

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zu Costeleys *chromatischer Chanson*

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

In der Literatur über die Musik des 16. Jahrhunderts ist die Tendenz unverkennbar, die Chromatik, sofern sie nicht expressiven Zwecken dient, als „Experiment“ abzutun, ohne daß deutlich würde, ob das Urteil die geschichtliche Wirkungslosigkeit der Werke oder ihre ästhetische Brüchigkeit treffen soll. Daß die unausgesprochene Voraussetzung, das eine falle mit dem anderen zusammen, haltlos wäre, braucht nicht begründet zu werden. Dagegen wird man die Behauptung, daß ein „Experiment“ bedeutend sein könne, obwohl es nicht nur geschichtlich wirkungslos war, sondern sogar ästhetisch fragwürdig erscheint, nicht widerstandslos akzeptieren. Bei einer genauen Analyse mancher chromatischen „Experimente“ des 16. Jahrhunderts aber drängt sich die Erfahrung auf, daß weder historische noch ästhetische Kriterien ausreichen, um ihnen gerecht zu werden. Wenn ihr Sachgehalt nicht verfehlt werden soll, muß die Kritik, die über die „Experimente“ als Kunstwerke oder als Dokumente einer Entwicklung urteilt, durch einen Kommentar ersetzt werden, der aus Fragmenten rekonstruiert, was sich als Möglichkeit abzeichnete, ohne Wirklichkeit zu werden. Denn daß ein Versuch abgebrochen wurde, bedeutet nicht, daß das Ziel, dem er zustrebte, keinen Platz im Umkreis der musikalischen Formgedanken hätte.

Die Chanson spirituelle „*Seigneur Dieu ta pitié*“ von Guillaume Costeley wurde 1570 in erster und 1579 in zweiter Auflage gedruckt, ist aber, wenn man Costeleys Vorrede beim Wort nimmt, schon zwölf Jahre früher, also um 1558 entstanden: „*Quant à la Chanson qui se commence, Seigneur Dieu ta pitié, je l'ay faicte il y a bien douze ans comme par maniere d'essay sur l'Idée d'une plus douce & agreable musique que la diatonique . . .*“¹. Den Gedanken einer „*plus douce & agreable musique que la diatonique*“ versucht Costeley, der dem Vorbild der Motette „*Passibus ambiguus*“ von Matthaeus Greiter zu folgen scheint², weniger durch chromatische Melodik und Harmonik³ als durch Hexachordprogressionen zu verwirklichen. „*Seigneur Dieu ta pitié*“ umfaßt sechzehn Hexachorde mit den Fa-Stufen b, es, as, des, ges, ces, fes, heses, eses, asas, deses, geses, ceses, fesese, hesese und eseses. Die Tonstufen heses und hesese, die er unmittelbar nicht bezeichnen konnte, notierte Costeley indirekt durch ein einfaches b, das als Unterquinte zu fes oder fesese die Bedeutung eines heses oder hesese annahm.

Kenneth J. Levy, der Costeleys chromatischer Chanson eine Abhandlung widmete⁴, bemühte sich unter dem Einfluß des Vorurteils, daß chromatische „Experimente“ nur durch expressive Wirkungen zu rechtfertigen seien, um eine ästhetische und historische „Rettung“ des Werkes. Er ließ in seiner Übertragung der Chanson die Hexachordprogressionen in den Takten 19 und 80 abbrechen und konstruierte abrupte „Rückmodulationen“ vom Hexachord mit fes-Fa zum Hexachord mit b-Fa, um einerseits Costeleys Konzeption vor dem Vorwurf zu bewahren, sie verliere sich haltlos ins Unabsehbare⁵, und andererseits durch die verminderten und übermäßigen Intervalle, die beim Wechsel zwischen den Hexachorden mit

¹ Zitiert nach Kenneth J. Levy, *Costeley's Chromatic Chanson*, *Annales Musicologiques* III, 1955, S. 214.

² s. unten S. 255.

³ Der chromatische Halbton erscheint an der einzigen Stelle, an der Costeley ihn verwendet, im Sopran Takt 66, nicht als Ausdruck des Textes, sondern als satztechnische Verlegenheit: Einer Mi-Klausel, in der nach der Konvention des 16. Jahrhunderts die Terz g' zu gis' alteriert wird, folgt in der Mittelstimme ein c', das die Zurrücknahme der Alteration im Sopran erzwingt, wenn nicht die übermäßige Quinte c'-gis' entstehen soll.

⁴ a. a. O., S. 213—263.

⁵ a. a. O., S. 237.

fes-Fa und b-Fa entstehen, einen Schein von expressiver Chromatik hervorzubringen⁶. Doch stützt sich Levys Interpretation auf Argumente, deren Voraussetzung ein Mißverständnis von Costeleys Notation ist.

Costeley benutzt das b-Fa als Hexachordzeichen; ein b vor g verwandelt nicht nur g in ges, sondern impliziert auch des, es as und b und behält, ohne wiederholt zu werden, seine Gültigkeit, bis es durch ein anderes Hexachordzeichen aufgehoben wird. Das # ist in Costeleys Notation ein Akzidens, Zeichen eines Chroma, das am bestehenden Hexachord nichts ändert; durch die Alteration von b und es zu h und e in den Takten 6 und 8 wird, wie der Kontext zeigt, das Hexachord mit es-Fa nicht angetastet.

1.

5

Sel - gneur Dieu ta pi - tié

ta pi - tié s'es - ten - de des - sus moy

des - sus moy s'es - ten - de des - - sus moy

Dagegen verwendet Costeley das h-Mi als Hexachordzeichen und beklagt in der Vorrede zu „Seigneur Dieu ta pitié“ die Gleichsetzung von h und # als Mißbrauch: „Ce que je n'ay curieusement marque par toutes les notes de ce livre où il en faut, d'autant que jusqu'icy la pluspart des musiciens & chantres ont passé les diésis pour becarres, & les becarres pour diésis“⁷. An der Bedeutung des h, ein Auflösungszeichen zu sein, aber hält Costeley fest. Brauchbar als Zeichen einer Mi-Stufe ist also das h nur bei einem Hexachordwechsel um einen Ganzton aufwärts: Wenn dem Hexachord mit b-Fa das Hexachord mit h-Mi folgt, erfüllt das h seine Doppelfunktion als Hexachord- und Auflösungszeichen. Soll aber das Hexachord mit b-Fa durch ein Hexachord mit e-Mi ersetzt werden, so fehlt dem h vor e die Legitimation, weil der Ton es, der in e aufzulösen wäre, in dem Hexachord mit b-Fa nicht vorkommt.

Die Schwierigkeit, einen Hexachordwechsel um eine Quinte aufwärts sinnfölig zu notieren, löste Costeley durch Übertragung des b als Fa-Zeichen auf die Stufen f, c und g: Ein b vor f bedeutet, wenn ein Hexachord mit b-Fa vorausgeht, nicht fes, sondern f-Fa, und ein b vor g impliziert als Quinte über c-Fa ein Hexachord mit fis-Mi. Man kann kaum leugnen, daß ein b-Fa, das keine Alteration bewirkt, nicht weniger gewaltsam ist, als es ein h-Mi, das kein Chroma auflöst, gewesen wäre. Für eine der Möglichkeiten aber mußte sich Costeley entscheiden, wenn er nicht ein neues Zeichen erfinden wollte.

Das Prinzip der „relativen Fa-Notation“, daß ein b vor f keine feste Tonstufe bezeichnet, sondern sowohl f als auch fes oder fesdes bedeuten kann, wurde von Levy verkannt; und das Mißverständnis verschuldete eine falsche Übertragung der Takte 108—111. Costeley schreibt im Tenor f-Fa, im Sopran, Alt und Baß b-Fa vor.

⁶ a. a. O., S. 238.

⁷ zitiert nach Levy, a. a. O., S. 215.

2.

108

Der Hexachordwechsel von b-Fa zu c-Fa im Sopran hätte auch durch h-Mi ausgedrückt werden können; in den drei Unterstimmen aber war Costeley, da er h-Mi nach f-Fa und h (fis)-Mi nach b-Fa als sinnwidrig empfand, gezwungen, c-Fa und g-Fa als Hexachordzeichen zu benutzen. Levy aber interpretierte c-Fa und g-Fa als ces und ges; das Resultat war eine Übertragung, deren verminderte, übermäßige und doppelt verminderte Intervalle im 16. Jahrhundert als Absurdität verworfen worden wären und durch keinen Enthusiasmus über ihre expressive Wirkung vor dem Vorwurf zu retten sind, daß sie aus dem Zusammenhang abrupt herausfallen.

3.

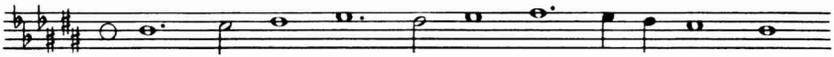
Sucht man nach einem Vorbild, von dem Costeleys Chanson spirituelle abhängig sein könnte, so stößt man auf Matthaeus Greiters Motette „*Passibus ambiguis*“, die Gregor Faber 1553, also fünf Jahre vor der Entstehung von „*Seigneur Dieu ta pitié*“, in den *Musices Practicae Erotematum Libri II* abgedruckt hatte⁸. Die Vermutung, daß Costeley einen in Basel erschienenen, lateinisch geschriebenen Traktat gelesen hat, dürfte nicht abwegig sein; und die Übereinstimmungen zwischen Greiters Motette und Costeleys Chanson sind zu weitreichend, um zufällig zu sein. Erstens beruht Greiters Motette auf Hexachordprogressionen im Quintenzirkel abwärts. Zweitens benutzte Greiter, nicht anders als Costeley, das b als Hexachordzeichen, das nicht wiederholt zu werden brauchte: Die Alteration von g zu ges genügte, um das Hexachord des-b und — als Ergänzung, die selbstverständlich war, manchmal aber auch durch des-Fa notiert wurde — das Hexachord As-f vorzuschreiben; nicht

⁸ Gregor Faber, *Musices Practicae Erotematum Libri II*, Basel 1553, S. 140–151; vgl. Edward E. Lowinsky, *Matthaeus Greiter's Fortuna: An Experiment in Chromaticism and in Musical Iconography*, *Musical Quarterly* 42, 1956, S. 500–519, und 43, 1957, S. 68–85. Lowinsky ersetzt in seiner Übertragung der Motette die Hexachordzeichen des Originals durch moderne Tonartvorzeichen, ohne die Abweichungen seiner Interpretation von Greiters Text anzudeuten. Greiter notiert (die Zahlen bezeichnen Takte) im Cantus: 1 b', 26 as', 47 des' und des'', 54 ges', 75 ces', 83 fes', 90 fes'; im Contratenor: 1 b, 24 es', 30 as', 39 es', 44 des', 47 des', 52 ges, 65 ces', 91 heses; im Tenor: 1 b, 25 es', 31 es, 38 as, 47 des', 62 des, 71 ges, 78 ces', 84 ces, 91 fes; im Bassus: 1 B, 18 es, 26 as, 30 As, 43 ges, 52 Ges, 65 ces, 69 ces, 75 ces, 77 fes, 91 Fes und Heses, 95 Heses.

überflüssig war die Alteration des tiefen G zu Ges, wenn es vermieden werden sollte, daß die Sekunde unter As-Ut als Halbton mißverstanden wurde. Drittens überschreitet schon Greiter den Zyklus der sieben Fa-Stufen b-es-as-des-ges-ces-fes durch heses-Fa; er notiert wie Costeley das achte Fa als einfaches b, das aber, da es als Unterquinte auf fes bezogen ist, eine Interpretation als heses erzwingt.

Andererseits war Greiter, da er nur im Quintenzirkel abwärts „modulierte“, von der Schwierigkeit, Hexachordprogressionen im Quintenzirkel aufwärts sinnfölig zu notieren, nicht betroffen. Doch konnte Costeley auch eine Vorform der „relativen Fa-Notation“, durch die er das Notationsproblem löste, in Gregor Fabers Traktat finden, so daß die Vermutung, Greiters Motette sei in Fabers Abdruck das Modell für „*Seigneur Dieu ta pitié*“ gewesen, doppelt gestützt erscheint. Ockeghems *Fuga trium vocum*, ein Kanon mit dem Tempus perfectum als Zeitabstand und der Quarte bzw. Doppelquarte als Tonabstand der drei Stimmen, ist in Fabers Traktat mit Hexachordzeichen statt Schlüsseln überliefert⁹.

4.



Setzt man den Ton a als Anfang der Unterstimme fest — die Notation läßt die Tonhöhe offen —, so beginnt die Mittelstimme mit d' und die Oberstimme mit g'. Die drei Paare von übereinander notierten „Vorzeichen“ beziehen sich, von links nach rechts gelesen, auf die Unter-, die Mittel- und die Oberstimme. Sie bezeichnen in der Unterstimme die Fa-Stufen f und c', in der Mittelstimme die Mi-Stufe h und die Fa-Stufe f' und in der Oberstimme die Mi-Stufen e' und h'; die Skala, zusammengesetzt aus den Hexachorden naturale und durum, ist also, obwohl Faber den Kanon als Exempel der *Musica ficta* apostrophiert, streng diatonisch.

Costeley aber konnte von der *Fuga trium vocum* die Möglichkeit ablesen, ein b als Hexachordzeichen ohne Alterationsbedeutung zu verwenden. Und so erscheint seine „relative Fa-Notation“ als Verschränkung der Notationen, in denen Gregor Faber Greiters Motette und Ockeghems Kanon abdruckte.

Daß das notierte b auch ein heses oder ein heseses sein kann, besagt umgekehrt, daß in der Notation das achte Hexachord eine Wiederkehr des ersten ist; und daß das 16. Jahrhundert für den Ton, den wir „heses“ nennen, weder einen Namen noch ein Zeichen hatte, darf nicht als gleichgültige Äußerlichkeit hingenommen werden. Das musikalische Bewußtsein ist nicht unabhängig von der Notation. Daß die Fa-Stufe des achten Hexachords als b geschrieben wurde, bedeutet, daß die Hexachorde einen Zyklus bildeten wie die Wochentage, nicht eine gleichmäßige Reihe wie die Zahlen. Der Ton „heses“ ist ein „zweites b“, eine Reproduktion des ersten auf anderer Tonhöhe.

