

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

FRANCESCO CORBETTA UND DAS GENERALBAß-SPIELEN
VON MAX SCHULZ

Wer heute den Generalbaß spielt, geht etwa von Bach oder Telemann aus. Vor allem die Tasteninstrumente scheinen die Frage sehr einfach, vielleicht zu einfach anzufassen. Gewöhnlich wird der Baß gespielt und werden die angegebenen Akkorde mit der rechten Hand gegriffen. Wer sehr genau spielen will, setzt eine Gambe oder ein Cello an, um den Baß noch dicker zu unterstreichen.

An die Zupfinstrumente denkt niemand. Wir wissen nichts darüber, was die Lauten, die Theorben und die Gitarren gespielt haben. Nur daß sie in reichlichem Maße verwandt worden sind, ist bekannt. Daß die Instrumente nur den Baß des Continuo gegriffen haben, ist ungewiß. Bekanntlich ist Sylvius Weiß zu der ersten Aufführung einer Fuxschen Oper nach Prag gefahren und hat dort im Generalbaßkörper mitgespielt. Es ist ausgeschlossen, daß Sylvius Weiß nur beauftragt war, den Generalbaß mit einigen Akkorden zu spielen. Gerade Sylvius Weiß war als Extemporaneus berühmt und wird seine Stimme sehr selbständig gespielt haben.

Hier liegt eine Unklarheit, ja vielleicht ein Geheimnis vor. Was haben die Zupfinstrumente gespielt? Wahrscheinlich wird es Notierungen geben; sie sind aber noch unbekannt und für die meisten unzugänglich, weil sie in Tabulaturen geschrieben sind, in die man sich hineinlesen muß. Ein glücklicher Zufall ermöglichte mir die Beschäftigung mit dem Werk von Corbetta, *La Guitarre, Royale, 1670*. Corbetta war ein berühmter Gitarre-Spieler, der in England und in Frankreich gewirkt hat. Nach seiner Vorrede traf er in Paris mit dem Opernmeister Ludwigs XIV., Lulli, zusammen. Er erzählt, daß er für ein Werk Lullis eine Eingangsmusik für mehrere Gitarren geschrieben habe, die anscheinend auch aufgeführt worden ist. Sein Buch enthält sehr bemerkenswerte Suiten. Am Schluß aber fügt er Aufstellungen und Anweisungen bei, um Akkorde spielen zu können. Dazu führt er Begleitungen an, in denen der Gitarre-Part zu einem Basse ausgeführt ist, offenbar so wie Corbetta sich das Spielen dachte und wie es damals auf der Gitarre gespielt wurde. Ausgegangen wird von Akkorden, wie sie für die üblichen Colpi, d. h. für ein Durchstreichen über 5 Saiten, gebraucht wurden. Chromatische Veränderungen werden berücksichtigt. Endlich folgen die Aussetzungen von bezifferten Bässen. Dabei — scheint es — hat die Gitarre den Baß nicht gespielt. Sie gibt eine harmonische Untermalung, während der Baß seine eigene Linie darstellt. In großem Umfange wird von den Colpi — dem Durchstreichen von oben nach unten und von unten nach oben — Gebrauch gemacht. Nur der harmonische Untergrund wird gegeben. Die Beilagen enthalten eine Corbettasche Akkord-Skala. Die Notation ist in der damals üblichen abgekürzten Gitarreschrift aufgeführt und der Deutlichkeit wegen in moderne Notenschrift überschrieben worden. Eine Beilage ist ein Teil einer Sarabande, die der Verfasser als Tombeau — ein Gedenkblatt für eine verstorbene Prinzessin — bezeichnet. Die Bezeichnungen □ und ∨ geben die Colpi, das Durch-

streichen von der tiefsten zur höchsten Saite nach einem Muster wieder, das Zuth und Koczirz¹ in einer Veröffentlichung der Gitarre-Komposition des Grafen Logy angeführt haben. Es sind mächtige Akkord-Griffe, wie sie von einem guten Spieler mit einiger Mühe gegriffen werden können. Wer die Gitarre zum Generalbaßspielen verwenden will, wird gut tun, das Beispiel Corbettas nachzuahmen, um eine ähnliche zeitgetreue Wiedergabe zu erzielen.

