

## Zur Gesamtausgabe der Werke von Samuel Scheidt von Wolfgang Stolze, Hamburg

Zu den Meistern, deren Werke und Leben noch relativ wenig erforscht sind, deren Meisterschaft aber, zumindest für einige ihrer Werke, ganz unbestreitbar feststeht, gehört Samuel Scheidt. Die Wiederveröffentlichung seiner Werke begann als Paukenschlag mit dem ersten Band der *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, zu deren Initiatoren kein geringerer als Johannes Brahms gehörte. Die Denkmälerreihe wurde mit der berühmten *Tabulatura Nova* Scheidts eröffnet und der Ankündigung, daß auch seine Vokal- und Instrumentalwerke folgen sollten, was jedoch nicht verwirklicht wurde.

Schließlich nahm sich eine Außenseitergruppe Scheidts an, deren Seriosität wohl auch heute noch nicht von allen voll anerkannt wird: Scheidt war der Lieblingskomponist Hans-Henny Jahnn's, der mit anderen die Ugrinogemeinde ins Leben gerufen hatte und dessen engster Freund Gottlieb Harms den dazu gehörigen Ugrino-Musikverlag betreute. Er zeichnete für die ersten drei Bände der Gesamtausgabe verantwortlich.

Man begann mit dem letzten Werk Scheidts, der sogenannten *Görlitzer Tabulatur* (erschienen 1923). Danach folgten 1928 als Bände II und III der erste Teil der Spielmusik (*Prima Pars Ludorum Musicorum*). Nach dem Tode von Gottlieb Harms setzte Christhard Mahrenholz 1935 die Reihe fort mit den *Cantiones sacrae* als Band IV und in Band V 1937 mit den verstreut handschriftlich überlieferten Werken für Tasteninstrumente. Hans-Henny Jahnn war inzwischen ins Ausland gegangen, konnte aber von dort noch einiges für den Verlag tun. Nach 1945, nach der Rückkehr Jahnn's aus seinem Bornholmer Exil, wurde die Arbeit des Ugrino-Verlages und damit auch die Gesamtausgabe Scheidts fortgesetzt, aber nur unter großen finanziellen Schwierigkeiten. Durch eine Unterstützung der Volkswagenstiftung konnte die Weiterführung sicherlich wesentlich erleichtert werden. Jetzt beteiligten sich auch andere Musikwissenschaftler, wie Adam Adrio und seine Schülerin Erika Geßner, an den weiteren Ausgaben. Es erschienen, in der Betreuung von Christhard Mahrenholz, 1954 die dreibändige *Tabulatura Nova* (als zweite Wiederveröffentlichung nach Band I der DDT) und 1957 der 1. Teil der *Geistlichen Konzerte*. Adam Adrio besorgte dann den 2. und 3. Teil der *Geistlichen Konzerte* in Band IX (1960) und den Bänden X und XI (1964). Der 4. Teil der *Geistlichen Konzerte* (Band XII) wurde von Erika Geßner herausgegeben. 1962 waren auch als Band XIII die 70 *Symphonien auff Concerten manir* erschienen (von Mahrenholz betreut, von Hermann Keller ergänzt).

Dem Ugrino-Verlag ging es nicht gut, seinem Einsatz für Scheidt, Lübeck und Gesualdo war ausreichender Erfolg versagt, führende Musikwissenschaftler hatten Scheidt der Kritik ausgesetzt<sup>1</sup>. So reagierten auch die Verlage zurückhaltend<sup>2</sup>.

Die Ablehnung Scheidts, gegen die sich auch Adam Adrio 1954<sup>3</sup> – aber leider vergeblich – gewandt hatte, ist um so unverständlicher, als sie einsetzte, bevor man überhaupt das Gesamtwerk zur Kenntnis nehmen konnte.

Der Ugrino-Verlag war schließlich, nach 1965, in seiner Isolation am Ende und mußte verkauft werden. In der Bundesrepublik rührte sich kein Finger für Scheidt, so ging der Verlag und damit auch die Nachfolge der Gesamtausgabe nach Leipzig, in die DDR, an den VEB Deutscher Verlag für Musik, wo der Leipziger Hans Grüß noch die *Concertus sacri* als Bände XIV und XV, 1970 und 1976, herausgeben konnte.

Der letzte Band der Gesamtausgabe, bereits Jahre zuvor in *MGG* angekündigt, erschien erst 1982 und wurde nach dem Tode des Herausgebers Mahrenholz von Erika Geßner und Christoph Wolff, beide USA,

<sup>1</sup> Vgl. *Musik und Kirche* 52 (1982), S. 115 ff.

<sup>2</sup> Mahrenholz berichtete mir am 14. Mai 1977, wenige Jahre vor seinem Tode (Anfang 1980), in leider vergeblicher Hoffnung auf Auslieferung des von ihm so sehnlich erwarteten letzten Bandes, er habe mit seinem Eintreten für Scheidt immer allein gestanden, ja man habe ihm die Herausgabe der weiteren Werke Scheidts als „seinen persönlichen Vogel“, d. h. Marotte angerechnet. Ein führender Verleger habe zu ihm gesagt: „Du kannst alles von mir haben, aber mit Samuel Scheidt laß mich zufrieden!“ Auch die Heinrich-Schütz-Gesellschaft habe seine Bitten abgelehnt, auf Schütz-Festen Scheidt entsprechend zu würdigen. Nach Mitteilung vom derzeitigen Präsidenten der Schütz-Gesellschaft, Prof. Kurt Gudewill, sind zwar hin und wieder auch einige Werke Scheidts auf Schütz-Festen aufgeführt worden, aber im wesentlichen nur Orgelwerke und keines der späteren *Geistlichen Konzerte*, auf die es Mahrenholz wohl in erster Linie ankam.

