

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 1 (1977)

**Bibliographie:** Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich Historischer Musikpraxis 1975/1976

**Autor:** Hoffmann-Axthelm, Dagmar / Deggeller, Kurt / Van Deusen, Nancy

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

SCHRIFTENVERZEICHNIS  
ZUM ARBEITSBEREICH HISTORISCHER MUSIKPRAXIS  
1975/1976



## VORWORT

Die vorliegende Bibliographie knüpft zeitlich und inhaltlich an das 1976 erstmals erschienene „Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1974/1975“ an. Die Überschneidung in den Jahrgängen – zunächst 1974/75, jetzt 1975/76 – erklärt sich vor allem aus einer in der herrschenden Vertriebspraxis begründeten Schwierigkeit: Viele Publikationen sind im Erscheinungsjahr noch nicht zugänglich, sondern kommen erst im darauffolgenden Jahr auf den Markt. In einer streng auf nur ein Berichtsjahr begrenzten Bibliographie ist die Erfassung solcher Veröffentlichungen nicht oder nur unvollständig möglich. Demgegenüber erlaubt eine Berichtsspanne von zwei Jahren nicht nur, derartige Titel exakt zu bibliographieren, sondern auch, im vorausgegangenen Jahr übersehene Veröffentlichungen nachzutragen. Der Schwerpunkt liegt freilich jeweils auf dem neu hinzugekommenen Berichtsjahr.

Veränderungen gegenüber dem Schriftenverzeichnis I hat es in der Auswertung der zugrundegelegten Zeitschriften und im Bereich der Titel-Kommentare gegeben. Neben spezifisch musikwissenschaftlich orientierten Periodika wurden jetzt auch solche aus anderen Disziplinen auf Beiträge hin durchgesehen, die den hier erfaßten Arbeitsbereich betreffen (zu seiner Abgrenzung vgl. die Einleitung zum Schriftenverzeichnis I, S. 6–9). Für das Jahr 1976 fanden sich Aufsätze in historischen, mediävistischen, theologischen, romanistischen und germanistischen Zeitschriften.

Die Veränderungen im Bereich der Kommentierungen wurden im Vorwort zu diesem Band bereits genannt. Die Titel-Kommentare wurden nicht mehr von einem Einzelnen, sondern von einer Gruppe von Musikern und Musikwissenschaftlern verfaßt. Die Übersetzung der ursprünglich englisch abgefaßten Beiträge von Frau Dr. van Deusen besorgte die Unterzeichnende in Zusammenarbeit mit der Verfasserin.

Allen Mitarbeitern möchte ich sehr herzlich für ihre spontane Bereitschaft und Freundlichkeit danken, die sie bei der Übernahme und Ausführung dieser erheblichen Zusatzbelastung ihres Arbeitspensums gezeigt haben.

Dagmar Hoffmann-Axthelm

### *Die Mitarbeiter und ihre Initialen*

Kurt Deggeller	KD
Nancy van Deusen	NvD
Richard Erig	RE
Veronika Gutmann	VG
Max Haas	MH
Dagmar Hoffmann-Axthelm	DHA
Peter Reidemeister	PR
Jean-Claude Zehnder	JCZ



## DISPOSITION

1. Kataloge / Bibliographien / Quellenverzeichnisse / Musikalien-Sammlungen	159
2. Quellenuntersuchungen	
1. Mittelalter .....	163
2. Renaissance .....	163
3. Barock .....	165
4. Quellen ab 1750 .....	165
3. Notation	
1. Einstimmigkeit .....	166
2. Mensuralnotation .....	166
4. Editionspraxis .....	167
5. Musiklehre	
1. Mittelalter .....	168
2. Renaissance .....	169
3. Barock .....	169
4. Musiklehre ab 1750 .....	170
6. Satzlehre	
1. Überblicke .....	171
2. Einzelne Epochen .....	171
2.1. Mittelalter .....	171
2.2. Renaissance .....	171
2.3. Barock .....	172
2.4. Musik ab 1750 .....	172
7. Musikgeschichte	
1. Allgemeines und Überblicke .....	173
2. Einzelne Epochen .....	174
2.1. Mittelalter .....	174
2.2. Renaissance .....	175
2.3. Barock .....	176
2.4. Musikgeschichte ab 1750 .....	177
3. Einzelne Komponisten .....	177
Albicastro 177	Buxtehude 186
C. Ph. E. Bach 177	Byrd 186
J. S. Bach 178	Cavalli 186
W. Fr. Bach 184	Cesti 187
Banchieri 184	Ciconia 188
Bartolomeo da Bologna 184	Clementi 188
Bassano 184	L. Couperin 188
Beethoven 184	Croce 188
Benda 186	de Rore 189
Binchois 186	de Silva 189
	Dittersdorf 189
	J. Dowland 189
	Dufay 189
	Ebeling 189
	Ferrabosco 190
	Frauenlob 190
	Gluck 190
	Grétry 191
	Guyot 191
	Händel 191

Haydn 192	Monteverdi 196	D. Scarlatti 203
Hoffmann 193	Mozart 196	Scheidt 203
Josquin 193	Neukomm 201	Schubert 204
Judenkönig 194	Notker 201	Schumann 205
J. L. Krebs 194	Palestrina 201	Schütz 205
Lasso 194	Pitoni 201	Spohr 205
Lechner 195	Purcell 201	Stölzel 206
Leopold I. 195	Rameau 202	Süßmayr 206
Machaut 195	Ries 202	Tromboncino 206
Padre Martini 195	Rigatti 202	Vitry 206
Méhul 195	Rosetti 203	Weber 206
Mendelssohn 196	Salieri 203	Weelkes 206
Molino 196	Sätzl 203	Wolkenstein 206
	A. Scarlatti 203	

## 8. Untersuchungen zu einzelnen Gattungen und Formen

1. Mittelalter	207
1.1. Choral	207
1.1.1. Allgemeines	207
1.1.2. Geistliches Spiel	208
1.1.3. Tropus	210
1.1.4. Sequenz	210
1.1.5. Tonalität / Melodik / Rhythmik	211
1.1.6. Byzantinischer Choral	211
1.1.7. Syrischer Kirchengesang	212
1.2. Außerliturgische und weltliche Einstimmigkeit	212
1.3. Motette	214
2. Renaissance	214
2.1. Chanson	214
2.2. Lied	214
2.3. Meistersang	215
2.4. Messe und Messätze	215
3. Barock	216
3.1. Oper	216
3.2. Oratorium	217
4. Musik ab 1750	217
4.1. Fantasie	217
4.2. Oper	217
4.3. Streichquartett	217

9. Tanz	218
---------	-----

## 10. Aufführungspraxis

1. Allgemeines	219
2. Besetzungspraxis	219
3. Verzierungen	220
4. Berichte von Aufführungen	221
5. Improvisation	221

11. Rhythmus / Takt / Tempo .....	222
12. Gesang .....	224
13. Musikinstrumente: Bau und Spiel .....	
1. Allgemeines und Überblicke .....	225
2. Kataloge von Instrumenten .....	226
3. Einzelne Instrumente .....	227
Claviorganum 227	Oboe 232
Flöte 227	Orgel 232
Kielinstrumente 229	Serpent 234
Klavierinstrumente 231	Violine 234
Laute / Theorbe / Chitarone 231	Trompete 234
14. Musik für bestimmte Instrumente .....	
1. Blasmusik .....	235
2. Solomusik .....	235
Fagott 235	Trompete 236
Flöte 235	Viola da Gamba 237
Gitarre 236	Violine 237
Klarinette 236	Violoncello 237
Laute 236	Violone 237
Tasteninstrumente 236	
15. Ikonographie .....	238
16. Musik und Sprache. Musik und Dichtung .....	239
17. Musik und Gesellschaft .....	241
1. Musikleben .....	241
2. Musik und Repräsentation .....	241
3. Musik und Kirche .....	241
4. Musikausbildung .....	242

1. KATALOGE/BIBLIOGRAPHIEN/QUELLENVERZEICHNISSE/  
MUSIKALIEN-SAMMLUNGEN

1.

ADLER, Israel (ed.)

*Hebrew writings concerning music in manuscripts and printed books from Geonic times up to 1800* = RISM B IX<sup>2</sup>, München: Henle 1975

Rez. in: *Notes* 33 (1976) 56–57

2.

ALBRECHT, Otto E.

„Autographs of Viennese composers in the USA“, *Fs. Grasberger* 17–25

Von den „Wiener Komponisten“ sind besonders Haydn, Mozart, Schubert (u. a. „Winterreise“, „Schwanengesang“, das Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“ und die „Deutsche Messe“), Brahms (u. a. „Die schöne Magelone“), Hugo Wolf und vor allem Schönberg (nahezu das gesamte Oeuvre) in amerikanischen Sammlungen durch Autographe repräsentiert. DHA

3.

BOWER, Calvin M. / BRISCOE, James R.

„A bibliography of early organum. Introduction. The current state of research into the practical sources of early polyphony. Manuscript sources of early polyphony“, *Current Musicology* 21 (1976) 16–29

4.

DEVRIÈS, Anik

*Commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: Boivin et Leclerc* = Archives de l'édition musicale française. Publiées sous la direction de François Lesure, Vol. I, Genève: Minkoff 1976

Mit der Einführung der Notenstich-Technik entstanden in Frankreich am Ende des 17. Jhs. auch die ersten „Magasins de Musique“. Drei dieser Unternehmen (Boivin, Jean-Pantaléon und Charles-Nicolas Leclerc) werden in dem Buch auf der Basis zahlreicher Dokumente eingehend untersucht. Zwei Verzeichnisse geben eine Übersicht über die von den drei Unternehmen publizierten Kataloge und die veröffentlichten Werke. KD

5.

FILE, Dean D.

„A bibliography of research in Pre-Notre-Dame-Organum: The theoretical sources“, *Current Musicology* 21 (1976) 29–37

6.

FISHER, Judith

„Literature concerning possible secular origins of sacred polyphony“, *Current Musicology* 21 (1976) 37–41

s. 214.

GÖTHEL

Musikgeschichte / Spohr



7.

HABERKAMP, Gertraut

*Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wal-  
lerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg. Mit einer Geschichte des Musika-  
lienbestandes von V. von Volckamer, München: Henle 1976*

8.

KING, Alec H.

„The Royal Music Library in the British Museum“, *Fs. Grasberger* 193–201

Die Royal Music Library im British Museum umfaßt die Bestände der sog. „Old Royal Library“, d. h. die Musikalien, die die englischen Könige seit Edward IV. für ihren Eigenbedarf zusammengetragen haben. Die Sammlung umfaßt ca. 4500 Drucke und ca. 1000 Mss., die hauptsächlich der Musikliebe dreier Könige bzw. Königinnen zu danken sind: George II. brachte eine Sammlung von Stefani-Opern aus Hannover mit, George III. und seine Frau Charlotte erweiterten sie u. a. um 95 Händel-Autographe, um Musik für Tasteninstrumente und Kammerbesetzung sowie um den Nachlaß William Boyce's, der u. a. A. Scarlattis 12 Flötenkonzerte enthielt, und George IV. erwarb eine Sammlung englischer, französischer und italienischer Madrigale. DHA

9.

KLEIN, Hans Günther

*Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung. Beethoven: Autographe und Abschriften, Berlin: Merseburger 1975*

Der Katalog ist nach Handschriftenarten und innerhalb dieser nach Signaturgruppen gegliedert. Er verzeichnet neben Autographen auch Abschriften mit eigenhändigen Eintragungen Beethovens. Die Handschriftenbeschreibungen enthalten folgende Angaben: 1. Format, 2. Blattanzahl, 3. Ggf. Lagenbeschreibung, 4. Seiten- und Blattzählung, 5. Überklebungen, 6. Leerseiten. DHA

10.

KÖHLER, Karl-Heinz

„150 Jahre Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Gedanken zur Tradition und zu den Aufgaben einer wissenschaftlichen Musikbibliothek“, *Fs. Grasberger* 203–212

Der Grundstock zur heutigen Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek wurde mit dem 1824 auf Initiative C. Fr. Zelters hin getätigten Ankauf eines Nachlasses „mittelalterlicher Handschriften und Drucke“ gelegt. 1839 gelangten die berühmten Bach-Handschriften aus dem Nachlaß Georg Pölchhaus, 1873 „der damals noch bedeutsame Rest des Mozartschen Nachlasses“ in die Bibliothek. Einen dritten Schwerpunkt innerhalb des Bestandes bildet die zwischen 1843 und 1910 zustandegewonnene Sammlung von Beethoven-Autographen (u. a. die 138 Konversationshefte), und einen vierten der 1878 erfolgte Erwerb des Nachlasses von Mendelssohn. DHA

11.

KRUMMEL, D. W.

*English music printing 1553–1700, London: Oxford University Press 1976*

Rez. in: *Early Music* 4 (1976) 315–316

12.

MÜNSTER, Robert

„Die handschriftlichen Nachlässe in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek“, *Fs. Grasberger* 259–272

Die Nachlässe, die der Musiksammlung der Bayer. Staatsbibliothek im Laufe ihres Bestehens integriert wurden, sind als solche nicht eigens – etwa durch besondere Signaturen – kenntlich gemacht, sondern in den großen Signaturen-Kategorien *Musica manuscripta*, *Musica practica* und *Musica theoretica* aufgegangen. Im vorliegenden Aufsatz werden 94 anhand eines erhaltenen „Zugangsbuches“ rekonstruierte Komponistennachlässe und Sammlungen von Musikhandschriften und Drucken aus Einzelnachlässen aufgeführt.

DHA

13.

NESTLE, Rosemarie

„Das Bachschrifttum 1968–1972“, *BJb* (1976) 95–161

Zusammenstellung des im Zeitraum von 1968 bis 1972 erschienenen internationalen Bachschrifttums. Die Bibliographie umfaßt 884 Titel und ein Autorenregister. Sie ist als Fortsetzung der im *BJb* 1967 (E. Franke) und 1973 (R. Nestle) veröffentlichten Bach-Bibliographien zu sehen.

DHA

14.

RÖSING, Helmut

„Zur Planung und zum gegenwärtigen Stand des RISM Handschriften-Projekts“, *FAM* 23 (1976) 2–6

Angaben über die Vorarbeiten zur Serie A/II des RISM (Musikhandschriften von 1600 bis 1800), insbesondere über die für den Einsatz eines Computers notwendigen Anpassungen bei der Erfassung der Titel.

KD

15.

RUTSCHMAN, Edward R.

„The microfilm collection of 17th- und early 18th-century manuscript opera scores and libretti“, *Current Musicology* 21 (1976) 11–15

Eine Liste von Mss. italienischer Barockopern, die an der University of Washington als Mikrofilme zugänglich sind.

DHA

16.

VAN HOBOKEN, Anthony

„Zur Entstehung meiner Sammlung musikalischer Erst- und Frühdrucke“, *Fs. Grasberger* 101–106

Die Sammlung, die etwa 5000 Drucke umfaßt (hauptsächlich Werke der großen Komponisten zwischen J. S. Bach und J. Brahms) wurde 1919 mit dem Erwerb der von Haydn signierten Originalausgabe der Englischen Canzonetten begründet. Sie wurde kürzlich in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek eingegliedert.

DHA



17.

WESSELY, Othmar

„Der Indice der Firma Franzini in Rom. Versuch einer Rekonstruktion“,  
*Fs. Grasberger* 439–492

Das Anliegen des Autors ist es, anhand von erhalten gebliebenen Buchkatalogen die Gesamtheit der Produktion an Musikdrucken, also auch der verschollenen, zu erfassen. Für den *Indice* von Franzini (1672) ist vor allem der zeitlich weitgespannte Rahmen des Angebots auffallend. VG

18.

\*YEATS-EDWARDS, Paul

*English church music: A bibliography*, London: White Lion Publishers 1975

Rez. in: *ML* 57 (1976) 418–419

19.

WHITEHEAD, P. J. P.

„The lost Berlin manuscripts“, *Notes* 33 (1976) 7–15

Ein wertvoller Teilbestand der Autographen-Sammlung der Berliner Staatsbibliothek wurde 1941 ins schlesische Benediktiner-Kloster Grüssau ausgelagert. Seitdem sind die fünf Kisten, die Werke von J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, Busoni, Haydn, Meyerbeer, Mendelssohn, Mozart, Schubert und Schumann enthielten, verschollen. Eine auf Initiative des Verfassers hin seitens der polnischen Regierung angestrebte Nachforschung blieb ohne Erfolg. DHA

## 2. QUELLENUNTERSUCHUNGEN

### 2.1. MITTELALTER

s. 29.

CORBIN

Notation / Einstimmigkeit

20.

PETZSCH, Christoph

„Ostschwäbische Rondeaux vor 1400“, *BGdSL* 98 (1976) 384–394

Die Handschrift clm 28557 der Bayer. Staatsbibliothek München enthält die frühesten nachweisbaren deutschsprachigen Rondeaux ostwärts des Rheins (2. Hälfte 14. Jh.) – allerdings ohne Melodien. Vier der Rondeaux sind vollständig, eines fragmentarisch überliefert. Der Verfasser war, dem Dialekt nach zu urteilen, ein Ostschwabe, wozu auch die Tatsache paßt, daß der Codex – allerdings erst im 17. Jh. – in Buxheim an der Iller nachweisbar ist.

DHA

21.

ROESNER, Edward H.

„The origins of  $W_1$ “, *JAMS* 19 (1976) 337–380

Die berühmte Notre Dame-Quelle  $W_1$  (Wolfenbüttel, Cod. 628 Helmstadiensis) ist paläographisch, liturgisch und stilistisch kein einheitliches Ganzes. Trotz zahlreicher Bemühungen ist weder ihre Herkunft noch die Datierung gesichert. Während der Hauptteil des Repertoires in  $W_1$  verwandt ist mit demjenigen der anderen Notre Dame-Quellen (vor allem  $W_2$  und  $F$ ), unterscheidet sich der 11. Faszikel sowohl äußerlich als auch vom Repertoire her von den übrigen; er erweckt den Eindruck englischer Provenienz. Roesner bezweifelt die gängige Theorie, nach der es sich bei dem Ms. um einen Sammelkodex handelt, der unterschiedliche geographische und chronologische Zusammenhänge spiegelt. Er vertritt die These eines gemeinsamen Ursprungs der Handschrift und führt überzeugende liturgie- und repertoirebezogene Gründe für die Entstehung in St. Andrews/Schottland an.

NvD

### 2.2. RENAISSANCE

22.

ATLAS, Allan

*The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27), Part I: Commentary, Part II: Transcriptions* = Wissenschaftliche Abhandlungen XXVII/1, Brooklyn: Institute of Mediaeval Music 1975 und 1976

Eine ausführliche Beschreibung der Handschrift sowie Erörterungen über ihre Herkunft wohl aus dem frühen 16. Jh. und über die Tatsache, daß sie sich im Besitz von G. O. Pitoni befunden hat und in seinen *Notizie* als Quelle herangezogen wurde, bilden die Kapitel I bis III. Im weiteren werden Konkordanzen (IV.), die Musik selbst (V.) und die Verbreitung der Niederländischen Chanson in Italien zwischen ca. 1450 und ca. 1530 besprochen (V.). Ein Verzeichnis der Textincipits und der Komponisten sowie bibliographische Angaben beschließen die Untersuchung. Der zweite Teil bringt die Edition ausgewählter Chansons. Die Auswahl geschah nach dem Gesichtspunkt, einen Querschnitt des in der Handschrift enthaltenen Repertoires zu bieten und gleichzeitig das Angebot der in modernen Ausgaben zugänglichen Chansons zu erweitern.

VG

23.

CRAWFORD, David

*Sixteenth-century choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferato* = Renaissance manuscripts studies 2, AIM 1975

24.

DEVRIIL, Anselme

„Un bréviaire manuscrit de Fleury de 1598, témoin de la liturgie médiévale“, *Revue Bénédictine* 86 (1976) 154–162

Das Brevier Orléans, Bibl. mun. 776 aus dem Kloster St. Benoit-sur-Loire/Fleury (in Leroquais' *Les bréviaires* ... nicht aufgeführt) wurde erst 1598 fertiggestellt. Es spiegelt aber – trotz zahlreicher Korrekturen und Emendationen – eine mittelalterliche liturgische Praxis. In besonderem Maße gilt dies für Anzahl und Abfolge der Lectiones, für die Litaneien der Marienliturgie, das Sanctorale und das Requiem. NvD

25.

HUDSON, Barton

„A neglected source of Renaissance polyphony: Rome, Santa Maria Maggiore J. J. III. 4“, *AML* 48 (1976) 166–180

Die Handschrift SMM J.J. III. 4, ein Chorbuch des frühen 16. Jhs., enthält 16 Messen, zwei Credo-Sätze, ein *Vidi aquam*, ein Te Deum und zwei im Text leicht voneinander abweichende Stücke, die mit *Beata quoque agmina* beginnen. Mittels Konkordanzen lassen sich die meisten Werke identifizieren: Josquin (3), Brumel (3), Josquin oder Brumel (1), Févin (2), Weerbecke (2), Pipelare (1), Obrecht (1), Busnois (1), Moulu (1), Crecquillon (1). Außer der letzten Messe (Crecquillon, fünfstimmig) sind alle Stücke vierstimmig. Die Handschrift läßt sich in zwei Großteile gliedern, die sich nach Repertoire, Handschrift und Chronologie unterscheiden; den jetzigen Zustand dürfte sie nicht vor 1550 erreicht haben. Sie wurde vermutlich von französischen Schreibern in Rom angefertigt. Interessant, aber in der Bedeutung nicht geklärt, ist zudem ein Vermerk auf einem beige bundenen Stück Papier: „Liber missarum in cantu figurato Jusquini“. Ein Inhaltsverzeichnis mit Angabe der verfügbaren Konkordanzen beschließt die Untersuchung. VG

26.

RIFKIN, Joshua

„Pietrequin Bonnel and Ms. 2794 of the Biblioteca Riccardiana“, *JAMS* 29 (1976) 284–296

Das dreistimmige Rondeau „Qu'en dictez vous“ von Pietrequin ist möglicherweise vom Komponisten selbst in den Chansonier eingetragen worden, was eine Bereicherung unserer Kenntnisse von Autographen des späten 15. Jhs. darstellen würde. Studien zur Chronologie, zur Konkordanzfrage und zur Quellenfiliation werfen neues Licht auf diese wichtige Liederhandschrift. PR

27.

WARD, John M.

„The so-called ‚Dowland lute book‘ in the Folger Shakespeare Library“, *JLSA* 9 (1976) 5–29

Die Annahme, die Lauten-Handschrift Washington, Folger Shakespeare Library, Ms. V. b. 280 sei ehemals im Besitz John Dowlands gewesen, geht auf einen entsprechenden Hinweis aus dem Katalog des Auktionshauses Sotheby von 1926 zurück. Nach den Ausführungen Wards gehörte das Ms., das Stücke von J. Dowland, Johnson und Allison enthält, ursprünglich wohl einem oder mehreren Lautenschülern; hierfür sprechen die mindestens 12 beteiligten Schreiber – wohl Lehrer und Schüler, die Übungsstücke eintrugen –, die große Zahl aufführungspraktischer Anweisungen, sowie ausgeschriebene Übungsbeispiele, an Hand deren offensichtlich unterschiedliche Möglichkeiten der b. c.-Ausführung erlernt werden sollten. Bei dem Lehrer handelt es sich – wie aus Handschriftenvergleichen deutlich wird – offenbar um John Dowland; die Hs. scheint aber erst später in den Besitz der Familie gelangt zu sein. DHA

28.

ZIINO, Agostino

„Appunti su una nuova fonte di musica polifonica intorno al 1500“, *nRMI* 10 (1976) 437–441

Übersicht über den Inhalt eines 224 Folios umfassenden Ms. aus der Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena, das liturgische Mehrstimmigkeit (Psalmen, Motetten, Antiphonen, Meßzyklen u. a.) des 15. Jh. u. a. von Compère, Gaspar van Weerbeke, Agricola und Mouton enthält. DHA

## 2.3. BAROCK

s. 78.

DAW

Musikgeschichte / J. S. Bach

## 2.4. QUELLEN AB 1750

s. 109

SCHMIDT-GÖRG

Musikgeschichte / Beethoven



### 3. NOTATION

#### 3.1. EINSTIMMIGKEIT

29.

CORBIN, Solange

„The neumes of the Martianus Capella manuscripts“, *Essays on opera and English music* 1–7

Das Ms. Oxford, Bodleian Library, Laud Latin 118 (Madan Catalogue 1597) verdient aus zwei Gründen besonderes Interesse: zum einen bezeugt es das Überleben antiken Gedankengutes und die Tatsache seiner Überlieferung ins Mittelalter; zum anderen ist es eines der vier Martianus Capella-Mss., die Neumen enthalten (Corbin klassifiziert sie als aquitanische Neumen). NvD

#### 3.2. MENSURALNOTATION

30.

GODT, Irving

„Reading ligatures from their ground state“, *Early Music* 4 (1976) 44–45

Ein Hinweis zum praktischen Umgang mit den Grundformen der Ligaturen im 15. und 16. Jh. NvD

31.

HARRÁN, Don

„New evidence for musica ficta: the cautionary sign“, *JAMS* 29 (1976) 77–98

Die „Achtung-Zeichen“ sind Kreuze, die an bestimmten harmonischen oder melodischen Fixpunkten gesetzt sind, wo der Gebrauch der *musica ficta* verbotene Dissonanzen, ungeschickte Stimmführung oder Querstände ergeben würde. Sie sind gut belegt im Madrigal-Repertoire des 16. Jhs. Im allgemeinen gibt es zwei Hauptverwendungen für diese mehrdeutigen Zeichen: Zum einen können sie im Sinne eines Auflösungszeichens wirken, zum anderen in demjenigen eines „Achtung-Zeichens“ an Stellen, an denen der ausführende Musiker normalerweise *musica ficta* verwenden würde (u. a. dann, wenn in der Kadenz die kleine Terz, im Hexachord die Tonstufe über der Sext oder der Ganzton als Leitton beibehalten werden soll). Die „Achtung-Zeichen“ erscheinen in der Regel in einer der drei Oberstimmen, am Ende einer Phrase und als Vorzeichen zu c oder f. Indirekt bezeugen sie etwas vom Wesen der *musica ficta*, weil sie ihre normale Handhabung verhindern und damit ein weiteres Moment der Genauigkeit hinsichtlich der Verwirklichung kompositorischer Intentionen bieten. NvD

#### 4. EDITIONSPRAXIS

s. 4.

