

Facetten II  
Kleine Studien – Edition und Interpretation bei Chopin –  
Die Münchner Schule und Max Reger  
Herausgegeben von Claus Bockmaier

**Allitera Verlag**

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN  
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK  
UND THEATER MÜNCHEN

Herausgegeben von Siegfried Mauser und Claus Bockmaier

Band 10

Facetten II

Kleine Studien

Edition und Interpretation bei Chopin  
Die Münchner Schule und Max Reger

Herausgegeben von Claus Bockmaier

FACETTEN II

KLEINE STUDIEN  
EDITION UND INTERPRETATION BEI CHOPIN  
DIE MÜNCHNER SCHULE UND MAX REGER

Herausgegeben  
von  
Claus Bockmaier

Allitera Verlag

Der Band wurde gefördert von der Gesellschaft  
Freunde der Hochschule für Musik und Theater München e.V.

Februar 2016

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH

© 2016 by Allitera Verlag, München

Redaktion und Layout: Dr. Claus Bockmaier

unter Mitarbeit von Felicitas Schwab

Printed in Germany

Umschlaggestaltung: Johanna Conrad, Augsburg

unter Verwendung eines Fotos

des Großen Konzertsaal der Hochschule für Musik

und Theater München von Hans Christian Barth

ISBN Print 978-3-86906-845-9

ISBN PDF E-Book 978-3-86906-846-6

# Inhalt

Vorwort	7
---------	---

## KLEINE STUDIEN

Die <i>Fuga a quatro todas las bozes por vna sexto tono</i> von Antonio de Cabezón und ihre Teiltextierung <i>Da pacem Domine</i> bei Melchior Franck <i>Stephan Schmitt</i>	15
Der vergessene Librettist der <i>Leonora</i> <i>Iris Winkler</i>	29
Ritornellprinzip und Soloeinbau: Formkonzepte im eröffnenden Konzertsatz in Bezug auf die bekannten Violinkonzerte des 19. Jahrhunderts <i>Claus Bockmaier</i>	37
Musik am Mond – Reisen in andere Welten <i>Dorothea Hofmann</i>	67

## EDITION UND INTERPRETATION BEI CHOPIN

The History and Current State of the National Edition of the Works of Fryderyk Chopin <i>Paweł Kamiński</i>	79
Vorbild- und Gattungsbezüge zu Beethoven im Klavierwerk Chopins als Interpretationsfrage <i>Claus Bockmaier</i>	93
Interpretation und Aneignung – Busoni und Chopin <i>Dorothea Hofmann</i>	115
Frédéric Chopins <i>Impromptus</i> : Improvisation – Komposition – Interpretation <i>Thomas Hauschka</i>	131
Dinu Lipatti und Frédéric Chopin, <i>Barcarolle</i> op. 60: „wie unter Sternenlicht gespielt“? <i>Joachim Brügge</i>	147

## DIE MÜNCHNER SCHULE UND MAX REGER

Kulturelles Klima in München um 1900	
<i>Herbert Rosendorfer</i> †	155
Der Provokateur – Max Reger und München	
<i>Susanne Popp</i>	161
Zu den beiden Klavierquintetten von Ludwig Thuille: Einführung zum Konzert am 8. Mai 2008 im Orff-Zentrum	
<i>Hartmut Schick</i>	179
Vom Münchner Hoftheater an die Met: Ludwig Thuille als Musikdramatiker	
<i>Peter P. Pachl</i>	183
„Plagiat!“ Zu einem Aspekt musiktheoretischer Debatten um 1900	201
<i>Stefan Rohringer</i>	
„Ach, diese katholischen Vögel ...“ Walter Braunfels' lyrisch-phantastische Formensprache	
<i>Ute Jung-Kaiser</i>	231
„Gährend Drachengift“ versus „Milch der frommen Denkungsart“? Richard Strauss und Ludwig Thuille	
<i>Walter Werbeck</i>	247
Personenregister	271

## Vorwort

Der hier vorgelegte Band vereinigt musikwissenschaftliche Beiträge zu verschiedenen Themenfeldern – ähnlich den 2014 in dieser Reihe erschienen, von Joachim Brügge herausgegebenen *Facetten I*. Dabei handelt es sich nun um vier einzelne Aufsätze, die als „Kleine Studien“ zusammengefasst sind, sowie um zwei Symposiumsberichte, deren jeweilige Veröffentlichung schon längere Zeit anstand, die aber wegen anderweitiger, unaufschiebbarer Publikationsprojekte unseres Instituts bedauerlicherweise bis jetzt auf sich warten lassen mussten.

Die eine dieser Tagungen fand vom 22.–23. Februar 2010 an der Hochschule für Musik und Theater München statt und stand unter dem Thema:

### *Chopins Klaviermusik – Fragen der Edition und Interpretation.*

Sie wurde veranstaltet in Kooperation mit dem Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg sowie dem Generalkonsulat der Republik Polen. Neben dem Symposium erfolgte dabei eine Aufführungsrekonstruktion von Chopins „Münchener Konzert“, das er am 28. August 1831 im Saal des Philharmonischen Vereins im Odeon gegeben hatte, mit Werken auch von Schubert und von dem aus der Schweiz stammenden damaligen Münchner Hofkapellmeister Joseph Hartmann Stuntz (1793–1859). Im Einzelnen lautete die historisch orientierte Programmfolge (realisiert von Studierenden unserer Hochschule):

- Chopin, *Konzert für Klavier und Orchester e-Moll* op. 11, Satz 1;
- Schubert, „*Der Hirt auf dem Felsen*“ – *Lied für Singstimme, Klarinette und Klavier* D 965;
- Chopin, *Konzert für Klavier und Orchester e-Moll* op. 11, Sätze 2 und 3;
- Stuntz, *Naenie – Gedicht von B. Wolff für 4 Singstimmen mit Klavierbegleitung*;
- Chopin, *Fantasie über polnische Volksweisen* (Fassung für Klavier mit Streichtrio) op. 13.

