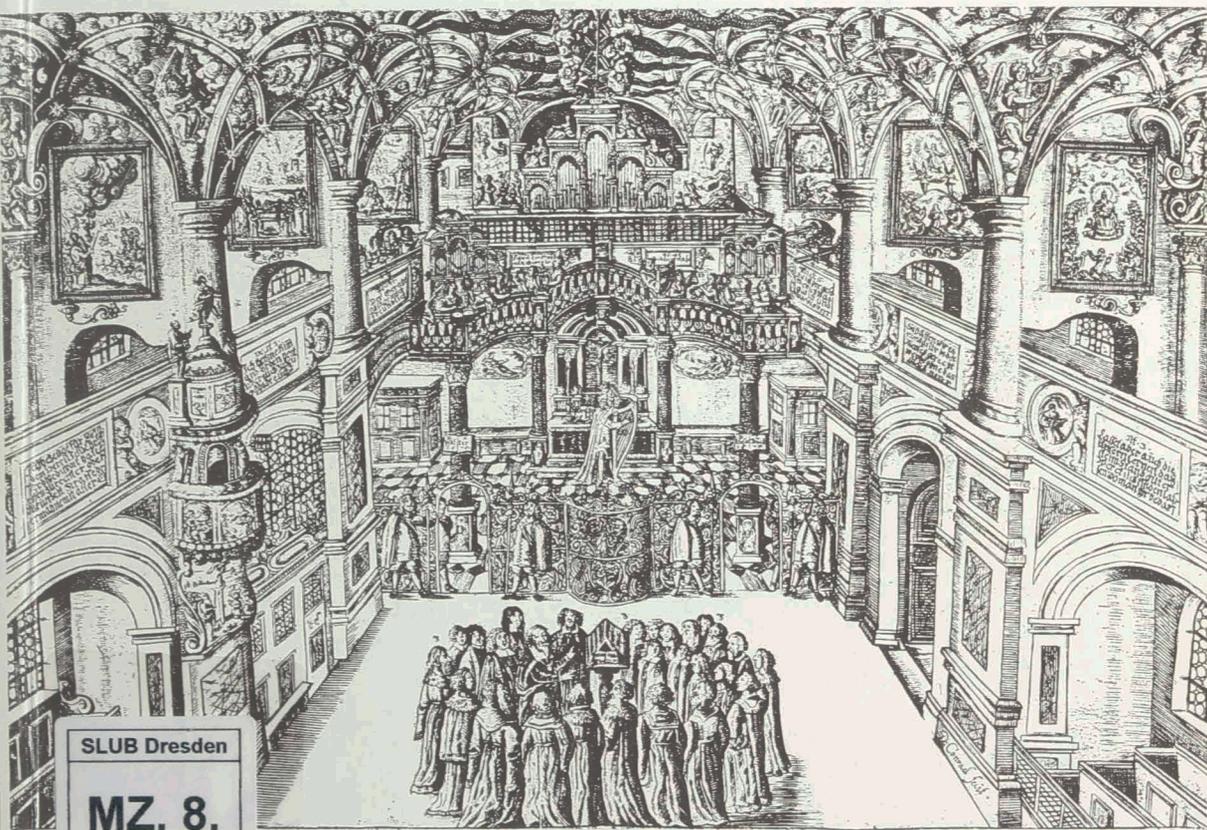


Schütz-Jahrbuch 2000



SLUB Dresden

MZ. 8.

414

mar2

Bärenreiter

70 M

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

22. Jahrgang 2000



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 2000

Herausgeber, Autoren und Verlag widmen dieses Jahrbuch dem ehemaligen Präsidenten und Ehrenmitglied der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Arno Forchert, anlässlich der Vollendung seines 75. Lebensjahres im Dezember 2000

Schütz-Jahrbuch

Signatur: MZ. 8. 414

eingegangen am: 04.05.2001

Bemerkung: Jb, Säbi

Ablage bei: 14/M

Heft: 2000/22



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel

© 2000 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1518-2

ISSN 0174-2345



MZ. 8. 414 - 22. 2000

INHALT

REFERATE DES SYMPOSIUMS FREIBURG 1999

KONRAD KÜSTER (Freiburg) Schütz und die Orgel. Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600	7
CHRISTIAN BERGER (Freiburg) Modalität und Kontrapunkt. Frescobaldis „Toccata cromatica“ (1635)	17
PIETER DIRKSEN (Wadenoijen) Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata	29
UWE DROSZELLA (Rinteln) Tasteninstrumente der Schütz-Zeit unter Berücksichtigung der Schlosskapellen-Orgeln und der Kombinationsinstrumente	49

FREIE BEITRÄGE

JÜRGEN HEIDRICH (Göttingen) Eine unbekannte Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts	71
SIEGFRIED VOGELSÄNGER (Crozon) Michael Praetorius – „Capellmeister von Haus aus und Director der Music“ am Kurfürstlichen Hof zu Dresden (1614–1621)	101
EBERHARD MÖLLER (Zwickau) Das Sterbehaus von Heinrich Schütz und die Neuberin	129
MICHAEL BELOTTI (Freiburg) Scheidemann oder Tunder? Zu Klaus Beckmanns Aufsatz im Schütz-Jahrbuch 1999	135
Die Verfasser der Beiträge	141

ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
BuxWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude. [...] Hrsg. von Georg Karstädt, Wiesbaden 1974</i>
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950</i>
BzAfMw	<i>Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft</i>
BzMw	<i>Beiträge zur Musikwissenschaft</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
DKL	<i>Das deutsche Kirchenlied. DKL. Kritische Gesamtausgabe der Melodien, hrsg. von Konrad Ameln u. a., Band I, Teil 1: Verzeichnis der Drucke, Kassel u. a. 1975 (= RISM B/VIII/1)</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks.	Faksimile
HmT	<i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i>
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)</i>
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
Jb.	Jahrbuch
JbP	<i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
Kgr.-Ber.	Kongreßbericht
KmjB	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986</i>
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.</i>
MQ	<i>Musical Quarterly</i>
mschr.	maschinenschriftlich
MT	<i>The Musical Times</i>
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
Nachdr.	Nachdruck
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980</i>
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
rev.	revidiert
RILM	<i>Répertoire International de Littérature Musicale</i>

- RISM *Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)*
- Schütz GBr Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
- Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2 *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985*, hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
- Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985 Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen [...]* 1985, Kopenhagen 1989
- SGA Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke*, Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
- SJb *Schütz-Jahrbuch*
- Slg. Sammlung
- SSA *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
- SWV *Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in Sjb 1 (1979), S. 63 ff.
- TVNM *Tijdschrift van de Vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis*
- VfMw *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*
- WaltherL Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/III)
- ZfMw *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Schütz und die Orgel

Überlegungen zum Organistenstand in Deutschland und Italien um 1600

KONRAD KÜSTER

Die Frage, welche Rolle die Orgel im Berufsbild Schützens spielte, scheint von nur marginaler Bedeutung zu sein. In keiner seiner erhaltenen Kompositionen übernimmt ein Tasteninstrument eine herausragende Funktion; da er auch seine generalbassgebundene Musik weitestgehend nach den Regeln des strengen Satzes organisiert hat¹, fällt Tasteninstrumenten nicht einmal in diesem Bereich eine wichtigere Rolle zu. Orgelmusik im Speziellen und Tastenmusik im Allgemeinen bleiben für Schütz daher anscheinend bedeutungslos.

Auch wenn man Schütz' Biographie durchsieht, stößt man auf wenig, das sich auf Antriebe der Orgelthematik zuordnen ließe. In seiner Zeit als sächsischer Kapellmeister engagierte er sich in Fragen des Orgelbaus²; allerdings lässt sich dies auch als eine Aufgabe interpretieren, die seine herausgehobene musikalische Funktion im Kurfürstentum mit sich brachte³. Einen weiteren Hinweis gibt es lediglich aus einer früheren Lebenszeit: Als Schütz aus Venedig zurückkehrte, wurde am Kasseler Hof eigens für ihn die Stelle eines zweiten Organisten geschaffen. Hans Joachim Moser hat dies als „Etatsformalität“ interpretiert, als Notlösung der Hofbürokratie: so, dass Schütz auf dieser Stelle, die zwischen Sängern und Instrumentisten einerseits und den Kapellmeistern andererseits angesiedelt war, gleichsam interimistisch untergebracht worden sei⁴. Doch Landgraf Moritz wäre nicht genötigt gewesen, eine musikalische Funktion zu benennen, wenn er Schütz in den Genuss einer regelmäßigen Zahlung hätte kommen lassen wollen (sie hätte einfach „wegen Heinrich Schützens“ erfolgen können), und die Überlegung, dass gerade eine Organistenstelle in jenem Übergangsbereich zwischen Direktion und Subordination angesiedelt sei, ist vielleicht erst dann plausibel, wenn man von Verhältnissen späterer musikhistorischer Epochen ausgeht. Zudem wurde Schütz zwischen 1614 und 1616 in der Korrespondenz zwischen den Höfen in Kassel und Dresden durchweg als „Organist“ bezeichnet; dies lässt sich nur so interpretieren, dass in den Hofbürokratien Schütz mit diesem Begriff eindeutig identifizierbar war⁵.

1 Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: AfMw 14 (1957), S. 61–82, hier S. 80 f.

2 Fassbar zwischen 1624 (Organisation der Orgelbauten Gottfried Fritzsches) und 1663 (Orgelbau in Zeit); vgl. Schütz GBr, S. 72 f. und 277 ff.

3 Der Hinweis Johann Matthesons (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 397), Matthias Weckmann habe die Kunst, eine „Motete [...] aus dem bloßen General-Baß auf 2. Claviren zu variiren, [...] schon bey Schützen gelernt“, könnte auch ein Lesefehler sein – und eigentlich auf „Schultz“ (Jacob Praetorius, vgl. diese Schreibweise ebd., S. 328) bezogen sein.

4 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 74.