<sup>3</sup> So in *Musik und Kirche* 24 (1954), S. 145.

vervollständigt, sicher so gut es bei den großen Entfernungen und den Komplikationen der trennenden deutsch-deutschen Grenze überhaupt ging<sup>4</sup>.

Es ist das Verdienst der Ugrinogemeinde und ihrer Initiatoren, Hans-Henny Jahnn, Gottlieb Harms und schließlich Christhard Mahrenholz, überhaupt eine Wiederveröffentlichung der Werke Scheidts betrieben zu haben.

Daß dieses Unterfangen sich überlang hinzog, von 1923 bis 1982, ist schon deshalb bedauerlich, weil inzwischen einige Kompendien abgeschlossen wurden, die ein unvollständiges, wenn nicht gar schiefes Bild von Scheidt zur Grundlage ihres Resümees machten.

Noch heute kann in einer mehr populären Schützbiographie Schütz uneingeschränkt als Meister turm- hoch über alle seine Zeitgenossen, wie Praetorius, Schein und Scheidt, gestellt werden, während diese als ‚Kleinmeister‘ eingestuft werden<sup>5</sup>. Dabei spiegelt eine solche Biographie nur das wider, was die Fachwelt als Material geliefert hat, wobei die pointierte Aufbereitung – dem Verfasser sicher unbewußt – die Einseitigkeit der herrschenden musikwissenschaftlichen Betrachtungsweise aufdeckt.

Nur bedingt kann die Scheidt-Ausgabe des Ugrino-Verlags bzw. des VEB Deutscher Verlag für Musik als Gesamtausgabe bezeichnet werden, denn sie erfüllt nicht in allen Bänden den Anspruch, den man an eine Gesamtausgabe stellen muß.

Zu den vorzüglichen Bänden gehören die von Mahrenholz, Adrio, Grüß, wenn auch hier Berichtigungen nicht ganz auszuschließen sind. Aber da unter den heutigen Verhältnissen kaum mit Neuauflagen oder Anschlußausgaben gerechnet werden kann, dürfte es die verantwortlichen Herausgeber nicht ruhen lassen, durch nachträgliche Ergänzungen und Berichtigungen allen Bänden den Rang einer musikwissenschaftlich fundierten Gesamtausgabe zukommen zu lassen. Im folgenden soll auf einige Mängel dieser Ausgabe aufmerksam gemacht werden.

#### Zu Band II / III

Dieser Band enthält an sich unscheinbare Druckfehler, die sich aber recht folgenreich ausgewirkt haben, weil sie von der Scheidtliteratur unbesehen übernommen worden sind: Die Instrumentalstücke *Paduana*, *Galliarda*, *Couranta*, *Alemande*, *Intrada*, *Canzonetto* [...] (deren Fortsetzung später als *Secunda Pars Ludorum Musicorum* im Original-Druck bezeichnet wurde) sind lediglich numeriert und tragen im Original natürlich nicht die Bezeichnung „Cantus I, Cantus II“ usw., wie in der Gesamtausgabe geschehen: Cantus ist die Bezeichnung der 1. Diskantstimme, so wie die anderen Stimmen selbstverständlich Altus, Tenor, Quinta vox und Bassus lauten.

Der zweite irreführende Druckfehler, der zu den abenteuerlichsten Erklärungen geführt hat, ist der Titel der Nr. XXX: *Canzon super intra: Aethiopicam*. In der Gesamtausgabe steht: „Canzon super Intradam Aechiopicam“. Werner Braun spricht in *Britannia abundans* (1977, S. 228) vom bäuerlichen Charakter des Themas der „Intrada aethiopicam“ und schreibt im *Handbuch der Musikwissenschaft* (Bd. 4, 1981, S. 14): „aethiopicam heißt bäurisch klingende Aufzugsmusik“. Natürlich hat die Vorlage der *Canzon*, die *Intrada aethiopica* nichts mit „bäurisch“ zu tun, sondern heißt soviel wie: „Aufzug der Mohren“, denn Äthiopien galt früher als das klassische Mohrenland!

Ein weiterer, heute allerdings gravierender Einwand gegen den Anspruch als Gesamtausgabe: Die Bezifferung des Generalbasses ist nicht immer original; die Herausgeber haben sehr viel Bezifferung hinzugesetzt, wo sonst im Original keine Bezifferung vorhanden war.

Leider fehlt der sonst obligatorische Kritische Bericht, in dem auch Hinweise auf die Vorlagen hätten vermerkt werden sollen, z. B. bei *Cantio gallica* Nr. XXIX = *Est-ce Mars* oder bei *Cantio Belgica* Nr. XXXI = *Windecken daer het bosch afdrilt* usw. Im übrigen scheint es kaum Druckfehler im Notenbild zu geben (aber z. B. bei *Paduan II*, 3. Teil – die 9. Brevis muß *d* lauten; außerdem dürfte bei der *Courant XVII* der Tenor in Takt 11 ursprünglich *c-a* lauten; aber auch das Original weist hier *c-g* aus).

Bei der *Paduan IV* fehlt der originale Zusatz „dolorosa“, der sie zu einem gewissen Pendant der *Courant dolorosa* Nr. IX macht.

<sup>4</sup> Zur Geschichte der Gesamtausgabe: Erika Geßner, *Samuel Scheidts Geistliche Konzerte*, Berlin 1961, S. 12 ff. und das Vorwort von Christhard Mahrenholz in Band XVI der Gesamtausgabe, Leipzig 1981.

<sup>5</sup> Vgl. Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz*. München 1984, S. 36 und 52.