¹ Graf Logy, Ausgewählte Gitarrenstücke, bearbeitet von Josef Zuth, Wien, Verlag von Anton Goll.

MARGINALIA BACHIANA

VON ALFRED DURR

I.

Noch immer wird im Bachschrifttum gelegentlich mit der Möglichkeit gerechnet, Bach habe bei seinem Leipziger Aufenthalt im Dezember 1717 seine Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Nr. 61) aufgeführt und sich bei dieser Gelegenheit den Gang des Leipziger Gottesdienstes auf die Innenseite des Partiturerschlages notiert.¹ Daß diese Annahme unmöglich zutreffen kann, zeigt folgende Überlegung:

Der 1. Adventssonntag fiel im Jahre 1717 auf den 28. November. Zu dieser Zeit befand sich Bach noch in Weimar in Arrest. Erst am 2. Dezember wird er entlassen,² und am 16. Dezember finden wir ihn in Leipzig zur Prüfung der Pauliner-Orgel.³ Selbst wenn nun Bach von Weimar aus unmittelbar nach der Haftentlassung nach Leipzig reiste, so kam er zu einer Kantatenaufführung doch zu spät, denn in der Adventszeit — den 1. Advent ausgenommen — schwieg dort die hohe Musik.

Wenn also Bach diese Kantate überhaupt vor 1723 in Leipzig musizierte, dann am ehesten 1722.⁴ Im Jahre 1717 jedenfalls nicht.

II.

In J. S. Bachs Trauungskantate „Gott ist unsre Zuversicht“ (Nr. 197) finden sich insgesamt 3 Arien, deren letzte beide Parodien aus der Kirchenkantate „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Nr. 197a) darstellen; die erste, deren Musik offenbar nicht entlehnt ist, lautet im Text:

Schläfert allen Sorgenkummer
In den Schlummer
Kindlichen Vertrauens ein.
Gottes Augen, welche wachen
Und die unser Leitstern sein,
Werden alles selber machen.

Vergleichen wir diesen Text mit der Arie BWV 249a, Nr. 7

Wieget euch, ihr satten Schafe,
In dem Schlafe
Unterdessen selber ein.
Dort in jenen tiefen Gründen,
Wo schon junge Rasen sein,
Wollen wir euch wiederfinden.

und ihren beiden Parodien BWV 249b, Nr. 5 und 249, Nr. 7

Senket euch nur ohne Kummer	Sanfte soll mein Todeskummer
In den Schlummer,	Nur ein Schlummer,
Ihr entschlafnen Götter ein.	Jesu, durch dein Schweißstuch sein.
Flemmings Feier, die erschienen,	Ja, das wird mich dort erfrischen
Wo ich muß zugegen sein,	Und die Zähren meiner Pein
Hab ich jetzo zu bedienen.	Von den Wangen tröstlich wischen.

so wird auf den ersten Blick deutlich, daß auch diese Arie in der Absicht gedichtet wurde, sie der Musik aus BWV 249 (a, b) zu unterlegen. Bach hat

¹ So z. B. Bach-Jahrbuch 1940—1948, S. 129, und „Musikforschung“ Jg. IV (1951), S. 252.

² Entsprechend der Notiz Theodor Benedikt Bormanns, Thür. Staatsarchiv, Weimar, Bl. 66b anno 1717.

³ A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs III, Leipzig 1941, S. 9.

⁴ So Bernhard Friedrich Richter, Bach-Jahrbuch 1905, S. 57 f.

aber — vielleicht weil er unvorhergesehenerweise noch genügend Zeit zur Verfügung hatte — eine originale Musik dazu geschrieben! Das muß uns als Warnung dienen. Nicht in jedem Falle können wir bei Ähnlichkeit der Texte mit Sicherheit auf das Vorliegen einer Parodie schließen, wo die Musik des einen Satzes (oder beider) verschollen ist. Mit der — wenn auch schwachen — Möglichkeit, daß der Satz später doch neu komponiert wurde, muß in derartigen Fällen (z. B. der Markus-Passion) gerechnet werden⁵.

III.

