
KLEINE BEITRÄGE

Die Gymel-Stimmen zum Superius des „O rosa bella“-Satzes im Kodex Trient 90

von Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

Erörterungen dessen, was Gymel dem Wort wie der Sache nach musikgeschichtlich bedeutet hat, ziehen in der Regel – unter den verhältnismäßig frühen Belegen – das Vorkommen zweier als *Gimel* und *Alius Gimel* bezeichneter Stimmen beim weitverbreiteten Liedsatz *O rosa bella* in der Handschrift Trient 90 (*I-TRmn*), fol. 361v–362r, heran¹. Obwohl diese Stimmen in Verbindung mit dem Liedsatz bereits zweimal ediert worden sind, ist eine erneute Beschäftigung mit ihnen nicht überflüssig. Denn während die erste Publikation, im Rahmen der Ausgabe von Kompositionen aus den Trienter Kodizes², unter gravierenden Textfehlern litt, entwarf die zweite³, wiewohl erheblich (doch nicht optimal) verbessernd, ein grundsätzlich anachronistisches Bild von der Rolle der beiden Stimmen. Allerdings spielen Momente der Überlieferung mit hinein, die deshalb anhand einer Skizze der Aufzeichnungen des Liedsatzes *O rosa bella* und seiner „Beigaben“ in den Trienter Kodizes veranschaulicht sei (Z.=„Zeile“)⁴:

Trient 89, fol. 119v	fol. 120r	Trient 90, fol. 361v–362r
<i>O rosa bella</i> (3st.)	<i>Concordancie...</i> <i>ut posuit Bedingham...</i> (3st.)	<i>O rosa bella</i> (3st.)
[Superius] Z. 1–3	Z. 1–3	Z. 1–4
Tenor Z. 4–6	Z. 4–6	Z. 5–7
Contra Z. 7–9	Z. 7–9	Z. 8 bis fol. 362r, Z. 1–2
	Gimel	Z. 3–5
	Alius Gimel	Z. 6–8
	Secundus Contra	Z. 9 und fol. 362r, Z. 9

Wie ersichtlich, wurde der Liedsatz als solcher zweimal eingetragen. In Tr 89 füllt er exakt eine Seite (fol. 119v); ihr schließt sich auf der rechts gegenüberliegenden Seite (fol. 120r) die zeilenanaloge Aufzeichnung eines gleichermaßen dreistimmigen „Ergänzungssatzes“ mit der Beischrift *Concordancie O rosa bella cum aliis tribus ut posuit Bedingham et sine hiis non concordant* an. In Tr 90 (fol. 361v) ist *O rosa bella* anscheinend von gleicher Hand wie in Tr 89, allerdings mit einer Lücke (Contra, T. 28–29) und mit tonwiederholender Dehnung des Schlußklanges in Superius und Tenor, aufgezeichnet, jedoch mit etwas weiteren Notenabständen, so daß die Niederschrift auf die beiden ersten Zeilen von fol. 362r übergreift; hier nun folgen jene beiden *Gimel*-Stimmen sowie ein auf den Zeilen 9 beider Seiten „nachträglich“ ergänzter *Secundus Contra concordans cum ceteris vocibus*. Dieser Quellenbefund veranlaßte die Heraus-

¹ Vgl. besonders Manfred F. Bukofzer, Artikel *Gymel*, in: *MGG* 5, 1956, Sp.1144–1145; Reinhold Brinkmann, Artikel *Gymel*, in: *Riemann-Musiklexikon*, 12. Auflage, Sachteil, Mainz 1967, S.356; Ernest H. Sanders, Artikel *Gymel*, in: *The New Grove*, Bd. 7, London 1980, S. 863.

² In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* VII (Bd. 14–15), hrsg. von Guido Adler und Oswald Koller, Wien 1900, S. 229–232.

³ In: Victor Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters*, Bd. I, Leipzig 1906, S. 383–395, aber auch S. 361–373.