## Zu den Bänden VIII bis XII

In diesen Bänden sind offenbar nicht alle Druckfehler des Originals im Kritischen Bericht berücksichtigt worden. Es handelt sich um fehlerhafte oder mangelnde Generalbaßbezeichnungen, auch um fehlerhafte Bindebögen oder gar falsche Noten.

Notenbeispiel 1\*:

## Nun komm, der Heiden Heiland

1. Pars à 3 voc.

GA:

richtig:

2. Pars à 2 voc.

Schon die Generalbaßbezeichnung des Originaldrucks ist nicht immer genau genug, nicht vollständig, oder steht nicht an der richtigen Stelle. Insofern muß dem Benutzer eine zusätzliche praktische Ausgabe an die Hand gegeben werden, weil schon aus diesen Gründen ein Musizieren nach der Gesamtausgabe schlecht möglich ist.

## Beispiele irreführender Generalbaß-Bezeichnungen aus Band XII

(Geistliche Konzerte, IV. Teil)

Seite 14, Takt 15:

Der Bindebogen steht falsch und würde nach dem Vorwort Scheidts zu falscher Akkordbildung führen.

Seite 47, Takt 32:

Die 6 gehört zur 2. Note; es ist bei der 3. die 5 erforderlich, nämlich  $\frac{6}{5}$ .

Seite 75, Takt 93:

Statt 4 3 müßte es heißen 9 8.

Seite 25, Takt 28/29:

Die originale Bezeichnung (siehe Revisionsbericht) wäre richtig gewesen, zwei Septimen hintereinander!

Seite 59, Takt 1:

Das Kreuz der 2. Note ist falsch.

Seite 64, Takt 4:

Die  $6^b$  gehört unter die 2. H.d. 2. Taktzeit.

Seite 115, Takt 44:

Die 6 ist keineswegs überflüssig, wie der Kritische Bericht meint, sondern durchaus sinnvoll.

\* Die Notenbeispiele der GA veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung des VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.



Altonaer Scheidt-Ausgabe<sup>6</sup>:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some accidentals (sharps and flats) and a '6' marking under the first staff.

Es sind auch Ergänzungen vorgenommen mit offensichtlichen Quint- oder Oktavparallelen, die bei Scheidt – auch wenn es sich um eine Parallele mit einer übermäßigen Quart handelt – undenkbar sind.

Notenbeispiel 4: *Symphonia IX*

GA:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some accidentals (sharps and flats) and a '6' marking under the first staff.

Notenbeispiel 5: *Symphonia XXXI*

GA:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some accidentals (sharps and flats) and a '6' marking under the first staff.

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some accidentals (sharps and flats) and a '6' marking under the first staff.

<sup>6</sup> Hrsg. von W. Stolze, Hamburg-Altona 1978 ff.

Notenbeispiel 6: *Symphonia LV*

GA:

(Bei dieser *Symphonia* fehlt die originale Generalbaßstimme.)

Notenbeispiel 7: *Symphonia XXX*

GA:

Die Parallelführung zwischen Cantus I und II ist zur Zeit Scheidts noch nicht erlaubt.

Bei der *Symphonia XXII* signalisiert der Generalbaß in Takt 2 ein zweites chromatisches Motiv:

Notenbeispiel 8: *Symphonia XXII*

GA:

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Statt der falschen Tritonus-Parallelführung in Takt 9 ergibt sich aus dem Gb ein weiteres Imitationsmotiv für den Cantus II:

Notenbeispiel 9:

GA: *Symphonia XXII*

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Notenbeispiel 10: *Symphonia LXVIII*

GA:

An der falschen Stelle wird Imitation versucht, was Scheidts Stil keineswegs entspricht. Die 2. Stimme ist, wie der weitere Verlauf (Stimm-tauschimitation) erkennen läßt, in Parallelführung zu ergänzen.

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Notenbeispiel 11: *Symphonia XXX*

GA:

Musical score for Symphonia XXX, GA edition, measures 15-16. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a forte (f) dynamic and a half note G4. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a piano (p) dynamic and a half note G3. The piece concludes with a half note G4 in the first staff and a half note G3 in the second staff.

Falsche Kanonbildung, die den Echocharakter zerstört.

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Musical score for Symphonia XXX, Altonaer Scheidt-Ausgabe, measures 15-16. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a forte (f) dynamic and a half note G4. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a piano (p) dynamic and a half note G3. The piece concludes with a half note G4 in the first staff and a half note G3 in the second staff.

Notenbeispiel 12: *Symphonia L*

GA:

Musical score for Symphonia L, GA edition, measures 15-16. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G3. The piece concludes with a half note G4 in the first staff and a half note G3 in the second staff.

unmotivierter Imitation

Altonaer Scheidt-Ausgabe:

Musical score for Symphonia L, Altonaer Scheidt-Ausgabe, measures 15-16. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G3. The piece concludes with a half note G4 in the first staff and a half note G3 in the second staff.

Stimmtauschemitation, wie ab Takt 16 in Cantus I und Bassus

Bei *Symphonia XLVIII* findet in Takt 3 ff. eine falsche Kanonführung statt: Es fehlt ein Glied (Skala auf c), außerdem deutet die Gb-Bezifferung eine andere Motivimitation an.

Nun kann man, wäre es nur ein Ergänzungsvorschlag, nicht erwarten, daß er immer voll befriedigend sein kann. Wenn aber im Vorwort die Ergänzung als nahezu richtig angesprochen wird, kann es nicht verwundern, wenn *Symphonien* in dieser Form nachgedruckt und so musiziert werden (z. B. in Bläserausgaben für Posauenchöre von Wilhelm Ehmman).