5 Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: ZfMw 17 (1935), S. 343–355 (letztmals als Organist erwähnt am 24. Dezember 1616: S. 351). Vgl. auch den Hinweis Wolfram Steudes – *Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Biographik*, in: SJB 12 (1990), S. 7–30, hier S. 21 –, dass Hans Leo Hassler als Dresdner Organist der Vorgänger Schütz' gewesen ist.

Dass hinter diesen Geschehnissen jedoch mehr steckt, als Moser vermutete, zeichnet sich noch klarer ab, seitdem Georg Weißes „Christlicher Assaph“ als Quelle der Schütz-Biographie herangezogen wird. Diesem postumen Gedicht auf Schütz zufolge ließ sich Giovanni Gabrieli während der Zeit, die Schütz bei ihm zubrachte, bisweilen von diesem im Organistendienst vertreten, und Schütz hätte auch „können sein der andre Gabriel“; er hätte also die Nachfolge seines Lehrers antreten können, wenn er „nur gewollt“ hätte⁶. Diese Worte geben der Kasseler Orgel-Episode neues Gewicht. Doch obgleich diese Details schon lange bekannt sind, ist die Perspektive, die sie für den Blick auf Schütz erschließen, bislang nicht genutzt worden. Denn als Ziel des Unterrichts, den Schütz bei Gabrieli genoss, wird stets der Madrigaldruck angesehen, den er 1611 publizierte; alle Ausbildungsschritte wären demnach auf die Gestaltungsmittel der in ihm enthaltenen Kompositionen ausgerichtet gewesen⁷. Vor dem Hintergrund jener Informationen ist dieses Bild aber kaum haltbar; man hat vielmehr auch danach zu fragen, welche Stellung die Orgelmusik in Schütz' venezianischem Unterricht einnahm. Immerhin muss er dieses Feld souverän beherrscht haben: Seine Fähigkeiten fanden nicht nur die Billigung Gabrielis, sondern dieser hat Schütz in der Vertretungsfrage offenkundig sogar den Vorzug vor Mitschülern gegeben, für die das Orgelspiel das Zentrum ihres beruflichen Selbstverständnisses bildete. Zumindest Gallus Guggumos, der sich auf dem Titelblatt seines Motettendrucks von 1612 als „Organista“ bezeichnet, hielt sich gleichzeitig mit Schütz bei Gabrieli auf und wäre damit ebenso als Vertreter in Frage gekommen. Ob Schütz ein besserer Organist war als Guggumos, ist allerdings nicht zu entscheiden, da auch dieser bisweilen für Gabrieli eingesprungen sein kann; doch Schütz kam dafür mindestens ebenso sehr in Betracht. Die auf Venedig und Kassel bezogenen Organisten-Informationen über Schütz legen also die Vermutung nahe, dass in jener frühen Zeit die tastenmusikalische Komponente einen wichtigen und bislang unterschätzten Stellenwert in seinem künstlerischen Erscheinungsbild hatte. Erst nach der Berufung nach Dresden tritt sie hinter anderen Aktivitäten zurück. Man hat folglich genauer zu prüfen, welche Funktion die Orgel für ihn hatte – zumindest in seiner musikalischen Ausbildung und in seinem daraus resultierenden Selbstverständnis.

Voraussetzung hierfür ist, dass man die Erwartungen an den Begriff „Organist“ klärt – die sich im musikhistorischen Bild jener Zeit bestenfalls als uneinheitlich charakterisieren lassen. Ausgangspunkt können zwei Formulierungen sein, die für Schütz und sein Umfeld getroffen wurden. Moser benannte die Erwartungen im Hinblick auf jenes Kasseler Engagement klar: Schütz sei allem Anschein nach kein „großer Konzertorganist, wie es deren doch auch damals schon gab“ gewesen, und selbst wenn es Zufall sein könne, dass von ihm „keine Note Orgelmusik [...] erhalten geblieben“ ist, spielte doch auch dieser Umstand für Mosers

6 Zu dieser Interpretation vgl. bereits Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972, 2/1979, S. 40, ebenso Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 17.

7 Vgl. insbesondere Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1). Auch ich selbst bin zunächst von diesem Ansatz ausgegangen, da eine Antwort noch nicht klarer formulierbar erschien. Vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), auch ders., *Wer war Giovanni Gabriels „letzter Schüler“? Zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos*, in: Sjb 13 (1991), S. 124–130, hier S. 130.

Sicht eine Rolle; die beiden Aspekte behandelte er als voneinander abgesetzte Indikatoren⁸. Er klärt die Frage also ex negativo: Von Schütz haben sich keine Orgelwerke erhalten, und es gibt keine biographischen Hinweise auf ein herausragendes organistisches Wirken. Damit operiert er in einer Weise, die in der Erarbeitung biographischer Konzepte üblich ist. Einen anderen Gedanken verfolgt Denis Arnold, als er den Schülerkreis Gabrielis würdigt. Er teilt ihn in zwei Gruppen, in die „instrumentalists“ und die „composers“⁹. Offenkundig rechnete er der ersten Gruppe alle die Gabrieli-Schüler zu, von denen sich weder im direkten Anschluss an den Unterricht noch aus späterer Zeit gedruckte Kompositionen nachweisen lassen. Die „composers“ unter den Gabrieli-Schülern sind hingegen vor allem die Musiker, die am Ende ihrer Unterrichtszeit eine Sammlung Madrigale oder Motetten publiziert haben. Anders als Moser definiert Arnold sein Bild ex positivo: Für einen der beiden Bereiche, die er unterscheidet, geht er von den (vorhandenen) gedruckten Vokalwerken aus; da er mit diesem Kriterium nicht alle dokumentarisch fassbaren Schüler Gabrielis erreicht, für jene Übrigen aber ein Wirken als Organist (oder allgemeiner: als Instrumentalist) belegt ist, kann er auch diese Gruppe charakterisieren.

Arnolds Sicht wirkt vor allem deshalb kurios, weil er Überschneidungen zwischen den beiden Bereichen ausschließt. Doch die beiden Annäherungen an den Organistenstand sind bereits in ihren Ansätzen unvereinbar. Bringt man in Mosers Bild vergleichbar „positive“ Züge ein wie die, von denen Arnold ausgeht, müsste man klären, ob Nachrichten über ein Wirken als „großer Konzertorganist“ vorzuliegen haben, um für einen Musiker jener Zeit eine engere Verbindung zur Orgel zeichnen zu können; ebenso müsste man genauer klären, welche Bedeutung die Überlieferung von Orgelkompositionen für das Künstlerbild eines Musikers jener Zeit hat. Denn allzu offenkundig wird das Fehlen entsprechender Dokumente hier ungefiltert in ein nicht weiter differenziertes Künstlerbild überführt: Das Bild eines großen Konzertorganisten erscheint wesentlich vom Bild Bachs bestimmt, und wenn es „auch damals schon“ Musiker dieser Spezies gab (etwa Sweelinck), wird erkennbar, wie bruchlos jenes Bach-Bild auf die frühere Zeit angewandt wird. Ebenso wird anscheinend als Automatismus gesehen, dass Kompositionen, die ein Musiker auf einem bestimmten Sektor geschaffen hat, für die Nachwelt stets zumindest dokumentarisch fassbar bleiben; dass Überlieferung von besonderen, gattungsspezifischen Mechanismen abhängig sein könnte, wird nicht weiter berücksichtigt. Deshalb lassen sich aus den Lücken in den Argumentationen Arnolds und Mosers zwei Fragenkomplexe ableiten: Unter welchen Bedingungen haben sich überhaupt von Musikern der Schütz-Zeit Orgelkompositionen erhalten? Und: Was bedeutet es, wenn ein Organist damals Vokalmusik publizierte?

Nur in Ausnahmefällen gaben Komponisten, die der Schütz-Generation angehören oder etwas älter sind, Orgelmusik in Druck¹⁰. Erkennbar ist dies etwa für die entsprechenden Pu-

8 Moser (wie Anm. 4), S. 74 f.

9 Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian High Renaissance*, Oxford u. a. 1979, S. 212 f.

10 Informationen im folgenden für den italienischen Raum aus: Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952 und Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge (Mass.) u. a. 1983, S. 120 f. (Table I: Italian keyboard publications, 1567–1615). Für den deutschen Raum: Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. a. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musik-

blikationen Samuel Scheidts und Johann Ulrich Steigleders, die von einem klar didaktisch-enzyklopädischen Grundzug getragen zu sein scheinen und offenkundig als etwas Exzeptionelles angelegt wurden. Damit werfen diese Drucke Licht auf das Selbstverständnis dieser Komponisten: als Tastenmusiker, die ihrer Umwelt etwas Herausragendes vorlegen zu können glaubten. Die Aussage ist allerdings nicht umkehrbar, denn nicht jeder Musiker, der sich für einen herausragenden Organisten halten konnte, hat entsprechende Kompositionen in Druck gegeben; es ist nicht bekannt, dass etwa Giovanni Gabrieli, Jan Pieterszoon Sweelinck oder Heinrich Scheidemann je entsprechende Werke publiziert hätten.

Von Giovanni Gabrieli wurde hingegen eine *Toccata in Girolamo Dirutas II Transilvano* gedruckt; wiederum scheint es also um etwas Exzeptionelles zu gehen, in diesem Fall aber nicht in Selbst-, sondern in Fremdeinschätzung. Sie ist noch klarer für den Umgang mit dem Orgelwerk Andrea Gabrielis erkennbar: Zwar ist dieses in zahlreichen Drucken überliefert, doch sie alle erschienen erst nach dem Tod ihres Komponisten¹¹. Dasselbe gilt für den einzigen Druck, der im 17. Jahrhundert von Tastenmusik Sweelincks veranstaltet wurde: Um 1630 soll Samuel Scheidt *Fantasien* seines Lehrers herausgegeben haben. Selbstverständlich ist auch diese Beobachtung nicht umkehrbar: Denn zwischen Bewunderung einer Tastenmusiker-Autorität und der Druckpublikation von Werken dieser Gattung entsteht kein Automatismus, wie wiederum Giovanni Gabrieli und Scheidemann zeigen.