In den Stimmen der Kantate „Christen, ätzt diesen Tag“ (Nr. 63)⁶ findet sich auf der Rückseite der Alt-Dublette der Anfang einer Baßstimme (die Überschrift „Basso“ wurde später durchstrichen und durch die Beischrift „Alto“, die sich auf die umstehende Seite bezieht, ersetzt), von der, soweit bekannt, bisher noch keine Notiz genommen wurde. Sie lautet:

5

20

30

40

45

65

⁵ Anders liegt der Fall natürlich, wenn sich aus der Musik eines späteren Werkes deutliche Anhaltspunkte für ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem früheren Text gewinnen lassen.

⁶ BB Mus. autogr. Bach St 9, z. Zt. in treuhänderischer Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen, für deren freundliches Entgegenkommen hier verbindlichst gedankt sei.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a cello or double bass. The key signature is G major (one sharp). The score is divided into four systems. The first system starts at measure 70. The second system starts at measure 75. The third system starts at measure 85. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several phrasing slurs and accents throughout the piece.

Der Komponist des zugehörigen Werkes ist mir nicht bekannt; vielleicht ist jedoch diese Veröffentlichung geeignet, hier weiterzuführen. Sicher scheint hingegen, daß es sich um den Beginn einer Messe handelt. Darauf deutet die Tatsache, daß sich die Worte „Kyrie, Kyrie eleison...“ usw. ohne jede Schwierigkeit unterlegen lassen (vgl. auch T. 45 ff.), ferner die Ähnlichkeit mit der h-moll-Messe und auch andern Messen der Zeit, die erkennen läßt, daß die ersten 5 Takte einer homophonen Tutti-Eröffnung zugehören dürften, während ab T. 6 ein fugierter Teil beginnt, wie das Auftreten des Themas als Dux (T. 27 ff. und 38 ff.) und als Comes (T. 18 ff. und 41 ff.) beweist. Die TT. 52 bis Schluß stellen die Wiederholung von T. 6 ff. dar. Ob sie wirklich noch zur Komposition gehören oder bereits Schreibversehen des Kopisten sind (der Anlaß zur fragmentarischen Überlieferung), bleibe dahingestellt. Immerhin liegt es nahe, das 1. Kyrie mit T. 51 enden zu lassen und die Takte 52 ff. dann evtl. — nach einem solistisch musizierten Christe — dem 2. Kyrie zuzuweisen.

Betrachten wir nun noch den Überlieferungsbefund! Die Handschrift ist kein Autograph J. S. Bachs. Das Papier zeigt in Übereinstimmung mit der Mehrzahl der übrigen Stimmen der Kantate 63 das bei Spitta II, S. 788, abgebildete Wasserzeichen, das ich (entgegen Spitta) der Weimarer Zeit Bachs zuweisen konnte.⁷ Ob jedoch auch Kantate 63 aus der Weimarer Zeit stammt, ließ sich nicht mit Sicherheit beweisen. Immerhin besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß Bachs Aufführung des vorliegenden Kyrie in die Zeit um 1708—1717 fällt. Das wird bestärkt durch die tiefe Lage des Basses, die auf die in Weimar übliche Notierung für Chorton schließen läßt (zweimaliges Erreichen des E, das z. B. in der gesamten h-moll-Messe zur zweimal verlangt wird), sowie die altertümliche Schreibung des b anstelle des Auflöszeichens. Gleichviel, ob wir hier das Fragment einer verschollenen Komposition Bachs oder aber — was wahrscheinlicher ist — die eines anderen Meisters vor uns haben, muß die Tatsache, daß Bach sie kannte, offenbar auch aufführte, im Hinblick auf die h-moll-Messe von Interesse für uns sein. Weisen doch nicht allein der formale Aufbau, sondern auch Rhythmik und Melodik (der ersten 6 Töne) des Fugenthemas deutliche Beziehungen zum Eingangschor dieses Großwerks auf.

⁷ In meinen „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“, Diss. Göttingen 1950.

