

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Mozartiana**Zur amerikanischen Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses*

VON ERICH H. MUELLER VON ASOW, BERLIN

Die amerikanische Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses der Werke W. A. Mozarts, die „by Permission of the Attorney General in the Public Interest“ durch den Verlag Edwards Brothers, Inc., Ann Arbor, Mich., 1947 erfolgte, ist eine Lichtdruckwiedergabe der 1937 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, herausgegebenen dritten Auflage, die Alfred Einstein mit hervorragender Sachkenntnis und mustergültiger Akribie unter schwierigsten Bedingungen in der Emigration vollendet hatte. Der neuen Ausgabe sind Berichtigungen und Ergänzungen (S. 981—1052) beigelegt, die Einstein 1940—1945 in der laut Mitteilung der Auskunftsstelle Deutscher Bibliotheken leider in keiner deutschen Bibliothek vollständig greifbaren Zeitschrift „The Music Review“ veröffentlicht hat. Die Auffindung dieser wichtigen Zusätze ist durch Hinweise im Text und Register erleichtert.

Es kann hier nicht der Versuch unternommen werden, die einzelnen Berichtigungen und Zusätze zusammenzustellen oder im einzelnen zu würdigen. Wenn man auch Einsteins Ausführungen naturgemäß nicht in allen Punkten völlig zustimmen kann, so ändert dies nichts an dem überragenden Werte seiner Arbeit, die den Köchel wieder auf den Stand der modernen Mozartforschung gebracht hat. Erwünscht wäre für eine neue Auflage, daß die Werke ihren alten Platz in der Nummernanordnung behalten und von der neuen Nummer auf die alte verwiesen würde. Den Benutzern würde dadurch sehr viel Sucharbeit erspart.

Wichtig scheint es, weitere Berichtigungen und Zusätze bekanntzugeben, die sich durch die Verlagerung der Bestände der Preußischen Staatsbibliothek (jetzt Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek) in Berlin, aus der Einstein nicht zugänglich gewesenem Literatur und anderen Quellen ergeben¹. Bemerkenswert sei, daß die im folgenden Texte nicht verzeichneten Werke Mozarts — soweit sie im Köchel als Besitz der Preußischen Staatsbibliothek angeführt sind — aus der Verlagerung bisher nicht zurückgeführt werden konnten.

- KV. 3: — Autograph: Leipzig, Stadtbibliothek. (Abschrift Leopold Mozarts!) — Literatur: M. v. Asow, Neues Mozart-Jahrbuch II (1942), S. 243 f.
 KV. 18 (Anh. 109!): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 19d: — Ausgaben: Berlin, Afas-Musikverlag.
 KV. 19d: — Ausgaben: Berlin, Afas-Musikverlag. — A. Hyatt King, An Unrecorded English Edition. . . . The Music Review XII (1951) S. 29 ff.
 KV. 22: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 25: — Ausgaben: . . . Erstausgabe . . . (Schwerin, Mecklenburg, Landesbibliothek) — Anmerkung: Das Thema kehrt auch in Mozarts „Oragnia figativa fa“ wieder.
 KV. 33: — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 36 (33i): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 37: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 38: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 39: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.

¹ Für freundliche Unterstützung ist der Verfasser den Herren Bibliotheksrat Prof. Dr. Burer-Tübingen, Direktor Dr. Cremer-Marburg/Lahn, Archivdirektor Dr. Deininger-Augsburg, Dr. phil. Rudolf Elvers-Berlin Staatsoberbibliothekar Dr. Hans Halm-München und Georg Walter Höckner-Asch/Oberstaufen zu besonderem Danke verpflichtet.

- KV. 40: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 41: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 43c: — Autograph: Satz 2 Dresden, Sächsische Landesbibliothek (1944) — Faksimile: Erstes Blatt Wiener Figaro, März 1941. — Zweites Blatt Neues Mozart-Jahrbuch I (1941) — Literatur: M. v. Asow, Wiener Figaro, März 1941 (über Blatt 1) — M. v. Asow, Neues Mozart-Jahrbuch I (1942) (über Blatt 2).
 KV. 44 (73u): Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 45: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV 48: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 49 (47d): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 50 (46b): — Autograph: — Wien, Gesellschaft der Musikfreunde Klavierfassung der Nr. 11 (Handschrift Leopold Mozarts!) — Faksimile: Seite 1: R. Tenschert, Mozart, Leipzig 1936. Taf. 11. — Ausgaben: Nr. 11 mit dem Text „Meiner Liebsten schöne Wangen“ in Gräffers „*Neuer Sammlung zum Vergnügen und Unterhaltung*“. Juli 1786. — Anmerkung: Die nur von Nissen beglaubigte Uraufführung 1768 bei Dr. Mesmer ist nicht gesichert, da das Gartentheater vermutlich erst später errichtet wurde. (Vgl. Leopold Mozarts Brief vom 21. Juni 1773). A. Orel weist die Schachtnersche Bearbeitung des Textes von Weisskern in Salzburg, Städtisches Museum nach. Es stammen darnach Nr. 1, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16 von Weisskern, bei Nr. 2 ist die erste Zeile von Weisskern, der Rest von Schachtnr. Auch Nr. 5, 7, 10 sind ursprünglich von Weisskern; Mozart hat die Schachtnersche Umarbeitung korrigiert. Der Prosodialog Weisskerns ist von Schachtnr versifiziert. — Literatur: A. Orel, Rundschreiben der Mozartgemeinde Wien. Jg. II (1944) Nr. 5/6. S. 1 ff. und Schweizer Musikzeitung 91 (1951) S. 137 ff.
 KV 51 (46a): — Autograph: Akt II und III Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV 64: — Ausgaben: Zeitschrift für Musik, Dezember 1941. — Anmerkung: Die Echtheit ist zweifelhaft. — Literatur: M. v. Asow, Zeitschrift für Musik, Dez. 1941.
 KV 65 (61a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Abschriften: Augsburg, Stadt-Archiv (4 konzertierende und 4 Ripien-Singstimmen, 2 Violinen, Baß, Fagott, 3 Posaunen, Organo ripieno, Battuta) Stimmen (Hlg. Kreuz Nr. 1)
 KV 66: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 70 (61c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV 77 (73c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 78 (73b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV 79 (73d): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV 83 (73p): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 85 (73s): — Autograph: Philadelphia, Pa. USA, Curtis Institute of Music.
 KV 87 (74a): — Autograph: Das von Watson aufgefundene Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. 244.
 KV. 90: — Ausgaben: The Musical Quarterly 37 (1951) S. 3 f. — Literatur: A. Einstein, The Musical Quarterly 37 (1951) S. 1 f.
 KV. 94 (73h): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 102 (213c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV 104 (61e): — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben. Nr 3 in Partitur
 KV. 107 (21b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 108 (74d): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 111: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Faksimile: Seite 1: R. Tenschert, Mozart. Leipzig 1935. Taf. 13.
 KV. 112: — Autograph: New York, Heinemann Foundation.
 KV 113: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Anmerkung: Zum 2. Satz vgl. die Haffner-Serenade KV 250.
 KV 116 (90a): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.

- KV. 117 (66a): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 118 (74c): — Autograph: Parte I Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek
 Parte II Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 120 (111a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 121 (207a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 122 (73f): — Faksimile: M. v. Asow, Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart II (1942) S. 38/39.
 KV. 123 (73g): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 126: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 129: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 130: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 131: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 132: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 133: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 134: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 139 (114a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 141: — Abschriften: Salzburg, Mozarteum. Part. (2 Oboen, 2 Corni, 2 Fagotti, 2 Timpani). — Literatur: P. Mies, Neues Mozart-Jahrbuch III (1943) S. 244 ff.
 KV. 143 (73a): — Ausgaben: Wien, Weinberger Klav.-Ausz. v. L. Dité (1948).
 KV. 155 (134a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 156 (134b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 157: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 158: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 159: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 160 (159a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 163 (141a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 167: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 173: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben. 3 Blätter.
 KV. 176: — Faksimile: Ländler für Josepha Gall. Karl & Faber, München Katalog Auktion XXXI (5./6. Dez. 1949) Nr. 352. S. 57.
 KV. 178 (125i = 417e): — Autograph: Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Auf Seite 2 Skizzen zu KV. 420 und KV. 419.
 KV. 180 (173c): — Anmerkung: Textdichter von Salieris „La fiera di Venezia“ war Giovanni Antonio Gastone Boccherini.
 KV. 185 (167a): — Autograph: Heidelberg, Helmut Tenner. Zusammen mit dem Marsch.
 KV. 189. 64 Blatt mit 128 Seiten. Umschlag von der Hand Leopold Mozarts.
 KV. 186 (159b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 189 (167b): — Autograph: Heidelberg, Helmut Tenner. Mit der Serenate KV. 185 (s. o.).
 KV. 190 (166b): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 192 (186f): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 2).
 KV. 193 (186g): — Abschriften: Dixit Augsburg, Stadt-Archiv (Hlg. Kreuz Nr. 19) in D-dur
 KV. 195 (186d): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek, — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 13) mit Fagott und 3 Posaunen, (Hlg. Kreuz 14) mit 2 Trompeten und Pauken.
 KV. 203 (189b): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 204 (213a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 208: — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
 KV. 209: — Autograph: — Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 210: — Autograph: — Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
 KV. 212: — Autograph: — Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
 KV. 217: — Autograph: — Marburg, Westdeutsche Bibliothek.

