

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die kreuzsaitige „Arpa de dos ordenes“

VON HANS JOACHIM ZINGEL, KÖLN

Die kgl. Bibliothek zu Madrid bewahrt unter Ms. 8931 eine Schrift, die zwar von R. Mitjana, *La musique en Espagne*¹, erwähnt wird, aber, soweit ich sehe, in ihrer Bedeutung für die Geschichte der Harfe noch gar nicht ausgewertet worden ist². Es handelt sich um den in spanischer und italienischer Sprache abgefaßten und Madrid, den 15. Okt. 1634 datierten „*Tratado de la musica*“ eines Dr. Bartolomeo Governardi, der als Harfenspieler der kgl. Kapelle bereits bekannt ist³.

Im 16., 17. und noch zu Beginn des 18. Jhdts. spielt die Harfe in Spanien eine bedeutsame Rolle als Solo- und Fundamentinstrument. Auch Governardi rechnet sie zu den drei Hauptinstrumenten unter den vollstimmigen („*tres principales de los instrumentos da cuerpo*“), nämlich Tasteninstrument, Laute und Harfe, für die ja auch die nachweislich ersten gedruckten Instrumentalbücher spanischer Herkunft (Cabezón, Hinestrosa) bestimmt sind. Was nun aber diesen Traktat besonders auszeichnet, sind eingehende und fachmännische Betrachtungen über verschiedene damalige Harfenformen. Dr. Governardi, der mit einer dreireihig-chromatischen Harfe aus Italien, seinem Vaterlande, an den spanischen Hof gekommen ist, findet dort zu seiner Überraschung andere heimische Harfen vor, mit denen er sich nun ernsthaft und weitschweifig auseinandersetzt. Zwar ist sein dreireihiges Instrument wohl kaum erst kurz zuvor, wie er angibt, in Italien erfunden worden⁴; in der walisischen Tripelharfe liegen bereits ältere Beispiele vor, aber mit 75 Saiten in drei parallelen Reihen nebeneinander entspricht es ganz dem, was Governardis Zeitgenosse Mersenne über Umfang und Anordnung der Besaitung zu sagen weiß⁵. Zudem sind solche Harfen in Museen erhalten (z. B. in der Sammlung alter Musikinstrumente, Berlin, Kat. Sachs, Nr. 2380).

Um nun seine „*arpa perfecta*“, wie Governardi sie stolz benennt, gegenüber der *arpa de una orden* und der *arpa de dos ordenes* gebührend herauszustreichen, führt der gelehrte Harfenist mancherlei Vorzüge an: exakten Bau, ausgeglichene Mensur, gleiche Halbtöne, saubere Stimmung und nicht zuletzt spieltechnische Bequemlichkeiten. Geradezu sensationell aber wird seine Schrift, wenn sie uns belehrt, daß die spanische, zweireihig-chromatische Harfe kreuzsaitig bespannt gewesen sei („*cuerdas incruzadas*“). Das war nämlich bisher nicht bekannt. Jetzt freilich erklären sich einige vormem schwer zu deutende Textstellen bei R. de Ribayaz, *Luz y norte musical*, Madrid 1677, Kap. 9 und D. Ferd. de Huete, *Compendio numeroso*, Madrid, I. Teil 1702, Kap. 2. Auch zeigte eine im archäologischen Museum zu Madrid befindliche, leider seit dem Bürgerkrieg verschwundene Harfe deutlich solche

¹ Lavignac, *Encyclopédie de la musique, Histoire de la musique*, I. Partie, S. 2083.

² Der Freundlichkeit meines spanischen Kollegen Nicanor Zabaleta, San Sebastián, verdanke ich die Kenntnis des Inhalts.

³ Vgl. mein „Harfe und Harfenspiel“, 1932, S. 173.

⁴ Als Erfinder wird gern seit Gerber, *Neues Tonkünstlerlexikon*, 1812 ff. ein gewisser L. A. Eustachio, päpstlicher Kämmerer um 1600, genannt. Aber man sollte ihm doch heute nicht mehr, wie es H. J. Moser, *Musiklexikon*, 9/1951 tut, gedankenlos die „dreihörige“ Harfe nachschreiben. Diese Bezeichnung weckt ganz falsche Vorstellungen.

