

Als Hauptergebnis der vorangehenden Studie wäre festzustellen, daß sowohl der Typus des *Passamezzo antico* wie auch der des *Passamezzo novo* schon um 1530 in einer französischen Quelle vertreten ist, und zwar in bemerkenswert voller Ausbildung.

Friedrich Emanuel Praetorius'
„Exempla auf den Bassum Continuum“

VON JOACHIM BIRKE, DE KALB/ILLINOIS

Jeder Herausgeber von Musik des Generalbaßzeitalters sieht sich der Aufgabe gegenüber, neben der kritischen Wiedergabe des Musiktextes auch eine stilistisch einwandfreie Aussetzung der Generalbaßstimme zu bieten. In dieser simplen Feststellung steckt bereits eines der schwierigsten Probleme des Generalbaßzeitalters, denn die Frage, was denn eigentlich eine „stilistisch einwandfreie Aussetzung“ sei, ist praktisch und theoretisch schon recht unterschiedlich beantwortet worden. Man vergleiche nur einmal die Generalbaßaussetzungen der zahlreichen Neuausgaben von Musik des 17. Jahrhunderts! Gewiß, harmonisch herrscht notwendigerweise weitgehend Übereinstimmung. Das trifft aber nicht zu für die Satztechnik, denn sobald es um die Fragen geht, ob enge oder weite Lage, schnelle oder langsame Bewegung der Oberstimmen zu bevorzugen ist, oder ob zwei oder drei Stimmen dem Baß hinzuzufügen sind, beginnt die Unsicherheit. Damit ist gesagt, daß wir nur wenig über die Ausführung eines B.c. wissen, weil vornehmlich im 17. Jahrhundert die Quellen dünn gesät sind und außerdem zahlreiche Fragen offenlassen. Diese Behauptung gilt jedoch nicht mehr für das 18. Jahrhundert, in dem auf Grund einiger umfangreicher theoretischer Erörterungen Klarheit über die wichtigsten Probleme einer Generalbaßaussetzung herrscht. Man weiß offenbar um die stilbildende Kraft des Generalbasses, die seine technische Beherrschung voraussetzt. Der oft ungestüme Gärungsprozeß des 17. Jahrhunderts, der sich häufig in einer liebenswerten Unsicherheit und in einem Suchen nach Gesetzmäßigkeit ausdrückte, klingt ab. Verfliegen ist auch der Rausch des Neuen, der einer sorglosen Anwendung der neuen Mittel keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. Das 18. Jahrhundert konnte die allmählich abgeklärten Formen übernehmen und genießen. Es erlebte aber auch ihren Verfall.

Diese allgemeine Einleitung schien mir notwendig zu sein, um die Neuausgabe der *Exempla auf den Bassum Continuum* des Kantors Fr. E. Praetorius zu rechtfertigen; denn trotz einiger unverkennbar trivialer Züge tragen die *Exempla* nicht unerheblich zur Kenntnis der Generalbaßpraxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei, weil sie nicht etwa Anleitung zur Aussetzung einer Baßstimme sind, sondern die Aussetzung selbst bieten. Es handelt sich also strenggenommen nicht um einen Traktat, sondern um eine Beispielsammlung für gegebene bezifferte Bässe. Schon dieser ungewöhnliche Charakter des Werkleins sollte ihm zu einem bescheidenen Platz unter den Schriften des 17. Jahrhunderts über den Generalbaß verhelfen.

Als seinen Verfasser vermuten wir mit Eitner (*Quellenlexikon*) den Lüneburger Kantor Friedrich Emanuel Praetorius (1623–1695)¹. Als Komponist ist dieser Praetorius kaum in Erscheinung getreten². Dagegen behauptet er als Verfasser des wichtigen Katalogs der gedruckten Musikalien des Lüneburger Michaelisklosters einen bescheidenen Platz in der Musikgeschichte Norddeutschlands³. Zu seinen Pflichten als Kantor gehörte die Unterweisung der Michaelisschüler in Musiktheorie und Generalbaß. Als Lehrbuch hierfür benutzte Praetorius offensichtlich den Sammelband *Musica* 2. 3. 10 der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, der musiktheoretische Werke des 17. Jahrhunderts enthält. Es handelt sich um ein in Schweinsleder gebundenes Büchlein (16 cm x 20 cm) mit dem Besitzvermerk „*sum Friderici Em. Praetorii Mölibergo-Thuringi*“, in dem handschriftliche Eintragungen und Zusätze auf seine rege Benutzung hindeuten. Wir haben es zweifellos mit dem Handexemplar des Praetorius zu tun, einem Buch also, dessen Lehrstoff täglich benutzt wurde und die Schüler auf ihre praktischen Aufgaben vorbereiten half. Diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung der in ihm enthaltenen *Exempla*. Genau in der Form, in der wir sie vor uns haben, wurden sie in Lüneburg gelehrt und auch vermutlich praktiziert.