- KV. 218: — Literatur: H. Keller, Mozart and Boccherini. *The Music Review*, VIII, 4 (1943) S. 241 ff.
- KV 219: — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation. — Faksimile: Seite 1 in *Library of Congress Quarterly Journal* VI/1 (1948) 28.
- KV. 220 (196b): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 14) — Anmerkung: Bartholomäus Christa starb 1778.
- KV. 224 (241a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 238: — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation.
- KV 242: — Abschriften: Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Stimmen von der Hand Leopold Mozarts mit Korrekturen Wolfgangs.
- KV 244: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 245: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 246b: — Autograph: Hove, Sussex, England, J. E. Kite. 1 Blatt 21 Takte für Streichquartett.
- KV. 250 (248b): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
Anmerkung: Vgl. den 2. Satz des Divertimento KV 113
- KV 251: — Autograph: — Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 256: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 257: — Autograph: — Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 6) 4 konzertierende und 4 Ripienstimmen, ein Fagott und Batutta, zuzüglich der Originalbesetzung.
- KV 258: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 7) mit 2 Oboen in B, Fagott und 3 Posaunen zuzüglich der Originalbesetzung.
- KV 259: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 261: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 262 (246a): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 5) 4 konzertierende und 4 Ripien-Singstimmen, 2 Violinen und Baß, 2 Oboen in B, 2 Oboen in C, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken (zwei verschiedene Stimmen!), Organo und Organo ripieno.
- KV. 265 (300e): — Autograph: Augsburg, Mozartgemeinde Variationen Nr. 9, 10 und 12. — Faksimile: Variationen 9 und 10 in *Mozart-Jahrbuch 1950* S. 9. — Literatur: E. F. Schmid, *Mozart-Jahrbuch 1950* S. 10 ff.
- KV. 266 (271f): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 272: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 273: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 274 (271d): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 275 (272b): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 8) 2 Violinen, Baß, Fagott, 3 Posaunen, Organo und Organo ripieno.
- KV. 276 (321b): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 21) Part.
- KV. 278 (271e): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 285 a: — Ausgaben: London, Hinrichsen. kl. Part. V.-Nr. 140 (ed. A. Einstein).
- KV. 287 (271b) — Ausgaben: Das „*Andante avec Variations pour le Piano-Forte*“ Leipzig, Breitkopf & Härtel. V.-Nr. 8. (1795?). — Anmerkung: Das Thema des Variationensatzes ist das Volkslied: „*Heisa hurtig, ich bin Hans und bin ohne Sorge*“.
- KV. 288 (271h): — Ausgaben: Wiener Figaro XI, Mai 1941. — Literatur: M. v. Asow, Wiener Figaro XI, Mai 1941.
- KV. 294: — Autograph: Hannover, Kestner-Museum.
- KV 295: — Autograph: Tübingen: Universitäts-Bibliothek.
- KV 297 (300a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.

- KV. 304 (300c): — Literatur: R. Engländer, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 33 (1951) S. 127 ff.
- KV. 306 (300l): — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241 ff.
- KV. 307 (284d): — Literatur: B. Paumgartner, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 239 f.
- KV. 314 (285d): — Literatur: B. Paumgartner, *Mozart-Jahrbuch* 1950 S. 24 ff. — F. Schroeder, *Die Musikforschung* 5 (1952) S. 209 ff.
- KV. 319: — Literatur: Schnapp, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 211 ff.
- KV. 320: — Autograph: Berlin Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
- KV. 321: — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 15 u. 16) 2 Violinen, Baß, 2 Trompeten, Pauken, Fagott, 3 Posaunen, Organo und Organo ripieno und Singstimmen.
- KV. 330 (300h): — Autograph: Die vier Schlußtakete des 2. Satzes fehlen!
- KV. 333 (315c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 335 (320a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
— Ausgaben: Offenbach, André . . . Livr. I V.-Nr. 154 (1801?), Livr. II V.-Nr. 1661 (1803?).
- KV. 336 (336d): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
- KV. 337: — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 9).
- KV. 338: — Literatur: F. Schnapp, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 211 ff.
- KV. 339: — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 17).
- KV. 344 (336d): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 345: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Anmerkung: Geblers „*König Thamos*“ ist . . . am 4. April 1774 in Wien aufgeführt worden.
- KV. 354 (299a): — Komponist des *Themas* ist Antoine-Laurent Baudron. — Literatur: M. v. Asow, *Wiener Figaro* XII, August 1942. S. 11 f.
- KV. 361 (370a): — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation. „*Gran partitta*“ (sic!).
- KV. 366: — Autograph: Band III Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
— Ausgaben: Leipzig, Schmidt & Rauh, 3 Märsche fürs Clavier. V.-Nr. 13.
- KV. 369: — Anmerkung: Mozarts Konzert zu Wien fand am 22. (nicht 23.!) März 1783 statt.
- KV. 371: — Autograph: Leipzig, Stadtbibliothek. — Literatur: M. v. Asow, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942). S. 245 f.
- KV. 371: — Anmerkung: Am 8. April 1781 in Wien bei Rudolph Joseph Fürst Colloredo von Melz und Wallsee (1706–1788) . . . aufgeführt.
- KV. 374: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 379 (373a): — Autograph: Washington, D. C., Library of Congress, Whittall Foundation.
- KV. 380 (374f): — Autograph: Wildeg, Kanton Aargau, Musikautographen-Sammlung Louis Koch. — Faksimile: Seite 1 in G. Kinsky, *Katalog* 1954 nach S. 24.
- KV. 382: — Anmerkung: Aufgeführt in Mozarts Akademie vom 22. März 1783.
- KV. 384: — Autograph: Einzelne Blätter New York, Public Library. — Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Klavierauszug der Arie 12 (27 Takte) Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. — Ausgaben: *Ouverture . . . dédié à Monsier le jeune Comte François de Dietrichstein . . . par Christoph Toricella*, Wien (ohne V.-Nr.). — Klavierauszüge: London, Clementi & Co. „*The Seraglio . . . with additional Music . . . by . . . C. Cramer* (1821) (Exemplar: Northampton, Mass., USA., Forbes Library). — Literatur: A. Einstein, *The first performance . . . in London* / 24. XI. 1821 / *The Music Review* VII/3 (L 946) S. 154 ff. — H. Oelbermann, . . . auf der Wiener und Hamburger Bühne. Phil. Diss. Hamburg 1945.
- KV. 385: — Anmerkung: Als Mozart sie in seiner Akademie am 22. (!) März 1783 aufführte
- KV. 386: — Autograph: London, T Olding, Titelseite und 1 Blatt.
- KV. 387: — Literatur: J. M. Bruce, *The Music Review* X/2 (1949) S. 97 ff.

- KV. 389 (384 Anh.): — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 396 (385f): — Ausgaben. Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben, 55. und 56. Bd. (1942/43), S. 426 ff. — Literatur: R. Haas, Zeitschr. des Histor. Vereins für Schwaben, 55. und 56. Bd. (1942/43) S. 422 ff. — G. de Saint-Foix, *Revue belge de musicologie* 3 (1949) S. 219 ff.
- KV 405: — Autograph: Los Angeles, Calif., USA, Gregor Piatigorsky.
- KV. 408 (383e): — Autograph: Nr. 1 London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 416: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 419: — Autograph: . . . Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Skizze ohne Text (vgl. KV. 178).
- KV. 420: — Autograph: . . . Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. Skizze ohne Text (vgl. KV. 178).
- KV 422: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 425: — Literatur: F. Schnapp, *Neues Mozart-Jahrbuch II* (1942) S. 211.
- KV 427 (417a): — Autograph: . . . Skizze zum Beginn einer 8stimmigen Quoniam-Fuge. New York, Dr. Hermann Vollmer. — Literatur: A. Einstein, *Journal of the American Musicological Society I* (1948) S. 13 ff.
- KV. (427a) — Autograph: Benedictus-Fragment Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. 241. — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz 10) 3 Posaunen und Orgelstimme in b-moll.
- KV. 430 (424a): — Autograph: Akt II Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 442: — Abschriften: Klavierstimme Salzburg, Mozarteum.
- KV 443 (385l): — Autograph: Boston, Public Library.
- KV. 447: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV. 449: — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review VIII/4* (1947) S. 241 ff.
- KV. 450: — Literatur: H. J. Moser, *Die Musikforschung* 4 (1951) S. 202 ff.
- KV 451: — Ausgaben: Offenbach, J. André, *Concerto, Oeuvre 20 V.-Nr. 476*.
- KV 453 a. — Ausgaben: Berlin, Afas Musikverlag (ed. M. v. Asow) (1949).
- KV. 454: — Anmerkung: Regina Strinasacchi (geb. Ostiglia bei Mantua 1. März 1761, gest. Dresden, 11. Juni 1839).
- KV 456: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 457: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini, The Music Review VIII/4* (1947) S. 241 f.
- KV. 458: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 459: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 460 (454a): — Autograph: Das Bruchstück (S. 576) 1949 in Berliner Privatbesitz trägt in roter Tinte die André-Nummer 131 und auf der Rückseite die Bemerkung: „*Seinem Gönner Meyerbeer. A. Weill*“.
- KV. 461 (448a): — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek.
- KV 462 (448b): — Autograph: Chicago, The Newberry Library (Streicherpart). — Literatur: M. v. Asow, *Neues Mozart-Jahrbuch II* (1942) S. 248 ff.
- KV. 467: — Autograph: Amerika, Privatbesitz. — Anmerkung: Gespielt von Mozart am 10. März 1785.
- KV 476: — Literatur: R. Tenschert, *Wiener Figaro XIII*, Januar/Februar 1943, S. 11 ff.
- KV. 477: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 478: — Literatur R. Tenschert, *Rondo- oder Sonatenform? Zeitschrift f. Musik* 108 (1942) Nr. 12. S. 775 ff.
- KV. 479: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Anmerkung: Celeste Coltellini (geb. Livorno 26. Nov. 1760, gest. Neapel 24. Juli 1828, verh. 1792 mit Jean-Georges Meuricoffre).