Die andere Tagung (zuzüglich zweier Konzerte), durchgeführt in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und dem Orff-Zentrum München, liegt mit dem Datum 8.–9. Mai 2008 noch länger zurück:

### *Die Münchner Schule und Max Reger – Neuromantik und Moderne um 1900.*

Die ursprüngliche und lang gehegte Absicht, die Beiträge dieses Symposiums in einem eigenen Band zu veröffentlichen, scheiterte letztlich daran, dass mehrere der damals beteiligten Kolleginnen und Kollegen am Ende keine schriftlichen Fassungen ihrer Referate mehr lieferten. Als Herausgeber bleibt mir an dieser Stelle nur die Bitte um Entschuldigung an die Referentinnen und Referenten, die alles schon frühzeitig abgegeben hatten, wie andererseits mein größter Dank an sie für ihre so sehr strapa-

zierte Geduld bis zum verspäteten Publikationstermin. Angemerkt sei, dass sich bei Stefan Rohringers dieses Jahr noch vorgelegtem Aufsatz das Thema gegenüber seinem Symposiumsreferat zur *Harmonielehre* Louis'/Thuilles „im Kontext der zeitgenössischen Musiktheorie“ in Richtung auf einen besonderen „Aspekt musiktheoretischer Debatten um 1900“ verlagert hat.

Einer der Mitwirkenden von 2008, der glänzende Literat Herbert Rosendorfer, kann nun dieses Buch leider nicht mehr entgegennehmen; er ist am 20. September 2012 in Bozen verstorben. Wir verdanken ihm bei der Tagung den Eröffnungsvortrag über „Das kulturelle Klima in München um 1900“, dessen Abdruck hier der lebendig bleibenden Erinnerung an seine Person mit dienen möge.

Die einzelnen Referatsthemen beider Symposien (zusammen mit den Rahmenprogrammen) sind den folgenden Darstellungen zu entnehmen.

## **DIE MÜNCHNER SCHULE UND MAX Reger**

### **NEUROMANTIK UND MODERNE UM 1900**

Hochschule für Musik und Theater München  
Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität  
in Zusammenarbeit mit dem Orff-Zentrum München

### **MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SYMPOSIUM**

**8.–9. Mai 2008**

Musikhochschule, Senatssaal, und Orff-Zentrum

**Donnerstag, 8. Mai, 14 Uhr (Orff-Zentrum)**

Moderation: Thomas Rösch

Eröffnungsvortrag	Herbert Rosendorfer	<i>Das kulturelle Klima in München um 1900</i>
Referat 1 (15.00 Uhr)	Bernd Edelmann	<i>Die Münchner Schule: Phantom oder Realität?</i>
Referat 2 (15.45 Uhr)	Susanne Popp	<i>Der Provokateur: Max Reger in München</i>
		– Pause –
Referat 3 (17.00 Uhr)	Wolfgang Rathert	<i>Kritik als Krise. Zum Kontext von Regers Violinsonate op. 72</i>
Referat 4 (17.45 Uhr)	Siegfried Mauser	<i>Lied-Doppelvertonungen von Thuille und Reger</i>



## CHOPINS KLAVIERMUSIK

### FRAGEN DER EDITION UND INTERPRETATION

Musikwissenschaftliches Institut der Hochschule für Musik und Theater  
München in Kooperation mit dem Institut für Musikalische Rezeptions-  
und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg  
sowie dem Generalkonsulat der Republik Polen

### MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SYMPOSIUM

22.–23. Februar 2010

Musikhochschule, Carl-Orff-Auditorium, Luisenstraße 37a  
Leitung und Moderation: Siegfried Mauser

Montag, 22. Februar, 14 Uhr

Siegfried Mauser      *Begrüßung und Einführung*

Referat 1      Pawel Kaminski      *History and current situation of the  
(14.15 Uhr)*      *Polish Chopin-Edition*

Referat 2      Norbert Müllemann      *Ein offenes Kunstwerk – Zur  
(15.00 Uhr)*      *Problematik einer Chopin-Edition  
am Beispiel der Balladen*

– Kaffeepause –

Referat 3      Claus Bockmaier      *Vorbild- und Gattungsbezüge zu  
(16.00 Uhr)*      *Beethoven im Klavierwerk Chopins  
als Interpretationsfrage*

Referat 4      Bernd Redmann      *Zur Interpretation von Chopins  
(16.45 Uhr)*      *cis-Moll-Walzer op. 64 Nr. 2*

Referat 5      Dorothea Hofmann      *Auseinandersetzung und Aneignung  
(17.30 Uhr)*      *– Busoni interpretiert Chopin*

– Imbisspause –

Montagabend, 22. Februar, 19 Uhr

*Siegfried Mauser im Gespräch mit dem Chopin-Experten Ernst Burger*

Musikhochschule, Großer Konzertsaal, Arcisstraße 12

20 Uhr

### CHOPINS »MÜNCHNER KONZERT«

*Rekonstruktion des Konzerts vom 28. August 1831  
im Saal des Philharmonischen Vereins im Odeon  
mit Werken von Schubert, Stuntz, Chopin*

Musikhochschule, Großer Konzertsaal, Arcisstraße 12

*Anna Solovieva (Klavier), Sachiko Iritani (Klavier), Tamas Kery (Klavier),  
Maria Sushansky (Gesang), Stephanie Faltermeier (Klarinette)  
und andere*

Dienstag, 23. Februar, 8.30 Uhr

Referat 6 (08.30 Uhr)	Thomas Hauschka	<i>Chopins Impromptus – Beiträge zur Gattung und ihrer Interpretationsgeschichte</i>
Referat 7 (09.15 Uhr)	Wolfgang Rathert	<i>Vom Pathos des Sachlichen – Tendenzen der Chopin-Interpretation nach dem Zweiten Weltkrieg</i>
Referat 8 (10.00 Uhr)	Joachim Brügge	<i>Dinu Lipatti und Frédéric Chopin, Walzer und Barcarolle op. 60 – »wie unter Sternenlicht«</i>

– Kaffeepause –

11 Uhr

*Frühe Tonträger-Interpretationen von Werken Chopins  
(Leopold Godowsky, Eugen d'Albert, Ignaz Paderewski, Alfred Cortot)  
vorgestellt von  
Doktorandinnen und Doktoranden des musikwissenschaftlichen Instituts*