Eine entsprechende Fremdeinschätzung kann sich jedoch auch in handschriftlicher Überlieferung spiegeln, sogar über größere Zeiträume hinweg. In dieser Hinsicht erweist sich die Lüneburger Handschrift KN 207/15 als charakteristisch, die eine Orgelmusik-Entwicklung über vier Generationen hinweg wiedergibt: Neben Sweelinck, der mit einer Komposition vertreten ist¹², finden sich Werke vor allem aus der Generation seiner Schüler¹³, aber auch der seiner Enkelschüler¹⁴, und der Schreiber der Quelle, Heinrich Baltzer Wedemann, gehört einer noch späteren Generation an¹⁵ (wie sich die 30 anonym eingetragenen der 56 Werke diesen vier Personengruppen zuordnen lassen, ist unklar). Damit spiegelt sich in dieser Sammlung viel eher eine Tradition als ein klar umgrenztes, zeitgenössisches oder ortstypisches Repertoire. Dieses Prinzip, an Stelle von Repertoiresammlungen eher Traditionshand-

forschung Kiel 12). Zur Ergänzung werden Personenartikel und Werklisten aus New GroveD herangezogen.

- 11 Auch die Orgelmusik-Drucke von Spirindio Bertoldo (Sartori, wie Anm. 10: 1591b, 1591c) und Annibale Padovano (ebd.: 1604e) erschienen erst postum; vgl. hierzu auch Alexander Silbiger, *Italian Manuscript Sources of 17th Century Keyboard Music*, Ann Arbor 1980, S. 8.
- 12 Zu dieser (der *Toccata a2*) vgl. Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (= Muziekhistorische Monografieën 15), S. 64.
- 13 Heinrich Scheidemann, Jacob Praetorius, Melchior Schildt; daneben Johann Decker. Sie alle sind vor 1600 geboren.
- 14 Zu dieser Generation sind die Musiker mit Geburtsjahren in den 1620er-Jahren oder kurz davor zu zählen: neben Matthias Weckmann Franz Tunder, Marcus Oltter, Christian Flor und möglicherweise Dietrich Meyer.
- 15 Zu dessen Identifizierung vgl. vorerst Curtis Lasell, Art. *Lüneburger Tabulaturen*, in: MGG2, Sachteil 5, 1996, Sp. 1513–1516, hier Sp. 1514. Wie weit es „wahrscheinlich“ ist, dass Wedemann Schüler des Lüneburger Organisten Franz Schaumkell war (vgl. die Ausführungen Lasells), sei dahingestellt; die Vermutung liegt nahe, dass die Komposition Marcus Olters (aus Wilster stammend, seit 1653 Organist in Melldorf) über Christian Flor, der 1652–1654 als Organist in Rendsburg wirkte, nach Lüneburg gelangte. Folglich kommt auch Flor zumindest als musikalischer Vermittler zwischen Wedemann und jener „Tradition“ in Frage.

schriften anzulegen, ist im Umgang mit Tastenmusik nicht ungewöhnlich. Dies gilt zunächst für das Notenbuch Johann Christoph Bachs, das dieser vor seinem Bruder Johann Sebastian ver barg: Es enthielt Kompositionen von Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Kerll und Johann Pachelbel, also aus der Traditionslinie, in der sich Johann Christoph Bach als jüngstes Glied sehen konnte¹⁶. Ebenso zeigt sich ein über mehrere Generationen hinweg reichender retrospektiver Charakter in einigen der italienischen Sammelhandschriften¹⁷.

Der Gedanke an das Exzeptionelle, Vorbildliche (und zwar in Fremd- und Selbsteinschätzung) spielt daher in der Überlieferung frühneuzeitlicher Tastenmusik wohl eine ungleich wichtigere Rolle als in anderen Bereichen der Musikkultur. Typisch ist die Überlieferung von Tastenmusik durch (häufig jüngere) Bewunderer, die bisweilen in entsprechenden Quellen eigene Kompositionen neben diejenigen ihrer offenkundigen Vorbilder stellen. Und so sorgsam auch viele Drucke von Vokalmusik in sich konzipiert sind, konnten sie doch auch unter völlig anderen Vorzeichen entstehen¹⁸ als die Drucke von Tastenmusik; für diese belegen enzyklopädische Werksammlungen stets einen Anspruch ihrer Verfasser auf das Außergewöhnliche. Daher ist auch nicht verwunderlich, dass Musiker, die als typische Schöpfer von Tastenmusik in die Geschichte eingegangen sind, ihre überlieferten Werke, die diesem Bereich angehören, erst in späteren Lebensphasen publizierten¹⁹. Tastenmusik-Publikationen jüngerer Komponisten gab es praktisch nicht; offenkundig war die Vorbildrolle eine essentielle Druckvoraussetzung, und sie konnte sich normalerweise erst im Lauf einer weiter ausgreifenden künstlerischen Entwicklung ergeben. Auch die charakteristischen Ausnahmen bestätigen dieses Bild: Claudio Merulo publizierte als Mittdreißiger zwei Orgeldrucke – im Selbstverlag, zudem bereits als Organist an San Marco in Venedig, also in einer herausgeho-

16 Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 79 f.; dieser Quellentypus ist von Sammelhandschriften, an denen mehrere Schreiber zu unterschiedlichen Zeiten arbeiteten, abzugrenzen. Ebenso wie die erhaltenen Sammlungen Johann Christoph Bachs, das Andreas-Bach-Buch und die Möllersche Handschrift (zu beiden vgl. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig u. a. 1984, besonders S. 41–45), hat auch Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch, das häufig als direkter Verwandter jenes Notenbuches in Johann Christoph Bachs Besitz angesehen wird (vgl. Christoph Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–386), demgegenüber einen anderen inhaltlichen Zuschnitt.

17 Die Bologneser Handschrift DD 53 bietet Werke von Frescobaldi und Tarquinio Merula neben solchen von Kerll und Bernardo Pasquini in einer Quelle von ca. 1720; das Manuskript Mus. str. 73 des Conservatorio di Musica Neapel beschreibt eine gesamtitalienische Tradition (Macque und Ercole Pasquini als Vertreter der Generation um 1600, daneben Frescobaldi, schließlich Vertreter des Neapolitaner Traditionskreises kurz vor 1700). Die Handschrift A/400 des Conservatorio di Musica S. Cecilia Rom erschließt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nebeneinander Werke von Ercole Pasquini, des um eine Generation jüngeren Frescobaldi und das einzige erhaltene Tastenmusikwerk des 1644 geborenen Alessandro Stradella. Zum Inhalt der Quellen vgl. im Überblick Silbiger (wie Anm. 11), S. 96–99 (Bologna), 109 f. (Neapel), 140 f. (Rom).

18 Vgl. hierzu im Überblick Küster 1995 (wie Anm. 7), S. 123 (bzw. die Hinweise etwa zu Giovanni Rovetta oder Domenico Obizzi, ebd. S. 87 und 89).

19 Dies gilt nicht nur für die extremen Fälle einer erst postum einsetzenden Drucküberlieferung von Tastenmusik, sondern ebenso für die Werke von Jacques Buus (erstmal 1547 nachweisbar), Ascanio Mayone (Sartori, wie Anm. 10: 1603b) und Adriano Banchieri (ebd.: erstmal 1605d), deren Verfasser jeweils bereits etwa 40 Jahre alt waren, als sie begannen, Orgelmusik in Druck zu geben. Den typischen Fall einer in sehr viel jüngeren Jahren (mit unter 30) einsetzenden, ambitionierten Publikation von Vokalmusik repräsentieren beispielsweise Cipriano de Rore, Luca Marenzio und Claudio Monteverdi.

benen Position; beides unterstreicht sein Selbstverständnis als führender Organist²⁰. Die nächste Merulo-Publikation mit Tastenmusik erschien dann erst 1592 (Merulo war damals 59 Jahre alt) und leitet eine Reihe weiterer Drucke ein, die über seinen Tod 1604 noch bis 1611 reicht. Charakteristisch ist ebenso die Entwicklung Frescobaldis: Alles spricht dafür, dass er bereits im Alter von 25 Jahren, bei seiner Berufung zum Organisten an der päpstlichen Cappella Giulia (1608), als herausragender Tastenmusiker galt und dass auch für ihn – wenn gleich in sehr viel jüngeren Jahren – sein Ruf jene reiche Publikationstätigkeit auslöste, mit der sein tastenmusikalisches Œuvre auch der Nachwelt zugänglich wurde.

Überlieferung von Tastenmusik erscheint damit in jedem Fall als Ausdruck von etwas Exzeptionellem, und die Quellen berichten weniger darüber, wer die großen Organisten waren, sondern eher, wer die Rolle eines Vorbilds inne hatte. Insgesamt bieten die musikalischen Quellen somit nur Zugänge zu einzelnen, schon für Zeitgenossen außergewöhnlichen Spitzenleistungen, und nur für Musiker, deren tastenmusikalisches Schaffen in größerem Umfang überliefert ist (wie etwa für Andrea Gabrieli, Sweelinck oder Scheidemann), lassen sich daraufhin auch ihre künstlerischen Vorstellungen detaillierter abschätzen; schon für eine Persönlichkeit wie Johann Ulrich Steigleder dürfte dies – im Wesentlichen ausgehend von nur zwei Drucken – kaum möglich sein. Ebenso ist es nicht denkbar, auf der Grundlage der Überlieferung zu erkennen, ob das Schaffen anderer Komponisten jener Zeit Tastenmusik einschloss; schöpferische Tätigkeit und Vorbildrolle sind nicht gleichbedeutend. Daher spiegeln die geschilderten Überlieferungsmechanismen sogar eher nur, mit welchen konkreten Tastenwerken ein bestimmter Musiker als vorbildlich galt, und bisweilen mag eine Komposition diese Rolle auch nur in einem bestimmten Zusammenhang übernommen haben – wie die Werke, die Girolamo Diruta im *Transilvano* präsentiert.