⁵ *Harmonie universelle*, 1637, III, 169 ff.

Anordnung⁶, und die im South Kensington Museum zu London aufbewahrte, von Cametti fälschlich als „*arpa doppia*“ bezeichnete kreuzsaitige Harfe ist nun kein Kuriosum mehr, sondern eine glaubwürdige zeitliche Parallele⁷.

Als kreuzsaitig-chromatischer Typ unterscheidet sich also die „*arpa de dos ordenes*“, die mindestens seit 1615 in Spanien nachzuweisen ist, von der italienischen zweireihig-chromatischen, die schon von V. Galilei, *Dialogo*, 1581, S. 144 beschrieben⁸ und in dem schönen Exemplar der R. Galleria Estense zu Modena bekannt ist⁹. Zugleich ist dieser Typ Vorläufer jener „*chromatischen Harfen ohne Pedale*“, die im 19. Jahrhundert von Pape (1845) und später von G. Lyon (1894) konstruiert worden sind. Jener wie diesen ist freilich am Ende kein bleibender Erfolg beschieden gewesen. Die Doppelpedalharfe hat den saitenreichen und darum spieltechnisch komplizierteren Schwestern doch den Rang abgelaufen.

Jakob Dachser

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Über Jakob Dachser unterrichtet man sich am besten im „*Mennonitischen Lexikon*“¹. Diesem Werk sind die nachfolgenden Angaben entnommen.

Jakob Dachser ist 1486 geboren (vermutlich im bayrischen Raum). Er wird katholischer Priester und besteht 1523 in Ingolstadt das Magisterexamen. Schon damals stellt er sich auf die reformatorische Seite, woraufhin ihn der Bischof von Eichstätt ausweist. Um 1526 finden wir ihn in Augsburg wieder, wohl schon verheiratet; seine Frau heißt Ottilie. Er ist ein tüchtiger Schullehrer und gibt auch Musikunterricht. Noch im selben Jahr geht er zu den Taufgesinnten über und wird im Februar 1527 von Hans Hut († 6. 12. 1527) wiedergetauft. Die Augsburger Täufergemeinde wählt ihn zu ihrem stellvertretenden Vorsteher; sie blüht unter ihm rasch auf. Im Herbst 1527 gibt es viele Verhaftungen, da die Wiedertäufer ja als verbotene Sekte angesehen werden. Dachser entgeht der Verfolgung, stellt sich aber selbst und kommt am 25. 8. 1527 ins Gefängnis; vom 22. 1. 1528 an liegt er in schwerem Kerker. Seine Frau tritt in den Dienst des Markgrafen Georg von Brandenburg-Ansbach, welcher Dachsers Freilassung beim Magistrat von Augsburg befürwortet. Augsburg will Dachser aber nur freigeben, wenn er die Täuferlehre widerrufe. Zu diesem Widerruf kommt es erst am 16. 5. 1531 (!), als Dachser schon völlig entkräftet ist (fünf Wochen, nachdem sein Freund Sigmund Salminger widerrufen hatte). Dachser widerruft auf Zureden seiner Frau und der reformierten Prediger Wolfgang Meuslin und Bonifatius Wolfhard. Er enthält sich dann aller Teilnahme an der Taufbewegung und bittet Augsburg um eine Lehrerstelle, die er als Helfer an der Ulrichskirche bekommt. Trotz seiner Zurückhaltung wird er dann im August 1552 aus Augsburg durch Kaiser Karl V. ausgewiesen, weil er eben ein Täufer gewesen sei. Seine Frau darf ihres Alters und ihrer Schwäche wegen in Augsburg bleiben. Dachser wendet sich nach Pfalz-Neuburg, wo er 1567 stirbt.

Er hat 42 biblische Psalmen in deutsche Reime gebracht, einige andere Kirchenlieder gedichtet und auch mehrere Melodien geschrieben (wahrscheinlich die zu Psalm 54, 103, 116,

⁶ Ein Photo danke ich gleichfalls meinem spanischen Gewährsmann.

⁷ Riv. Mus. It. XXI, 217 mit Abb.