*Schlussdiskussion*

– Mittagessen –

Zumal auch nicht alle Referenten der Chopin-Tagung ihre Beiträge in schriftliche Form brachten, lag nunmehr die Zusammenstellung der Symposiumsberichte in einer Sammelpublikation nahe. Bezüglich des Chopin-Teils dürfen wir uns indes glücklich schätzen, dass unser polnischer Kollege Pawel Kamiński – seit 1998 Präsident der Foundation for National Publication of Chopin's Works und Mitherausgeber aller 37 Bände der betreffenden Edition – uns seinen aufschlussreichen Bericht über dieses Unternehmen (in englischer Sprache) noch zugänglich gemacht hat. Mit einer kleinen Studie stellt sich ferner im ersten Teil des Bandes Iris Winkler vor, als Inhaberin der mit dem 1. September 2015 von der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt an unsere Hochschule übersiedelten Simon-Mayr-Forschungsstelle. Und auch der Herausgeber der *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, dem ersten Band dieser Reihe (Tutzing 2005), unser musikpädagogischer Kollege Stephan Schmitt – der freilich seine „musikwissenschaftliche Herkunft“ zum Glück nie außer Acht gelassen hat – ist hier wiederum mit einem bemerkenswerten Beitrag vertreten: der deutschen Fassung eines 2014 im *Anuario musical*, Nr. 69 (2014) auf Spanisch publizierten Aufsatzes zu einer *Fuga* von Antonio de Cabezón. Bewusst mit dieser Schrift sei der vorliegende Band eröffnet, verbunden nämlich mit den besten Wünschen für Stephan Schmitt im Hinblick auf seinen allzu bald bevorstehenden „Ruhestand“. Die übrigen zwei Beiträge des ersten Teils – von Dorothea Hofmann und mir – gehen auf Vorträge in der Reihe „Musik im Diskurs“ zurück, die Bernd Redmann, der Rektor unserer Hochschule, seit Jahren äußerst ertragreich in Gang hält.

Mit diesem Band wird zugleich die neue Zusammenarbeit des Instituts mit dem Allitera Verlag München besiegelt, und ich danke auf diesem Wege dem Geschäftsführer Alexander Strathern vielmals für die wohlwollende Weiterführung unserer „Musikwissenschaftlichen Schriften“ – übrigens parallel zu den „Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“ der Universität (hrsg. von Hartmut Schick) sowie dem Jahrbuch *Musik in Bayern* (hrsg. von Christian Leitmeir / Stephan Hörner / Bernhold Schmid), die aktuell ebenfalls auf Allitera übergegangen sind. Dank sagen wir freilich auch dem Schneider-Verlag Tutzing, dem Verlagsleiter Heiner Schneider wie dem Lektor Georg Zauner, wo unsere Bücher in den vergangenen zehn Jahren in bewährt guten Händen waren, für die stets freundliche und entgegenkommende Partnerschaft. Tatsächlich ist der heuer noch erschienene Sonderband dieser Reihe, die Studienausgabe der Schrift von Richard Wagner *Über das Dirigieren*, die Egon Voss besorgt hat, das allerletzte dort verlegte Buch: Ende 2015 schließt das für die deutsche Musikwissenschaft über ein halbes Jahrhundert lang so verdienstreiche Verlagshaus von Prof. Dr. Hans Schneider seine Türen.

Bei Dietlind Pedarnig vom Allitera Verlag bedanke ich mich nunmehr herzlich für ihr ausgezeichnetes Lektorat. Ein besonderer Dank gilt sodann meiner Mitarbeiterin Felicitas Schwab, die wie schon bei vorangegangenen Publikationsprojekten tatkräftig an der Realisierung auch dieses Bandes, nicht zuletzt durch die Erstellung des Registers, mitgewirkt hat. Schließlich danke ich auch noch Konstantin Esterl für seine Mithilfe bei der Redaktion des „Münchner Schule“-Teils, mit der die editorische Arbeit an diesem Band vormals begonnen hatte.

Günzburg, im November 2015

Claus Bockmaier

KLEINE  
STUDIEN



Die *Fuga a quatro todas las bozes por vna sexto tono*  
von Antonio de Cabezón und ihre Teiltextierung  
*Da pacem Domine* bei Melchior Franck<sup>1</sup>

Stephan Schmitt

Die *Fuga a quatro* stellt eines der ungewöhnlichsten Stücke der Sammlung dar (S. 73ff. im 3. Band, S. 44ff. im 4. Band der neuen kritischen Gesamtausgabe und fol. 84r–84v in der Faksimileausgabe)<sup>2</sup> und soll wegen ihrer außergewöhnlichen Kunstfertigkeit und komplexen Struktur, die sie aber nicht ohne Weiteres preisgibt, genauer untersucht werden (Anfang und Schluss: Abbildungen 7 und 8 im Anhang).<sup>3</sup> Dass die satztechnische Virtuosität, die sich mit Wohlklang verbindet, auch außerhalb Spaniens geschätzt wurde, zeigt eine bisher meines Wissens nicht beschriebene Übernahme und Textierung der ersten beiden Soggetti bei Melchior Franck.

Es handelt sich bei dieser *Fuga a quatro*, wie der Zusatz *todas las bozes por vna* erkennen lässt und was der Begriff ‚Fuga‘ zur damaligen Zeit auch noch meinte<sup>4</sup>, um einen

---

<sup>1</sup> Die spanische Originalversion dieses Artikels erschien in: *Anuario musical*, Nr. 69 (2014), S. 73–82 unter dem Titel *La “Fuga a quatro todas las bozes por vna sexto tono” de Antonio de Cabezón y su textualidad parcial en Melchior Franck (Da pacem Domine)*. Diese spanische Fassung ist auch unter der folgenden Adresse abrufbar: <http://anuariomusical.revistas.csic.es> (letzter Zugriff 20.10. 2015).

<sup>2</sup> In der Ausgabe von Higinio Anglés steht dieses Stück als Nr. LXX auch im 3. Band (S. 28ff.). In der Tabulatur umfasst es die Seiten 84r und v. Im Vorwort (S. 12) weist Anglés auf Cabezóns Reise nach London im Jahr 1554 hin, wo er Thomas Tallis und „la técnica practicada en el presente tiento“ kennengelernt haben könnte. Die editorische Notiz zu der *Fuga* auf derselben Seite verstehe ich allerdings nicht, da ich keine Abweichung der Ausgabe von der Tabulatur in Bezug auf den Takt 21 sehe.

<sup>3</sup> Soweit ich sehe, ist das Stück bisher erwähnt bei: Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin-Schöneberg, 1935, S. 255f.; Almonte C. Howell, *Paired Imitation in 16th Century Spanish Keyboard Music*, in: *Musical Quarterly*, Jg. 53 (1967), S. 393 Anm. 13; Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Tl. 1 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7/1), Laaber 1997, S. 323.