Eine solche Vorbildfunktion übernahm Schütz bekanntlich nicht; angesichts seiner herausgehobenen Stellung als Musiker insgesamt wäre es gerade ihm jedoch vermutlich nicht schwer gefallen, in diese auch den tastenmusikalischen Bereich einzubeziehen. Weil er diese Möglichkeit nicht genutzt hat, liegt die Vermutung nahe, dass Tastenmusik in seinem Dresdner Wirken keine herausragende Bedeutung einnahm; doch dies bedeutet nicht, dass er kein Tastenmusiker gewesen sei.

Die Frage nach der Publikation von Vokalmusik durch Organisten hingegen lässt sich am klarsten anhand von Fallstudien beantworten²¹. Den ausschließlich postumen Drucken der Tastenmusik Andrea Gabrielis sind zu Lebzeiten zehn Drucke mit Vokalmusik vorausgegangen (vier mit geistlichen und sechs mit weltlichen Werken). Für Sweelinck steht eine noch größere Zahl von Vokalmusikdrucken der ausschließlich handschriftlichen Überlieferung seines Tastenmusikwerks gegenüber, und in ähnlicher Relation präsentieren sich diese Bereiche im Schaffen Giovanni Gabrielis. Zwischen Spirindio Bertoldos erstem Madrigalbuch (1561) und den postumen Tastenmusik-Drucken liegen genau 30 Jahre. Von Hieronymus Praetorius war, ehe die Tabulaturen aus Zellerfeld und Visby entdeckt wurden, ausschließlich ein umfangreiches Vokalwerk bekannt, das vor allem von sechs zeitgenössischen Drucken erschlos-

20 Er stellt sich damit zudem in die Nachfolge von Jacques Buus, der schon zuvor ebenfalls als Organist an San Marco Orgelmusik publizierte, allerdings wohl erst im Alter von nahezu 50 Jahren (Sartori, wie Anm. 10: 1547 sowie 1549a und b).

21 Angaben auf der Grundlage von RISM A/I und New GroveD.

sen wird. Bereits aufgrund dieser Bemerkungen lässt sich feststellen, dass in der Überlieferung des Werkes mutmaßlich großer Tastenmusiker Vokalkompositionen einen nicht unwesentlichen Anteil einnehmen.

Doch mit dem Hinweis auf Hieronymus Praetorius berührt man eine weitere problematische Stelle in den Definitionsversuchen, wer um 1600 als Organist einzuschätzen sei. Denn trotz der speziellen Überlieferungssituation ist für ihn nie an der Berechtigung des Begriffs „Organist“ gezweifelt worden – vielleicht deshalb, weil der Gedanke an seinen Sohn Jacob, von dem sich Tastenmusik vor allem in den Quellen der Sweelinck-Tradition erhalten hat, dies unterstützen konnte. Zeitgenossen, die ebenfalls Organistenstellen inne hatten, werden hingegen anders charakterisiert, etwa Luzzasco Luzzaschi. Für ihn mag allerdings die Anstellung als Ferrareser Hoforganist und damit die musikalische „Herkunft“ von tastenmusikalischer Praxis Grundlage seiner Experimente mit generalbassbegleiteter Vokalmusik gewesen sein, die die Ferrareser Hofmusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einem Zentrum der oberitalienischen Moderne werden ließ. Insofern dürfte für Luzzaschi der tastenmusikalische Bereich in seinem Schaffen rundweg unverzichtbar gewesen sein. Dass sich von ihm neben Madrigalen kaum Kompositionen für Tasteninstrument erhalten haben, scheint erst im Rückblick späterer Zeiten seinen Rang auf diesem Sektor einzuschränken²²; noch 1669 hingegen, 62 Jahre nach seinem Tod, konnte er im historischen Bewusstsein eine Reihe der „Signori Organisti Ferraresi“ anführen²³. Da ferner Frescobaldi sein Schüler war, dieser schon kurz nach seiner Unterrichtszeit als bewunderter Tastenmusiker galt und in seinem Vokalwerk dem Stil Luzzaschis offenkundig verpflichtet ist, mag er ähnliche Anregungen von diesem auch auf dem Sektor der Tastenmusik bezogen haben²⁴, zumal er sich 1624 in der Vorrede seiner *Capricci* ausdrücklich auf „la disciplina del Sig: Luzzasco Organista si raro“²⁵ beruft. Ihm wird man daher kaum gerecht, wenn man ihn lediglich als typischen Repräsentanten des späten italienischen Madrigals würdigt²⁶; auch für ihn muss gelten, dass das Vokalwerk – wie etwa für Andrea Gabrieli oder Hieronymus Praetorius – den typischerweise für den Druck geeigneten Schaffensausschnitt repräsentierte²⁷, dass aber an seiner Bedeutung als Tastenmusiker nicht zu zweifeln ist, obgleich seine dokumentierte Vorbildfunktion in diesem Bereich kaum musikalische Überlieferung nach sich zog²⁸.

22 Dies prägt den Gegensatz, den Heribert Klein bildet (*Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz u. a. 1989): zwischen zeitgenössischer Bewunderung Luzzaschis und der Feststellung: „Von Luzzaschi ist jedoch so gut wie keine Musik für Tasteninstrumente vorhanden“ (S. 16, Anm. 16).

23 Vorrede zu Luigi Battiferi, *Ricerarsi a quattro, a cinque, e a sei [...] Opera terza*, Bologna 1669 (zitiert nach Sartori, wie Anm. 10: 1669h).

24 Ein knapper Hinweis darauf (im Hinblick auf die *Fantasia* von 1608) bei Hammond (wie Anm. 10), S. 128.

25 Zitiert nach Sartori, wie Anm. 10: 1624b. Nicht unerwähnt sei, dass auch für Frescobaldi ein Madrigaldruck die Reihe seiner Druckpublikationen eröffnete, allerdings im gleichen Jahr wie sein erster Druck mit Tastenmusik.

26 So fehlt im Textabschnitt „Works“ des Luzzaschi-Artikels von Edmond Strainchamps in *New GroveD* 11 (S. 379 f.) jegliche Würdigung seiner (am Artikelschluss tabellarisch erwähnten) Tastenmusik.

27 Wobei zu Lebzeiten Alfonso II. d'Este sogar der Bereich der geringstimmigen, generalbassbegleiteten Vokalmusik ausgespart werden musste. Vgl. Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, 2 Bände, Princeton 1980, Bd. 1, S. 63.

28 Von ihm erschien bereits in vergleichsweise jungen Jahren ein nicht erhaltener Druck mit *Ricerarsi* (vor 1591, vgl. Sartori, wie Anm. 10, S. 70), zu Lebzeiten ferner eine *Toccatà in Girolamo Dirutas Il Transil-*

Damit sind Antworten auf die eingangs formulierten allgemeinen Fragen möglich. Überlieferung von Tastenmusik der Spätrenaissance und des Barock ist vielfach von dem Gedanken getragen, dass man sich auf ein Vorbild beziehen könne – oder gleich auf eine ganze Gruppe, so dass sich aus Quellen auch ganze Tastenmusiker-Traditionen ablesen lassen, und zwar nicht nur im nord- und mitteldeutschen Raum, sondern auch in unterschiedlichen Regionen Italiens, wie etwa das Zitat über eine Ferrareser Tradition und die Strukturen der beschriebenen Handschriften zeigen. Es ist also etwas Außergewöhnliches, dass Tastenmusik erhalten geblieben ist; das gewissermaßen „normale“ Schaffen eines Musikers auf jenem Sektor ist aus den Quellen folglich in der Regel nicht erschließbar. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, wenn von Tastenmusikern vorrangig Werke anderer Gattungen überliefert sind; die Verbreitung von Kompositionen jener mutmaßlichen Kerngattungen wurde offenbar von besonderen Gedanken geleitet – nicht erst in der langfristigen Überlieferung, sondern schon beim Umgang des Musikers selbst mit seinem Werk und seiner Umwelt.

Die Konsequenz aus diesen Feststellungen kann selbstverständlich nicht sein, im Schaffen jedes beliebigen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, der mit Vokalwerken in die Musikgeschichte eingegangen ist, gewissermaßen vorsorglich einen Freiraum für nicht überlieferte Tastenmusik frei zu halten. Wichtig ist aber, dokumentarische Hinweise ernst zu nehmen, denn nur diese können darüber informieren, an welchen Stellen es Orgelwerke gab – über die musikalische Überlieferung hinaus, die mit dem diffusen Anspruch des Exemplarischen behaftet zu sein scheint. Keinesfalls können Hinweise auf tastenmusikalisches Wirken (und seien sie noch so vage) gegen die Überlieferung von Werken anderer Gattungen aufgerechnet und für nebensächlich erklärt werden.

Auch dann also, wenn für Schütz im Unterricht bei Gabrieli die Tastenmusik im Vordergrund stand, wäre es kaum anders zu erwarten, als dass eine Werksammlung, die er daraufhin in Druck gab, Vokalmusik enthielte. Gerade im Umkreis Gabrielis, der seine Tastenmusik allenfalls vereinzelt, nie aber in größeren Sammlungen publizierte, wäre ein anderes Verhalten nicht zu verstehen. Eine Abgrenzung, wie Denis Arnold sie zwischen „composers“ und „instrumentalists“ unter Gabrielis Schülern getroffen hat, ist also nicht sinnvoll, denn die „composers“ sagen, wenn sie sich am Unterrichtsende Vokalmusik publizierten, nichts darüber aus, ob sie Gabrieli, einen der profiliertesten Organisten seiner Zeit, nicht ebenfalls eher als „instrumentalists“ aufgesucht haben. Der Ertrag der Lehre zeigte sich folglich nur deshalb in Madrigalen und Motetten, weil eine Publikation von Tastenmusik nicht denkbar erschien, solange diese nicht aus der Feder einer bereits berühmten Autorität stammte.