⁸ Pincherle irrt, wenn er (Lavignac, a. a. O., II. partie, vol. 3, S. 1926) Galileis Harfe als harpe double bezeichnet. Die Doppelharfe hat zwei vollständige Bezüge zu beiden Seiten eines aufrechtstehenden Resonators, bei der zweireihigen (chromatischen) Harfe ergänzen sich die beiden (parallelen oder gekreuzten) Saitenebenen im Sinne der schwarzen und weißen Klaviertasten, und eben dies zeigt Galileis Temperamento dell'arpa.

⁹ H. H. Dräger, Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente, Kassel 1948, S. 35, spricht von Harfen „in 2—3 Saitenebenen (gekreuzt)“. Dreireihig gekreuzte Harfen sind aber bisher nicht bekannt.

¹ Herausgegeben von Christian Hege und Christian Neff, Band 1, Frankfurt am Main 1913, Seite 384—386, Artikel „Dachser“ von Christian Hege.

138 und 142). Seine Lieder erschienen nicht nur in den Sammlungen der Täufer, sondern mehr noch in Augsburger Gesangbüchern, so in denen von 1529, 1532, 1537, 1555 und 1557. Er selbst gab heraus: „*Der gantz psalter Davids, nach ordnung und anzahl aller Psalmen*“, Augsburg 1538. Wackernagel² bringt 10 Lieder von Dachser.

Zur Besetzungsfrage der Concerti grossi von A. Vivaldi¹

VON WALTER LEBERMANN, FRANKFURT A. M.

Klangfarbe und Klangmischung in der Orchestermusik des Barock sind derart charakteristisch ausgeprägte Begriffe, daß eine Besetzung mit konzertierenden Klarinetten auffallen muß, zumindest in der Kombination mit konzertierenden Flöten, Oboen, Violinen zum Streicher-Tutti und B. c.

Nun hat zwar kaum ein Musiker des Barock ähnlich klangliche Experimente gewagt wie gerade A. Vivaldi. Jedoch wird die Besetzung mit konzertierenden Klarinetten dann angezweifelt werden müssen, wenn das Klangbild in seiner Gesamtheit durch diese gestört wird, wenn die Aufführung klanglich nicht befriedigt. Diese Erfahrung gab letztlich den Anstoß zu der nachfolgenden kritischen Untersuchung. Stand doch zu vermuten, daß Vivaldi mit drei Klanggruppen musiziert, mit den hohen Trompeten (Clarini), den Holzbläsern und den Streichern.

Demnach mußte der Nachweis erbracht werden, daß Vivaldi tatsächlich die im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts aufkommende Bezeichnung *Clarinetto* oder *Clarinet* anwendet. Zur Feststellung der originalen Besetzung wurden herangezogen vier Seiten in Mikrofilm-Aufnahme aus den zur Erstveröffentlichung I. I. A. V. F XII 1, 2 und 14 dienenden Vorlagen im Besitz der NB Turin.

Die 1. Partiturseite zu I. I. A. V. F XII, 14 trägt die Überschrift: „*Conto per la Solennità di San Giordano* (getreu: S. Gorn^o) — also nicht Lorenzo, doch das sei hier nur am Rande vermerkt — *Del Vivaldi*.“

Die Partiturordnung lautet: „2 Hautbois, 2 Claren, 2 Flauti, 2 Viol.^o (!) di Conto, 2 di Ripieno, Viola, Basso e Fagotto.“ Zu Claren äußert sich M. Pincherle²: „*L'oratorio Juditha pourraient être des trompettes aigues (appelées parfois clarini) ou des chalumeaux ou des (1716) contient un choeur accompagné par deux claren, qui posent aussi un problème: ce véritables clarinettes.*“ Mit der Aufnahme der „*véritables clarinettes*“ in den Bereich des Möglichen kompliziert P. dieses Problem unnötig.