Das Buch hat folgenden Inhalt:

1. Johann Andreas Herbst, *Musica Practica*, [Nürnberg:] Jeremias Dümler, 1642. [Auf dem Titelblatt findet sich der Besitzvermerk des Praetorius. Handschriftliche Zusätze am Ende des Werkes.]
2. Johann Andreas Herbst, *Musica Poëtica*, Nürnberg: Jeremias Dümler, 1643.
3. [Friedrich Emanuel Praetorius], *Exempla auf den Bassum Continuum . . .*, [handschriftlich].
4. [Friedrich Emanuel Praetorius?], *Kurtzer Bericht vom Monochordo*, [handschriftlich].
5. Esaias Compenius, *Kurtzer Bericht waß bey überlieferung einer . . . Orgel . . . examiniret werden muß*, [handschriftlich nach den *Syntagma* des Michael Praetorius].
6. [Friedrich Emanuel Praetorius?], *Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß*, [handschriftlich; bricht nach fünf Seiten ab].

Soweit sich feststellen ließ, sind die autographen *Exempla* weder eine Übersetzung noch eine Kopie des Werkes eines anderen Theoretikers; und da sie im Gegensatz zu den Nummern 1, 2 und 5 keine Autorenbezeichnung tragen, kann man annehmen, daß Praetorius tatsächlich der Verfasser ist. Ihre Entstehung dürfte in seine Lüneburger Jahre fallen (1655–1695).

Mit der kritischen Neuausgabe der *Exempla* wird ein Werk zugänglich gemacht, das zeigt, wie man in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Lüneburg die Aussetzung einer Generalbaßstimme lehrte. Ob die Beispiele auch in anderen Musikzentren

¹ Über Leben und Bedeutung dieses Mannes vergleiche Gustav Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, insbesondere S. 34 f.

² Die Angaben bei Eitner, *Quellenlexikon*, und Friedrich Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950, sind dürftig, und auch Fock, a. a. O., schweigt sich hierüber gründlich aus.

³ Vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bads Zeit*, SIMG IX, 1908, S. 593–621, und die Bemerkungen Focks, a. a. O., S. 80 f.

Gültigkeit besaßen oder als verbindlich angesehen wurden, sei dahingestellt. Immerhin überrascht die unbekümmerte Anwendung von verdeckten Quinten und Oktaven, die uns überkorrekten Theoretikern des 20. Jahrhunderts einen Schrecken einjagen. Oder sind wir etwa durch die klassische Harmonielehre verdorben worden? Oder wußte der gute Praetorius nicht, wie man einen Generalbaß auszusetzen hat? Das scheint mir doch zweifelhaft. So stimmen mich die *Exempla* nachdenklich.

Edition

Das Manuskript umfaßt dreizehn handgeschriebene Seiten. Die verschiedenen Baßstimmen, deren Aussetzung demonstriert werden soll, sind den entsprechenden Tabulaturabschnitten in Notenschrift vorangestellt. Dann folgen die möglichen Aussetzungen in deutscher Orgeltabulatur, wobei der Baß in der Tabulatur jeweils wiederholt wird. In wenigen Fällen stimmen die Bässe (Noten-Tabulatur) nicht überein. Dann wurde der Tabulaturbaß durch runde Klammern kenntlich gemacht. Diese Anordnung wird in der Edition nicht beibehalten, weil es sich als anschaulicher empfiehlt, den Baß den als Partitur geschriebenen Lösungen zu unterlegen. Die Taktstriche sind nur in der Tabulatur vorhanden. Sie haben überwiegend die Aufgabe, die Einzelbeispiele zu trennen. Doppelstriche finden sich jeweils am Ende einer Beispielserie. Sie stehen auch für die unregelmäßig gesetzten und deshalb hier konsequent weggelassenen Fermaten. Sie innerhalb eines Taktes wiederholende Akzidentien wurden nur einmal notiert. Ihre Symbole repräsentieren ihre heutige Funktion. Deshalb mußte z. B. durchgehend ¶ für # (in der Funktion eines ¶) eingesetzt werden. Alle Zusätze des Herausgebers sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Alle weiteren Änderungen oder Besonderheiten werden in den Anmerkungen erläutert, die gegebenenfalls auf die einzelnen Beispiele folgen.