Überhaupt wäre es erstaunlich, wenn Landgraf Moritz darin, dass er Schütz zu Gabrieli sandte, nicht auch besondere tastenmusikalische Interessen verfolgt hätte. Denn fast alle anderen Schüler Gabrielis waren Organisten. Gregor Aichinger stand als Organist im Dienst bei Jacob Fugger, Melchior Borchgrevinck beim dänischen König Christian IV., Johann Grabbe bei Simon Graf von Lippe, Gallus Guggumos bei Albrecht VI. von Bayern, Alessandro Tadei beim österreichischen Erzherzog. Aichinger, Borchgrevinck, Grabbe, Guggumos und Tadei

vano (ebd.: 1593b). Weitere Werke wurden postum gedruckt: eine Canzona in einem Sammelwerk (ebd.: 1608f), zwei Ricercari in Dirutas *Seconda parte del Transilvano* von 1609 (typischerweise in einem Lehrwerk). Lediglich drei weitere Tastenkompositionen, die unter Luzzaschis Namen überliefert sind, haben sich (in handschriftlichen Quellen) erhalten.

bezeichnen sich sogar auf den Titelseiten ihrer Drucke als Organisten; Christoph Klemsee schließlich, „Instrumentist“ der Grafen von Schwarzburg, erscheint in Arnstadt als Amtsvorgänger Heinrich Bachs²⁹. Sie treten damit in eine Reihe mit den weiteren Organisten, die am Ende des Unterrichts bei Gabrieli anscheinend keine Vokalwerke publiziert haben: mit Wolf Gans an der Stuttgarter Stiftskirche, Ludwig Lohet am württembergischen Herzogshof, Wilhelm Lichtlein aus Augsburg³⁰. Unter den Musikern jedenfalls, die jene Unterrichtszeit mit einem Vokalmusikdruck krönten, wäre Schütz der einzige Nicht-Organist – neben einer größeren Zahl dänischer Musiker.

Folglich stellt sich zunächst die Frage, ob Christian IV. von Dänemark an Gabrieli nicht vielleicht ein außergewöhnliches Interesse hatte, so dass er ihn (anders als andere Fürsten) tatsächlich als unumschränkte Autorität betrachtete, der er auch Sänger zum Unterricht anvertraute. Schütz jedoch lässt sich dieser Gruppe nicht zurechnen, weil für ihn im Umfeld seines Venedig-Aufenthaltes eindeutige Hinweise auf eine Organistentätigkeit vorliegen; er ist vielmehr unter den Gabrieli-Schülern in die charakteristische Gruppe der komponierenden Tastenmusiker einzureihen – neben Aichinger, Borchgrevinck, Klemsee, Grabbe und Gugumos³¹. Demnach kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass Schütz nicht etwa zu einem abstrakten Kompositionsunterricht zu Gabrieli entsandt wurde, sondern mindestens daneben auch für eine Spezialausbildung als Organist.

Damit erhält die Umschreibung seiner anschließenden Kasseler Tätigkeit einen Sinn: Die Organisten Grabbe und Klemsee verpflichteten sich, nach der Unterrichtszeit den Dienst bei ihren Förderern zu nehmen; in ähnlicher Weise trug die Gemeinde der Hamburger Katharinenkirche die Kosten, die Heinrich Scheidemanns Unterricht bei Sweelinck aufwarf, weil sie erwartete, daraufhin die entsprechenden Früchte ernten zu können³². Überträgt man diese Modelle auf Schütz, hätte Moritz von Hessen dessen Ausbildung bei Gabrieli von vornherein im Hinblick auf eine spätere Anstellung als Organist finanziert, die eine weitergehende Kapellmeisterfunktion allenfalls als Option enthielt. Dies wird auch von Moritz' Beschreibung Schützens als „unsern alumnum undt bestelten organisten“ nahe gelegt (Brief nach Dresden, 24. Dezember 1616): Der zweite Terminus bezieht sich auf die aktuelle Kasseler Dienststellung einschließlich der Besoldung; demgegenüber verweist der Begriff „Alumne“ unzweifelhaft auf die vorausgegangene, vom Landgrafen finanzierte Ausbildung. Diese erwähnt er wenig später sogar nochmals ausdrücklich³³; es falle ihm schwer, dass er Schütz entlassen „undt zu der jezigen intention darzu Ich seine Person auferzog Undt anführen lassen entraten soll“. Da es stets gerade die Kasseler Position ist, die in den Briefen mit „Organist“ umschrieben

29 Johann Christoph Olearius, *Historia Arnstadiensis. Historie der alt-berühmten Schwartzburgischen Residenz Arnstadt* [...], Arnstadt 1701, S. 385.

30 Im Überblick (noch ohne Diskussion der Tastenmusiker-Verhältnisse) vgl. Küster 1995 (wie Anm. 7), S. 35–40.

31 Tadei, von dem sich kein Druck erhalten hat, der unmittelbar im Zusammenhang mit dem Unterricht zu sehen wäre, bleibt hier außer Betracht.

32 Zu Grabbe vgl. Walter Salmen, *Johann Grabbe, ein lippischer Jugendgefährte von Heinrich Schütz*, in: Richard Baum u. a. (Hrsg.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel u. a. 1968, S. 518–527, hier S. 521f. Zu Klemsee vgl. Küster 1991 (wie Anm. 7), S. 124; zu Scheidemann vgl. Mattheson (wie Anm. 3), S. 329.

33 Dane (wie Anm. 5), S. 351 und 353 (16. Januar 1617).

wird, lässt sich das von Moritz Gesagte nur so verstehen, dass es seine „intention“ gewesen sei, Schütz für diese Position vorzubereiten.

Dass die Informationen darüber, wer Gabriellis wohl wichtigste Orgelschüler waren, so schwer zu beschaffen sind, ist nicht außergewöhnlich, denn über andere Organistenschulen ist man nicht viel besser informiert. Breite Einblicke in die Sweelinck-Schule sind nur dank des glücklichen Umstandes möglich, dass Johann Kortkamp in seiner „Organistenchronik“ die Verbindungen dargestellt und Johann Mattheson diese Informationen in seiner *Grundlage einer Ehrenpforte* noch nachgezeichnet hat³⁴; Kenntnisse über Frescobaldis Schülerkreis fallen hingegen noch dürftiger aus als für die beiden genannten Gruppen³⁵, möglicherweise weil sich im künstlerischen Profil von Organisten der tastenmusikalische Bereich allmählich gegenüber der Vokalmusik emanzipieren konnte – in einer Zeit, in der in Italien die Drucklegung sowohl von Vokal- als auch von Tastenmusik an Bedeutung verlor³⁶. Da Schütz' venezianische Ausbildung aber noch in die Zeit zuvor fällt und zudem in Venedig als zentralem Ort des Musikaliendruckes erfolgte, erscheint das Bild wiederum als schlüssig.

Demnach erscheint Schütz nach seinem Choristendasein als typischer Vertreter jenes Standes anspruchsvoller Organisten, deren musikalisches Profil neben diesem instrumentalen Zentrum auch andere Musikgattungen einschloss. Als Tastenmusiker erlangte Schütz in Venedig jedoch noch nicht die gleiche Ausstrahlung wie der um zwei Jahre ältere Frescobaldi, der in ähnlichem Alter die Organistenstelle an der Cappella Giulia antrat; möglicherweise stellte sich das Bild bereits anders dar, wenn Schütz in Venedig Gabriellis Nachfolger geworden wäre. Nicht zu unterschätzen sind daher auch Schütz' musikalische Aktivitäten während seiner Zeit an der Universität Leipzig: Dass er mit dem Thomasorganisten Andreas Düben in Kontakt stand, dessen Sohn gerade in jener Zeit seinen Unterricht bei Sweelinck angetreten hatte, ist zwingend anzunehmen; Kenntnisse darin, wie „sachen für Organisten auf die Niederländische manier“ aussähen, könnte Schütz gerade aus diesen Kontakten bezogen haben³⁷. Früher als in Kassel geplant, sprengte er dann die dort für ihn gezeichnete berufliche Basis, als ihm die Kapellmeisterfunktion am Dresdner Hof übertragen wurde.

34 Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188–213 (zahlreiche Hinweise auf Lehrer-Schüler-Beziehungen); Personenartikel bei Mattheson (wie Anm. 3), besonders zu Sweelinck als „hamburgische[m] Organistenmacher“, S. 332.

35 Vgl. hierzu Hammond (wie Anm. 10), S. 75 f. und (mit Blick auf deutsche Organisten) S. 88.

36 Vgl. für Italien die statistischen Übersichten Silbigers (wie Anm. 11), S. 9. Zum Rückgang der Publikation von Vokalmusik gerade durch junge Musiker vgl. Küster 1995 (wie Anm. 7), S. 112–114.

37 Hinweise bereits bei Moser (wie Anm. 4), S. 70. Zum Zitat aus Schütz' Gutachten über Musikalien Samuel Scheidts vom 30. Dezember 1624 vgl. Schütz GBr, S. 74.

Modalität und Kontrapunkt Frescobaldi „Toccata cromatica“ (1635)

CHRISTIAN BERGER

Girolamo Frescobaldi ist im August 1634 durch die Vermittlung des mächtigen und reichen Kardinals Francesco Barberini unter glänzenden finanziellen Bedingungen als Organist nach Rom zurückgekehrt. Ein Jahr später, im August 1635, widmete er dem Bruder seines Gönners, Kardinal Antonio Barberino, die Sammlung liturgischer Orgelstücke *Fiori musicali*¹. Kurz zuvor hatten zwei andere Ereignisse in Rom stattgefunden, auf deren möglichen inneren Zusammenhang Ulrich Siegele hingewiesen hat²: Am 22. Juni 1633 hatte Galileo Galilei nach der Verurteilung durch die Inquisition seinen Thesen abgeschworen, und am 22. Oktober desselben Jahres hatte sich Claudio Monteverdi aus dem politischen Schutz Venedigs heraus in einem Brief an den Sekretär des Kardinalskollegiums, Giovanni Battista Doni, gewandt, um zu erkunden, ob die Kirche inzwischen zu einem gnädigeren Urteil über seine „seconda pratica“ gelangt sei³. Schließlich hatte 33 Jahre zuvor Giovanni Maria Artusi von Kardinal Pompeo Arigoni den Auftrag erhalten, als Hüter der Tradition „den Diener des weltlichen Herrn [...], der abzudriften droht, auf dem rechten Weg“ zu halten⁴.