Die Claren-Stimmen von Vivaldi a. d. J. 1716 dürften doch wohl Clarini sein! Diese Behauptung wird erhärtet durch die Beischrift zum 2. Satz von I. I. A. V. F XII, 14. Sie steht am linken äußeren Rande des auf zwei Systemen notierten Satzes, beginnend auf der Höhe des 2. Systems mit der B.c.-Stimme und lautet: „*Clarini (!) Solo e / Arpeggio con / il Leuto / un Violoncello / un Viol.^o pizzicato / Tutti il Basso.*“

Der Herausgeber A. Ephrikan bringt diese Notiz als Fußnote, weiß damit aber nichts anzufangen, denn er hat sich für die Besetzung mit Clarinetti entschieden. — Die Überschriften zu I. I. A. V. F XII 1 und 2 (gleichzeitig auch Partiturordnung) lauten: „*Conto con due Clarinet 2 Hautbois e altri strom^{ti}.*“ Hier erscheint deutlich die im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts aufkommende französische Bezeichnung *Clarinet*.

² III S. 701–707.

¹ Vorlagen: Racc. Giordano vol. VIII Nr. 9 und 10. — Racc. Giordano opere sacre vol. III Nr. 1. — Erstveröffentlichungen des Istituto Italiano Antonio Vivaldi mit den Kennzeichnungen F XII 1, 2 und 14.

² „A. Vivaldi et la musique instrumentale“, Paris 1948, S. 102.

So wird z. B. im Concert Spirituel (Paris, 26. März 1755) eine Sinfonie von Johann Stamitz angezeigt „avec clarinets et cors de classe“. Die ausführenden Klarinettenisten waren nach zuverlässigen Quellen Deutsche.

Pincherle³ äußert sich zu den Clarinetten bei Vivaldi I. I. A. V. F XII 1 und 2: „Des dessins rapides, où abondent les triolets, leur sont confiés, exigeant une agilité presque égale à celle que l'on requiert du hautbois, souvent aussi conservent le caractère de l'ancienne trompette aigue (clarins).“ A. Bonaccorsi⁴ meint: „Si usava il clarinetto al tempo del Vivaldi? Allora il problema è un altro: Di quale clarinetto si tratta? Non certo del clarinetto moderno!“

Es ist also Tatsache, daß in zwei von 309 handschriftlich überlieferten Vivaldi-Konzerten im Besitz der NB Turin die „Clarinet“ erscheint. (In zeitgenössischen Vivaldi-Drucken gibt es überhaupt keine Klarinetten.) Noch niemand aber hat bis heute daran Anstoß genommen, daß die beiden Konzerte I. I. A. V. F XII 1 und 2 (wie auch F XII, 14!) nicht in einer eigenschriftlichen Partitur vorliegen. Der Vergleich mit der autographen Partitur des Konzerts in F für 3 Violinen, Viola und B. c. im Besitz der LB Dresden (Mus. 2389/0/119) erweist, daß die genannten Partituren nicht von Vivaldi selbst geschrieben sein können. Vielmehr handelt es sich hierbei um sehr saubere Reinschriften von der Hand eines Kopisten, die etwa auf Ende des 18. Jahrhunderts anzusetzen sind. Mit der Überlieferung von „Klarinetten bei Vivaldi“ sind wir also allein auf die Genauigkeit und Zuverlässigkeit eines Kopisten angewiesen!

Hier sei noch ein Beitrag von W. Kolneder angeführt⁵. Sämtliche Kriterien für die Verwendung des Clarino: Partitursordnung, Notation, Stimmung, Stimmführung, Stimmumfang (mit Vorliebe wird die Clarin-Lage d“–c““ verwendet!) deutet K. im Sinne von Clarinetto um. Von K. vorgebrachte Kriterien gegen die Verwendung des Clarino aber sind zu berichtigen! K. äußert sich zu I. I. A. V. F XII, 14: „Daß es sich bei ‚Claren‘ um Klarinetten handelt, geht aus dem langsamen Satz des Werkes hervor, in dem die Klarinetten als Oberstimmen nicht verwendet werden, wohl aber eine unter der ausdrücklichen Bezeichnung ‚Clarinet‘ zur Ausführung des B. c. herangezogen wird.“ Die „ausdrückliche Bezeichnung“ lautet aber, wie oben schon angeführt: „Clarini (!) Solo e!“ usf. — Weiter zum Tonumfang: „Den Umfang nach unten hin zu bestimmen, ist durch eine eigentümliche Praxis Vivaldis in der Generalbaß-Notierung nicht möglich: Er schreibt häufig den B. c. in den Soloteilen unmittelbar unter die Solostimme.“

Hierzu ist festzustellen: Wenn in den Klarinetten-Stimmen zu I. I. A. V. F XII, 1 und 2 (F XII, 14 unterschreitet nicht!) der Tonumfang des Clarino in C unterschritten wird (also tiefer als g!), dann handelt es sich in jedem Falle um die hochgezogene B. c.-Stimme. Es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß diese Uminstrumentierung von einem frühen Bearbeiter herrührt. (Die Partituren sind nicht autograph überliefert!)

