270
25. 5.	106	Kassel	1		T. 702	351	351
28. 5.	107	Göttingen		353	T. 529.12	444.12	444.12
30. 5.	108	Kassel	2		T. 857.16	1132.16	1132.16 ²⁹
3. 6.	109	Hannover	1		T. 1541.20	1211.12	1211.12
5. 6.	110	Hannover	2		T. 165		165 ³⁰

²⁶ Die Honorare in München sind im LM nicht gesondert, sondern für drei Konzerte zusammen verzeichnet. Das Konzert in Tegernsee war beim Hof, und Paganini erhielt eine Diamant- und Smaragd-Brosche zum Geschenk.

²⁷ Die Umrechnung in T. 479.16 im LM scheint nicht richtig, da F. 871.34 etwa T. 498 entsprechen.

²⁸ Der Reinertrag war eigentlich doppelt, d. h. T. 871.04. Eine Hälfte behielt Paganini, die zweite der Kapellmeister Karl Guhr.

²⁹ Als Entschädigung für die kleine Einnahme im ersten Konzert in Kassel am 25. Mai erhielt Paganini diesmal die ganze Einnahme (ohne Abrechnung der Ausgaben) und außerdem noch T. 275 vom Kurfürsten.

³⁰ Konzert beim Hof des Herzogs von Cambridge in Montbrillant.

A	B	C	D	E	F	G	H	
6.	6.	111	Hannover	3	T.	743.12	743.12	
8.	6.	112	Celle		T.	275	275	
12.	6.	113	Hamburg	1	M.	5199.12	3466.08	1420.06
16.	6.	114	Hamburg	2	M.	6812.14	4541.08	1938.04
19.	6.	115	Hamburg	3	M.	5917	3944.10	1619.18
25.	6.	116	Bremen	1	T.	926.36	776.36	776.36
28.	6.	117	Bremen	2	T.		555	555
1.	7.	118	Braunschweig	1	T.		643	643
6.	7.	119	Braunschweig	2	T.		480	480
24.	7.	120	Bad Ems		T.		481	481
26.	7.	121	Wiesbaden		F.		594	340
8.	8.	122	Baden	286	T.	346	323.01	323.01
8.	11.	123	Frankfurt a. M.	10	T.		230	230

1831

5.	2.	124	Karlsruhe	2	F.	887.48	709.12	ca. 404
11.	2.	125	Straßbourg	1	Frs.	2916.35	2311.35	
17.	2.	126	Straßbourg	2	Frs.	3881.85	3281.85	
9.	3.	127	Paris	1	Frs.	19069	12801.75	
13.	3.	128	Paris	2	Frs.	15771	14486.31 ³¹	
20.	3.	129	Paris	3	Frs.	21895	20807.15	
23.	3.	130	Paris	4	Frs.	20929	14196.75	
27.	3.	131	Paris	5	Frs.	16014	14661.62	
1.	4.	132	Paris	6	Frs.	14436	9624	
3.	4.	133	Paris	7	Frs.	14113	13426.65	
8.	4.	134	Paris	8	Frs.	16063	10708.67	
10.	4.	135	Paris	9	Frs.		5406	
15.	4.	136	Paris	10	Frs.	9844	6562.67	
17.	4.	137	Paris	11 ³²				
24.	4.	138	Paris	12	Frs.	11502	7172.50	
30.	4.	139	Boulogne		Frs.	5075	4577	
5.	5.	140	Dunkerque	416	Frs.		4160	
7.	5.	141	Lille	624	Frs.	6275	4706	
9.	5.	142	St. Omer		Frs.	2320	2258.50	
10.	5.	143	Calais		Frs.		1609	

Die Tabelle ermöglicht verschiedene Feststellungen und Vergleiche, die nicht ohne Interesse sind. So gab Paganini im Zeitabschnitt vom 29. März 1828 bis zum 10. Mai 1831, d. h. etwa in 38 Monaten insgesamt 143 Konzerte (Österreich 14, Böhmen 8, Polen 10, Deutschland 92, Frankreich 19). Da er in dieser Zeit 8 Monate lang keine Konzerte gab, können wir schließen, daß er durchschnittlich jeden Monat fast fünf Konzerte veranstaltet hat. In Wirklichkeit waren seine Konzerte sehr unregelmäßig, wie die folgende kleine Tabelle und die graphische Darstellung zeigen:

³¹ Bei den ersten zwei Konzerten in Paris werden öfters Frs. 19080 und 15891 als Reineinnahme angegeben. Das Rote Buch erwähnt jedoch Frs. 19080 als „*incasso brutto*“, was mit Frs. 19069 im LM und in der Tabelle fast übereinstimmt. Frs. 15771 im zweiten Konzert bestätigt genau die Verrechnung, die in der Kongreßbibliothek aufbewahrt wird.

³² Wohltätigkeitskonzert für die Armen („*per li poveri 6115 e più*“, gibt LM an).

	Jan.	Feb.	März	Apr.	Mai	Juni	Juli	Aug.	Sept.	Okt.	Nov.	Dez.	
1828			1	2	5	5	1	2	—	—	—	6	22
1829	4	1	4	5	8	5	4	4	8	12	13	4	72
1830	1	—	1	2	10	9	4	1	—	—	1	—	29
1831	—	3	5	8	4								20



Auffallend ist die Zahl der Konzerte 1829, etwa dreimal soviel wie 1828 oder 1830, mit den Gipfeln im Oktober und November, wo Paganini fast jeden dritten Tag öffentlich spielte, eine bei den damaligen Verkehrsmitteln und -Verhältnissen außerordentliche Leistung. Abgesehen von Frankreich bekam Paganini an Honoraren mehr als 93 000 preußische Thaler: etwa 19% dieser Summe in Österreich, 4,5% in Böhmen, 8,5% in Polen und 68% in Deutschland. Die finanziell besten Erfolge erreichte er in Wien (2. bis 4. Konzert) und Berlin (4.), die schlechtesten in Frankfurt a. M. (9., 10.), Bamberg und Mainz (2.).

Das LM erlaubt auch, die Grundlosigkeit der heute noch verbreiteten Legende über die Geizigkeit Paganinis zu erweisen. Von 143 Konzerten widmete er der Wohltätigkeit den Ertrag von vier ganzen Konzerten (Berlin, Warschau, Paris), bei drei Konzerten mindestens die Hälfte der Reineinnahme (Wien, Prag, Berlin); zweimal spielte er zum Benefiz anderer Künstler (Wien, Frankfurt a. M.), bei weiteren 21 Konzerten sind im Verzeichnis der Ausgaben verschiedene kleinere Beiträge „*ai poveri*“ oder „*a vedove*“ erwähnt. Da aber diese Verzeichnisse im LM oft fehlen, kann man mit Sicherheit noch weitere Beträge dieser Art annehmen.

Prosaisch, nüchtern scheinen die Zeilen des LM zu uns zu sprechen, und doch, wieviel Größe, Ruhm und Schmerz, wieviel von Bewunderungswürdigem und Rührendem findet dort jeder, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht! Die atemlose Stille der Zuhörer, die Paganinis Violine hören, und der stürmische Beifall nach dem letzten Ton; die unendlichen Stunden und die vielen Hunderte von Kilometern in den Postwagen, Tag und Nacht, im Winter und Regen auf allen Straßen Europas; fremde Länder und Städte, unzählige Säle und Theater, Tausende von Menschen, huldigende Gedichte und feindliche Invektiven, glänzende Auszeichnungen und Geschenke, Gerüchte und Karikaturen, neue Kompositionen, Krönungen auf der Szene und Serenaden zu seiner Ehre, ein unvergeßlicher Kampf des Künstlers um den Sieg in allen Hauptstädten Europas und ein vielleicht noch dramatischerer Kampf des Menschen mit zwei Todeskrankheiten, die Stunden des Ruhms und die Stunden der totalen Erschöpfung, Ärzte, Heilkuren, intime Briefe an seine entfernten Freunde — was für Gedanken und Gefühle erwecken diese Seiten!