<sup>4</sup> Bei Cabezón ist also noch die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs ‚Fuga‘ vorhanden, während bereits seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auch nicht-kanonische imitatorische Formen gemeint sein können. Cabezón verwendet diesen Begriff noch zwei weitere Male, wodurch aber nicht auf eine Gattung, sondern nur auf eine Kompositionstechnik hingewiesen wird. Einmal als zusätzliche Bestimmung des *Tiento del 3. tono fugas al contrario* (S. 154ff. im 2. Band): hier bilden an einigen Stellen des imitatorischen Satzes zwei Stimmen einen kurzen Kanon in Gegenbewegung. Zum anderen in der Choralbearbeitung des fünfstimmigen *Ad Dominum cum tribularer. Fuga en 4. con el tiple* (S. 205ff. im 4. Band), wo die beiden Oberstimmen des fünfstimmigen Satzes konsequent kanonisch geführt sind. Außerdem findet sich im *Dro* [II] (S. 60f. im 1. Band) ein Kanon, der die ersten 17 Takte umfasst, ohne dass dies aber benannt wäre.

Kanon zu vier Stimmen. Diese vier Stimmen sind allerdings durch die zeitliche und räumliche Abstandsfolge gruppiert und als Addition von zwei zweistimmigen Kanons im Oktavabstand organisiert.<sup>5</sup> Innerhalb der zweistimmigen Kanons folgen die Einsätze sehr schnell (*Fuga ad semibreve*) und im Intervall einer Unterquart (*canon ad hypodiatessaron*) aufeinander; zwischen den beiden Stimmpaaren liegen zwei *Semibreves*, d.h. zwei *Tactus*.

Die Frage, ob die *Fuga* noch als ‚Tiento‘ bezeichnet werden kann, ist diskutierenswert. Anglés überschreibt sie in der ersten Gesamtausgabe mit ‚Tiento XIII‘, obwohl die Cabezóns *Fuga a quatro todas las bozes por vna sexto tono* davorsetzen. Arnfried Edler, der die neue Gesamtausgabe noch nicht kannte, übernimmt die Bezeichnung ‚Tiento‘, wertet das Stück aber als Grenzfall.<sup>6</sup> Tomás de Santa María schreibt in seinem *Libro llamado arte de tañer fantasia* im Kapitel 33 ‚Del modo de hazer fugas‘:

„Dazu muss bemerkt werden, dass es nur zwei Arten von Duos gibt: als Fuge oder nicht als Fuge, von denen die perfekte und kunstvollere die in Form einer Fuge ist.“<sup>7</sup>

Er unterscheidet also bei den imitatorisch angelegten Duos zwischen ‚Fuga‘ (= Kanon) und nicht-kanonischer Imitation. Unter der Überschrift ‚Fantasia‘, die er seinem Werk voranstellt und die auf die Improvisation und Komposition von Tientos ausgerichtet ist, subsummiert er somit auch die Fuga, d.h. den Kanon. Es fällt aber auf, dass die Cabezóns gerade hier auf den Terminus ‚Tiento‘ verzichten.

Bei der realen Beantwortung<sup>8</sup>, die einen Kanon ausmacht, legt Cabezón Wert auf eine strenge Intervallgleichheit, was bei einem Intervallkanon eher selten ist. Mit einer Ausnahme allerdings: Die VII. Stufe (e) wird zwar meist vermieden, wenn sie jedoch auftritt, mit der Unterquart b statt h beantwortet<sup>9</sup> (S 6: T. 34ff. und S 8: 40ff. bzw. S 6 und S 8). Denkbar wäre es somit, den ganzen Kanon als einzige Stimme zu notieren und die Ausführungsanweisung (griechisch ὁ κανών: Rohrstab, Vorschrift, Regel) mitzuliefern, wie er von den vier Stimmen zusammengesetzt sei. Auch die eben erwähnte Erniedrigung der VII. Stufe in den Unterquarteinsätzen müsste hier festgehalten sein. Es dürfte aber kaum einen Spieler eines Tasten- oder Zupfinstruments mit so ausgeprägt polyphonem Vorstellungsvermögen geben, dass er daraus

---

<sup>5</sup> Eine solche paarige Korrespondenz im vierstimmigen Satz beschreiben auch Juan Bermudo in der *Declaración de instrumentos musicales* (vgl. auch G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, S. 250) und Tomás de Santa María in seiner *Arte de tañer fantasia*, wo er in den Beispielen auf fol. 64 wie Cabezón in seiner *Fuga* die Stimmen in Form von Tonleiterausschnitten, eingeführt und mehrfach im Unterquartabstand beginnen lässt (vgl. Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 51f.).

<sup>6</sup> A. Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Tl. 1, S. 322f.

<sup>7</sup> T. de Santa María, *Arte de tañer fantasia*, fol. 64r.

<sup>8</sup> Bei der einzigen Abweichung im T. 90 (im Tenor *Semibrevis* statt *Minima*) handelt es sich mit Sicherheit um ein Versehen, bei dem der Setzer in der Tabulatur einen Pausenstrich vergessen hat. Alle anderen Stimmen haben am Ende des *Soggetto* 14 eine *Minima*. Die Korrektur ergibt satztechnisch keine Probleme und wird durch die rigorose Anlage des ganzen Stückes gerechtfertigt.

<sup>9</sup> Im Folgenden: *Soggetto* = S.

das Stück zur Gänze spielen könnte. Cabezón war dazu jedoch als blinder Organist<sup>10</sup> wohl in der Lage. Damit bleibt die verkürzte Schreibweise von Kanons, die zu dem Formbegriff geführt hat, nur sinnvoll für eine Ausführung durch einzelne Musiker, d.h. durch Spieler von Melodieinstrumenten oder Sänger.

Der Modus des 6. Tones mit dem Grundton auf f und der Erniedrigung der IV. Stufe bestimmt den gesamten Satz, bildet aber gleichzeitig die Folie für einen überraschenden, wenn auch nur scheinbaren Ausbruch aus der Tonalität, der ab T. 20 durch die vier Stimmen wandert, zu Dissonanz und Querstand (T. 21f. fis im Alt / f im Bass) führt und den Ton h der IV. Stufe (bzw. fis in der Unterquarte), der im Hypolydischen im Tritonusabstand zum Grundton steht, vorübergehend zu seinem Recht kommen lässt.