⁴ Außer acht bleibt hierbei die einzelne Contratenorstimme des *O rosa bella*-Satzes, die in Trient 93, fol. 371r überliefert ist (und, anders als die beiden verzeichneten Versionen, in T 22 die korrekte Note *g* [statt *a*] bietet).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

fol. 362r, Z. 3

Gimel
(♩ = ♩)

Z. 6

Alius Gimel
(♩ = ♩)

fol. 361v, Z. 1

(Superius)
(♩ = ♩)

Z. 8

Contra
(♩ = ♩)

Z. 5

Tenor
(♩ = ♩)

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

c'

Z. 4

Z. 7

Z. 2

fol. 362v, Z. 1

Z. 6

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

orig. Terz tiefer

Z. 5

c'

Z. 3

Z. 2

Z. 7

37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

Z. 8

Z. 4

geber der ersten Edition zu einer synoptischen (partitur-ähnlichen) Wiedergabe von drei dreistimmigen Gruppen (dem Liedsatz, den *Concordancie* und den *Gimel*-Stimmen samt *Secundus Contra*) und zur etwas vagen Anmerkung, aus Liedsatz und den „hinzugefügten sechs anderen Stimmen“ könnten „verschiedene Combinationen zu einem mehrstimmigen Verbande vereint werden“. Victor Lederer hingegen, der zweite Editor, sah zwei sechsstimmige Gebilde, entsprechend ihrer Aufzeichnung im Raum einer Doppelseite, als gegeben an, nämlich (1.) Liedsatz plus *Concordancie*, (2.) Liedsatz plus *Gimel*-Stimmen samt *Secundus Contra*. So zutreffend die erste Alternative auch ist, so anfechtbar – und mittlerweile begründet abgewiesen⁵ – bleibt der zweite vermeintlich sechsstimmige Komplex, den sein Interpret zu rechtfertigen suchte einerseits durch den Hinweis auf die Notiz *cum ceteris vocibus* (beim *Secundus Contra*, gemeint sind mit den „übrigen Stimmen“ aber nur die des Liedsatzes) und andererseits von der Vorstellung (neuzeitlicher) Instrumentalstimmen her, bei denen eine streckenweise Parallelführung in Unisono oder Oktave möglich und üblich ist, „wo ein Thema deutlich hervorgehoben werden soll“⁶. Lederer nahm überdies um der Idee einer beabsichtigten Sechsstimmigkeit willen in seiner Übertragung etliche Eingriffe in den Verlauf von *Gimel* und *Alius Gimel* vor, so daß auch diese Publikation kein adäquates Bild der beiden Stimmen vermittelt.

Die Edition des *O rosa bella*-Satzes in der Ausgabe der Werke John Dunstables⁷, dem das Stück – wohl zu Unrecht⁸ – zugeschrieben wurde, bezog die *Concordancie ... ut posuit Bingham* sowie den *Secundus Contra* mit ein, nicht jedoch die beiden *Gimel*-Stimmen, weswegen auf deren (erneute, doch korrigierte) Wiedergabe im folgenden Notenbeispiel nicht verzichtet werden kann⁹.

Gewiß steht inzwischen außer Zweifel, daß die beiden *Gimel*-Stimmen des fol. 362r dazu bestimmt waren, lediglich jeweils einzeln mit dem *Superius*, der „Melodiestimme“, von *O rosa bella* zweistimmige Sätze zu bilden. Doch lassen sich zusätzliche Beobachtungen und Erwägungen anstellen, denen dieser Kurzbeitrag gelten soll.

Wie sich dem Notenbeispiel entnehmen läßt, verkörpert der *Gimel* augenscheinlich den Versuch, aus dem „Kern“ des dreistimmigen Liedsatzes einen – *gimel*-typischen – „Zwillingsgesang“ zweier lagengleicher Stimmen zu gewinnen. Denn aus dem Tenor des Liedsatzes wurden etliche Wendungen (oktaviert) übernommen, die nicht allein – wie die Kadenzformeln in T. 6–7, 17–18, 40–41, 46–47 – aus satztechnischen Gründen nahelagen, sondern ihre Herkunft aus dieser Stimme des Liedsatzes recht eindeutig bekunden: so vor allem die motivischen Imitationen T. 4–6, 8–9, 19–21, aber auch die kontrapunktischen Wendungen T. 22–23, 25–26, 27–30. Ohne eine Kenntnis der Tenorstimme konnte dieser *Gimel* schwerlich so ausfallen, wie er vorliegt. Allerdings zielte er offenbar zugleich auf eine den „Extrakt“ (*Superius*/Tenor) des Liedsatzes steigernde Konzeption: In T. 2–4 wird (unter Nutzung eines Zuges aus dem *Contra*) ein „Vor-Imitationsglied“ ergänzt, so daß in der Eröffnung zwei Motivpaare korrespondieren; und die veränderten Nachahmungen in T. 19–22 umgehen nicht nur den dissonierenden Einsatz (im Tenor-Auftakt zu T. 22), sondern auch eine gewisse – allzu simple – Kurzgliedrigkeit.