Die originale Generalbaßbezifferung hat nicht, wie die Stimmhefte Cantus I und Bassus, ein Errataverzeichnis als Anhang bekommen. Insofern muß mit Druckfehlern des Originals gerechnet werden. Nun haben sich jedoch bei der Generalbaßbezifferung der *Symphonien* in Band XIII wiederum Druckfehler eingeschlichen, die eine kritische Prüfung des ergänzten Cantus II – ohne Kenntnis des Originals – erschweren und unbedingt einer Berichtigung bedürfen (z. B. fehlen in den *Symphonien I*, Takt 4, und *II*, Takt 12, die originalen Bezifferungen (6 unter der 1. bzw. 5. Note).

Auch die Anmerkungen des Kritischen Berichts sind hier nicht immer zuverlässig, z. B. zu *Symphonia III*: die Bemerkung zu Takt 11 stimmt nicht, das Original ist handschriftlich korrigiert:

Notenbeispiel 13:

III.

Takt 5 Bc 4. Note: 6 im Orig. über der 5. Note, 6 über der letzten Note im Orig. über der vorletzten.

Takt 11 Bc 2. Note: b im Orig. als Beziff. über der Note

Die III. Symphon. aus dem C.



Zu *Symphonia XXI*: Im Original sind die ersten beiden Noten des Bc. in Takt 12 handschriftlich korrigiert, nicht *H Ais*, sondern *d c#*.

Notenbeispiel 14:

XXI.

Das Thema dieser Sinfonie, das in Nr. 51 wiederkehrt, begegnet bei S. Scheidt häufiger; s. u. unter Nr. 51

Takt 1 und 2 Bc: Bindebogen hdschr. im Orig.

Takt 6 Bc. 2. und 3. Note: # im Orig. als Beziff. über den Noten

Takt 8 und 9 Bc: Bindebogen hdschr. im Orig.

Takt 12 Bc 1.-3. Note: Orig. *H Ais H*

Takt 20 Bc: orig. Beziff.  $\sharp 6 \sharp 9$

XXI. Die I. Symphon. aus dem E.



Zu Band XVI

Die gravierendsten Mängel jedoch weist ausgerechnet der letzte Band der Gesamtausgabe auf, der von Mahrenholz dazu ausersahen war, Korrekturen für die bisherigen Bände aufzunehmen.

War schon die Edition des fünfchörigen *Nun danket alle Gott* nach einer Königsberger Handschrift durch den Hänssler-Verlag ein vielleicht noch entschuldbarer Irrtum, da man es nicht besser wissen konnte, so ist die Aufnahme dieses Werkes in die Gesamtausgabe ein unverzeihlicher Mißgriff: Von den Herausgebern muß erwartet werden, daß sie den Stil Scheidts kennen und über genügend Sachverstand verfügen, um die falsche Zuschreibung zu korrigieren. Scheidts Werke haben insgesamt ein ganz eindeutiges Stilmerkmal – insofern kann eine Zuschreibung nicht schwer sein –, das ist die Imitationsstruktur.

In *Nun danket alle Gott* gibt es zwar bei der Textstelle „der uns von Mutterleibe an“ eine kurze Imitationsfolge, die den Imitationsstrukturen Scheidts nahekommt; jedoch bei der weiteren Textstelle „und tut uns alles Guts“ wird ein neues, aber ähnliches Motiv so wenig real imitiert, wie Scheidt es sonst nie getan hat.

Die drei Sinfonien dieses Stückes weisen nur geringe Ansätze imitatorischer Gestaltung auf, die aber mit der Art, wie sonst Scheidt seine Instrumentalmusik mit Imitation ausstattet, nicht das geringste zu tun haben. Das gravierendste Indiz gegen eine Autorschaft Scheidts ist jedoch die ungeschickte und fehlerhafte Stimmführung, deren Vielzahl an Quintparallelen man auch in der Gesamtausgabe nicht verschweigen

konnte. Trotzdem kamen keine Zweifel an der Autorschaft Scheidts auf. Scheidt war von Anfang seiner Veröffentlichungen an ein so versierter Meister in der Satzkunst, daß dieses Machwerk seinem Können geradezu Hohn spricht.

Notenbeispiel 15:

Notenbeispiel 16:

Weitere Beispiele für Quintparallelen finden sich in den Takten 10, 33, 37, 50, 54, 86 und 105. Zu erwähnen sind ferner die ungeschickte Stimmführung in den Takten 15, 36 und 55 sowie die ungewöhnliche Quartsextakkordbildung auf betontem Taktteil in den Takten 61, 64, 75 und 78, die man sonst nicht bei Scheidt findet.

Da die gefundene Handschrift wohl eindeutig mit dem Namen Scheidt gekennzeichnet ist, kann man sich die Sache nur so erklären, daß ein Schüler Scheidts (der Naumburger Kantor Unger? – und Scheidt hatte bekanntlich Schüler, mit denen er nur schriftlich verkehren konnte) von Scheidt eine Kompositionsaufgabe erhielt, mit Angabe einer Thematik, die auszuarbeiten war und die nach Fertigstellung vom Schüler unter dem Namen Scheidts ausgegeben worden ist. Solche Dinge sind früher vorgekommen, man denke in diesem Zusammenhang auch an das Nachwort zu den *Lm I* („und sich bißweilen unverständige drüber gefunden, welche die Mittelparteyen so herrlich und künstlich darzu gemacht, daß, wenn ich sie darnach gehöret, mir die Ohren wehe gethan“).