Daß man zwischen Tonbedeutung und Tonhöhe, zwischen der Vorstellung eines wiederkehrenden b und einer abweichenden Intonation als heses unterscheiden könne, ist ein Gedanke, den Willaert schon 1519, also vier Jahrzehnte vor Costeley, in der Notation der Motette „*Quid non ebrietas*“ andeutete¹⁰. Sopran und Alt — die Baßstimme ist verschollen¹¹ — sind in „*Quid non ebrietas*“ auf die Hexachorde naturale und molle beschränkt, während der Tenor im Quintenzirkel abwärts „moduliert“. Doch bricht die Kette der Fa-Stufen b-es-as-des-ges-ces in Takt 21 mit ces-Fa ab; die Alterationen von f zu fes und von b zu heses sind nicht notiert.

⁹ Gregor Faber, a. a. O., S. 152—153.

¹⁰ J. S. Levitan, *Adrian Willaert's Famous Duo Quid non ebrietas*, Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XV, 1938, S. 166—233; Edward E. Lowinsky, *Adrian Willaert's Chromatic „Duo“ re-examined*, a. a. O. XVIII, 1956, S. 1—36. In dem von Lowinsky S. 14—18 abgedruckten Spataro-Brief ist S. 16, Zeile 3 und 5 der Tonbuchstabe e durch c zu ersetzen.

¹¹ Sie wurde von Lowinsky, a. a. O., S. 33—36 rekonstruiert.

5.

19

The image shows a musical score for measure 19. At the top, the number '19' is written. Below it, there are three staves labeled (a), (b), and (c), each showing a different bass line notation for the same measure. Staff (a) has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Staff (b) has a bass clef and a key signature of one flat. Staff (c) has a bass clef and a key signature of one flat. Below these three staves is a full system of four staves: a treble clef staff, a bass clef staff, another bass clef staff, and a fourth bass clef staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, including a sharp sign (#) in the treble staff and a flat sign (b) in the bass staff.

Das Fehlen der Zeichen läßt zwei Erklärungen zu; es ist entweder in der Vorstellung vom Tonsystem oder in der musikalischen Konzeption begründet. Das Tonsystem der Theorie war im 15. und frühen 16. Jahrhundert 17stufig¹²; als extreme Alterationen galten ges und ais. Das 17stufige System entsteht, wenn man zu allen diatonischen Stufen diatonische Halböne, einen unteren und einen oberen, bildet — in der Sprache des 15. und 16. Jahrhunderts formuliert: wenn man alle diatonischen Stufen einerseits als Mi und andererseits als Fa interpretiert; h als Fa impliziert den Ton ais-Mi, f als Mi den Ton ges-Fa. „*Quid non ebrietas*“ ist im „*Cantus mollis*“, in der Skala mit b-Vorzeichen notiert. Die Grenze des 17stufigen Systems ist also ces; und daß in Takt 21 vor f das Alterationszeichen fehlt, kann bedeuten, daß Willaert es vermied, in der Notation das 17stufige System zu überschreiten¹³.

¹² Die Extreme des 17stufigen Systems, ges auf der Unterquintseite und ais auf der Oberquintseite, galten als Grenzen, die nicht überschritten werden konnten. Prosdocius beschreibt im *Libellus monocordi* das 17stufige System als Resultat einer doppelten Teilung der fünf diatonischen Ganztöne durch chromatische Zwischenstufen: „*Et isto modo per totum monocordium habere poteris bina semitonia inter quaslibet duas litteras immediatas in manu musicali tonum resonantes*“ (Coussemaeker, *Scriptores III*, 257b). Hothby bildet in der *Calliopea leghale* zu jeder der Stufen c, d, f, g, a zwei chromatische Nebentöne: cis und des zu c, dis und es zu d (H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 2/1920, S. 309 f.).

¹³ Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Scheu, in der Notation das 17stufige System zu überschreiten der Grund war, warum Stefano Rossetti in seinem chromatischen Madrigal „*Mentre ch'el cor*“ (1560) zwar ces, aber nicht fes notierte; vgl. H. Engel, Artikel *Diatonik-Chromatik-Enharmonik* in *MGG III*, 409 ff., und Edward E. Lowinsky, *Matthaeus Greiter's Fortuna*, *Musical Quarterly* 42, 1956, S. 500 ff.

Aufschlußreicher aber ist eine andere Erklärung. Das *fes-e*¹⁴ ist in Takt 21, wie der Kontext zeigt, als Mi-Stufe des Hexachords *deses-heses* = *c-a* zu verstehen (Beispiel 5b). Die Alteration des *f* zu *fes* aber hätte, da das *b* in „*Quid non ebrietas*“ Hexachordzeichen ist, dem Sänger eine Interpretation des *fes* als *Fa*, also eine Verzerrung des phrygischen Tetrachords zum jonischen aufgezwungen (Beispiel 5c)¹⁵. Was Willaert meinte, konnte er mit den Mitteln, über die er verfügte, nicht unmißverständlich notieren, und so klaffen Tonbedeutung und Tonhöhe in der Notation auseinander: Der Sänger soll sich Takt 21 f. die als *f-g-a-b* notierten Töne, bezogen auf das in Takt 20 vorgeschriebene Hexachord mit *ges-Fa*, als *f-ges-as-b* vorstellen, andererseits aber die *f*-Stufe als Unterquinte zu *ces*, also als *fes*, intonieren. Die Alterationszeichen vor *e* und *a* sind sinnlos und müssen der Irrtum eines Abschreibers sein, der nicht verstand, daß der als *f* notierte Ton von Willaert zwar als *fes*, aber nicht als *Fa* — das dann *heses-*, *eses-* und *asas-Fa* zur Folge gehabt hätte —, sondern als *Mi* gemeint war.

Der Gedanke, daß die Hexachorde einen Zyklus bilden, daß also das achte Hexachord trotz abweichender Tonhöhe eine Wiederkehr des ersten bedeutet, wurde von Levy mißverstanden und in die grobe Empirie der festen Tonhöhen übersetzt. Nach Levy fordert das Hexachordzeichen *b-Fa* auf der *b*-Stufe in den Takten 19 und 80, obwohl ein Hexachord mit *fes-Fa* vorausgeht, keine Alteration zu *heses*, sondern eine Rückwendung zum einfachen *b-Fa*. „*But there are places where the classical process of mutation with relative pitch either tends to be, or must be, disregarded in favor of fixed pitch*“¹⁶. Levy stützt seine Hypothese auf fünf Argumente.

1. Man dürfe vermuten, daß ein Komponist, der wie Costeley über eine „moderne Modulationstechnik“ verfüge, nicht in dem Archaismus des Hexachordsystems befangen sei, sondern von der modernen Vorstellung der absoluten Tonhöhe ausgehe¹⁷. Doch ist einerseits Costeleys „moderne Modulationstechnik“ das Resultat irriger Übertragungen¹⁸; und andererseits wäre zu fragen, warum Costeley, wenn er nur zwölf oder vierzehn Tonstufen benutzen wollte¹⁹, eine 19stufige Temperatur forderte²⁰.

2. Costeley gebrauche, meint Levy²¹, das *b* vor *f* in zwei Bedeutungen: einerseits, um *f* in *fes* zu verwandeln, und andererseits, um *f* als *Fa*-Stufe zu charakterisieren; also dürfe man auch das Hexachordzeichen *b-Fa* auf der *b*-Stufe in den Takten 19 und 80, obwohl ein *fes-Fa* vorausgeht, als einfaches *b* statt als *heses* interpretieren. Einerseits aber beruht Levys Argument auf einem Mißverständnis der „relativen *Fa*-Notation“: Das *b* vor *f* wird erst doppeldeutig, wenn man voraussetzt, daß Vorzeichen auf feste Tonhöhen bezogen sein müssen; in Costeleys Notation aber hat das *b* vor *f* den immer gleichen Sinn, eine *Fa*-Stufe im Quintabstand zur vorausgegangenen *Fa*-Stufe zu bezeichnen, also *f-Fa* nach *b-Fa*, dagegen *fes-Fa* nach *ces-Fa*. Andererseits krankt Levys Argument an einem inneren Widerspruch: Um die Hypothese zu stützen, daß das Hexachordzeichen *b* auf der *b*-Stufe ausschließlich das einfache *b* und nicht *heses* oder *heses* meinen könne, beruft sich Levy auf den Sachverhalt, daß das Hexachordzeichen auf der *f*-Stufe verschiedene Tonhöhen, sowohl *f* als auch *fes*, bedeutet.

¹⁴ Daß Willaert die 12stufige gleichschwebende Temperatur voraussetzte, hat Edward E. Lowinsky in der zitierten Abhandlung über „*Quid non ebrietas*“ gezeigt.

¹⁵ H. Riemann interpretierte *fes* = *e* als *Fa*, also die Takte 21–22 als *h-e-fis-e-a-gis-a-d*; die Querstände korrigierte er durch Zusatzalterationen im Sopran (*Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1920, Band II 1, S. 381 f.).

¹⁶ a. a. O., S. 246.

¹⁷ a. a. O., S. 247.

¹⁸ s. oben S. 254.

¹⁹ Die Töne *e* und *h* werden nur als Alterationen von *es* und *b*, nicht als Hexachordstufen exponiert, so daß man sie mitzählen, aber auch als „exterritoriale“ Stufen auslassen kann.

²⁰ s. unten S. 260.

²¹ a. a. O., S. 230 und 232.

3. Einen indirekten Beweis versucht Levy aus einer geringfügigen Notationsdifferenz zwischen den Ausgaben von 1570 und 1579 zu ziehen. 1579 steht das # im Alt Takt 81 vor der punktierten Semibrevis, 1570 dagegen über dem Punkt — gemeint ist, daß f erst bei der dritten Minima der punktierten Semibrevis zu fis alteriert werden soll (Beispiel 6a).

6.

a) 80

b) 78

Nach Levy²² ist in einer „orthodoxen“ Übertragung mit Hexachorden im Quintabstand die Fassung von 1570 korrekt und die von 1579 wegen der übermäßigen Quinte zwischen Baß und Alt problematisch; in der Übertragung mit Hexachorden im Abstand einer verminderten Quinte dagegen sei umgekehrt die erste Fassung wegen der übermäßigen Sexte zwischen Alt und Sopran fragwürdig und die zweite korrekt (Beispiel 6b). Und da man Costeleys zweite Fassung als Verbesserung ansehen müsse, was sie aber nur in der zweiten Übertragung sei, könne man der Konsequenz, die abrupte „Mutation“ von fes-Fa zu b-Fa zu akzeptieren, kaum ausweichen. Doch ist Levys Argumentation brüchig. Denn die Korrektur in der zweiten Ausgabe läßt sich auch bei „orthodoxer“ Interpretation der Hexachordfolge erklären. Die übermäßige Quinte (Beispiel 6b) wurde im späteren 16. Jahrhundert zwar selten gebraucht, war aber nicht verpönt²³; 1570 vermied Costeley sie noch, 1579 aber zog er sie einem chromatischen Halbtonschritt im Alt vor, der melodisch sinnlos und einzig durch satztechnische Verlegenheit motiviert ist²⁴. Dagegen war die übermäßige Sexte (fes'-d') dem 16. Jahrhundert fremd. In der „orthodoxen“ Übertragung ist die zweite Fassung, gemessen an der Theorie des 16. Jahrhunderts, „modern“; in Levys Übertragung aber ist die erste Fassung, auch nach unseren Begriffen, absurd.

²² a. a. O., S. 234 f.

²³ K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 144.

²⁴ s. oben S. 253, Anm. 3.

4. Um die „Mutation“ von fes-Fa zu b-Fa zu rechtfertigen, beruft sich Levy auf ähnlich abrupte Hexachordrückungen in den Takten 15 und 110²⁵. Takt 110 aber ist von Levy, wie schon gezeigt wurde²⁶, falsch übertragen worden; und in Takt 15 ist das # im Sopran nicht Zeichen einer Mi-Stufe g, sondern ein bloßes Akzidens, durch das die Geltung des Hexachords mit ces-Fa nicht aufgehoben wird²⁷.

5. Levy ist überzeugt²⁸, daß einzig seine gewaltsame Deutung der Takte 80–82 als Rückung von „Ges-Dur“ nach „g-moll“ (Beispiel 6b) dem Gehalt des Textes, dem Satz „Aide moy donc Seigneur, ton conseil admirable me retire du sort que me rend miserable“, gerecht werde. Als Allegorie des „retirer“ aber kann auch der Ton heseses, den die Chanson bei „orthodoxer“ Übertragung in Takt 80 erreicht, verstanden werden. Denn in der 19stufigen Temperatur, die Costeley vorschreibt, ist heseses, wie noch gezeigt werden soll, identisch mit a, dem ersten Ton des Werkes. Der esoterische Sinn der Stelle ist also der Umschlag von äußerster Entfremdung in eine Wiederherstellung des Anfangs, eine „restitutio in integrum“. „Ursprung ist das Ziel“ (Karl Kraus).

Das äußere Merkmal der 19stufigen Temperatur, die Costeley in der Vorrede zu „Seigneur Dieu ta pitié“ fordert, ist die Dreiteilung des Ganztons. „Et lors de tiers en tiers par egal intervalle se conduiront marches & faintes²⁹ de bout en bout“³⁰. Der Drittelton ist, wie Levy erkannt hat³¹, das Resultat einer Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung (5:6). Bildet man über Gis vier unversehrte kleine Terzen, Gis-H-d-f-as, so entsteht als Differenz zwischen gis und as die große Diesis (625:648), die Summe der kleinen Diesis (125:128) und des syntonischen Kommas (80:81). Und in einer Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung ist die große Diesis ein Drittel des Ganztons³². Aus der Festsetzung der Differenz zwischen gis und as als Drittelton aber resultiert in einem Tonsystem, das mehr als zwölf Stufen umfaßt, eine 19stufige gleichschwebende Temperatur. Denn wenn die große Diesis gis-as ein Drittelton ist, müssen auch die chromatischen Halböne g-gis und as-a, die zusammen mit der großen Diesis den Ganzton g-a bilden, als Drittelöne bestimmt werden; die Oktave, die aus sechs Ganztönen und einer großen Diesis besteht, ist also in $18+1 = 19$ Drittelöne geteilt: d e fis gis as b c d.