Oberflächliches Hören nimmt bei Cabezóns Werken nur den ruhigen, unspektakulären Fluss scheinbar amorpher Gestalten wahr, unterbrochen allenfalls durch wenige, aber unerwartete harmonische Extravaganzen. Im vorliegenden Fall wird dieser Eindruck noch verstärkt durch den Mangel an echten Klauseln, der zum einen aus der Kanonstruktur per se resultiert, wo ein- und dieselbe Melodie durch alle vier Stimmen wandert. Zum anderen verhindert der geringe Einsatzabstand von einer Semibrevis, dass prägnante Klauselbewegungen, die in den Soggetti angelegt wären, zum Tragen kommen können. Aufmerksamem Blick auf die Partitur und genaues Hinhören offenbaren jedoch eine erstaunliche Vielfalt im Detail und einen Gestaltungswillen, der den Mikrokosmos einer Gesamtleitung unterwirft und die „epische Fülle“ der Einzelheiten zu einem nicht nur hinreichenden, sondern notwendigen Ablauf zusammenbindet. Die Soggetti sind bis auf wenige Ausnahmen in ihrer Länge überschaubar (meist vier bis sechs Tactus) und durch Pausen voneinander abgesetzt, die auch das zentrale Gliederungsmittel des Kanons bilden. Dadurch ist es möglich, bei aufmerksamem Hören das Wandern der Einsätze von oben nach unten und die Verschränkung mit den folgenden Soggetti wahrzunehmen und gleichzeitig den subtilen Wechsel der Klänge zu verfolgen.

Abbildung 1 (nächste Seite) bietet die 16 verschiedenen Soggetti, die der Einfachheit halber durch ihre Pausenbegrenzungen identifiziert wurden, auch wenn dadurch sehr kurze Soggetti entstehen (S 6 und S 7), die man mit dem vorangehenden oder folgenden in Verbindungen bringen könnte, oder auch sehr lange (S 14 und S 15). Der letzte Soggetto (S 16) wird wiederholt und schließt damit markant ab. Die Soggetti bewegen sich meist im geringen Ambitus einer Quarte oder Quinte. Ausnahmen bilden S 6 (kleine Terz), S 8 (Oktave) und S 14 (kleine Septime). Ein Merkmal, das in Zusammenhang mit den Werken Cabezóns bereits mehrfach beschrieben wurde, tritt hier als bestimmendes Charakteristikum auf: die partielle Interdependenz der Soggetti.<sup>11</sup> Sie sind im Wesentlichen auf zwei Bausteine reduzierbar:

---

<sup>10</sup> Zur Frage der Blindheit und ihrer Konsequenzen für die die musikalische Vorstellung vgl. auch Stephan Schmitt, *Antonio Cabezón y el comienzo de la música didáctica para tecla con valor artístico*, in: *Annuario musical*, Nr. 66 (2011), S. 119–136, hier S. 121f.

<sup>11</sup> A.C. Howell, *Cabezón: An Essay in Structural Analysis*, in: *Musical Quarterly*, Jg. 50 (1964),

Abbildung 1

Cabezón, *Fuga a quatro*: Soggetti

The image displays a musical score for the 'Fuga a quatro' by Cabezón, specifically the 'Soggetti' section. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of 17 subjects, labeled S1 through S17, each starting at a specific measure number indicated in parentheses. The subjects are: S1 (1), S2 (6), S3 (11), S4 (17), S5 (24), S6 (33), S7 (37), S8 (39), S9 (45), S10 (51), S11 (57), S12 (63), S13 (68), S14 (74), S15 (89), and S16/17 (100/108). Each subject is marked with articulation symbols 'a' and 'b' above the notes, indicating phrasing or breath marks. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties.

S. 18–30; Miguel Angel Roig-Francolí, *Figura y obras de Tomás de Santa María*, in: *Revista de Musicología*, Bd. 15 (1992), S. 55–85, hier: S. 82; G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, S. 255; St. Schmitt, *Antonio Cabezón y el comienzo de la música didáctica*.

Abbildung 2

Cabezón, *Fuga a quatro*: nicht-thematische Ableitungen

The image displays a musical score for 'Die Fuga a quatro' by Antonio de Cabezón, specifically focusing on non-thematic derivations. The score is presented in a single system with 17 staves, each representing a different derivation. Each derivation is labeled with a box containing 'S' followed by a number, and a number in parentheses indicating the starting measure. Brackets above the staves indicate the source material for each derivation, often with a greater-than sign (>) indicating the starting point. The derivations are as follows:

- S1 (1)**: Source: S3 + S8
- S2 (6)**: Source: S3 + S8
- S3 (11)**: Source: S2 + S8
- S4 (17)**: Source: S8, 12, 14, 15
- S5 (24)**: Source: S11
- S6 (33)**: Source: S11
- S7 (37)**: Source: S4, 12, 14, 15
- S8 (39)**: Source: S4, 12, 14, 15
- S9 (45)**: Source: S2
- S10 (51)**: Source: S3
- S11 (57)**: Source: S6
- S12 (63)**: Source: S4, 8, 14, 15
- S13 (68)**: No source indicated.
- S14 (74)**: Source: S4, 8, 12, 15
- S15 (89)**: Source: S4, 8, 12, 15
- S16/17 (100/108)**: Source: S4, 8, 12, 14

- a = Tonleiterausschnitt im Rahmen einer Quarte oder Quinte (auf- oder abwärts: a bzw. a<sup>2</sup>);
- b = dreigliedrige Figur in Sprüngen (Quarte abwärts, Terz aufwärts), wie sie in der ersten Zeile von Abbildung 1 angezeigt sind.

Der fast permanente Einsatz dieser Bausteine in unveränderter oder nur gering modifizierter Form (siehe die Markierung der Notengruppen) schafft den Eindruck großer Ruhe und Einheitlichkeit. Der wiederholte Schluss-Soggetto (S 16/17) stellt sich sogar als (vertauschte) Kombination der in der Mitte des Kanons auftretenden S 9 und 10 dar, wobei wiederum S 10 fast mit S 2 identisch ist und S 9 ohnehin S 1 umfasst. Selbst in dem hier nicht weiter markierten S 13 kann man Verbindungen zum Baustein b aufspüren. Durch die variantenreiche Einbettung in die melodische Umgebung und die Vielfalt der sich ergebenden Klänge wird aber jede Monotonie verhindert. Die Verwandtschaft der S 1 bis 4 ist jedoch noch nicht ausreichend damit erklärt, dass man ihr Urbild im Baustein a konstruiert. Details der Gestaltung zeigen vielmehr einen Bezug der einzelnen Soggetti zu dem jeweils vorausgehenden, sodass sich die S 3 und S 4 nicht nur als Variante von S 1 darstellen, sondern aus ihren direkten Vorgängern ableiten lassen. Damit ist hier in Anfängen ein Variationsprinzip erkennbar, das weit in die Zukunft weist: die entwickelnde Variation, wie sie Schönberg am Beispiel von Brahms beschreibt.