DEVRIÈS

Kataloge / Bibliographien / Quellenverzeichnisse / Musikaliensammlungen

32.

LESURE, François

„Ebauche d'un répertoire des éditeurs de musique dans les provinces françaises“, *Fs. Grasberger* 233–258

Das Verzeichnis von Lesure stellt einen ersten Versuch dar, die Musikverleger der französischen Provinz in gleicher Weise zu erfassen, wie dies C. Hopkinson in seinem *Dictionary of Parisian Music Publishers, 1700–1950* für die Hauptstadt bereits besorgt hat. Abgesehen von einigen Namen für das 18. Jh. führt das Verzeichnis vor allem Verleger des 19. und 20. Jhs. auf. KD

s. 154

LOWINSKY / BLACKBURN

Musikgeschichte / Josquin



## 5. MUSIKLEHRE

### 5.1. MITTELALTER

33.

DELLA SETA, Fabrizio

„Scienza e filosofia nella teoria musicale dell' Ars Nova in Francia“, *nRMI* 10 (1976) 357–383

Ein von Beobachtungen Heinrich Besslers ausgehender Bericht über ein Thema, das vorab durch Bemühungen des 14. Jhs. in den Bereichen von Mathematik und Physik sowie durch deren Rezeption von Seiten der Musiklehre her konstituiert ist. Die Arbeit ist durch eine nahezu vollkommene Abstinenz gegenüber der musikwissenschaftlichen wie der einschlägigen wissenschaftsgeschichtlichen Literatur gekennzeichnet, welche durch das äußerst schmale Quellenfundament nicht kompensiert wird. MH

34.

GUT, Serge

„La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Age“, *AMl* 48 (1976) 20–44

Der Verfasser gibt eine Übersicht über die Verwendung von Konsonanz und Dissonanz samt deren Differenzierungen (z. B. „concordantia imperfecta“) in 37 Texten der Musiklehre, welche dem Zeitraum zugehören, der durch die *Musica Enchiridis* einerseits und durch des Francisco Salinas *De musica* andererseits begrenzt wird. In einer anschließenden Untersuchung werden die einzelnen Intervalle auf ihre qualitative Bedeutung hin befragt. MH

35.

HUGLO, Michel

„Le développement du vocabulaire de l' *Ars musica* à l'époque carolingienne“, *Latomus* 34 (1975) 131–151

36.

MARKOVITS, Michael

*Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter* = Publikationen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft II, 30, Bern: Haupt 1976

Der Zeitraum von der Mitte des 9. bis zur Mitte des 11. Jhs. läßt sich hinsichtlich der Musik durch folgende Phänomene charakterisieren: durch einen Zug zur Systematisierung, durch eher auditive als arithmetische, geometrische oder harmonische Wahrnehmung der Töne und durch den Versuch, musikalische Verbindungen und Fortschreitungen logisch zu erklären und entsprechend zu lehren, d. h. durch eine Verlagerung des Akzents von einer abstrakten auf eine konkrete Ebene. Während dieser Zeit entstand als eine Kombination aus antiken Traditionen und byzantinischen Einflüssen ein System von Intervallrelationen, das sich am Monochord und an den Mensuren von Orgelpfeifen darstellen ließ, sowie das Strukturprinzip der Tonskala mit den ihm immanenten Qualitätsunterschieden. NvD

37.

RANDEL, Don M.

„Al-Fārābī and the role of arabic music theory in the late Middle Ages“, *JAMS* 29 (1976) 173–188

Der Verfasser bietet aus *De scientiis (Iḥṣā' al-'ulūm)* von al-Fārābī den Abschnitt über „musica speculativa“ im arabischen und im lateinischen Wortlaut (Übersetzung des Gerhard von Cremona) mit einer eigenen, Farmer oft korrigierenden Übersetzung vom Arabischen ins Englische. Besonders interessant ist, daß die Beziehungen zwischen *Iḥṣā' al-'ulūm* und dem (während des Mittelalters nicht ins Lateinische übersetzten) großen Werk von al-Fārābī über Musik, *Kitāb al-musīqī al-kabīr*, berücksichtigt und besprochen wird. Im abschließenden Teil vertritt Don Randel die Überzeugung, die Auswirkungen der arabischen Musiktheorie auf die lateinische seien gering zu veranschlagen.

MH

## 5.2. RENAISSANCE

38.

RIPIN, Edwin M.

„A reevaluation of Virdung's *Musica getutscht*“, *JAMS* 29 (1976) 189–223  
 Sebastian Virdungs *Musica getutscht*, Basel 1511, ist der früheste Druck, der sich mit Instrumentenkunde und Intavolierungsfragen befaßt. Von dem Druckwerk sind heute insgesamt fünfzehn Exemplare bekannt, von denen neun das von der Faks.-Ausgabe her bekannte Titelblatt und sechs ein weniger bekanntes, eleganteres Titelblatt in Rot-Schwarz-Druck und mit einer Bordüre, auf der Instrumente dargestellt sind, aufweisen. Schon Wolfgang Schmieder wies auf die Existenz zweier verschiedener Drucke hin. Verschiedene Indizien lassen für den zweiten Druck auf Augsburg als Entstehungsort schließen. Als Drucker kommt der für Raubdrucke nicht unbekannte Johann Schoensperger d. J. in Frage. Die Illustrationen Virdungs wurden verschiedentlich kopiert; über ihren Wert kann man geteilter Meinung sein, da die meisten seitenverkehrt sind und dadurch zu vielfacher Verwirrung geführt haben. Die Ausführungen Virdungs sind häufig sehr subjektiv und intuitiv und machen es schwierig festzustellen, was wirklich stimmt. Der Wert des Buches scheint in erster Linie darin zu liegen, daß es sich um ein Lehrbuch in der Volkssprache und mit Illustrationen handelt.

VG

## 5.3. BAROCK

39.

KIRKPATRICK, Ralph

„On re-reading Couperin's *L'Art de Toucher le Clavecin*“, *Early Music* 4 (1976) 3–11

„Probably few books on music are better known to those who have never read them than Couperin's *L'Art de Toucher le Clavecin*“. Ein ernsthaftes Studium dieses Traktats (der erst seit kurzer Zeit in einem befriedigenden Reprint vorliegt) zeigt, daß der Inhalt im großen und ganzen oberflächlich, die Syntax desorganisiert, das Werk hinsichtlich seiner stilistischen und darstellerischen Qualitäten undiszipliniert und die Diskussion wichtiger Probleme, z. B. der *notes inégales*, verwirrend ist. Es wird deutlich, daß Couperin keiner der großen Theoretiker seiner Zeit war; eher hinterläßt dies magere literarische Zeugnis nach Meinung des Autors den Eindruck von Spontaneität, Dynamik und der Weigerung eines großen Musikers, seine eigene musikalische Praxis kodifiziert zu sehen.

NvD

40.

SEVIER, Zay V. David

„Johann Georg Ahle on voice leading and dissonance“, *JMTb* 20 (1976) 93–104

Zur Darstellung wichtiger Fehler der Stimmführung und Dissonanzbehandlung bedient sich Ahle in seinen „Musikalischen Frühlings-Gesprächen“ (1695) eines Liedes, dessen von Fehlern durchsetzte Vertonung er dem wohl fiktiven Komponisten Gänsau zuschreibt. Der Aufsatz enthält die Komposition und Ahles Diskussion der Fehler sowie einen vom Autor daraus abgeleiteten Regelkatalog. KD

s. 69.

WALKER

Musikgeschichte / Barock

## 5.4. MUSIKLEHRE AB 1750

41.

BAKER, Nancy K.

„Heinrich Koch and the theory of melody“, *JMTb* 20 (1976) 1–48

In dem Aufsatz werden Kochs „mechanische Regeln von der Melodie“ aus dem zweiten Teil des *Versuchs einer Anleitung zur Composition* (1787) referiert und in Zusammenhang mit anderen zeitgenössischen Ansätzen zu einer systematischen Melodielehre gebracht. KD

42.

KIRKPATRICK, Ralph

„C. P. E. Bach's *Versuch* reconsidered“, *Early Music* 4 (1976) 384–392

Kirkpatrick kommt aufgrund langjähriger Beschäftigung mit dem *Versuch* zum Schluß, daß die darin enthaltenen Anweisungen stärker als allgemein angenommen wird, auf die Kompositionen C. P. E. Bachs zugeschnitten sind. Er weist darauf hin, daß die Anwendung der Verzierungslehre auf die Werke J. S. Bachs problematisch ist und analysiert die grundsätzlichen Unterschiede der Lehre des *Versuchs* zur französischen Musiklehre und -praxis. KD



## 6. SATZLEHRE

### 6.1. ÜBERBLICKE

43.

APFEL, Ernst

*Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik I–III*, Saarbrücken: Selbstverlag 1974–1976

Bd. 1 und 2 enthalten Umarbeitungen – teils Erweiterungen, teils Zusammenfassungen – der an verschiedenen Stellen erschienenen Arbeiten Apfels zur Satzlehre vom Mittelalter bis zum 18. Jh. In Bd. 3 finden sich – als ein neuer Beitrag – „Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit“. KD

44.

\*FLECHSIG, Hartmut

*Studien zur Theorie und Methode musikalischer Analyse*, München: Katzbichler 1976

### 6.2. EINZELNE EPOCHEN

#### 6.2.1. *Mittelalter*

s. 245.

TISCHLER

Untersuchungen zu einzelnen Gattungen und Formen / Mittelalter (Außerliturgische und weltliche Einstimmigkeit)

#### 6.2.2. *Renaissance*

s. 154.

LOWINSKY / BLACKBURN

Musikgeschichte / Josquin

45.

LUOMA, Robert G.

„Aspects of mode in sixteenth-century Magnificats“, *MQ* 62 (1976) 395–408

Modalität prägt sich in der Praxis des 16. Jahrhunderts vor allem durch den wichtigsten Ton innerhalb des Oktavambitus und die Art der Verwendung der übrigen Töne aus. Die Wahrnehmung der Modalität wird in den Magnificats und in anderen vom Choral beeinflussten Kompositionen durch Rezitations- und Kadenz-Töne des Cantus firmus verstärkt oder abgeschwächt. Diese Töne, die oft im Tenor erscheinen, folgen bestimmten Gesetzen: Sie scheinen unter dem Zwang magnetischer Anziehung imperfekter auf perfekte Konsonanzen zustande zu kommen; oder sie werden durch textliche Bedingungen, durch Pausen, prägnanten Rhythmus, Vorhalte oder improvisierte Verzierungen bestimmt.

NvD

s. 155.

STAM und VAN BENTHEM

Musikgeschichte / Josquin

6.2.3. *Barock*

46.

APFEL, Ernst

„Rhythmisch-metrische und andere Beobachtungen an Ostinatobässen“, *AfMw* 33 (1976) 48–67

Rhythmisch-metrische Interpretationen von Ostinato-Bässen anhand von Kompositionen des 17. Jahrhunderts auf dem Hintergrund früherer Interpretationen von Riemann, Pepper und Spohr. Der Aufsatz enthält ausführliche Angaben über Quellen, Ausgaben und Literatur. KD

6.2.4. *Musik ab 1750*

47.

BELOW, Robert

„Some aspects of tonal relationship in Beethoven's seventh symphony“, *MR* 37 (1976) 1–4

Der A-dur-Sinfonie Beethovens liegt ein Plan von Ton- und Tonartenverwandtschaften zugrunde, der den vier Sätzen von der Einleitung bis zur Coda Zusammenhang und charakteristisches Gepräge verleiht. An architektonisch wesentlichen Punkten des ersten, zweiten und letzten Satzes „dominiert“ der Ton e, und auch die Themen dieser drei Sätze sind von ihm bestimmt. Die Ausweichungen nach C-dur und F-dur bereiten die Tonart des 3. Satzes (F-dur) vor. Belows Terminologie vermeidet Begriffe wie Funktion oder Medianten (F-dur ist mit A-dur in derselben Weise terzverwandt wie C-dur mit E-dur), während einem so klaren Kompositionskonzept eine klarer konzipierte Terminologie erst adäquat wäre. PR

s. 167.

BENARY

Musikgeschichte / Mozart

s. 176.

KELLER

Musikgeschichte / Mozart

48.

SCHENK, Erich

„Zur Genese der emphatischen None“, *Fs. Grasberger* 405–412

Der Nonsprung ist seit Mozarts Figaro (Susanna: *Se l'amano le femine*) Ausdruck emphatischer Erregtheit; gleichsam eine Vorstufe dazu findet sich in Haydns *Stabat mater* (1767). VG

## 7. MUSIKGESCHICHTE

### 7.1. ALLGEMEINES UND ÜBERBLICKE

49.

ANGLÈS, Hygini

*Scripta musicologica*, ed. J. López-Caló, 3 Bde., Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1975

Eine dreibändige Sammlung der musikwissenschaftlichen Aufsätze H. Anglès', die sich in neun Teile gliedert: 1. De cantu gregoriano, 2. De musica hispana primaeva, 3. De musica lyrica latina, provinciali, gallica et italica medii aevi, 4. De musica lyrica hispana medii aevi, 5. De musico commercio inter Hispaniam et alias Europae regiones aevo medio, 6. De praxi musica in Hispania aevo medio, 7. De polyphonia sacra saeculis XII–XVI, 8. De polyphonia profana in Hispania usque ad saeculum XVI, 9. De musica instrumentali usque ad saeculum XVII. DHA

50.

\*DAVARI, Stefano

*La musica a Mantova. A cura di G. Ghirardini*, Mantua: Baruffaldi 1975

51.

DÖMLING, Wolfgang

„Die kranken Ohren Beethovens' oder Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) 181–194

Die im Untertitel gestellte Frage wird in Analogie gesetzt zum Versuch vor allem Heinrich Wölfflins, innerhalb der Kunstgeschichte eine „Naturgeschichte der Kunst“ zu entwerfen, d. h. stilistische Wandlungen auf der Basis von Naturgesetzmäßigkeiten zu erklären. Die Frage, ob auch für das musikalische Hören naturbedingte Gesetzmäßigkeiten geltend gemacht werden können, wird an Hand von Thesen von Schering, Bessler und Fellerer entfaltet und als Zirkelschluß zurückgewiesen, der nicht so sehr den Schluß nahelege, „daß an einer so zäh vertretenen These doch etwas sein müsse, als vielmehr den, daß es sich um ein Trugbild handelt“. DHA

52.

PESCERELLI, Beatrice

„Teofilo Macchetti (1632–1714). Un dimenticato precursore della ricerca musicologica“, *AML* 48 (1976) 104–111

Teofilo Macchetti (1632–1714) war lange Kapellmeister am Dom zu Pisa und ein bekannter Komponist geistlicher Musik. In Pisa wird von ihm eine Handschrift aufbewahrt, an der er noch im hohen Alter gearbeitet hat. Besonders interessant dabei sind seine Studien an mittelalterlichen Handschriften, die ihm zur Verfügung standen. Der Gegenstand seiner Untersuchungen ist nicht eine allgemeine Geschichte der Musik, sondern eine Geschichte der *musica mensurata* von Franco von Köln bis zu seinen Tagen. VG

53.

STRUNK, Oliver

*Essays on music in the western world*, New York: Norton 1976

Eine Sammlung von 18 Aufsätzen, von denen 14 in den Jahren zwischen 1920 und 1950 in Erstveröffentlichung erschienen sind; die verbleibenden vier stammen aus den sechziger Jahren (1962–1970). DHA



## 7.2. EINZELNE EPOCHEN

### 7.2.1. *Mittelalter*

54.

ELLISON, Ross W.

„A comparative study of the presentation of early polyphony in selected music textbooks, handbooks, and surveys“, *Current Musicology* 21 (1976) 41–45

55.

PERKUHN, Ruth

*Die Theorien zum arabischen Einfluß auf die europäische Musik des Mittelalters*, Walldorf (Hessen): Verlag für Orientkunde 1976

56.

SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph

*Dia — Pason. De Omnibus. Ausgewählte Aufsätze von Joseph Smits van Waesberghe. Festgabe zu seinem 75. Geburtstag herausgegeben von C. J. Maas und M. U. Schouten-Glass*, Buren: Knuf 1976

Der Titel der Aufsatzsammlung erklärt sich aus dem Bestreben der Herausgeber, mit der Auswahl der Aufsätze einen Überblick über den gesamten Schaffensbereich des Jubilars zu geben. Neben Beiträgen zur mittelalterlichen Musiktheorie, zur Geschichte der mittelalterlichen Kirchenmusik, zum liturgischen Drama und zur Musik und Musikalität in den Niederlanden enthält der Band eine systematische Bibliographie aller Veröffentlichungen Smits van Waesberghes.

DHA

57.

STEIN, Franz A.

„Neue geistliche Lieder für den Vorhof des Tempels — im Mittelalter“, *Fs. Valentin* 231–234

Auszüge aus dem Vorwort zu einem Faszikel des „Moosburger Graduale“ (Mitte 14. Jh) mit 33 geistlichen Liedern, von denen einige dem Fest der Unschuldigen Kinder rubrizistisch zugeordnet sind. An diesem Fest wurde in den Klöstern und Kathedralen des hohen und späten Mittelalters ein Kinderbischof gewählt, der für einen Tag die absolute Verfügungsgewalt über das Kloster hatte, was häufig zu einem lärmenden Chaos geführt zu haben scheint. In dem genannten Vorwort berichtet ein Schulmann namens Johannes Perchauser, Kirchenvorstand und Stiftsdekan in Moosburg, daß er einerseits die in der Moosburger Kirche gesungenen Lieder gesammelt und aufgezeichnet, zum anderen eigene Lieder komponiert habe. Diese beziehen sich auf die Kindheit des Erlösers und sollten vielleicht zu einer Rückbesinnung auf den eigentlichen Sinn des Festes der Unschuldigen Kinder beitragen und damit die an diesem Tage üblichen Ausschreitungen verhindern helfen.

DHA

7.2.2. *Renaissance*

58.

BROWN, Howard Mayer

*Music in the Renaissance* = Prentice-Hall History of Music Series, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1976

Das Buch gehört zu der Reihe *Prentice-Hall History of Music Series* und soll einen Überblick über die Musik in der Renaissance vermitteln. In vier Teilen werden die Frührenaissance (1420–1490), die Hochrenaissance (1490–1520, um Josquin; 1520–1560 nach Josquin) und die Spätrenaissance (1560–1600) abgehandelt. VG

59.

\*CAZEAUX, Isabelle

*French music in the fifteenth and sixteenth centuries*, New York: Praeger 1976

60.

KING, A. Hyatt

„An English broadside of the 1520s“, *Essays on opera and English music* 19–24

Das von John Kastell gedruckte Fragment aus den 1520er Jahren stellt das einzige gedruckte Zeugnis weltlicher Vokalmusik vor 1565 in England dar. VG

61.

PRICE, David C.

„The Elizabethan household and its musical education“, *The Consort* 32 (1976) 193–199

62.

PRICE, David C.

„Gilbert Talbot, seventh Earl of Shrewsbury: an Elizabethan courtier and his music“, *ML* 57 (1976) 144–151

Anmerkungen über die dynastischen Verhältnisse der Familie Talbot im 16. Jh. und ihre Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern (u. a. N. Yonge, T. Hume und R. Allison).

DHA

63.

SALMEN, Walter

*Musikleben im 16. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern, Ser. III, Vol. 9, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1976

Dem Band ist die für die Reihe typische ausführliche Einleitung vorangestellt, in der eine „überblickartige Darstellung einer Funktionsanalyse der Musik und der Musizierenden“ versucht wird. Diesem primär soziologisch orientierten Ansatz entsprechend werden Musik, Musiker und Musikinstrumente in ihrer sozialen Rangordnung sowie das Musizieren in seinen unterschiedlichen Funktionen und Orten behandelt (bei der Arbeit, auf dem Land, bei Rechtshandlungen, bei Krankheit und Tod, beim Tanz, bei der Tafel, im Feld und im Turnier, bei der Jagd, bei kirchlichen und weltlichen Festen). Der reiche Bildteil, der zum größten Teil aus Erstveröffentlichungen besteht, ist nach demselben Ordnungsprinzip gegliedert. DHA

64.

SHERR, Richard

„New archival data concerning the chapel of Clement VII“, *JAMS* 19 (1976) 472–478

Der Umstand, daß für das erste Drittel des 16. Jhs. fast keine Nachrichten über die päpstliche Kapelle und über die mit ihr verbundenen Komponisten existieren, läßt sich mit den Wechsellagen begründen, die sich zu jener Zeit in Rom vollzogen (vor allem die umfassenden Zerstörungen der Stadt im Jahre 1527). Trotzdem kann Sherr zwei Personal-Listen nachweisen, die sich in dem kürzlich wieder aufgefundenen Ms. Archivio di Stato di Roma C. S. Ms. 681, f. 75–76 finden. Eine gilt für das Jahr 1526, die andere ist undatiert. Interessant ist vor allem das Auftauchen des Namens Eustachio de Monte Regalis, womit H. Mayer Browns These gestützt wird, daß Eustachio in Rom unter dem Konkordat Clemens VII. tätig war (vgl. H. Mayer Brown und E. Lowinsky, *Eustachio Romano, Musica duorum*, MRM 6, Chicago 1975, 16). NvD

65.

SPIESSENS, Godelieve

„Geschiedenis van de gilde van de Antwerpe speellieden bijgenaamd Sint-Job en Sint-Maria-Magdalena. Deel II: 1600–1650“, *RBM* 28–30 (1974–76) 24–111

7.2.3. *Barock*

66.

BOSSA, Renato

„Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli“, *RIM* 9 (1976) 48–70

Zitate aus einem Briefwechsel, den der Neapolitaner Architekt Luigi Vanvitelli zwischen 1751 und 1768 mit seinem Bruder Urbano führte. Die Zitate beziehen sich auf das Musikleben um die Mitte des 18. Jhs. DHA

67.

FALK, Marguerite

„Vom guten Geschmack in der Musik. Marginalien zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts“, *Musica* 30 (1976) 216–217

Eine kurze Zusammenfassung ästhetischer Grundsätze aus dem Frankreich des 18. Jhs. an Hand zweier Schriften von Grandval (*Essai sur le bon goût en musique*, 1732) und Bollioud de Mermet (*De la corruption du goust dans la musique française*, 1746) gibt Anlaß zur Reflexion über deren Gültigkeit „für jede Zeit“. KD

68.

\*STEFANI, Gino

*Musica e religione nell' Italia barocca*, Palermo: Flaccovio 1975

Rez. in: *ML* 57 (1976) 431

69.

WALKER, D. P.

„Joan Albert Ban and Mersenne's musical competition of 1640“, *ML* 57 (1976) 233–255

Als Beitrag zu einem musikalischen Wettstreit zwischen Frankreich und den Niederlanden bat Marin Mersenne 1640 den Haarlemer Priester Joan Albert Ban um eine Verto-

nung des Gedichts „Me veux-tu voir mourir“ von Germain Habert. Die schon früher entstandene und von vornherein zum Sieg bestimmte französische Vertonung stammte von Antoine Boësset. Der Aufsatz bringt neben den beiden Kompositionen und Auszügen aus den dazu abgegebenen Gutachten (u. a. von Descartes) einen Überblick über die musiktheoretischen Gedanken von Ban. KD

70.

WITZENMANN, Wolfgang

„Die italienische Kirchenmusik des Barocks. Ein Bericht über die Literatur aus den Jahren 1945 bis 1974“, *AMl* 48 (1976) 77–103

#### 7.2.4. *Musikgeschichte ab 1750*

71.

DAHMS, Sibylle

„Das musikalische Repertoire des Salzburger Fürsterzbischöflichen Hoftheaters (1775–1803)“, *OeMZ* 31 (1976) 340–355

72.

KLUSEN, Ernst A.

*Johann Wilhelm Wilms (1772–1847) und das Amsterdamer Musikleben seiner Zeit*, Buren: Knuf 1975

s. 348.

REIMER

Musik und Gesellschaft

### 7.3 EINZELNE KOMPONISTEN

*Albicastro*

73.

DARBELLAY, Etienne

„Giovanni Henrico Albicastro alias Heinrich Weissenburg: Un compositeur suisse au tournant de XVIIe et XVIIIe siècles“, *SMZ* 116 (1976) 1–11 und 448–449

Die Studie entstand im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer Neuauflage des *Historisch-Biographischen Musiker-Lexikons der Schweiz* und enthält eine Zusammenfassung aller bis heute bekannter biographischer Daten Albicastros sowie ein Werkverzeichnis. KD

*Bach, C. Ph. E.*

74.

BUCK, Charles H.

„Revisions in early clavier concertos of C. P. E. Bach: revelations from a new source“, *JAMS* 29 (1976) 127–132

Mss., die sich seit 1966 im Besitz der Universität Berkeley (Kalifornien) befinden, enthalten zehn Cembalo-Konzerte Ph. E. Bachs (Wq 5, 6, 8, 11, 12, 16, 18, 24, 32, 39). Zwei davon überliefern frühere Versionen, die Bachs stilistische Entwicklung erkennen



lassen: Wq 24 wurde in der späteren Fassung in der Tutti-Solo-Struktur verändert, Wq 16 zeigt den Weg von „barocker Linearität“ zur kleingliedrigen galanten Figuration der Oberstimme. JCZ

s. 42.