Zum Vergleich sei hier wiederum das oben angeführte Autograph des Konzerts für drei Violinen herangezogen. NB Turin besitzt eine Abschrift dieses Konzerts⁶, die wiederum als Vorlage zum Druck I. I. A. V. F I, 34 diente. In der Druckausgabe erscheint der hochgezogene B. c. im 1. Satz, T. 25, 3. Viertel bis T. 30. Im Autograph läuft der B. c. im Baßsystem weiter!

An einer weiteren Stelle tritt ein Mißverständnis K.s klar zutage. Er schreibt: „Eigenartig ist es, daß Vivaldi die Töne a' und h' durchweg vermeidet und sich an den kritischen Stellen mit Hornquinten- (warum nicht Trompetenquinten-?) Wendungen behilft.“ K. meint, dieser Umstand deute darauf hin, daß Vivaldi ältere, von Joh. Chr. Denner gebaute Klarinetten

³ S. 103.

⁴ „Il clarinetto e Vivaldi“ Rassegna Musicale, Juli 1948.

⁵ „Die Klarinette als Concertino-Instrument bei Vivaldi“, Die Musikforschung, 1951, S. 185 ff.

⁶ Racc. Giordano vol. I, No. 6.

gekannt habe, auf denen die Töne *a'* und *h'* nicht einwandfrei anzublasen gewesen seien (eine Hypothese, die mir gerade in diesem Zusammenhang nicht sehr glücklich erscheinen will).

Die Prinzipalstimmen des Clarino in C heißen bekanntlich *e'*, *g'* und *c''*; *a'* und *h'* sind nicht auszuführen. Denn erst die eigentliche Clarinlage von *d''—c''* bringt die Tonreihe *d e f g a b c* in Naturtönen. Nach J. G. Walther⁷ „bringen große Practici das *dis''*, *fis''*, *gis''* und *h''* mit Mühe heraus.“ Und weiter sagt Walther über den Clarino: „... die mehresten gehen aus dem C“.

K. schneidet noch die Frage der Entstehungszeit dieser Konzerte an, ohne zu einem Ergebnis zu kommen. Wie jedoch die von K. in Vorschlag gebrachten „paläographischen Vergleiche mit datierten Werken“ auszuführen sind, bleibt unerfindlich.

Dieser ganze Fragenkomplex könnte schlagartig einer Lösung zugeführt werden, wenn man sich die Ausführung der Klarinetten-Stimmen bei I. I. A. V. F. XII 1, 2 und 14 mit dem Chalumeau, dem Klarinetten-Vorläufer, vorstellt, das Mattheson⁸ reichlich ironisch wie folgt anführt: „... den sogenannten Chalumeaux mag vergönnt seyn, daß sie sich mit ihrer etwas heulenden Symphonie etwann im Junio oder Julio, niemahls aber im Januario auf dem Wasser zum Ständchen — und zwar von weiten — hören lassen.“

Es erscheint abschließend notwendig, zur Lösung der Besetzungsfrage in Vorschlag zu bringen:

In I. I. A. V. 1, 2 und 14 übernehmen Trompeten in C die Stimmen der Klarinetten in C. In I. I. A. V. 1 und 2 ist zusätzlich der hochgezogene Part des B. c. in das Baßsystem zu übertragen. Unter dieser Voraussetzung ist auch der Mittelsatz von I. I. A. V. F. XII, 2 in der Besetzung: 2 Trompeten in C, 2 Oboen und B. c. klanglich befriedigend auszuführen.