In Abbildung 2 (vorangegangene Seite) sind weitere, gewissermaßen nicht-thematische, weil nicht von den beiden Bausteinen a und b abgeleitete Beziehungen dargestellt. Die Synopse beider Tafeln zeigt die Verwandtschaft der Einzelsoggetti in ihrer Vielgestaltigkeit. S 1 ist in den folgenden S 2 bis S 4 in zunehmend veränderter Form präsent und mündet in die Dreitonbewegung des Bausteines b, der ein Eigenleben führt und als S 7 isoliert auftritt. Die markanten Quintfälle zu Beginn von S 2 und 3 schließen S 8 in Kombination ab. S 6 ist und S 11 beinhaltet eine Sopranklausel, die aber jeweils konsequent durch alle Stimmen läuft. Dem Aufwärtstrend von S 1 tritt mit der Umkehrung des Bausteines a in ruhigen Semibreven in S 9 eine Abwärtsbewegung entgegen, die das Ende des Kanons voraus nimmt und das innere Tempo reduziert, woraus sich eine Zweiteilung des ganzen Kanons ergibt. Im zweiten Teil fallen zwei lange Soggetti auf, die eine Binnengliederung nahe legen durch Wiederholung (S 14) bzw. Sequenz (S 15). Danach schließt der letzte S als Kombination der zentralen S 10 (der S 2 und S 1 umfasst) und S 9 den Kanon ab. Aus dem ruhigen Schreiten des Bausteines a in Aufwärts- und Abwärtsbewegung entsteht somit ein Bogen. Der Mikrokosmos von Beziehungen zwischen den einzelnen melodischen Gestalten und der Ablauf im Ganzen sind jedoch nie vorhersehbar, sondern irregulär. Damit wirkt das Stück trotz aller Konstruktion spielerisch-improvisatorisch als Ausloten von Möglichkeiten, mit reduziertem Material eine große Formenfülle zu erzielen.

Im Kanon bestimmt die Gestaltung der Soggetti definitiv und ausschließlich die klangliche Anlage, da keine Möglichkeit besteht, durch tonale Beantwortung, Weiterführung oder gar nicht-imitierende Ergänzungen Einfluss zu nehmen wie etwa beim

‚Tiento‘ oder seinem italienischen Gegenstück, dem ‚Ricercar‘. Jeder Ton des Satzes ist thematisch, weil die Beantwortungen mit dem Dux identisch sind. Im vorliegenden Fall sind die Soggetti miteinander verwandt, weil auf gemeinsame Bausteine zurückführbar oder weil sie auseinander hervorgehen. Die viel beschworene Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit kann dadurch aber auch zu Monotonie führen, wenn nicht die Abfolge der sich ergebenden Klänge für Abwechslung sorgt.

Cabezón löst das Problem, indem er den zentralen Klang F und den Quintklang C (mit Einschränkungen auch den Quartklang B) zu Beginn (S 1 + S 2), an zwei Stellen in der ersten Hälfte (S 6 + S 9) und am Ende (S 16/17) vorherrschen lässt, um die tonale Orientierung herzustellen und zu sichern. Dazwischen finden die weiteren Klänge des 6. Modus ihren Platz. Dies wäre nicht unbedingt auffällig, wenn nicht über weite Strecken am Beginn der Tactus nur umgekehrte Akkorde oder gar Dissonanzen anzutreffen wären (T. 6–12, 14–21, 59–66, 68–76, 85–91). Im Verbund mit dem bereits erwähnten strukturell bedingten Mangel an Klauseln, die klare Zäsuren setzen, ergibt sich eine schwebende, stets vorwärts drängende Klanglichkeit, die erst am Ende, und hier sehr überraschend, zur Ruhe kommt.

Die Dissonanzbehandlung kann durchaus verzwickelt sein, wie an den Minima der S 3 und S 4 im vierstimmigen Satz erkennbar wird (T. 15/16 und 17). Der Spannungsklang am Tactus-Beginn löst sich nämlich nicht in den erwarteten Klang auf, sondern überspringt diese Stufe gewissermaßen und erreicht bereits den nächsten Klang (T. 15 erwarteter Auflösungsklang: B, tatsächlich erreichter Klang: g; T. 16 statt F erscheint d; T. 18 statt B erscheint g). Geradezu schrill wirkt die harmonische Ausweichung T. 20ff., die bereits an der einzigen Alteration eines Soggettos in der ganzen *Fuga* erkennbar wird: in S 4 wird das b aufgelöst. Der dadurch entstehende übermäßige Akkord auf d (T. 21) ist allerdings bei Cabezón nicht ungewöhnlich. Das Nebeneinander der Akkorde in F-Dur und e-Moll hebt die Passage aus dem von der erniedrigten IV. Stufe b bestimmten harmonischen Verlauf heraus, indem es die scharfe Dissonanz in T. 21 einrahmt, d.h. vorbereitet und ausklingen lässt. Die Parallelstelle zu dem übermäßigen Akkord, wo also das zweite Stimmenpaar von S 4 durchgeführt wird, verzichtet bereits auf den Ton b, wodurch der T. 24 entschärft wird.

Das mehrfach beschriebene Nebeneinander von archaischen und „modernen“ Zügen in der Musik von Cabezón<sup>12</sup> ist also auch in der *Fuga a quatro* zu beobachten, vielleicht in prägnanterer Weise als in anderen Werken. Ein Kanon als strikteste Form musikalischer Konstruktion läuft immer Gefahr, das Klangliche zu vernachlässigen, vor allem wenn er sehr ausgedehnt ist. Gerade auf dem Feld des Klanglichen leistet Cabezón jedoch Erstaunliches, wenn er die altertümlichen klanglichen Fortschreitungen durch funktionale Elemente wie die Folge F–C einrahmt und in T. 20ff.

---

<sup>12</sup> Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u.a. 1967, S. 125 und 187. Siehe Ähnliches auch bei Cabanilles: St. Schmitt, *Vexierklänge. Anmerkungen zu einem Tiento de falsas von Juan Cabanilles*, in: *Anuario musical*, Nr. 56 (2001), S. 115–130.

archaische und avancierte Tendenzen in einem expressiven Spannungsklang konvergieren lässt, denn die Akkordfolge F–e–D<sup>+</sup>–F–e–D–a–g weist ebenso zurück wie voraus.