KIRKPATRICK

Musiklehre ab 1750

*J. S. Bach*

75.

BIRK, Reinhold

„Die Bedeutung der ‚Vier Duette‘ in Bachs ‚Klavierübung III‘“, *MuK* 46 (1976) 63–69

Weiterer Deutungsversuch der Duette, diesmal im Sinne eines „christologischen Teils“ (S. 66): Passion – Auferstehung – Himmelfahrt – Pfingsten. Begründet wird diese Deutung durch die „Rhetorik der Motive“ (S. 64) und durch Zahlensymbolik. Eine Formanalyse fehlt. JCZ

76.

BREIG, Werner

„Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte“, *BJb* 62 (1976) 7–34

Dem Cembalo-Konzert d-Moll BWV 1052 liegt, wie seit langem bekannt ist, ein Violinkonzert d-Moll zugrunde, das bereits 1873 zum ersten Mal von Ferdinand David rekonstruiert wurde. Weniger klar ist, ob dieses Violinkonzert eine originäre Komposition ist, oder ob es auf die Bearbeitung eines früheren Bach'schen oder eines fremden Werkes zurückgeht. – Im vorliegenden Aufsatz macht der Autor auf der Basis einer detaillierten Analyse Vorschläge zur Verbesserung der von W. Fischer 1970 in der Neuen Bachausgabe VII/7 vorgenommenen Rekonstruktion des d-Moll-Konzertes. Hinsichtlich der Vorgeschichte des Konzerts kommt er zu dem Schluß, daß die Ecksätze wahrscheinlich Bearbeitungen eines früheren Werkes sind, während die Faktur des Mittelsatzes keinen Hinweis auf eine Vorlage gibt. Im Blick auf die Verfasserfrage tendiert Breig dazu, sowohl das rekonstruierte Violinkonzert als auch das den beiden Ecksätzen zugrunde liegende Werk als eine Bach'sche Komposition zu betrachten. DHA

77.

CURTI, Martha

„J. S. Bach's Chaconne in d minor: A study in coherence and contrast“, *MR* 37 (1976) 249–265

Die Chaconne ist mehrfach erweitert und uminstrumentiert worden: Schumann, Mendelssohn und Busoni schrieben eine Klavier-Begleitung, J. Raff eine Orchester-Begleitung, Brahms schrieb eine Klavierfassung für die linke Hand und Segovia eine Gitarrenfassung. Daneben existieren zahlreiche Ausgaben und Aufsätze zur Aufführungspraxis. Demgegenüber ist bislang wenig über die Satztechnik gearbeitet worden. Curti eröffnet eine Diskussion über die intervallische Struktur des Themas (a „tetrachord“) und die vielfachen Variations-Techniken, die wiederum durch ihre Länge (jede Variation hat vier Takte) und einen vorherrschenden Sarabanden-Rhythmus zu einer Einheit verschmolzen werden. NvD

78.

DAW, Stephen

„Copies of J. S. Bach by Walther & Krebs; A study of the manuscripts P 801, P 802, P 803“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 31–58

Die drei Manuskript-Bände P 801, P 802 und P 803 (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), zum großen Teil geschrieben von Joh. Gottfried Walther, Joh. Tobias Krebs (Vater) und Joh. Ludwig Krebs (Sohn), sind zentral für die Überlieferung der frühen Orgel- und Cembalowerke J. S. Bachs. Die Arbeit von H. Zietz (Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Hschr. P 801, P 802 und P 803, Hbg. 1969) ordnet dieses umfangreiche Material nach den drei Hauptschreibern und stellt eine hypothetische Chronologie auf. St. Daw steuert eine detailliertere relative Schrift-Chronologie bei, stellt aber die von Zietz vorgebrachten absoluten Daten in Frage. Der Artikel von Daw bringt viele interessante Beobachtungen; andererseits enthält er zu viele Ungenauigkeiten (gerade der erste Satz ist nicht stichhaltig: Bach besaß Exemplare der Orgeltabulatur von E. N. Ammerbach). JCZ

79.

DÜRR, Alfred

„Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts“, *BJb* 61 (1976) 63–69

Der Respekt, den die alten Denkmäler-Ausgaben bis heute einflößen, hat es verhindert, daß man sich bei der Erstellung der Neuen Bach-Ausgabe moderner Reproduktionsmethoden und der Erkenntnisse der historischen Hilfswissenschaft bediente. Die Notwendigkeit, diese Versäumnisse nachzuholen, wird an Hand des 5. Brandenburgischen Konzertes hinsichtlich folgender Faktoren diskutiert: der Datierung, der Quellen, der Abschriften-Varianten, der Korrekturen und der Kadenzen. Außerdem enthält der Aufsatz Überlegungen zur Entwicklung von Bachs Kompositionsstil. NvD

80.

EICHBERG, Hartwig

„Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken“, *BJb* 61 (1975) 7–49

Die heutige Bach-Forschung kreist vor allem um Authentizitäts- und Überlieferungsprobleme. Im vorliegenden Aufsatz wird die Frage stilistischer Authentizität hinsichtlich einer ganzen Gruppe von Werken für Tasteninstrumente gestellt, die nicht in die Neue Bach-Ausgabe aufgenommen wurde (einige Suiten bzw. Suitensätze, Ouvertüren und Capriccios). NvD

81.

EPPSTEIN, Hans

„Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument“, *BJb* 62 (1976) 35–57

82.

FINSON, Jon W.

„The violone in Bach's Brandenburg Concerti“, *GSJ* 29 (1976) 105–111

Die technischen Anforderungen an den Violonespieler sind bei Bach in jedem Stück ähnlich: in der Hauptsache wird die Violoncellostimme eine Oktave tiefer verdoppelt.



Die Violone-Stimmumfänge reichen in fast allen Stücken bei Bach von CC bis e. Diesen Forderungen kann der moderne, viersaitige Baß auch mittels Scordatur nicht genügen. Aufgrund zeitgenössischer Quellen kann mit großer Wahrscheinlichkeit für das 1. Drittel des 18. Jahrhunderts ein *sechssaitiges* Instrument in Quartenstimmung, evtl. mit einer Terz, angenommen werden. Vom zweiten Drittel des 18. Jhs. an wurde zusehends dem fünf- und dann vor allem dem viersaitigen Violone der Vorzug gegeben. VG

83.

HÄFNER, Klaus

„Der Picander-Jahrgang“, *BJb* 61 (1975) 70–113

84.

HOLSCHNEIDER, Andreas

„Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert“, *Musica* 30 (1976) 9–19

Überblick über die Bach-Rezeption in Deutschland seit etwa 1900 und Besprechung einiger Stationen: Die Fertigstellung der Bach-Ausgabe und die damit verbundenen Aktivitäten, z. B. die Bach-Feste, die Rolle, die Ferruccio Busoni einerseits und Schönberg, Berg und Webern andererseits als Bearbeiter Bach'scher Werke spielten; das Wirken Karl Straubes als Thomaskantor; die Orgelbewegung; und schließlich die mit der Gründung der Schola Cantorum Basiliensis ins Bewußtsein gerückte und seither stets weiter verfolgte Tendenz, das originale Klangbild nicht nur für die Orgel, sondern auch für das übrige historische Instrumentarium wiederzubeleben. DHA

85.

HÖSCH, Wolfgang

„Motivische Integration, Proportion und Zahlensymbolik in Johann Sebastian Bachs Magnificat“, *MuK* 46 (1976) 265–269

86.

KLOPPERS, Jacobus

„A criterion for manual changes in the organ works by Bach“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 59–67

In seiner Dissertation (1966) versuchte Kloppers erstmals, Argumente für eine „einfarbige“ Ausführung (ohne Manualwechsel) der Bachschen Orgelpräludien und -fugen zusammenzubringen. Danach ist die Voraussetzung hierfür, daß die Einheit des Affekts gewahrt wird. Die neuerliche Darstellung bringt eine übersichtliche Zusammenfassung und darüber hinaus eine Auseinandersetzung mit den wenig fundierten Spielanweisungen in der Neufassung des Buches „Über die Orgelkunst ...“ (Kassel 1975) von Hans Klotz. JCZ

87.

KRAUSE, Reinhold

„Zu den Posthornmotiven in J. S. Bachs B-Dur-Capriccio BWV 992“, *BJb* 62 (1976) 73–78

88.

LEAVER, Robin A.

„Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek“, *BJb* 61 (1975) 124–132

89.

MARSHALL, Robert L.

„Bach the progressive: Observations on his later works“, *MQ* 62 (1976) 313–357

Auf eine sehr schöpferische Periode in Bachs Leben (drei vollständige Jahres-Zyklen von Kirchenkantaten, die Johannes- und wahrscheinlich auch die Matthäus-Passion während der Leipziger Jahre zwischen 1723 und 1727) folgte eine Schaffenslücke, die sich scheinbar durch berufliche Unzufriedenheit und Überlastung erklärt, so die Leitung des *Collegium Musicum* und den Vertrieb von Johann David Heinichens „Generalbaß in der Composition“ und J. G. Walthers „Musikalisches Lexicon“. Marshall korrigiert dieses Bild, indem er auf Bachs mannigfaltige Beziehungen zum Dresdener Hof und den dort gepflegten musikalischen Stil hinweist. Letzterer ist – im Gegensatz zu Bachs vorhergehenden Kompositionen – mit Merkmalen des *style galant* verwoben: regelmäßig periodische Strukturen, langsamer Harmoniewechsel, einfache, eingängige Melodien ohne affektgebundene Chromatik; Melodien auch, die den musikalischen Satz dominieren und – vielleicht das Wichtigste – eine neue Ästhetik: die Dualität kontrastierender Affekte. Für diese Periode im Schaffen Bachs ist die Auflösung gewisser stilistischer Spannungen charakteristisch, die sich bei einer Reihe von Kompositionen zeigen und die zunehmend eine Synthese zwischen gegensätzlichen musikalischen Impulsen aufweisen: 1) die Kantate 201 „Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde“, 2) die italienische Kantate 209 „Non sa che sia dolore“, 3) die Kaffee- und die Bauernkantate, 4) die h-moll-Messe (eine balancierte Gegenüberstellung von *stile antico* und *stile moderno*) und 5) – als Höhepunkt dieser Entwicklung – die Goldberg-Variationen. NvD

90.

MEZGER, Manfred

„Theologische Einblicke in Bachs Werkstatt“, *Fs. Valentin* 121–129

91.

PLATEN, Emil

„Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs“, *BJb* 61 (1975) 50–62

Der Schlußchoral der Kantate „Gott fähret auf mit Jauchzen“ (BWV 43, 11) ist keine Original-Komposition Bachs, sondern stammt von Christoph Peter (1655). Bach entnahm ihn fast unverändert dem „Neu Leipziger Gesangbuch“ des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682). Die Choräle BWV 433 und BWV 367 „sind vermutlich ebenfalls Übernahmen aus Vopelius, doch hat Bach sie nicht einfach übertragen, sondern – bei deutlicher Anlehnung an die ursprüngliche Substanz – satztechnisch bearbeitet“ (S. 54).

JCZ

92.

SCHEIDE, William H.

„Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs“, *BJb* 62 (1976) 79–94

93.

SCHLAGER, Karlheinz

„Auf der Suche nach Johann Sebastian Bach. Rückblick auf die Kasseler Musiktage vom 31. Oktober bis 2. November 1975“, *Mf* 29 (1976) 54–55

Kurzer Bericht über Referate und Konzerte, mit dem Tenor, daß die „Persönlichkeit des Künstlers“ – des ausführenden Interpreten – die „Frage nach der Aufführungspraxis verstummen“ mache. JCZ

94.

SCHMIDT, Henry

„Bach's c major orchestral suite: a new look at possible origins“, *ML* 57 (1976) 152–163

Bachs Ouvertüre (Orchestersuite) C-dur BWV 1066 zeigt auffallende melodische Verwandtschaft mit der Chormelodie „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ BWV 299 (Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725). Im Menuet I ist die Ähnlichkeit unmittelbar einleuchtend; die übrigen Sätze weisen den in deutschen Suiten oft auftretenden freien Variationszusammenhang auf. Da nur Quellen aus der frühen Leipziger Zeit vorliegen, wird die bisher übliche – aus stilistischen Gründen vorgenommene – Vor-Datierung (Besseler, Spitta) zu Recht in Zweifel gezogen. JCZ

95.

SCHRAMMEK, Winfried

„Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion“, *BJb* 61 (1975) 114–123

Schon in der Frühfassung der Matthäus-Passion hatte die Orgel außer der üblichen Ausführung des Basso continuo den Vortrag eines Choral-c. f. zu übernehmen (nur eine Continuo-Stimme für beide Chöre). In der späteren Fassung (1736) trägt die Orgelstimme des Chorus I beim Auftreten des Chorals den autographen Hinweis: „Rückposit: Sequialtera“. Da die große Orgel der Leipziger Thomas-Kirche dieses Register im Rückpositiv nicht aufwies, werden verschiedene Hypothesen diskutiert (Verwendung der kleinen Orgel, Aufführung in der Nikolaikirche), von denen aber keine sicher zu belegen ist. JCZ

96.

SCHULZE, Hans Joachim

„Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen“, *BJb* 62 (1976) 58–72

97.

SCHWENDOWIUS, Barbara / DÖMLING, Wolfgang (ed.)

*J. S. Bach. Zeit. Leben – Wirken*, Kassel etc.: Bärenreiter 1976

Der reich illustrierte Band, aus Schallplatten-Beilagen hervorgegangen, vereinigt elf Essays von W. Blankenburg, G. von Dadelsen, W. Dömling, A. Dürr, J. Eppelsheim, L. Finscher, H. Keller, H.-G. Klein und Ch. Wolff. Die Themenkreise sind: Umwelt, Biographie, Quellen, Instrumente, Bach-Tradition. JCZ

98.

STEIGER, Renate

„„O schöne Zeit! O Abendstunde“. Affekt und Symbol in J. S. Bachs Matthäuspasion“, *MuK* 46 (1976) 1–13

Ausgehend von F. Smends Untersuchungen an der Matthäuspasion versucht R. Steiger, die Tonartensphären und die ihnen zuzuordnenden Affekte detaillierter zu fassen.



Der Text des Rezitativs Nr. 64 wird zuerst durch „theologische Reflexion“ (S. 3) erhellt; die folgenden Tonartenuntersuchungen führen schließlich zur Frage, warum Bach, „wenn denn die Darstellung der Passionsgeschichte wirklich *Heilsverkündigung* ist, den beiden Abendszenen [Nr. 22 und 64] gleichwohl die Grundfarbe c-moll [die ‚Tonart der Trauer‘] gibt“ (S. 6). „Unheil und Heil, Leid und Trost“ (S. 13) sind im Passionsgeschehen verknüpft; Bachs Komposition wird dem gerecht durch „ein Aufreißen der Affektsphäre, durch modulatorische Bewegung. Die Wendung in bestimmte Tonarten hinein hat dabei für Bach symbolische Bedeutung“ (S. 13). JCZ

99.

STILLER, Günther

„Johann Sebastian Bach und Johann Christoph Gottsched – eine beachtliche Gemeinsamkeit“, *MuK* 46 (1976) 166–172

Der bedeutendste Musiker und der bedeutendste Literat Leipzigs scheinen wenig persönliche Berührungspunkte aufzuweisen. Sie gingen jedoch „beide in der Thomaskirche zur Privatbeichte“, „in der Regel zweimal im Jahr“ (S. 168). Die Wahl der Beichtväter wurde sorgfältig getroffen, woraus Stiller folgert, „daß die Privatbeichte damals keineswegs, wie immer wieder behauptet worden ist, zu einer starren und rein formellen Angelegenheit geworden war“ (S. 171). JCZ

s. 157.

TITTEL

Musikgeschichte / Krebs

100.

WOHLFAHRT, Hannsdieter

„Theologische Sinnbezüge in instrumentaler Musik, dargestellt an Bachs Sinfonia f-Moll (BWV 795)“, *Musica Sacra* 96 (1976) 182–189

Zahlensymbolik und musikalisch-rhetorische Figuren in der Sinfonia f-moll weisen auf die „Theologia crucis“ (Passus duriusculus), auf „Kreuz“ und „Kirche“ (Pathopoiia und Suspiratio), auf die Trinität (Gliederung in drei Großabschnitte), auf den Dekalog (zehnmaliges Erscheinen des Passus duriusculus und seiner Gegenstimmen) sowie auf J. S. Bach (die Zahl 14 und 41). DHA

101.

WOLF, Christoph

„Bach's *Handexemplar* of the Goldberg variations: a new source“, *JAMS* 29 (1976) 224–241

Neben grundsätzlichen Überlegungen zur philologischen Bedeutung eines Handexemplars und einer Übersicht über die erhaltenen Handexemplare J. S. Bachs ist der Aufsatz der im Titel genannten Quelle gewidmet, die vor einigen Jahren in einer Straßburger Privatbibliothek gefunden wurde und sich jetzt in der Bibliothèque Nationale befindet. Sie enthält im Text der Goldberg-Variationen zahlreiche Eintragungen Bachs, so u. a. Korrekturen des Notentextes sowie Ergänzungen von Artikulationszeichen, Tempo-bezeichnungen und Verzierungen. Am Schluß des Exemplars befinden sich 14 Kanons „Über die ersten acht Fundamentalnoten vorheriger Aria“ von denen bisher nur zwei (BWV 1076 und 1077) bekannt waren. Der Aufsatz enthält ein Faksimile dieser Stücke sowie eine Besprechung der Probleme, die sich bei der Auflösung ergeben. KD



*W. Fr. Bach*

102.

SCHULZE, Hans-Joachim

„Ein ‚Drama per Musica‘ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Aufführung der Huldigungskantate BWV 205a“, *BJb* 61 (1975) 133–140

Auf Grund von erhaltenen Kantatentexten läßt sich beweisen, daß W. F. Bach die Festmusik BWV 205a seines Vaters zweimal parodiert und als Kirchen(!)-Kantate 1756 und 1757 in Halle aufgeführt hat. Die mehrfache Verwendung von geerbtem väterlichem Notenmaterial durch W. F. Bach ist möglicherweise eine Erklärung für so manchen Totalverlust weltlicher Kantaten J. S. Bachs. PR

*Banchieri*

103.

\*WERNLI, Andreas

*Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568–1634)* Diss. Zürich 1975

*Bartolomeo da Bologna*

104.

CAVICCHI, Adriano

„Altri documenti per Bartolomeo da Bologna“, *RIM* 11 (1976) 178–181

Mit dieser Veröffentlichung eines Dokuments, das Bartolomeo da Bologna am 2. August 1407 als Prior der Kirche und des Klosters San Nicolò Superiore in Ferrara bezeugt, werden die Vermutungen, daß er dieses Amt zwischen 1417 und 1420 innegehabt hätte, hinfällig. Noch in den Jahren 1434 und 1435 ist er als Prior nachgewiesen, doch scheint er diese Tätigkeit zwischen 1435 und 1441 beendet zu haben, da im Jahre 1441 ein anderer Name erscheint. Für diese letzten Fakten müßten die Dokumente seines Ordens herangezogen werden, da von der Ferrareser Kirche für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts keinerlei Quellen erhalten geblieben sind. VG

*Bassano*

105.

SELFRRIDGE-FIELD, Eleanor

„Bassano and the orchestra of St. Mark's“, *Early Music* 4 (1976) 153–158

Anmerkungen zu Giovanni Bassanos musikalischer Laufbahn als Zinkenist, Leiter einer Gruppe von *Piffari* und *Maestro de' concerti* an St. Markus, zur Zusammensetzung des Domorchesters und zu den sich aus dieser Zusammensetzung ergebenden aufführungspraktischen Möglichkeiten. DHA

*Beethoven*

s. 47.

BELOW

Satzlehre / Musik ab 1750

s. 195.

HILL

Musikgeschichte / Ries

s. 211.

KATZENBERGER

Musikgeschichte / Schumann

106.

KLEIN, Rudolf

„Die Struktur von Beethovens Missa solemnis“, *Fs. Valentin* 89–107

107.

MAGNANI, Luigi

*Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Torino: Einaudi 1975

108.

NEWMAN, William

„The performance of Beethoven's trills“, *JAMS* 19 (1976) 439–462

Auf dem Klavier kann Beginn und Ende des Trillers klar artikuliert werden. Beethoven, der ja selbst Pianist war, nützte dies Phänomen aus und verhalf damit dem Triller zu einer neuen, strukturbildenden Funktion: seine technischen und harmonischen Möglichkeiten werden gesehen und es wird zunehmend schwieriger, ihn nach gängigen Kategorien einzuordnen. Da eine direkte Beziehung zwischen dem Beethoven-Triller und C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) und J. N. Hummels *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1828) nicht nachweisbar ist, müssen Ansatzpunkte zur Aufführungspraxis in den autographen Fingersätzen, den ausgeschriebenen Trillern (z. B. in der „Waldstein-Sonate“, op. 53, in der Attacca und rhythmische Dehnung auskomponiert sind), in den technischen Möglichkeiten, die durch die Tempo-Bezeichnungen eingegrenzt werden, in der Notwendigkeit, die melodische Integrität zu wahren und in der harmonischen Ausrichtung gesucht werden.

NvD

109.

SCHMIDT-GÖRG, Joseph

„Die Wichtigkeit der Wasserzeichen für die Datierung von Beethoven-Briefen“, *Fs. Grasberger* 413–420

110.

UHDE, Jürgen

„Reflexionen zu Beethovens op. 120 (33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli)“, *ZfMth* 7 (1976) 30–53

Analyse der Diabelli-Variationen nach vier Gesichtspunkten: 1. „Inwiefern ist diese Musik Abbild?“ Sie spiegelt die Gesellschaft einer Zeit, in der das Phänomen „Arbeit“ zunehmend ins Zentrum rückt, durch thematische Arbeit, durch das Hervorrufen einer „unübersehbaren Gestaltenfülle“, „aus diesem im Grunde so überaus einfachen Rohstoff“. 2. „Inwiefern ist sie Gegenbild (kritisiert also ihre Zeit)?“ Beethoven parodiert nicht nur das vorgegebene Walzerthema in aller seiner Dürftigkeit, sondern auch das zeitgenössische Virtuositentum. 3. „Inwiefern ist sie Utopie (weist voraus auf ein Noch nicht)?“ Das Utopische wird im Klang hörbar, der in seiner Brüchigkeit, Unfertigkeit, oft auch Brutalität die Erwartungen des Hörers enttäuscht, ihn aber damit auf das Unerfüllbare, das Nicht-Erreichbare des Eigentlichen, das hinter jeder Musik steht, hinweist. 4. „Die Frage nach der Gesamtfigur“: Die 33 Variationen lassen sich nach Maßgabe von „Zeitcharakteren“ gliedern, die Themen nach „Anfangs-“, „Mittel-“, „Schluß“-Charakter, die Variationen nach „Fortsetzungs-“ und „Zusammenfassungs-Charakter“. DHA

111.

WELLESZ, Egon

„Beethoven's ‚Fidelio‘ and the ‚Leonore‘ overture No. 3“, *Essays on opera and English music* 166–167

*Benda*

112.

LEE, Douglas A.

„Some embellished versions of sonatas by Franz Benda“, *MQ* 62 (1976) 58–71

*Binchois*

113.

SCHULER, Manfred

„Neues zur Biographie von Gilles Binchois“, *AfMw* 33 (1976) 68–78

Auswertung der „Comptes de l'exécution des biens du testament de feu monseigneur Gille de binch dit binchois ...“, wohl einer Zusammenstellung von Testamentsvollzugsrechnungen aus dem Jahre 1462. Dies Dokument, das heute in den *Archives de l'Etat* in Mons aufbewahrt wird, enthält Angaben über Binchois' Todestag und -Ort (20. 9. 1460 in Soignies), über seine Verhältnisse als Kanonikus von St. Vincent in Soignies, über seinen Besitz, seine testamentarischen Verfügungen sowie die Feierlichkeiten anlässlich seines Begräbnisses. DHA

*Buxtehude*

s. 344.

BEHRMANN / KEILBERTH

Musik und Sprache

*Byrd*

114.

KERMAN, Joseph

„Old and new in Byrd's *Cantiones Sacrae*“, *Essays on opera and English music* 25–43

Das wohl ambitionierteste Werk des jungen Byrd ist die dreiteilige Motette zu sechs Stimmen *Tribue Domine* (I), *Te deprecor* (II), *Gloria patri* (III). Wo jedoch das Alte und Neue in dieser Komposition zu suchen ist, wird erst aufgrund einer umfassenden Studie der englischen Musik in den ersten drei Vierteln des 16. Jhs. festzustellen sein. VG

*Cavalli*

115.

ARNOLD, Denis

„Cavalli at St. Marks“, *Early Music* 4 (1976) 266–274

Der Ruhm Cavallis als Opernkomponist läßt leicht vergessen, daß Cavalli 50 Jahre lang – mit nur zweijähriger, durch eine Reise nach Paris bedingter Unterbrechung – an San Marco tätig war und auch Kirchenmusik veröffentlichte. VG

116.

BUSSI, Francesco

„Storia, tradizione e arte nel ‚Requiem‘ di Cavalli“, *nRMI* 10 (1976) 49–77



117.

GLOVER, Jane

„Aria and closed form in the operas of Francesco Cavalli“, *The Consort* 32 (1976) 167–175

In den frühen Opern werden strophische Texte als strophische Variationen vertont. Dabei wird jede Strophe mit einem Ritornell beschlossen. Ende der 40er, Anfang der 50er Jahre werden geschlossene Formen wie ABA und ABB immer häufiger, doch stehen sie noch hinter der durchkomponierten Aria zurück. Diese ist vor allem den ersten Rollen vorbehalten; in den einzelnen Teilen kann so der Text individuell nachgestaltet werden. Ersten Charakteren werden strophische Formen nur unter bestimmten dramatischen Voraussetzungen anvertraut. Ein grundlegender Unterschied innerhalb der geschlossenen Formen ist, daß die Form ABA vom Dichter im Libretto festgelegt, ABB jedoch allein eine Schöpfung des Komponisten ist. Vielstimmige Ensembles sind relativ selten, während Duette häufig vorkommen. Ein weitverbreiteter Arientyp ist das Lamento, das im ganzen Werk Cavallis auftritt. VG

118.