Bei den weiteren nur handschriftlich überlieferten Vokalwerken wären Korrekturen offensichtlicher Schreibfehler des Originals oder des für die Gesamtausgabe erstellten Manuskripts erforderlich gewesen. Beispiele: Bei dem Grablied *Der Gerechte* (Nr. 6) fehlt im *Kritischen Bericht* eine Bemerkung über die andere Lesart am Schluß des Stückes („aus dem bösen Leben“), für die Mahrenholz in seinem Scheidtbuch von 1924 eine andere Fassung angibt.

Bei dem folgenden Danklied *Wohl an so kommet her* (Nr. 7) fehlt der Hinweis auf den Parodiecharakter des Stückes: Es ist bis zu den Worten „denn wir gewußt“ eine auf vier Stimmen reduzierte Fassung des Motettenritornells aus der Nr. 4 dieses Bandes, *Christo, dem Osterlämmelein*. Da diese Melodie sonst nirgends nachgewiesen ist, könnte auch sie von Scheidt stammen. Aber möglicherweise hat der Herausgeber des *Singenden Jesaja* aus Scheidts Motette *Christo, dem Osterlämmelein* parodiert und dem Text entsprechend selber den Schluß hinzukomponiert. Nach der Vorlage wäre dann auch die Parallelführung zwischen Sopran und Tenor in Takt 5 bei „Wei-nen“ zu berichtigen (statt *a : f*).

Bei *Ist nicht Ephraim* besteht in Takt 32 eine Diskrepanz zwischen Generalbaß und 2. Tenor, und in Takt 44 müßte im 2. Tenor die 1. Note *d* in *b* korrigiert werden. Auch bei *Christo, dem Osterlämmelein* wären in den Takten 17, 19, 40 und Takt 3 des 2. Teils Berichtigungen erforderlich (siehe die richtigen Versionen bei Hänssler in der Reihe *Die Motette*, Nr. 313).

Die Motette *Ich bin die Auferstehung* hat eine ganze Reihe von Ungereimtheiten, die aber schon auf Fehler der handschriftlichen Vorlage zurückgehen. Takt 2, Cantus 1, vorletzte Note und Tenor, Takt 6, 6. Note: jeweils *d* statt *e*. Cantus 1, Takt 23, letzte Note *f* statt *d*; Cantus 2, Takt 5: 3. Note *e* statt *f*. In Takt 51 gehört das Vorzeichen bei Cantus 2 vor die 5. statt vor die 4. Note; in Takt 55 müßte die 3. Note in Cantus 1 *g* statt *h* lauten. Weitere Beispiele:

Notenbeispiel 17: *Ich bin die Auferstehung*

Two musical staves are shown side-by-side, labeled 40. Each staff has five lines of music with lyrics underneath. The lyrics are: "- ben, nim mer-mehr ster - - -", "- ben, nim - - mer-mehr ster - -", "- mer-mehr ster - ben, nim -", "r-mehr ster - - ben, der wird", and "mehr ster - - ben, nim-mer -". In the left version, a box is drawn around the first measure of the vocal line. In the right version, a box is drawn around the second measure of the vocal line.

Hier könnte möglicherweise ein Schreibfehler des unbekanntenen Kopisten vorliegen: ein früherer Einsatz des Cantus 1 verdeutlicht die Vorhaltbildung des Tenors 2 und vermeidet das gemeinsame *h* mit dem Tenor 1.

Notenbeispiel 18: *Ich bin die Auferstehung*

Two musical staves are shown side-by-side, labeled 46. Each staff has five lines of music with lyrics underneath. The lyrics are: "- mehr, nim - mer-mehr ster - - - - ben,", "nim-mer-mehr, nim-mer-mehr ster - ben, ster -", "nim-mer-mehr, nim - mer-mehr ster - - ben,", "ster - - ben, ster - - - - ben,", and "- mehr ster - - - - ben,". The left version is labeled 'a' and shows a parallel entry. The right version is labeled 'b' and shows a staggered entry.

Diese Stimmführung (a) ist für Scheidt unüblich und gibt in der Parallelführung zum Cantus keinen Sinn. Üblich war jedoch ein anderes ‚Hineinlaufen‘ in die Vorhaltbildung (b).

Weitere offensichtliche Druckfehler der Gesamtausgabe (oder schon der Vorlage?):

Notenbeispiel 19: *Paduan VIII* (zu 4 Stimmen)

Two musical staves are shown side-by-side, labeled 12. Each staff has four lines of music. The left version is labeled 'GA:' and the right version is labeled 'richtig:'. Both versions show a four-part setting with a box around the first measure of the top line.

Die Ergänzungen (A) bei den Torsi (*Freue dich des Weibes* und *Drei schöne Ding*) sind nicht ganz unproblematisch. An einigen Stellen läßt sich Scheidts Imitationsstruktur besser realisieren (B) und dürfte damit die Faktur plausibler machen.

Notenbeispiele 20 und 21: *Freue dich des Weibes* (zu 10 Stimmen)

A

34  
Sie ist lieblich, sie ist lieblich, sie ist lieblich  
Sie ist lieblich, sie ist lieblich, sie ist lieblich  
Sie ist lieblich

B

Sie ist lieblich, sie ist lieblich, sie ist lieblich  
sie ist lieblich, sie ist lieblich  
Sie ist lieblich

Notenbeispiel 21:

A

und hold-se-lig wie ein Re-he, und hold-se-lig wie ein Re-he  
und hold-se-lig wie ein Re-he  
und hold-se-lig wie ein Re-he

B

und hold-se-lig wie ein Re-he,  
und hold-se-lig wie ein Re-he und hold-se-lig wie ein Re-he  
und hold-se-lig wie ein Re-he,  
und hold-se-lig wie ein Re-he

Notenbeispiele 22 und 23: *Drei schöne Ding sind* (zu 5 Stimmen)

A

B

## Notenbeispiel 23:

A

B

Darüber hinaus muß in Takt 57 beim Altus die 3. Note natürlich *f* heißen statt *e*. In Takt 69/70 müßte man sich zur Vermeidung der Quintparallele zwischen Tenor II und Bassus etwas einfallen lassen.