Das Orgelregister *Suona della molla*

VON FRITZ HAMANN, DISSEN (TEUTOBURGER WALD)

In der Literatur erscheint dieser seltsame Registername bei Mahrenholz „Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau“. In beiden Auflagen (Kassel 1930 und 1942) heißt es auf S. 76: „Auch die *Suona della molla 8'* (Sonatine *molla*) der Orgel zu Dissen¹ bei Georgsmarienhütte scheint ein *Salicional* gewesen zu sein.“

Bewahrheitet sich diese Vermutung, oder hatte dieses Register einen anderen Charakter? Da es heute nicht mehr in der Orgel zu finden ist, mußten die Akten befragt werden. Auf Grund dieses Quellenmaterials kann folgendes festgestellt werden:

Schon im 17. Jahrhundert besaß die evangelische St. Mauritius-Kirche zu Dissen eine Orgel. In den im Staatsarchiv Osnabrück liegenden Akten² werden aus diesem Jahrhundert mehrere kleine Reparaturen erwähnt, und für 1627 ist ein Calcant nachweisbar. In den Jahren 1787—1789 erhielt die Kirche eine neue Orgel durch den Orgelbauer Hinrich Just Müller aus Wittmund (Ostfriesland). Die Disposition lautete²

⁷ Musicalisches Lexikon, 1732.

⁸ Das neueröffnete Orchester, Hamburg, 1713, S. 272.

¹ Dissen, seit 1951 Stadt, liegt zwischen Osnabrück und Bielefeld am Südabhang des Teutoburger Waldes.

² Auch an dieser Stelle Herrn Studienrat Dr. W. Kaufmann, Osnabrück, herzlichen Dank dafür, daß er den Einblick in seine umfangreichen Aktenauszüge gestattete.

<i>Manual:</i>	<i>Brustwerk:</i>	<i>Pedal:</i>
Prinzipal 8'	Rohrflöte 8'	angehängt — Umfang C—c ¹
Quintadena 16'	Flöte douce 4'	Nebenzüge:
Fugara 8'	Waldflöte 2'	2 Sperrventile
Octave 4'	Superoctav 2'	1 Tremulant
Rohrflöte 4'	Groß-Cimbel 3fach	
Quinte 3'	Vox humana 8'	
Sesquialter 2fach		
Mixtur 4fach		
Dulcian 16'		
Trompete 8'		

} halb

Die Kosten betragen einschließlich des schönen, heute noch vorhandenen barocken Prospektes rd. 1000 Reichsthaler. Nun wird die Orgel erst wieder in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts erwähnt. Am 3. 2. 1842³ beschließt man einen Umbau der Orgel. Orgelbauer Wilhelm Haupt (Osterkappeln — heute Kreis Osnabrück), früher in Damme (Südoldenburg) kommt nach Dissen, prüft das Instrument und stellt unterm 10. 4. 1842 einen Kostenschlag auf. Am 7. November 1845 wird auf Grund dieser Vorarbeit ein mindestens aus „18 *Articeln*“ bestehender „*Contract*“ geschlossen, der heute nicht mehr vorhanden ist. Aus den Pfarrakten³ aber geht hervor, daß es sich u. a. um eine größere Balgreparatur handelte. Ferner wurde „*das in Artikel 18 beschriebene freie Pedal*“ hergerichtet, „*jedoch statt 25 Pfeifen 27 Pfeifen in jedem Register*“. Aus späteren Bemerkungen können wir die Disposition von 1846 erschließen:

I. <i>Manual:</i>	II. <i>Manual:</i>	<i>Pedal:</i>
Prinzipal 8'	Gedackt 8'	Posaune 16'
Quintaden 16'	Flauto traverso 4'	Subbaß 16'
Gambe 8'	Dusflöte 4' (= Flaute douce)	
Trompete 8'	Suona della molla 8'	
Oktave 4'	Octave 2'	
Rohrflöte 4'	Cimbel 3 Chor	
Quinte 2 ² /3'		
Octave 2'		
Fagott 16'		
Mixtur 4fach		

Hier tritt nun erstmalig das fragliche Register „*Suona della molla*“ auf. Es ist zu vermuten, da ja dieses Register sonst nirgends in der Literatur zu finden ist, daß es sich um eine Konstruktion des oben erwähnten Orgelbauers Haupt handelt. Baut er doch dieses Register 1842 auch in die Orgel der Osnabrücker Katharinenorgel ein⁴. In einem Kostenschlag für einen Orgelumbau der Marienkirche in Osnabrück vom 4. Februar 1844 will Haupt im „*Unteren Clavier*“ — das er als Rückpositiv aufstellen will — Basson 8' durch eine *Suona della molla* ersetzen. In diesem Schreiben² heißt es: „... 18. *Suona della molla* 16' *Mtl. mit einschlagenden Zungen, neu 70 Rthlr.*...“

Das Orgelregister war also ein durchschlagendes Zungenregister. In der Dissener Orgel war es noch zu Anfang unseres Jahrhunderts enthalten.