- KV. 480: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 482: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 485: — Autograph New York, Heinemann Foundation. — Literatur: J. Gehring, Schweizer Musikzeitung 85 (1945) S. 73 ff.
- KV. 485a: — Literatur: C. B. Oldman, Two Minuets by Attwood, with corrections by Mozart. The Music Review VII/3 (1946) S. 166 ff.
- KV 486: — Autograph: Wildeg, Kanton Aargau, Musikautographen-Sammlung Louis Koch. — Faksimile: Seite 1 des Schlußgesangs in G. Kinsky, Katalog 1954 nach S. 26.
- KV. 491: — Autograph: London, British Museum. — Literatur: H. F. Redlich, The Music Review IX/2 (1948) S. 87.
- KV. 492: — Autograph: Arie Nr. 6 (Bruchstück) Paris, Bibliothèque Nationale. Ms. 249. Nr. 14 Duett New York, P. Gottschalk (nicht University of Rochester!) ... Nr. 26 Figaro solo. Recitativ. Stanford, USA, University, Memorial Library of Music. (Faksimile: N. van Patten, Catalogue p. 193) ... Nr. 28 Finale. Partitur der Bläser und Pauken. New York, Galerie St. Etienne ... Arie Nr. 6 Partitur-Entwurf. London, Stefan Zweigs Erben ... Arie Nr. 6 Klavierauszug mit Violine. New York, Heinemann Foundation. — Literatur: E. Graf, Das „Leitmotiv“ des Cherubin. Neues Mozart-Jahrbuch II (1942) S. 201 ff. — E. Schenk, Zur Tonsymbolik in Mozarts „Figaro“ a. a. O. I (1941) S. 114 ff. — G. Schünemann, Der Passauer Figaro. Wiener Figaro XII, Jan./Febr. 1942. S. 1 ff. — W. Wodnansky, Die deutschen Übersetzungen ... Phil. Diss. Wien 1949.
- KV. 495: — Autograph: Blatt 15 beglaubigt von M. J. Leitersdorff: Wiesbaden, Sammlung Dr. E. Frfr. von Zschinsky-Troxler. — Literatur: R. Lewis, Music & Letters 34 (1953) S. 315 ff.
- KV. 503: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Skizzen Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Literatur: W. Gerstenberg, Mozart-Jahrbuch 1953.
- KV. 504: — Autograph: Skizzen Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV 507: — Autograph: London, British Museum.
- KV. 508: — Autograph: London, British Museum.
- KV. 509: — Autograph: Berlin, Öffentliche-Wissenschaftliche Bibliothek. — Klavierauszug: Amerika, Privatbesitz. — Ausgaben: Neues Mozart-Jahrbuch II (1942) S. 257 ff. — Literatur: M. v. Asow, Neues Mozart-Jahrbuch II (1942) S. 255 f. — A. Einstein, Journal of the American Musicological Society I (1948) S. 13 ff.
- KV. 513: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 523: — Literatur: E. v. Komorzynski, Wiener Figaro XI. Okt. 1941, S. 6 ff.
- KV. 526: — Anmerkung: Da der letzte Satz C. F. Abels op. 5, 5 zitiert, könnte man mit St.-F. V, 319 f. unterstellen, daß die Sonate unter dem Eindruck der Nachricht von Abels Tode (gest. 22. VI. 1787) entstanden ist.
- KV. 527: — Literatur: G. Schünemann, Zwei neue Szenen im D. G. Neues Mozart-Jahrbuch I (1941) S. 135 ff. — G. Sharp, The Music Review IV/1 (1943) S. 45 ff. — G. Wellesz, The Music Review IV/2 (1943) S. 121 ff. — P.-J. Jouve, Le Don Juan. Paris 1948. — W. Wodnansky, Die deutschen Übersetzungen ... Phil. Diss. Wien 1949.
- KV. 528: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek.
- KV. 537: — Autograph: New York, Heinemann Foundation.
- KV 540: — Ausgaben: Leipzig, Peters. Fantaisies ... V.-Nr. 186. — Literatur: B. Fischer, Neues Mozart-Jahrbuch III (1943), S. 185 f.
- KV. 547a: — Autograph: Thema mit Variationen. Wildeg, Kanton Aargau, Musikautographen-Sammlung Louis Koch.
- KV. 548: — Ausgaben: Amsterdam, Hummel Oeuv. III. Ohne V.-Nr.!
- KV. 550: — Literatur: E. Valentin, Die ‚korrumpierte‘ Stelle ... Neues Beethoven-Jahrbuch X (1942) S. 5 ff.

- KV 551: — Literatur: L. Petri, *Der Musikhandel* 2 (1951) Nr. 4.
- KV. 555: — Autograph: „Das angeblich autographe Blatt“ auch KV. 562 enthaltend stammt von Mozart und ist von ihm überschrieben: „Canoni di Caldara“. London, W. E. Westley Manning. — Anmerkung: Das Stück gehört also in den Anhang! — Literatur: A. Hyatt King, *The Musical Quarterly* 38/4 (1952) S. 576.
- KV 559: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV. 560b: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 562: — Autograph: zusammen mit KV 555, London, W. E. Westley Manning. — Anmerkung: Der Kanon stammt, wie Mozart angibt, von Caldara. Vgl. DTÖ. 75. S. 102 Nr. 15. Das Stück gehört also in den Anhang. — Literatur: A. Hyatt King, *The Musical Quarterly* 38/4 (1952) S. 576.
- KV. 562a: — Autograph: London. Messrs. Novello & Co.
- KV 563: — Anmerkung: Das Trio wurde in Dresden am 13. April 1789 im Hôtel de Pologne gespielt.
- KV. 570: — Autograph: Ein Blatt enthaltend Takt 64—209 des 1. Satzes. London, E. W. H. Meyerstein. — Faksimile: Katalog Martin Breslauer 7 IV. 1950.
- KV 572: — Abschrift: Hořin, CSR., Archiv Lobcowicz (1943).
- KV. 573: — Anmerkung: Das Thema stammt aus Duports op. IV „Six Sonates pour le Violoncelle“ (Paris, Imbault), Nr. 6: Minuetto con [4] Variationi. (Exemplar: Bamberg, Kammermusiker Franz Peters-Marquardt).
- KV 575: — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241 ff.
- KV 576: — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241 ff.
- KV. 583: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV. 588: — Autograph: Akt II Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Literatur: W. Wodnansky, *Die deutschen Übersetzungen . . .* Phil. Diss. Wien 1949.
- KV. 589: — Ausgaben: Als Klaviertrio arrangiert auch Offenbach, *André oeuv.* 16. V.-Nr. 562 (ohne Menuett!).
- KV 591: — Autograph: Marburg, Westdeutsche Bibliothek und Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV 593: — Autograph: London, British Museum. — Literatur: H. Keller, *Mozart and Boccherini. The Music Review* VIII/4 (1947) S. 241.
- KV 596: — Anmerkung: Der Melodiekern schon in der Sopranarie „Ich sah den jungen Mai“ in G. Ph. Telemanns „*Tageszeiten*“ (1759).
- KV 609: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 610: — Autograph: Chicago, The Newberry Library — Literatur: M. v. Asow, *Neues Mozart-Jahrbuch* II (1942) S. 248 ff.
- KV 614: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 617: — Autograph: London, Stefan Zweigs Erben.
- KV 620: — Ausgaben: Von den Drucken des Musikalischen Magazins in der Unterebreunerstraße Nro. 1152 trägt die Ouverture: V.-Nr. 114; Arie Nr. 3: V.-Nr. 118; Marsch Nr. 9. V.-Nr. 102; Arie Nr. 10: V.-Nr. 117; Arie Nr. 14: V.-Nr. 115; Duett: *Tamino mein! O waldt ein Glück!* V.-Nr. 111; Marsch: *Wir wandelten durch Feuergluten*: V.-Nr. 112; Arie: *Papagenal Weibchen! Täubchen!* V.-Nr. 116; Arie: *Ich Narr vergaß der Zauberdinge*: V.-Nr. 110; Duett: *Pa, Pa, Papagena, bist du mir nun ganz ergeben*: V.-Nr. 113. — Außerdem existieren aus dieser Zeit noch zwei Drucke ohne Verlagsangabe und V.-Nr. Bei A) beginnen die Noten sofort unter der Überschrift, wie bei der Musikalischen-Magazin-Ausgabe. Nachweisbar sind: Arie Nr. 2, Arie „*Wie stark ist nicht*“, Arie 13, Arie 17, Arie 20. Bei B) findet sich ein gestochenes Titelblatt, das in einigen Fällen Nummern aufweist!