3 3 3 1 3 3 3

Zum modernen Zeichensystem, das auf allen diatonischen Stufen Hoch- und Tiefalterationen zuläßt, so daß bei einfacher Alteration 21 und bei doppelter 35 Tonstufen entstehen, gerät die 19stufige Temperatur in einen Widerspruch, der verwirrend wirken kann³³. Zerlegt man die Ganztöne e-fis und b-c' in Drittelöne, so kann man e-eis-f-fis und b-h-his-c', aber auch e-fes-f-fis und b-h-ces'-c' schreiben; aus dem 21stufigen Zeichensystem fallen entweder fes und ces oder eis und his heraus. Doch beruht der Widerspruch zwischen 19- und der 21-Stufigkeit nicht auf einem Mangel der Temperatur, sondern ist dem modernen Zeichensystem zur Last zu legen. Denn das Verfahren, durch Hoch- und Tiefalterationen

²⁵ a. a. O., S. 235 ff.

²⁶ s. oben S. 254. Auch die übrigen „ambiguos points“, die Levy (a. a. O., S. 229 f.) in Costeleys Notation entdeckte, werden zum Teil erst durch Mißverständnisse des Interpreten doppeldeutig. Alt T. 11: Daß die Alteration des as' zu a' in Takt 11 noch gelten soll, wie Levy vermutet, ist unwahrscheinlich, denn einerseits würde durch a' in T. 11 ein Tritonusgang entstehen, und andererseits ist die Zurücknahme der Alteration, die Levy zu vermeiden sucht, ein Analogon zu Costeleys Verfahren in T. 66. Tenor T. 52: Das # vor f' ist kein Hexachordzeichen, sondern eine Warnung vor dem Irrtum, den Sextensprung as-f' zu as-fes' zu alterieren; sie war nicht überflüssig, da die große Sexte im 16. Jahrhundert als unmelodisches Intervall galt. Alt T. 34 und Baß T. 40: Das Fa-Zeichen ♮, das Levy vermißt, durfte fehlen, da die Fa-Stufe ges durch einen Quart- oder Quintsprung erreicht wird, so daß ein Mißverständnis des ges als g ausgeschlossen war.

²⁷ s. oben S. 254.

²⁸ a. a. O., S. 238.

²⁹ „Marches & faintes“ sind weiße und schwarze Tasten.

³⁰ zitiert nach Levy, a. a. O., S. 214.

³¹ a. a. O., S. 222 ff.

³² s. unten S. 262, Anm. 40.

³³ vgl. H. Albrechts Rezension der Abhandlung von Levy, Mf XI, 1958, S. 498.

den Halbton ebenso in vier Teile (e-eis-fes-f) zu zerlegen wie den Ganzton (f-fis-ges-g), ist durch nichts gerechtfertigt; das „System“ der 21 Tonstufen ist ein durch die Notation hervorgebrachtes Trugbild.

Die Voraussetzung der 19stufigen gleichschwebenden Temperatur ist die mitteltönige³⁴ Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung, das Gegenbild der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten großen Terzen, die 1523 von Aron beschrieben wurde³⁵. Aron bestimmt den Ton e als reine große Terz über c. Um das syntonische Komma (80:81), den Überschuß einer durch aufsteigende Quinten und absteigende Quartan erreichten großen Terz (64:81) über die reine große Terz ($64:80 = 4:5$), zu unterdrücken, verkleinert Aron jede der vier Quinten c-g-d-a-e um ein Viertel des Kommas. F, b und es bestimmt er durch verkleinerte Quintschritte von c abwärts, fis und cis als reine Terzen über d und a; der zwölfte Ton, gis oder as, aber fehlt. Kinkeldey, Dupont und Murray Barbour vermuten³⁶, daß Aron an gis gedacht habe, da gis der Ton war, den die musikalische Praxis forderte. Arons Methode des Temperierens aber impliziert den Ton as: Aron erreicht f, b und es, obwohl er die Töne auch als reine Terzen unter a, d und g hätte konstruieren können, durch verkleinerte Quintschritte; um aber die Quinten f-c, b-f und es-b um je ein Viertel des Kommas verringern zu können, muß man die Quintenkette durch as-es ergänzen und sie auf die reine Terz as-c beziehen. Daß Aron zögerte, den zwölften Ton als as zu bestimmen, beruht nicht auf Willkür oder Zufall; es scheint vielmehr, als habe Aron einer Entscheidung zwischen der Skala der Praxis, die gis enthielt, und dem System der Theorie, das as forderte, ausweichen wollen. Die chromatischen Töne der Praxis waren b, es, fis, cis und gis; manche Theoretiker aber ersetzen gis durch as, weil sie die Alterationen nach dem Prinzip erklärten, daß durch ein b eine „natürliche“ Mi-Stufe in eine „akzidentelle“ Fa-Stufe und durch ein # umgekehrt eine „natürliche“ Fa-Stufe in eine „akzidentelle“ Mi-Stufe verwandelt werde³⁷. Die Mi-Stufen h, e und a des Drei-Hexachord-Systems wurden also zu b, es und as, die Fa-Stufen c, f und b zu cis, fis und h alteriert³⁸.

³⁴ W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935, S. 34, läßt die Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung nicht als „mitteltönig“ gelten, da in ihr die große Terz um $\frac{1}{3}$ des syntonischen Kommas verkleinert ist, so daß die Ganztöne zwar gleich groß sind, aber nicht die Mitte zwischen 8:9 und 9:10 bilden. Das entscheidende Kriterium aber, das einer Klassifikation der Temperaturen zugrunde zu legen wäre, ist nicht, welche Größe man dem Ganzton zumißt, sondern welche Intervalldifferenzen man unterdrückt und an welchen man festhält. Und so dürfte es sinnvoll sein, außer der Temperatur mit großen Terzen in reiner Stimmung auch die Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung „mitteltönig“ zu nennen, denn in beiden Temperaturen wird der störende Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton ausgeglichen, ohne daß — wie in der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur — auch die musikalisch relevante Differenz zwischen diatonischem und chromatischem Halbton aufgehoben würde. Von der 19stufigen und der 31stufigen gleichschwebenden Temperatur, die an der Differenz der Halböne festhalten, unterscheiden sich die mitteltönigen Temperaturen einzig durch die Teilung der Oktave in ungleiche Abstände.

³⁵ Pietro Aron, *Il Toscanello in musica*, Venedig 1523, lib. II, cap. 41.

³⁶ O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 76; W. Dupont, a. a. O., S. 30; J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament*, East Lansing 1953, S. 26.

³⁷ Anonymus 11, Coussemaker, *Scriptores III*, 427 b (*tabella contunctarum*); Anonymus 1 de Lafage: „Nota quod quatuor sunt litterae, in quibus semper incipitur ficta musica, videlicet A, B, D, E, et dicitur ficta musica, quod ubi est mi dicimus fa, ubi est fa dicimus mi“ (zitiert nach R. v. Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14. bis 16. Jahrhunderts*, StzMw II, 1914, S. 8). Mit dem Buchstaben „E“ kann nicht der Ton e, sondern nur es, das „e chromaticum“ gemeint sein, denn die Fa-Stufe as des Hexachords über es ist eine alterierte Mi-Stufe, aber die Mi-Stufe gis des Hexachords über e keine alterierte Fa-Stufe.

³⁸ Die Meinung, daß eine Hochalteration, um als Mi-Stufe gelten zu können, die „Permutation“ einer Fa-Stufe des Drei-Hexachord-Systems sein müsse, ist die Voraussetzung einer Stelle in Gafurius' *Practica Musicae*, lib. III, cap. 13, auf die H. Riemann die These stützte, daß „Subsemitonen vielfach nicht mit Mi, sondern mit dem Namen der unveränderten Stufe solmisiert“ worden seien (a. a. O., S. 347). Obwohl Riemanns These von R. v. Ficker (a. a. O., S. 8) und J. S. Levitan (*Adrian Willaert's Famous Duo Quidnam ebrietas*, a. a. O., S. 188, Anm. 108) übernommen wurde, ist sie falsch. Gafurius schreibt: „Persapepe etiam plerique pronuntiant Sol sub La semitonii intervallo quum potissime proceditur his notulis La Sol La incipiendo in a lamire rursusque in ipsam terminando“. Nach Riemann bedeutet der Satz, daß zum Subsemitonium unter La die Silbe Sol, nicht Mi ausgesprochen wurde; Gafurius aber sagt nichts anderes, als daß die Stufe Sol unter La oft im Halbton- statt im Ganztonabstand vorgetragen wurde. Die Interpretation, er habe Subsemitonen nicht als Mi-Stufen gelten lassen, ist gewaltsam, denn die Alteration der Stufe c zu cis wird als Verwandlung einer Fa-Stufe in eine Mi-Stufe beschrieben: „Quodsi in C faut gravem Fa permutaveris in Mi per transitum maioris semitonii in acutum Exachordum huiusmodi in A re initium assumit.“ Nach Riemann ist mit dem „semitonium maius“ der diatonische Halbton, mit dem „transitus maioris semitonii in acutum“ also eine „Hinaufrückung

Die mitteltönige Temperatur, in der statt der großen die kleine Terz, also auch die große Sexte, unversehrt gelassen wurde, beruht auf dem Sachverhalt, daß aus drei Quintschritten (F-c-g-d') das Oktaväquivalent einer großen Sexte (F-d = 16:27) hervorgeht, deren Überschuß über die reine große Sexte (3:5) das syntonische Komma (80:81) ist. Jede der Quinten muß, wenn man an der großen Sexte 3:5 festhält, um $\frac{1}{3}$ des Kommas verringert werden. Also ist die Quarte, die Differenz zwischen Oktave und Quinte, $\frac{1}{3}$ des Kommas zu groß, der Ganzton, die Differenz zwischen Quinte und Quarte, $\frac{2}{3}$ des Kommas zu klein³⁹, die große Terz, die Differenz zwischen Quinte und kleiner Terz, $\frac{1}{3}$ des Kommas zu klein, der diatonische Halbton, die Differenz zwischen Quarte und großer Terz, $\frac{2}{3}$ des Kommas zu groß und der chromatische Halbton, die Differenz zwischen Ganzton und diatonischem Halbton, $\frac{4}{3}$ bzw. $\frac{1}{3}$ des Kommas zu klein.⁴⁰

Die erste Beschreibung der mitteltönigen Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung stammt von Zarlino⁴¹. Sie ist 1571 erschienen, also später als Costeleys 19stufige Temperatur, deren Voraussetzung sie ist. Doch dürfte die mitteltönige Temperatur mit unversehrten kleinen Terzen schon vor 1558, der Entstehungszeit von „*Seigneur Dieu ta pitié*“, bekannt gewesen sein. Zwar beruht die einzige Temperatur, die Zarlino 1558, in den *Istitutioni harmoniche*, demonstriert⁴², auf gleichmäßiger Verkleinerung der sieben diatonischen Terzen (D-F-A-c-e-g-h-d') um je $\frac{1}{7}$ des syntonischen Kommas⁴³. Daß aber Zarlino die mitteltönige Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung 1558 nicht erwähnt, besagt nicht, daß es sie nicht gegeben hätte. Denn einerseits wurde auch die mitteltönige Temperatur mit großen Terzen in reiner Stimmung, die Zarlino aus Arons Beschreibung gekannt haben muß, von ihm 1558 verschwiegen und erst 1571 dargestellt und als „*molto al udito grato*“ gerühmt⁴⁴. Und andererseits ist Zarlinos 1558 entwickeltes Prinzip, sowohl die großen als auch die kleinen Terzen zu verringern, ein kompliziertes Verfahren, dessen Entstehung voraussetzt, daß die einfachen und einseitigen Methoden, entweder die große oder die kleine Terz unversehrt zu lassen, schon bekannt waren. Die Zerlegung des syntonischen Kommas in sieben Teile ist schwierig, weil man sich bei der Verkleinerung der Terzen um $\frac{1}{7}$ des Kommas, also der Quinten um $\frac{2}{7}$ des Kommas, auf kein reines Intervall außer der Doppeloktave, der Summe der sieben Terzen (D-F-A-c-e-g-h-d'), stützen kann. Daß Zarlino 1571 außer der Temperatur mit siebenteiligem Komma auch die Temperaturen mit unversehrten großen oder kleinen Terzen berücksichtigte, erscheint demnach als Zugeständnis des spekulativen Theoretikers an die Forderungen der Praxis.

Der Einwand gegen die mitteltönigen Temperaturen, daß in ihnen Intervalle wie cis-f und fis-b als große Terzen, als des-f und ges-b, nicht brauchbar seien⁴⁵, trifft ins Leere.

des Leitonschrittes“ von H-c nach cis-d gemeint; Gafurius aber hielt am pythagoreischen System fest, also an der Interpretation des chromatischen Halbtons als „*semitonium maius*“, und der „*transitus maioris semitonii in acutum*“ ist die Hochalteration der Stufe c um einen chromatischen Halbton. Und daß Gafurius zwar cis, aber nicht gis als Mi-Stufe beschrieb, bedeutet, daß er Hochalterationen nur dann als reguläre Mi-Stufen, die einen Hexachordwechsel implizieren, gelten ließ, wenn er sie als „Permutationen“ von Fa-Stufen des Drei-Hexachord-Systems erklären konnte.

³⁹ Der große Ganzton (8:9) ist um $\frac{2}{3}$ des Kommas verkleinert, der kleine Ganzton (9:10) um $\frac{1}{3}$ vergrößert, der Unterschied der Ganztöne also ausgeglichen.