Nie, weder früher noch später, hat Paganini ähnliche, einen so großen Zeitabschnitt umfassende und so ausführliche Anmerkungen über seine Konzerttätigkeit aufgezeichnet. Nur in seinen anderen Notizbüchern sind einzelne Angaben über Konzerte in Frankreich und England zerstreut; für die Jahre vor 1828 besitzen wir leider keine Belege dieser Art. Wie viele wertvolle und interessante Dokumente über Paganini mögen noch heute unbekannt sein, deren Entdeckung und Veröffentlichung so manches überraschende Licht auf den Menschen und Künstler werfen könnte und ihm jenen Ehrenplatz in der Musikgeschichte sichern würde, den ihm Mißverständnisse und Gleichgültigkeit bis heute verweigert haben?

Mehr Licht

Meiner Anmerkung im „Mozart-Jahrbuch“ 1962/63, S. 140, zur Genese seines Artikels über Mozarts Bach-Bearbeitungen hat Herr Dr. Andreas Holschneider, Hamburg, in der „Musikforschung“ 1964, S. 463 f., eine *Erklärung* folgen lassen. Diese *Erklärung* kehrt den Tatbestand um und ist kommentarbedürftig. Lediglich zwei unausgesprochene Zugeständnisse können festgehalten werden: a) daß die Verwandtschaft zwischen den beiden zur Diskussion stehenden Artikeln* vorhanden ist, b) daß der Inhalt meines von ihm gelesenen Manuskriptes für die Klärung des Tatbestandes eine Rolle spielt — sonst würde Herr Holschneider nicht daraufhinzielen, daß ich den Artikel später „umgearbeitet“ hätte. Man könne die erste Fassung in meiner Dissertation nachlesen. Das ist großzügig: wer läßt sich schon zu solchem Zweck Dissertationen aus dem Ausland kommen? Auch ging Herr Holschneider nicht von der Dissertation, sondern vom Manuskript des Artikels aus. Da nun einige der Herausgeber der *Musikforschung* den Vorschlag gemacht haben, die Sache „im Interesse einer allgemeinen Unterrichtung“ der Leserschaft öffentlich auszutragen, informiere ich hier über Geschichte und Inhalt des von Herrn Holschneider benützten Manuskriptes, sein „*Gutachten*“ und die Folgen seiner „*Angaben*“.

Geschichte. Das Manuskript meiner Dissertation enthält S. 215 bis 227 einen Exkurs über Mozarts und anonyme Bearbeitungen Bachscher Fugen. Diesen Abschnitt erweiterte ich im Winter 1961/62 zu einem Artikel in englischer Sprache, den ich im Frühjahr 1962 der Redaktion des „Journal of the American Musicological Society“ einreichte und im Mai und Juni desselben Jahres in dieser englischen Fassung einigen Mitarbeitern des neuen Köchel-Verzeichnisses und der Neuen Mozart-Ausgabe zuschickte, um a) ihre Meinung zu diesem Fragenkomplex zu hören, b) zu sehen, ob die in nächste Nähe zu KV 404a gehörenden anonymen Sätze A/Wn sm 11 675—11 680 und 11 418—11 420 veröffentlicht und neben KV 404a im neuen Köchel und in der NMA behandelt werden könnten. Da der englische Text nicht überall genau verstanden wurde, übersetzte ich den Aufsatz ins Deutsche zurück, und diese Fassung reichte die Editionsleitung der NMA mit meinem Einverständnis an Herrn Holschneider weiter, der mir den obrigkeitlichen Charakter seiner eigenen Meinungsäußerung („*Gutachten*“, „*Prüfung*“) erst jetzt ins erschreckte Bewußtsein ruft. (Auch der „*recte*“-Verweis auf E. F. Schmid's Priorität, S. 464 in der *Erklärung*, ist sicher nur pädagogisch gemeint: wer Englisch liest, wird meinen Hinweis auf Schmid's Verdienst um Wiederentdeckung und Aufführung der anonymen Sätze — unter Mozarts Namen! — zur Kenntnis genommen haben — Anm. 21 meiner Publ. Allerdings hat Schmid, wenn auch die Sätze kurz beschrieben, nie ihre Problematik behandelt.)