Dem *Alius Gimel* aber scheint die Absicht zugrunde zu liegen, ein gegenüber dem *Gimel*-Satz bewußt andersartiges Gebilde zu schaffen. Daß sich der *Alius Gimel* auf den *Gimel* „bezieht“,

⁵ Vgl. alle in Anm. 1 genannten Artikel, aber auch Frank Ll. Harrison, *Music in Medieval Britain*, London 1958, S. 155.

⁶ Lederer (siehe Anm. 3), S. 164 und 175f; vgl. auch die detaillierten, aber eben von einer ungeeigneten Prämisse bestimmten Erörterungen S. 169–172.

⁷ John Dunstable, *Complete Works*, hrsg. von Manfred F. Bukofzer, = *Musica Britannica* VIII, London 1953, Nr. 54, S. 133–134; dasselbe als revised Edition by Margaret Bent, Ian Bent and Brian Trowell, London 1970.

⁸ Vgl. Nino Pirrotta, *Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714*, in: *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann, hrsg. von Heinz Becker und Reinhard Gerlach, München 1970, S. 257, und Margaret Bent, *Dunstable*, = *Oxford Studies of Composers* 17, London 1981, S. 85.

⁹ Übertragung mit Ligaturenklammern und Zeilenwechsellmarken nach der angegebenen Quelle. Ihre wenigen Akzidentien wurden übernommen und lediglich durch eingeklammerte b-Vorzeichnung, wie sie aufgrund der sonstigen Überlieferung des Liedsatzes anzunehmen ist, ergänzt. Originale Lesarten, die konjiziert wurden, sind über der jeweiligen Zeile vermerkt, die Ergänzung für den *Contra* (T. 28–29) steht in Klammern, die Brevispause einiger Stimmen nach T. 26 blieb unberücksichtigt.

zeigen am deutlichsten die Takte 14–15, aber auch diverse andere Züge, wiewohl strittig bleiben mag, in welchem Grade deren Ähnlichkeiten wie auch die weitgehende Identität von (Initium und) „Zieltönen“ in beiden Stimmen nur auf zeitstilistisch zwingenden Gegebenheiten von Kadenzbildung und Ambitus oder aber auf faktischen „Anlehnungen“ (des *Alius Gimel* an den *Gimel*) beruhen. Denn Gruppengemeinsamkeiten sind nicht zu übersehen, zumal wenn man auch die (später zu erörternden) „verwandten“ Stimmen *Alius discantus* und *Duo* mit heranzieht:

Takte:	1	5	7	12	18	26	30	33	35	41	47
„Zieltöne“ der Melodie	<i>g'</i>	<i>g</i>	<i>g'</i>	<i>g</i>	<i>d'</i>	<i>fis'</i>	<i>g</i>	<i>d'</i>	<i>c'</i>	<i>g</i>	<i>g'</i>
Konsonanzen zum <i>Gimel</i> :	1	8	<u>8</u>	8	1	<u>6</u>	8	1	1	8	1
zum <i>Alius Gimel</i> :	1	8	<u>8</u>	8	1	3	8	1	1	8	<u>8</u>
zum <i>Alius</i> <i>discantus</i> :	1	8	<u>8</u>	8	1	<u>10</u>	8	1	–	8	<u>8</u>
und zum <i>Duo</i> :	1	5	1	8	1	<u>6</u>	8	1	3	5	1

Für *Gymel*stimmen und *Alius discantus* können die (perfekten) Konsonanzen Einklang (=1) und Oktave (=8) an den vermerkten Punkten als zwingend gelten; dabei sind, um günstiger Lagen innerhalb der Ambitus willen, (außer zu Beginn und am Schluß) die Melodie-Finalistöne *g'* und *g* der Oktave vorbehalten (bzw. der Unteroktave=unterstrichen), die *Confinales* in der Mittellage (*d'*, *c'*) aber dem Unisonus. Lediglich an der formal eigentümlichen Stelle mit der „Fermate“¹⁰ (T. 26) verweilen die Gegenstimmen in verschiedenen imperfekten Konsonanzen.