ROSAND, Ellen

„Comic contrast and dramatic continuity: Observations on the form and function of aria in the operas of Francesco Cavalli“, *MR* 37 (1976) 92–105

Ausgangspunkt der Studie ist der Konflikt zwischen „Dramatic Continuity“ und Opern-arie. An frühen Opern Cavallis beobachtet die Autorin, wie sich das Problem bei Arien des Buffo-Bereichs und solchen des Seria-Bereichs je verschieden stellt und weist anhand von vier Beispielen die Konsequenzen für die musikalische Gestaltung nach. KD

*Cesti*

119.

HILL, John Walter

„Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze“, *RIM* 9 (1976) 27–47

Der Autor unternimmt eine neuerliche Überprüfung der Angaben in dem bekannten Brief von Antonio Cesti an den Maler und Dichter Salvatore Rosa vom 22. Oktober 1661. Zusätzlich untersucht er Dokumente über Aufführungen der *Accademia dei Soggenti* – diese brachte meistens Reprisen venezianischer Opern – und der *Accademia degl' Immobili*, die vor allem Erstaufführungen pflegte. Cesti, der 1668 Wien verlassen hatte, kam im selben Jahr über Venedig, wohin er enge Verbindungen pflegte, nach Florenz. In einem Rechnungsbuch der Kapelle des Großherzogs Ferdinando II. aus dem Jahre 1669 wurde er als Kapellmeister angeführt. Die Fragen nach seinen Verbindungen zum Hof und zu den Theatern in Florenz vor 1669 bleiben offen. Sicher ist jedoch, daß alle Kontakte von Cesti mit Venedig, Innsbruck, Rom und Wien direkt oder indirekt von seinen Florentiner Gönnern in die Wege geleitet oder unterhalten wurden. Cesti genoß die Protektion eines oder mehrerer Medici-Brüder. VG

120.

SCHMIDT, Carl B.

„Antonio Cesti's *Il pomo d'oro*: A reexamination of a famous Hapsburg court spectacle“, *JAMS* 19 (1976) 384–412



Das vermeintlich nur Kompositionen von Leopold I. enthaltende Ms. Mus. E. 120 der Biblioteca Estense in Modena erwies sich bei genauer Überprüfung auch als Quelle für Musik aus der Oper *Il pomo d'oro* von Cesti (unter anderem Unica aus den Akten III und V, für die bisher keine Musik bekannt war). VG

121.

SCHMIDT, Carl B.

„La Dori“ di Antonio Cesti: Sussidi bibliografici“, *RIM* 11 (1976) 197–229

Die Problematik der bibliographischen Erfassung von Opern des 17. Jhs. zeigt der Autor an der 1661 in Florenz uraufgeführten Oper „La Dori“ von Antonio Cesti auf. Das Verzeichnis führt die Textbücher, diejenigen Quellen, die die Oper als Ganzes überliefern und die Überlieferung der einzelnen Arien auf. KD

*Ciconia*

122.

FALLOWS, David

„Ciconia padre e figlio“, *RIM* 11 (1976) 171–177

Nach Suzanne Clercx' Feststellungen im Jahre 1952 wurde Johannes Ciconia um 1335 geboren und starb 1411; sein Geburtstag war damit um mindestens 40 Jahre vorzuzuschieben. In Liège sind gegen Ende des 14. Jhs. jedoch wenigstens zwei Menschen mit dem Namen Johannes Ciconia nachweisbar: ein Kanonikus an der Kirche St. Jean l'Evangéliste, geboren um 1335 und von Clercx mit dem Komponisten identifiziert, und ein Sängerknabe, der 1385 in den Dokumenten derselben Kirche genannt wird. Angenommen, dieser wäre zu diesem Zeitpunkt zwölf Jahre alt gewesen, so wäre er zur Zeit des ersten datierbaren Werks von Ciconia, der Motette *O felix templum jubila* zur Einweihung des Stephanusaltars in der Kathedrale von Padua, 27 Jahre alt und im Todesjahr des Komponisten, 1411, etwa 40 Jahre alt gewesen. Für die These, daß es sich um zwei verschiedene Personen, möglicherweise um Vater und Sohn handelt, spricht auch, daß die überlieferten Werke aus Handschriften erst von 1390 an datieren und keine Stücke in den Trecento-Handschriften erhalten sind. VG

*Clementi*

123.

SPADA, Pietro

„Muzio Clementi sinfonista europeo. (Note a margine della prima edizione delle opere sinfoniche complete)“, *nRMI* 10 (1976) 78–90

*L. Couperin*

s. 39.

KIRKPATRICK

Musiklehre / Barock

*Croce*

124.

PUTZ, Lilian

*Die Tonsymbolik im Madrigalwerk Giovanni Croces* = Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 2, Graz: Akad. Druck- und Verlagsanstalt 1976

*de Rore*

125.

OWENS, Jessie Ann

„Cipriano de Rore a Parma (1560–1565). Nuovi documenti“, *RIM* 11 (1976) 5–19

Zusammenstellung von Dokumenten aus Archiven der Stadt Parma, die sich auf die letzten fünf Lebensjahre de Rores beziehen und den Umzug von Ferrara nach Parma, einen Hauskauf, eine Reise nach Venedig und den Tod des Komponisten betreffen.

DHA

*de Silva*

126.

\*HIRSCH, Winfried

*Studien zur Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert. Die Motetten des Andreas de Silva*, Tutzing: Schneider 1976

*Dittersdorf*

127.

KECSKEMÉTI, István

„Die Dittersdorf-Handschriften in der Széchényi Nationalbibliothek Budapest“, *Fs. Grasberger* 155–191

*J. Dowland*

s. 27.

WARD

Quellenuntersuchungen / Renaissance

*Dufay*

128.

\*ATLAS, Allan (ed.)

*Conference of the performing art, 2nd, Brooklyn, 1974. Dufay quincentenary conference, Brooklyn College, December 6–7, 1974 Papers*, Brooklyn, Dept. of Music, Brooklyn College 1976

129.

FALLOWS, David

„Dufay and Nouvion-le-Vineux: Some details and a thought“, *AMl* 48 (1976) 44–50

*Ebeling*

130.

ALBRECHT, Christoph

„Johann Georg Ebeling 1637–1676“, *MuG* 30 (1976) 133–142

131.

BLANKENBURG, Walter

„Johann Georg Ebeling 1637–1676“, *MuK* 46 (1976) 228–232

Hymnologische Betrachtungen zu einigen geistlichen Liedern und „Arien“ Ebelings, die dieser vor allem auf Texte von Paul Gerhardt komponiert hat.

JCZ

*Ferrabosco*

132.

LEJEUNE, Jérôme

„Alfonso Ferrabosco II et ses œuvres pour lyra-viol“, *RBM* 28–30 (1974–76) 128–135

Ferraboscós „Lessons for 1, 2, and 3 viols“ ist die vierte Veröffentlichung mit Musik für Lyra viol, aber die erste, die ausschließlich diesem Instrument gewidmet ist. Der Druck enthält außer einer *Fantaisie* für drei Lyra viols und drei *Preludes* nur Tänze, die paarweise zusammengehören, ohne jedoch thematische Beziehungen aufzuweisen. Bemerkenswert ist, daß die Couranten für zwei Lyra viols Bearbeitungen der Couranten für eine Lyra viol sind, wie auch die Tatsache, daß sich einige Stücke als Transkriptionen von Ensemblestücken erweisen.

VG

*Frauenlob*

133.

STACKMANN, Karl

„Probleme der Frauenlob-Überlieferung“, *BGdSL* 98 (1976) 203–230

Wer war Frauenlob? Was wissen wir über ihn? Schlagwortartig wird er als gebildeter Kosmopolit beschrieben, als Künstler und Politiker, der mit Fürsten, Königen und Bischöfen von Bremen bis Breslau, von Böhmen bis Bayern verkehrte. Er starb 1318 in Mainz. Freilich fehlt eine adäquate Würdigung seines Werkes sowie eine kritische Edition. Stackmann führt diese Informationslücke auf eine besonders ungünstige „Überlieferungslage“ zurück: das Problem unleserlicher, fehlender oder gefälschter Quellen, falsch übersetzte Wörter und eine von Horst Brunner formulierte Theorie „schöpferischer Rezeption“, nach der das überlieferte Werk nur ein Gerüst ist, das als Grundlage für den kompositorischen Prozeß dient. Diese Faktoren sind symptomatisch für ein Paradox: Der Mythos um den Namen Frauenlob hatte eine sorgfältige Überlieferung seines reichlich vorhandenen künstlerischen Erbes bewirkt. Der Autor plädiert für eine Rekonstruktion der Originaltexte als einen ersten Schritt zu einer verantwortlichen Interpretation von Frauenlobs Werk.

NvD

*Gluck*

134.

CROLL, Gerhard

„Glucks Debüt am Burgtheater“, *OeMZ* 31 (1976) 194–202

135.

CROLL, Gerhard

„Glucks ‚Don Juan‘ freigesprochen. Bemerkungen zum Brand des Kärntner-tortheaters von 1761“, *OeMZ* 31 (1976) 12–15

Das Ballett „Don Juan“ von Angiolini/Gluck wurde nur am Burgtheater aufgeführt, so auch am Abend des 3. November 1761, als das Kärntnertortheater ausbrannte. Hier wurde ein Schauspiel, eine Komödie „Don Juan“ gegeben. Aus dieser Duplizität ergaben sich die Mißverständnisse in der Literatur.

VG

136.

DAHLHAUS, Carl

„War Schiller aus Mißverständnis ‚zu Thränen gerührt‘? Eine Erwiderung“, *Mf* 29 (1976) 72–73

In *Mf* 28 (1975) hatten sich Karin und Albrecht Stoll kritisch mit dem Aufsatz „Ethos und Pathos in Glucks ‚Iphigenie auf Tauris‘“ von Carl Dahlhaus (*Mf* 27 [1974]) auseinandergesetzt. In der vorliegenden Miszelle begegnet Dahlhaus dieser Kritik. DHA

137.

\*GALLARATI, Paolo

*Gluck e Mozart*, Torino: Einaudi 1975

*Grétry*

138.

PENDLE, Karin

„The opéras comiques of Grétry and Marmontel“, *MQ* 62 (1976) 409–434

Die siebenjährige Zusammenarbeit (1768–1775) zwischen dem Komponisten André-Ernest-Modeste Grétry und dem Dichter Jean-François Marmontel ist für die Geschichte der opéra comique im 18. Jahrhundert von großer Bedeutung. Neben einigen Untersuchungen zu den Texten und der Musik geht die Autorin auf die ideellen Hintergründe dieser Zusammenarbeit ein, so auf die Beziehung Grétrys und Marmontels zu den Enzyklopädisten. KD

*Guyot*

139.

EVEN, Bénédicte

„Jean Guyot de Chatelet, musicien Liégeois du XVIème siècle, synthèse et perspectives de recherches“, *RBM* 28–30 (1974–76) 112–127

*Händel*

140.

\*BELL, Craig

*Handel before England*, Darley: Grian-Aig Press 1975

Rez. in: *MR* 37 (1976) 70–71

141.

DEAN, Winton

„Handel's ‚Sosarme‘, a puzzle opera“, *Essays on opera and English music* 115–147

142.

LEWIS, Anthony

„Some notes on editing Handel's ‚Semele‘“, *Essays on opera and English music* 79–83

143.

MARX, Hans Joachim

„Ein Beitrag Händels zur Accademia Ottoboniana in Rom“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) 69–86



144.

\*TELLE, Karina

*Tanzrhythmus in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*, München: Katzbichler 1976

145.

ZIMMERMAN, Franklin B.

*G. F. Handel: Index to themes, titles and first lines*, 3 Bde., New York: Vienna House 1976

*Haydn*

146.

BROWN, Peter A.

„Critical years for Haydn's instrumental music: 1787–90“, *MQ* 62 (1976) 374–394

147.

LANDON, H. C. Robbins

„Haydns Oper ‚La Fedeltà Premiata‘: Eine neue authentische Quelle“, *Fs. Grasberger* 213–232

Bei dieser dritten, allerdings unvollständigen Quelle zur Oper „La Fedeltà Premiata“ kann man vermuten, daß es sich um Haydns Dirigierpartitur handelt. Sie enthält Teile der 1781 uraufgeführten Oper in der Version von 1782 mit zahlreichen zusätzlichen Angaben zur Dynamik und Phrasierung sowie die deutsche Textfassung. Als Schreiber der Quelle kommt der in der bisherigen Haydn-Forschung als „Anonymus 48“ bezeichnete Komponist in Frage, den Landon als Johann Essler identifiziert. KD

148.

LANDON, H. C. Robbins

„Auf den Spuren Joseph Haydns“, *OeMZ* 31 (1976) 579–581

Von einer als verloren geltenden Bravour-Arie, die Haydn 1791 während seines Englandaufenthaltes für den Tenor Giacomo Davide geschrieben hat, ist – auf einem Programmzettel – zumindest der Text wieder aufgetaucht. DHA

149.

SCHWARZ, Vera

„Malentendus dans l'interprétation de Haydn“, *SMZ* 116 (1976) 429–437

Die Autorin zeigt anhand von Beispielen aus der Klaviermusik, daß auch hier die Singstimme Vorbild für die Deklamation und für die Phrasierung sein soll und daß mechanische Regelmäßigkeit im Spiel den Werken nicht gerecht wird. VG

150.

SCHWARZ, Vera

„Mißverständnisse in der Haydn-Interpretation, dargestellt an Beispielen aus seiner Klaviermusik“, *OeMZ* 31 (1976) 25–35

s. 337.

WEBSTER

Musik für bestimmte Instrumente / Violoncello

151.

WIRTH, Helmut

„Joseph Haydns Symphonie mit dem Paukenwirbel. Eine Betrachtung“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) 87–99

Hoffmann

152.

\*SCHAFER, Murray

*E. T. A. Hoffmann and music*, Toronto: Univ. of Toronto Press 1976

Josquin

153.

BLACKBURN, Bonnie J.

„Josquin's chansons: Ignored and lost sources“, *JAMS* 29 (1976) 30–76

Die frühere Forschung (u. a. van den Borren) glaubte, daß Mudarras Intavolierung von *Respite in me, Deus* auf einer Motette Gomberts basierte. Später zeigte sich, daß es sich um eine Kontrafaktur der Chanson *Je ne me puis tenir d'aimer* handelt, die Gombert, Josquin, Claudin, Verdelot, Zinsmaister und „Micolay von Krakau“ zugeschrieben wird. Darüber hinaus lassen sich mindestens 14 weitere Kontrafakturen dieser Chanson in unterschiedlichem musikalischen und geographischen Kontext nachweisen, z. B. Fuenllanas Intavolierung von *Lauda Sion* und die nicht eindeutig zuschreibbare Motette *Date siceram moerentibus*, die hauptsächlich in deutschen und osteuropäischen Quellen überliefert ist. Im Zusammenhang mit dem Problem der Chanson-Identifizierung auf der Basis von Stilvergleichen wird Josquin genannt; ferner wird der komplexe Bereich von Kontrafaktur-Behandlung und Filiation diskutiert. NvD

154.

LOWINSKY, Edward E. / BLACKBURN, Bonnie (ed.)

*Josquin des Prez*, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juillard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971, London: Oxford University Press 1976

Der Kongreß fand aus Anlaß des 450. Todestages des Komponisten statt. Der Bericht spiegelt ein breites Spektrum internationaler Josquin-Forschung: Beiträge zur Biographie (Lowinsky, Noble, Lockwood), zur Kulturgeschichte der Josquin-Zeit (Perer), zur Rezeption (Harrán), zu den Quellen (Kellman, Stevenson, Picker, Kirsch, Snížková, Hoffmann-Erbrecht), zur Chronologie (Mendel), zur Satztechnik (Wiora, Novack, Dahlhaus, Sparks, Mattfeld), zu einzelnen Formen und Werken (Rubsamen, Jeffery, van Benthem, Gallico, Thibault, Mayer Brown, Elders, Antonowycz, Woods, Callahan, Haar, Reese) und zur Aufführungspraxis (d'Accone, Lenaerts, Finscher, Bridgman). Außerdem enthält der Band Workshop-Protokolle zu den Themen „Ausführung und Interpretation von Josquins Motetten“, „Ausführung und Interpretation von Josquins weltlicher Musik“, „Ausführung und Interpretation von Josquins Messen“ sowie „Zur Editionspraxis der Musik von Josquin des Prez“. DHA

155.

STAM, Edward

„Josquins Proportionskanon *Agnus Dei* und dessen Piacentiner Überlieferung“, *TVer* 26 (1976) 1–8

VAN BENTHEM, Jaap

„Kompositorisches Verfahren in Josquins Proportionskanon *Agnus Dei*“, *TVer* 26 (1976) 9–16

Kontroverse über die von van Benthem in *TVer* 24 (1974) vertretene These, Josquins Proportionskanon *Agnus Dei* aus der *Missa L'homme armé* sei in der Chorgestühl-Fassung von San Sisto in Piacenza vierstimmig überliefert. E. Stam hält die vierte Stimme für eine „Herstellungsstimme“, eine Stimme, die gleichsam eine Kompositionshilfe mit der Funktion darstellt, einen sauberen Kontrapunkt zwischen Dux, Comes I und Comes II zu bilden, die aber nicht gespielt werden sollte. Benthem bestreitet in seiner Entgegnung die Relevanz einer solchen „Herstellungsstimme“ und bleibt auf der Basis einer nochmaligen Analyse des Kanons bei seiner Ausgangsthese. DHA

*Judenkünig*

156.

HENNING, Rudolf

„Hans Judenkünig c. 1455/60 – 1526. Commemorating the 450th anniversary of his death“, *LSJ* 18 (1976) 23–29

Angaben zu Leben und Werk des deutschen Lautenisten und Theoretikers Hans Judenkünig, des Verfassers der frühesten nachweisbaren deutschsprachigen Lautenschule. DHA

*Krebs, J. L.*

157.

TITTEL, Karl

„Vom ‚einzigen Krebs in meinem Bach‘. Johann Ludwig Krebs (1713–1780) als Bachschüler und Orgelkomponist“, *MuK* 46 (1976) 172–181

Überblick über Biographie, Orgelkompositionen (mit Hinweisen auf Bachsche „Vorbilder“) und Editionen von Johann Ludwig Krebs. Tittel ist der Verfasser einer Dissertation (mschr., Marburg 1963) über „Die musikalischen Vertreter der Familie Krebs ...“ JCZ

*Lasso*

158.

BOETTICHER, Wolfgang

„Anticipations of dramatic monody in the late works of Lassus“, *Essays on opera and English music* 84–102

159.

LEUCHTMANN, Horst

*Orlando di Lasso – sein Leben. Orlando di Lasso – Briefe*, 2 Bde., Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1976

Band 1 enthält einen Kommentar und Anmerkungen zu den biographischen Daten sowie einen Exkurs über die wirtschaftliche Situation Lassos im Spiegel der Hofzahlamtsrechnungen. Weitere Kapitel befassen sich mit der Ikonographie, mit Gedenkmünzen und mit Gedichten an Lasso, von Lasso und Lasso betreffend. Eine vergleichende Zeittafel, eine Stammtafel von Wilhelm und Renate von Bayern, Abbildungen und Register ergänzen den Band. – Band 2 bringt eine vollständige Edition der Briefe Lassos, die mit einer



Ausnahme bereits veröffentlicht sind. Hier sind sie jedoch mit einem ausführlichen Kommentar versehen. Der Anhang enthält einen Brief de Montes aus Wien an Lasso. Faksimilia der Handschrift Lassos und Register beschließen den Band. VG

### *Lechner*

160.

SCHULER, Manfred

„Ein unbekanntes Magnificat von Leonhard Lechner?“, *Mf* 29 (1976) 463–465

Der Abt des Zisterzienserklosters Salem „verehrte“ gemäß einer Abtsrechnung von 1579/80 Leonhard Lechner einen Gulden „gegen ainen componirten und dedicirten Magnificat, octo vocum“, das aber nicht überliefert ist. JCZ

### *Leopold I.*

161.

BROSCH, Günter

„Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I. Ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen“, *Fs. Grasberger* 27–82

Das Werkverzeichnis enthält alle erhaltenen selbständigen Werke, nicht aber Einlagen, Lizenzen (Epiloge) und Tanzsätze zu fremden Kompositionen. VG

### *Machaut*

162.

\*BALASCH, Rose

*Versdeklamation bei Machaut*, Diss. phil. München 1975

### *Padre Martini*

163.

SCHNOEBEL, Anne

„The growth of Padre Martini's library as revealed in his correspondence“, *ML* 57 (1976) 379–397

Des franziskanischen Gelehrten und Komponisten umfangreicher Briefwechsel spiegelt anschaulich seine Leidenschaft für die gezielte Vergrößerung seiner Musikbibliothek durch Kauf, Tausch und Kopie: ein musikgeschichtliches Dokument ersten Ranges für das Interesse, das das 18. Jahrhundert an Musik und Musikliteratur vergangener Zeiten nahm. PR

### *Méhul*

164.

CHARLTON, David

„Motive and Motif: Méhul before 1791“, *ML* 57 (1976) 362–378

Die konsequente motivische Arbeit, in den frühen Klaviersonaten erprobt (1788), bringt Méhul in die Orchestertechnik seiner ersten Oper „Euphrosine“ (1790) ein. Das berühmte Duett „Gardez-vous de la jalousie“ wird ganz aus dem Eifersuchtsmotiv entwickelt, dessen Einfachheit und Variabilität des Ausdrucks alle Stadien der Handlung symbolisieren kann: psychologischer Beweggrund (motive) und musikalisches Bewegungselement (motif) sind engstens miteinander verbunden. PR



*Mendelssohn*

165.

ELVERS, Rudolf

„Auf den Spuren der Autographen von Felix Mendelssohn Bartholdy“, *Fs. Grasberger* 83–91

Der Nachlaß Mendelssohns wurde, soweit er sich im Familienbesitz befand, von den Erben des Komponisten 1878 an den Preußischen Staat verkauft und daraufhin der Königlichen Bibliothek integriert. Zu seinen Lebzeiten hatte Mendelssohn jedoch auch einige Autographe an Verleger und Freunde weitergegeben. Das weitere Schicksal dieser Mss. wird im vorliegenden Aufsatz verfolgt. DHA

*Molino*

166.

FABBRI, Paolo

„Fatti e prodezze di Manoli Blessi“, *RIM* 11 (1976) 182–196

Manoli Blessi, ein Pseudonym für *Antonio Molino, detto Burchiella*, veröffentlichte zahlreiche literarische und musikalische Werke, die hier (S. 184–5) gesamthaft angeführt werden. U. a. war er der Textdichter der *Greghesche et Justiniane a tre voci*, Venedig 1571, von Andrea Gabrieli. – *I fatti e prodezze di Manoli Blessi*, ein in zehn Büchern gegliedertes Gedicht, erschien 1561 in Venedig. Aus der Vorrede gehen wesentliche Anhaltspunkte zum Leben und Wirken von Antonio Molino alias Manoli Blessi hervor. VG

*Monteverdi*

s. 261.

HOLSCHNEIDER

Aufführungspraxis / Besetzungspraxis

*Mozart*

167.

BENARY, Peter

„Anmerkungen zur Analyse des Streichquartetts G-dur (KV 387) von W. A. Mozart“, *Fs. Valentin* 15–20

168.

BURDE, Wolfgang

„Versuch über Mozart-Interpretationen“, *ZfMth* 7 (1976) 22–29

Hauptkriterium des zwischen Glenn Goulds, Gustav Leonhardts und Christoph Eschenbachs Interpretation Mozart'scher Klaviersonaten durchgeführten Vergleiches ist das Tempo. Der Autor mißt das jeweils gewählte Tempo an zeitgenössischen Theoretiker-Zitaten und kommt dabei zu dem Schluß, daß Leonhardts Tempoauffassung, die sich die Zeit für eine differenzierte Artikulation nimmt, „mozart-adäquat“ ist, während die überzogenen Tempi Goulds „Ahnungslosigkeit und Unkenntnis des Geistes des 18. Jahrhunderts“ verraten. Interessant wäre es gewesen, wenn der Autor neben den Theoretiker-Zitaten auch die Metronomisierungen Mozart'scher Musik durch Zeitgenossen (J. N. Hummel, A. Schröfl) in die Diskussion einbezogen hätte. DHA

169.

DAHMS, Sibylle

„Mozarts Festa teatrale ‚Ascanio in Alba‘“, *OeMZ* 31 (1976) 15–24

170.

EIBL, Joseph Heinz

„... Una porcheria tedesca? Zur Uraufführung von Mozarts ‚La Clemenza di Tito‘“ *OeMZ* 31 (1976) 329–334

Mit dieser wenig schmeichelhaften, aber nicht erwiesenen, möglicherweise unterstellten Äußerung soll die Kaiserin Maria-Louise die Mozartsche Oper beurteilt haben, deren Uraufführung zu den Krönungsfeierlichkeiten in Prag am 6. September 1791 stattgefunden hatte. VG

171.

FELLERER, Karl Gustav

„Zuccalmaglios Umdichtung von Mozarts Entführung“, *Fs. Valentin* 21–30

s. 137.

GALLARATI

Musikgeschichte / Gluck

172.

GIEGLING, Franz

„La Clemenza di Tito‘. Metastasio – Mazzolà – Mozart“, *OeMZ* 31 (1976) 321–329

Überblick über die Entstehungsgeschichte und Rezeption von Mozarts vorletzter Oper: Das Libretto von Metastasio wurde – bis ins frühe 19. Jh. hinein – von über 40 Komponisten vertont. Mozarts Oper liegt allerdings eine umgearbeitete, d. h. gekürzte und mit Ensemble-Stücken versehene Fassung von Caterino Mazzolà zugrunde. Die Rezeption ist hinsichtlich des Textes von Ablehnung (gerügt wird vor allem die mangelnde Lebensnähe der Figuren), hinsichtlich der Musik eher von allgemein gehaltenen, unverbindlichen Beschreibungen geprägt. DHA

173.