⁴⁰ Er ist um $\frac{1}{3}$ des Kommas kleiner als der große chromatische Halbton (128:135), die Differenz zwischen dem großen Ganzton und dem diatonischen Halbton, also um $\frac{1}{3}$ des Kommas kleiner als der kleine chromatische Halbton (24:25), die Differenz zwischen dem kleinen Ganzton und dem diatonischen Halbton. Da in der Temperatur mit kleinen Terzen in reiner Stimmung einerseits die Diesis fis-ges, trotz der Verkleinerung des Ganztons f-g um $\frac{2}{3}$ des Kommas, als große Diesis bestimmt wird, andererseits aber die chromatischen Halbtöne f-fis und ges-g um $\frac{1}{3}$ des Kommas verringert werden, verschwindet der Unterschied zwischen chromatischem Halbton und Diesis.

⁴¹ *Dimostrazioni harmoniche*, 1571, rag. IV, prop. 1; vgl. Levy, a. a. O., S. 223 ff.

⁴² *Istitutioni harmoniche*, 1558, lib. II., cap. 43.

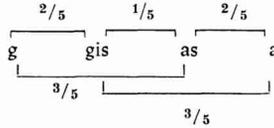
⁴³ Die Benennung nach der Verringerung der Quinte um $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ oder $\frac{2}{7}$ des syntonischen Kommas (Dupont, a. a. O., S. 33 ff.) verfehlt das Konstruktionsprinzip der Temperaturen. Entscheidend war, ob man an der reinen Stimmung entweder der großen oder der kleinen Terz festhielt oder aber sämtliche Terzen modifizierte

⁴⁴ *Dimostrazioni harmoniche*, rag. IV, prop. 1.

⁴⁵ Dupont, a. a. O., S. 34.

Denn die mitteltönigen Temperaturen sind nichts anderes als Versuche, die störende Wirkung des syntonischen Kommas innerhalb der Grenzen des 12stufigen Systems c-cis-d-es-e-f-fis-g-gis/as-a-b-h zu unterdrücken. Überschreitet man das 12stufige System, so sind die mitteltönigen Temperaturen hinfällig und gehen über in gleichschwebende Temperaturen: Aus der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten großen Terzen resultiert Vicentinos 31-Stufigkeit⁴⁶ und aus der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten kleinen Terzen Costeleys 19-Stufigkeit, die 1577 von Salinas mathematisch begründet wurde⁴⁷. Die gleichschwebenden Temperaturen mit 19 oder 31 Stufen bilden keinen Gegensatz zu den mitteltönigen Temperaturen, sondern deren Ergänzung und Fortsetzung in einem Bereich, der im 16. Jahrhundert als „Enharmonik“ verstanden wurde⁴⁸.

Das Maßintervall in Vicentinos 31stufiger Temperatur ist die kleine Diesis (125 : 128)⁴⁹. Sie entsteht als Differenz zwischen gis und as, wenn man vier Terzen, As-c-e-gis, in reiner Stimmung übereinandersetzt, und ist in Arons mitteltöniger Temperatur ein Fünftel des um $\frac{2}{4}$ des Kommas verkleinerten Ganztons⁵⁰. Die Bestimmung der kleinen Diesis als Fünftelton ist einerseits eine Konsequenz des Festhaltens an der großen Terz in reiner Stimmung und hat andererseits zur Folge, daß die chromatischen Halböne g-gis und as-a zu $\frac{2}{5}$ -Tönen schrumpfen und die diatonischen Halböne g-as und gis-a zu $\frac{3}{5}$ -Tönen anwachsen:



Die ergänzenden Stufen zwischen g-gis und as-a notiert Vicentino durch Punkte über g und as, die eine Erhöhung um einen Fünftelton bezeichnen. Die Oktave, die aus sechs Ganztönen und einer kleinen Diesis besteht, wird also von Vicentino in $30 + 1 = 31$ Fünfteltöne zerlegt:

$$\begin{array}{cccccccc}
 d \cdot e \cdot fis \cdot gis \cdot as \cdot b \cdot c \cdot d \\
 5 \quad 5 \quad 5 \quad 1 \quad 5 \quad 5 \quad 5
 \end{array}$$

Die Konsequenz, die Vicentino aus der mitteltönigen Temperatur mit unversehrten großen Terzen gezogen hatte, wurde von Costeley drei Jahre nach Erscheinen der *Antica musica ridotta alla moderna pratica* auf die mitteltönige Temperatur mit unversehrten kleinen

⁴⁶ *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555; vgl. Dupont, a. a. O., S. 54, und Murray Barbour, a. a. O., S. 117 ff.

⁴⁷ *De musica*, 1577, lib. III, cap. 17.

⁴⁸ Salinas bezeichnet die Töne cis, es, fis, gis und b, die das diatonische System zur 12stufigen Skala ergänzen, als „chromatisch“ und die Töne des, dis, eis, ges, as, ais und his als „enharmonisch“.

⁴⁹ Die Diesis, die Differenz zwischen gis und as, ist in Vicentinos Temperatur eine kleine Diesis, ein Fünftelton; und daß Vicentino außer der „Diesis minore enarmonico“ auch eine „Diesis maggiore enarmonico“ exponiert, die er als $\frac{2}{5}$ -Ton bestimmt, ist eine Fiktion. Denn man kann zwar die „enharmonische“ Differenz zwischen gis und as entweder als große oder als kleine Diesis festsetzen, aber nicht beide Distanzen, die kleine und die große Diesis, als Teile des gleichen Ganztons nebeneinanderstellen. Die Ergänzung der Diesis (gis-as) zum diatonischen Halbton (gis-a oder g-as) bildet immer der chromatische Halbton (g-gis oder as-a). Vicentino aber kombiniert die sich ausschließenden Bestimmungen der „enharmonischen“ Differenz, um aus ihnen die antike Enharmonik zu rekonstruieren; die Zerlegung des diatonischen Halbtons in eine kleine und eine große Diesis soll als enharmonisches Pyknon gelten. Gestützt wurde die Fehlinterpretation chromatischer Halböne durch Vicentinos Notation: Da das Doppel- \flat dem 16. Jahrhundert fremd war, mußte Vicentino die Diesis über g, die durch doppelte Alteration des a zu asas entsteht, durch ein anderes Zeichen, ein g mit einem Punkt, darstellen. Und so konnte der $\frac{2}{5}$ -Ton zwischen g und as als ein vom chromatischen Halbton zu unterscheidendes Intervall, als „Diesis maggiore enarmonico“, erscheinen. Das Fehlen des Doppel- \flat versperrte Vicentino die Einsicht, daß g-as=asas-as ein chromatischer Halbton ist.

⁵⁰ Die Quinte ist um $\frac{1}{4}$ des Kommas verringert. Die Quarte ist also um $\frac{1}{4}$ zu groß, der Ganzton, die Differenz zwischen Quinte und Quarte, um $\frac{1}{2}$ zu klein, der diatonische Halbton, die Differenz zwischen der unversehrten großen Terz und der Quarte, um $\frac{1}{4}$ zu groß und der chromatische Halbton, die Differenz zwischen dem Ganzton und dem diatonischen Halbton, um $\frac{3}{4}$ zu klein.

identisch, in der 19stufigen dagegen um einen Drittelton höher als g. Doch wird der Ton as₄ als Re-Stufe exponiert, und daß er im Hexachordsystem den gleichen Stufencharakter hat wie g als Re-Stufe des Hexachords molle, genügte Costeley zu modaler Gleichsetzung von Anfang und Schluß. Nicht die Tonhöhe, sondern die Tonbedeutung der Finalis entscheidet über die modale Geschlossenheit der Chanson.

In dem System, das Costeley in „*Seigneur Dieu ta pitié*“ entwickelt, sind die Töne dreifach bestimmt: erstens als Hexachordstufen — die Finalis as₄-Re repräsentiert den gleichen Modus wie die Finalis g-Re; zweitens als Stufen im Zyklus der sieben Hexachorde — das achte Hexachord (heses-Fa) erscheint als Wiederkehr des ersten (b-Fa) auf anderer Tonhöhe; drittens als Stufen im 19stufigen System — der zwanzigste Ton, heseses, bedeutet eine Wiederherstellung des Anfangstons a. Ausgedrückt wird die erste Bestimmung durch die Solmisation, die zweite durch die „relative Fa-Notation“ und die dritte durch die 19stufige Temperatur. Doch hängen sie eng zusammen, denn die Notation beruht auf dem Hexachord- und Solmisationssystem, und die 19stufige Skala besteht aus zwei Hexachordzyklen.

Der Erstdruck zu W. A. Mozarts Variationen für Klavier über ein Menuett von J. P. Duport KV 573

VON KLAUS HORTSCHANSKY, KIEL

Das Autograph zu Mozarts Variationen über ein Menuett von J. P. Duport ist bisher nicht bekannt geworden. So kommt dem Erstdruck eine besondere Bedeutung zu. Bisher standen als Erstdrucke eine bei Artaria in Wien und eine bei Götz in München — Mannheim — Düsseldorf¹ erschienene Ausgabe zur Diskussion, beide aus dem Jahre 1792, wobei der Artaria-Druck angesichts der persönlichen Beziehungen Mozarts zu Artaria allgemein den Vorzug erhielt. Nun befindet sich in der Landesbibliothek Kiel (Sammlung Noer) eine von J. J. Hummel in Berlin veranstaltete Ausgabe, die schon auf Grund der Verlags- und Platten-Nummer 690 in das Jahr 1791 zu setzen ist^{1a}. Das Titelblatt lautet: *MINUETTO de Mr. I. P. DUPORD Varié Pour le CLAVECIN ou PIANO FORTE Par Mr. W. A. MOZARD Chés J. J. HUMMEL. à Berlin avec Privilège du Roi: à Amsterdam au Grand Magazin de Musique et aux Adresses Ordinaires. N° 690. Prix 15 Sols (7 S., 4^o)*. In den *Berlinischen Nachrichten Von Staats- und gelehrten Sachen* ist erstmalig am 16. Juli 1791 (Nr. 85) von dieser Ausgabe die Rede: „*In der Königl. privilegirten Notenfabrik und Handlung bei dem Commerzienrath Hummel, . . . haben nachstehende Musikalien die Presse verlassen, als: . . . Unter der Presse sind: . . . Duport Minuetto varié par Mozart . . .*“ Wenig später, am 27. August 1791 (Nr. 103), heißt es in der gleichen Zeitung: „*In der Königl. privilegirten Notenfabrik und Handlung, bei dem Commerzienrath Hummel, haben nachstehende neue Musikalien die Presse verlassen, als: . . . Duport Minuet, varié par Mozart, fürs Clavier, à 10 Gr. . .*“². Die Tatsache, daß Hummel KV 573 als erster im

¹ Die bei Götz erschienene Ausgabe wird am 12. Mai 1792 im *Anhang zur Mündner-Zeitung* (Nr. 75, S. 391) wie folgt angezeigt: „*Im Götzischen Musikverlag . . . sind zu haben: . . . Duport Minuetto, varié p. Mozart p. Clav. 24 Kr. . .*“. Daß es sich dabei tatsächlich um den Götz-Druck handelt, ist bei der Ähnlichkeit des Wortlauts der Anzeige mit dem Titelblatt (s. Anm. 7) und der Übereinstimmung des Preises anzunehmen.

^{1a} O. E. Deutsch, *Musikverlegernummern*, 2/Berlin 1961, S. 15/16; die bei Deutsch unter Amsterdam angegebenen Nummern gelten in dieser späten Zeit auch für Berlin.

² Wenn der Preis hier mit 10 Gr. angegeben wird, auf dem Titelblatt sich jedoch die in Holland übliche Preisbezeichnung Sols findet, so deutet das darauf hin, daß Hummel diese Ausgabe in Amsterdam hat stechen lassen, wie überhaupt viele der in Berlin bei Hummel erschienenen Drucke die auch in Holland üblichen französischen Preisbezeichnungen tragen (vgl. die Titelwiedergaben in A. van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, Mainz 1957). 20 Sols (heute: Stuivers) = 1 Florin (Gulden).

Druck herausgegeben hat, braucht nicht weiter zu verwundern, wenn man bedenkt, daß diese Variationen in Potsdam anläßlich Mozarts Besuch im April 1789 entstanden waren und Hummel leicht eine Abschrift von Mozart selbst oder von Duport erhalten oder gar das Autograph als Druckvorlage gehabt haben kann.

In zweierlei Hinsicht verdient das Erscheinungsdatum 1791 nähere Beachtung. Einmal ist mit ihm auch das letzte Werk aus der Reihe der Klavier-Variationen³ als noch zu Mozarts Lebzeiten erschienen nachgewiesen. Zum anderen wird Einsteins⁴ Annahme hinfällig oder zumindest in Frage gestellt, Mozart müsse in den letzten Monaten seines Lebens in Wien zu KV 573 drei Variationen für die Drucklegung hinzukomponiert haben, da in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis nur 6 Variationen angegeben sind, der (vermeintliche Artaria-) Erstdruck aber so wie alle anderen Quellen 9 Variationen enthält, wie übrigens auch der hier besprochene Hummel-Druck. Unterstützung fand diese These in der von O. E. Deutsch publizierten⁵ Koptiatur-Notiz von Lausch in der *Wiener Zeitung* vom 27. August 1791, wo „Des Hrn. Kapellmeister Mozart 6 Variatione über den Menuet, per il Clavicembalo“ zu 30 kr. angeboten werden. (Es ist kaum anzunehmen, daß es sich dabei um ein anderes Werk als KV 573 handelt.) Da Hummel jedoch bereits 4 Wochen vor dieser Lausch-Anzeige das vollständige Werk mit 9 Variationen gestochen hat und es demzufolge schon längere Zeit vorher in Händen gehabt haben muß, etwa seit dem Frühjahr 1791, verliert die Lausch-Anzeige von ihrer Beweiskraft. Immerhin wäre ein Irrtum Lauschs denkbar, zumal wenn man sieht, daß z. B. auch der Erstdruck der Variationen über „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ KV 613 von Artaria in der *Wiener Zeitung* vom 4. Juni 1791 irrtümlich mit 12 statt 8 Variationen angezeigt worden ist⁶. Man müßte freilich annehmen, daß die 6-Zahl bei Lausch auf Mozart zurückgeht, der ja in seinem Werkverzeichnis gleichfalls nur 6 Variationen angibt. Vorläufig ist jedenfalls die Frage, wie es zu der Divergenz zwischen dieser Eintragung und der Koptiatur-Notiz einerseits und allen vorhandenen Quellen andererseits gekommen ist, nicht eindeutig zu klären. Festzuhalten ist nur, daß die erste datierbare Quelle 9 Variationen enthält und daß bisher noch nicht eine einzige Kopie mit nur 6 Variationen — entsprechend der Anzeige von Lausch — bekannt geworden ist^{6a}.