- Nachweisbar sind: Duett Nr. 7; Terzett Nr. 8 (Trägt Nr. 2); Glockenspiel und Chor, dann Duett zwischen Pamina und Papageno; Duett Nr. 11; Arie Nr. 15; Terzett Nr. 16; Terzett Nr. 19 (Trägt Nr. 4). — 10 Deutsche Tänze für das Clavier oder Forte Piano aus der Opera die Zauberflöte. Heilbronn, I. Amon. V.-Nr. 27 — Textbuch: — Faksimileausgabe (ed. J. M. Rabenlechner) Wiener Bibliophilengesellschaft 1942. — Literatur: E. v. Kormorzynski, Die Entstehung . . . Die Musik XXXI, S. 747 ff. — H. Decker, Dramaturgie und Szene Regensburg 1949. — H. W. Philipp, Die Urform . . . Wiesbaden 1949. — A. Hyatt King, The Melodic Sources and Affinities . . . Musical Quarterly 36 (1950) S. 241 ff. — E. v. Kormorzynski, Das Urbild . . . Mozart-Jahrbuch 1952. — S. Morenz (Münsterische Forschungen) Münster 1952.
- KV 621: — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Duettino Nr. 3. London, Stefan Zweigs Erben. — Ausgaben: — Klavierauszüge: Braunschweig, G. M. Meyer V.-Nr. 130. — Literatur: M. v. Asow, im Spiegel zeitgenössischen Schrifttums. Wiener Figaro XI, August 1941, S. 1 ff.
- KV 622: — Literatur: G. Dazeley, The Original Text . . . The Music Review IX/3 (1948) S. 166 ff.
- KV 624 (626a): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek. — Nr. 8, 9, 11. Marburg, Westdeutsche Bibliothek. — Nr. 35 und 36 (zu KV 595). — Autograph: New York, Miss Yrsa Hein. — B: (S. 822) 2 neue Kadenzen zu KV 107 — Autograph: Skopane, Washington, USA, Hans Moldenhauer. — Ausgabe: B. Schotts Söhne, Mainz. — Literatur H. Moldenhauer, Mozart-Jahrbuch 1953 (mit Faksimile). — C: (S. 822) zum 1. Satz von KV. 40. — Autograph: London, E. W. Meyerstein.
- KV 626: — Literatur: M. v. Asow, Ungedruckte Briefe zum Streit Wiener Figaro XI Oktober 1941, S. 2 ff. — W. Fischer, Das Lacrymosa . . . Mozart-Jahrbuch 1951
- KV. Anh. 9 (297b): — Anmerkung: Ist wahrscheinlich nicht die von Mozart in seinen Briefen vom 5. April und 9. Juli 1778 erwähnte Concertante. — Literatur: W. Altmann, Allg. Musikzeitung 70/5, 5. März 1943.
- KV. Anh. 12: — Autograph: Das Blatt mit der Bezeichnung „Sanctus“ Berlin, Gerd Rosen, Auktion VII. Nr. 622 (9./10. XII. 1948).
- KV. Anh. 20 (323a): — Komponiert 1779 in Salzburg.
- KV. Anh. 21 (93c): — Autograph: Tübingen, Universitäts-Bibliothek.
- KV Anh. 23 (166h): — Autograph: Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- KV. Anh. 39 (383c): — Ausgaben: M. v. Asow, Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. Bd. III (1942) S. 162.
- KV. Anh. 40 (383b): — Ausgaben: M. v. Asow, Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. Bd. III (1942) S. 162.
- KV. Anh. 66 (562e): — Autograph: Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- KV. Anh. 79 (515c): — Autograph: Der Beginn des Fragments (4 Seiten): Bergamo, Biblioteca dell'Istituto Musicale G. Donizetti.
- KV. Anh. 109 (135a): — Ausgaben: Beilage zu M. v. Asow, Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. Bd. III. (1942).
- KV. Anh. 109 IX: Cum Sancto Spirito von Leopold Mozart. — Abschrift von Wolfgang Mozart. Stanford, USA, University, Memorial Library.
- KV Anh. 109d: Kanonstudie b — Autograph: Chicago, The Newberry Library.
- KV Anh. 136 (498a): — Ausgaben: Leipzig, Breitkopf & Härtel, V.-Nr. 5 (1795).
- KV Anh. 140 (245d): — Abschriften: Augsburg, Stadtarchiv (Hlg. Kreuz Nr. 11): Stimmen beiliegend Particell für 3 Posaunen und Particell für 2 Flöten und 2 Hörner.
- KV. Anh. 214 (45b): — Autograph: Privatbesitz (1942) — Ausgaben: Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partiturbibl. Nr. 4009 (ed. M. v. Asow).

Ohne Köchelnummern:

A. Baß-Studie (d-moll) — Autograph: Ein Blatt 10zeilig, beschrieben 4 Zeilen mit je 12 Takten. London, British Museum. — Anmerkung: Das Blatt ist von Constanze Mozart am 3. August 1829 an Novello verschenkt worden. — Literatur: A. Hyatt King, *The Musical Quarterly* 38/4 (1952) S. 567 mit Faksimile (Plate I).

B: Fuge für Klavier (b-moll) — Autograph: Beginn einer bisher unbekanntenen Fuge (ca. 1782), andere Skizzen auf der ersten Seite, außerdem Skizze des Anfangs einer 4stimmigen Fuge mit Continuo. New York, F. Kallir — Literatur: A. Einstein, *Journal of the American Musicological Society* I (1948) S. 13 ff. (mit Faksimile).

C: Marche d'Amistà. — Autograph: Eine Seite mit 11 Takten einer unbekanntenen Komposition mit dem Text: „Marche d'amistà, a voi le mostro, vi do marche“ Stanford, USA, University, Memorial Library of Music.

Eine weitere Quelle der Musica Reservata

VON BERNHARD MEIER, FREIBURG I. B.

Nachdem durch Einstein¹ und Federhofer² sowie durch die Ankündigung der Ausgabe von Coclicos Motettensammlung innerhalb des weitergeführten „Erbe deutscher Musik“ die Aufmerksamkeit der Forschung in erhöhtem Maße wieder dem Problem der „musica reservata“ zugewandt wurde, ist es an der Zeit, eine weitere, bisher unbeachtete Stelle mitzuteilen, welche die Definition und Etymologie des Begriffes „musica reservata“ gibt.

Es handelt sich um einen Abschnitt aus Eucharius Hofmann, *Doctrina de Tonis seu Modis musicis*, Gryphiswaldiae 1582, cap. 2; Hofmann bespricht hier die Intervalle, die antiken Tetrachorde und die drei „genera“ Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum. Wichtig sind die folgenden, vom genus chromaticum handelnden Sätze:

„habet quartas sic dispositas, ut in clavibus, quae mi habent, etiam fa recipiat
, econtra in quibus sol vel fa est, etiam mi admittit . . . (d. h. neben dem im genus diatonicum gebräuchlichen „semitonium minus“ mi-fa auch das „semitonium maius“ \flat mi- \flat fa, oder umgekehrt, verwendet³; demonstriert wird dies an einem Notenbeispiel, welches die bei chromatischer Teilung der Quarte H-e entstehenden neun Intervalle — Ganzton B-c, c-d, d-e; „semitonium minus“ H-c, cis-d, dis-e; „semitonium maius“ H-B, c-cis, d-dis — zeigt).

. Originem traxit (sc. genus chromaticum) ex Tetrachordo synemenon, quod fa in b habet, et diezeugmenon, quod in eadem m i assumit. Hinc in reliquis quoque m i et f a fingendi occasionem sumpserunt et hoc genus variis semitoniis ornatum constituerunt. Hoc in Organis huc usque aliqua ratione mansit integrum, sed in cantu non usitatum fuit. Hodie vero a quibusdam in cantum revocatur, et ab iis Musica reservata appellatur, quod quasi reservata sit in quibusdam instrumentis musicis et in cantu non recepta seu usurpata“.

Vorliegende Stelle berührt sich eng mit der von Einstein⁴ aus Vicentinos Traktat mitgeteilten. Der Hinweis auf die Instrumente, im besonderen wohl die Tasteninstrumente, ist von

¹ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, I, 224—229.

² H. Federhofer, Eine neue Quelle der Musica Reservata. *Acta musicologica* XXIV, 1952, 32—45.

³ Die Unterscheidung von „semitonium minus“ und „semitonium maius“ ist keineswegs ein „Phantom“; an dem durch Conrad von Zabern konstruierten und beschriebenen, von ihm zum Unterricht im Choralgesang verwendeten Tastenmonochord ist der Unterschied beider Intervalle visuell (als Verschiedenheit der Tangentenabstände der Tasten a-b und b-h) wie akustisch (semitonium maius als dissonant und sehr schwer zu intonieren) deutlich faßbar. (Näheres s. K. W. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Diss. Freiburg i. B. 1954.)

⁴ a. a. O. I, 228.

Glarean übernommen; ob die hieraus abgeleitete, vermutlich von Hofmann selbst stammende Etymologie von Belang ist, bleibe dahingestellt. Von höherem Wert, gerade im Zusammenhang mit der Charakterisierung der *Musica reservata* bei Vicentino („*la Cromatica et Enharmonica musica riserbata*“ als Musik „à uso delle purgate orecchie in lode di gran personaggi et Heroi“) wie auch mit der Bezeichnung „*osservato*“ = „eruditus“⁵, ist vielleicht die Stelle bei Pietro Aaron (*De institutione harmonica* II, 9)⁶, wo dieser als Beweis für die praktische Brauchbarkeit des *genus chromaticum* und *enharmonicum* eine Huldigungskomposition von Spataro an Papst Leo X. erwähnt, deren Tenor diese genera verwendete, „*licet a nonnullis non parvi nominis Italis musicis explosa fuerit* (sc. compositio), *quia inconsuetae atque reconditae modulationis rationem minime inveniebant, quam nos tamen amici eius invenimus atque cecinimus.*“

Auch diese Benennung („*reconditus*“ = entlegen, verborgen) weist auf den exklusiven Charakter der damit bezeichneten Musik hin. In seinen späteren Traktaten (*Toscanello* II, 11 und 12; *Lucidario* II, oppenone IX⁷) schließt sich Aaron allerdings wieder der traditionellen Meinung betreffs des *genus chromaticum* an. Spataros Experiment scheint ihn demnach auf die Dauer nicht befriedigt zu haben.

In der wichtigsten, mit dem Namen „*musica reservata*“ belegten Quelle praktischer Musik, Cocolicos Motettensammlung, tritt das „*genus chromaticum*“ in der obengenannten Art nicht auf. Bei den „*sequensmodulaties*“ in Nr 33⁸ handelt es sich nicht um Chromatik als Verwendung des „*semitonium maius*“, sondern um eine besonders ausgiebige und kühne Anwendung der „*musica ficta*“ (akzidentelle Setzung von \flat auf den „*claves*“ e, a, d, g, c), wie sie theoretisch schon durch Pietro Aaron belegt ist⁹. Es kann jedoch wohl angenommen werden, daß Cocolico diese Satzweise für Chromatik hielt und hier der im Text genannten „*res tristis*“ („*virgam peccatorum super sortem iustorum*“) entsprechend anwandte^{9a}. So betrachtet, vereinigt Cocolicos Motettensammlung in sich alle von den Gewährsmännern des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts aufgezählten Merkmale der „*musica reservata*“: speziell für Kenner bestimmt (Dedikationsstück) und nur Kennern verständlich, ist sie sowohl zum Zweck eindringlichster Wiedergabe des Bild- und Affektgehaltes der Textworte als

⁵ Belege in der italienischen Poetik des 16. Jahrhunderts sowie in Titeln von Musikstücken s. bei Einstein, a. a. O. I, 225; ferner bei M. van Crevel, *Adrianus Petit Coelico*, Den Haag 1940, 301

⁶ Hinweis darauf (ohne Zitat) bei Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts*, Beih. IMG IV, 1902, 108.