DIE BESETZUNG DES „CORNO“ BEI JOH. SEB. BACH VON GEORG KARSTÄDT

Die Besetzung der mit „Corno“ bezeichneten Stimmen im Kantatenwerk Joh. Seb. Bachs hat zu erneuter Mißdeutung Anlaß gegeben. Curt Sachs wollte im „Reallexikon der Musikinstrumente“ unter dieser Bezeichnung allgemein ein Horninstrument verstanden wissen, wozu er auch den Zinken rechnet. Nach genauer Untersuchung aller Hornstimmen bei Bach besteht jedoch kein Zweifel, daß unter „Corno“ nur das Naturhorn verstanden werden kann. Trotz dieser eindeutig belegten Feststellung in meiner Dissertation¹ glaubt W. Neumann im Vorwort des „Handbuches der Kantaten Joh. Seb. Bachs“ (Leipzig 1947) den Einsatz des Hornes in Zweifel ziehen zu müssen und meint, daß „in Anbetracht der trotzdem außerordentlichen Intonationsschwierigkeiten und der ganzen Stimmführungs- und Notationseigenart die Möglichkeit einer Zinkenausführung (entgegen Karstädt) für den Bachschen Aufführungsgebrauch durchaus bestehen“ bleibe. Das ist eine gänzliche Fehldeutung und widerspricht durchaus dem gegebenen Tatbestand.

Hinsichtlich der technischen Frage der Ausführung der chromatischen Zwischentöne bei den Naturinstrumenten vom 7. Naturton aufwärts habe ich in meiner Arbeit auf die Möglichkeiten „durch Treiben der Lippe“, eine bei den praktischen Bläsern bekannte Verstimmungstechnik, und auf das Stopfverfahren Hampels hingewiesen. Selbst wenn das letztere, das 1750 in der Hornschule des Dresdner Virtuosen nach voraufgehender praktischer Erfahrung niedergelegt ist, nicht allgemein bekannt gewesen sein mag und auch die heutige Haltung des Horns mit eingeführter rechter Hand in die Stürze voraussetzt, so geht aus einer Stelle bei Eisel „Musicus autodidaktos“ (Erfurt 1738) hervor, daß das erstere Verfahren bei den Naturinstrumenten bekannt war. Es heißt dort S. 91: „Was hat der Komponist bei der Trompete in acht zu nehmen? . . . soll auch der Komponist derer Semitonien, sie seyn hart oder weich, sich enthalten, damit die Zuhörer, sie seyn Music-Verständige oder nicht, von solchen herausgemarterten Semitonien den Ohrenzwang nicht bekommen mögen: denn es lassen sich ja wohl selbe noch zwingen, aber mit großer Mühe und das gehöret vor rechte Künstler.“ Die Intonationsschwierigkeiten waren also zwar außerordentlich, wurden aber trotzdem überwunden. Was nun die Stimmführung und die Notationseigenart anbetrifft, bilden gerade diese zuverlässige Kriterien für die Verwendung der Hörner, da sich die Stimmen vorzugsweise auf den Naturtönen bewegen und die chromatischen Zwischentöne nur gelegentlich auftreten. Die transponierte Schreibweise und die Bindung an eine Grundstimmung des Instruments schließen den Zink völlig aus. Aus gleichem Grund ist das „Corno“ in der Kantate 60 ein Horn in D und der Zusatz Neumanns in der Fußnote „sonst wohl Zugtrompete D gemeint“ überflüssig.

Im Ganzen muß gesagt werden, daß von den im „Handbuch“ aufgeführten 55 Kantaten 43 das Horn und 12 den Zink besetzen, wobei der letztere in 9 Fällen den Diskant zu 3 Posaunen bildet, in einem mit einer Posaune und in zweien ohne Posaune mit anderen Instrumenten zusammenwirkt. Eine selbständig geführte Zinkenstimme tritt überhaupt nur in den Kantaten 95 und 118 auf, im übrigen bildet der Zinken- und Posaunensatz nur Stütze der

¹ Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16. bis 18. Jh. Archiv für Musikforschung II, 4 (1937), S. 425.

Singstimmen. In der Kantate 95 führt Neumann im Choralchorsatz „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ das Horn an, obwohl er im vorangestellten Gesamtinstrumentationsverzeichnis ganz richtig den Zink notiert. Hier ist eine der wenigen Stellen, wo dies Instrument nun wirklich geblasen wurde, und zwar handelt es sich laut Kantatentitel um den Cornettino, den kleineren Quatzinken.