Worin sich der *Alius Gimel* vom *Gimel* unterscheidet, wird an anderen Merkmalen deutlich. Die Mensuration des *Alius Gimel* ist (wie die der *Concordancie*, des *Secundus Contra*, aber auch des *Alius discantus*) nicht diejenige von Liedsatz und *Gimel*. Im Stimmenumfang (*g–b'*) wird die Extremzone des *Gimel* (bis *d''*, T. 21, 28), die den (in Trient 90 fehlenden) Schlüsselwechsel herausfordert, gemieden. Doch auch jenseits solcher Äußerlichkeiten folgt der *Alius Gimel* einem anderen Konzept: Der Stimmenverlauf ist „ruhiger“ (vgl. besonders T. 18, 28, 36, 42–43), die Klauselverzierung sparsamer (T. 11–12, 29, 40), Zusammenklangs-Terzen (auch parallelgeführt) sind häufiger, und Imitationen, wie im *Gimel* offenkundig angestrebt, bleiben (bis auf T. 8–9) geradezu ausgeklammert, wenn man nicht die Wendung T. 4–5 als Quartnachahmung verstehen will; möglicherweise sollte der *Alius Gimel* auch gewisse „Schwächen“ von Stimmführung bzw. Zusammenklang aus dem *Gimel*-Satz (z. B. T. 1, 6, 11, 14–15, 21, 46) verbessern. So gewinnt der Satz mit dem *Alius Gimel* ein deutlich anderes Gesicht als der mit dem *Gimel*, und man hat, außer der These, daß der *Gimel*-Satz eine besonders evidente „Reduktionsform“ des Liedsatzes darstellt, wohl zweierlei zu vermuten: 1) auch die im *Alius Gimel* gewählte Lösung beruhte auf einer bestimmten – doch andersartigen – Idee eines zweistimmigen Satzes; 2) die Aufzeichnung der verschiedenen Alternativen von Sätzen zur *O rosa bella*-Melodie in Trient 90 sollte die Vielfalt von mehrstimmigen Ausführungsmöglichkeiten gerade dieses Liedes noch gegenüber den Eintragungen in Trient 89 steigern. Die (nicht korrigierten) Lücken in den Aufzeichnungen (von *Concordancie*, Liedsatz in Trient 90 und *Secundus Contra*), aber auch einzelne Fehler sprechen dafür, daß es sich bei all diesen Eintragungen um

¹⁰ Vgl. hierzu Lederer (Anm. 3), S. 220–226, sowie Nino Pirrotta, *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, in: *Quadrivium* 14, Bologna 1973, S. 133–157 (allgemein zu *O rosa bella*).

Abschriften aus anderen Quellen handelte (der Liedsatz als solcher aber könnte in Trient 90 direkt aus Trient 89 übernommen worden sein).

Die reiche Tradition von Vertonungen des *O rosa bella*¹¹ enthält nun aber weitere Sätze für zwei lagengleiche Stimmen, deren eine stets der Liedsatz-Superius ist. Zwei dieser Sätze verkörpern Quodlibets, da sie *O rosa bella* mit anderen bekannten Liedmelodien verknüpfen¹²; sie können, da Sonderfälle, hier unberücksichtigt bleiben. Zwei andere aber berühren die Gymelfrage, obwohl dieser Terminus bei diesen Stimmen gerade nicht benutzt wurde.