⁷ Abgedruckt bei R. v. Ficker, *Beiträge zur Chromatik des 14.–16. Jahrhunderts*. Studien zur Musikwissenschaft I, 1914, 15 f. — Bezeichnend, daß Aaron das *genus chromaticum* nur anlässlich des von ihm mißbilligten Intervallschrittes g-gis (*semitonium maius*) erwähnt.

⁸ van Crevel, a. a. O., 280 ff.: vgl. vom selben Verfasser: *Verwante Sequensmodulaties bij Obrecht*, *Josquin en Coelico*. Tijdschrift XVI, 1949, 107–124.

⁹ P. Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, cap. 26 ff. („*Dichiaratione come in tutte le positioni over luoghi della mano sono naturalmente et accidentalmente sei note o veramente voci.*“) Es müßte sehr verwundern, warum Aaron, wenn er die hier behandelte „*musica ficta*“ als mit Chromatik identisch ansähe, sie nicht auch als solche bezeichnete. Tatsächlich leitet er die Töne es, as, des und ges zwar von einer „*accidentalmente*“ vollzogenen Setzung von fa auf den *claves*, die „*naturalmente*“ die vox mi enthalten, ab, erwähnt aber mit keinem Wort, daß diese Mutation chromatisch, d. h. durch Übergang mi-fa auf ein und denselben *clavis* (analog $\sharp-\flat$) vor sich gehen müsse. Zwischen „*genus chromaticum*“ und „*musica ficta*“ unterscheidet noch Cerone ganz klar, indem er als Beispiel des „*genero Chromatico de los Praticos modernos*“ die Teilung der Quarten H-e und e-a in H-c-cis-d-dis-e, e-f-fis-g-gis-a (also mit „*semitono cantabile*“ und „*semitono incantabile*“), als „*Exemplo de unos que piensan proceder Chromatico, y non proceden, si no que cantan con Musica finta*“ die Teilung derselben Quarten in H-cis-dis-e, e-fis-gis-a angibt (*El Melopoeo y Maestro* II, 33, p. 253). Dasselbst XIII, 63, p. 761 findet sich das Beispiel einer im *genus chromaticum* stehenden, durch häufiges Vorkommen des *semitonium maius* in allen vier Stimmen charakterisierten Komposition; p. 762 wird (anlässlich eines anderen, nach Cerones Meinung den Namen „*chromatisch*“ nicht verdienenden Stückes) nochmals darauf verwiesen, daß zwischen *genus chromaticum* und „*Diatonico accidental*“ ein „großer Unterschied“ sei. Der Gebrauch der mit \flat oder \sharp versehenen Tonstufen allein (ohne Auftreten des *semitonium majus*) stellt nach Cerone lediglich eine Verwendung der „*Teile*“ des *genus chromaticum* dar, derart jedoch, daß „*non si procede por ellas si no Diatonicamente*“ (II, 34, p. 255). S. auch Kroyer, a. a. O. II 2 f. und 115, über Vicentino.

^{9a} vgl. das Beispiel von Rosetti („*e pianger di dolcezza*“) in MGG III, Sp. 414, ferner Clemens non Papa „*Fremuit spiritus Jesu*“ („*et lacrimatus est*“: s. van Crevel, *Adrianus Petit Coelico* 98. Anm. 1) s. auch Ficker, a. a. O. 15.

auch zum Zweck bloßer „*ostentatio ingenii*“ mit ungewöhnlichen Satzweisen in besonders gesuchter Handhabung der 8 Modi (toni) sowie in der Verwendung zahlreicher „Figuren“ melodischer und klanglicher Art gearbeitet; Vorbild hierfür sind gewisse Motetten Josquins. Es scheint demnach nicht „unmöglich“, daß Coclico wirklich dessen Schüler — oder zumindest ein sehr guter Kenner von Josquins „*rarity*“ — war, die er in seiner „*musica reservata*“ nachahmt und überbietet¹⁰. Als Musiker wenigstens verdient er eine Ehrenrettung.

Theoretikerzitate

VON RUDOLF STEPHAN GÖTTINGEN

Abkürzungen: AM = Archiv für Musikwissenschaft; CS = E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, 1864 ff.; LR = F. Ludwig, *Repertorium organorum* I, 1, 1910; ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft. Zu den Handschriften Ba, Mo und Hu vergleiche man stets die Neuausgaben von P. Aubry, 1908, Y. Rokseth, 1935 ff. und H. Anglès 1931

I.

Theoretikerzitate gehören zu den willkommensten Überlieferungen der Motetten des 13. Jahrhunderts. Durch sie ist es bisweilen möglich, wenigstens einigermaßen zeitliche und lokale Fixierungen der zitierten Werke zu gestatten und das Nachleben oder die Beliebtheit dieser Motetten zu erfassen. Leider entsprechen nicht alle Neuausgaben der theoretischen Schriften den Anforderungen, die man in dieser Hinsicht stellen muß. Hier seien daher einige Ungenauigkeiten und Lücken festgestellt und nach Möglichkeit behoben.

In seiner Schrift „*Ein anonymes, glossierter Mensuraltraktat 1279*“ hat H. Sowa 1930 einen Traktat (nach der Hs. clm 14523) veröffentlicht, der vermutlich süddeutscher Provenienz, vielleicht sogar direkt in St. Emmeram entstanden ist. Dieses Kloster, das schon zur Zeit der Abfassung dieser Schrift eine reiche musikalische Vergangenheit hatte (über die man sich in gewissem Umfang bei D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, 1865, informieren kann), war im Mittelalter eines der wichtigsten Zentren der musikalischen Kultur in Deutschland und sicher eine Pflegestätte der Mehrstimmigkeit (cf. Kongreßbericht, Lüneburg 1950, 70f.), wenn auch bisher keine mehrstimmigen Werke Regensburger Provenienz bekannt geworden sind. (Die Hs. clm 14926 s. XV, enthält bekanntlich einige Ordinariumssätze konservativster Observanz, [cf. MGG I, 155], ist aber sicher nicht in St. Emmeram geschrieben, sondern aus Maastricht. A. Geering, *Die Organa* 1952, hat diese Hs. nicht berücksichtigt.)

H. Sowa hat (l. c. pag. L-LII) die Beispiele und Zitate zusammengestellt und ihre Identifikation teilweise erfolgreich versucht. Die Mehrzahl der zitierten Werke sind Motetten. Sowa ermittelt richtig seine Beispiele Nr. 19, 22 und 23 als aus Mo 4, 51 stammend (sie beginnt aber fol. 87', nicht 87), Nr. 3 und 30 richtig als Mo 4, 58, Nr. 27 als Mo 3, 39 (fol. 71', nicht 71), Nr. 25 als Mo 3, 40, oder weniger wahrscheinlich Mo 8, 309. Eine Entscheidung ist hier einstweilen unmöglich, da das Zitat ohne Noten überliefert ist. Immerhin kann aber zu Gunsten von Mo 3, 40 geltend gemacht werden, daß Theoretikerzitate der singulären Werke aus Mo 8 bisher nicht bekannt geworden sind. Nr. 13 ist richtig als Mo 5, 175, Nr. 7 als Mo 7, 283, Nr. 8 und 11 als Mo 7, 288, die beiden letzteren wieder mit falscher Folioangabe (7, 283 steht f. 321'; 7, 288, 326'), identifiziert. Nr. 9, 26 und 31 wurden pag. XXII als mit Ba 44 identisch erkannt. Nr. 15 ist der Anfang des Motetus von Mo 5, 175 in einem anderen Modus.

Der einzige zitierte Conductus (Beispiele Nr. 4 und 6) ist F 7, 18 (cf. E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen* . *Conductus*, 1939, p. 110 f.; hier ist die Ausgabe Sowas übersehen).

¹⁰ Eine Untersuchung des Verfassers zu diesem Thema liegt abgeschlossen vor.

Ist dieser Conductus mit Oxford, Corp. Chr. Coll 497, fol. 1 (cf. A. Hughes, *Medieval polyphony Bodl. Libr.*, 1951, p. 51) identisch? — Die Conductusfragmente der Univ. Bibl. Heidelberg, die auch unseren Conductus enthalten und in der Literatur ohne Signatur angeführt zu werden pflegen, haben neuerdings die Sign. „Heidelb. 2588“ bekommen.

Von den Organa hat Sowa Mo 1, 14—15 (= F 2, 18, cf. LR 63) als Quelle von Nr. 1, F fol 65 als Quelle von Nr. 18 (cf. Sowa, l. c. pag. XXXVIII, LR 66, J. Handschin ZM X, 15) erkannt. Bleibt noch das „*Alleluia de hic Marcius*“ (Sowa Nr. 2), das sicher in *All. de hic Martinus* zu emendieren ist. Eine zweistimmige Version dieses Versikels ist bekannt aus dem *Magnus liber organi de gradali*, z. B. F fol 134 (cf. LR 74). Dieser Alleluia-Vers, der in der Editio Vaticana fehlt, steht im Graduale Sarisburiense (ed. W. H. Frere, 1894) pag. 200, ist aber laut Grad. Sar pag. 77 mit dem *All. Ora pro nobis*, das sowohl in der Ed. Vat., als auch im Grad. Sar fehlt, identisch (cf. F fol 127, LR 73). Die Melodie ist aber auch in der Vatikanischen Ausgabe vorhanden, sie gehört heute zum *Alleluia Franciscus*, das im Liber usualis von 1947 pag. 1643 steht. — Eine weitere zweistimmige Bearbeitung des *All. Hic Martinus* findet sich in Rom Vat. Ottob. 3025 fol. 49 (cf. F. Ludwig, AM V, 201 und R. Ficker, KmJb XXVII, 1932, 65), die aber mit der Komposition aus dem *Magnus liber* keinerlei Berührungspunkte aufweist. Da das Beispiel wiederum ohne Noten ist, kann die Komposition nicht einwandfrei ermittelt werden.