Die Erläuterungen am Schluß des Bandes sind ebenfalls in einigen Punkten korrekturbedürftig. Es heißt im *Kritischen Bericht* auf S. 127 zu der handschriftlich überlieferten vielstimmigen Fassung von *Warum betrübst du dich*<sup>7</sup>: „Außerdem ist eine Bearbeitung des gleichen Textes in *GKI* Nr. 11 für CTB und Bc<sup>8</sup> anzutreffen, die jedoch keine nähere Verwandtschaft [Sperrung vom Verfasser] zu der vorliegenden Komposition aufweist.“ Das Gegenteil ist der Fall. Scheidt hat ganze Abschnitte verkürzt in das Geistliche Konzert seines ersten Bandes (GA, Bd. VIII, Nr. 11) aufgenommen.

Die geringstimmige Fassung von 1631 zeigt, wie Scheidt parodiert hat. Dabei sind mehrere Umarbeitungsschemata erkennbar:

1. fast notengetreue Parodie mit kleinen Veränderungen des Gb, die eine Verbesserung der realen Imitationen ermöglichen, wie z. B. A Takt 62–63 = B Takt 22–23 oder A Takt 64 = B Takt 24.
2. Stimmtausch, wie z. B. bei A Takt 89 = B Takt 32, oder bei A Takt 86 u. 90 = B Takt 29/30, wobei aus dem Duett Altus-Tenor + Gb sogar eine Erweiterung auf ein Terzett Cantus-Tenor-Bassus + Gb erfolgt.
3. Textierung der Gb-Stimme: Das führt sogar wieder zur Erweiterung wie z. B. bei A Takt 24 ff. = B Takt 46 ff. und A Takt 80 ff. = B Takt 27 ff.
4. Reduzierung der Doppelchörigkeit auf drei Stimmen: Die jeweilige Oberstimme (= Choralzeilenabschnitt) wird zur ‚konzertierenden‘ Stimme Cantus oder Tenor, wobei eine vokale Bassus-Stimme als ‚konzertierende‘ Bassus-Stimme übernommen wird. Die Mittelstimme und der Bassus des einen Chores gehen im Gb. auf. Beispiele: A Takt 93 = B Takt 34 ff. und A Takt 92 ff. = B Takt 62 ff. (Reduzierung von vier auf drei Stimmen!).
5. Harmonische ‚Verfeinerungen‘, wie gleich zu Beginn: A Takt 1 ff. = B Takt 1 ff., aber auch bei dem unter 2 genannten Beispiel A Takt 86 = B Takt 30 oder A Takt 88/89 = B Takt 32.

Vergleichsmaterial mit ähnlichen Ergebnissen bietet die in Band VIII aufgenommene vielstimmige Fassung von *Nun lob mein Seel den Herren* mit der geringstimmigen Fassung im 1. Teil der *Geistlichen Konzerte* Nr. 10. Beide Fassungen zeigen, daß durch Reduktion, aber auch durch Erweiterung (harmonische, wie auch solche der Kompositionsstruktur) durchaus verschiedenartige Kompositionen entstanden sind, so daß es natürlich unmöglich ist, aus der geringstimmigen Fassung die vielstimmige Version rekonstruieren zu wollen.

Auch bei diesem Stück sind offensichtliche Schreibfehler im Manuskript nicht berichtet worden. Beispiele: In Takt 74 fehlt in dem Manuskript eine Pause; dadurch ist der Alt des ersten Chores falsch spartiert worden.

Weitere Beispiele von Ungereimtheiten finden sich in Takt 76: Der Gb müßte eigentlich dem Verlauf des Bassus des zweiten Chores entsprechen. In Takt 107 kollidiert der Altus in ungewöhnlicher Weise mit dem Cantus. Takt 17: Mißverhältnis zwischen Altus und Gb in der 1. Note des zweiten Chores, weiter: Takt 42, Cantus 2. Chor, 2. Note?, Takt 45, Cantus 1. Chor, 1. Note? Fehlende Vorzeichen: Takt 52, Altus 1. Chor; Takt 46, Tenor, 2. Chor; Takt 51 und 52, 1. und 2. Tenor.

Aber zurück zum *Kritischen Bericht*: Da man einige Bemerkungen zu dem Widmungsträger der *Lieblichen Kraftblümlein* im *Kritischen Bericht* findet, hätten sie wenigstens richtig sein sollen. In der Ausgabe von einigen Stücken der *Lieblichen Kraftblümlein* im Hänssler-Verlag (1981) ist, noch vor Auslieferung des letzten Bandes der Gesamtausgabe (1982), eine ausführliche Dokumentation des Widmungsträgers Joachim von Mitzlaff abgedruckt. Er war schon von Arno Werner in seiner ersten Scheidtbiographie<sup>9</sup> genannt worden, ohne daß die folgenden Biographen, Mahrenholz, Hünicken und Serauky, darauf eingegangen wären.

Unverständlich ist, daß die intaviolierte Fassung von *An Wasserflüssen Babylon* nur als Incipit aufgenommen ist und daß die Reste der *Secunda* und *Quarta Pars Ludorum Musicorum* keiner weiteren Würdigung für Wert befunden worden sind als des Abdrucks der Incipits der Gb-Stimme, die nun wirklich nichts aussagen

<sup>7</sup> A = vielstimmige Fassung aus der Dresdner Landesbibliothek (Steude-Verzeichnis Mus 1-C-2:11), Ms. wahrscheinlich aus Sangerhausen stammend (GA, Bd. XVI, Einzelwerke, Nr. 2).