Schon die völlig gleichlautende Titelgebung (sogar die Zeilensetzung stimmt überein!) mit dem bei Götz erschienenen Druck⁷ deutet darauf hin, daß dieser ein Nachdruck des ersteren ist. Ein Vergleich der Hummel-Ausgabe mit dem Lesarten-Verzeichnis im Kritischen Bericht zur Neuen Mozart-Gesamtausgabe⁸ bestätigt diese Filiation. In welchem Verhältnis die übrigen Drucke und Abschriften zu dem Erstdruck stehen, kann hier nicht näher erörtert werden. Weiterhin ist jedenfalls die von Kurt von Fischer als primäre Quelle betrachtete Kopie im Besitze der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als beste und direkteste Überlieferung anzusehen.

Neu zu diskutieren ist mit dem Bekanntwerden dieser Erstausgabe auch die Frage, wie die Begleitung im 4. Takt des Themas lautet. Kurt von Fischer entschied sich in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe für die Fassung des eigenhändigen Werkverzeichnisses, in der die Alberti-Bässe auch in Takt 4 weiter laufen (a):

³ Die Variationen über ein Thema von Sarti KV 460 sind dabei dem Vorgehen von K. von Fischer in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe (Serie IX, Werkgruppe 26) folgend ausgeschlossen.

⁴ A. Einstein im Supplement der 3. Auflage des Köchelverzeichnisses, Ann Arbor 1947, S. 1034.

⁵ O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1961, S. 352.

⁶ Ebd., S. 347.

^{6a} Vgl. auch K. von Fischer, *Mozarts Klaviervariationen* in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 171.

⁷ Der Titel lautet: *Minuetto de Mr. I P. DUPORD varié Pour Le CLAVECIN ou PIANOFORTE Par Mr. W. A. MOZARD A MUNIC, MANNHEIM & DUSSELDORF. chez le St. GOETZ . . . Prix 24 xr.*

⁸ S. 125 ff.

a)

Alle anderen Quellen aber einschließlich des Hummel-Druckes notieren hier eine Viertelnote und zwei Viertelpausen (b):

b)

Das gleiche gilt für die entsprechenden Stellen in Takt 20 des Themas und Takt 54 der 9. Variation, an deren Schluß ja das Thema noch einmal in fast unveränderter Form wiederholt wird. Nach der Fassung a kann das letzte Viertel der rechten Hand nicht in seinem vollen Wert ausgehalten werden — ein bei Mozart durchaus ungewöhnlicher Fall⁹. Es ist ferner zu beachten, daß in allen Variationen an der entsprechenden Stelle immer eine Viertelnote und zwei Viertelpausen, also Fassung b, anzutreffen sind. So deutet alles auf ein Versehen oder einen mechanischen Schreibfehler Mozarts in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis hin. Ein Irrtum wird verständlicher, wenn man annimmt, daß er sein Werkverzeichnis nicht in seinem Reisegepäck mitgeführt und die Eintragung erst nach seiner Rückkehr nach Wien vorgenommen haben dürfte. Bestätigt wird diese Annahme dadurch, daß die Gigue für Klavier KV 574, laut Autograph am 18. Mai 1789 in Leipzig komponiert, irrtümlich von Mozart unter dem 17. Mai in das eigenhändige Werkverzeichnis eingetragen wurde, und das natürlich erst nach seiner Rückkehr nach Wien im Juni 1789. Schließlich wäre noch darauf hinzuweisen, daß auch andere Incipits des eigenhändigen Werkverzeichnisses kleinere Abweichungen von der aus Autographen bekannten Fassung aufweisen; aus der Spätzeit sei auf folgende Fälle hingewiesen: KV 575, 583, 610, 617, 618 und 623. Daß Mozart offenbar nicht alles notengetreu im Kopf gehabt hat, was er einmal komponiert hatte, beweist eine Stelle aus seinem Briefe vom 15. Februar 1783 an den Vater, in dem er den Eingang der ihm vom Vater zugesandten Haffner-Sinfonie KV 385 bestätigt: „Die Neue Haffner Sinfonie hat mich ganz surprinirt — dann idi wusste kein Wort mehr davon“¹⁰.

Eine problematische Stelle in Beethovens Diabelli-Variationen

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

In seinem Buch *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*¹ (S. 69 f.) machte Paul Mies auf eine merkwürdige Erscheinung in der Nr. 15 der 33 *Veränderungen über einen Walzer von Diabelli* op. 120 von Beethoven aufmerksam. Die Takte 21 bis 24 im zweiten Teil dieser Variation, die im Autograph und in allen bisherigen Ausgaben im Baßschlüssel

⁹ In den von mir durchgesehenen Klavierwerken (Klaviersonaten und Variationen) fand sich nur ein einziger analoger Fall: im Thema der Variationen über *La belle Françoise* KV 353 (300 f.).

¹⁰ L. Schieder, *Die Briefe W. A. Mozarts*, Bd. II, München 1914, S. 214.

¹ Paul Mies: *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe. Schriften zur Beethoven-Forschung Bd. II, Bonn — München — Duisburg 1957.

notiert sind, scheinen eigentlich im Violinschlüssel gemeint zu sein. Die von Joseph Schmidt-Görg zum Vergleich herangezogenen Skizzen scheinen die Vermutung zu bestätigen, daß die betreffenden vier Takte tatsächlich im Violin- statt im Baßschlüssel zu lesen sind. Bei der von mir durchgeführten Textrevision der Diabelli-Variationen für den von J. Schmidt-Görg herausgegebenen ersten Band der neuen Beethoven-Gesamtausgabe² wurde zum ersten Male versucht, die praktische Konsequenz aus dieser Beobachtung zu ziehen. Da die ungefähr gleichzeitig erschienene, von Erwin Ratz besorgte „Urtext-Ausgabe“ der Beethovenschen Klavier-Variationen in der Universal-Edition am bisher üblichen Text der Variation 15 festhält, sei hier schon vor dem Erscheinen des Kritischen Berichts zur Gesamtausgabe der Sachverhalt dargelegt, der sich aus den Skizzen sogar eindeutiger ergibt, als der Hinweis bei Paul Mies vermuten läßt.

Zu der fraglichen Variation ist eine Skizze Beethovens erhalten auf S. 17 des sogenannten Engelmannschen Skizzenbuchs³. In ihr freilich stellt sich das Problem des Schlüsselwechsels in T. 21 in etwas anderer Weise als in der gedruckten Fassung: die Variation 15 hatte nämlich ursprünglich noch eine ganz andere Struktur als in der endgültigen Version. Auf die Takte 1—6 folgten ursprünglich unmittelbar die Takte 17 ff. und — etwas abgesetzt dagegen — die Takte 21—24. Das Problem des Sprunges in die Baßregion (wie in T. 7 der Endfassung) ist also in diesem Kompositionsstadium überhaupt noch nicht gegeben; die Unterstimme bewegt sich vielmehr ausschließlich um das *c'*. Wenn nun Beethoven ab T. 21 der Endfassung die linke Hand ohne Hilfslinien, und das heißt: im Violinschlüssel, weiternotiert, so ist das einmal das bei ihm so häufig zu beobachtende Prinzip der Ökonomie der Schreibbewegung, zum anderen weicht er, ab hier zur akkordischen Notierung der rechten Hand übergegangen, mit der Notierung der linken Hand nach unten aus. Es ist aber völlig eindeutig, daß er auch weiterhin im Bereich der eingestrichenen Oktave bleibt. Schon aus dem Zusammenhang ist ohne Zweifel ersichtlich, daß er sich noch immer im gleichen Tonraum befindet, und in derartigen Fällen notiert er in den Skizzen so gut wie nie einen Schlüsselwechsel. Vollends zur Gewißheit wird, was gemeint ist, wenn Beethoven in T. 24 im zweiten Akkord das *c'* der linken Hand mit dem Akkord der rechten an einem Notenhals zusammenzieht.

Diese Folge der Takte 1—6, 17—20 und 21—24 (nach der Zählung der Endfassung) war also offenbar zusammenhängend gedacht, so daß man annehmen kann, die ganze Variation hätte ursprünglich einheitlich aus dieser Motivik gestaltet werden sollen. Jedenfalls sind die Legato-Partien (T. 8—16 und 24 bis Schluß) der Endfassung erst später hinzugekommen; erst in ihnen aber bewegt sich die linke Hand überhaupt in der Baßregion. — Beethoven hat sie eingefügt, indem er die Komposition nach T. 6 teilte; der Anfang erhielt den Vermerk „bleibt“, die beiden Achtel auf der zweiten Taktzeit in T. 6, die zu T. 17 überleiteten, wurden gestrichen, das Folgende (T. 17 ff. der Endfassung) mit dem Vermerk „2ter Theil“ versehen. Stattdessen wird der Anfang der Legato-Partie (T. 8, 2. Hälfte bis T. 10 der Endfassung) eingefügt. Wegen Platzmangels notiert Beethoven hier ein *vi-* und fährt mit einem *-de* in den Zeilen 3/4 mit T. 11 ff. fort. Der „2te Theil“ erhielt in T. 24 ebenfalls ein *vi-*⁴ und mit *-de* in Zeile 5/6 gleichfalls einen Legato-Anhang.

Durch dieses Auseinandernehmen eines zusammenhängenden Textes und das Einfügen anderen Materials ergeben sich nun natürlich weitere kompositionstechnische Komplikationen: im ersten Teil ist die Legato-Partie bereits nach T. 6 eingefügt, der erste Abschnitt schließt infolgedessen auf der Tonika mit *c'* in der linken Hand und bedarf außerdem einer

² Beethoven. *Werke*. Abteilung VII, Bd. 5. Variationen für Klavier. Herausgegeben von Mitarbeitern des Beethoven-Archivs durch Joseph Schmidt-Görg. München-Duisburg 1961.

³ Faksimile-Ausgabe Leipzig 1913.

⁴ P. Mies setzt in seinem Notenbeispiel 51 (S. 70) mißverständlich das *vi-* von T. 24 und das *-de* von T. 11 so untereinander, als gehörten sie zusammen.

metrischen Ergänzung; die Legato-Fortsetzung beginnt dagegen mit Ges im Baß. Beethoven überbrückt den unlogischen Sprung c' -Ges im Baß und ergänzt zugleich die metrisch unvollständige Periode mit einer zweitaktigen Überleitung, die ihm auch den dominantischen Abschluß ermöglicht (T. 6, 2. Hälfte bis T. 8, 1. Hälfte). Die ihrer Natur nach auftaktige Legato-Partie macht schließlich auch noch eine Änderung des Anfangs nötig, obwohl Beethoven diese Variation zuerst ausdrücklich „ohne Auftakt“ hatte anfangen lassen wollen.

Schwieriger ist die Situation im zweiten Teil der Variation. Hier hatte Beethoven bereits eine fertige achttaktige Periode niedergeschrieben (T. 17—24 der Endfassung), bevor die Legato-Partien in dem Kompositionsplan hinzutraten. Die Niederschrift der Komposition in der ursprünglichen, motivisch einheitlichen Konzeption endet mit T. 24; als dann später die abschließende Legato-Partie angefügt wurde, begann Beethoven volltaktig mit dem T. 25 der Endfassung ungeachtet der Tatsache, daß die Legato-Abschnitte zweifellos auftaktig sind. — Beim Übertragen der Variation von der Skizze in die Reinschrift stieß nun Beethoven durch den Einschub nach T. 6, das *vi-*, die metrisch unvollständige Periode und den fehlenden Dominantschluß auf das Problem des Baßsprunges c' -Ges und überbrückte ihn durch eine zweitaktige Überleitung, die das unvollständige Metrum ohnehin forderte. Im zweiten Teil dagegen fehlten solche Warnschilder: die achttaktige Periode des Stakkato-Teils ist vollständig, sein letzter Akkord (T. 24, 2. Akkord) wird zum Auftakt des Legato-Abschnitts umgedeutet; und da dessen linke Hand im Baßschlüssel steht, wurde auch der ganze Abschnitt T. 21—24 im Baßschlüssel verlesen. Das muß ein rein mechanischer Vorgang beim Übertragen gewesen sein, denn sonst wäre Beethoven der unmotivierten Sprung f' -G (T. 20/21) der linken Hand aufgefallen, ferner auch, daß die Sextakkorde zu Quartsextakkorden werden, die zweimal auf der schweren Taktzeit erscheinen, daß die Tonika-Dreiklänge zum Sextakkord werden und dem Dominant-Septakkord zweimal die Terz fehlt; allerdings verursacht die Verlesung keine eigentlich akkordfremden Töne.