Im übrigen ist der Zink in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts schon stark im Veralten. 1713 schrieb Mattheson im „Neueröffneten Orchester“ vom Zinken, daß „der itzige wenige Gebrauch dieses Instruments nicht meritire, daß sich jemand sonderlich mehr darauff lege und seinen Wind so unnützlich anwende wie wohl vor diesem geschehen. In den Kirchen halten die Zincken noch bißweilen her: sonst aber lassen sie sich selten sehen“, während es in der gleichen Veröffentlichung von den Hörnern heißt: „Die lieblich-pompeusen Waldhörner sind bei jetziger Zeit sehr en vogue kommen, sowohl was Kirchen- als Theatral- und Kammermusik anlangt“. So hat Bach (entgegen Neumann) dem „Corno“, dem er in solistischem Einsatz so charakteristische Entfaltung gegeben hat, entschieden den Vorzug über den Zink eingeräumt, den er nur mehr mit den angeführten drei Ausnahmen in der alten Stadtpfeiferzusammenstellung mit 3 Posaunen für die motettenartigen Chorsätze verwendet.

**FRIEDRICH CHRYSANDERS ABHANDLUNGEN
ZUM 50. TODESTAG DES HÄNDELFORSCHERS
VON RICHARD SCHAAL**

Am 3. September 1951 jährt sich zum 50. Mal der Todestag Friedrich Chrysanders. Der Musikforschung ist das Werk des Hamburger Gelehrten so vertraut, daß eine Würdigung an dieser Stelle angesichts zahlreich vorliegender, von berufener Seite verfaßter Darstellungen unterbleiben darf.¹ Im folgenden wird vielmehr erstmalig ein Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Abhandlungen Chrysanders geboten. Mit seinen Schriften hat Chrysander ebenso Pionierleistungen in unserem Fach vollbracht wie mit seinen „Denkmälern der Tonkunst“ und seiner großen Händel-Gesamtausgabe. Zu den künftigen Aufgaben der Forschung gehört deshalb nicht nur die dringende Erörterung über Notwendigkeit und Möglichkeit einer neuen Händelausgabe bzw. praktischer Editionen, sondern besonders die Erstellung einer Gesamtausgabe der Chrysanderschen Abhandlungen. Von den grundlegenden Arbeiten über Händel abgesehen, zeugen auch die übrigen, vielfach in Zeitschriften verstreuten und daher heute nicht immer leicht zugänglichen Aufsätze von eminenter Stoffbeherrschung und Gründlichkeit der Darstellung. Aus Gründen der Raumersparnis schließt das folgende Verzeichnis die Vorworte zu den Chrysander-Ausgaben sowie Rezensionen, Berichte und Zeitaufsätze aus. Die auf Händel bezüglichen Titel sind im Händel-Jahrbuch 1933 verzeichnet. Auf diese, für eine Chrysander-Bibliographie sehr wichtige Publikation sei ausdrücklich hingewiesen. Das vorliegende Verzeichnis beschränkt sich also auf die selbständig oder in Zeitschriften erschienenen musikwissenschaftlichen Arbeiten. Die Titelaufnahme erfolgte durch Autopsie.

¹ Ausführliches Verzeichnis der Chrysander-Würdigungen im Händel-Jahrbuch VI (1933), S. 150 f.

1. Selbständig erschienene Abhandlungen

Über die Molltonart in den Volksgesängen und Über das Oratorium. Zwei Abhandlungen. — Schwerin 1853, Oertzen u. Schlöpke.

Georg Friedrich Händel. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. Bd. 1: 1858, Bd. 2: 1860, Bd. 3 (1. Hälfte): 1867. Zweite unveränderte Auflage 1919.

Händels biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung. — Hamburg 1897, Otto Meißner. Zweite Auflage Leipzig 1907, Breitkopf & Härtel. Vierte Auflage 1922 ebenda.

2. In Zeitschriften erschienene Abhandlungen

a) Jahrbücher für musikalische Wissenschaft Jahrgang 1863

Deutscher Volksgesang im 14. Jahrhundert.

(Vollständige Mitteilung des poetisch-musikalischen Teils der Limburger Chronik von Johannes, nebst Fritschen Closeners Bericht über die Fahrten der Geisler.)

Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges „God save the King“. Händels Orgelbegleitung zu „Saul“, und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums.

Beethovens Verbindung mit Birchall und Stumpff in London.

Jahrgang 1867

J. S. Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle.

Mendelssohns Orgelbegleitung zu „Israel in Ägypten“.

Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Konzertinstitute Deutschlands und der Schweiz.

b) Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig)

III. Jahrgang (1868)

Pietro de la Valle.

IV. Jahrgang (1869)

Weltliche und geistliche Gelegenheitsgesänge von J. H. Schein.

Der italienische Musikverlag um 1700.

Programme zu Konzerten.

Briefe von C. Ph. E. Bach und G. Ph. Telemann.

Eine Geschichte des Wiener Konzertwesens.

Das Kunstpedal an Klavierinstrumenten von Ed. Zachariä.

Anno Domini 1870.

V. Jahrgang (1870)

Über die Aufführung von Händels Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline.

Das Oratorium auf der Bühne: 1. Das Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn.

2. Die dramatische Aufführung Händelscher Oratorien.

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die „Denkmäler der Tonkunst“.

Mendelssohns Wirksamkeit als Musikdirektor an Immermanns Theater in Düsseldorf.

- Die Rose vom Libanon. Oper von Josef Huber.
 J. S. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg.
 VI. Jahrgang (1871)
- Die Salbung Davids. Oratorium von Ant. Deprosse.
 Instrumentalmusik. VII. Jahrgang (1872)
- IX. Jahrgang (1874)
- Des einigen deutschen Reiches Musikzustände I.
 X. Jahrgang (1875)
- Über Kunstbildung auf Universitäten.
 Begräbnis-Liturgie von H. Purcell.
 Die Breslauer Singakademie und die Feier ihres 50jährigen Bestehens.
 Eine neue Notation.
 Eine Hochschule für die Schauspielkunst.
 Corona Schröter.
- XI. Jahrgang (1876)
- Die Oratorien von Carissimi.
 Mendelssohns Antigone.
 Dingelstedts Faust-Bearbeitung.
 Zur Partitur des Don Giovanni.
 Über die Unterstützung der Gesangvereine durch Staat und Kommune.
 Zur Erinnerung an Dr. Hermann Härtel.
 J. Melchior Rieter-Biedermann.
- XII. Jahrgang (1877)
- Mozarts Lieder.
 Mozart in einer Gesamtausgabe.
 Vom Verhältnis der Musiker zu den musikalischen Gelehrten.
 Bemerkungen zu Hillers Brief über das Verhältnis der Universitäts-Musik-
 direktoren zum Staat.
 Die harmonische Begleitung auf Grund des Basses in der Musik des 16. bis
 17. Jahrhunderts.
 Lodovico Viadanas Bericht von der Erfindung und Einrichtung seines Basso
 continuo.
 Viadanas Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen.
 Joh. Stadens Anleitung, den Basso continuo zu behandeln vom Jahre 1626.
 Zwei Klaviere bei Händel. Cembalo-Partituren.
 Zelter über Händels Messias und Mozarts Bearbeitung desselben.
 Goethes und Zelters Korrespondenz über Händels Messias.
 Matthesons Verzeichnis Hamburgischer Opern von 1678—1728, gedruckt im
 „musikalischen Patrioten“, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis
 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen.
 Ein Hamburger Opern-Pachtkontrakt vom Jahre 1707, und Einnahmen dieses
 Theaters in den Jahren 1695—1705.
 Über englische Kirchenmusik.
 Über Kirchenmusik im allgemeinen.
 Über katholische Kirchenmusik.
 Rembrandts Farbengebung mit der Musik verglichen.
- XIII. Jahrgang (1878)
- Adonis, Oper von Reinhard Keiser.
 Die Feier des 200jährigen Bestandes der Oper in Hamburg.

Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682—1694, oder vom Theaterstreit bis zur Direktion Kussers.

Die Subventionierung der Theater.

Matthesons Beschreibung der Orgelwerke seiner Zeit (Schluß).

Miscellanea Matthesoniana. Ein beschreibendes Verzeichnis von Texten, welche Mattheson komponiert hat, nebst politischen und sonstigen Gelegenheitschriften.

Das Oratorium „Jephtha“ von Carissimi (mit deutscher Übs. von B. Gugler bearbeitet und hrsg. von I. Faißt).

Francesco Antonio Urio. Lebensnachrichten und Werke.

Der 4. Band der Geschichte der Musik von A. W. Ambros.