Exempla auf den Bassum Continuum gerichtet, zeigen an, wie fürnehmlich vor Species in progress desselben Bassus Continui vorzuläufte [?] pflegen.

[1.] *In schlechten Consonantien.*

Beispiel 1.

[Bemerkenswert ist die an zwei Stellen abweichende Deutung von Beispiel e. Die Wörtchen „*idem, aliud, vel*“ etc., die Beispiele desselben Basses kennzeichnen, wurden in allen Beispielen fortgelassen.]

2. *Quinta progreditur gradatim in 6. et septima in 6. majorem et minorem. Utraque Tertia progreditur cum Basso et inferiori et superiori loco simul.*

Beispiel 2.

[Das Zeichen p bedeutet per.]

3. *Sexta progreditur in quintam. Tertia utraque vel superiori vel inferiori loco simul progreditur.*

Beispiel 3.

Beispiel 3 a.

Beispiel 3 b.

[Im Text folgen die Tabulaturen für 3 a und 3 b unmittelbar auf die von 3. Die beiden bezifferten Bässe finden sich jedoch erst nach Beispiel 5.]

4. *Sexta et Qvarta simul progrediuntur.*

Beispiel 4.

[1) original *dis*; 2) orig. *g*; 3) orig. *dis*.]

Beispiel 4 a.

[Der bezifferte Baß dieses Beispiels findet sich erst nach Nr. 5.]

5. *Septima in 6. sexta in 5. Item 3. in 4tam.*

Beispiel 5.

[4) orig. *e*.]

Beispiel 5 a.

[Für diesen Baß findet sich in der Handschrift keine passende Tabulatur.]

6. *Septimae saltuatim progredientes qvva [?] fundamentum.*

Beispiel 6.

[5) orig. *#*.]7. *Per mutat[ion]es clausularum.*

Beispiel 7.

[Für die restlichen sieben Takte des Basses dieses Beispiels fand sich keine Aussetzung. Vgl. aber Nr. 8 a.]

8. *Clausulae.*

Beispiel 8.

[In diesem Beispiel wurde die Anordnung geändert. Beispiele mit gleichem Baß folgen jetzt unmittelbar aufeinander. 6) orig. *gis*.]

Beispiel 8 a.

9. *Qvarta Syncopata.*

Beispiel 9.

[7) orig. 3; 8) orig. 343.]

10. [*Clausulae* ?]

Beispiel 10.

11. [*Clausulae* ?]

Beispiel 11.

12. *Ex 3. ad septimam. ex 6. ex 8. ex 5.*

Beispiel 12.

13. [*Clausulae* ?]

Beispiel 13.

[9) in der Tabulatur *c*.]14. *Cadentzien.*

Beispiel 14.

15. *P[er]fectae clausulae.*

Beispiel 15.

16. *imperfectae clausulae. clausularum commuta[ti]o.*

Beispiel 16.

17. *[Sequentiae ?]*

Beispiel 17.

[10) orig. #.]

18. *[Colligatae ?]*

Beispiel 18.

19. *Colligatae*

Beispiel 19.

[Hier mußte die Anordnung der Tabulatur geändert werden, da sie in ihrer originalen Reihenfolge nicht mit dem gegebenen Baß zusammenpaßt.]

20. *Gradus descendentes et adscendentes.*

Beispiel 20.

[Takt drei und vier der Tabulatur sind original!]

21. *Tertiae descendentes.*

Beispiel 21.

22. *[Tertiae descendentes ?]*

Beispiel 22.

23. *Per Tertias.*

Beispiel 23.

24. *Per Quartas.*

Beispiel 24.

25. *Per Quintas.*

Beispiel 25.

26. *Per Sextas.*

Beispiel 26.