Es ist also einfach ein Erfordernis moderner Textkritik, diesen mechanischen Abschreibfehler Beethovens rückgängig zu machen; man muß folglich den vergessenen Schlüsselwechsel vor T. 21 nachtragen. Damit steht man jedoch vor dem neuen Dilemma, wo man denn nun in den Baßschlüssel zurückzuwechseln hat, denn beim Übertragen aus der Skizze in die Reinschrift ist Beethoven ja offenbar irgendwo das Bewußtsein dafür abhanden gekommen, daß er sich in T. 21 bis 24 mit der linken Hand noch im Tonraum der eingestrichenen Oktave befand; sonst hätte er doch sicherlich eine ähnliche Baßführung wie in T. 7 eingefügt. Paul Mies hat daher (a. a. O.) den Baßschlüssel nach T. 24 angesetzt, weil ja in der Skizze tatsächlich die Takte 21—24 ganz im Violinschlüssel zu lesen sind, doch geht diese mechanische Schlüsselsetzung nach dem Skizzenbefund an der Tatsache vorbei, daß der zweite Akkord des T. 24 ja inzwischen einen Bedeutungswandel durchgemacht hat: statt in einer volltaktig angelegten Komposition zu stehen, bildet er jetzt den Auftakt zu dem folgenden Legato. Ganz abgesehen davon wäre ein Baßsprung e' -Fis auch nicht glücklicher als einer f' -G. — Das Problem liegt also in der Doppelfunktion dieses zweiten Akkordes in T. 24: einerseits gehört er zu der Parallelität der Takte 21/22 und 23/24, deren ursprünglich volltaktige Anlage ja noch deutlich durchklingt, dann ist sein Baßton eindeutig c' . Zum anderen gehört er als Auftakt zu dem abschließenden Legato-Teil, dann müßte zumindest die letzte Baßnote als G (statt e') vor Fis zu lesen sein. In dieser Weise wurde der Schlüsselwechsel auch in der neuen Beethoven-Gesamtausgabe eingesetzt, weil bei einem Wechsel an dieser Stelle keine völlig unwahrscheinlichen Sprünge auftreten (ein Sprung c' -G ist noch am ehesten vertretbar), keine Änderungen am Notentext erforderlich sind und zudem der betreffende Akkord in seiner Doppelfunktion als Dreiklang über c und Auftakt am besten charakterisiert ist.

Zumindest einen gewichtigen Zeugen kann man anführen, der bereits die Takte 21—24 im Violinschlüssel las: Johannes Brahms, in dessen Exemplar der Diabelli-Variationen in der

Gesellschaft der Musikfreunde Wien sich eine derartige Eintragung findet, die möglicherweise sogar bereits auf die Kenntnis dieser Skizzen zurückgeht, die ihm Theodor Wilhelm Engelmann vermittelt haben könnte. Aber auch er hat das Problem der Rückkehr zum Baßschlüssel nicht gelöst: an dieser Stelle notiert er lediglich ein Fragezeichen.

Zur Bibliothek des Aloys Fuchs

Ergänzungen und Berichtigungen

VON FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, KASSEL

In der Gedenkschrift Hans Albrecht in Memoriam veröffentlichte ich eine kleine Studie über *Die Bibliothek des Aloys Fuchs* nebst einem *Verzeichnis der Schriften über Musik aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs im Stift Göttweig*¹. Mittlerweile wurden nun in den noch in Aufstellung befindlichen Magazinen der Göttweiger Bibliothek einige weitere Bücher aus der Sammlung Fuchs gefunden. Außerdem können noch eine Reihe ergänzender Angaben gemacht² und einige Fehler berichtigt werden, da eine vom Verfasser an Ort und Stelle gelesene Revision durch ein Versehen nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Diese Ergänzungen und Berichtigungen seien nachstehend mitgeteilt:

- S. 207, Anm. 1: ergänze; MOZART, Leopold, *Gründliche Violinschule*, 4. Auflage, Augsburg, J. J. Lotter und Sohn, 1800
- S. 210, Z. 6 v. u.: statt „Alois“ lies „Aloys“
- S. 211, I. Sp., Z. 18: statt „A. André“ lies „J. André“
- r. Sp., Z. 10/11: ergänze: 2 Exemplare, das 2. unvollständig
- Z. 24: statt „Foerster“ lies „Foerstner“
- S. 212, I. Sp., Z. 20: ergänze: Autograph, Titel von A. Fuchs
- Z. 21/22 muß es lauten: *Notice des Manuscrits Autographes de la Musique composée par Luigi Cherubini*. — Paris, (E. Duverger), 1845 . . .
- Z. 27: ergänze den Verleger: L. Marchesani
- Z. 34: ergänze den Verleger: F. Nicolai
- r. Sp., Z. 7: ergänze den Verleger: Meißer & Schirges
- Z. 14: statt „1800“ lies „1851“
- Z. 16: statt „complete“ lies „complet“
- Z. 24: statt „1789“ lies „1798“
- Z. 18 v. u.: ergänze hinter „Litteraire“: „Philosophique“
- Z. 16 v. u.: die Abschrift stammt von der Hand R. G. Kiesewetters
- Z. 14 v. u.: lies „Camesinische Buchhandlung“
- Z. 5 v. u.: statt „Marius“ lies „Mevius Erben“
- zu DRIEBERG, Friedrich von ergänze: [*Feststellung der Intervallgrößen (Nach der Theorie der Griechen)*]. — Ms., 1842 (Autograph; nur noch der Schluß vorhanden).
- S. 213, I. Sp., Z. 2: statt „Wiegand“ lies „Wigand“
- r. Sp., Z. 10: ergänze den Verlag: mit Kreutzer-Scholzschens Schriften

¹ Kassel—Basel 1962; auch als Separatdruck erschienen (vgl. Katalog des Bärenreiter-Antiquariats *Libri Novi de Musica XV*).

² Herrn Professor Dr. Otto Erich Deutsch, Wien, bin ich für mehrere Hinweise zu Dank verpflichtet, desgleichen für die lebenswürdige Mitteilung nachstehender Ergänzungen zu meinem Aufsatz *Über die Aufteilung der Musiksammlung von Aloys Fuchs* (Mf XV, 1962, S. 364 ff.): Vorname des Hofschauspielers Löwe: Ludwig; Vorname des Arztes Dr. Lorenz: Franz (vgl. Fußnote 3); der Baron Paumann ist der Schriftsteller Johann Päämann (Pseudonym: Hans Max); Vorname des Gubernialrates Roner von Ehrenwerth: Karl (Fuchs besaß einen Katalog seiner Autographensammlung); bei Eder, Haast, Löwe, Petter, Titze, Usteri und Zäch ist das von kein Adelsprädikat, sondern lediglich eine im 19. Jahrhundert in Wien vielfach übliche Höflichkeitformel.

- S. 214, I. Sp., Z. 13—15: muß es heißen: GERBER, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. 2. Band. — Leipzig, A. Kühnel, 1812
 Z. 21 v. u.: statt „GOLNICK“ lies „GOLMICK“
 Z. 20 v. u.: statt „Jonghans“ lies „Jonghaus“
 Z. 15 v. u.: statt „Speier“ lies „Spazier“
 Z. 9 v. u.: statt „1800“ lies „1810“
- S. 215, I. Sp., Z. 10 v. u.: statt „List“ lies „Liszt“
- S. 217, r. Sp., Z. 11/12: muß es heißen: *Die Kunst des reinen Satzes*. 2. Teil. 2. Abtheilung. — ebenda, 1777
 zu KOCH, Heinrich Christoph ergänze: *Journal der Tonkunst*. 2. Stück. — Erfurt, G. A. Keyser — Braunschweig, Musikalisches Magazin auf der Höhe, 1795
 Z. 29: ergänze: Titel von Molitors Hand
- S. 218, I. Sp., Z. 23: ergänze den Vornamen: Franz³
- S. 219, I. Sp., Z. 18: hinter „Musik“ ergänze: „in Paris“
 Z. 17 v. u.: ergänze: [beigeheftet ein Zeitungsausschnitt mit einer anonymen Biographie von Astorga (Wien, 1851), z. T. mit der vorgenannten identisch]
 Z. 20/22 v. u.: streiche den Zusatz in eckigen Klammern.
 zu MOSEVIUS, Johann Theodor ergänze: *Johann Sebastian Bad's Matt-häus-Passion*. — Berlin, J. Guttentag (Trautwein), 1852
- S. 220, r. Sp., Z. 5: statt „1757“ lies „1765“
 Z. 19: Ritter von S. = SCHOBER, Franz von
 Z. 9 v. u.: statt „Bertolotti“ lies „Bertotti“
- S. 221, r. Sp., Z. 9: ergänze: 2. Band
 Z. 11 v. u.: lies: SPAUR, Friedrich
- S. 222, I. Sp., Z. 8 v. u.: statt „Schwalschk“ lies „Schwetschke“
 r. Sp., Z. 17—20 lies: WEBER, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. 3. Aufl., 1. u. 4. Bd. — Mainz — Paris — Antwerpen, B. Schott's Söhne, 1830—1832
- S. 223/224, zu den ANONYMA ergänze: *Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes*. — Wien, J. B. Wallishäuser, 1828
Congregazione ed accademia de'maestri e professori di musica in Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia. — o. O., o. J. [unterzeichnet: „... il 20. novembre 1844 ... L. Rossi ...“]

*

Da die Diskussion über die Sammlung Fuchs zwischen Richard Schaal und mir für den Leser wohl kaum noch durchschaubar ist, sei hier noch eine die wesentlichen Punkte zusammenfassende Stellungnahme gestattet:

1. Der 1955 erschienene MGG-Artikel *Fuchs, Alois* enthält weder neue Ergebnisse noch Hinweise auf Schaals angeblich damals bereits fünf Jahre andauernde Forschungen über Fuchs. Nun braucht ein enzyklopädischer Artikel nicht immer eine Forschungsarbeit des Verfassers darzustellen, er darf aber auch nicht für eine solche erklärt werden, wenn nicht tatsächlich eigene Ergebnisse zumindest mit einem Hinweis auf im Gange befindliche Forschungen und die Aussicht auf ihre Veröffentlichung mitgeteilt werden.

³ Die anonyme Schrift *In Sachen Mozarts*, Wien 1851, wird von R. Schaal (MGG-Artikel *Fuchs, Alois*) irrtümlich Fuchs zugeschrieben, ebenso von R. Eitner (*Quellenlexikon*, Bd. VII, S. 96; aber ebendort S. 97 auch unter dem richtigen Autornamen Franz Lorenz). Fuchs selbst hat auf dem Titelblatt seines eigenen Exemplars (Stift Göttweig) den Autornamen „Dr. med. Lorenz“ notiert.

2. In seinem umfang- und inhaltsreichen MGG-Artikel *Musikbibliotheken* (Bd. IX, 1961) erwähnt Schaal die Fuchs-Sammlung an zwei Stellen: Sp. 1057 unter Göttsweig heißt es: „... Wertvolle Teile der Bibliothek v. A. Fuchs (Drucke des 17./18. Jahrhunderts, Autographie, usw.; s. Art. Göttsweig. . .)“; Sp. 1044 nennt Schaal die Fuchs-Sammlung unter den Beständen der ehemaligen königlichen Bibliothek in Berlin, merkwürdigerweise jedoch nicht zusammen mit den großen Sammlungen Naue, Poelchau, Winterfeld, Fischhof, Voss-Buch und Landsberg⁴, sondern am Ende seiner Aufzählung: „Auch Teile von Privatbibliotheken spendeten wichtiges Material, so diejenigen der Bibliothek von A. Fuchs (s. b. Art.)“. Weder hier noch im Artikel *Fuchs* findet sich ein Hinweis auf die Sammlung Grasnick, mit der jene Teile des Fuchs-Nachlasses in die königliche Bibliothek gelangten.

3. In Verbindung mit privaten Studien zur Klaviermusik des 18. Jahrhunderts und später im Zuge der Vorarbeiten für das *Internationale Quellenlexikon der Musik* (RISM) beschäftigte ich mich seit 1957 mit den für die Überlieferungsgeschichte der älteren Musik sehr wichtigen Kollektionen mehrerer bedeutender Sammler des 18. und 19. Jahrhunderts wie Fischhof, Fuchs, Landsberg, Poelchau und Voss, wobei sich mein Interesse zunächst auf Fuchs konzentrierte, dessen Bedeutung zwar längst erkannt, über dessen Wirken aber bisher noch sehr wenig dokumentarisches Material vorgelegt worden war. Ich unternahm meine Studien in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, in der Westdeutschen Bibliothek, Marburg, in der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt, in der Bibliothèque du Conservatoire, Paris, in der Österreichischen Nationalbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, sowie im Stift Göttsweig⁵. Dabei konnte ich für einige Bibliotheken Inventare von bisher nicht geordneten Teilen der Fuchs-Sammlung anfertigen. Ich bin in den genannten Bibliotheken weder Herrn Schaal jemals begegnet noch habe ich seinen Namen auf den Benutzerlisten der Manuskripte gefunden. Auch die Bibliothekare, die mich bei meinen Arbeiten dankenswerterweise berieten und unterstützten⁶, scheinen ebensowenig wie die Fachkollegen, die mir freundlicher Weise weitere Quellenhinweise gaben, von Schaals Studien über Fuchs gewußt zu haben.

4. Erst seit Herbst 1961 — also nach dem Erscheinen des Bach-Jahrbuchs 1960 (Sommer 1961) — wurde ich von einigen Bibliotheken über Schaals Suche nach Material über Aloys Fuchs verständigt und zum Teil um diesbezügliche Auskünfte gebeten. In Göttsweig war Schaal zum ersten Male kurzfristig Anfang Dezember 1961 und ließ sich dort Katalogkarten aus⁷.

5. Schaal hat dann 1962/63 drei kurze Beiträge über die Sammlung Fuchs veröffentlicht⁸. Er wählte hierfür die Form der Replik und beschränkte sich im wesentlichen darauf, seine Formulierungen aus der MGG über den Verbleib der Sammlung zu verteidigen und die

⁴ Schaal nennt hier irrtümlich auch die Sammlung von Richard Wagener, Marburg/Lahn, die 1874 angekauft worden sein soll. In Wirklichkeit hat Wagener (der mit Fuchs in Verbindung stand) seit 1874 der königlichen Bibliothek eine ganze Reihe Autographe und seltene Musikdrucke geschenkt (aus den Akzessionslisten zu ermitteln). Sein Nachlaß gelangte dagegen zunächst an seinen Neffen Professor Strahl in Gießen, von dort kam ein beträchtlicher Teil in die Bibliothèque du Conservatoire Royal, Brüssel, ein weiterer Teil befindet sich heute in der Michigan University Library, Ann Arbor; viele Stücke sind noch verschollen.