GOES, Albrecht

„Barbarinas Cavatine“, *Fs. Valentin* 41–44

Barbarinas Cavatine aus dem letzten Akt des *Figaro*, „L’ho perduta, me meschina“, steht in „f-Moll, der großtragischen Tonart“, in der „Mozart nur selten geschrieben“ hat. Mozart schrieb die Cavatine für die damals 12jährige Anna Maria Gottlieb und setzte auf dem Personenzettel ihren Namen neben den der „großen Storace“. Goes meint, die Cavatine sei eine zarte Liebeserklärung des Komponisten an die junge Sängerin gewesen, ein „Mich hat Mozart geliebt“. DHA

174.

HAMMER, Karl

„Der ‚paradiesische‘ Mozart“, *Fs. Valentin* 45–52

Der Autor zieht gegen ein „veraltetes, verharmlosend überpudertes Mozartclich “ zu Felde, gegen die Meinung, Mozart sei der Repr sentant der „heilen Welt“ schlechthin, und setzt an dessen Stelle das Bild Mozarts als „Sinnbild der Mitte“ im Sinne technischer

und musikalisch-gefühlsmäßiger Ausgewogenheit. Als Adressat für seine Vorwürfe benennt Hammer ziemlich pauschal die „Gegenwart“, ohne sich freilich auf nähere Angaben einzulassen. Es dürfte wohl auch schwer fallen, konkrete Belege für das beschworene Cliché zu finden. Denn Mozart wurde nicht nur in der Vergangenheit – von Jahn, Abert oder Einstein – ernstgenommen; er wird es auch heute, wie schon ein Blick in die anderen Mozart-Beiträge in der Valentin-Festschrift zeigt. DHA

175.

HILDESHEIMER, Wolfgang

„Mozarts Nachleben als Herausforderung“, *SMZ* 116 (1976) 69–76

Eine Herausforderung ist Mozarts Nachleben insofern, als es gilt, den Fehler seiner Biographen zu vermeiden, bei der Beurteilung seiner Persönlichkeit „die potentielle Reaktion der eigenen Seele als Maßstab anzuwenden“. Die Beurteilung einer Gestalt der Vergangenheit ist nach Meinung des Autors nur vor dem Hintergrund einer selbst erfahrenen Psychoanalyse möglich; denn diese hat den Beurteilenden gelehrt, „den Grad seiner Beziehung zu und seiner Identifikation mit seinem Gegenstand zu bestimmen und zu regulieren, somit jeden Affekt auszuschalten“. Der Autor, für den diese Bedingungen offensichtlich zutreffen, gelangt von dieser Basis her zu dem Schluß, daß von Mozarts Musik aus *nicht* auf seine psychische Struktur geschlossen werden darf, wie es sonst allenthalben getan wird. Denn: „In seinen verbalen Äußerungen verfügte er über ein weites synthetisch-emotionales Register, das es ihm ermöglicht hat, sich so darzustellen, wie er sich sah, sehen wollte oder sollte, aber wie er *war* – das entnehmen wir seinen Worten kaum“. Und was die Musik betrifft, zeigt Hildesheimer, daß die „Partitur von zwei Systemen“ – die Musik und das äußere Leben – oft „kontrapunktisch auseinanderlaufen“: Nach dem Tod des Vaters etwa schreibt Mozart den „Musikalischen Spaß“. – So wichtig Hildesheimers Ansatz ist, so wirft er doch die Frage auf, ob das Purgatorium der Psychoanalyse den Autor nicht – jenseits der den Biographen vorgeworfenen Heldenverehrung – ins Abseits einer Pseudoobjektivität manöviert hat, etwa wenn er schreibt: „Da er, als Erwachsener, was immer die sentimentalische Biographie behaupten mag, *keine* tiefen menschlichen Bindungen kannte, waren für ihn weder der Tod der Mutter noch der des Vaters entscheidende Schicksalsschläge“. – Es mag so gewesen sein, aber die Methode erinnert an die der angegriffenen Biographen: Ein paar dünne Fakten (Mozart feierte nach dem Tod der Mutter den Erfolg der D-Dur-Sinfonie im Café) und viel subjektive Einfühlung. Das Ergebnis ist ein Urteil, das in seiner Präzision auf der Basis persönlicher Kontakte und einer gewissen Kenntnis der Seelenstruktur des Betroffenen wohl seine Berechtigung hätte, nicht aber über die Distanz von 200 Jahren und bezüglich eines Seelenlebens, von dem wir, wie der Autor immer wieder betont, so gut wie nichts wissen. DHA

s. 211.

KATZENBERGER

Musikgeschichte / Schumann

176.

KELLER, Wilhelm

„Die Modulation in Mozarts Fantasie KV 475“, *Fs. Valentin*, 79–88

177.

KRAEMER, Uwe

„Wer hat Mozart verhungern lassen? Anmerkungen zu biographischen Details“, *Musica* 30 (1976) 203–211 [vgl. *Spiegel* 31,8 (1977) 183]



Die Antwort auf die Frage lautet: anscheinend keiner. Mozart war während seiner ersten Wiener Jahre (1783–1786) Großverdiener und hatte auch in der Zeit bis zu seinem Tode ein überdurchschnittliches Jahreseinkommen. Die Tatsache, daß er trotzdem bei seinem Tode Schulden in Höhe von 3000 Gulden (nach heutiger Schätzung ca. 80000 DM) hinterließ, läßt sich nicht allein durch den aufwendigen Lebensstil, durch eine Vorliebe für teure Kleidung, vornehme Wohnungen und ein Reitpferd erklären. Der Autor vermutet, daß Mozart, der ein begeisterter Billardspieler war, sein Geld verspielte und die berühmten Bittbriefe an den Logenbruder Puchberg der Abdeckung der dringenden Spielschulden galten. DHA

178.

\*MANN, William

*Operas of Mozart*, London: Oxford University Press 1976

179.

\*MOBERLY, R. B.

*Three Mozart operas*, New York: Dodd 1976

180.

MÜNSTER, Robert

„Mozarts Kirchenmusik in München im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert: Stiftskirche zu Unserer Lieben Frau – Augustinerkloster – Kurfürstliche und Königliche Hofkapelle“, *Fs. Valentin* 143–153

Während des vierteljährigen Aufenthalts W. A. und Leopold Mozarts vom Dezember 1774 bis zum März 1775 in München wurden dort von beiden je eine Litanei sowie von W. A. Mozart die Missae breves F-Dur, KV 192/186 f und D-Dur, KV 194/186 h und das Offertorium *Misericordias Domini* KV 222/205 a aufgeführt. Interessant ist hierbei vor allem die Missa brevis F-Dur, da von ihr im Notenbestand des Münchner Domchores ein Exemplar erhalten ist, das zu allen Sätzen Metronomisierungen des Mozart-Zeitgenossen Anton Schröfl (1774–1846) enthält. Ein Vergleich mit heutigen Interpretationen zeigt, daß die Tempi vor 150 Jahren im ganzen rascher genommen wurden. DHA

181.

OTT, Alfons

„Zu Mozarts Quintetten mit Streichern“, *Fs. Valentin* 167–174

Bemerkungen über Entstehung und Wesen der Mozartschen Kammermusik in Quintettbesetzung auf der Basis einer Zusammenstellung mit 23 KV-Nummern (incl. Fragmente). Die Frage, ob so verschiedene Werke wie die Divertimenti KV 136–138, die großen Streichquintette, die Kleine Nachtmusik und Klarinetten- bzw. Hornquintett der Gattung Quintett als „eigenständiger Kunstform“ zu subsumieren sind, bleibt undisputiert. PR

182.

REESER, Eduard

„Der junge Mozart und der ‚Alberti-Baß‘“, *Fs. Valentin* 195–203

183.

\*SCHMID, Manfred Hermann

*Mozart und die Salzburger Tradition* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 24, Tutzing: Schneider 1976



184.

SCHÖNY, Heinz

„Mozarts Großmütter“, *OeMZ* 31 (1976) 334–337

185.

SENN, Walter

„Beiträge zur Mozartforschung. Das angebliche Fugenverbot des Fürsterzbischofs von Salzburg Hieronymus Graf Coloredo. Chorordnung für den Dom zu Salzburg im 18. Jahrhundert. Zur Missa longa KV 262 (246a) von W. A. Mozart“, *AMl* 48 (1976) 205–227

Das in der Mozart-Literatur herumgeisternde Gerücht, Hieronymus Coloredo, Fürstbischof von Salzburg und Arbeitgeber Mozarts, habe 1776 zur Vermeidung von Längen während des Hochamtes ein Fugenverbot für Messen erlassen, geht auf eine überinterpretierte Stelle in Otto Jahns Mozart-Biographie von 1856 zurück (Bd. I, S. 478 f.). Als einzige Quelle für dies Gerücht kommt der berühmte Brief Mozarts an Padre Martini in Frage, nach dem Coloredo in den Messen zwar mit Pauken und Trompeten einen repräsentativen Orchesterapparat wünsche, die Gesamtdauer aber auf eine dreiviertel Stunde beschränkt wissen wolle. Von einem ausdrücklichen Fugenverbot ist jedoch nirgendwo die Rede. – Wiedergabe und Interpretation zweier Chorordnungen aus den Jahren 1743–49 und 1788. – Die in der gesamten Mozartforschung vorbehaltlos auf 1776 vorgenommene Datierung der Missa longa KV 262 (246a) ist nicht gesichert, da sie auf keine authentische Quelle, sondern nur auf einen handschriftlichen Vermerk J. A. Andrés zurückgeht. DHA

186.

TSCHULIK, Norbert

„Neues zur Mozart-Berichterstattung“, *OeMZ* 31 (1976) 337–339

Das „Neue“ ist eine Vermutung: Die Tatsache, daß in der „Wiener Zeitung“ und in der Prager „Oberpostamtszeitung“ fast wörtlich übereinstimmende Berichte über die Prager Uraufführung des „Don Giovanni“ sowie ein gleichlautender Nekrolog erschienen, läßt auf die gleiche Quelle schließen. Diese vermutet der Autor in freimaurerischen Kreisen: in dem Chefredakteur der „Wiener Zeitung“, einem Logenbruder Mozarts und einem gewissen Dr. Ungar, Prager Freimaurer und Kontaktperson zur Wiener Freimaurer-Szene. DHA

187.

WANDRUSZKA, Adam

„Die ‚Clementia Austriaca‘ und der aufgeklärte Absolutismus. Zum politischen und ideellen Hintergrund von ‚La Clemenza di Tito‘“, *OeMZ* 31 (1976) 186–193

Zur Feier der Prager Krönung des wohlthätigen Kaisers Leopold II. im Jahre 1791 erhielt Mozart den Kompositionsauftrag für Metastasios Libretto „La Clemenza di Tito“, das nicht weniger als 42mal vertont worden ist: Der Vergleich der humanen Herrscher Titus und Leopold spiegelt die Ideologie des Absolutismus, dessen Ende mit der Französischen Revolution gekommen ist. Damit mag es zusammenhängen, daß Mozarts Oper nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprach. PR

*Neukomm*

188.

\*NEUKOMM, Sigismund

*Autobiographie und Thematisches Werkverzeichnis mit Kommentaren von Rudolph Angermüller*, München: Katzbichler 1976

*Notker*

189.

CROCKER, Richard

*The early medieval sequence*, Berkeley: University of California Press 1976

Daß eine Person namens Notker zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort lebte und arbeitete und daß sie Prosen schuf, sind wichtige Fakten, die sich aus der weitgehenden Anonymität des 9. Jhs. gleichsam als Fixpunkte herausheben. Da sich Notkers kompositorisches Oeuvre genau datieren läßt (letztes Viertel des 9. Jhs.), benutzt Crocker es als Modell, an Hand dessen er Einblicke in die Struktur der Sequenz dieser Zeit sowie in den kompositorischen Prozeß gewähren möchte. Da die diastematisch aufgezeichneten Quellen aus St. Gallen erst ca. 200 Jahre später fixiert wurden, benutzt Crocker aquitanische Quellen, die zeitlich, wenn auch nicht geographisch, mit Notker korrelieren. Er interpretiert diese Aufzeichnungen nicht im Sinne einer exakten Tonhöhenangabe, sondern in demjenigen einer Gedächtnisstütze. Das Ergebnis ist eine Analyse des Textes und seiner musikalischen Entsprechungen – keine kritische Edition.

NvD

*Palestrina*

190.

LUISI, Francesco

„Palestrina-Ehrung in seinem Heimatort. 27. September bis 2. Oktober 1975“, *Mf* 29 (1976) 50–51

*Pitoni*

191.

GMEINWIESER, Siegfried

„Stil und Kompositionspraxis in der Kirchenmusik Roms im 17. und 18. Jahrhundert. Dargestellt am Werk des Guiseppe Ottavio Pitoni“, *Fs. Valentin* 31–40

G. O. Pitoni (1657–1743) war an verschiedenen Kirchen Roms Kapellmeister, u. a. von 1708–1719 an S. Giovanni in Laterano und von 1719–1743 an der Cappella Pia an St. Peter. Sein Oeuvre umfaßt über 3000 Titel, oft Werke, die nur einmal aufgeführt wurden. Zu jeder Komposition gab er das Datum und die genaue Uhrzeit der Entstehung an, so daß ein Einblick in sein Schaffen auch aus diesem Blickwinkel möglich wird. VG

*Purcell*

192.

DENNISON, Peter / FORTUNE, Nigel

„Two studies of Purcell's sacred music. a) The stylistic origins of the early church music. b) The domestic sacred music“, *Essays on opera and English music* 44–78

*Rameau*

193.

ANDERSON, Nicholas

„Performing early music on record 4. The operas of Rameau“, *Early Music* 4 (1976) 284–287

Eine Zusammenstellung der Plattenaufnahmen von Rameaus Opern zeigt, daß diese Musik bisher ungelöste Interpretations-Probleme aufwirft, die eher mit den Eigenheiten des Komponisten als mit denen seiner Epoche zusammenhängen. Das Spektrum der Schwierigkeiten erstreckt sich von technischen Problemen über Tempo-Wahl und notwendige Kürzungen bis zu so schwierig zu formulierenden Phänomenen wie der Notwendigkeit, die Musik überzeugend wiederzugeben. NvD

194.

BAUD-BOVY, Samuel

„Rameau, Voltaire et Rousseau“, *SMZ* 116 (1976) 152–157

Die ungleiche, teils zufällige Zusammenarbeit dreier der einflußreichsten geistigen Führer Frankreichs, Rameau, Rousseau und Voltaire – Repräsentanten ihrer Epoche und gleichzeitig als Persönlichkeiten miteinander gänzlich unvergleichbar – spiegelt sich in einem Pasticcio: *Fêtes de Ramire*, das am 22. 12. 1745 in Versailles aufgeführt wurde. Hier wird ironisierend die eher dunkle Seite eines jeden der Mitarbeiter beleuchtet. NvD

*Ries*

195.

HILL, Cecil

„Ferdinand Ries: a preliminary list of correspondence“, *FAM* 23 (1976) 7–39

Tabellarische Übersicht über den Briefwechsel des Pianisten und Komponisten Ferdinand Ries (1784–1838), eines Schülers von Beethoven. Aufgeführt sind die Verfasser der Briefe (u. a. Beethoven und der Verleger Simrock), Jahr und Ort der Abfassung, Adressat, Bestimmungsort und Aufbewahrungsort. DHA

*Rigatti*

196.

ROCHE, Jerome

„Giovanni Antonio Rigatti and the development of Venetian church music in the 1640s“, *ML* 57 (1976) 256–267

Rigatti war einer der jungen Komponisten italienischer Kirchenmusik, die unabhängig von Monteverdi eine eigene Tonsprache entwickeln konnten. Als Vertreter der neuen Generation nach der Pest im Jahre 1630 gehörte er zu jenen Kirchenmusikern, die die Elemente der Oper in die Kirchenmusik übernommen hatten. Diese waren für jede Art von Musik unerläßlich geworden. Daß der geringere Komponist den größeren nicht stets kopiert hat, sondern selbst schöpferisch vorging, wird am Beispiel des Beginns von *Nisi Dominus* von Rigatti und des Beginns des abschließenden Liebesduetts aus der *Poppea* von Monteverdi, das zwei Jahre später entstanden ist, veranschaulicht. VG

*Rosetti*

197.

MURRAY, Sterling E.

„The Rösler-Rosetti problem: a confusion of pseudonym and mistaken identity“, *ML* 57 (1976) 130–143

Der Komponist Franz Anton Rösler, ein böhmischer Zeitgenosse Mozarts, nahm am Hofe des Prinzen von Oettingen-Wallerstein den Namen Antonio Rosetti an. Dies führte dazu, daß bereits Zeitgenossen (z. B. Chr. Fr. D. Schubart) ihn einerseits mit anderen Musikern des Namens Rösler, andererseits mit solchen des Namens Rosetti verwechselten. Der Autor weist im späten 18. Jh. insgesamt sieben Musiker nach, die entweder Rösler oder Rosetti heißen. DHA

*Salieri*

198.

ANGERMÜLLER, Rudolph

*Antonio Salieri. Teil II, 2: Salieris französische Opern* = Schriften zur Musik 18, München: Katzbichler 1976

199.

RUSHTON, Julian

„Salieri's *Les Horaces*: A study of an operatic failure“, *MR* 37 (1976) 266–282

*Sätzl*

200.

BERMOSER, Heidrun

*Die Vokalmessen von Christoph Sätzl (ca. 1592–1655)* = Musikwissenschaftliche Schriften 11, 1976

*A. Scarlatti*

201.

GROUT, Donald Jay

„The original version of Alessandro Scarlatti's *Griselda*“, *Essays on opera and English music* 103–114

*D. Scarlatti*

202.

CLARK, Jane

„Domenico Scarlatti and Spanish folk music“, *Early Music* 4 (1976) 19–21

*Scheidt*

203.

STOLZE, Wolfgang

„Die geistlichen Konzerte Samuel Scheidts. Plädoyer für eine praktische Ausgabe“, *MuK* 46 (1976) 278–282



Scheidts Geistliche Konzerte wurden – wohl auf Grund der Wirren des Dreißigjährigen Krieges – nur in einer reduzierten Form publiziert. W. Stolze fordert für die heutige Praxis der Kantorei eine Rekonstruktion: Ergänzung von Vokal- und Instrumentalstimmen, Transposition, Verwendung geeigneter Stücke aus den „Siebzig Symphonien“ als Vor- und Zwischenspiele. JCZ

### *Schubert*

204.

BISOGNI, Fabio

„Rilievi filologici sulle sonate della maturità di Franz Schubert (1817–1828)“, *RIM* 11 (1976) 71–105

Als Fortsetzung seines Aufsatzes über die frühen Klaviersonaten Franz Schuberts (*nRMI* 2 [1968] 453–472) beschreibt der Autor hier die „reifen“ Sonaten und Sonatenfragmente für Klavier zu zwei Händen, die ab Juni 1817, dem Entstehungsmonat der e-Moll-Sonate, DV 566, entstanden sind. Im Klaviersonatenwerk des frühen 19. Jhs. nimmt Franz Schubert eine Schlüsselstellung ein. Hier vollzieht sich der Übergang von einer linguistischen zu einer auf psychologischem Verständnis beruhenden Basis der Sonate. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Sonate in As-Dur, Mai 1817 (DV 157), und der oben erwähnten, nur einen Monat jüngeren. Zu jeder Sonate, beziehungsweise jedem Fragment, bietet der Autor eine Zusammenfassung der Ergebnisse in den wichtigsten Schriften und Berichten und fügt seine eigenen Erfahrungen hinzu. VG

205.

BURKHART, Franz

„Franz Schuberts ‚Deutsche Messe‘“, *OeMZ* 31 (1976) 565–573

206.

DÜRR, Walther

„Sieben leichte Variationen in G‘ von Schubert?“, *Mf* 29 (1976) 175–177

207.

SCHREIBER, Ulrich

„Schicksal und Versöhnung. Zum Spätstil Franz Schuberts“, *Musica* 30 (1976) 289–294

208.

VAN HOORICKX, Reinhard

„Les opéras de Schubert“, *RBM* 28–30 (1974–76) 238–259

209.

VAN HOORICKX, Reinhard

„Thematic catalogue of Schubert’s works. New additions, corrections and notes“, *RBM* 28–30 (1974–76) 136–171

210.

ZEILEIS, Friedrich Georg

„Bemerkungen zur Erstveröffentlichung einer bisher ungedruckten Komposition aus Franz Schuberts Studienzeit“, *Fs. Grasberger* 493–503

### Schumann

211.

KATZENBERGER, Günter

„Materialien zu Clara (und Robert) Schumanns Mozart- und Beethovenfassung“, *Fs. Valentin* 61–77

Kommentierte Zusammenstellung aus Briefen und Texten Robert und Clara Schumanns zu Mozart und Beethoven, zum einen im Hinblick auf ihre geistige Einstellung zu beiden Komponisten, zum anderen hinsichtlich der Haltung, die vor allem Clara als Interpretin zur Musik beider hatte. DHA

212.

SCHLAGER, Karlheinz

„Erstarrte Idylle. Schumanns Eichendorff-Verständnis im Lied op. 39/VII (Auf einer Burg)“, *AfMw* 33 (1976) 119–132

Die Analyse des Liedes „Eingeschlafen auf der Mauer“ aus dem *Liederkreis* ergibt „Strophenform, kurzatmige statische Motive und Tonwiederholungen in der deklamatorisch gehaltenen Singstimme, polyphone Führung mit Bindungen der Stimmen im Klaviersatz, gleichförmige und sich verlangsamende Bewegung“ sowie „dissonantes Auseinanderstreben von Singstimme und Begleitung in der Liedmitte ...“ Diese Elemente sind nach Meinung des Autors eine Übertragung der in Eichendorffs Text ausgedrückten Todesstarre des schlafenden Ritters ins Musikalische. Schlager hält Schumanns Vertonung für „modern“, weil der Komponist das Moment der Todesstarre im Gedicht „ernster genommen [habe] als es das Bild als solches erfordert hätte“. DHA

### Schütz

213.

EPPSTEIN, Hans

*Heinrich Schütz*, Stuttgart: Hänssler 1975

Rez. in: *Musica Sacra* 96 (1976) 416–417

Das Buch entstand 1972 in schwedischer Sprache „zur Einführung skandinavischer Leser in den Stoffkreis“. Ein erstes, rein biographisches Kapitel ist bewußt kurz gehalten und rekapituliert die aus den bekannten Quellen (u. a. *Memorial* von 1651 und Leichenpredigt Martin Geiers) hervorgehenden Daten. Unter dem Titel „Persönlichkeit und Stil“ wird im zweiten Kapitel Schützens Auseinandersetzung mit den stilistischen Strömungen seiner Zeit dargestellt und im dritten Kapitel, „Das Werk“, werden einzelne Kompositionsgruppen anhand kurzer Beispiele besprochen. Dabei legt der Autor in seinen Analysen großes Gewicht auf das Verhältnis zwischen Musik und Text, verzichtet aber auf die Anwendung der Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren. KD

### Spohr

214.

GÖTHEL, Folker

*Thematisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Tutzing: Schneider 1976

*Stölzel*

215.

\*HENNENBERG, Fritz

*Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1976

*Süßmayr*

216.

WLCEK, Walter

*Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) als Kirchenkomponist*, Tutzing: Schneider 1976

*Tromboncino*

217.

LUISI, Francesco

„Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara nella edizione adespota di Andrea Antico“, *nRMI* 10 (1976) 211–258

*Vitry*

s. 247.

PRISOR

Untersuchungen zu einzelnen Gattungen und Formen/Mittelalter (Motette)

*Weber*

218.

RADICE, Mark A.

„Carl Maria von Weber: Forefather of Wagner“, *MR* 37 (1976) 165–170

*Weelkes*

219.

PHILIPPS, G. A.

„Patronage in the career of Thomas Weelkes“, *MQ* 62 (1976) 46–57

Thomas Weelkes wählte die Widmungsträger seiner Bücher unglücklich aus. Seine Mißgriffe in jungen Jahren verfolgten ihn sein ganzes Leben und verunmöglichten die zunächst vielversprechende Karriere. VG

*Wolkenstein*

220.

MEINERS, Irmgard

„Zu Oswald von Wolkensteins Fuga *Mit günstiglichem Herzen*“, *ZDA* 105 (1976) 126–131

Hinsichtlich des Neujahrsliedes „Mit günstiglichem Herzen“, eines Dialogs zwischen Mann und Frau, bestanden bislang einige Unklarheiten bezüglich seiner Bauform und des Rollenwechsels (*Crux*). Die Autorin legt nicht, wie es bisher stets geschah (zuletzt durch S. Beyschlag 1968), die Hs. B als „Ausgabe letzter Hand“ zugrunde, sondern die Hs. A. Demnach ergeben sich als Bauform „drei aus vier- und zweihebigen Versen gemischte Strophen mit durchaus geregelter Rollenverteilung in einer Zeile für Zeile klaren Syntax“. DHA







223.

HABERL, Ferdinand

*Das Kyriale Romanum: liturgische und musikalische Aspekte* = Schriftenreihe des Allg. Cäcilienverbandes für die Länder der Deutschen Sprache 10, Bonn: Sekretariat des ACV 1975

In Zusammenhang mit dem Erscheinen eines neuen Missale deutscher Provenienz erhebt sich aufs Neue die Frage einer lateinisch- oder volkssprachlichen Liturgie. Der Autor tendiert zur Beibehaltung der lateinischen Sprache. Vor diesem Hintergrund ist das Werk zu verstehen: eine Beschreibung der liturgischen Praxis und des mittelalterlichen Repertoires, Analysen einzelner Stücke sowie die Klärung einiger Phänomene wie Akklamation, eucharistisches Gebet und Tropus.      NvD

224.