27. *Per stavas.*

Beispiel 27.

[Für den gegebenen Baß fand sich keine passende Tabulatur. Die gegebene Tabulatur folgt hier auf den Baß.]

28. *Transposité.*

Beispiel 28.

Beispiele

Beispiel 1.

The first system of Example 1 consists of five staves. Staves [a], [b], and [c] are in treble clef, while [d] and [e] are in bass clef. The music is in 4/4 time. Staff [a] features a melody of eighth notes. Staff [b] has a similar eighth-note melody. Staff [c] contains a melody of quarter notes. Staff [d] has a melody of quarter notes. Staff [e] features a complex texture with sixteenth-note chords and a bass line of quarter notes. A first ending bracket labeled [1] spans the final two measures of the system.

The second system of Example 1 consists of five staves. Staves [a], [b], and [c] are in treble clef, while [d] and [e] are in bass clef. The music continues in 4/4 time. Staff [a] features a melody of quarter notes. Staff [b] has a melody of quarter notes. Staff [c] contains a melody of quarter notes. Staff [d] has a melody of quarter notes. Staff [e] features a complex texture with sixteenth-note chords and a bass line of quarter notes. A first ending bracket labeled [1] spans the final two measures of the system.

A musical score consisting of five staves labeled [a] through [e] and a separate bass staff at the bottom. Staves [a] and [b] are in treble clef, while [c], [d], and [e] are in alto clef. The bass staff is in bass clef. The music is organized into five measures. Staff [a] features a melody of quarter notes. Staff [b] provides a harmonic accompaniment with chords. Staff [c] and [d] have a similar rhythmic pattern of quarter notes. Staff [e] contains a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure in the first measure. The bass staff has a simple accompaniment of whole notes.

Beispiel 2.

A musical score for four staves labeled [a] through [d] and a bass staff. Staves [a] and [b] are in treble clef, while [c] and [d] are in alto clef. The bass staff is in bass clef. The music is organized into seven measures. Staff [a] features a melody with slurs and a sharp sign in the sixth measure. Staff [b] provides a harmonic accompaniment with chords and slurs. Staff [c] and [d] have a similar rhythmic pattern of quarter notes. The bass staff has a simple accompaniment of whole notes with fingerings indicated by the numbers 5 and 6.

A musical score consisting of five staves. Staves [a], [b], [c], and [d] are treble clefs. Staff [a] contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staves [b], [c], and [d] contain accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is a bass clef with a simple accompaniment line. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 above the notes in the bottom staff.

Thema potest et p [per] 5. intendi.

Beispiel 3.

A musical score consisting of five staves. Staves [a], [b], [c], and [d] are treble clefs. Staff [a] contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staves [b], [c], and [d] contain accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is a bass clef with a simple accompaniment line. Fingerings are indicated by numbers 6 and 5 above the notes in the bottom staff.

[a]

[b]

[c]

[d]

Beispiel 3a.

Ad 3^{ti}um Exemplum

[a]

[b]

[c]

Beispiel 3b.

p inversionem Numeri

Beispiel 4.

[a]

[b]

[c]

[d]

5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5
3 4 3 # 4 # # 4 # 3 4 (i) 3 3 4 3

[a]

[b]

[c]

[d]

5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5 8 6 5 [6]
4 # # 4 # 3 4 3 # 4 4 3 # 4 4 3

[a]

[b]

[c]

[d]

8 6 5 3 4 4 b [6] 8 6 5 3 4(b) 4(b) 3 [6] 8 6 5 # 4 4 3 [b] 8 6 5 # 4 4 3 [o]

Beispiel 4a.

alio modo 4. Exemplum et p. invsionem

[a]

[b]

3 4 4 3 5 6 5 # 4 4 # 5 6 5 # 4 4 # 5 6 5

[a]

[b]

3 4 4 3 5 6 5 3 4 4 3 5 6 5 # 4 4 # 5 6 5

Beispiel 5.

5 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5
 3 4 4 3 # 4 4 # # 4 4 # 3 4(b)4(b)3 3 4 4 3 # 4 4 # # 4 4 #

7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6
 3 4 4 3 6 # 4 3 3 4 b 3 4(b) 3 # 4 3 # 4 3

Thema et p̄. p. 8. intendi [?]

Beispiel 5a.