Der zweistimmige Beginn des Kanons zeigt nun eine deutliche Übereinstimmung mit einem Demonstrationsbeispiel aus dem schon erwähnten Kapitel über die Fuga bei Santa María (fol. 64r, unten Abbildung 3). Dies ist aus zwei Gründen nicht überraschend: Zum einen hat Cabezón das 1565 erschienene theoretische Werk gekannt, da er es begutachtet hat. Manches Stück aus den *Obras* könnte geradezu als Musterbeispiel für das von Santa María Gesagte und dort in Notenbeispielen nur Angedeutete konzipiert sein<sup>13</sup>, oder „seine Kompositionslehre“ stelle, wie Santiago Kastner meint, „in mancher Hinsicht einen Kommentar zu den Cabezónschen *Obras*“ dar<sup>14</sup>. Zum anderen handelt es sich bei einem aufsteigenden Tonleiterauschnitt um eine so elementare Gestalt, dass sie bei Komponisten zu allen Zeiten zu finden ist, ohne dass man in irgendeinem Fall von Übernahme sprechen müsste.<sup>15</sup>

### Abbildung 3

Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*, Demonstrationsbeispiel aus Kapitel 33



### Melchior Franck: *Da pacem Domine*

Bei Melchior Franck (1579–1639) stehen seine Bekanntheit zu Lebzeiten und die Verbreitung seines umfangreichen Werkes von mindestens 1500 Einzelstücken im Kontrast zu der geringen Aufmerksamkeit, die er in der Gegenwart erfährt.<sup>16</sup> Es existiert noch keine Gesamtausgabe seiner Werke, ein Großteil ist noch gar nicht veröffentlicht. Auch über seine Herkunft ist man nicht unterrichtet, es gibt kein Bild von ihm, und bis heute ist nur eine Notenzeile von seiner Hand bekannt, wobei das Original allerdings verschollen ist.

<sup>13</sup> Vgl. auch O. Kinkeldey: „Übungen, wie die eben genannten [Kontrapunkt-Übungen bei Santa María], findet man in Cabezóns Klavierwerk niedergeschrieben“ (*Orgel und Klavier*, S. 108).

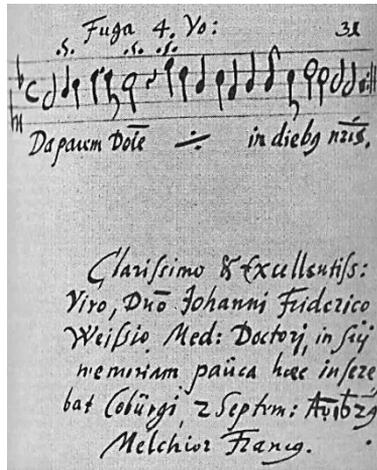
<sup>14</sup> S. Kastner, Art. *Santa María*, in: *MGG*, Bd. 11, Kassel u.a. 1963, Sp. 1379.

<sup>15</sup> Siehe das Thema der ersten Fuge (C-Dur) in Bachs *Wohltemperiertem Klavier*.

<sup>16</sup> Vgl. Knut Gramß, *Der schicksalsreiche Weg des Werkes Melchior Francks als lebendiges Kapitel Musikgeschichte*, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, Coburg 1975, S. 179–186.

Abbildung 4

Melchior Franck, *Da pacem Domine*: Faksimile aus *MGG*, Bd. 11, Kassel / Basel 1955, Sp. 665



Diese Notenzeile (Abbildung 4) gibt einen der im deutschen Sprachraum bekanntesten Kanons mit geistlichem Text wieder.<sup>17</sup> Konrad Ruhland nennt ihn sogar „das bekannteste Stück von Melchior Franck“.<sup>18</sup> Im Werkverzeichnis von Clarence Theodore Aufdemberge ist er mit folgender Notiz angezeigt:

„1629

Fuga 4. Vo: Da pacem Domine in diebus nostris. Clarissimo Excellentiss: Viro, Dno Johanni Friderico Weißio, Med: Doctorj, in suj memoriam... haec inserebat Coburgi 2 Septem: 1629 Melchior Francus.

(Kanon in der Unterquint zu 4v.)

(Handschriftlicher Eintrag Francks in das Gästebuch eines Coburger Arztes, das sich ehemals in Weimar befand, nun aber verloren scheint. Siehe Faksimile-Wiedergabe in *MGG*, Vol IV, col. 665)<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Hier eine Auswahl: *Ars Musica, IV Chorbuch für gemischte Stimmen*, hrsg. von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel 1965, S. 268 – *Musik im Leben*, hrsg. von Josef Heer u.a., Ausgabe für Bayern, München 1973, S. 194 – *Lied & Song*, hrsg. von Verband Bayerischer Musikerzieher, München 1976, S. 73 – *Spielpläne Musik 9/10*, hrsg. von Karl-Jürgen Kemmelmayr / Rudolf Nykrin, Stuttgart, 1988, S. 44 – *Lieder ohne Grenzen*, hrsg. von Walter Layher, München 21991, S. 80 – *Canto. Unser Liederbuch*, hrsg. von Bernhard Binkowski u.a., Hannover 1996, S. 152 – *Das Kanon-Buch. 400 Kanons aus 8 Jahrhunderten zu allen Gelegenheiten*, o.Hg., Mainz 1999, S. 304 – *Unisono. Das Liederbuch für allgemein bildende Schulen*, hrsg. von Klaus Brecht / Stefan Kalmer, Leipzig 2005, S. 232.

<sup>18</sup> K. Ruhland, *Musikalische Rätsel*, o.O. 2009, S. 216; der Kanon selbst ist mit dem Faksimile S. 86 abgedruckt.

<sup>19</sup> Cl.Th. Aufdemberge, *Vollständiges Werk-Verzeichnis der Compositionen von Melchior Franck*, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, Coburg 1975, S. 189–240, hier S. 229.

Dieser Kanon *Da pacem Domine*, den Franck dem wohl befreundeten Arzt Dr. Johann Friedrich Weiße ins Stammbuch geschrieben hat, ist nun ohne allen Zweifel eine Textierung des Anfangs von Cabezóns *Fuga a quatro*. Franck bedient sich der S 1 und S 2 in halbierten Notenwerten (unten Abbildung 5), wobei er S 2 durch Anlehnung an das Ende von S 9 (bzw. 16/17) ergänzt und dadurch einen Zirkelkanon (canon ad perpetuum) herstellt. Die Unterlegung des Textes „Da pacem Domine, in diebus nostris“<sup>20</sup> aus der gregorianischen Antiphon<sup>21</sup> verlangt einen Auftakt vor der zweiten Texthälfte, und hier findet sich auch die einzige melodische Modifikation: dem Beginn des zweiten Soggetto wird ein c vorgeschaltet und mit b statt d weitergeführt. Die Einsatzfolge entspricht der *Fuga a quatro*, und somit ist der Kanon von Franck (rechte Seite Abbildung 6)<sup>22</sup> bis auf die erwähnte Anpassung mit dem Anfang (T. 1–10) und Schluss (T. 113–115) von Cabezóns *Fuga* identisch.