⁵ Aus der Göttsweiger Fuchs-Sammlung waren bisher nur einzelne Stücke in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur bekannt geworden. In den handschriftlichen Zettelkatalogen der Gesellschaft zur Herausgabe der DTÖ, in die mir bereits 1958 freundlicher Weise Einsicht gewährt wurde, sind die Göttsweiger Bestände lediglich in einer um 1900 angefertigten summarischen Übersicht festgehalten, nur wenig davon ist wissenschaftlich ausgewertet worden und überhaupt an die Öffentlichkeit gedrungen. Erst durch die Haydn- und Mozartforschung der letzten Jahrzehnte ist das Interesse der Musikwissenschaft mehr und mehr auf die Göttsweiger Sammlung gelenkt worden. Ein spezieller Katalog der aus dem Fuchs-Nachlaß stammenden Bestände hat bisher nicht existiert.

⁶ Insbesondere bin ich den Herren Bibliotheksdirektoren Dr. Martin Cremer, Marburg, Vladimir Féodorov, Paris, P. Maurus Groiss OSB, Stift Göttsweig, Dr. Karl-Heinz Köhler, Berlin, Dr. Hedwig Krauss, Wien, Hofrat Professor Dr. Leopold Nowak, Wien, und Dr. Wolfgang Schmieder, Frankfurt, zu Dank verpflichtet.

⁷ Einen zweiten kurzen Besuch stattete er der Sammlung im Sommer 1962 ab.

⁸ *Bemerkungen zur Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Mozart-Jahrbuch 1960-61, Salzburg 1961, S. 233 ff.; *Zur Musiksammlung Aloys Fuchs*, Die Musikforschung XV, 1962, S. 49 ff.; *Quellen zur Musiksammlung Aloys Fuchs*, Die Musikforschung XVI, 1963, S. 67 ff. — Daß der Aufsatz im Mozart-Jahrbuch erst an zweiter Stelle verfaßt wurde, geht aus dem Einleitungssatz hervor.

bevorstehende Veröffentlichung seiner Monographie (die genaue Nachweise enthalten solle) anzukündigen. Leider stützt er seine Argumente nicht durch konkrete und beweiskräftige Quellenangaben. Zwar weist er auf einige unbekanntere Dokumente hin, gibt jedoch deren Inhalt nicht näher an, so daß ihre Bedeutung nicht zu erkennen ist. Zusammenhängende neue Ergebnisse über Fuchs und seine Sammlung teilt er nicht mit, abgesehen von einer Liste thematischer Werkverzeichnisse in der Berliner Staatsbibliothek, von denen die meisten jedoch bereits in Eitners *Quellenlexikon*, einige auch in den entsprechenden MGG-Artikeln erwähnt sind. Die Form, in der Schaal diese Verzeichnisse zitiert, lassen es zweifelhaft erscheinen, ob er die Originale selbst gesehen hat. Die von ihm wiedergegebenen Kurztitel und bibliographischen Angaben sind nämlich mitsamt den Fehlern und unklaren Stellen dem Inventar der Abteilung *Mus. ms. thcor. Kat.* der Berliner Staatsbibliothek (ohne Zitierung dieser Quelle) entnommen. Dazu sei als Berichtigung und Ergänzung folgendes bemerkt⁹:

a) Die Verzeichnisse von Frescobaldi und Georg Muffat sind auf den Originaltiteln mit 1838 datiert. — b) Das Händelverzeichnis Kat. ms. 595 umfaßt nicht nur Kompositionen, sondern auch ein Verzeichnis der Porträts. — c) Die Angaben der Blatt- oder Seitenzahlen sind bei Schaal in Übereinstimmung mit dem Berliner Kataloginventar nicht immer korrekt. Der J.-Haydn-Katalog Kat. ms. 606 hat nicht 78 Seiten, sondern 82 Blätter (3 ungezählte, 78 mit neuerer Bleistiftpaginierung, 1 ungezähltes). Der M.-Haydn-Katalog hat 80 Seiten, davon 63 mit neuerer Bleistiftpaginierung, die ab S. 64 versehentlich nicht fortgeführt ist, obwohl es sich um beschriebene Seiten handelt. Bei dem Spohr-Katalog muß es statt „6 Hefte“ besser heißen „32 Blätter“, da die Hefte zusammengebunden sind. — d) Die Überschrift *Manuskripte von Aloys Fuchs* trifft nicht ganz zu, da der J.-Haydn-Katalog Kat. ms. 612 nicht von Fuchs geschrieben worden ist (ebenso wie die von Schaal nicht erwähnten Haydn-Kataloge Kat. ms. 610 und 616). Andere Kataloge wie die von Händel, Fux und Mozart (Kat. ms. 700) enthalten auch Eintragungen von anderer Hand. — e) Ein großer Teil dieser Kataloge, vor allem die Verzeichnisse von Musik für Tasteninstrumente, stammen nicht aus Grasnicks Nachlaß, sondern aus der Sammlung von Joseph Fischhof, wie aus den Etikettaufdrucken, soweit diese nicht mit den alten Umschlägen entfernt wurden, zu ersehen ist. Das Tartini-Verzeichnis scheint früher dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gehört zu haben (vgl. die Inventarnummer Bl. 1^r rechts oben) und ist wohl von einem der Vorbesitzer nicht zurückgegeben worden.

6. Wenn Schaal es sich zur Aufgabe gemacht hat, „mehrere tausend Handschriften aus der Sammlung Fuchs“ (lt. Brief v. 8. Dezember 1961) zu registrieren und „einen Nachweis über den diesbezüglichen Bestand der Sammlung Fuchs mit Fundortangaben“ in einer „Monographie“ (besser gesagt: in einer Konkordanz) vorzulegen, so würde diese Veröffentlichung für die Quellenforschung von großem Nutzen sein und zugleich eine wertvolle Ergänzung zu den bisher erschienenen und in Vorbereitung befindlichen Arbeiten über Fuchs darstellen¹⁰. Dadurch könnte Schaal zugleich einen Beweis für seine These erbringen.

7. Was schließlich das strittige Problem des Verbleibs der Fuchs-Sammlung anbetrifft, so seien hier, damit die Diskussion sich nicht in periphere Details verliert, die wichtigsten Fakten nochmals zusammengefaßt¹¹: a) Ein beträchtlicher Teil der Sammlung wurde schon zu Lebzeiten ihres Besitzers im wahrsten Sinne des Wortes „verstreut“, wie die in Mf XV,

⁹ Im Besitz der Zentrale für das *Internationale Quellenlexikon der Musik* bzw. des Verfassers befinden sich Fotokopien oder Mikrofilme der Verzeichnisse Kat. ms. 405 (Albrechtsberger), 416 (Beyer = Peyer), 526 (Caldara), 556 (Frescobaldi, Georg und Theophil Muffat), 559 (Froberger, Kerll), 566 (Fux), 595 (Händel), 606 (J. Haydn), 622 (M. Haydn), 656 (Kuhnau), 674 (Marcello), 700 (Mozart) und 795 (Spohr).

¹⁰ Hier sei noch auf eine neue Veröffentlichung hingewiesen: Marie Svobodová, *Památník Wolfganga Amadea Mozarta v Universitní knihovně*, Ročenka Universitní knihovny v Praze 1960—1961, Praha 1962, S. 149—187. Diese interessante Arbeit (mit ausführlichem Katalog) wäre einer deutschen Übersetzung wert.

¹¹ Es erübrigt sich, hier im einzelnen auf Schaals Bemerkungen in Mf XVI, 1963, S. 69 f. einzugehen, da diese fast alle auf Mißverständnissen meiner Ausführungen beruhen, die durch Vergleich mit den Originalstellen geprüft werden können. Zudem vertritt Schaal in vielen Punkten dieselbe Ansicht wie ich, wenn auch seine Formulierungen dies nicht immer klar erkennen lassen.

1962, S. 375 ff. mitgeteilte Liste zeigt. — b) Nach Fuchs' Tod wurde der Nachlaß in mehrere große oder kleine Fonds aufgeteilt, worüber eine genaue zeitgenössische Aufstellung bis jetzt fehlt¹². Von den großen Beständen gelangte zunächst ein einziger in eine repräsentative Bibliothek, nämlich in das Stift Göttweig, die übrigen kamen zumeist in den Besitz einzelner Sammler oder Antiquare, so daß ihr weiteres Schicksal ungewiß blieb. — c) Die königliche Bibliothek in Berlin erhielt Objekte aus der Fuchs-Sammlung zuerst 1841 durch den Ankauf der Sammlung Poelchau, später durch Dehns Vermittlung direkt von Fuchs. 1859 gelangte ein größerer Teil der Fuchs-Sammlung innerhalb des Hauptbestandes der Fischhof-Sammlung in die Berliner Bibliothek. Wie sehr man sich damals selbst in Wien über den Verbleib der Fuchs-Sammlung im unklaren war, zeigt Wurzbachs irriige Mitteilung¹³, auf die sich Schaal beruft: „... Leider wanderte der ganze mit Sachkenntnis geordnete, trefflich katalogisierte Schatz aus dem Lande und kam, wie es verlautet, nach Berlin, wo er nach F.-s Tode vom Staate angekauft worden.“ Wie konnte Wurzbach 1858 bereits wissen, daß der größte Fonds der Fuchs-Sammlung (die anderen erwähnt er gar nicht) im Jahre 1879 innerhalb des Grasnack-Nachlasses durch Schenkung (nicht durch Verkauf) an die königliche Bibliothek kommen würde? — d) Größere oder kleinere Teile der Fuchs-Sammlung befinden sich heute außer in Berlin (einschließlich der nach Marburg und Tübingen gelangten Stücke) und Göttweig u. a. in Basel, Bologna, Boston (Mass.), Brüssel, Florenz, Frankfurt, Leipzig, London, Mainz, Malmö, Montreal, New York, Offenbach, Paris, Prag, Regensburg, Salzburg, Washington und Wien¹⁴; auch in Antiquariatskatalogen tauchen hin und wieder Objekte auf. Im Zuge der Inventarisierungsarbeiten für das *Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM)* wird es vielleicht möglich sein, die Bestände der Fuchs-Sammlung so vollständig wie möglich zu erfassen.

Es ist müßig, sich darüber zu streiten, wie hoch der prozentuale Anteil der einzelnen Fonds ist, den man allenfalls nach Gewicht korrekt bestimmen könnte¹⁵. Man wird jedoch

¹² Auch die Angaben des Zeitgenossen C. F. Pohl (Artikel *Fuchs, Aloys* in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*), der Fuchs persönlich kannte, sind nur teilweise richtig (vgl. *Bach-Jahrbuch* 1960, S. 83 ff.).

¹³ *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 4, Wien 1858.

¹⁴ Ein Mozart-Autograph mit einer Notiz von Aloys Fuchs befindet sich in Institut für russische Literatur (Puschkin-Haus) in Leningrad, vgl. E. Schenk „*Ein unbekanntes Klavier-Übungsstück Mozarts*“, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 14, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Graz—Wien—Köln 1962, S. 97 ff.

¹⁵ Das zeigen auch Schaals Zahlenangaben in *Mf* XVI, 1963, S. 69, die wie seine früheren Prozentzahlen kein klares Bild ergeben. Nachdem er in *Mf* XV, 1962, S. 51 behauptet hatte, daß sich der Gesamtbestand der Autographe nach seinen Berechnungen „auf mehr als 2000 Stück“ belaufe, gibt er nunmehr „etwa 2300“ Autographe an und kommentiert (S. 70): „Die Autographensammlung umfaßt nicht nur *Practica*, sondern auch *Theoretica* u. a.“ (Vgl. dazu meine Ausführungen in *Mf* XV, 1962, S. 377). Wie diese Summe zustande gekommen ist, gibt Schaal nicht an. Man kann jedoch nur durch eine Spezifizierung der Autographen-Sammlung eine einigermaßen klare Übersicht gewinnen: In seinem Autographen-Katalog von 1853 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. Kat. 317) verzeichnet Fuchs (soweit seine Angaben eindeutig sind) ca. 1065 vollständige Notenautographe, ca. 175 Notenfragmente, 156 Briefe, 16 Stammbuchblätter, 15 Gesuche oder ähnliche amtliche Schreiben, 16 Quittungen, 17 Unterschriften, 5 Abhandlungen, 3 Gedichtmanuskripte, 2 Novellen (Lyser), 2 Selbstbiographien und 1 Billet; mithin also ca. 1240 Notenautographe und 233 andere Eigenschriften. Hinzu kommen noch folgende nicht spezifizierte Bestände: Böttée de Toulmon: „*Briefe und historische Abhandlungen*“ — Doblhof: „*Briefe*“ — Kiesewetter: „*Mehrere seiner gedruckten Werke im Originalmanuskript*“ — Lichtenthal: „*Briefe*“ — Logier: „*Verzeichnis seiner Werke*“ — Mosel: „*Partituren*“ — Mozart: „*Briefe und Skizzen zu seinen Opern*“ — Sachlin: „*Briefe und musikalische Abhandlungen*“. In seinem *Standortrepertorium* (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. Kat. 310) berücksichtigt Fuchs hingegen nur die Notenautographe und schreibt: „Mit Ende des Jahres 1850 belief [sic] die ganze Sammlung auf 1400. Autoren von denen die eigene Notenhandschrift vorhanden ist.“ Nach dieser Notiz, die mit Fuchs handschriftlicher Eintragung in seinem Handexemplar von Gabners *Universallexikon* übereinstimmt, gab ich im *Bach-Jahrbuch* 1960 (S. 85) die Gesamtsumme von 1400 Notenautographen an. Schaal machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß dies nicht ganz korrekt ist, da Fuchs von mehreren Komponisten mehr als ein Autograph besaß. Allerdings wurden die meisten dieser Duplikate später wieder abgegeben, wie der Katalog von 1853 zeigt. Diesen Katalog, den Fuchs als todkranker Mann bereits im Auflösungsstadium der Sammlung auf fertigte, kann nicht mehr für die Zeit von 1850 als maßgebend angesehen werden, da hier bei einer ganzen Reihe von Persönlichkeiten keine Notenausgaben verzeichnet sind. Auch von der umfangreichen Briefsammlung ist nur ein kleiner Teil berücksichtigt. Ähnlich verhält es sich mit den autographen Theoretiker-Manuskripten (vgl. mein *Verzeichnis der Schriften über Musik aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs im Stift Göttweig*, Hans Albrecht in *Memoriam*, Kassel—Basel 1963, S. 210 ff.). Man sieht, wie schwer es ist, anhand von Fuchs eigenen Katalogen konkrete Zahlen zu ermitteln, und wie wenig summarische Angaben oder Prozentzahlen ohne Spezifikation etwas besagen, zumal man eine Skizze oder eine bloße Unterschrift nicht einem vollständigen Partitur-

keine stichhaltigen Argumente gegen die Tatsache vorbringen können, daß die Fuchs-Sammlung teils vor, teils nach dem Tode ihres Besitzers in viele Teile aufgelöst und auf mehrere öffentliche und private Bibliotheken verstreut wurde und daß Objekte der Fuchs-Sammlung noch heute in zahlreichen Bibliotheken der Welt zu finden sind, von denen Berlin (Bestände der Fuchs-Sammlung seit 1945 wiederum aufgeteilt und verschollen) und Göttweig die umfangreichsten besitzen. Schaals letzte Replik (Mf XVI, 1963) zeigt, daß er in wesentlichen Punkten mit meiner Auffassung übereinstimmt und vor allem die vorher als Argument gegen die „Verstreuung“ vorgebrachten Thesen¹⁶ der Unterscheidung von „Sammlung“ und „Nachlaß“ sowie von „Stamm“ und „Gesamtbestand“ wieder fallengelassen hat. Wenn er an dem Wort „Verstreuung“ Anstoß nimmt, so wird er doch gewiß der Formulierung von Hans Schmid in seinem knappen, aber inhaltsreichen Artikel über Aloys Fuchs in der *Neuen Deutschen Biographie*¹⁷ beipflichten: „*Nach F.s Tode wurde Sammlung aufgelöst, Hauptteile besitzen heute die Staatsbibliothek in Berlin und die Stiftsbibliothek Göttweig.*“

Die Schriftleitung der „Musikforschung“ sieht die Diskussion hiermit als abgeschlossen an.