5: alio modo

3 4 4 3 # 4 4 # # 4 4 # 3 4 4 3 3 4 4 3 # 4 4 # #
 5 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5

Beispiel 8.

1. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ 2. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$

3. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 & 4 & 3 \\ 7 & 6 & 5 & \# \end{matrix}$ 4. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 & 4 & 3 \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$

5. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ 6. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$

Beispiel 8a.

[a] fehlt [b] fehlt [c] [d] $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 7 & \flat \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & \# \end{matrix}$

[a] *fehlt*

[b] *fehlt*

[c]

[7 6] [7 b] [#] 7 6 # [#] b 7 6 #

Beispiel 9.

p 8. supra

[a] *fehlt* *fehlt*

[b]

[c]

[d]

4 3 [b] 4 # [#] 4 # #

[a]

[b] *fehlt*

[c] *fehlt*

4 # # 4 3 4 # # 4 # #

[a] 

[b] 

[c] 

3 4 3 [b] # 4 # [#] # 4 # # [#] # 4 # #

fehlt

[a] 

[b] 

[c] 

3 4 3 # 4 # # # 4 # #

Beispiel 10.



6 5 4 3 6 5 [b] 4 # # [b] 4 # # [#]

4 3 6 5



6 5 4 # # 4 3 6 5 4 3 4 3 6 5

4 # # 6 5

6 5 # 4 # # 4 6 5 # # [6 4 5] # [4 #] [4 6 5] #

[a]

[b]

6 4 5 3 6 5 # 4 # # 6 5 3 4 4 3

[a]

[b] fehlt

6 # 4 5 # b 6 4 5 # # 6 5 4 4 # #

Beispiel 11.

8 6 5 # 4 # # 8 6 5 # 4 4 # # [8 6 5] # [4 4 #] [8 6 5] #

8 6 5 3 4 4 3 8 6 5 # 4 4 # # 4 4 #
3 4 4 3 8 6 5 # 4 4 # [#] 8 6 5 [#]

8 6 5 # 4 4 # # 4 4 # #
4 4 # [#] 8 6 5 [#]

Beispiel 12.

[sic!] [sic!]
7 6 5 3 4 4 3 7 6 5 3 4 4 3
3 4 4 3 7 6 5 [6] 3 4 4 3 [6] 7 6 5

7 6 5 3 4 4 3 7 6 5 3 4 4 3
3 4 4 3 7 6 5 3 4 4 3 7 6 5

Beispiel 13.

6 4 # # 6 5 # # 6 4 3 6 4 #

6 4 # # 6 4 3 6 4 # #

Beispiel 14.

4 # # 4 3 4 3 4 # #

4 # 4 # 4 # # 6 5 (#) / 4 # #

6 5 / 4 3 6 5 / 4 3 6 5 / 4 # # 6 5 / 4 3

6 5 / 4 # [sic!] 6 5 / 4 # 4 # # / 6 5 #

p inversionem Numeri

Beispiel 15.

Beispiel 15 consists of two systems of musical notation. Each system has a treble staff and a bass staff. The first system contains three measures of music. The second system contains two measures. The bass staff includes figured bass notation with numbers and accidentals. The first system's figures are: $\begin{matrix} 8 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 \\ \# & & \# \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 5 & 7 & 6 & 5 \\ & 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$. The second system's figures are: $\begin{matrix} 6 & 5 \\ & 4 & 4 \\ \# & & \# \end{matrix}$.

Beispiel 16.

Beispiel 16 consists of two systems of musical notation. Each system has a treble staff and a bass staff. The first system contains four measures of music. The second system contains five measures. The bass staff includes figured bass notation with numbers and accidentals. The first system's figures are: $\begin{matrix} b & \# & b \\ & & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} b & \# \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} b & \# & \# & b \\ & & & \# \end{matrix}$, and $\begin{matrix} b & \# & \# & b \\ & & & \# \end{matrix}$. The second system's figures are: $\begin{matrix} [b] & 6 & 5 \\ & & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 & 5 \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 & 5 \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 & 5 \\ & \# \end{matrix}$, and $\begin{matrix} 6 & 5 \\ & [b] \end{matrix}$.

Beispiel 17.