Beispiel Nr. 14 ist der Clausel F fol 105, der Quelle u. a. auch der Motette Ba 44, die in den Beispielen Nr. 9, 26 und 31 zitiert wurde (s. o.; cf. P. Aubry, *Cent motets*, 1908, III, 16 ff. LR 70; Adler-Handbuch 2. Aufl. 1930, 237). Die Nr. 10 und 12 sind bisher nur aus anderweitigen Theoretikerzitaten bekannt (Cf. AM V, 193).

Das Tenorbeispiel Nr. 20 ist in der Ligierung identisch mit Mo 5, 119, dürfte demnach dieser Motette entnommen sein. Unter Nr. 24 hat Sowa vier Beispiele zusammengefaßt. Das Beispiel pag. 84 gehört wie Nr. 8 — dies zeigt sich auch klar aus dem Zusammenhang — zur Motette Mo 7, 288. Von hier dürfte auch das erste Beispiel auf pag. 83 abgeleitet sein, während das zweite auf dieser Seite zwar in der Ligierung, nicht aber in den Pausen Ba 20, Hu 136 und 138 entspricht. Die rhythmische Version des Zitats pag. 28 ist bisher in Motetten nicht nachweisbar, könnte aber sehr wohl eine willkürliche Konstruktion zu Demonstrationszwecken sein. Sowa's Beispiel Nr. 5 ist nicht Mo 4, 64 — diese Motette meint wohl Sowa mit der Angabe fol. 102, sie steht aber fol. 103 —, sondern das Triplum von Ba 5 (fol. 3').

Bleiben zum Schluß noch die Zitate aus den Hoqueti zu erwähnen. Nr. 17 entspricht den Unterstimmen von Mo 1, 2, wie Sowa richtig erkennt, Nr. 16 dagegen weitgehend denen von Mo 1, 3. Bemerkenswert ist hier, daß der Tenor in Nr. 17 schon moderner, d. h. unligiert geschrieben ist, aber die motettische Oberstimme aus Mo fehlt. (Das Stück wird erstmalig in Ma fol 122' überliefert. Cf. LR 133 und die Faksimilia dieser Seite bei Anglès, *Huelgas I*, 73 oder in desselben *La musica española desde la edad media . . .* 1941, Taf. 16). Die Hoqueti „*Manere*“ (Nr. 21), „*Portare*“ (Nr. 28, nicht mit dem singulären Mo 1, 5 verwandt), „*Patribus*“ (Nr. 29) und ohne Bezeichnung (Nr. 32) sind bisher unbekannt. Damit vergrößert sich das Repertoire dieser Kompositionen, deren Repertoire nur zu einem offenbar geringen Teil erhalten ist. Außer den Hss. Ba und Mo überliefern nur noch der Codex Worc D (*Ave virgo* fol. 88', cf. A. Hughes, *Worc. Med. Harm.*, 1927, 97; fehlt im Register H. Besslers, AM VII, 221) und Cambridge, Corp. Chr. Coll. (8) B 4 (cf. R. James, *A descript. Cat. of the Manuscr. in the Libr. of Corp. Christi Coll.*, I, 1904, 20) bisher nicht anderweitig bekannt gewordene Hoqueti.

II.

In seiner Neuausgabe des „*Tractatus de musica*“ des Hieronymus de Moravia bedauert S. M. Cserba pag. IL und L, daß u. a. der Traktat des Petrus Picardus nur in der Pariser Hieronymus-Handschrift lat. 16663 überliefert sei. Dies ist aber nur teilweise zutreffend.

Schon 1928 hat C. A. Moberg in seiner Abhandlung „*Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden*“ (Svensk Tidskrift und Separat) auf die Handschrift Uppsala C 453 hingewiesen, in der sich fol. 172—173' eine Version dieses Traktates befindet, die teilweise von der Pariser Version erheblich abweicht. Die Version Uppsala ist am Ende unvollständig, entschädigt dafür aber reichlich durch inhaltliche Erweiterungen und ausgeführte Notenbeispiele. (Bekanntlich hat die Pariser Hs. diese Notenbeispiele ausgelassen.) Gerade diese ermöglichen nun eine Identifikation, die hier mit Verwertung von handschriftlichen Notizen F. Ludwigs in seinem Handexemplar, das sich jetzt im Göttinger Seminar befindet, versucht sei.

Die Beispiele der Pariser Hs., soweit sie bei CS I, 137 und Cserba 260 angeführt sind, findet man bei Moberg l. c. (ich zitiere nach der Separatausgabe) pag. 63. Das *Pater omnium*:

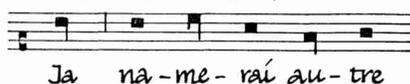


(Moberg Nr. 5) braucht nicht unbedingt ein Zitat zu sein, sondern ist wohl als willkürliche Präparation eines liturgischen Gesanges möglich. In einer Motette ist es mir bisher unbekannt. Das *Ja n'amerai*, das auch in der Pariser Hs. stehen muß, da es bei Coussemaker I. c. steht, Cserba aber offenbar unleserlich schien, befindet sich auch in der Hs. in Uppsala, wodurch des vielgeschmähten Coussemaker Lesart wieder einmal bestätigt wird. Das Zitat ist der Anfang der motettischen Oberstimme, die dem Hoquetus *In seculum* gelegentlich zugefügt wird, aber auch in der zur Doppelmotette reduzierten Fassung auftritt (Mo 1, 2. Mo 5, 137).

Mo 1,2 (fol. 1')



Mo 5,137 (fol. 187') Triplum.



Moberg pag. 63 No. 6



Das folgende Beispiel (Paris: *Maria*; Uppsala: *O Maria*) ist der Anfang des Motetus *O Maria beata* von Ba 76 — in Da ist dieser Anfang nicht erhalten), der auch mehrfach in anderen Schriften zitiert wird. Hier ist dieser Anfang, wie auch bei Pseudo-Aristoteles CS I, 271 auf g, und nicht wie in Ba fol 49' auf d. Das Beispiel Moberg Nr 8 ist dem Motetus von Ba 32 = Mo 7, 273 entnommen und steht der Lesart von Mo am nächsten.

Mo fol. 305.



Moberg Nr. 8



Die Ligatur in Mo ist tatsächlich nicht einwandfrei lesbar Y Rokseth entscheidet sich (mit Recht), wohl unter dem Einfluß der Lesart Tu, für *f-c*, doch scheint die Lesart Mobergs (auch in Mo) ebensogut möglich. Immerhin ist es denkbar, daß die Vergrößerung des fraglichen Intervalls zur Terz die Tilgung der Plizierung zur Folge hatte. — Nr. 9 ist ein Zitat des Anfangs des Motetus Ma fol. 134 (zur weiteren Überlieferung cf. H. Anglès, Huelgas I, 241 ff.) mit der singulären Variante *c c h h g* an Stelle von *c c h a g*.

Die folgenden Beispiele Mobergs (Nr. 10—16) fehlen in der Hieronymushandschrift. Nr. 10 ist der Anfang des Motetus von Mo 3, 40 (= Hu 157, cf. Anglès, l. c. I, 344 ff.), Nr. 11

(ohne Noten) das Zitat Francos CS I, 120, Nr. 12 ist gleich CS I, 121, Nr. 13 ein Zitat aus dem Triplum von Mo 3, 42 (= Triplum von Mo 5, 135 und Triplum von Ba 67). Hier ist entweder der Text entstellt oder von Moberg falsch gelesen. Mobergs Beispiele Nr 14 und 15 konnte ich noch nicht identifizieren. Anfänge und Versschlüsse von bisher bekannten Motettenstimmen scheinen es nicht zu sein, dafür aber wohl Fragmente aus der Mitte eines Verses.

Bei den folgenden Zitaten, die wiederum in beiden Handschriften auftauchen, ist mit Ausnahme von Nr. 17, das dem Triplum von Mo 3, 39 entnommen ist, eine Identifikation bisher noch nicht gelungen. Hingewiesen sei lediglich auf die Verschiedenheit der Texte in beiden Handschriften, die es nicht einmal erlauben, die Identität des letzten Beispiels zu behaupten. (In Paris: *Ne una*; in Uppsala: *En cantant liperquele.*)

Archiv-Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (Stand: April 1954)

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Innerhalb weniger Jahre hat sich die Archiv-Produktion aus einer ursprünglich internen Plattensammlung über einen vorsichtigen Anfang in der Öffentlichkeit zu einer heute schon überaus beachtlichen Sammlung ausgewachsen, ständig noch in Vergrößerung begriffen mit dem Ziel, „die Entwicklung der Musik bis zur klassischen Zeit in grundlegenden Interpretationen widerzuspiegeln“. Der zugrundeliegenden Absicht, der Wissenschaft, dem Liebhaber und besonders dem Lernenden eine „klingende Musikgeschichte in Beispielen“ zu bieten, konnte nur durch außergewöhnliche Qualität in jeder Hinsicht sowie durch ein umfassendes Programm entsprochen werden; und es ist beim Verfolgen der Entwicklung der vorliegenden Produktion von Interesse, daß nicht allein die Auswahl, beginnend mit nicht gerade außergewöhnlichen Aufnahmen Bachscher Werke (um 1949), in zunehmendem Maße auch schwer zugängliche (künstlerisch wertvolle und historisch wichtige) Kompositionen zu umfassen begann, sondern daß sogar in einzelnen Fällen unzulängliche Aufnahmen gegen bessere desselben Werks ausgetauscht werden konnten (so beim 3. *Brandenburgischen Konzert*, dessen erste Aufnahme die Adagio-Takte unterschlug, während die jetzige mit einer Cembalo-Kadenz von Eduard Müller eine stilistisch überzeugende Lösung bietet — gerade bei einem so häufig zu hörenden Werk müssen an eine „Archiv“-Aufnahme besonders hohe Anforderungen gestellt werden!).