* Warren Kirkendale, *More slow introductions by Mozart to fugues of J. S. Bach?*, Journal of the American Musicological Society 17, 1964, 43—65. Andreas Holschneider, *Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen*, Die Musikforschung XVII, 1964, 51—56.

Inhalt. Das deutsche Manuskript war mit der englischen Veröffentlichung identisch bis auf den neuformulierten Titel und die Erhebung einer wichtigen Anmerkung zu KV 404a in den laufenden Text, einen belanglosen Einschub von drei Zeilen zu „Starzer und Swieten“ (s. u.) und den kritischen Bericht, wovon der Vergleich zwischen den Bearbeitungen A/Wn und dem Autograph KV 405 bereits als Forderung im Manuskript enthalten war (die Änderungen im Folgenden einzeln gekennzeichnet). Der Inhalt jenes Corpus delicti, wenn auch im JAMS nachzulesen, sei hier um der Deutlichkeit willen repetiert. Unter K^m zitiere ich mein deutsches Manuskript, unter H die entsprechenden Passagen bei Holschneider.

K^m S. 1—2: (Nach vier einleitenden Sätzen über den Zusammenhang von KV 404a und 405 mit van Swieten) Beschreibung der Quellen zu KV 404a und des Autographs von KV 405, Provenienz der Fugen und zweier Einleitungen (vgl. JAMS S. 44—46).

H S. 51f: (Beginnt mit) Provenienz der Fugen KV 405 und 404a und zweier Einleitungen. Beschreibung der Quellen zu KV 405 und 404a.
[In unseren Publ. nennen H. und ich je eine weitere, dem andern unbekanntes späte Abschrift von KV 404a].

K^m S. 1, 2 und 8: Ungesicherheit von KV 404a für Mozart; wiederholt in der letzten Anm. (48): *„Die vorangehenden Ausführungen beruhen auf der Prämisse, daß KV 404a ein Werk von Mozart ist. Tatsächlich hat man dies noch nie bewiesen. Die älteste Quelle für das Werk ist ein Manuskript aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, d. h. aus der Zeit, die eine Welle von solchen Bearbeitungen sah. Weder dieses Manuskript noch die späteren Abschriften tragen Mozarts Namen.“* [Um Mißverständnissen vorzubeugen und einem freundlichen Rat Dr. Alexander Weinmanns folgend (Brief vom 15. 6. 1962), habe ich später diese Ungesicherheit noch nachdrücklicher im laufenden Text betont und den Titel als Frage formuliert. (In Holschneiders Erklärung ist das Fragezeichen am Ende meines Titels weggelassen.) Unberührt blieb die Argumentation, meine These, daß die anonymen Sätze A/Wn wahrscheinlich vom Autor des KV 404a stammen, folglich ihre Behandlung im KV vom Schicksal dieses Werkes abhängig gemacht werden sollte.]

H S. 53: *„Echtheitsfragen. Prüft man die Titel der Quellen zu KV 404a, so fällt auf, daß Mozarts Name überall fehlt. . . Mozarts Autorschaft am Arrangement KV 404a ist bisher ungesichert.“* [In seinem Kongreßreferat Kassel 1962 hat H. KV 404a als Werk Mozarts behandelt.]

K^m S. 8: Einsteins Argument für Mozart, gegen Albrechtsberger: die Qualität. K^m dagegen: *„Aber Qualität kann natürlich niemals ein absolutes Kriterium für Autorschaft sein.“* Nachzuweisen, *„warum die anderen Wiener Komponisten von Fugen für Streicherbesetzung auszuschalten sind.“* (Wie JAMS S. 54).

H S. 53: (Geschichte der Zuschreibung von KV 404a an Mozart). Einsteins Argument für Mozart, gegen Albrechtsberger. *„Genügt die Qualität der fraglichen Einleitungssätze, das Arrangement Mozart zuzuschreiben?“* Andere Musiker aus dem Swieten-Kreis in Betracht zu ziehen.