Beispiel 17 consists of two systems of musical notation. Each system has a treble staff and a bass staff. The first system contains five measures of music. The second system contains five measures. The bass staff includes figured bass notation with numbers and accidentals. The first system's figures are: $\begin{matrix} 6 \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} 10) & 6 \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} 5 \\ & \# \end{matrix}$, and $\begin{matrix} 6 \\ & \# \end{matrix}$. The second system's figures are: $\begin{matrix} \# \\ & 6 \end{matrix}$, $\begin{matrix} b & 6 \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} b & 6 \\ & \# \end{matrix}$, $\begin{matrix} b & 6 \\ & \# \end{matrix}$, and $\begin{matrix} b & 6 \\ & \# \end{matrix}$.

Beispiel 18.

1. 4 3 2. [H] 4 # [H] # 4 # #

[H] 4 # 4 3 # 4 # #

4 # 4 3 4 3 4 3

4 3 6 5 4 4 3

Beispiel 19.

6 # [H] 6 # [H]

fehlt 4 # 4 # # # [H] [H] [H]

Example 24 consists of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with chords and a bass staff with a line of sixes (6) and notes. The second system continues with similar notation.

Beispiel 24.

Example 25 consists of two staves. The treble staff has chords with various accidentals. The bass staff has notes with accidentals and fingering numbers like [#], b, and #.

Beispiel 25.

Example 26 consists of two staves. The treble staff has chords with various accidentals. The bass staff has notes with accidentals and fingering numbers like [#], 5, [5], and #.

Beispiel 26.

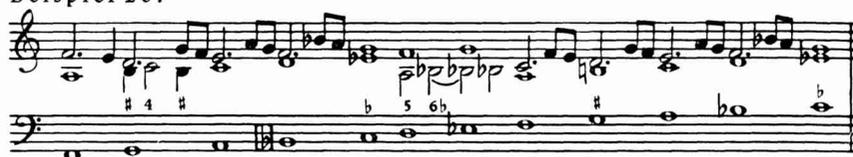
Example 27 consists of two staves. The treble staff has chords with various accidentals. The bass staff has notes with accidentals and fingering numbers like 6, #, [#], and #.

Beispiel 27.

Example 28 consists of two staves. The treble staff has chords with various accidentals. The bass staff has notes with accidentals and fingering numbers like #, #, #, #, #, #, #, #.



Beispiel 28.



Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht

VON MARTIN GECK, KIEL

In seiner Berliner Dissertation hat Dietrich Kilian¹ das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes eingehenden Quellenstudien unterzogen. Künftige Werkbetrachtungen werden auf seinen Forschungen aufbauen. Sie sollten indessen nicht an einer Frage vorbeigehen, welche in seiner Arbeit wesensgemäß nur berührt wird: die Frage nach der Authentizität der Buxtehude zugeschriebenen Vokalkompositionen. Wenn diese Frage, mit der sich bereits Søren Sørensen² beschäftigt hat, im folgenden zum Gegenstand einer Einzelstudie gemacht wird, so geschieht dies nicht aus kleinem Philologismus, sondern in der Überzeugung, daß es für die Erarbeitung eines auf sachgemäßer Werkbetrachtung beruhenden Buxtehudebildes nicht bedeutungslos ist, ob die unten behandelten Werke für Buxtehude in Anspruch genommen werden können oder nicht. Sofern es sich um bekanntere Werke handelt, dürfte zudem auch außerhalb der engeren Buxtehudeforschung Interesse an einer Klärung bestehen.

Im folgenden wird die Echtheit aller der Werke diskutiert, die ihrer Überlieferung nach Dietrich Buxtehude nicht oder nur mit mehr oder weniger großen Einschränkungen zugewiesen werden können. Die damit getroffene Auswahl bedeutet nicht, daß diese Werke von vornherein aus dem Werkverzeichnis auszuschneiden seien. Sie stellt lediglich die Empfehlung dar, bei der Zuweisung an Buxtehude solange Vorsicht walten zu lassen, bis entweder neue Gesichtspunkte in der Bewertung der Quelle sich ergeben haben oder von der Forschung brauchbare Kriterien eines Personalstils Buxtehudes und seiner Zeitgenossen erarbeitet worden sind. — Wenn

¹ Dietrich Kilian: *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*. Phil. Diss. F. U. Berlin 1956 (maschinenschriftlich).

² Søren Sørensen: *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*. Kopenhagen 1958.