Orgelkompositionen von J. B. Litzau und seine Ausgabe von Frescobaldis Orgelstücken.

Orgelpräludien und Orgelschulen.

Generalbaß- und Harmonielehren.

XIV. Jahrgang (1879)

Francesco Antonio Urio (Schluß).

Über Händels fünfstimmige Chöre.

Der 1. Entwurf der Baß-Arie „Nasce al bosco“ in Händels Oper Ezio.

Abriß einer Geschichte des Musikdrucks vom 15.—19. Jahrhundert.

Die Musikübung auf dem Gymnasium in Hamburg vom 16.—18. Jahrhundert.

Die Hamburger Oper unter der Direktion von Joh. Sigism. Kusser 1693—1696.

Eine englische Serenata von Joh. Sigismund Kusser um 1710.

Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kussers bis zum Tode Schotts (1695—1702).

D. Buxtehude als Orgelkomponist.

Die Musik der alten abyssinischen Kirche.

Verzeichnis der Werke und Publikationen von Dr. Sourindo Mohun Tagore, dem Gründer und Präsidenten der bengalischen Musikschule in Kalkutta.

A. Weber über Dr. Tagores indische musikalische Schriften.

Professor G. B. Vecchiotti über den Fürsten S. M. Tagore und indische Musik.

Dr. Tagores Streitschrift gegen C. B. Clarke über das Verhältnis der indischen Musik zu der europäischen.

Das bengalische Konservatorium in Kalkutta.

Spontini nach Mitteilungen von Caroline Bauer und H. Marschner.

Über die Unsittlichkeit in unseren Operntexten.

XV. Jahrgang (1880)

Über Händels fünfstimmige Chöre (Schluß).

Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direktion von Reinhard Keiser.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

XVI. Jahrgang (1881)

Der Schul- und Chorgesang in seinem nachteiligen Einfluß auf die Ausbildung des Sologesanges.

Händels 12 Concerti grossi für Streichinstrumente.

Mozarts Ballettmusik zur Oper „Idomeneo“.

Mozarts Tänze für Orchester.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.
 Johann Ludwig Dussek.
 Max Nordau über Offenbach und die Operette.
 H. Deiters über Johannes Brahms.
 Über moderne italienische Musik.
 Über litauische Volkslieder.
 Ein Pianoforte aus dem Jahre 1598.
 Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts von Joh. Rist.

XVII. Jahrgang (1882)

Friedrich Ludwig Spohr.
 Giov. Batt. Pergolesi.
 Die Erfindung des akkompagnierten Rezitativs durch A. Scarlatti.
 Die Familie Herschel.
 Bernhard Gugler.
 Reinhard Keiser war niemals in Rußland.
 Händels Teufels-Arie.
 Mozarts Mitridate (Schluß).
 Rühlmanns Geschichte der Bogeninstrumente.
 Über theatralische Maschinen um 1700.

c) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft

Über die altindische Opfermusik (I).
 Händels Instrumentalkompositionen für großes Orchester (III).
 Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität (IV).
 Die Oper „Don Giovanni“ von Gazzaniga und von Mozart (IV).
 Kritik über „Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm und Namen- und Sachregister zu Nottebohms Beethoveniana und zweite Beethoveniana“ (V).
 Eine Klavierphantasie von C. Ph. E. Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten (VII).
 Kritik über Emil Vogel „Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel“ (VII).
 Der Bestand der kgl. Privatmusik und Kirchenkapelle in London von 1710 bis 1755 (VIII).
 Besuch eines Engländers bei J. S. Bach (IX).
 Dr. Crofts Gesänge für das Theater (IX).
 Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges (VII).
 I. Die Georgia. Über die Ausführung der Koloraturen und den Gebrauch der modernen Passagen (VII).
 II. Über Gesang und Sänger im Verhältnis zu den Komponisten und Kompositionen der damaligen wie der früheren Zeit (IX).
 III. Der zweite Band der „Prattica di Musica“ (X).
 Kritik über Taddeo Wiel „Catalogo delle opere . . . in Venezia, 1701—50“ (X).
 Nachwort zum Tode Ph. Spittas (X).

d) In anderen Organen

Musik und Theater in Mecklenburg. (Meckl. Arch. f. Landeskunde 1854, 56.)
 Die Originalstimmen von Händels Messias. (Jahrb. d. Musikbibl. Peters II, 1896.)
 Georg Friedrich Händel. (Allg. Deutsche Biographie XII, 1880.)