- K^m S. 10: (Nach Diskussion anderer Komponisten:) Haydn; seine Ausgabe von Werners Quartett-Fugen; ist nicht Komponist ihrer langsamen Einleitungen, wie allgemein angenommen — Irrtum Eitners. (Vgl. JAMS S. 58 f.).
- H S. 53: *„... so bleibe kein Geringerer als Joseph Haydn. Wir kennen Haydns Ausgabe der Fugen Gregor Werners. Ob die Einleitungssätze von Haydn stammen, wie Robert Eitner annimmt, bleibe dahingestellt.“*
[Woher sie stammen, konnte ich erst nach freundlicher Auskunft von Herrn László Somfai, Budapest, in meiner Publ. angeben.]

- K^m S. 14 f.: (Nach Stilvergleich der anonymen Sätze mit Mozarts langsamen Einleitungen der Jahre 1781 bis 1783, darunter KV 404a:) Stilkritik in einigen Fällen kompliziert durch archaisierende Elemente. ... (Mozart Meister des Archaisierens). *„Wo wäre Archaisieren mehr angebracht gewesen als in neuen Einleitungen zu Bachschen Fugen?“* (Vgl. JAMS S. 60—64).
- H S. 53: *„Eine Stilkritik stößt auf große Schwierigkeiten, da die Einleitungen offenbar bewußt archaisch gehalten sind, der Komponist sich also nicht typisch gibt: er will ja zu Bachs Fugen htnleiten.“*

- K^m S. 5—7: Liste von Bearbeitungen Bachscher Klavierwerke für Streichinstrumente: Beethoven Fugen WtK I b und h, Wesley und Horn, Singakademie, Braun, Bonora, verschiedene Anonymi. (Wie JAMS S. 54 f.). *„Aus der Vielzahl der Quartettbearbeitungen könnte man schließen, daß solche auch zu Mozarts Zeit keine Besonderheit gewesen seien...“.*
- H S. 53: Warum KV 404a überhaupt mit Swieten in Verbindung zu bringen. *„Klavierfugen für Streicher zu arrangieren war ja um 1800 in Wien allgemein verbreitet, eine Mode, die sich bis weit ins 19. Jahrhundert halten sollte.“* [„ja“ verbreitet? — erst in meiner Liste nachgewiesen]. In Anm. 11 *„als musikalische Zeugnisse“* hierfür angeführt: die *„anonymen Bearbeitungen Bachscher Fugen“* der A/Wn — auch das Melker Exemplar erwähnt — und *„Beethovens Bearbeitung der h-moll Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers...“*, sowie sein *„Streichquintettarrangement der b-moll-Fuge des ersten Teils“*. [Mit Quellenangaben.]

- K^m S. 15 f.: Als Abschluß (und schon in meiner Dissertation) hatte ich einen Textvergleich der in diesen Zusammenhang gehörenden Manuskripte mit dem Autograph KV 405, das bekanntlich damals unerreichbar war, auf mögliche gemeinsame Abweichungen hin als einen Weg zur Lösung des Autorproblems vorgeschlagen. Nur weil ich hoffte, das Autograph eines Tages doch einsehen zu können, Veröffentlichung verschoben, und dies gesagt. Textvergleich mit dem Autograph gelang endlich im Sommer 1963 durch lebenswürdige Vermittlung Franklin Zimmermans, danach mein Artikel für das JAMS abgeschlossen.
- H S. 54 ff.: Textvergleich (s. unten).