<sup>8</sup> B = geringstimmige Fassung des 1. Teils der *Geistlichen Konzerte* von 1631, Nr. XI.

<sup>9</sup> Arno Werner, *Samuel und Gottfried Scheidt*, in: *SIMG* 1 (1899–1900), S. 401 ff.; ders. *Neue Beiträge zur Scheidt-Biographie*, in: *SIMG* 13 (1911–1912), S. 297 ff.

können, obwohl von anderen Musikwissenschaftlern von diesen vermeintlichen Totalverlusten vermutet wurde, daß sie interessante und wichtige Aufschlüsse liefern könnten. Es ist doch geradezu paradox, wenn man im *Kritischen Bericht* liest: „Die Altstimme [gemeint ist die der *Secunda Pars*] befand sich in der Bibliothek des Realgymnasiums zu Saalfeld, war aber 1923 [...] nicht aufzufinden.“ Sie ist jedoch für das Quellenlexikon der Musik gemeldet, und zwar vom Heimatmuseum Saalfeld, das die Bestände des Realgymnasiums übernommen hat. Es heißt dann weiter: „Aber alle meine Anfragen in Saalfeld, zuletzt 1977, sind leider unbeantwortet geblieben.“ Das ist nun in Leipzig so abgedruckt worden, obwohl von dort eher die Möglichkeit bestanden hätte, sich in Saalfeld selber umzusehen, wo die Stimme durchaus vorhanden ist.

Die Beschaffenheit des Altus-Stimmbuches ließ zusammen mit dem in Uppsala vorhandenen Gb-Stimmheft durchaus eine annähernde Rekonstruktion der *Secunda Pars* zu.

Bei der *Quarta Pars* hat man sich auch nur auf den Abdruck der Gb-Incipits beschränkt und lediglich vermerkt, daß auch noch von der Cantusstimme (1<sup>ma</sup> und 2<sup>da</sup> vox) Reste vorhanden sind. Man hat diese für so unwichtig angesehen – ebenso wie die sehr ausführliche lateinische Dedikation der *Quarta Pars* –, daß man sich auf die Wiedergabe der Gb-Incipits beschränkt hat. Dabei sind die „Reste“ der Cantusstimme immerhin so umfangreich, daß auch hier zusammen mit der Gb-Stimme eine recht genaue Rekonstruktion der *Quarta Pars* möglich wurde.

Die Dedikation enthält darüber hinaus Aufschlüsse zu Scheidts Kunstauffassung und Bemerkungen zur Generalbaßpraxis, die musikwissenschaftlich nicht ganz uninteressant sind.

Statt dessen enthält der *Kritische Bericht* als Anhang seitenlange Überlegungen zu verlorenen Werken, die nun wiederum den Anspruch suggerieren, daß der letzte Band der Gesamtausgabe eine umfassende Dokumentation der Werke Scheidts abschliesse.

Zu den verlorenen Großformen der *Geistlichen Konzerte* werden schließlich Bemerkungen aufgenommen, die den Eindruck erwecken, als wenn die Stimmbücher der *Geistlichen Konzerte* (in der Reduktionsform) der Marienbibliothek in Halle handschriftliche Zusätze enthielten, die auf die Aufführung der Großformen dieser Werke hinweisen.

Die handschriftlichen Vermerke beziehen sich jedoch auf mitgehende Instrumente, die sicherlich als colla-parte-Instrumente eingesetzt waren, aber keine Hinweise auf erweiternde Stimmen darstellen. Insofern sind diese handschriftlichen Vermerke noch nicht als Hinweise auf Aufführungen der Großform anzusehen.

Zum Schluß des Abschnittes „11. Großformen der Geistlichen Konzerte“ kommt der Herausgeber auf die Form der geringstimmigen Druckfassung zu sprechen, erwähnt die aussagekräftige Faktur der Reduktionsform und meint, daß man in besonderen Fällen die Besetzung C T B durch eine Altstimme komplettieren kann. Hier wird, ohne das ausdrücklich anzugeben, auf meine im Aufsatz über die *Geistlichen Konzerte* in *Musik und Kirche* 1976, S. 278, niedergelegte Auffassung zurückgegriffen, über die damals ausführlich mit Mahrenholz korrespondiert worden ist, der diese Bearbeitungsform für die Praxis gutgeheißen hat.

Grundsätzliches ist zur Umwandlung alter Notierung in heute übliches Notenbild zu sagen. Zur Zeit Scheidts war die Wandlung der Notierung in vollem Gange. Eine ausführliche Untersuchung von Hans Grüß<sup>10</sup> bezeugt, daß wegen der völlig uneinheitlichen Notierung der Tripla bei Scheidt keine genauen Angaben über die *Proportio aequalis* zu *inaequalis* gemacht werden können. Der Notierungswandel wird auch an einem einzelnen Stück der *Secunda Pars* deutlich, wo die Altusstimme mit sechs Miniminen, die Generalbaßstimme dagegen mit sechs Semibreven notiert ist. Da es zudem bei Scheidt noch eine Tripla von sechs Semiminiminen gibt, auch anschließend an eine Tripla mit sechs Semibreven, müßte eine generelle Umwandlung aller Tripla-Abschnitte von sechs Semibreven auf ein Viertel ihres Wertes gerade solche Unterschiede verweisen und außerdem den heutigen Benutzer möglicherweise zu einem zu schnellen Tempo verführen und ihn vergessen lassen, welche große Bedeutung noch für Scheidt die ‚deutsche Gravität‘ hatte (siehe dazu auch die ausdrückliche Tempoanweisung von Michael Praetorius in der Großmannsammlung *Angst der Hellen*)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Über Notation und Tempo einiger Werke Samuel Scheidts und Michael Praetorius*, in: *DJbMw* (1966), S. 72–85.