### Abbildung 5

Melchior Franck, *Da pacem Domine*



Damit erheben sich zwei Fragen: 1. Woher kannte Franck die *Fuga a quatro* von Cabezón? und 2. Warum hat Franck die Übernahme nicht kenntlich gemacht? Beide Fragen sind heute kaum mehr zu beantworten.<sup>23</sup> Kurze Gelegenheitskompositionen wie Stammbucheintragungen haben sicher nur selten den Rang von größeren, für bestimmte Ereignisse und zur Veröffentlichung vorgesehenen Werken. Andererseits darf der Empfänger erwarten, dass das persönliche Verhältnis zwischen ihm und dem Schreiber Letzteren dazu bestimmt, auch etwas Persönliches, d.h. etwas Eigenes einzutragen. Die Unterschrift eines Komponisten unter einen Eintrag war auch immer

<sup>20</sup> Franck hatte den vollständigen Text bereits in der Nr. 32 seines *Viridarium Musicum* 1613 vertont, allerdings ohne musikalischen Bezug zum Kanon.

<sup>21</sup> *Antiphonale Monasticum*, Solesmes 2005, Antiphon „ad libitum“ zum Magnificat in der ersten Vesper am 32. Sonntag im Jahreskreis im Lesejahr II.

<sup>22</sup> Die wegen der Textunterlegung notwendigen Unterteilungen in T. 2 und 4 verändern den Satz nicht.

<sup>23</sup> Franck, geboren in Zittau (Schlesien), hat sich, so weit man es weiß, später im Wesentlichen in Augsburg und Coburg (Bayern) aufgehalten. Ob er Zugang zu einem Exemplar der *Obras* hatte, ist nicht festzustellen. Je ein Exemplar der *Obras* liegt laut RISM in Wolfenbüttel und in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Ein Exemplar liegt laut RISM (Ergänzungsband) in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. Die Nachfrage hat ergeben, dass das Exemplar in Wolfenbüttel erst 1659 katalogisiert wurde. In Berlin und in Regensburg sind die *Obras* entgegen der Auskunft von RISM nicht katalogisiert und nicht vorhanden.

eine Gewähr dafür, dass er eine eigene Komposition oder ein Zitat aus eigenen Werken vorlegte.<sup>24</sup>

Abbildung 6

Melchior Franck, *Da pacem Domine* in Partitur



Eine Bearbeitung durch Textunterlegung mag im frühen 17. Jahrhundert ein rechtlicher Grenzfall gewesen sein. Die Herkunft von „borrowed music“ wurde nicht immer offengelegt. Bereits in der Renaissance jedoch hatte sich ein Bewusstsein für Persönlichkeitsrechte gebildet, wenn sich auch erst viel später die Notwendigkeit entwickelt, Verwertungsrechte zu kodifizieren.<sup>25</sup> Die theoretische Möglichkeit, dass die musikalische Substanz des Kanons *Da pacem Domine* weder von Cabezón noch von Franck stammt, sondern von einem anderen Komponisten, dass Cabezón ihn als Kopfstück für seine *Fuga a quatro* verwendet und Franck ihn textiert hat, ist natürlich nicht auszuschließen. Die Charakteristika der Komposition verweisen aber sehr deutlich auf Antonio de Cabezón. Wie auch immer die Praxis der musikalischen Übernahme – und es handelt sich um sehr viel mehr als nur um ein Zitat – in Zeiten des Frühbarock auch gewesen sein mag, es bleibt ein Unrecht an Antonio de Cabezón, wenn seine Musik und ihr Erfolg weiterhin von einem anderen in Anspruch genommen werden. So bleibt nur die Hoffnung, dass in unserer für Urheberrechts- und Plagiatsfragen sehr sensibilisierten Zeit unter neuen Ausgaben des geistlichen Kanons nicht wie bisher steht „Text und Musik: Melchior Franck (1629)“, sondern dass sie mit der korrekten Angabe versehen werden: „Textunterlegung: Melchior Franck (1629), Musik: Antonio de Cabezón (vor 1578)“.

<sup>24</sup> Siehe die vielen Beispiele bei Tatsuhiro Itoh, *Music and Musicians in the German Stammbücher from ca. 1750 to ca. 1815*, Ann Arbor MI 1991.

<sup>25</sup> Thomas Bösche, Art. *Urheberrecht*, in: *MGG<sup>2</sup>*, Sachteil Bd. 9, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 1203ff.

Anhang

Abbildung 7

Cabezón, *Fuga a quatro*, Anfang (bis Mensur 30)

Measures 1-6 of the beginning of the Fuga a quatro. The music is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand has a whole note G3 in the first measure, followed by quarter notes A3, B3, and C4 in the subsequent measures.

Measures 7-12. The right hand continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The left hand has a whole note D3 in the seventh measure, followed by quarter notes E3, F3, and G3 in the eighth measure, and quarter notes A3, B3, and C4 in the ninth measure.

Measures 13-18. The right hand has quarter notes G5, F5, E5, and D5. The left hand has quarter notes A3, B3, and C4 in the thirteenth measure, followed by quarter notes D3, E3, and F3 in the fourteenth measure, and quarter notes G3, A3, and B3 in the fifteenth measure.

Measures 19-24. The right hand has quarter notes C5, B4, A4, and G4. The left hand has quarter notes D3, E3, and F3 in the nineteenth measure, followed by quarter notes G3, A3, and B3 in the twentieth measure, and quarter notes C4, D4, and E4 in the twenty-first measure.

Measures 25-30. The right hand has quarter notes F4, E4, D4, and C4. The left hand has quarter notes D3, E3, and F3 in the twenty-fifth measure, followed by quarter notes G3, A3, and B3 in the twenty-sixth measure, and quarter notes C4, D4, and E4 in the twenty-seventh measure.

Abbildung 8

Cabezón, *Fuga a quatro*, Schluss (ab Mensur 100)

100

Musical notation for measures 100-104. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 100: Treble has a half note G4, Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 101: Treble has a half note A4, Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 102: Treble has a half note B4, Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 103: Treble has a half note C5, Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 104: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3.

105

Musical notation for measures 105-109. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 105: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 106: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 107: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 108: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 109: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3.

111

Musical notation for measures 111-115. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 111: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 112: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 113: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 114: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3. Measure 115: Treble has a whole note chord (B4, A4), Bass has a dotted quarter note G3 and an eighth note A3.