Holschneiders „Gutachten“ (vom 3. 7. 1962, mir mit Schreiben vom 8. 10. 62 mitgeteilt). Absatz 1 wiederholt die zweifelhafte Echtheit von KV 404a [wir waren uns einig; s. aber oben sein Kongreßreferat]. Und: „Sollten die Quellen wirklich keinen Hinweis auf Mozarts Autorschaft enthalten (vgl. Kirkendales Aufsatz, S. 1 und 2), ist in der Tat nicht einzusehen, warum KV 404a an dieser Stelle im Köchelverzeichnis behandelt wird.“ [Kannte H. die Quellen nur aus zweiter Hand? Das wird sogleich bestätigt:] „Doch ist, wenn ich nicht irre, die Aufzählung der Quellen zu KV 404a bei Kirkendale unvollständig. Aus Aufzeichnungen eines Gespräches mit Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid entnehme ich, daß außer den beiden Kopien in der Bibliothek der Musikfreunde“ [hier gibt es nur eine einzige Kopie] „und der ziemlich späten Abschrift in Marburg“ [hier gibt es dagegen zwei] „eine zeitgenössische Stimmenkopie im Stift Melk (Signatur V, 826) liegt. Kirkendale erwähnt unter dieser Signatur nur die d-moll Einleitung und Fuge der neuen Sammlung . . .; dieses Stück ist in der Tat zusammen mit KV 404a überliefert. Wäre Herrn Kirkendale dieser Umstand bekannt gewesen, hätte er ihn sicher zur Echtheitskritik herangezogen.“ [Diese Quelle zu KV 404a existiert nicht.] Absatz 2: Auf Grund des allgemeinen Stileindrucks, der sich bei KV 404a „wohl mit Mozarts Namen“ vertrage, wird Mozarts Autorschaft für die anonymen Sätze bezweifelt („Kargheit der Erfindung“). Man könne Starzer und Swieten erwägen. [Erwogen, aber gleich ausgeschaltet hatte ich jene Wiener, die nicht Fugen komponiert oder bearbeitet haben (in K^m nur das Positivum.) Als Reflex auf jenen Einwand habe ich diese „Ausschaltung“ später vorbeugend in drei Zeilen formuliert und eingefügt, JAMS S. 59 unten; sollte dies die „Umarbeitung“ sein?] Absatz 3 ist produktiv. These: „Sollten das Autograph von KV 405 und fünf der neuen Fugensätze auch in den charakteristischen Abweichungen der Stimmführung übereinstimmen (vgl. Kirkendales Hypothese S. 15)“, so könnte eine bestimmte Abschrift des WtK gemeinsame Vorlage sein, dies vielleicht die Handschrift in Berea, aus Swietens Besitz. Absatz 4 (letzter) empfiehlt, KV 404a unter die zweifelhaften Werke einzureihen, u. ä.

Für die Sätze in der Kaisersammlung hatte ich in K^m S. 5 bereits vermutet: „Es ist sehr wahrscheinlich, daß als letzte Vorlage für die anonymen Bearbeitungen ein Manuskript in Van Swietens Besitz gedient hat. Der Baron war kaiserlicher Bibliothekar, und seine wertvolle Musiksammlung war dem Kaiser sicher bekannt.“ (Vgl. JAMS S. 49.) Nach Holschneiders Veröffentlichung im Kongreßbericht Kassel 1962 waren seine „Angaben über die [in Abs. 3 des ‚Gutachtens‘ genannte] spezielle Bachische Vorlage“ aus Swietens Besitz allgemein verfügbar, und ich mußte diese Quelle für meinen Textvergleich mitberücksichtigen. Mit Recht verweist Herr Holschneider in seiner Erklärung noch einmal auf sein Verdienst an dieser Handschrift, nebst Seitenzahl — mit Zitaten muß man genau sein —, und ich habe dies Verdienst in meinen Veröffentlichungen ja auch ausdrücklich dreimal hervorgehoben (JAMS S. 48 und 49, Mozart-Jahrbuch S. 141). Um seine Angaben auch hier genauzunehmen, ist zu ergänzen, daß er zwar die Provenienz der Handschrift, aber seltsamerweise ihren Inhalt nicht kannte. Seine Behauptung, KV 404a gehe auf diese Handschrift zurück, gründete sich auf die Bekanntschaft mit einer einzigen Fuge. Nachdem ich ihm am 3. 6. 1963 aus Washington mitgeteilt hatte, daß ich endlich an das Autograph von KV 405 herangekommen und der Textvergleich (von KV 404a und den anonymen Bearbeitungen) sowohl mit KV 405 wie mit dem Berea-Manuskript durchgeführt sei, mein Artikel daher im nächsten oder übernächsten Heft des JAMS erscheinen werde, bat er mich am 10. 6. um Auskunft, ob die Berea-Handschrift a) beide Teile des WtK und b) außer den Fugen auch die Präludien enthalte. Am 6. 7. gab ich ihm diese Auskunft („nur der 2. Band, . . . ohne Präludien“ — am 12. seine Antwort: „Vielen Dank für Ihren Brief vom 6. 7. mit den Auskünften über die Berea-Handschrift“; von daher in seinen Artikel S. 54. Er hätte dies auch aus Sylvia Kenneys gedrucktem Katalog der Berea-Sammlung sehen können; dort auch eine weitere Abschrift von KV 404a erwähnt). Gleichzeitig bot ich ihm meine Photokopien der