LABAT, Paule Elisabeth

*Louange à Dieu et chant grégorien*, Paris: Téqui 1975

#### 8.1.1.2. Geistliches Spiel

225.

DOLAN, Diane

*Le drame liturgique en Normandie et en Angleterre au moyen âge* = Publications de l'Université de Poitiers: Lettres et Sciences Humaines XVI, Presses Universitaires de France: Paris 1975

Rez. in: *ML* 57, 323–326

Eine Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Forschung hinsichtlich Ursprung und liturgischer Stellung des *Quem quaeritis*-Dialogs, daneben Faksimilia und Übertragungen dieser Praxis aus Fécamp, St. Ouen de Rouen, der Kathedrale von Rouen, Mont St. Michel, Coutances, Barking und Dublin. Beides macht den Hauptanteil an D. Dolans Buch aus. Hinsichtlich der Prämisse, nach der der *Quem quaeritis*-Dialog die Quelle für das liturgische Drama darstellte, bleiben drei Fragen bestehen: 1. Welches sind die Bedingungen, unter denen sich eine Form des Chorals in eine andere verwandelt (in diesem Fall: Prozessionsantiphon in Tropus)? Im allgemeinen bedeuten die Bezeichnungen „Antiphon“ und „Tropus“ eine Trennung in Stil, Zweck, Konzeption und liturgische Situation, so daß eine allmähliche Entwicklung von einer Form zur anderen schwer vorstellbar ist. 2. Welches sind die Charakteristika einer dramatischen Situation? Und, wenn hier eine dramatische Situation vorliegt, wie wird sie in den Kontext des liturgischen Ablaufes integriert? 3. Stellt der *Quem quaeritis*-Dialog innerhalb der Liturgie ein statisches oder ein Übergangs-Moment dar?      NvD

s. 265.

HOLOMAN

Aufführungspraxis / Berichte von Aufführungen

226.

HUGHES, David G.

„The first Magdalene lament of the Tours easter play“, *JAMS* 29 (1976) 276–283

*O quam magna*, ein in der Rubrik als Prosa bezeichnetes Stück, das in zwei Quellen überliefert ist, (Paris, BN, lat. 1255, f. 151 – ein französisches Brevier aus dem 13. Jh. und ein Brevier aus dem 15. Jh., das wohl aus Bourges stammt; vgl. Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Nr. 13526) erscheint auch im Osterspiel von Tours (Tours, Bibl. de la ville, Ms. 927, f. 1–8') aus dem 13. Jh., allerdings in verkürzter Form als Zitat. Im Spiel von Tours wird das melodische Gefüge in abgewandelter Form in den Zeilen vorweggenommen, die dem Zitat vorausgehen. Hier zeigt sich die bewußte Formulierung musikalischer Erwartungen, eine Entwicklung von einfachen zu komplexeren Struktur-Prinzipien, sowie motivische Verwebung und Integration des übernommenen Materials, obwohl der Text mit der dramatischen Situation nicht übereinstimmt.      NvD

227.

LIPPHARDT, Walther

*Lateinische Osterfeiern und Osterspiele Teil I–III*, Berlin und New York: de Gruyter 1975–76

Das Werk steht in der Tradition von Karl Youngs *The Drama of the Medieval Church* (1933). Es umfaßt ein internationales Repertoire von Osterfeiern und Osterspielen, das es „jeglicher Art von Forschung“ zugänglich machen möchte.      DHA

228.

MC GEE, Timothy J.

„The liturgical placements of the *Quem quaeritis* dialogue“, *JAMS* 29 (1976) 1–29

Nach allgemein herrschender Ansicht wechselte der *Quem quaeritis*-Dialog, verursacht durch dramaturgische Notwendigkeit, mehrfach seinen liturgischen Ort: Zunächst Introitus-Tropus der Oster-Messe, wurde er später während der der Messe vorangehenden Prozession gesungen, um schließlich den expansionsfähigeren Raum zwischen letztem Responsorium und *Te Deum* der Matutin auszufüllen. Repräsentative Quellen unterschiedlicher geographischer Herkunft (vor allem St. Gallen und Limoges) aus dem frühen 11. Jh. bezeugen ein Repertoire von Prozessions-Antiphonen, Versikeln und Hymnen, zu dem auch der *Quem quaeritis*-Dialog gehört; dieser wird in den Rubriken meist als „Interrogatio“ oder „Responsio“ bezeichnet. – Ausgehend von der gut belegten Tatsache, daß im frühmittelalterlichen Rom kontinuierlich Messen gefeiert wurden, indem man von Kirche zu Kirche zog, nimmt McGee auf der Basis unterschiedlich interpretierbarer Rubriken an, daß der Dialog Teil einer sogenannten „Collecta“-Feier war, die jeweils vor der Messe, d. h. außerhalb des liturgischen Rahmens stattfand. Fragwürdig an dieser These ist 1., daß der Autor den Bedeutungsinhalt des Ausdruckes „Collecta“ nicht ausreichend diskutiert, 2., daß die römische Collecta-Praxis auf französische Verhältnisse übertragen wird, ohne daß dies begründet würde, und 3., daß die selbständige Existenz der Collecta-Praxis außerhalb der Liturgie vom Autor zwar angenommen, aber nicht nachgewiesen wird.      NvD

229.

SCHMIDTKE, Dietrich / HENNIG, Ursula / LIPPHARDT, Walther

„Füssener Osterspiele und Füssener Marienklage“, *BGdSL* 98 (1976) 231–288 und 295–423

Das Ms. Fürstlich-Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, Cod. II, 1, 4<sup>o</sup>62, enthält ein Osterspiel, das nach Ausweis des paläographischen Befundes wohl zwischen 1300 und





233.

HOLSCHNEIDER, Andreas

„Instrumental titles to the sequentiae of the Winchester Tropers“, *Essays on opera and English music* 8–18

Die kurzen Titel, mit denen einige Sequenzen im Winchester-Tropar versehen sind, können in direktem Zusammenhang mit den Alleluia-Versus gesehen werden, ähnlich wie der Gebrauch von Text-Incipits (z. B. *Beatus vir*). Sie geben Aufschluß über den Charakter einer Melodie bzw. ihren geographischen Hintergrund (*Occidentana*, *Tractus iocularis*) oder – wenn auch weniger direkt – über einen vulgärsprachlichen Ursprung (*Frigdola*). Einige lateinische Titel, die nach Holschneider zuerst in den Mss. Winchester Bod und CC erscheinen, könnten auf instrumentale Ausführung hindeuten (*Sequentia musa de Natali Domini*). Allerdings verzichtet der Autor in seinen Überlegungen auf eine Abgrenzung zwischen allegorischen und konkreten Bedeutungen.                      NvD

#### 8.1.1.5. Tonalität / Melodik / Rhythmus

234.

BAILEY, Terence

„Accentual and cursive cadences in gregorian psalmody“, *JAMS* 19 (1976) 463–471

Der Autor zeigt an Beispielen, daß die Medianten, wie sie in der mittelalterlichen Psalmodie erscheinen (beispielhaft in der *Commemoratio brevis* aus dem 10. Jh.), hinsichtlich der Akzentsetzung erheblich weniger konsequent sind als diejenigen in den modernen Editionen von Solesmes; diese spiegeln teils die Praxis des späten 16. Jhs. (z. B. das *Directorium chori* von Giovanni Guidetti, 1582), teils einen großen Eifer, den tonalen Akzent beizubehalten.                      NvD

#### 8.1.1.6. Byzantinischer Choral

235.

HUSMANN, Heinrich

„Ein syrisches Sticherarion mit paläobyzantinischer Notation (Sinai syr. 261)“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) 9–57

In einer umfänglich dokumentierten Studie stellt Heinrich Husmann einen bedeutenden Fund vor: die Handschrift Sinai, St. Katharina-Kloster, syr. 261. Größte Wichtigkeit kommt dem Manuskript aus mehreren Gründen zu, von denen, Husmann folgend, drei genannt seien: (1) „schlägt“ die Handschrift „die Brücke von der Musik der griechischen Kirche zu den Liturgien der orientalischen Riten“ (9), (2) handelt es sich um einen Kodex mit paläobyzantinischer Notation (nach Strunk: „voll entwickelte Coislin-Notation“, nach Floros: „Coislin VI“ [11]) zu syrischen Texten – eine in ihrer Art bislang einzigartige Handschrift, und (3) ist in ihr neben einem Troparion auch ein notiertes Kontakion erhalten.                      MH

236.

VELIMIROVIĆ, Miloš

„Egon Wellesz and the study of Byzantine chant“, *MQ* 62 (1976) 265–277



8.1.1.7. Syrischer Kirchengesang

237.

HUSMANN, Heinrich

„Madraše und Seblata — Repertoireuntersuchungen zu den Hymnen Ephraems des Syrers“, *AMl* 48 (1976) 113–150

s. 235.

HUSMANN

Untersuchungen zu einzelnen Gattungen und Formen / Mittelalter (Choral)

8.1.2. *Außerliturgische und weltliche Einstimmigkeit*

238.

\*APPELHANS, Wolfgang

„Die volkssprachlichen Sequenzen des ‚Böddeker Gebetbuches‘. Studien zu Tradition, Herkunft und Sangbarkeit des Codex PA AV 224“, Diss. Münster 1975

Zusammenfassung in: *Mf* 29 (1976) 470

239.

BRIGHTENBACK, Kristine

„Remarks on the ‚Prologue‘ to Marie de France’s *Lais*“, *Romance Philology* 30 (1976) 168–177

240.

CHAMBERS, Frank M.

„Two Troubadour lyrics“, *Romance Philology* 30 (1976) 134–143

Kritische Edition und Übersetzung zweier Troubadour-Gedichte, einer Tenson von Rainaut und Jaufre de Pons, „Seigneur Jaufré, respondetz mi, si us platz“ (Pillet-Carstens 414,1), und einer Sirventes von Pons de la Guerdia, die auch Peire Cardenal zugeschrieben wurde, „D’ und sirventes a far ai gran talen“ (Pillet-Carstens 377,2). Die Autorenfrage bleibt bei diesem zweiten Gedicht ungeklärt. KD

241.

FERNANDEZ, Marie-Henriette

„Notes sur les origins du rondeau. Le ‚repons bref‘ — les ‚preces‘ du Graduel de Saint Yrieix“, *CCM* 19 (1976) 265–275

Der Ursprung von Rondeau, Ballade und Virelai wird in drei verschiedenen Wurzeln vermutet: in einer primär improvisierten Praxis, deren Grundlage man im arabischen Einfluß des 10.–12. Jhs. sah, oder in einer Übertragung von Formelementen des liturgischen Repertoires, d. h. den Antiphonen, Responsorien und Hymnen eigentümlichen Wiederholungen. Die Autorin schließlich vertritt die These eines liturgischen Ursprungs, vor allem hinsichtlich der syntaktischen Integration des Responsorium breve. NvD

242.

MARSHALL, J. H.

„Trois fragments non identifiés du Chansonnier Provençal H“, *Romania* 97 (1976) 400–405

Der sog. Chansonnier H (Rom, Bibl. Vat. lat. 3207) enthält an einigen Stellen, an denen die Handschrift beschädigt wurde, Chanson-Fragmente. Zwei davon sind nicht identifiziert und auch nicht in der Bibliographie von Pillet-Carstens enthalten; ein drittes Fragment entstammt der Chanson von Blacasset „Si-m fai amors ab fizel cor amar“, Pillet-Carstens 96, 11). Der Aufsatz enthält eine kritische Edition der beiden ersten Fragmente sowie eine Formanalyse und einige Hinweise, welchem Bereich die Gedichte angehören könnten. Eine Chanson stammt möglicherweise von einer Troubadouritz, einem weiblichen Troubadour. KD

243.

MARVIN, Mary B. W.

„Regret‘ chansons for Marguerite d’Autriche by Octavien de Sait-Gelais“, *BHR* 39 (1977) 23–32

s. 220.

MEINERS

Musikgeschichte / Wolkenstein

s. 20.

PETZSCH

Quellenuntersuchungen / Mittelalter

244.

PICKERODT-UTHLEB, Erdmute

*Die Jenaer Liederhandschrift: metrische und musikalische Untersuchungen* = Göppinger Arbeiten zur Germanistik 99, Göppingen: A. Kümmerle 1975

245.

TISCHLER, Hans

„Rythm, meter and melodic organization in medieval songs“, *RBM* 28–30 (1974–76) 5–23

Ein von Tischler entwickeltes System zur Analyse des Troubadour-Trouvère-Repertoires zeigt die rhythmischen und metrischen Strukturen (und ihre Veränderungen) im textlichen und musikalischen Kontext: Das gesamte Phänomen läßt sich nur unter dem Aspekt der Verknüpfung zwischen beiden beurteilen. Dies sollte nach Meinung des Autors die Basis für neue Editionen sein, an die Tischler folgende Ansprüche stellt: hinsichtlich der Rhythmusfrage sollte deutlich werden, daß die mittelalterliche Praxis von einer Aufführung zur anderen differierte. Ferner sollten sie zeigen, daß die rhythmische Struktur auf der Basis eines Systems zusammenhängender Bedingungen rekonstruierbar ist: 1. Durch Einbezug der Verzierungsformeln. 2. Durch Vergleich mit Liedzitaten innerhalb des zeitgenössischen Motettenrepertoires. 3. Durch flexible Anwendung unterschiedlicher rhythmischer Modelle innerhalb einer Komposition, d. h. Modalrhythmus,

## 8.2.

NvD

## 8.1.3.

246.

ANDERSON, Gordon A.

„Responsory chants in the tenors of some fourteenth-century continental motets“, *JAMS* 29 (1976) 119–132

NvD

247.

PRISOR, Lothar

*Die Motette in der Frühzeit der Ars nova*, Diss. Freiburg/Br. 1971 [erschienen 1976 als Dissertationsdruck]

DHA

## 8.2

## 8.2.1.

s. 22.

# ATLAS

## Quellenuntersuchungen / Renaissance

s. 153.

# BLACKBURN

Musikgeschichte / Josquin

## 8.2.2.

248.

WENDLAND, John

„Madre non mi far Monaca': The biography of a Renaissance folksong“, *AML* 48 (1976) 185–204



In Gedichten des Mittelalters und der Renaissance erscheint immer wieder das Motiv des jungen Mädchens, das nicht ins Kloster gehen, sondern heiraten möchte. Das Kloster beherbergte damals nicht nur jene Mädchen, die einer religiösen Überzeugung folgten oder nicht heiraten wollten, sondern auch Töchter kinderreicher Familien und solche, die keine standesgemäße Ehe schließen konnten. Die früheste Erwähnung des sich mit diesem Gegenstand befassenden Liedes „Madre non mi far monaca“ durch Lavina Rovere im Jahre 1572 läßt vermuten, daß das Lied zu dieser Zeit bereits sehr populär war. Im Jahre 1622 erscheint es als Gitarrenstück bei Sanseverino. Das harmonische Schema der späteren Fassungen schließt meistens an jenes von Sanseverino an, obwohl die Melodie mehrere Möglichkeiten zulassen würde. Im 17. Jh. diente *La Monica* – oder *Monacha* – als Grundlage für zahlreiche Instrumentalkompositionen. Die Liedweise wurde auch in geistlichen Vokalwerken verarbeitet. Sie war nicht nur unter *La Monica* bekannt und keineswegs allein auf Italien beschränkt: Von der Mitte des 16. Jhs. bis zur Mitte des 19. Jhs. erscheint sie in Verbindung mit verschiedenen Texten in Deutschland, den Niederlanden, England und Frankreich. VG

### 8.2.3. *Meistersang*

249.

HUSMANN, Heinrich

„Überlieferungsprobleme der Hans Sachs'schen Meistermelodien“, *Hans Sachs und Nürnberg*, ed. Horst Brunner u. a. = Nürnberger Forschungen 19, Nürnberg: Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1976, 275–288

Die Meistertöne aus dem ersten und zweiten Meistergesangbuch werden auf ursprüngliches und später hinzugefügtes Material, auf besondere (sapphische) Versstrukturen, auf ihre mensurale Aufzeichnungsweise sowie auf Varianten in Konkordanzen hin untersucht. DHA

250.

TAYLOR, Brian

„Der Beitrag Hans Sachs' und seiner Nürnberger Vorgänger zu der Entwicklung der Meistersinger-Tabulatur“, *Hans Sachs und Nürnberg*, ed. Horst Brunner u. a. = Nürnberger Forschungen 19, Nürnberg: Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1976, 245–274

### 8.2.4. *Messe und Messätze*

251.

CAVANAUGH, Philip

„Early sixteenth century cycles of polyphonic mass propers – An evolutionary process or the result of liturgical reforms?“, *AMl* 48 (1976) 151–165

Im 16. Jh. ist ein schrittweises Ablassen von den strukturbildenden Grundlagen des Kirchenjahres und von der zugehörigen geistigen Basis zu beobachten, die bestimmt war durch sich stets wiederholende Erinnerung an die entscheidenden Stationen im Leben



Christi (das Temporale). Die Abwendung von diesem Vorgehen wurde bewirkt durch die zunehmende Tendenz, die Tagesliturgie durch Votivmessen zu ersetzen – auch bei den wichtigeren Sonntagen (z. B. die Praxis, an allen vier Advent-Sonntagen die Liturgie des vierten Sonntags zu verwenden). Eine Gruppe polyphoner Mess-Proprien ost- und süddeutscher Provenienz aus dem 16. Jh. bezeugt demgegenüber einen auf die Bewährung der alten Tradition zielenden Reformer-Geist, der sich auch im *Choralis Constantinus* von Heinrich Isaac offenbart und seinen Höhepunkt im *Ordo missae* von 1570 erlebte, dem als Vorwort der *Ritus servandos in celebratione missae* vorangestellt ist.

NvD

## 8.3.      BAROCK

8.3.1.    *Oper*

252.

ABRAHAM, Gerald

„The early development of opera in Poland“, *Essays on opera and English music* 148–165

Die Oper in Polen ist nur vor dem politischen Hintergrund zu verstehen: Der frühe Beginn (1628) im Florentiner Stil unter dem Italien-orientierten Wladislaw IV., ein Wiederbeginn unter dem Sachsen August II. (1697–1763) mit der *opera seria* und schließlich unter seinem Nachfolger Stanislaw Poniatowski die *opera buffa*, die *opéra comique* und die erste eigenständig polnische Oper. 1725 entstand das erste öffentliche Theater in Warschau.

VG

253.

MONELLE, Raymond

„The rehabilitation of Metastasio“, *ML* 57 (1976) 268–291

254.

STROHM, Reinhard

*Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)* 2 Bde. = *Analecta Musicologica* 16, I–II (1976)

Daß sich Strohm auf die Arie konzentriert, hat verschiedene Gründe. Zum einen scheint sie ihm innerhalb der Oper diejenige Form zu sein, für die „eine jeder Bearbeitung Respekt gebietende Einheit des Werks galt“; zum anderen sei sie der „künstlerisch anspruchsvollste Teil der Opernkomposition“. Seine Analysen weisen dem Text eine entscheidende Rolle in der kompositorischen Gestaltung zu, wobei verschiedene Ausgangspunkte gewählt sind: auf die Beschreibung einzelner Arien folgen vier Studien zur Kompositionstechnik unter den Aspekten Partiturgestaltung, Vers und Rhythmus, musikalische Gliederung und Textgliederung sowie Dacapo-Anlage. Der zweite Band der Arbeit enthält Notenbeispiele, in denen neben Ausschnitten auch 18 Arien vollständig wiedergegeben sind, sowie Quellenverzeichnisse zum Opernschaffen in Italien etwa zwischen 1715 und 1732, die sowohl nach Komponisten als auch in Form von Repertoireübersichten für Neapel und Rom gegliedert sind.

KD

8.4.     UNTERSUCHUNGEN ZU EINZELNEN GATTUNGEN UND FORMEN:  
MUSIK AB 1750

---

8.3.2.   *Oratorium*

255.

SMITHER, Howard E.

„The Baroque oratorio. A report on research since 1945“, *AMl* 48 (1976)  
50–76

Die größte Aktivität in der Oratorienforschung seit 1945 betrifft das *oratorio latino* und das *oratorie volgare* in Italien. Der Forschungsbericht gliedert sich in 1. allgemeine Übersicht, 2. das italienische Oratorium in Italien, 3. das italienische Oratorium außerhalb von Italien, 4. das Oratorium im protestantischen Deutschland (inkl. Passion, Historia, Actus musicus), 5. das englische Oratorium und verwandte Gattungen und 6. Editionen von Oratorien und verwandten Gattungen. VG

8.4.     MUSIK AB 1750

8.4.1.   *Fantasie*

s. 176.

KELLER

Musikgeschichte / Mozart

8.4.2.   *Oper*

s. 134/135.

CROLL

Musikgeschichte / Gluck

s. 170.

EIBL

Musikgeschichte / Mozart

s. 172.

GIEGLING

Musikgeschichte / Mozart

s. 178.

MANN

Musikgeschichte / Mozart

s. 179.

MOBERLY

Musikgeschichte / Mozart

8.4.3.   *Streichquartett*

s. 167.

BENARY

Musikgeschichte / Mozart

## 9. TANZ

256.

NOBLE, Jeremy

„Early dance music“, *Early Music* 4 (1976) 455–459

In dem Artikel werden die derzeit im Handel erhältlichen Platten mit Tanzmusik des Mittelalters und der Renaissance besprochen und miteinander verglichen. VG

257.

WARD, John M.

„The maner of dauncying“, *Early Music* 4 (1976) 127–142

Die Aufschlüsse, die zeitgenössische Quellen über die Choreographie der Basse danse und andere Tänze zur Zeit Heinrichs VIII. in England geben, sind dürftig: Der Traktat „The maner of dauncying“, die von R. Copeland angefertigte Übersetzung einer verlorenen französischen Quelle, gibt fast keine praktischen Details an, und auch aus Bildquellen und der überlieferten Musik lassen sich, wie der Autor im einzelnen zeigt, keine die Auführungspraxis betreffenden Schlüsse ziehen. Ward folgert aus dieser Informationslücke, daß Tanz im frühen 16. Jh. in England nicht zu den „fine arts“ gehörte, sondern zu den ad hoc ausgeführten, keiner seriösen Überlieferung für wert gehaltenen Vergnügen zählte – ähnlich wie Reiten oder Kartenspiel. DHA

## 10. AUFFÜHRUNGSPRAXIS

### 10.1. ALLGEMEINES

258.

BROWN, Alan

„Partenia. Some aspects of notation and performance“, *The Consort* 32 (1976) 176–182

Die Sammlung *Parthenia* (1612), die Virginal-Musik von Byrd, Bull und Gibbons enthält, wurde mehrfach durch moderne Editionen zugänglich gemacht. Im vorliegenden Aufsatz werden Fragen der Notation, des Fingersatzes, der Verzierungen und des Rhythmus besprochen, die in den Neueditionen zum Teil in mißverständlicher Weise beantwortet sind. DHA

s. 271.

LANGE

Rhythmus / Takt / Tempo

s. 272.

MORONEY

Rhythmus / Takt / Tempo

259.

SUTTER, Milton

„Francesco Galeazzi on the duties of the leader or concertmaster“, *The Consort* 32 (1976) 185–192

Die *Elementi teorico – pratici di musica* von Fr. Galeazzi (1758–1819) enthalten in dem Kapitel „Del regolare, o sia de' doveri di un primo violino“ wertvolle Hinweise zur Aufführungspraxis: es werden u. a. Probleme der Tempo-Wahl, der Ensemble-Führung und der Instrumenten-Stimmung diskutiert. DHA

### 10.2. BESETZUNGSPRAXIS

260.

ARNOLD, Denis

„Con ogni sorte di stromenti“, *Early Music* 4 (1976) 167–171

Paraphrasen zu Howard M. Brown's *Sixteenth-century instrumentation: The music for the Florentine Intermedii* (1973): Die text- und musikbezogenen Beschreibungen zu den Intermedien geben wichtige Aufschlüsse zur Aufführungspraxis, vor allem zu Besetzungs- und Instrumentierungs-Fragen. DHA

261.

HOLSCHNEIDER, Andreas

„Zur Aufführungspraxis der Marien-Vesper von Monteverdi“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) 59–68

Der Autor geht den Problemen nach, „die sich bei einer Aufführung dieses Werks für den historisch orientierten Interpreten“ und für ihn selbst als Leiter einer Schallplattenproduktion stellen (59). Daß der Druck von 1610 eine geschlossene Einheit bildet und



hier anstelle der zu den Psalmen gehörende Antiphonen *Concerti* stehen, hat schon Leo Schrade festgestellt. Diese These wird dadurch erhärtet, daß diese *Concerti* entweder in der Parallel- oder in der Haupttonart der vorausgehenden Psalmsätze stehen. Demgegenüber sind der Eingangschor und die *Sonata sopra Sancta Maria* nicht antiphonale Ersatzstücke. Die *Sonata* bildet das Bindeglied zwischen dem ersten (Psalmteil) und dem zweiten Teil (Hymnus und Magnificat). Die Antiphonenfrage im Magnificat wird dadurch gelöst, daß der stark ausgeprägte Schlußcharakter des letzten Chores eine nachfolgende Antiphon unmöglich macht. Die beiden Magnificatsversionen stellen Alternativlösungen dar: hier eine reichhaltige Besetzung mit Instrumenten und dort eine einfache, nur mit Generalbaß. Dementsprechend müssen im 1. Teil die Instrumente – mit Ausnahme des Generalbasses – wegfallen; so wird auch die Anweisung verständlich, daß die Ritornelle weggelassen werden können. Die Angabe von Monteverdi zur Instrumentalbesetzung ist verbindlich und benötigt keine Erweiterung „im Stil der Zeit“ (66). VG

s. 154.