Für die Auswahl ist durch die Einteilung in 11 „*Forschungsbereiche*“ und deren Unterteilung in durchschnittlich 6–7 Serien ein weitgesteckter Rahmen geboten, der in zunehmendem Maße ausgebaut wird. Daß die Begriffe, nach denen geordnet wurde, ein buntes Gemisch von Zeit-, Stil-, Orts-, Gattungsbegriffen und Personennamen zeigen, kann als Beispiel der terminologischen Not unserer Disziplin gewertet werden. — Als besonders bemerkenswerte Aufnahmen seien herausgegriffen: Die *Missa in Dominica Resurrectionis* (APM 14017), gesungen von den Beuroner Benediktinern, mit der zum ersten Mal ein vollständiges gregorianisches Hochamt auf Schallplatten festgehalten ist, ferner die *Erste Weihnachtsvesper* (AVM 5405/06; AP 13005), gesungen vom selben Chor, weiterhin verschiedene Werke von Adam de la Halle und einigen Anonymi des 13. Jahrhunderts (APM 14018) — die erste Aufnahme zum Forschungsbereich „*Zentrales Mittelalter*“ —, 5 Geistliche Gesänge von Dufay (APM 14019), flämische Carillonmusik des 18. Jahrhunderts, auf dem Glockenspiel der Mechelner Kathedrale gespielt (AP 13017), eine Kantate von Alessandro Scarlatti (APM 14024) und mehrere von Bach, wichtige Orgelwerke Bachs, darunter das ganze

Orgelbüchlein (APM 14021/22) und anderes. Dankbar wird der Orgelliebhaber auch eine improvisatorische Vorführung der Schnitger-Orgel zu Cappel durch Helmut Walcha (mit Ansage der gezogenen Register) begrüßen.

Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl bleibt natürlich stets die Echtheitsfrage. Einige Werke werden in späteren Bearbeitungen geboten (wobei natürlich von der ohnedies strittigen Frage mittelalterlicher Aufführungspraxis abzusehen ist), so Orlando di Lassos Messe „*Puisque j'ai perdu*“ in der 1889 erschienenen, z. T. recht eingreifenden Bearbeitung von Ignatz Mitterer¹, Monteverdis *Lamento d'Arianna* in der von Carl Orff — Fälle, in denen der Wissenschaftler die (durchaus erreichbare und praktizierbare) Originalfassung vorgezogen hätte. Eine Anzahl weiterer Werke ist in ihrer Echtheit zweifelhaft. Hierunter fallen besonders einige J. S. Bach zugeschriebene Kompositionen: die Kantaten „*Schlage doch, gewünschte Stunde*“ (BWV 53)² und „*Meine Seele rühmt und preist*“ (BWV 189)³, die Flöten-sonate g-moll (BWV 1020)⁴ und die Solo-Partita a-moll für Flöte (BWV 1013)⁵. Auch in dieser Beziehung wäre es wohl günstiger gewesen, sich zunächst auf die Aufnahme zweifellos echter Werke zu beschränken. — Über die weitere Frage, inwieweit eine gewisse Vollständigkeit und Proportionalität des Gebotenen in den einzelnen Forschungsbereichen und Serien erreicht werden wird, läßt sich erst nach weiterem Ausbau der Produktion urteilen. Die zur Verfügung stehenden Interpreten gehören zu den unbestrittenen Meistern ihres Instruments. Daß die Brüsseler Vereinigung „Pro Musica Antiqua“ für die Aufführungen von Musik des Mittelalters und der Renaissance gewonnen werden konnte, daß Walter Gerwig die Lautenmusik, Helmut Walcha die Orgelwerke Bachs, Fritz Neumeyer, Edith Picht-Axenfeld, Eta Harich-Schneider die Klaviermusik spielen, daß Gustav Scheck für die Flötenwerke und August Wenzinger für die Gambenkompositionen gewonnen werden konnten, kennzeichnet die Ansprüche, die an die Ausführung gestellt werden dürfen, bedeutet aber gleichzeitig die Einhaltung einer bestimmten Linie der vom Werk her bestimmten Interpretation, wie sie auch den Ansprüchen und Vorstellungen einer modernen Musikwissenschaft entspricht.

Betrachtet man einzelne Fragen der Besetzung und Wiedergabe kritisch, so sind diejenigen Epochen und Kompositionen vorher auszuklammern, über deren Aufführungspraxis keine hinreichenden Anhaltspunkte vorliegen. — Was bereits in unserer Konzertpraxis zu bedauern sein mag, daß nämlich aus dem Instrumentarium des 15 bis 17 Jahrhunderts wohl die „stillen“ Instrumente, nicht aber die „penetranten“ wiedererweckt wurden, gilt auch hier. Vielleicht läßt es sich aber doch gelegentlich möglich machen, daß auch Posaunen, Zinken, Krummhörner, Trumscheite usw. zur Wiedergabe herangezogen werden. Auch die Frage der Mensur der Blechblasinstrumente wäre hier zu erwähnen. Ein weiteres Problem, das mit sehr unterschiedlichem Erfolg gelöst wurde, ist die Besetzung der Singstimmen. Durch neuere Untersuchungen wie z. B. R. Stephan, „*Die Vox alta bei Bach*“ (Musik und Kirche XXIII, 1953, 58 ff.) ist die Bedeutung von Knabenstimmen in der alten Chorpraxis klargestellt. Eine praktische Illustration dazu bietet die Wiedergabe Bachscher Motetten durch den Thomanerchor (AP 13008). Demgegenüber ist es bedauerlich, daß nicht auch für die Bachschen Kantaten ein Knabenchor gewonnen werden konnte. Auch sonst bleibt die Interpretation verschiedener Bachkantaten unbefriedigend (vorgelegen haben BWV 21 — APM 14007 und 39 — AP 13003). Daß modernes Instrumentarium⁶, ein großer gemischter

¹ Im Repertorium Musicae Sacrae ex auctoribus Saeculi XVI et XVII collectum et redactum a Franz Xaver Haberl, Regensburg 1889, Fasc. 7.

² Vgl. u. a. B. Fr. Richter, *Bach-Jahrbuch* 1906, S. 55.

³ Vgl. u. a. A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 190 ff. und BJ. 1951—1952, S. 43.

⁴ Unechtheit überzeugend nachgewiesen von W. Dankert, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Kassel 1934, S. 33 ff.

⁵ Echtheit angezweifelt von R. Steglich, *Bachfestbuch* 1935, S. 104.

⁶ Unverständlich bleibt, warum in Kantate 39 an Stelle der (oder zusätzlich zu den?) in der beigegebenen Karteikarte genannten (und von Bach geforderten) Blockflöten moderne Querflöten verwendet wurden.

Chor und starke Streicherbesetzung (die z. B. in der Sinfonia der Kantate 21 den Charakter des Oberstimmduetts — Solooboe gegen Streichermassen — völlig zunichte macht) an sich noch kein Hindernis für eine werkgerechte Aufführung sind, glaube ich aus der Wiedergabe der Kantaten 21 und 39 bei der Ansbacher Bachwoche 1954 entnehmen zu können. Im Zusammenhang jedoch mit einer absolut „modernen“ Auffassung der Tempi, die einem mittleren Normalmaß geflissentlich aus dem Wege geht⁷, und einer Chorbehandlung, die nahezu sämtliche Melismen in permanentem Staccato singen läßt, ist das Ergebnis innerhalb einer dokumentarischen Produktion unzulänglich. Beibehalten ist die Knabenstimme in der Besetzung zweier weltlicher Telemann-Kantaten (AP 14025), hier zwar ohne zwingende Notwendigkeit, aber mit reizvoller Wirkung, wie überhaupt die Platten aus dem Forschungsbereich „*Deutsche Vorklassik*“ Beispiele besonders köstlicher Instrumentenzusammenstellung bieten — so hört man u. a. Oboe d'amore, Viola d'amore, barocke Querflöte, Glasharmonika, Laute, Clavichord, Hammerflügel.

Die technische Vervollkommnung der letzten Jahrzehnte, insbesondere die Erweiterung des Frequenzbereichs von etwa 8000 auf 15 000 Hz kommt der Wiedergabe zugute, die durchweg höchstes Lob verdient. Gerade Instrumente wie Cembalo, Clavichord und Gambe sind mit ausgezeichneter Naturtreue zu hören. Nebengeräusche wie das Atemholen des Bläasers, das Niederdrücken der Saiten auf dem Griffbrett der Laute oder das Geräusch der Mechanik bei Tasteninstrumenten beleben die Wiedergabe und machen sie wirklichkeitsgetreuer, ebenso gelegentlich ein leichter Nachhall — die Zeiten, in denen man all das grundsätzlich zu unterdrücken suchte, sind erfreulicherweise vorbei! Gemessen an den Ergebnissen früherer Produktionen will es scheinen, als sei es überhaupt erst jetzt möglich geworden, die Eigenart historischer Instrumente auf Platten zu vermitteln.

Jeder Platte ist schließlich eine Karteikarte beigegeben, die Auskunft gibt über das gespielte Werk, seinen Komponisten, seine Entstehungszeit und die überliefernden Quellen, ferner über die verwendete Ausgabe, die Interpreten und die Daten der Aufnahme. Vorzuschlagen wäre vielleicht, daß noch öfter, als dies (ohnehin schon) geschehen ist, die Texte mitgeteilt würden. Manchmal genügte auch ein Hinweis wie etwa der, daß der Text der gregorianischen Weihnachtsvesper in dem Weihnachtsheft „*Der Gottesdienst an unsern Hochfesten im Benediktinerorden*“, Beuron 1952, zu finden ist. Grundsätzlich muß doch davon ausgegangen werden, daß trotz der ausgezeichneten Quellenangaben nicht alle Werke dem Dozenten, Oberschullehrer oder Musikliebhaber zugänglich sind. Wer ist z. B. im glücklichen Besitz des Textes zu A. Scarlattis Kantate „*Su le sponde del Tebro*“ (AVM 8404/5e)?

Dem weiteren Ausbau der einzelnen Forschungsbereiche, besonders derjenigen mit älterer Musik, sieht man mit größtem Interesse entgegen. Erfreulich wäre es, wenn hier möglichst bald auch einige zentrale Werke (etwa die Messe von Machaut oder wichtige Werke von Dufay, Ockeghem, Josquin usw.) aufgenommen werden könnten.