Handschrift an, sobald ich die Korrekturen meines Artikels gelesen hätte, in der Erwartung, daß er nach Erscheinen einen eigenen Beitrag machen würde — in Kassel hatte er eine Studie zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen angekündigt. Doch wollte er nun nicht länger warten. Er versuchte, noch zuzuvorkommen, ja sogar den Vergleich mit dem Autograph KV 405 zu geben, das er gar nicht zur Verfügung hatte. Da er sich für KV 404a auf die dritte Fuge, für KV 405 auf die faksimilierte Seite beschränken muß, „wählt“ er „zum Beweis der Abhängigkeit“ drei Beispiele aus, das von KV 405 natürlich aus jener Seite (zu seinen diversen Misinterpretationen dieses Faksimile vgl.: Mozart-Jahrbuch Anm. 12a, dazu die Striche der Schlußbrevés als Akzidentien gelesen; zu denen der Berea-Handschrift JAMS S. 49; schließlich *ibid.* S. 51 meinen Nachweis, daß die Berea-Abweichungen auch in anderen Quellen vorkommen). Noch im Oktober 1963 bat er mich um meine Filme, auch des Autographs KV 405, ohne zu erwähnen, welches Kind da unterwegs war. Die beiden Artikel erschienen gleichzeitig.

Zusammengefaßt: Holschneiders Artikel *Zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen* enthält kaum Neues. Die Beschreibung der Quellen, die Argumentation, als Forderung auch der Textvergleich waren in meinem deutschen Manuskript vorgegeben, das Herr Holschneider im Juni 1962 gelesen hat. Von hierher stammt seine Bekanntschaft mit den Quellen, über die er in Gesprächen mit Ernst Fritz Schmid nur unzuverlässige Notizen gemacht hatte — das belegt sein „Gutachten“. Über die Provenienz der Berea-Handschrift hatte er schon im Kongreßbericht Kassel 1962 veröffentlicht. Diese Provenienz festgestellt, die Abhängigkeit der Quellen zu KV 404a von dieser Quelle vermutet zu haben, ist sein Verdienst, wie ich in meinen Veröffentlichungen anerkannt habe. Auch diese Quelle kannte er noch 1963 nur fragmentarisch, über ihren Inhalt gab ich ihm dann Auskunft. Um meiner Veröffentlichung zuzuvorkommen, begnügte er sich in seinem Artikel unter dem Vorwand der „Auswahl“ mit einem wissenschaftlich fragwürdigen Textvergleich.

Herr Holschneider hat zwar den unfreiwilligen Autor dieses Kopistenproblems nirgends erwähnt (wenn nicht in der diskreten Anspielung auf Anonyme, die unbeglaubigte Werke, i. e. KV 404a, „zum Nachweis der Echtheit anderer apokrypher Werke“, i. e. der anonymen Bearbeitungen, heranziehen — S. 53); er war aber doch so aufmerksam, ihm einen taufrischen Sonderdruck per Luftpost zu senden, *raram avem*.

Warren Kirkendale, Los Angeles

Im Jahre 1964 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Hamburg, Heidelberg, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Berlin. Freie Universität. Else-Marianne Henze: Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. — Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. — Ute Meißner: Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Heinrich Poos: Ernst Peppings Liederkreis für Chor nach Gedichten von Goethe. Studien zum Personalstil des Komponisten.

Humboldt-Universität. Jürgen Elsner: Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers. — Werner Kaden: Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933. — Eber-