LOWINSKY / BLACKBURN

Musikgeschichte / Josquin

### 10.3. VERZIERUNGEN

262.

BROWN, Howard M.

„Embellishment in early sixteenth-century italian intabulations“, *PRMA* 100 (1973–74) 49–83

In den Lautenintavolierungen um die Mitte des 16. Jhs. werden fast ausschließlich Ornamente verwendet, die *einzelne* Noten verzieren und so den intavolierten Vokalsatz weitgehend unberührt lassen. Demgegenüber bewegen sich die Verzierungen bei Spina-cino (1507) weiträumiger und abwechslungsreicher, sie zeigen ein wesentlich eigenwilligeres Vorgehen. Zur Frage der Verwendung der Akzidentien in den Intavolierungen ist einerseits eine Einheitlichkeit in einem bestimmten musikalischen Kontext, andererseits aber auch ein weiter Spielraum festzustellen. VG

263.

BROWN, Howard M.

*Embellishing 16th-century music* = Early Music Series I, London: Oxford University Press 1976

Brown bespricht in den Kapiteln 1 und 2 Ornamente, die einen einzelnen Ton verzieren (*Graces*) oder zwei und mehr Töne miteinander verbinden (*Passaggi*). In einem weiteren Kapitel (3) werden die ausgeschriebenen Diminutionen einer einzelnen Stimme eines vollständigen Satzes besprochen. Hierher gehören die in den im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zahlreich erschienenen Diminutionslehrbüchern enthaltenen Beispiele. Im weiteren befaßt sich der Autor mit Fragen, die sich bei der Ensemble-Improvisation ergeben (4) und mit den unterschiedlichen Bedingungen, denen die Singstimme und die Instrumente beim Improvisieren unterliegen (5). Außerdem gibt er einen Ausblick auf die Entstehung der Monodie unter dem Aspekt der Improvisationspraxis des ausgehenden 16. Jahrhunderts (6). VG

s. 42.

KIRKPATRICK

Musiklehre ab 1750

264.

\*MATHER, Betty Bang / LASOCKI, David

*Free ornamentation in woodwind music, 1700–1775; an anthology with introduction*, New York: Mc Ginnis and Marx 1976

s. 108.

NEWMAN

Musikgeschichte / Beethoven

#### 10.4. BERICHTE VON AUFFÜHRUNGEN

265.

HOLOMAN, D. Kern

„Staging the *Play of Daniel*“, *Early Music* 4 (1976) 159–163

Bericht über eine Aufführung des Danielspiels durch das Early Music Ensemble der University of California in Davis. DHA

266.

SAVAGE, Roger

„Producing *Dido and Aeneas*. An investigation into sixteen problems“, *Early Music* 4 (1976) 393–406

Purcell's „*Dido and Aeneas*“ wurde 1689 in Chelsea von „young Gentlewomen“ – also Amateuren – uraufgeführt. Während das Libretto (Nahum Tate) in zwei Drucken erhalten ist, existieren von der Musik nur eine Reihe von Abschriften, die vielfach voneinander abweichen. Weiterhin fehlt die Musik zum Prolog und zu zwei Gitarrenzwischenspielen. Roger Savage erläutert die allgemeinen Probleme bei der Produktion früher Opern und gibt spezielle Lösungsvorschläge für „*Dido and Aeneas*“. RE

#### 10.5. IMPROVISATION

267.

MAHLING, Christoph-Hellmut

„Zu Fragen der Aufführungspraxis und Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 3. wissenschaftliche Arbeitstagung in Blankenburg/Harz“, *Mf* 29 (1976) 46–47

Es wurden zwei Themenkreise behandelt: „Instrumentarium-Besetzungen“ und „Fragen der Improvisation“. Die Tagungsergebnisse werden in einer Reihe *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts* publiziert werden. VG

## 11. RHYTHMUS / TAKT / TEMPO

268.

BENGTSSON, Ingmar

„Empirische Rhythmusforschung in Uppsala“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974) 195–219

Ein Bericht über Methode und erste Resultate der empirischen Rhythmusforschungen, die seit Anfang der sechziger Jahre an der Universität Uppsala unternommen werden. Von drei Bereichen, in die das Phänomen Rhythmus aufgeteilt wird, (1) akustische Lautphänomene, (2) Reaktionen, einschließlich Verhalten und Erlebnis und (3) Notation, spielt der zweite eine zentrale Rolle und wird mit Hilfe elektronischer Verfahren an verschiedenen Interpretationen ein und desselben Stücks untersucht. Als Beispiel sind neben schwedischer Volksmusik und Jazz erwähnt: der Anfang von Schuberts Symphonie in h-moll, der zweite Satz der Prager Symphonie von Mozart und die Badinerie aus der Suite in h-moll von Bach.

KD

269.

DAHLHAUS, Carl

„Polemische zur Theorie der Rhythmik und Metrik“, *Mf* 29 (1976) 183–186

SEIDEL, Wilhelm

„Zum Verständnis der Akzenttheorie. Eine Antwort auf die Entgegnung von Gudrun Henneberg“, *Mf* 29 (1976) 468–469

HENNEBERG, Gudrun

„Was ist musikalischer Rhythmus? – Eine Entgegnung“, *Mf* 29 (1976) 465–467

dazu: Dahlhaus, Carl: „Nachbemerkung“, *Mf* 29 (1976) 467–468 und

Seidel, Wilhelm: „Zum Verständnis“, *Mf* 29 (1976) 226–227

Eine z. T. polemische Auseinandersetzung um verschiedene Umschreibungen des Phänomens „musikalischer Rhythmus“. Differenzen entstehen einerseits bei der Interpretation von Quellen des 18. und 19. Jhs., andererseits durch die unterschiedlichen systematischen bzw. historischen Ausgangspunkte der Autoren.

KD

270.

JUST, Martin

„Harmonischer Rhythmus“, *Mf* 29 (1976) 7–20

Just setzt anderen Definitionen des harmonischen Rhythmus, in denen der harmonische Verlauf als eigenständiges rhythmisches Geschehen betrachtet wird, eine „Öffnung zum Zusammenwirken von Rhythmus und Harmonie“ entgegen. Mit diesem systematischen Ansatz werden folgende Stücke analysiert: Das F-Dur-Präludium aus dem *Wohltemperierten Klavier* I, der 1. Satz des *Brandenburgischen Konzerts* Nr. 6, der 2. Satz der *Klaversonate F-Dur*, op. 54 von Beethoven und Chopins *Etüde* op. 10, 1.

KD



271.

LANGE, Helmut K.

„Das Fadenpendel-Metronom“, *OeMZ* 31 (1976) 153–157

Die praktischen Anweisungen für den Bau eines eigenen Fadenpendels à la Etienne Loulié (1696) oder Gottfried Weber (1817) (inclusive einer Tabelle mit den zugehörigen Längen des Fadens für die gewünschten MM-Werte) würde in eine Instrumentenschule gut passen. Ein „ausgesprochenes Präzisionsinstrument“ (S. 155) ist ein solches Gerät allerdings nur in der Theorie, die Praxis kennt Störfaktoren wie Meß-Ungenauigkeiten oder Reibung des Fadens. Es ist kaum einzusehen, warum im Zeitalter des elektronischen Metronoms mit optischer Blinkeranzeige solche rudimentären Vorformen der musikalischen Zeitmessung kultiviert werden sollten. PR

272.

MORONEY, Davitt

„The performance of unmeasured harpsichord preludes“, *Early Music* 4 (1976) 143–151

## 12. GESANG

273.

PETZSCH, Christoph

„Singschule. Ein Beitrag zur Geschichte des Begriffes“, *ZDP* 95 (1976) 400–416

Die Frage, ob der Ausdruck *Singschul* bereits im 15. Jh. im Sinne einer „organisierten Singschule“ zu verstehen ist – so wurde noch 1974 ein auf das Jahr 1449 datierter, aus Augsburg stammender Beleg interpretiert und damit zugleich für Augsburg die erste überhaupt nachweisbare Singschule angenommen – wird vom Autor verneint. Singschule bedeutet hier, wie er auf der Basis von begrifflichem Vergleichsmaterial nachweisen kann, ein „Singen, mit welchem Lieder *bewaert*, zur wirksamen Wirklichkeit gebracht werden konnten“, etwa im Sinne von „Reit-“ oder „Fechtschule“, was ja zunächst die „hohe Schule“ des Reitens bzw. Fechtens meint. In der Bedeutung der „organisierten Singschule“ läßt sich das Wort erst im Verlauf des 16. Jhs. nachweisen. DHA

274.

VON RAMM, Andrea

„Singing early music“, *Early Music* 4 (1976) 12–15

Frühe Musik soll nicht „schön“ im Sinne einer gleichmäßig wohlklingenden Aufeinanderfolge von Tönen gesungen werden; vielmehr soll der Ausdruck der „fantastischen Vielfalt von Farbe, Phrasierung, Spannung, Flexibilität, Expressivität, Impulsivität, Magie und Phantasie“, zu der die menschliche Stimme imstande ist, entsprechen. Einige praktische Hinweise zur Verwirklichung dieser Intention: kein durchgängiges, nivellierendes Vibrato, deutliche, der jeweiligen „Mundart“ angemessene Aussprache, „Kehlfertigkeit“, d. h. Leichtigkeit im Handhaben von Trillern und anderen Verzierungen, sowie deutliches Herausstellen der verschiedenen Stimmregister. DHA

### 13. MUSIKINSTRUMENTE: BAU UND SPIEL

#### 13.1. ALLGEMEINES UND ÜBERBLICKE

275.

ASHIN, Deborah

„Stringed musical instruments exhibition. The Craft and Folk Art Museum, Los Angeles“, *Early Music* 4 (1976) 294–295

276.

BROWN, Howard Mayer

„Instruments of the Middle Ages and Renaissance: In memoriam David Munrow“, *Early Music* 4 (1976) 288–293

277.

DAINES, Deirdre / HEWITT, Robin / VICKERS, Gerald / HANCHET, John

„Some measurements of early wind instruments“, *Early Music* 4 (1976) 461–463

278.

GEISER, Brigitte

„Felchlin à Berne. Zur Geschichte des schweizerischen Holzblasinstrumentenbaus im 19. Jahrhundert“, *Glareana* 25 (1976) 24–28

279.

\*KJELDSBERG, Peter Andreas

*Musikinstrumente ved Ringve Museum. The collection of musical instruments*, Trondheim 1976

Rez. in: *Early Music* 4 (1976) 473

Das Museum in Trondheim beherbergt etwa 600 Instrumente, die alle kurz beschrieben werden. VG

280.

MONTAGU, Jeremy

*The world of Medieval and Renaissance musical instruments*, Newton Abbot etc.: David & Charles 1976

In vier Kapiteln werden die Instrumente des frühen Mittelalters (1), diejenigen zur Zeit der Kreuzzüge (2), des Hundertjährigen Krieges (3) und der Renaissance (4) beschrieben. Zahlreiche Abbildungen ergänzen die Dokumentation. VG

281.

MUNROW, David

*Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London: Oxford University Press 1976

Das reich bebilderte Buch bringt für das Mittelalter und die Renaissance je ein Kapitel über die Holzblas-, Blechblas-, Saiten- und Tasteninstrumente sowie ein Kapitel über die Schlaginstrumente im Mittelalter. Dazu tritt ein wertvoller und umfangreicher Anmerkungsapparat mit zahlreichen Literaturangaben. VG



282.

PINZANTI, Leonardo

„Conservazione e restauro degli antichi strumenti“, *nRMI* 10 (1976) 617–622

283.

*\*Studien zu ausgewählten Instrumenten aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, München: Katzbichler 1976

284.

ZERASCHI, Helmut

„Das Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität zu Leipzig“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 125–137

Zur Geschichte und zum heutigen Entwicklungsstand des Leipziger Museums: Sein Hauptanteil besteht aus der Sammlung Heyer, die – ihrerseits bereichert durch die im Jahre 1905 erfolgte Integration der Sammlungen Paul de Wit und Ibach – 1926 vom Sächsischen Staat und der Universität erworben und als „Musikwissenschaftliches Instrumenten-Museum der Universität Leipzig“ im Grassi-Museum untergebracht wurde. Heute zählt das Museum trotz zahlreicher kriegsbedingter Verluste rund 3000 Instrumente, die ab 1979 – aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens der Leipziger Sammlung – in einem umfassenden Katalog allgemein zugänglich gemacht werden sollen. DHA

## 13.2. KATALOGE VON INSTRUMENTENSAMMLUNGEN

285.

BAINES, Anthony (ed.)

*The Bate Collection of historical wind instruments. Catalogue of the instruments*, Oxford: The Bate Collection 1976

Der Katalog beschreibt die 1972 um die Bestände der Morley-Pegge Collection erweiterte Sammlung von 300 Blasinstrumenten der Bate Collection. Die Angaben umfassen die Instrumentenbezeichnung, ggf. Bauer und Bauort, das verwendete Material, eine Beschreibung der Grifflöcher und Klappen sowie die äußeren Abmessungen. DHA

286.

HEYDE, Herbert

*Historische Musikinstrumente im Bachhaus Eisenach*, Eisenach: Bachhaus 1976

Katalog der 1907 begründeten Instrumenten-Sammlung des Eisenacher Bachhauses. Es werden 207 Instrumente aus der Zeit vom 16. bis zum 20. Jh. gemäß ihrer Individual-, Regional- und Zeitmerkmale beschrieben. Allen Beschreibungen sind exakte Meßangaben beigelegt. Den darstellenden Kapiteln „Zupfinstrumente“, „Streichinstrumente“, „Hackbrett“, „Besaitete Tasteninstrumente“, „Clavierorganum, Orgelpositiv, Flötenwerke, Physharmonika, Harmonium“, „Blasinstrumente“ und „Glasharmonika, Pauken, Trommel, Glockenspiel“ sind kurze Einführungen in die jeweilige Gattung sowie Diagramme bestimmter formaler Details der beschriebenen Instrumente (Saitenhalterformen, Stegformen, Griffbrettformen etc.) in systematischer Übersicht vorangestellt. Viele, teils auch farbige Photos schließen diesen informativ, übersichtlich und schön gestalteten Katalog ab. DHA

287.

LIBIN, Laurence (ed.)

*A checklist of Western European flageolets, recorders and tabor pipes*, New York: Metropolitan Museum of Art 1976

Katalog der Sammlung von Blockflöteninstrumenten aus dem *Department of Musical Instruments* des Metropolitan Museum of Art. Die Angaben zu den einzelnen Instrumenten umfassen Entstehungsort, Datierung, Mensur, Stimmung, verwendetes Material und eine Beschreibung des Äußeren des Instruments. Einige der Instrumente sind – teils als Fotos, teils als Zeichnungen – abgebildet. DHA

288.

WEISS-STAUFFACHER, Heinrich / BRUHIN, Rudolf

*Mechanische Musikinstrumente und Musikautomaten: beschreibender Katalog der Seewener Privatsammlung*, Seewen: H. Weiss-Stauffacher 1975

### 13.3. EINZELNE INSTRUMENTE

#### *Clavierorganum*

289.

CROLL, Gerhard

„Ein Clavierorganum aus der Salzburger ‚Kunst- und Wunderkammer‘“, *OeMZ* 31 (1976) 355–363

Das Salzburger Instrument verbindet die Eigenarten dreier Tasteninstrumente unterschiedlicher Tonerzeugung, die über ein einziges Manual spielbar sind: Spinett, Orgelpositiv und Regal. Diese lassen sich einzeln und in jeder Kombination spielen; zusätzlich sind Regal und Orgel in der Mitte geteilt, so daß noch weitere Kombinationen möglich werden. VG

#### *Flöte*

290.

\*BRADE, Christine

*Die mittelalterliche Kernspaltflöte Mittel- und Nordeuropas: ein Beitrag zur Überlieferung prähistorischer und zur Typologie mittelalterlicher Kernspaltflöten*, Neumünster: Wachholtz 1975

291.

DELIUS, Nikolaus

„Die erste Flötenschule des Barock?“, *Tibia* 1976, 5–12

Die Hs. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. IV, 486 (= 9838) trägt den Titel „TUTTO IL BISOGNEVOLE/per/Sonar il Flauto da 8/fori con/Pratica et Orecchia/1630“. Es handelt sich um eine Blockflötenschule, in der u. a. Instrument, Spielweise, Notenschrift, Taktarten und Transpositionen erklärt und einige Spielstücke mitgeteilt werden. Die Bedeutung der Hs. ergibt sich aus ihrer frühen Datierung, welche vom Verfasser als richtig vorausgesetzt wird, obwohl verschiedene Punkte dagegensprechen: Während noch 1677 B. Bismantova ein oktaviert zu spielendes Instrument in g' beschreibt, wird hier die (hochbarocke) Altblockflöte in f' zusammen mit der Klangnotation gefor-

dert; Menuette, Trillerzeichen (+) sowie der ganze Aufbau, der den englischen Schulen des frühen 18. Jhs. entspricht, deuten auf eine 50, wenn nicht 100 Jahre spätere Entstehungszeit hin. RE

292.

OLIVER, Peter

„On finding Franz Danzi's flute“, *GSJ* 29 (1976) 119–120

Der Verfasser konnte kürzlich eine 8-klappige Querflöte in besonders reicher Ausführung erwerben. Sie trägt die Aufschrift „1837/Clementi & Co./London/C. Nicholson's Improved“ und wurde wahrscheinlich von Thomas Prowse zwischen 1822 und 1830 gebaut und von C. Nicholson verbessert. Der originale Kasten trägt den Vermerk: „Franz Danzi/To Order of/Chas. Nicholson/No. 1837“.

Interessenten sind zum Ausprobieren der Flöte eingeladen.

RE

293.

REIDEMEISTER, Peter

„Zwischen Silberflöte und Traverso: die konische Ringklappenflöte. Mögliche Bereicherung einer einförmigen Scenerie?“, *Tibia* 1976, 129–136

Dem Verfasser erscheint die heutige Flöten-Szene „so nivelliert und ‚eintönig‘ wie noch selten in der Geschichte dieses Instruments“. Zur Belebung schlägt er eine stärkere „Orientierung an der Musik“ und damit auch an den „adäquaten Instrumenten“ vor: Barocktraverso und dessen Nachfolger mit mehreren Klappen für das 18. Jh., konische Ringklappenflöte für die erste Hälfte des 19. Jhs. und zylindrische Silberflöte für die Musik ab 1850. Die Ringklappenflöte – 1832 von Boehm vorgestellt – verbindet tonliche Eigenschaften des Traversos (Holz, konische Bohrung) mit technischen Vorteilen der Silberflöte (gleiches Griffsystem).

Vgl. die Anmerkungen von Karl Ventzke zu diesem Artikel in *Tibia* 1977, Heft 1, 257–258.

RE

294.

RIMMER, Joan

„The *tibiae pares* of Mook“, *GSJ* 29 (1976) 42–46

Das Rijksmuseum G. M. Kam in Nijmegen bewahrt ein Paar sog. Knochenflöten aus dem 1. Jh. nach Chr. auf, das in einem römischen Grab in der Nähe von Mook aufgefunden wurde. Die Verfasserin weist nach, daß es sich hierbei nicht um Flöten handelt, sondern um einen (Doppel-)Aulos, der mit Doppelrohrblatt angeblasen wurde.

RE

295.

VENTZKE, Karl

„Dr. J. H. Ribock (1743–1785). Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Querflöte“, *Tibia* 1976, 65–71

Um 1780 wurden in Deutschland noch überwiegend Flöten mit 1–2 Fußklappen gespielt. Zu denjenigen, die sich mit der Konstruktion von zusätzlichen Klappen und anderen „Verbesserungen“ beschäftigten, gehörten J. G. Tromlitz und der Arzt und Liebhaberflötist J. H. Ribock (1743 – um 1785). Der Verfasser gibt eine Übersicht über Ribocks Leben sowie über sein Hauptwerk „Bemerkungen über die Flöte ...“ (1782–84) und schildert das Verhältnis zu Tromlitz, mit dem er fast sieben Jahre lang korrespondierte.

RE



296.

WEBER, Rainer

„Recorder finds from the Middle Ages, and results of their reconstruction“, *GSJ* 29 (1976) 35–41

Zu den wenigen erhaltenen mittelalterlichen Instrumenten gehören auch zwei Blockflöten aus dem 14. Jh.: das eine Instrument befand sich in einem Burggraben in der Nähe von Dordrecht und liegt heute im Gemeentemuseum Den Haag, das andere – nur ein Fragment – wurde in einem Würzburger Brunnen entdeckt und wird im Mainfränkischen Museum in Würzburg aufbewahrt (Nr. 50779). Mit Hilfe von Rekonstruktionen konnte der Verfasser überraschende Übereinstimmungen nachweisen: beide Instrumente haben zylindrische Innenbohrung, ähnliche Grifflochabstände und wurden wahrscheinlich am unteren Ende ganz bzw. teilweise geschlossen.

Vgl. hierzu: Horace Fitzpatrick, „The medieval recorder“, *Early Music* 3 (1975) 361–364. RE

297.

WRIGHT, Michael

„Bergeron on flute-making“, *GSJ* 29 (1976) 26–34

Der Jurist Louis-Georges-Isaac Salivet veröffentlichte unter dem Pseudonym Bergeron ein zweibändiges „Manuel du Tourneur“, das 1792 und 1796 bzw. 1816 in einer erweiterten Form erschien. Das Kapitel „Flûtes et flageolet“ ist nur in der 2. Auflage enthalten. Es stammt wahrscheinlich nicht von Salivet selbst, sondern wurde ihm von einem Flötenbauer zur Verfügung gestellt. Der gesamte Text ist im Aufsatz Wrights auf Englisch wiedergegeben. RE

### *Kielinstrumente*

298.

[ADLAM, Derek]

„Restoring the Vaudry. Derek Adlam describes, how the firm of Adlam Burnett restored a unique 2-manual harpsichord built by Vaudry in 1681“, *Early Music* 4 (1976) 255–265

Das einzige bekannte Cembalo aus der Werkstatt von Vaudry (Paris) wurde erst vor kurzem entdeckt und in England restauriert. VG

299.

\*FERGUSON, Howard

*Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century. An introduction*, London: Oxford University Press 1975

Rez. in: *Early Music* 4 (1976) 471–473

300.

FULLER, David

„French harpsichord playing in the 17th century – after Le Gallois“, *Early Music* 4 (1976) 22–26

Jean Le Gallois gibt 1680 in seiner Schrift „LETTRE ... touchant la Musique“ wichtige Informationen über die Ästhetik des französischen Cembalospieles, speziell über Cham-

bonnières und Louis Couperin. Chambonnières war bekannt für seinen schönen Anschlag, „une adresse & une maniere d'applique les doigts sur les touches qui estoit inconnue aux autres“, während Louis Couperin mehr durch seine „doctes recherches“ in der Komposition die Kenner begeisterte. Die Ausführungen über die gegensätzlichen Spielweisen („le jeu brillant“ und „le jeu coulant“) berühren Grundfragen des Cembalospieles und der musikalischen Interpretation überhaupt. JCZ

301.

HAMOEN, Dirk Jacob

„The arpicordo problem. Armand Neven's solution reconsidered“, *AMJ* 48 (1976) 181–184

Hinter dem Ausdruck *arpicordo*, der im 16. und 17. Jh. in italienischen Quellen erscheint, steht nach Meinung des Autors ein polygonales Spinett, das – aus der Vogelperspektive betrachtet – die Form einer Harfe hat. (Diese These wird übrigens schon von Luisa Cervelli, „Italienische Musikinstrumente“, in: Kgr.-Ber. Köln 1958, 77 vertreten). DHA

302.

HELLWIG, Friedemann

„Strings and stringing: Contemporary documents“, *GSJ* 29 (1976) 91–104

Tabellen der Saitenlängen von 21 Tasteninstrumenten aus dem Bestand des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Untersuchungen von Drahtmaßen, die in verschiedenen deutschen Museen aufbewahrt werden und Drahtnummern an Maßen aus dem süddeutschen und österreichischen Raum zu Beginn des 19. Jhs. sowie ein Abschnitt über italienische Cembalosaiten sollen Aufschluß über die Besaitung von historischen Tasteninstrumenten geben. VG

303.

[KOOPMAN, Ton]

„Harpichord building in Holland. Willem Kroesbergen discusses his craft with Ton Koopman“, *Early Music* 4 (1976) 439–441

Das Geheimnis der Klangsönheit von Ruckers-Cembali löst sich nach Willem Kroesbergen, einem holländischen Cembalobauer und Psychologen, folgendermaßen: „Ruckers schlug das Holz für die Resonanzböden während bestimmter Mondphasen, setzte es zum Trocknen der unvorhersehbaren Witterung aus und versah es mit okkulten Sprüchen und heidnischen Gesten“. Damit will Kroesbergen sagen, daß es für den heutigen Cembalobauer nicht damit getan ist, die genauen Abmessungen zu kopieren; er muß auch den Klang der alten Instrumente analysieren und auf die Kopie zu übertragen versuchen. Außerdem sollte ein Instrumentenbauer sich in die Qualität des Holzes einfühlen. Er sollte spüren, ob es spröde oder flexibel ist und es dementsprechend verwenden. Schließlich versucht Kroesbergen, wenn er gerade ein flämisches Cembalo baut, so zu arbeiten und zu denken, wie er es von Ruckers annimmt, und sich wie Baffo oder Stephanini zu benehmen, wenn er an einem italienischen Instrument arbeitet. DHA

304.

LIBIN, Laurence

„An 18th-century view of the harpsichord“, *Early Music* 4 (1976) 16–18

*Klavierinstrumente*

305.

RAYNER, Clare G.