³ Orgelakten des Pfarrarchivs zu Dissen T. W.: A 513, 1.

⁴ Franz Bösen, Musikgeschichte der Stadt Osnabrück. Die geistliche und weltliche Musik bis zum Beginn des 19. Jhs., Freiburg i. Schweiz 1937, S. 161.

Samuel Scheidt in Stuttgart

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Mahrenholz¹ hält, entgegen A. Werner², Scheidts gänzliche Amtslosigkeit während der kritischen Kriegsjahre seit 1625 für fraglich. Nun spricht für Werner eine Notiz in den Kapellakten der Stuttgarter Hofkapelle, die der Scheidt-Forschung bisher entgangen zu sein scheint. Sie vermeldet, daß „*Samuel Scheut (sic!), dienstlosem Musiker von Halle a. d. S. 1627 30 fl*“ für Kompositionen gereicht worden sind³. Damit dürfte verbürgt sein, daß Scheidt um diese Zeit ohne festes Amt und folglich wohl auch ohne feste Besoldung war. Freie und nicht unbedeutliche Sondereinkünfte müssen natürlich angenommen werden, schon da sonst die Eheschließung 1627 unerklärlich bliebe. Mit dem Jahr 1628 betreten wir ja dann, dank Serauky⁴, wieder festen Boden. Für die Jahre 1625—1628 hat aber auch Serauky nichts Neues beibringen können. — Welche Kompositionen Scheidt in Stuttgart überreicht hat, wissen wir nicht. Vielleicht hat er mit dieser Gabe Anschluß an die Hofkapelle gesucht, die zu diesem Zeitpunkt noch intakt war, wie ja auch mehrere seiner Halle'schen Kollegen anderweitig unterzukommen suchten.

Nochmals: W. A. Mozart, Sämtliche Kirchengesänge

Herausgegeben von Karl Schleifer

VON HANNS DENNERLEIN, BAMBERG

Die in der „Musikforschung“ VI, 92 erfolgte Würdigung der verdienstlichen Neuausgabe der Kirchengesänge erfordert in einem wichtigen Punkte einen Nachtrag:

Den Titel „Sämtliche Kirchengesänge“ trägt Schleifers Ausgabe erst dann zu Recht, wenn Herausgeber und Verlag den drei Heften mit den 15 Kirchengesängen der alten Gesamtausgabe ein viertes Heft folgen lassen mit den beiden von Alfred Einstein aufgespurten, derzeit in Leningrad liegenden Kirchengesängen K. V. 241 und 263 in G und C vom Jahre 1776. Bereits 1940 hat Einstein in „Music and Letters“ XXI/1 den Notentext in Partiturförmig zugänglich gemacht. Im Supplement des dritten Köchel, Ann Arbor-Nachdruck, Michigan 1947, S. 994 und 996, hat er erneut auf diese Tatsache hingewiesen.

Es ist sehr zu wünschen, daß diese wertvollen, unentbehrlichen Zwischenglieder in Mozarts Kirchengesängerkreis in die Ausgabe der „sämtlichen“ Kirchengesänge einbezogen werden, damit sie dem deutschen Sprachgebiet nicht länger vorenthalten bleiben.

¹ Chr. Mahrenholz, S. Scheidt, Leipzig 1924, S. 16.

² A. Werner, Samuel und Gottfried Scheidt, SIMG I, S. 407.

³ G. Bossert, Die Hofkapelle unter Johann Friedrich, 1608—1628, Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Neue Folge XX 1911, S. 201.

⁴ W. Serauky, Musikgeschichte der Stadt Halle II, 1, Halle 1939.