Zu Heinrich Besseler „Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik“

VON RUDOLF BOCKHOLDT, MÜNCHEN

Zu diesem in der Festschrift für Erich Schenk (Studien zur Musikwissenschaft, Band 25, 1962, S. 31 ff.) erschienenen Aufsatz möchte ich nicht „grundsätzlich“ Stellung nehmen. Ein darin enthaltener Abschnitt (S. 35 unten bis 37 oben) zwingt mich jedoch, auf folgendes hinzuweisen.

1. Heinrich Besseler äußert sich hier zu meinem Buch *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 5, Tutzing 1960). Er zitiert daraus die Stelle: „*Die Minima ist ihrem Wesen, ihrer Herkunft nach Teilwert (nämlich der Semibrevis), und daher erhält sie im Satz stets die Funktion der Überbrückung, Ausfüllung, Ergänzung, aber sie ist nicht befugt, selbständig die den Satz konstituierenden Klänge zu tragen.*“ Diese Feststellung bezeichnet Besseler als eine „These“, die sein Staunen erregt habe, da sie für Philippe de Vitry zutrefte, „jedoch nicht für die Weiterentwicklung nach Machauts Tode“. Es folgt ein allgemeiner Hinweis auf die von mir „ignorierten“ Werke von Cordier, Carmen, Cesaris und Tapissier sowie auf die Handschrift Chantilly 1047, und dann die schon aus früheren Arbeiten Besselers bekannte (und mit meiner „These“ sich nicht vertragende) Äußerung, daß das „*Tempus imperfectum cum prolatione majore identisch mit dem gelegentlich damit vermischten Tempus perfectum diminutum*“ sei.

band gleichstellen und dementsprechend „bibliographische Einheiten“ verschiedener Größenordnungen zusammenzählen kann. — Berichtigend zu Schaals Aufstellung sei bemerkt, daß das *Standortsrepertorium* nicht 21 Bände Konzertprogramme auführt, sondern nur 19; die beiden folgenden in dieser Rubrik aufgezählten Bände enthielten „*Abbildungen von Grab-Monumenten verstorbener Tonkünstler*“ und eine „*Sammlung von Partezetteln über verstorbene Tonkünstler*“.

¹⁶ Vgl. Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 235. Ebenda S. 234 behauptet Schaal irrtümlich, daß die 24 Mappen mit Autographen aus der Sammlung Fuchs, die im Verzeichnis des Grasnück-Nachlasses (abgedruckt im Bach-Jahrbuch 1960, S. 87, Fußnote 26) genannt sind, den im *Standortsrepertorium* aufgeführten Faszikeln entsprechen. In Wirklichkeit sind in dem Grasnück-Verzeichnis „8 nummerierte Kapseln (jede 20–50 Hefte mit Autographen . . . enthaltend)“, „24 Mappen desgl.“ sowie „*einzelne Hefte mit Autographen Kompositionen oder Briefen*“ angegeben. Im *Standortsrepertorium* taucht die Zahl 24 gar nicht auf, vielmehr ist die Autographen-Sammlung dort in 36 Faszikeln nebst 4 Alben gegliedert, zu denen noch die getrennt aufgestellten vollständigen Werke von 88 Komponisten traten. Es besteht also kein Zusammenhang zwischen den Angaben im Grasnück-Nachlaßverzeichnis und im *Standortsrepertorium*. Auch zeigt ja die heutige Quellenlage, daß die Autographie aus der Fuchs-Sammlung auf zahlreiche Bibliotheken der Welt verstreut sind.

¹⁷ Herr Dr. Hans Schmid, München, teilt mit, daß der Druckfehler im Bach-Jahrbuch 1960, S. 84 bezüglich Fuchs' Eintritt in die Hofkapelle (nicht 1838, sondern 1836) versehentlich in die NDB übernommen wurde.

Beim Nachlesen des diesbezüglichen Abschnittes in meinem Buch (S. 165 ff. und dazu S. 72 ff.) läßt sich leicht feststellen, daß ich den zitierten Satz (S. 166) nicht als „These“, sondern als Ergebnis eines, wie ich glaube, eingehenden Vergleichs zweier bestimmter Kompositionen Dufays, nämlich des Sanctus und des Agnus der *Missa Sancti Jacobi*, geschrieben habe. An vielen anderen Stellen habe ich weitere Stücke zu dieser Frage herangezogen. Darauf kommt es jedoch nicht an, sondern auf folgendes: diejenige Stelle meines Buches, auf die Besseler sich bezieht, enthält eine bestimmte Äußerung zu einem bestimmten Gegenstand. Meine Frage war: sind *Tempus imperfectum cum prolatione majore* und *Tempus perfectum diminutum* im Sanctus und Agnus von Dufays *Missa Sancti Jacobi* verschieden strukturiert oder nicht? Ich glaube gezeigt zu haben, daß sie es sind, und verstehe nicht, wie man eine abweichende Auffassung mit einem Hinweis auf ganz andere Werke (von Carmen, Cesaris usw.) begründen will.

2. Besseler schreibt, ich habe „durch Zitteren oder Nichtzitteren“ den Eindruck erweckt, „zunächst einer ‚Schule‘ dienen“ zu wollen. Als Erklärung folgt: „Erstaunlich ist das Verschweigen des Dufay-Bandes III von 1951, noch erstaunlicher aber der Versuch, meine *Chronologie der Werke Dufays* zu ändern.“

Der von Besseler herausgegebene III. Band der Dufay-Gesamtausgabe enthält vier Cantus-firmus-Messen, d. h. Werke, die ich als „späte“ Messen in meiner Studie ausdrücklich von der Untersuchung ausgeschlossen habe (vgl. S. 11 a. a. O.). Ich habe sie lediglich angeführt und, da sie z. T. auch anderswo ediert sind, auf die präzise Zusammenstellung aller Editionen, auch derjenigen Besseler, in dem Buch über die Musik der Renaissance von G. Reese hingewiesen (S. 11, Anm. 2). Ich habe mich der Hilfe der zahlreichen Abhandlungen Besseler, soweit sie mein Thema betrafen und darüber hinaus, nach besten Kräften zu versichern gesucht und dies sowohl zu Anfang wie an zahlreichen weiteren Stellen auch angegeben. Mir ist nicht verständlich, wie man einen indirekten Hinweis auf eine Publikation, die gar nicht zur Sache gehört, als „Verschweigen“ dieser Publikation bezeichnen kann.

Was aber meinen nach Besseler „noch erstaunlicheren Versuch“ betrifft, die von ihm aufgestellte „*Chronologie der Werke Dufays* zu ändern“, so weiß ich nicht, welche der von mir herangezogenen Werke Besseler meint; er nennt sie nicht. Im übrigen kam es mir auf ganz andere (in Besseler's Augen vielleicht weniger wichtige, aber jedenfalls andere) als chronologische Fragen an — wie man schon beim Durchblättern meines Buches schnell feststellen kann. (Ich nehme selbstverständlich nicht an, daß Besseler das In-Zweifel-Ziehen wissenschaftlicher Thesen a priori für erstaunlich hält.)

3. Zur Frage des Zitierens oder Nichtzitierens sei aber folgendes gesagt. Meine Studie mit der Edition sämtlicher frühen Messenkompositionen Dufays ist im Oktober 1960 erschienen. Besseler's Ausgabe der gleichen Stücke (= Bd. IV der Dufay-Gesamtausgabe) ist im Sommer 1962 erschienen (und nicht „1961“, wie infolge eines bedauerlichen Druckfehlers in Besseler's sonst sehr sorgfältig gedrucktem Aufsatz S. 36 Anm. 13 zu lesen ist); infolge der „*Verkehrsverhältnisse*“, schreibt Besseler jetzt, sei diese jedoch ohne Kenntnis der meinigen gedruckt worden. Sämtliche von mir schon mehr als eineinhalb Jahre früher erstmalig edierten Sätze sind nun, worauf ich hiermit hinweise, in Besseler's Ausgabe ausdrücklich mit dem unrichtigen Zusatz „*Music hitherto not published*“ versehen. Besseler läßt im unklaren, ja völlig unerwähnt, was ihn daran hinderte, die Druckerei zu veranlassen, die genannten unrichtigen Zusätze zu eliminieren, oder auch nur einen kurzen nachträglichen Hinweis auf die ältere Edition in den Satz mit aufzunehmen. Wann ist meine Edition in seine Hände gekommen? Spätestens — dies steht fest — im Sommer 1961, ein ganzes Jahr vor dem Erscheinen der seinigen.

4. Besseler schreibt, in seinem genannten Dufay-Band IV finde sich „als Nr. 2 auch das von Bockholdt nicht entzifferte Agnus dei mit genauer Taktzahl“. Der unbefangene Leser nimmt diesen Hinweis mit Interesse zur Kenntnis. Was aber schreibt Besseler über diesen

Satz im Vorwort zu seiner Ausgabe? Hier liest man: „*A transcription of the Agnus proved to be impossible, since it is practically illegible, though at least the Contratenor was deciphered with some measure of certainty*“ (a. a. O., Seite II). Man stutzt und schlägt jetzt das von Besseler also wohl trotzdem „entzifferte“ Agnus auf (S. 11), und man sieht: die Übertragung eines Contratenors, eingerahmt von zwei leeren Liniensystemen. Es handelt sich nämlich um einen (nur in der Hs. BL, fol. 21–22 überlieferten) Satz, der infolge der starken Zerstörung des Papiers in der Tat unleserlich ist, weshalb auch ich ihn in meiner Ausgabe nicht übertragen habe, genau wie Besseler.

5. Im gleichen Atemzug gibt Besseler einen weiteren Hinweis: „*Ebenso ist unter Nr. 9 im Kritischen Bericht (sc. von Bessellers Ausgabe) die Erweiterung des Kyrie entziffert, für die Bockholdt an anderer Stelle sich mit einem Faksimile begnügen muß*“ (nebst Angabe dieser anderen Stelle: Acta musicologica XXXIII, 1961, S. 40 ff.). — Gemeint ist Dufays Kyrie Trient 93, Nr. 1704 (= Aosta, Nr. 19 und 53), das in einer vierten Fassung (Trient 93, 1698) in allen Stimmen Erweiterungen aufweist. Diese Erweiterungen passen jedoch nicht recht zusammen, was ich Acta XXXIII, S. 42, feststellte und was in seiner Ausgabe auch Besseler feststellt: das Stück, schreibt er dort, sei „*enlarged, but incomplete and corrupt*“; „*there occur also many errors otherwise. Only in the Christe can the extension be reconstructed with some certainty*“ (a. a. O., S. XXIII). „Begnügen“ müssen wir uns also auch hier wohl beide; Besseler macht einen Übertragungsversuch (ebd.), der Lücken und offensichtlich fehlerhafte Dissonanzen (z. B. T. 9a, T. 21c/22c) aufweist, während ich einen Teil übertrug (a. a. O., S. 43) in der Absicht, die Verderbtheit der Trienter Fassung 1698 zu veranschaulichen, die ja auch Besseler nicht entgangen ist. Nun aber heißt sein eigener Versuch plötzlich „*Entzifferung*“ (wie seine leeren Systeme beim obengenannten Agnus), der meine dagegen „*Faksimile*“. Wieso übrigens „*Faksimile*“? Es handelt sich um eine ordnungsgemäße Übertragung, bei der „*die Stimmen des Originals in Partitur gesetzt*“ sind, was Besseler einige Zeilen vorher an meiner Edition ja gerade „*begrüßt*“.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1963/64

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Der frühe Schöenberg (2) — Kolloquium über Probleme der mittelalterlichen Musikanschauung (2).

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Musik im Frühchristentum und Mittelalter (2) — S: Ü zur Vorlesung (3) — Wagner und Verdi. Zum Gedenkjahr (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Einführung in die Ethnomusikologie (1) — Pros: Paläographie der Musik: Neumenkunde und Musiktheorie des Mittelalters (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Sonatenform in der klassischen und romantischen Epoche II (1) — Harmonische Analyse (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musik der Völker der UdSSR (1) — Kammermusik des 20. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Béla Bartók (2) — Musikwissenschaftliches Pros (2) — Kolloquium „Sozialistische Kunst“ in Zusammenarbeit mit den Instituten für Kunstgeschichte und Germanistik (2).