Der mit dem Vermerk „Ockeghem“ versehene *Alius discantus super O rosa bella*, ebenfalls im Kodex Trient 90 (fol. 445r) enthalten und in den genannten Editionen berücksichtigt¹³, sollte, wie Lederer erkannte, keinesfalls den (auf gleicher Doppelseite notierten) dreistimmigen *O rosa bella*-Satz von Hert zur Vierstimmigkeit erweitern (wie in den DTÖ vorausgesetzt); diesen *Alius discantus* freilich für „nichts anderes als eine Umarbeitung von Dunstable's Tenor“ und für den Satzbestandteil einer Version ähnlich der „Dijoner Fassung des Liedes“¹⁴ zu halten (so Lederer), ist unzureichend begründet. Denn alles spricht dafür, daß es sich beim *Alius discantus* (ob man ihn nun „Ockeghem“ zuzuweisen geneigt ist¹⁵ oder nicht) um eine den Gymelstimmen ähnliche Alternative für einen jeweils zweistimmigen (lagengleichen) Satz zur *O rosa bella*-Melodie handelt. Auch hier lehnen sich einzelne Partien (aber nicht mehr) an den Liedsatz-Tenor an, übernehmen aus ihm Imitationen (T. 8–9, 15–16, 19–21) wie Kadenzwendungen und zeigen dabei Ähnlichkeiten vor allem mit dem *Alius Gimel* (T. 2–5, 28–35, 37–38, 44–47)¹⁶, wiewohl der Stimmenumfang seine an sich „gleiche“ Lage (g–c“) mit der Liedmelodie zur Fermate hin bis *d* unterschreitet (T. 25–26).

Auch die mit *Duo* bezeichnete Stimme aus dem Kodex El Escorial (Biblioteca del Monasterio, Ms. IV.a.24, fol. 35v–37r)¹⁷ verkörpert eine nachträgliche Zusatzstimme ausschließlich zum Lied-Superius, ist lagengleich (f–c“) mit ihm, folgt ihm zudem deutlich in seiner Neigung zu Septimensprüngen (vgl. T. 5, 12–13, 22), wirkt freilich auffallend zerdehnt (z. B. T. 6, 14–15, 31–32), in manchen Details auch unbeholfener als *Gimel*-Stimmen oder *Alius discantus* (vgl. T. 7–9, 22–25, 35–38) und entlehnt nur sparsam aus dem Liedsatz-Tenor (T. 19–21, 45–46). Trotz solcher Unterschiede in den Details folgt die *Duo*-Stimme keiner anderen Intention als die *Gimel*-Stimmen und der *Alius discantus*. Sie alle bilden mit der *O rosa bella*-Melodie, bei mehr oder minder deutlichen Anleihen an den Liedsatz-Tenor, faktisch lagengleiche zweistimmige Sätze durchaus vergleichbaren Zuschnitts.

Ihr Habitus jedenfalls bietet keine musikalischen Kriterien für eine zwingende Unterscheidung der überlieferten „Stimmenbezeichnungen“. Doch sind die Termini *Gimel*, *Duo* und (zum Superius oder Discantus hinzugefügter) *Alius discantus* nur scheinbar synonym, denn *Gimel*, in der allgemein akzeptierten Herleitung von gemellus (= „zwillingshaft“), ist (bezüglich der Lagengleichheit) präziser als *Duo* (hier nur beziehbar auf die Zahl der Stimmen, nicht der Ausführenden!), aber auch eindeutiger als *Alius discantus* (dessen *alius* auf eine alternative oder eine additive Stimme weisen kann).

Für die Frage nach Eigenart und Wesen des Gymel liefern die Vorkommen in Trient 90 das (anderweitig nicht belegte) Beispiel für „Zwillingsstimmen“, die lagengleich zur Melodie eines

¹¹ Lederer (Anm. 3), S. 159–252, werden überlieferte Sätze und Verwendungen der Melodie als Messen-Cantus firmus ausgiebig erörtert.

¹² Es handelt sich um *O rosa bella/ He Robinet* (ediert von Nino Pirrotta [vgl. Anm. 10], S. 153–154, sowie von Martha K. Hanen, *The Chansonnier El Escorial IV.a.24*, 3 Bände = *Wissenschaftliche Abhandlungen* 36, 1–3, Henryville-Ottawa-Binnigen 1983, Bd. II, S. 1–2) und um das als (unvollständiges) Notenbeispiel im *Proportionale* des Johannes Tinctoris enthaltene *O rosa bella/ L'homme armé/ et Robinet...* [CSM 22, IIa, S. 51].