Es ist kaum anzunehmen, dass ein Komponist, auch einer vom Range Frescobaldi, in der geistigen Situation des Roms jener Jahre, in der, so Siegeles provozierende Vermutung, „neue Kompositionsverfahren auf einer Ebene mit neuen Weltsystemen verhandelt und verächtigt“ wurden⁵, mit aufsehenerregenden Neuerungen hervorzutreten wagte. Und im Vorwort zu den *Fiori musicali* betont Frescobaldi, dass es ihm vor allem darum ging, den Organisten zu helfen, so dass sie nicht nur von seinen Stücken „befriedigt“ seien, sondern auch „daraus einen Nutzen ziehen“⁶.

Vor diesem Hintergrund scheint es allerdings fraglich, ob Frescobaldi sich ausgerechnet in einem Stück wie der *Toccata cromatica* „mit dem in jener Zeit so brennenden Problem der Dissonanz-Akkordik, der *Seconda prattica* auseinandersetzen“ wollte⁷. Zwar mag das von Roland Jackson beschriebene „sonderbare chromatische Schwanken“ zu tonaler Mehrdeutigkeit führen⁸, aber der Blick des Analytikers wird von der Chromatik gleichsam geblendet, so dass

1 Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge (Mass.) u. a. 1983, S. 83 f.

2 Ulrich Siegele, *Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis 'seconda pratica' satztechnisch zu verstehen?*, in: *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*, München 1994 (= Musik-Konzepte 83/84), S. 101 f.

3 Denis Stevens (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Briefe 1601–1643*, übers. von Susanne Ehrmann u. a., München 1989, S. 463 ff.

4 Siegele (wie Anm. 2), S. 33.

5 Ebd., S. 102.

6 Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali* (1635), hrsg. v. Pierre Pidoux (= Girolamo Frescobaldi. Orgel- und Klavierwerke 5), Kassel 1954, Vorwort S. 3.

7 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967, S. 414.

8 Roland Jackson, *On Frescobaldi's Chromaticism and its Background*, in: MQ 57 (1971), S. 255–269, hier S. 258: „The strange chromatic waverings [...] and the tonal ambiguity attending them probably seemed to Frescobaldi an appropriate means for suggesting through music the mystery of the Elevation.“

es bislang keinem gelingen will, diese Takte überzeugend auf ihren historischen Hintergrund zurückzuführen. Nur Friedhelm Krummacher hatte 1980 in seiner Studie zum *Stylus phantasticus* darauf hingewiesen, „dass die chromatischen Themen Frescobaldis keineswegs harmonische Wagnisse bedeuten. Vielmehr bleibt das System der Kirchentöne auch dort, wo sein Raum höchst frei genutzt wird, eine regulative Voraussetzung. Was kühn voranzuweisen scheint, ist im selben Maß der Tradition verpflichtet“⁹. In seiner Analyse der *Tocatta* ging Krummacher dann allerdings nur am Rande auf die Eingangstakte ein, widmete er sich doch vor allem der Untersuchung der folgenden Imitationskette. Dabei ließe sich gerade in diesen wenigen Takten seine These vom Vorrang der Kirchentöne einlösen, endet doch dieser Abschnitt mit einer äolischen Wendung auf der Oberquarte *a* des dem Stück zugrunde liegenden e-phrygischen Modus.

1. Josquin des Prés

Gestatten Sie mir an dieser Stelle einen kleinen historischen Exkurs, bevor ich auf die Details dieser Takte zurückkomme. Denn, so meine These, der phrygische Modus stellte offensichtlich eine besondere Herausforderungen an das satztechnische Können eines Komponisten dar, eine Herausforderung, die nicht ohne den bewussten Rückgriff auf die Tradition dieser Auseinandersetzung bewältigt werden konnte. Es geht nicht allein darum, die satztechnischen Probleme der Klauselbildung, auf die ich gleich eingehen werde, zu bewältigen, es geht vielmehr darum, die modale Charakteristik dieses Modus, die mit der Solmisation der Quint- und Quartspecies für uns nur angedeutet wird, auch in der Mehrstimmigkeit unter den besonderen kontrapunktischen Rücksichten zu bewahren.

Dass Frescobaldi mit diesem Modus umgehen konnte, hatte er schon in seiner ersten Veröffentlichung, den *Fantasien* von 1608 bewiesen. Dass er sich darüber hinaus der satztechnischen Tradition dieses Modus bewusst war, zeigte er 1624 im *Capriccio IV sopra La, sol, fa, re, mi* aus dem *Primo libro di Capricci*, das Frescobaldi in Rom veröffentlicht und dem damaligen Prinzen und späteren Herzog von Ferrara, Alfonso III. d'Este, gewidmet hatte¹⁰. Das *Soggetto La sol fa re mi* geht zurück auf eine Messe, die Josquin des Prés in den 1490er Jahren, also während seiner Zeit als päpstlicher Sänger in Rom, komponiert hatte¹¹. Um ihre Entstehung hatte Heinrich Glarean, ein großer Bewunderer Josquins, eine Anekdote gerankt. Danach verweist das *Soggetto* auf die französische Vertröstung eines ungenannten adligen Gönners „*Laise faire moy*“ – „überlass es mir“, die Josquin sogleich als klingende Mahnung

9 Friedhelm Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *SjB* 2 (1980), S. 7–77, hier S. 31 f. Vgl. ansonsten Jackson (wie Anm. 8). Zu einem ähnlichen Ergebnis, allerdings aufgrund einer eher fragwürdigen statistischen Untersuchung, kam 1983 auch Alexander Silbiger, *Tipi tonali nella musica di Frescobaldi per strumenti a tastiera*, in: Sergio Durante u. a. (Hrsg.), *Girolamo Frescobaldi nel iv centenario della nascita*, Florenz 1986 (= *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* 10), S. 301–314.

10 Vgl. Étienne Darbellay, *Le Toccatte e i Capricci di Girolamo Frescobaldi. Genesi delle edizioni e apparato critico*, Mailand 1988 (= *Monumenti musicali italiani*, Supplement zu Bd. 4, 5, 8; zugleich G. Frescobaldi, *Opere complete*, Supplement zu Bd. 2–4), S. 126 f.

11 Josquin Desprez, *Missa La sol fa re mi*, hrsg. von A. Smijers, Amsterdam u. a. 1926 (= *Werken van Josquin des Prez*, Missen 1), S. 35–56.

in eine, so Glarean, „elegante Messe“ umgesetzt habe¹². James Haar ist den Quellen dieser Messe nachgegangen und stieß dabei auf zahlreiche weltliche italienische Dichtungen, die diesen Text („*lascia fare mi*“) als Refrain aufnehmen und deren verloren gegangene Vertonungen möglicherweise der Messe zum Vorbild gedient haben, war doch ein solche spielerische Verwendung von Solmisationssilben in jener Zeit sehr beliebt¹³.

Allerdings wird dieses Soggetto gerade bei Josquin nicht nur als melodische Floskel eingesetzt, die beliebig als Rohmaterial zu verwenden ist, sondern es enthält wichtige Vorentscheidungen für die Gestaltung der Messe, insbesondere im Hinblick auf die Wahl des Modus. Das ist in der *Missa Hercules Dux Ferrariae* nicht anders, deren Soggetto den Vokalen des im Titel angesprochen Widmungsträgers nachgezeichnet ist: *re ut re ut re fa mi re*. Auch dieses Soggetto zieht sich im Tenor durch fast alle Sätze und bestimmt somit den auf *re* endenden, also den dorischen Modus dieser Messe (Beispiel 1). Ein weiterer Punkt ist dabei zu beachten: Das Soggetto selber endet mit einer dorischen *clausula tenorizans mi* → *re*. Die Klausel, die so in regulärer Weise zur Finalis des dorischen Modus absteigt, braucht nur in den anderen Stimmen durch die entsprechenden Klauseln ergänzt zu werden.

Beispiel 1: Josquin des Prés, *Missa Hercules dux Ferrarie*, Kyrie T. 9–17

The image shows a musical score for Josquin des Prés' Kyrie from the *Missa Hercules dux Ferrarie*, measures 9-17. The score is in four parts: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Tenor part features a prominent vocal line with the text 'Her cu les Dux' (measures 9-12) and 'Fer ra ri e' (measures 13-16). The lyrics 're ut re ut re fa mi re' are written below the Tenor staff. The music is in a simple, rhythmic style characteristic of the early Renaissance.

12 Henricus Loritus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Nachdr. Hildesheim 1969, S. 441 [recte 440]: „[...] composuit Missam oppido elegantem *La sol fa re mi*.“

13 James Haar, *Some Remarks on the 'Missa La sol fa re mi'*, in: Edward E. Lowinsky u. a. (Hrsg.), *Josquin des Prés. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference [...] New York [...] 1971*, London u. a. 1976, S. 564–588; allerdings vermisst man in Haars Liste der vokalen und instrumentalen Werke, in denen jenes Soggetto nach Josquin und wohl auch in Kenntnis seiner Messe aufgenommen wurde, unser *Capriccio* Nr. 4 aus Girolamo Frescobaldis Sammlung von 1624.