DIETRICH BUXTEHUDES GEBURTSORT¹

VON WILHELM STAHL

Da weder in Helsingborg noch in Helsingör noch in Oldesloe die Taufregister über das Jahr 1642 zurückreichen, läßt sich die Geburt Dietrich Buxtehudes nicht urkundlich belegen. Die Nachforschungen von Studienrat Paul Läßle im Stadtarchiv Oldesloe, die dieser auf meine Bitte anstellte, haben aber ergeben, daß das Geschlecht Buxtehude in Oldesloe vom Anfang des 16. bis zum ersten Drittel des 17. Jahrhunderts mit 13 Eintragungen vertreten ist. Darunter ist auch Johannes Buxtehude, der Vater Dietrichs (geboren 1602 in Oldesloe). Im „Karkswarenbook“ und in den Kirchenrechnungen von Oldesloe finden sich Notizen über Zahlungen an den „Scholmeister Johannes, Rechenmeister der Lateinschule und ehrenamtlicher Organist“ bis 1638. Von 1639 an taucht ein neuer „Scholmeister Friederich“ auf. Johannes Buxtehude wäre also erst 1638 nach Helsingborg gegangen, wo sich die bekannte, 1928 entdeckte Holztafel in der Marienkirche befindet, die seine dortige Tätigkeit als Organist für das Jahr 1641 belegt. Diese Feststellung deckt sich mit einem Aufsatz von Lauritz Pedersen im „Medlemsblatt for Dansk Organist og Kantorsamfund“ 1937. Da Dietrich Buxtehude am 9. Mai 1707 im Alter von siebenzig Jahren gestorben ist, kann er also weder in Helsingör noch in Helsingborg geboren sein, sondern muß 1637 — das bedeutet aber: in Oldesloe — das Licht der Welt erblickt haben. Seine Mutter wird vielleicht die weite und beschwerliche Reise von Oldesloe nach Helsingborg 1638 nicht überstanden haben; denn sein Vater heiratete in Helsingborg die Tochter eines Dänen namens Jasper. Dietrich Buxtehude hat vermutlich seinen Vornamen von einem 1624 in Oldesloe verstorbenen Diderich Buchstehude, der wohl sein Großvater war.

BESPRECHUNGEN

Vivaldi-Veröffentlichungen der Accademia musicale Chigiana in Siena.

1. Antonio Vivaldi. Note e Documenti sulla vita e sulle opere. Hrsg. von S. A. Luciani anlässlich der „Prima Settimana musicale“ in Siena 1939 (gedruckt bei Sansaini in Rom), 75 Seiten.
2. Lettere e Dediche di A. Vivaldi a cura di Olga Rudge. Quaderno I dell'Accademia Chigiana. 25 Seiten. Ticci Editore Siena 1942.
3. Facsimile di un Autografo di A. Vivaldi von note sul Centro di Studi Vivaldiani all'Accademia Chigiana in Siena (1938—1947) a cura di Olga

Rudge. Quaderno XIII dell'Accademia Chigiana. 24 und 49 Seiten. Ticci Editore Siena 1947.

4. Facsimile del Concerto funebre di A. Vivaldi. Discorso di A. Bruers per l'inaugurazione della quinta Settimana. Note e ricerche del Centro di Studi Vivaldiani. 14 und 49 Seiten. Ticci Editore Siena 1947.
5. A. Bruers, La rivendicazione di A. Vivaldi. Nel decennale delle settimane musicali Senesi 1939—1949. 32 Seiten. Ticci Editore Siena 1949.
6. A. Vivaldi, Quattro Concerti. Autografi della Sächsische Landesbibliothek di Dresda (Facsimile), ed. Olga Rudge. Siena 1949.

¹ In der letzten Zeit brachte die Tagespresse Nachrichten über die von Prof. Dr. W. Stahl-Lübeck getroffene Feststellung, daß Oldesloe der Geburtsort Buxtehudes sei. Die Schriftleitung bringt hiermit eine kurze Darstellung des von Prof. Stahl bzw. Studienrat Läßle entdeckten Sachverhalts.