¹³ Vgl. Anm. 2 (dort S. 233–234, doch in Fehldeutung als vierte Stimme zu *O rosa bella* von Hert) und Anm. 3 (S. 361–373 und 399–404 im Notenbeispiel, S. 180–188 erörtert).

¹⁴ Vgl. Anm. 3, S. 184 (Zitat) und S. 176–188.

¹⁵ Leeman L. Perkins (Artikel *Ockeghem*, in: *The New Grove* 13, S. 495) verzeichnet die Stimme als „probably part of a reworking of the piece for 3 or 4vv“

¹⁶ Die Wiedergabe des *Alius discantus* bei Lederer (Anm. 3, S. 361–373, 399–404) ist insgesamt brauchbar, wengleich man geringfügige rhythmische Konjekturen in T. 36 und 41–42 erwägen muß.

¹⁷ Vgl. Martha K. Hanen (Anm. 12), Bd. II, S. 116–120, deren Übertragung zugrunde gelegt wurde.

weitverbreiteten mehrstimmigen Satzes hinzutreten, sich aber partiell auf ihn beziehen, gleichsam seine zweistimmigen „Reduktionsformen“ bilden und anscheinend als seine Alternativen gelten konnten, dabei aber einer Praxis entsprachen, die auch unter anderen Bezeichnungen (*Duo*, *Alius discantus*) dokumentiert ist.

*

Postscriptum: Im Artikel *Gymel* der zweiten, neubearbeiteten Ausgabe von *MGG* (Sachteil Bd. 3, 1995, Sp. 1731–1734), bei dessen Vorbereitung dieser Beitrag entstand, blieb ein Wortbeleg (Mitte 15. Jh.) unberücksichtigt, den Bernhold Schmid bekanntmachte (*Der Musiktraktat aus Clm 26812*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I*, hrsg. von M. Bernhard [= *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission* 8], München 1990, S.77–98). Der Kontext (S. 83, 19–21) erwähnt als Abweichungen von der üblichen Dreistimmigkeit (aus *Discantus*, Tenor und Contratenor) (1.) vier- oder fünfstimmige Sätze mit „*duo discantus*“ o. ä., (2.) rein zweistimmige Sätze („*scilicet discantum et tenorem*“); darauf folgt die Bemerkung „*sicut sunt gemellia*“, die aber unklar läßt, ob sie nur dem zweiten Fall oder auch dem ersten gelten soll.

Eine neuentdeckte Komposition Albert Lortzings

von Irlind Capelle, Detmold

In dem kürzlich erschienenen Verzeichnis *Musikalienbibliothek des Opernhauses Zürich. Bestand in der Zentralbibliothek Zürich*¹ wird auf S. 142–145 neben den bekannten und im *Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing*² enthaltenen Abschriften einiger Opern Lortzings folgende Komposition mit der Signatur Mus BAZ 1309 erwähnt: „Die Marseillaise. [Musik] zu dem dramatischen Gedicht Die Marseillaise [in I Akt von Rudolf von Gottschall]. Partitur: Autograph, sign. Leipzig 29. 8. 1849 Albert Lortzing“

Diese Komposition war der Lortzing-Forschung und der Verfasserin bislang unbekannt, weil ihr bei der Bearbeitung der Züricher Bestände im Zusammenhang mit der Erstellung des Werkverzeichnisses dieses Autograph Lortzings noch nicht gezeigt werden konnte³. Andererseits gab aber auch die zeitgenössische Presse keinerlei Hinweise darauf, daß Lortzing zu diesem Stück Musik geschrieben hat.

Im folgenden sei die neu aufgetauchte Komposition als Nachtrag zum Werkverzeichnis in der dort üblichen Form kurz vorgestellt.

¹ Katalog zusammengestellt von Mireille Geering, Winterthur: Amadeus, 1995.

² Hrsg. von Irlind Capelle, Köln 1994.

³ Für die freundliche Auskunft sei dem Leiter der Musikabteilung, Herrn Dr. Chris Walton, ebenso gedankt wie für die umgehende Bereitstellung von Kopien dieses Autographs.