Internationaler Kongreß für mittelmeerländische Musik in Palermo 1954

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, LEIPZIG

Der vom 26. bis 30. Juni 1954 in Palermo (Sizilien) abgehaltene *Congresso Internazionale di Musica mediterranea* sowie die damit verbundene „Zusammenkunft der Musikbibliothekare“ wurde vom Italienischen Kultusministerium und der Landesregierung Sizilien veranstaltet, welche in großzügiger Weise fast die gesamten Kosten für alle Teilnehmer übernommen hatten. So war trotz der sommerlichen — nahezu afrikanischen — Hitze und der großen Entfernung eine beträchtliche Zahl von Musikforschern, Bibliothekaren aus Belgien, den

⁷ Vgl. demgegenüber die (noch nicht endgültigen) Untersuchungen W. Cerstenbergs „Die Zeitmaße und ihre Ordnung bei J. S. Bach“ Privatdruck 1952.

Balkanländern, Deutschland, Frankreich, Holland, Italien, der Schweiz und Spanien sowie viele italienische Konservatoriumsdirektoren dieser Einladung gefolgt. Die Vorträge und Referate gliederten sich in fünf Abteilungen, in denen zuerst ein Hauptreferent sprach, daran anschließend jeweils eine weitere Zahl von Referenten. Die Abteilungen mit den Namen der Hauptreferenten waren

1. Die Überlieferung des Volksgesangs in Sizilien und am Mittelmeer (Ottavio Tiby),
2. Melodien, Rhythmen, Instrumente und Symbole in den mittelmeerländischen Tänzen (Constantin Brailoiu),
3. Die Musik Siziliens und der Mittelmeervölker in der europäischen Musikgeschichte (Fausto Torrefranca),
4. Studien und Vorschläge für ein Corpus der mittelmeerländischen Volksmusik (Marius Schneider),
5. Regionale, nationale und internationale Aufgaben der Musikbibliotheken (Antonino Pirrotta).

Besonderes Interesse fanden die Beziehungen frühchristlicher Melodien zur Musik des Mittelmeers — zu diesem Themenkreis sprachen Iginò Anglès, Bartolomeo di Salvo, Giorgio Nataletti, Karl Gustav Fellerer, Jacques Handschin, Bruno Stäblein¹ und Helmut Hucke. Noch heute sind solche Überlieferungen in Italien lebendig, wie in der Klosterkirche *Piana degli Albanesi*, in den Bergen Siziliens gelegen, wo die Kongreßteilnehmer ein vollständiges Pontifikalamt im griechisch-byzantinischen Stil anhören konnten, das von Priestern im Wechsel mit der Gemeinde gesungen wird. Diese Gemeinde wanderte im 15. Jahrhundert aus Griechenland nach Sizilien aus und bewahrt bis heute heimatliche Sprache und Kirchengesänge, die allerdings auch gedruckt im „*Enditridion, Manuale die preghiere per i fedeli di rito bizantino*“ (Grottaferrata/Rom 1947) vorliegen und teilweise starke Modernisierungen erkennen lassen. Hingewiesen sei auf die bisher vorliegenden 1485 Schallplattenaufnahmen italienischer Volksmusik, darunter vieler jüdischer Tempelgesänge, welche das *Centro nazionale Studi di Musica Popolare*, Rom, Via Vittoria 6, gemacht hat — leider wurden diese Platten nicht auf dem Kongreß vorgeführt, wie überhaupt die praktischen Demonstrationen etwas zu kurz kamen, vor allem weil der zur Verfügung stehende Tonbandapparat für viele Tonbänder (wie die deutschen) nicht benutzbar war. So mußten etliche Referenten auf ihre Musikbeispiele verzichten oder ihr Referat ausfallen lassen. Man hatte bei diesem Kongreß auch auf arabische Teilnehmer, etwa aus Algier, Tunis, Ägypten, der Türkei und entsprechende Musikbeispiele gehofft, leider wurden diese nicht geboten, auch keine sizilianischen Volkstänze.

Aus der Fülle der Referate, die in einem Kongreßbericht erscheinen sollen, können nur einige genannt werden. Paul Collaer sprach über Beziehungen der bulgarischen zur spanischen Volksmusik, Manuel García Matos und Joan Amades führten spanische Volksinstrumente vor. Claudie Marcel-Dubois schilderte ein südfranzösisches Ochsenfest, Carmelina Naselli italienische Hochzeitslieder. Auch über griechische, albanische, sardinische, zyprische Volksmusik wurde referiert. Walter Wiora gab einen Überblick der alt-griechischen und römischen Musik, Hans Joachim Moser berichtete in lateinischer Sprache über die Bedeutung der Mittelmeermusik für Europa, Wolfgang Osthoff über die Passacaglia, Hellmuth Christian Wolff über den Siciliano bei Bach und Händel. Sämtliche Vorträge und Diskussionen wurden von einer ausgezeichneten Dolmetscherin abschnittsweise übersetzt, ein wesentliches Hilfsmittel zur genauen und schnellen Verständigung.

Die Verhandlungen der Musikbibliothekare, an denen u. a. Vladimir Fédorov, Alberto Ghislanzoni, François Lesure und Correa de Azevedo als Vertreter der UNESCO mit Referaten beteiligt waren, nahmen einen geradezu dramatischen Verlauf, als die organisa-

¹ Das Referat von Bruno Stäblein „Von der Sequenz zum Strophelied“ wurde in erweiterter Form in *Die Musikforschung* VII (1954), S. 257—268 abgedruckt.

torische und wirtschaftliche Lage der italienischen Musikbibliotheken besprochen wurde. Sie fanden ihren Niederschlag in einer Reihe von Entschließungen.

Eine hervorragende Aufführung der komischen Oper „*Il trionfo dell'onore*“ von Alessandro Scarlatti durch römische Musikstudenten bildete den Höhepunkt der praktischen Vorführungen. Diese wurden ergänzt durch Besichtigungen eines Volkskundemuseums in Mondello, der wundervollen Mosaiken in der Kathedrale Monreale, des großen Operntheaters in Palermo sowie durch eine Ausstellung alter Handschriften und Drucke sizilianischer Komponisten wie Vincenzo Bellini, Al. Scarlatti, Emanuele d'Astorga, Sigismondo d'India u. a., über welche den Teilnehmern ein Katalog überreicht wurde².

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitwirkung zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Band 3, Daquin—Fechner (mit 60 Bildtafeln, 560 Textabbildungen, 260 Notenbeispielen, 20 Tabellen). Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1954. 1920 Spalten, XX Seiten.

Der einzelne Band einer Enzyklopädie ist stets ein Ergebnis des Zufalls insofern, als die Herausgeber der Reihenfolge des Alphabets ausgeliefert sind; sie vermögen zwar die Wahl und die Zahl der einzelnen Artikel, nicht aber deren Aneinanderreihung zu bestimmen. Theoretisch läßt sich ebenso gut ein Buch errechnen, in dem jeglicher tragende Artikel fehlt, wie ein anderes, in dem die gewichtigen Beiträge derart vorherrschen, daß sie die minder wichtigen (die nicht immer etwa nur die kürzeren zu sein brauchen) geradezu erdrücken. Indessen gibt es offenbar auch in diesem Bereich so etwas wie eine höhere Gerechtigkeit, die keines der sich äußerlich völlig gleichenden Kinder in seinem Innern über oder unter das andere stellt, sondern für eine gewisse Ebenbürtigkeit besorgt ist, wie es sich in einer guten Familie gehört.

Dies gilt wohl für alle lexigraphischen Erscheinungen ganz allgemein. Was nun aber die Enzyklopädie „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*“ betrifft, so ist daran zu erinnern, daß sie — eben weil sie eine Enzyklopädie und kein Lexikon ist — nicht mit dem letzten Wort des Buchstabens Z, etwa mit den Schweizer Musiker-Mönchen Zwysig, ihren Abschluß finden wird; aber auch nicht mit einem eventuellen Ergänzungsband, der nicht nur unvermeidbare Irrtümer

zu berichtigen, sondern auch die früheren Beiträge, die Jahre, vielleicht gar Jahrzehnte älter sind als die des letzten Bandes, einigermaßen den späteren (zeitlich) anzugleichen hätte, sondern erst mit dem ganz zuletzt erstellbaren Registerband. Der Beurteilende — als ein besonders kritisches Auge unter den Benützern, nicht weniger, aber auch nicht mehr — muß sich deshalb immer wieder vergegenwärtigen, daß er, selbst innerhalb der (alphabetischen) Grenzen, ein von den Herausgebern bewußt als Stückwerk gehaltenes Werk in Händen hält. Obwohl er bloß in einer Anmerkung an unscheinbarer Stelle steht, ist der nachfolgende Satz von größter Wichtigkeit: „*Schlüßwörter, die in der alphabetischen Reihenfolge vermißt werden, sind nicht in einzelnen Artikeln behandelt, sondern in Sammelartikel aufgenommen.*“

Diese Tatsache macht es dem Besprecher eines MGG-Bandes in einer Hinsicht bequem: er darf besten Gewissens auf jegliche Jagd nach Lücken verzichten; solches „Jagen“ bleibt jenem (fernen) Begutachter vorbehalten, welcher dereinst den Registerband vor sich hat; ihm erst ist das abschließende Urteil über MGG vorbehalten. Darum nun ohne Umschweife zu Band 3, so wie er, von Daquin bis Fechner, vorliegt!

Zu den Zahlenangaben im Titel zunächst noch zwei weitere: das großformatige, vom Verleger in aller wünschenswerten Großzügigkeit ausgestattete Buch enthält fast genau ein halbes Tausend Stichwörter. Das ist viel, gestattet zugleich aber — denkt man an die nahezu zweitausend Spalten — die Feststellung, daß dem einzelnen Beitrag im Durchschnitt breiter Raum zugemessen wird. Es ist den Mitarbeitern — es sind allein im vorliegenden Band über zweihundert — vor nicht langem vom Heraus-

² A. D. Lattanzi u. O. Tiby, „Mostra di autografi, manoscritti e stampe musicali Siciliane“ Palermo 1954.