„The Wesley Kuhnle repository at California State University, Long Beach“, *Notes* 33 (1976) 16–26

Wesley Kuhnle (1898–1962) spielte Tasteninstrumente und gab Klavierunterricht. Schwerpunkt seiner Forschung waren die historischen Stimmungen von Tasteninstrumenten und die authentische Wiedergabe der Musik der einzelnen Epochen und in den verschiedenen Stilen. Auch baute er selbst Clavierinstrumente nach historischen Modellen. Zeugnis seiner Forschungsarbeit sind insgesamt 56 von ihm besprochene und bespielte Tonbänder mit Material zu den einzelnen Stimmungen und zu einer historischen Übersicht über die Claviermusik sowie Aufnahmen von Musik aus der Zeit vom 13.–18. Jh. und von eigenen Konzerten. Weiteren Aufschluß über seine Arbeit geben u. a. Briefe, Konzertprogramme, Kritiken, Photographien und Arrangements für zwei und vier Klaviere. Das ganze Material ist in einer Liste zusammengestellt. VG

*Laute, Theorbe, Chitarrone*

306.

HARWOOD, Ian

„On the publication of Adrian Le Roy's lute instructions“, *LSJ* 18 (1976) 30–36

307.

LOWE, Michael

„The historical development of the lute in the 17th century“, *GSJ* 29 (1976) 11–25

308.

SAFFLE, Michael

„Lutes and related instruments in eight important European and American collections (Continued)“, *JLSA* 9 (1976) 43–61

Der Autor stellt 45 Renaissance- und Barock-Instrumente – Lauten, Chitarronen, Theorben und verwandte Instrumente – aus den Instrumenten-Sammlungen von Brüssel, Budapest, Darmstadt, Leipzig, München, Nürnberg und Washington vor, davon 23 auch in Fotos von vorn, hinten und von der Seite. Zu diesen 23 Instrumenten werden – als eine Information, die sich vor allem an Instrumenten-Bauer richtet – der Name des Bauers, ggf. das Baujahr, der Herstellungsort, der heutige Aufbewahrungsort mit Katalog-Nummer, die Saitenzahl, Mensur und die genauen Abmessungen mitgeteilt. DHA

309.

SMITH, Douglas A. / DANNER, Peter

„How beginners ... should proceed': The lute instructions of Lesage de Richee“, *JLSA* 9 (1976) 87–94

310.

SPENCER, Robert

„Chitarrone, theorbe and archlute“, *Early Music* 4 (1976) 407–423

Ein Versuch, Ordnung in das Terminologie-Gewirr von Chitarrone, Theorbe (Theorbo, Théorbe), Liuto attiorbato und Arciliuto (Archlute) zu bringen. Danach wurden die



Ausdrücke Chitarrone und Theorbe um 1600 synonym zur Bezeichnung einer Baßlaute verwendet, deren oberste beiden Chöre eine Oktave tiefer gestimmt waren und die keine sehr langen Baß-Saiten hatte. Während aber der Chitarrone chörig gestimmt ist und drei Rosetten hat, ist um 1620 eine Theorbe mit einfacher Besaitung und nur einer Rosette bezeugt. Eindeutig ist diese Zuweisung jedoch nicht, da um dieselbe Zeit auch ein chöriges Instrument mit großem Corpus und drei Rosetten als Theorbe bezeichnet wird. – Während Chitarrone und Theorbe primär Begleitinstrumente waren, fand das Liuto attiorbato als Soloinstrument Verwendung. Es hat 7–8 Chöre, 6–7 Begleitsaiten von normaler Lauten-Länge und ein kleines Corpus. Für Liuto attiorbato ist auch die Bezeichnung Arciliuto belegt; andererseits bezeugt 1637 Mersenne sein Unvermögen, zwischen den Begriffen Tiorba und Arciliuto zu unterscheiden. Um 1680 ist es als Nachfolger der Theorbe nachweisbar, d. h. als ein Instrument, mit dem Baßpartien technisch leichter und volltönender ausgeführt werden können. DHA

311.

SPENCER, Robert

„The chitarrone francese“, *Early Music* 4 (1976) 165–166*Oboe*

312.

HAYNES, Bruce

„Making reeds for the baroque oboe“, *Early Music* 4 (1976) 31–34 und 173–179

Die von der modernen Oboe abweichenden Messuren der Barockoboe erfordern auch ein anderes Rohr. Leider gehen die verhältnismäßig wenigen zeitgenössischen Lehrwerke für Amateure kaum auf Rohrbau-Fragen ein – insbesondere fehlen Informationen über die letzten und schwierigsten Arbeitsvorgänge. So ist der heutige Spieler auf alte Bilder, erhaltene Rohre des späten 18. Jhs. (für einen anderen Instrumententyp) und eigene Experimente angewiesen. Der Verfasser gibt u. a. eine Anleitung zum Bau von Rohren (mitsamt den Hülzen), wobei er die Erfahrung von Kollegen mit einbezogen hat. RE

*Orgel*

313.

BOYSEN, Bjørn F.

„The Wagner organ in Trondheim Cathedral, Norway“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 68–75

Der Berliner Orgelbauer Johann Joachim Wagner fertigte 1739/40 eine Orgel mit 27 klingenden Registern für die Kathedrale in Trondheim an. Das Instrument wurde in Hamburg verladen und von einem Mitarbeiter Wagners in Trondheim aufgestellt. Seit 1930 ist die Orgel ausgelagert; eine Wiederaufstellung und Restaurierung, die einige Probleme aufwirft, steht bevor. JCZ

314.

BRENNINGER, Georg

„Der Straubinger Orgelbauer Christoph Egedacher“, *Mf* 29 (1976) 56–60

Ein neuer Quellenfund im Stadtarchiv von Erding ermöglicht es, das Todesdatum des ältesten Vertreters der Orgelbaurdynastie Egedacher, Christoph, auf die Zeit um 1661 festzulegen und weitere, bisher unbekannte Orgelbautätigkeiten sowie Dispositionen der Orgeln im Dom zu Freising (1624) und in der Stadtpfarrkirche zu Erding (1643) zu belegen. VG

315.

DE GRAAF, G. A. C.

„A Spanish registration list of 1789“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 76–89

Ein Dokument im Cathedral-Archiv in Jaén und ein wenig bekannter spanischer Traktat geben Aufschluß über Registerkombinationen, oft mit „geteilten“ Registern, wie sie in Spanien seit dem 17. Jh. üblich waren. Besonders interessant für den Zeitgeschmack ist die Beschreibung von Knie- und Fußhebeln, die einen schnellen Registerwechsel mit starken Kontrasten ermöglichen.

JCZ

316.

ESTEVEs PEREIRA, L. A.

„The restauration of historic organs in Portugal“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 16–27

Kurze Übersicht über historische Orgeln und deren Restaurierungen unter Leitung des staatlichen Denkmalamtes. Dokumentation zur Restaurierung der beiden Orgeln der Kathedrale zu Lamego, erbaut in den 50er Jahren des 18. Jhs.

JCZ

317.

GIACHIN, Giulia

„I ‚Pensieri per l'organo‘ di Giovanni Maria Casini“, *nRMI* 10 (1976) 185–195

318.

MARTINI, Ulrich

*Die Orgeldispositionssammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Kassel etc.: Bärenreiter 1975

Rez. in: *Notes* 33 (1976) 79–80

Das Buch bringt eine systematische Beschreibung von 52 Orgeldispositionssammlungen aus der Zeit von ca. 1450 (Henri-Arnaut von Zwolle) bis 1855 (E. J. Hopkins und K. A. Haupt). 25 Sammlungen entstanden nach 1800, 23 im 18. Jh., nur 4 vor 1700. Die „rund 1500 Orgeln, die in den Sammlungen zum Teil mehrfach beschrieben wurden“ (Vorwort), werden aufgeschlüsselt durch ein Ortsregister, durch ein Register der Dispositionen ohne Ortsangabe und ein Register der Musterdispositionen; ferner sind topographische Karten der behandelten Orte beigegeben.

JCZ

319.

SAYER, Michael

„The heraldic organ c. 1688“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 28–30

Die 1688 publizierte Schrift *The Academy of Armory* von Randle Holme enthält neben Erklärungen zu heraldischen Symbolen auch ein Kapitel, in dem an Hand heraldischer Illustrationen die Freizeitgestaltung eines Landedelmannes besprochen wird. In diesem Rahmen werden auch Abbildungen von Orgeln und Orgelpfeifen beschrieben und in Zusammenhang mit dem instrumentenbaulichen Stand der Zeit gebracht. Damit liegt die erste Beschreibung einer englischen Orgel vor, in der auch technische Details angegeben werden.

DHA

320.

TIELLA, Marco

„The positive organ of Lorenzo da Pavia (1494)“, *The Organ Yearbook* 7 (1976) 4–15

Beschreibung und Rekonstruktionsvorschläge für das 1494 vom Orgelbauer Lorenzo da Pavia gebaute, heute im Museo Civico Correr in Venedig aufbewahrte Orgelpositiv.

DHA

### *Serpent*

321.

BATE, Philip

„A *Serpent d'Eglise*: Notes on some structural details“, *GSJ* 29 (1976) 47–50

Bericht über die Restauration eines *Serpent d'Eglise* aus Bruchstücken, die der Autor „in einer Dachkammer“ gefunden hat.

DHA

### *Violine*

322.

ABBOTT, Djilda / SEGERMAN, Ephraim

„Gut strings“, *Early Music* 4 (1976) 430–437

323.

HALFPENNY, Eric

„An unusual English 18th-century violin bow“, *GSJ* 29 (1976) 128–129

Das Geheimnis der Geigenbögen aus der Werkstatt von *Norris and Barnes* (London 1765 ff.) scheint u. a. in der für diese Zeit stark konkaven Stange und in ihrer seitlichen Abweichung von der Achse der gespannten Haare zu liegen, nicht nach der Richtung, die sich durch den Gebrauch üblicherweise ergibt, sondern nach der entgegengesetzten Seite hin.

VG

### *Trompete*

324.

\*BOSCHMA, Hans

*De trompet en andere blaasinstrumenten*, Leeuwarden: De Tille 1976



## 14. MUSIK FÜR BESTIMMTE INSTRUMENTE

### 14.1. BLASMUSIK

325.

FEDERHOFER, Helmut

„Blasinstrumente und Bläsermusik in der Steiermark bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“, *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974*, ed. W. Suppan und E. Brixel, Tutzing: Schneider 1976, 61–101

326.

MÜLLER-BLATTAU, Wendelin

„Venezianische Bläsermusik. Kompositionsstil und Aufführungspraxis“, *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974*, ed. W. Suppan und E. Brixel, Tutzing: Schneider 1976, 23–29

Stichwortartige Zusammenstellung einiger Fakten und Vermutungen zu Musik und Musikkultur vom 15. bis zum 17. Jh. DHA

327.

STOLLBERG, Oskar

„Die Blasmusik, ihr Verhältnis zu den Schulkantoreien im Reformationszeitalter“, *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974*, ed. W. Suppan und E. Brixel, Tutzing: Schneider 1976, 31–45

### 14.2. SOLOMUSIK

*Fagott*

328.

\*WILKINS, Wayne

*The index of bassoon music including the index of baroque trio sonatas*, Magnolia: Music Register 1976

*Flöte*

329.

CASTELLANI, Marcello

„The Italian sonata for transverse flute and basso continuo“, *GSJ* 29 (1976) 2–10

Die hochbarocke Traversflöte mit einer Klappe und konischer Bohrung wurde höchstwahrscheinlich zwischen 1670 und 1680 in Frankreich entwickelt. Die frühesten Solowerke mit B.c. erschienen zu Beginn des 18. Jhs. (de la Barre, Hotteterre). In Italien scheint dieser Instrumententyp erst zwischen 1715 und 1720 in Gebrauch gekommen zu sein. Solosonaten von italienischen Komponisten wurden seit 1730 gedruckt – jedoch außerhalb von Italien. Die französischen Werke stammen überwiegend von Flötisten und sind dem Cembalo-Stil nahe, die italienischen Komponisten dagegen spielten meist Violine und orientierten sich am Gesang. Die nur bedingt als italienisch zu bezeichnenden

Stücke eines Geminiani, Sammartini, Locatelli u. a. stehen somit mehr oder weniger stark unter dem Einfluß der damaligen Vokal- bzw. Violin-Musik. RE

### Gitarre

330.

PINNELL, Richard T.

„Alternate sources for the printed guitar music of Francesco Corbetta (1615–1684)“, *JLSA* 9 (1976) 62–85

### Klarinette

331.

BRIXEL, E.

*Klarinetten-Bibliographie* Bd. I, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1976

### Laute

332.

NORDSTROM, Lyle E.

„The English lute duet and consort lesson“, *LSJ* 18 (1976) 5–22

s. 27.

WARD

Quellenuntersuchungen / Renaissance

### Tasteninstrumente

s. 272.

MORONEY

Rhythmus / Takt / Tempo

333.

SCHOTT, Howard

„Early music for harpsichord 1–2“, *Early Music* 4 (1976) 27–30 und 281–284

Der Artikel behandelt moderne Editionen von früher Cembalomusik.

VG

### Trompete

334.

ALTENBURG, Detlev

„Zum Repertoire der Hoftrompete im 17. und 18. Jahrhundert“, *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974*, ed. W. Suppan und E. Brixel, Tutzing: Schneider 1976, 47–60

Aus dem Gesamtrepertoire werden zwei unterschiedliche Kategorien herausgegriffen und besprochen: Zum einen feststehende Signale des höfischen Zeremoniells, zum anderen Stücke, die nach einer gegebenen Vorlage improvisiert wurden. An Hand zeitgenössischer Sammlungen von Trompetenmusik lassen sich innerhalb der erstgenannten Kategorie Militärsignale, Signale des höfischen Zeremoniells mit und solche ohne Bezeichnung des Verwendungsbereichs (z. B. Tafelmusik) ausmachen; für die zweite Kategorie ergeben sich „Lärmblasen“, unstrukturiertes, willkürliches Drauflosblasen vieler Trom-

peter, „Sonaten“, relativ umfangreiche, mehrteilige Stücke mit Melodie- und Bordunstimmen, sowie „Aufzüge“, klanglich entsprechend wie die Sonaten strukturierte, aber weniger umfangreiche Stücke. DHA

335.

HOLMAN, Peter

„The trumpet sonata in England“, *Early Music* 4 (1976) 424–429

*Viola da Gamba*

s. 132.

LEJEUNE

Musikgeschichte / Ferrabosco

*Violine*

336.

SCHWARZ, Vera (ed.)

*Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart* = Beiträge zur Aufführungspraxis 3, Wien: Universal-Edition 1975

Rez. in: *ML* 57 (1976) 428–430

Der Kongreßbericht ist in sechs Abschnitte gegliedert: 1. Die Violinmusik in Geschichte und Gegenwart, 2. Das Violinspiel in Geschichte und Gegenwart, 3. Pädagogische Probleme, 4. Der Streicherberuf, 5. Der Geigenbau und 6. Anhang. Zu drei der insgesamt 34 Referate entwickelten sich Diskussionen, die Schwerpunkte bildeten und die die verschiedenen Ansichten der Teilnehmer klar werden ließen. Insbesondere im Anschluß an den Vortrag von Max Rostal „Zur Interpretation von Bachs Violinwerken“ zeigten sich die gegensätzlichen Standpunkte des „modernen“ und des „historisch orientierten“ Geigers. Weitere Diskussionen befaßten sich mit der „Stellung der Kammermusik im Konzertleben in unserer Zeit“ und der „Situation des Geigers im Orchester“: hier trat vor allem die Diskrepanz zutage zwischen den realen Anforderungen und den geweckten Erwartungen in einer stets aufs Solistische orientierten Ausbildung und der Berufsausübung als Orchestermusiker. VG

*Violoncello*

337.

WEBSTER, James

„Violoncello and double bass in the chamber music of Haydn and his Viennese contemporaries, 1750–1780“, *JAMS* 19 (1976) 413–438

Die Baßstimmen sind nur mit „Basso“ bezeichnet. In Streichquartetten und ähnlich besetzten Stücken mag in erster Linie das Cello, in gemischter, orchesterartiger Besetzung Cello und Kontrabaß verwendet werden. Als Quelle zu den verschiedenen gestrichenen Baßinstrumenten wurde Leopold Mozarts Werk herangezogen: entgegen einer weitverbreiteten Ansicht wurde unter „Bassl“ oder „Bassetl“ nicht ein kleiner Kontrabaß, sondern ein Cello verstanden. VG

*Violone*

s. 82.

FINSON

Musikgeschichte / J. S. Bach



## 15. IKONOGRAPHIE

338.

\*APARICIO LOPEZ, Otavio

*La música en la pintura*, Madrid: Offo 1975

339.

BOWLES, Edmund A.

„A checklist of musical instruments in fifteenth-century illuminated manuscripts at the Walters Art Gallery“, *Notes* 32 (1976) 719–726

Die Walters Art Gallery befindet sich in Baltimore/Maryland. Die ausgewerteten 134 Mss. – in der Mehrzahl Stundenbücher – entstammen dem Zeitraum zwischen „very late fourteenth and very early sixteenth centuries“. Die Systematik erfolgt nach Instrumenten bzw. Instrumenten-Kombinationen (Sackpfeife, Fidel, Harfe, Horn, Laute, Mandola, Trommel, Orgel und Portativ, Flöte, Flöte und Trommel, Psalterium, Rebec, Schalmel, Triangel, Trumscheit, Trompete, Buisine sowie „loud“ und „soft consort“). Außerdem sind ausgewählte musikalische Anlässe aufgelistet (Musik am Hofe, beim Bankett, in der Schlacht, beim Tanz, auf der Jagd sowie während Prozessionen und Turnieren). DHA

340.

COLLINS, David

„A 16th-century manuscript in wood“, *Early Music* 4 (1976) 275–279

Der Euglatine-Tisch (so genannt nach einigen Heckenrosen darstellenden Intarsien) aus Hardwick Hall, ein Möbelstück aus der Zeit um 1600, zeigt u. a. kunstvolle und im wesentlichen dem instrumentenbaulichen Stand der Zeit entsprechende Intarsien von Musikinstrumenten (von Laute, Cister, Gitarre, Harfe, Viola da Gamba, Schalmel und Sackpfeife) und von Musik (eine 4stg. Lamentation, einen 3stg. Kanon, einen 5stg. Round sowie zwei nicht näher zu spezifizierende Stücke, eines davon in französischer Tabulatur). DHA

341.

EDWARDS, David

„Dürer's drawing ‚Angel with a lute‘“, *LSJ* 18 (1976) 43–44

Die Tatsache, daß Dürer während seiner Studienreise nach Italien durch die Kunst Bellinis beeinflußt wurde, brachte in seine Malerei einen weicheren, menschlicheren, auch realistischeren Zug, eine deutliche Abkehr von der mittelalterlichen Tradition. Dies zeigt auch der Vergleich eines Lautenengels von 1485 – vor Antritt der Reise – mit einem, der 1497, ein Jahr nach der Rückkehr aus Venedig, entstand. Während der Engel von 1485 seine Laute nach mittelalterlicher Art gegen die Brust hält und sie im Stehen spielt, wobei er das Instrument mit dem rechten Unterarm abstützt, liegt die Laute des Engels von 1497 bequem auf einem Sockel auf, so daß beide Hände frei sind für ein ungehindertes Spiel. DHA

342.

\*LEPPERT, Richard D.

*Musical instruments and performing ensembles in Flemish paintings of the seventeenth century*, 2 Bde., München: Katzbichler 1976

## 16. MUSIK UND SPRACHE · MUSIK UND DICHTUNG

343.

ALBERTSEN, Leif Ludwig

„Strophische Gedichte, die von einem Kollektiv gesungen werden. Das Zersingen, analysiert am Schicksal einiger Lieder von Johann Rist“, *DVLG* 50 (1976) 84–102

Der im Kollektiv gesungenen Lyrik (z. B. dem Kirchenlied) ist das „Zersingen“ gleichsam gattungsimmanent. An Beispielen von Liedern Johann Rists zeigt der Autor, wie einerseits in den Übersetzungen des dänischen Dichters Brorson, andererseits im Vorgang des Zersingens oder Umredigierens in der Originalsprache die Tendenz besteht, den Text dem Verständnis einer breiten Masse anzugleichen. Dies geschieht durch Beseitigung von „Intellektualismen“, „gelehrten Geistreicheiten, von verdeckten Zitaten“ und vom „kunstvollen dialektischen Spiel zwischen Syntax und Vers“. Statt dessen wird leichte Verständlichkeit derart angestrebt, „daß die gedankliche Spannung nie größere Teile umfaßt, als man leicht im Ohr behalten kann, das heißt wohl maximum zwei Verse“.

DHA

344.

BEHRMANN, Alfred / KEILBERTH, Thomas

„Realien in der Fiktion. Dietrich Buxtehude im Werk Johannes Bobrowskis“, *DVLG* 50 (1976) 238–258

Nicht der historischen Persönlichkeit Dietrich Buxtehude setzt Bobrowski in seiner Erzählung „D. B. H.“ und dem Gedicht „Nänie“ ein Denkmal. Der Dichter belehnt den Musiker mit „Erfahrungen – mit Zweifel, Sehnsucht, Müdigkeit – ..., die eher seine eigenen sind als die des historischen Buxtehude“. Vielmehr versucht Bobrowski, die ihm wichtigen musikalischen Inhalte der Musik Buxtehudes („die harmonische Kühnheit, die phantastisch geformten Melodiekonturen, das Rhapsodisch-Bewegte“) sowie ihren geistigen Hintergrund (letztlich die antike und mittelalterliche Vorstellung von der Sphärenharmonie) im Medium der Sprache wiederzugeben.

DHA

345.

BIELITZ, Matthias

„Zur Verwendung musikalischer Termini in einem Gedicht der ottonisch-salischen Zeit“, *AfMw* 33 (1976) 133–153

Die Verwendung der Termini *phthongus*, *diastema* und *systema* in einem lateinischen Gedicht aus der ersten Hälfte des 11. Jhs. läßt vermuten, daß dem Dichter die Einleitung der *Musica Enchiriadis* bekannt war, wo diese Begriffe ebenfalls exponiert werden. Die Tatsache, daß im Gedicht mit dem Begriff *concentus* ein vierter, traditionsfremder Ausdruck hinzukommt, spricht dafür, daß es dem Dichter nicht um den hinter den Begriffen stehenden musiktheoretischen Zusammenhang ging; vielmehr scheint es ihm auf die Vierzahl angekommen zu sein, die auch sonst hinsichtlich Textstruktur und Ornamentik (vier Strophen, die jeweils vier Bildern zugeordnet sind) als strukturierendes Prinzip deutlich wird und der als bestimmender Faktor die vierteilig erzählte bzw. gemalte Heilsgeschichte zugrunde zu liegen scheint.

DHA

346.

\*PATTISON, Bruce

*Music and poetry of the English Renaissance*, Norwood: Norwood Editions 1975

347.

SKEI, Allen B.

„Dulces exuviae': Renaissance settings of Dido's last words", *MR* 37 (1976)  
77–91

Analyse von 15 Vertonungen (u. a. von Josquin, Mouton, Willaert, Arcadelt und Lasso)  
der letzten Worte Didos (Aeneis IV, 651–54). DHA



## 17. MUSIK UND GESELLSCHAFT

### 17.1. MUSIKLEBEN

348.

REIMER, Erich

„Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, *Mf* 29 (1976) 130–137

Die Idee der Öffentlichkeit – zentral für die bürgerliche Emanzipationsbewegung des 18. Jhs. – beinhaltet für den Konzertbetrieb jener Zeit „die Zugänglichkeit der zum Publikum versammelten Privatleute“ – letzteres ein Prinzip, das nicht soziale Gleichheit der Teilnehmer voraussetzt, wohl aber, „daß der soziale Status im Sinne der Parität des ‚bloß Menschlichen‘ suspendiert wird“. Dieser Sachverhalt spiegelt sich in der Konzertmusik des späten 18. und frühen 19. Jhs., in der angestrebt wird, den Kenner und den Liebhaber gleichermaßen zufriedenzustellen, d. h. eine Musik zu bieten, die nicht nur den intellektuellen, sondern auch den gefühlsmäßigen Ansprüchen der Hörer Rechnung trägt.

DHA

### 17.2. MUSIK UND REPRÄSENTATION

349.

SALMEN, Walter

„Vom Musizieren zur Zeit der Babenberger“, *OeMZ* 31 (1976) 265–272

Über das Musizieren zu Zeiten der Markgrafen (976–1156) kann fast nichts ausgesagt werden. Erst unter den Herzögen in Wien (1156–1246) konnte sich ein Hofleben entwickeln, in dem die ritterliche Gesellschaftskultur sehr gepflegt wurde und Tanz, Gesang und Instrumentalspiel einen festen Platz innehatten.

VG

### 17.3. MUSIK UND KIRCHE

350.

BLANKENBURG, Walter

„Die Lieder Paul Gerhardts in der Musikgeschichte“, *MuG* 30 (1976) 97–105

Paul Gerhardts Lieder – aufgrund ihres subjektiven Charakters eher für die Hausandacht als für den öffentlichen Gottesdienst geeignet – fanden nur zögernde Aufnahmen in die Gemeindegesangbücher des 17. Jhs., spielten aber eine umso größere Rolle für die „Aria“, das häusliche Andachtslied (Johann Crüger, 1647, 1649; Johann G. Ebeling, 1666/67). Geistliche Konzerte oder Kantaten, die auf Gerhardtschen Texten basieren, fehlen deshalb aus dieser Zeit, sind aber aus der ersten Hälfte des 18. Jhs. reichlich erhalten: In Bachs Kantaten oder Oratorien kommen 30 Choralsätze mit Gerhardt-Texten vor. In der Kirchenmusik ab ca. 1900 haben sich u. a. besonders Max Reger und Ernst Pepping mit Paul Gerhardt auseinandergesetzt.

PR

## 17.4. MUSIKAUSBILDUNG

351.

\*BREMER, Heinz

*Musikunterricht und Musikpflege an den niederrheinischen Lateinschulen im Späthumanismus (1570–1700)* = Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 110, Köln: Volk 1976