<sup>11</sup> O. Brodde, *Heinrich Schütz*, Kassel 1972, S. 84.

Insgesamt muß man wohl zu dem Schluß kommen: Waren schon die Herausgeber der Gesamtausgabe nicht von Irrtümern frei, weil sie nicht überall tief genug in das Schaffen Scheidts eindringen, um wieviel mehr muß dann den kritischen Bemerkungen und Beurteilungen<sup>12</sup> Scheidts in Gesamtübersichten, wie in der *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (Blume) oder dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 4, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (Braun), mit Skepsis begegnet werden.

## Unbekannte Briefe des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen aus den Jahren 1904-1910 an den Hofkapellmeister Wilhelm Berger von Klaus Reinhardt, Ritterhude

1949 veröffentlichten Hedwig und Erich Hermann Müller von Asow den umfangreichen Briefwechsel zwischen dem Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Max Reger, der die Hofkapelle von 1911 bis 1914 leitete<sup>1</sup>. Die Schriftstücke stellen eine das kulturpolitische Selbstverständnis des Souveräns, der die Geschicke des Herzogtums seit 1866 lenkte, wie auch die künstlerischen Bestrebungen und Verdienste Regers in der letzten Phase der Meininger Kapelle höchst aufschlußreich spiegelnde Dokumentation dar.

Demgegenüber ist der im folgenden wiedergegebene Briefbestand, der die Zeit der Tätigkeit des Komponisten und ehemaligen Berliner Hochschullehrers Wilhelm Berger in Meiningen umfaßt, eher schmal zu nennen. Gleichwohl vermögen die erhaltenen Schriftstücke das bisher wenig beachtete Kapitel zwischen der Ära Fritz Steinbach und der Wirkungszeit Max Regers, d. h. die Jahre 1903 bis 1911, gut zu beleuchten<sup>2</sup>. Bei den 1984 aus Privatbesitz<sup>3</sup> aufgetauchten Briefen handelt es sich um 15 vollständige Schreiben von der Hand des Herzogs Georg II. an Berger; weitere zwei Briefe sind als Doppelbriefe angelegt, d. h. als Bittschreiben des Hofkapellmeisters, die dieser mit der Antwort des Herzogs zurückerhielt. Dazu kommen zwei Exzerptbögen von der Hand der Gattin Bergers, der Sängerin Isabella Oppenheim-B., die Auszüge aus der weiteren Korrespondenz zwischen dem Herzog und seinem Hofkapellmeister enthalten. Viele Briefe scheinen durch Kriegseinwirkungen verlorengegangen zu sein; so ist z. B. aus dem Jahre 1907 kein vollständiges Schriftstück erhalten. Auf eine mögliche Vervollständigung des Briefbestandes aus den Meininger Archiven wurde jedoch bewußt verzichtet, um die Zielsetzung einer Veröffentlichung aus dem Privatnachlaß nicht zu verändern und um den Umfang der Publikation im gegebenen Rahmen nicht über Gebühr auszudehnen. Aufgrund der Quellenlage geht es hier deshalb weniger um die Person Wilhelm Bergers – den zu Unrecht heute fast vergessenen Komponisten, dessen z. T. bemerkenswert gehaltvolle Werke (wie auch die seines Lehrers Friedrich Kiel) noch der Wiederentdeckung harren<sup>4</sup> –, sondern vor allem um die Rolle des kunstfördernden und musikpolitisch eingreifenden Herzogs Georg II.

Die erhaltenen Briefe vermitteln ein lebendiges Bild von der ungeschminkt sich gebenden Persönlichkeit des greisen Herzogs, dessen große Verdienste auf kulturellem Gebiet außer Frage stehen; sie werfen aber auch ein Licht auf seine musikalisch engherzig wirkenden Urteile, seine autoritären Forderungen – bei nach

<sup>12</sup> Vgl. *Musik und Kirche* 52 (1982), S. 115 ff.

<sup>1</sup> Max Reger, *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Weimar 1949.

<sup>2</sup> Vgl. den Artikel *Meiningen*, in: *MGG*, Bd. 8, Kassel u. a. 1960, Sp. 1910-1913, mit entsprechenden Literaturangaben. Der unter Fußnote 1 angegebene Titel fehlt dort.

<sup>3</sup> Es handelt sich um einen Teil-Nachlaß, der neben den erwähnten Briefen aus Dokumenten der Bremer, Berliner und Meininger Jahre sowie aus wenigen Manuskripten, den zahlreichen gedruckten Kompositionen Bergers und aus einer Sammlung von Rezensionen in Abschriften besteht. Der handschriftliche Hauptnachlaß befindet sich seit 1941 in der Berliner Staatsbibliothek Unter den Linden (Mus. ms. autogr. 1941.1532). Ich habe den Besitzern des Privat-Nachlasses, Frau Waltraud Berger, der Schwiegertochter, und Herrn Wilhelm Berger, dem Enkel des Komponisten, für die großzügige Überlassung des Materials herzlich zu danken.

<sup>4</sup> Vgl. Wilhelm Altmann, *Wilhelm-Berger-Katalog, vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Tonwerke und Bearbeitungen*, Leipzig 1920; Gustav Ernest, *Wilhelm Berger. Ein deutscher Meister*, Berlin 1931; Artikel *W. Berger*, in: *MGG*, Bd. 1, Kassel u. a. 1949-1951, Sp. 1693 ff.