Das Soggetto *La sol fa re mi* dagegen verweist mit seinem Zielton *mi* auf einen phrygischen Modus, wobei schon ein kurzer Blick auf das Kyrie die Spannweite der satztechnischen Probleme aufzeigt:

Beispiele 2a: Josquin des Prés,
Missa *La sol fa re mi*, Kyrie, T. 11–14

2b: Josquin des Prés, Missa *La sol fa re mi*, Kyrie, Schluss

2c: Josquin des Prés,
Motette *Miserere mei, Deus*, Schluss

2d: Josquin des Prés, Missa *La sol fa re mi*, Schluss des Agnus I

Die erste Klausel am Ende des Kyrie 1 (Beispiel 2a) bleibt schwach, da die Cantus-Klausel, der aufsteigende Schritt *re* → *mi*, im Bass liegt. Stärker wirkt die Schlussklausel des 2. Kyrie (Beispiel 2b), bei der nun die Tenor-Klausel im Bass, die Cantus-Klausel im Cantus liegt und das Soggetto im Tenor in die Oberquinte *h-mi* führt. Auch dies ist noch keine vollgültige Schlussklausel, fehlt doch abgesehen von der Zuordnung der Stimmen zu den Klauseln der Quintfall der Bassklausel. Allerdings ist es im phrygischen Modus gar nicht möglich, einen fallenden Quintschritt zur Finalis *mi* zu ergänzen, ergäbe dies doch auf der Pänultima einen Tritonus *mi* zum Tenorton *fa*: „*mi contra fa diabolus in musica*“ heißt es treffend – leider

erst bei Johann Joseph Fux¹⁴. So weicht man gewöhnlich in die Unterquarte aus und erhält dann eine Kadenzformel, bei der die Finalis e'-mi wie am Ende von Josquins *Miserere* (Beispiel 2c) „von der Unterquinte fundiert wird“¹⁵. Am Schluss der Messe, am Ende des Agnus 1, wählt Josquin allerdings eine weitere Möglichkeit (Beispiel 2d): An die e-mi-Klausel auf der Pänultima, die das Soggetto im Tenor begleitet, fügt er noch eine Klausel an, die später als äolisch bezeichnet wurde und allerdings alle Anforderungen an einen regulären Schluss erfüllt: Fallende Bassklausel im Bass, Tenorklausel im Tenor, Cantus-Klausel im Cantus und schließlich die Altklausel, die liegende Quinte e' im Alt. Das Ergebnis ist ein Klang, dessen mi nur mehr in der Oberquinte als e'-mi im Alt zu finden ist, das durch ein a-la gleichsam unterfüttert wird. Rein gar nichts, das ist deutlich zu beachten, verbindet diesen äolischen Modus mit unserer modernen Vorstellung von a-Moll. Wesentlich für sein Verständnis ist die Verbindung mit der mi-Floskel des phrygischen Modus¹⁶.

Dass die Fundierung der mi-Klausel durch ein a-la auch schon im 16. Jahrhundert zumindest zu Irritationen der Theoretiker führte, zeigt die Auseinandersetzung um Josquins *Miserere*. Pietro Aaron erkannte das kontrapunktische Problem genau und qualifizierte den a-Schluss der Tertia pars als einen uneigentlichen Schluss gegenüber den e-Schlüssen der vorangegangenen beiden Partes. Glarean dagegen nutzte dieses Stück als wichtiges Beispiel für seine neue Lehre und wies es als Ganzes seinem neuen äolischen Modus zu¹⁷. Und Leonhard Lechner bestätigte gegen Ende des 16. Jahrhunderts die innere Verwandtschaft der beiden Modi: „Ir Decimus tonus ist vnserm tertio & quarto so gleich in ambitu, das vast kein differenz, allein in sede finali, Zuspüren [...]“¹⁸.

2. Frescobaldi, Capriccio

Wenn Frescobaldi mehr als 130 Jahre später das phrygische Soggetto La sol fa re mi übernimmt, stellt er sich im Gegensatz zu vielen anderen den Anforderungen des phrygischen Modus, der eigentlich von vornherein durch die Auswahl der Solmisationssilben evoziert wird¹⁹. In anderen Stücken wird gewöhnlich die mi-Klausel einfach nach re weitergeführt und so ein dorischer Zusammenhang geschaffen, der allerdings mit der kompositorischen Idee des Soggettos nichts mehr zu tun hat (vgl. Beispiel 3).

14 Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1752, S. 51; zitiert nach Gustave Reese, Art. *Tritonus*, in: MGG 13, Kassel u. a. 1966, Sp. 699–712, hier Sp. 701.

15 Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1992 (= Bärenreiter Studienbücher Musik 3), S. 27.

16 Die Häufigkeit von a-Schlüssen sagt nichts über ihre satztechnische Konstruktion aus, die für Carl Dahlhaus denn auch im Hintergrund bleibt; vgl. seine *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (= Saarbrücker Schriften zur Musikwissenschaft 2), S. 202.

17 Dazu ausführlich Christle Collins Judd, *Aspects of Tonal Coherence in the Motets of Josquin*, Ph. D. Univ. of London, King's College, Ann Arbor 1995, Bd. 1, S. 61–67.

18 Leonhard Lechner an M. Samuel Mageirus, zit. von Georg Reichert: *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: AfMw 10 (1953), S. 185–212, hier S. 211.

19 Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, *Phantastik und Kontrapunkt: Zur Kompositionsart Frescobaldis*, in: Mf 48 (1995), S. 1–14, hier S. 6.

Beispiel 3a: Giovanni Cavaccio, *Toccata Terza à 4*²⁰, Schluss

Beispiel 3b: Rocco Rodio, *Quinta Ricercata*²¹, Schluss

Anders Frescobaldi, der sein Capriccio wie Josquin im Kyrie der Messe mit einer Imitation im Abstand der beiden Hexachorde, hier also im Quintabstand, beginnt (Beispiel 4a): Dem Alt, der mit a'-la beginnt, also im Hexachord naturale, folgt die Imitation im Cantus von e''-la aus. Allerdings hatte Frescobaldi es gut 130 Jahre nach Josquin leichter mit der Behandlung des Modus. Ihm stand weit selbstverständlicher auch der 10. Modus zur Verfügung, der viele Probleme des 4. Modus vermeiden half. Die Verkettung der Soggetti in den einzelnen Stimmen ist nun bei Frescobaldi so eng, dass lange überhaupt keine klare Zäsur zu erkennen ist. Der Tenor-Einsatz führt im T. 5 in eine synkopische Floskel, die auf einen a-Schluss im 6. Takt zu zielen scheint, der aber von den anderen Stimmen nicht mitgetragen wird. Im T. 9 wird eine phrygische Zäsur auf A-mi im Bass angedeutet, die den Zielton e'-mi des Soggettos im Alt begleitet – zugleich ein klares Zeugnis für die phrygisierende Tendenz dieses Modus²².

20 Giovanni Cavaccio, *Sudori Musicali* (1626), hrsg. v. I. Evan Kreider, American Institute of Musicology 1984 (= CEKM 43), S. 10.

21 Rocco Rodio, *Cinque ricercate, una fantasia*, hrsg. v. Macario Santiago Kastner, Padua 1958, S. 29.

22 Meier (wie Anm. 15), S. 148 u. 217.

Beispiel 4a: Frescobaldi, Capriccio 4, T. 1–10

La sol fa re mi

La sol fa re mi

La sol fa re mi

La

6

La sol fa re

La sol fa re mi

La sol fa re mi

sol fa re mi [fa mi]

Deutlicher ist die Zäsur im T. 27, in dem nur die beiden beteiligten Stimmen auf der Oktave a/a' enden, während die Quinte e' im Alt ausgespart bleibt für den folgenden Einsatz einer neuen Imitationskette.

Beispiel 4b: Frescobaldi, Capriccio 4, T. 25–29

25

a-re La sol fa re mi

La sol fa re mi

fa mi A-re

La sol fa re [mi]

Am Schluss des Stückes wird der äolische Modus besonders deutlich herausgestellt: Der Alt spielt ab T. 153 ein letztes Mal in langen Notenwerten das Soggetto, um dann auf dem Schlusston e'-mi liegen zu bleiben. Die Außenstimmen kadenzieren zunächst ebenfalls auf e (T. 155), um dann schließlich eine schlusskräftige a-Klausel mit Cantus-Klausel im Cantus und Bassklausel im Bass anzuschließen. Der Schlusston im Cantus ist demnach wie der Beginn des Soggettos im 1. Takt ein a'-la, unter dem die Quinte e'-mi, der Schlusston des Soggettos, erklingt.

Beispiel 4c: Frescobaldi, Capriccio 4, T. 152-157

152

La sol fa re

155

mi

E-mi

3. Frescobaldi, *Toccata cromatica*

Betrachtet man nun die *Toccata cromatica*²³ nicht allein unter klanglichen Gesichtspunkten, sondern fragt nach den Bedingungen des kontrapunktischen Satzes unter Berücksichtigung des modalen Bezugssystems, kommt man auch bei diesem Stück zu ganz überraschenden Antworten (Beispiel 6, S. 26). Zunächst fällt der Tenor als Achse dieses phrygischen Stückes

23 *Toccata cromatica per l'Eleuatione*, in: *Fiori musicali* (1635), hrsg. v. Pierre Pidoux, Kassel u. a. 1954 (= Girolamo Frescobaldi, Orgel- und Klavierwerke 4), S. 18–19.

Ausgangspunkt des Satzes im T. 1 ist ein e-Klang mit Terz g' im Alt. Als erste Stimme setzt der Bass mit seinem Quintsprung zum h einen neuen Grundton, dem Alt und Tenor folgen, wobei der Alt seine Sexte in die Quinte fis', der Tenor seine Quarte e' zur Terz d' auflöst. Der Bass lenkt damit zugleich die Aufmerksamkeit auf das h' und die von ihm ausgehende Linie im Cantus, die aufsteigende Quarte h'-mi/e''-la. Allerdings setzt nun der Alt ein Gegengewicht zum Beginn, indem er von der Quinte fis' zur großen Sexte gis' weiter schreitet und damit offensichtlich zusammen mit dem Bass über die große Sexte h/gis' die Oktave a/a' im T. 2 anstrebt. Dieser Tendenz entsprechend wird das c''-fa im Cantus konsequenterweise zu cis'' erhöht, um die verminderte Quarte gis'/c'' zu vermeiden. Der Tenor folgt dem Alt im Terzabstand bis zum a', das er angesichts des cis'' im Cantus notwendigerweise mit seinem Spitzenton fis' unterterzt.

Beispiel 6: Frescobaldi, *Toccata cromatica*, T. 1–7

The musical score for Example 6 consists of four staves. The top staff is the Cantus (Soprano), the second is the Bass, the third is the Alto, and the fourth is the Tenor. The lyrics are: mi [fa] sol la, la sol fa mi, sol fa mi re/la, sol fa mi, re mi fa sol la. The score shows a chromatic ascent in the Cantus and a corresponding chromatic descent in the other voices.

Unterhalb des aufsteigenden Quartenzugs im Cantus läuft nun ein satztechnisches Modell ab, dessen drei beteiligte Stimmen in Beispiel 7a zusammengefasst sind. Es sieht zunächst wie eine absteigende Linie des Alt aus – la sol fa mi –, die, unterstützt durch die Synkopenfloskel im Tenor zum d-Klang in T. 4 führen sollte, was außerdem noch durch den Quintfall im Bass bestätigt zu werden scheint. Aber der Tenor weicht dem Sekundvorhalt am Ende von T. 3 zum c' aus, mit dem er seinerseits eine Transposition dieses satztechnischen Modells weiterführt, das im Beispiel 7b zusammengefasst wird. Es beginnt schon mit dem synkopischen d' in T. 3 und funktioniert von da aus auf genau die gleiche Weise wie zuvor das Modell aus Beispiel 7a von T. 2 aus. Nur sind jetzt andere Stimmen beteiligt, die durch Oktavierung von Cantus und Alt in eine vergleichbare Form gebracht wurden. Am Ende steht wieder eine synkopische Floskel in einer Nebenstimme (nun im Cantus: fis'-g'-fis'), die auf einen g-Klang hinweist. Aber wieder wird die Auflösung vermieden und der Satz anders weitergeführt. Wichtig ist beide Male, dass die führende Stimme eine diatonisch absteigende Quarte ausschreitet: Im Alt (T. 2/3) ist es die Quarte a'/e', im Tenor dagegen die darunter liegende Quarte d'/a. Damit sind wir aber über die ineinander geschachtelte Sequenzierung unvermittelt in einen anderen modalen Bereich geraten, der allerdings im Cantus schon sehr

deutlich durch die Wechselnote a'-b'-a' (nach dem Quartenzug h'-mi → e''-la ist kein größerer Gegensatz denkbar!) klar vorbereitet wurde. Nach den beiden Quartan h'-mi/e''-la und e'-mi/a'-la, die sich um die phrygische Finalis e herumschließen, folgen nun in der Tenorlinie, die ergänzt wird durch den zielstrebig aufsteigenden Bass, zwei Quartan, die um den Ton a herum gruppiert sind: e-mi/a-la und a-re/d'-sol²⁹.

Im T. 5/6 wird denn auch zwischen Cantus und Tenor eine reguläre phrygische Klausel auf e formuliert, die aber vom Bass durch die Unterterz aufgehoben wird, und es schließt sich, wie nicht anders nach den melodischen Gewichtungen der einzelnen Linien zu erwarten, die äolische, auf einen a-Schluss zielende Klausel in Tenor und Bass an.

Den beiden Abschnitten entsprechen nach Chafe auch zwei unterschiedliche Hexachord-Einbindungen³⁰. Allerdings muss hier ein zur harten Seite hin transponiertes System angenommen werden. Der Beginn wird von einem „harten“ Hexachord über a beherrscht (g-d-a-e-h-fis-cis, entspricht a-h-cis-d-e-fis), während der Wechsel zum g-Klang in T. 3 den Übergang zum „weichen“ Hexachord über g markiert (c-g-d-a-e-h entspricht g-a-h-c-d-e). Allerdings funktioniert dieses Modell höchstens nachträglich als Muster für den Tonbestand, nicht aber als kompositorischer Ausgangspunkt bei einem so engen Liniengeflecht, das weniger aus klanglichen denn aus kontrapunktischen Bedingungen heraus konzipiert worden ist.

Beispiel 7a/b: Frescobaldi, *Toccata cromaticha*, Klausel-Ausschnitte

The image displays two musical excerpts from Frescobaldi's *Toccata cromaticha*. Excerpt 2 (labeled '2') features three staves: Altus (treble clef), Tenor (alto clef), and Bassus (bass clef). The Altus part begins with a sharp sign and a '2' above the staff. Excerpt 3 (labeled '3') features three staves: Tenor (treble clef), Cantus (alto clef), and Altus (bass clef). Both excerpts show complex polyphonic textures with chromaticism.

Die Chromatik dieser sieben einleitenden Takte entsteht also allein aus dem Zusammenspiel melodischer Linien, die in den einzelnen Stimmen unterschiedliche modale Zieltöne anstreben. Das satztechnische Ergebnis ist ein Wechsel vom phrygischen zum äolischen Modus, der weniger durch klangliche Momente als vielmehr durch den Wechsel der melodischen Schwerpunkte bestimmt wird.

29 Innerhalb dieser Species, die im Cantus von der Quart a-la/e-mi geprägt wird, ist es keineswegs „dem Ermessen des Analytikers überlassen“ (Edler, wie Anm. 24, S. 111, Anm. 3), sondern schlicht unmöglich, eine Melodie wie das dorische Kyrie der Apostelmesse, die deutlich mit der kleinen Septime c/b den Quintrahmen der dorischen Species d-re/a-la einrahmt, als verwandt zu bezeichnen; vgl. Heribert Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz u. a. 1989, S. 111.

30 Vgl. Eric T. Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York u. a. 1992, besonders S. 24 ff.

Nun mag der liturgische Anlass dieses Stückes manche klangliche Härte rechtfertigen, soll der Organist doch während der Wandlung, so beschreibt es Girolamo Diruta, „die harten und herben Qualen der hochheiligen Passion Christi“ nachahmen³¹. Aber anders als Monteverdi befolgt Frescobaldi dabei die Regeln, die sich, so Monteverdis Gegenspieler Artusi, durch Erfahrung und Naturbeobachtung herausgebildet haben und den Weg zur Vollkommenheit zu weisen vermögen³². Eher ließe sich sein Werk mit den Madrigalen Gesualdos vergleichen. Aber Frescobaldi ging es weniger darum, die „Tradition so weit zu überspitzen, bis sie in ihr Gegenteil umschlägt“³³. Sein Werk, so fasst es Friedhelm Krummacher zusammen, repräsentiert eher „eine Summe von Traditionen, die souverän verwaltet und bedachtsam erweitert werden“³⁴. Und genauso wenig wie Gesualdo ein Vorkämpfer der Atonalität war, kann auch Frescobaldi trotz, oder besser: gerade wegen zahlreicher „stravaganze insonabili“³⁵, wegen schlecht klingender Extravaganzen, nicht als ein Avantgardist bezeichnet werden. Die Entwicklung zur Dur-Moll-Tonalität vollzog sich auf anderen, klanglich sicher eingängigeren Wegen, als dass sie den Spuren des komplexen und streng modal gebundenen kontrapunktischen Satzes folgte.

31 Girolamo Diruta, *Seconda Parte del Transilvano*, Venedig 2/1622 (1/1609), zit. nach Edler (wie Anm. 24), S. 111, Anm. 1.

32 Vgl. Siegele (wie Anm. 2), S. 43.

33 Ludwig Finscher, *Gesualdos 'Atonalität' und das Problem des musikalischen Manierismus*, in: AfMw 29 (1972), S. 1–16, hier S. 14.

34 Krummacher (wie Anm. 9), S. 34.

35 Giovanni Scipione (1650), zit. nach Edler (wie Anm. 24), S. 113.

Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata

PIETER DIRKSEN

Unter den Gattungen, die in der Claviermusik des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen, kommt der Toccata eine besondere Stellung zu. Im 16. Jahrhundert als „Klangstück“ in die solistische Instrumentalmusik aufgenommen, wurde sie zunächst offenbar vor allem von den italienischen Lautenisten weiterentwickelt, in Gestalt eines einfachen, betont homophonen freien Werks. Aber schon am Anfang des 17. Jahrhunderts hat sich diese Instrumentalgattung ganz stark mit dem Tasteninstrument verbunden, und spätestens seit dem Niedergang der italienischen Lauten-tradition im zweiten Viertel des Jahrhunderts (wo die Toccata noch immer eine Rolle gespielt hatte) wurde sie zu einer exklusiv mit dem Tasteninstrument assoziierten Gattung, was im wesentlichen bis zum heutigen Tag angehalten hat¹. Ziel dieses Vortrags ist es, anhand der einschlägigen Werke zweier bedeutender Organisten der Schütz-Zeit, die auch persönlich zu Heinrich Schütz in Beziehung gestanden haben, den recht problematischen Standort der Gattung im Norden Deutschlands während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu beleuchten.

1. Zum Hintergrund

Die mit Abstand wichtigste schriftliche Stellungnahme zur Toccata in jener Epoche veröffentlichte Michael Praetorius 1619 in seinen *Termini Musici*. Bemerkenswerterweise entstand dieser Bericht gerade in dem hier angesprochenen Kulturraum. Hier einige Auszüge²:

„TOcata, ist als ein Præambulum, oder Præludium, welches ein Organist/wenn er erstlich vff die Orgel/oder Clavicymbalum greiffet/ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet/aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten enzelen griffen/vnd Coloraturen, &c. Einer aber hat diese/der ander ein andere Art/davon weitläufftig zu tractiren allhier vnnotig/vnd erachte mich auch zu gering/einem oder dem andern hierinnen etwas fürzuschreiben. [...]

Sie werden aber von den Italis meines erachtens/daher mit Namen Toccata also genennet/weil Toccare heiß tangere, attingere, vnd Toccatto, tactus: So sagen auch die Italiäner; Toccate un poco: Das heist/beschlagt das Instrument, oder begreiffet die Clavier ein wenig: Daher Toccata ein durchgriff oder begreiffung des Claviers gar wol kan genennet werden.“

Nach Praetorius ist die Toccata also im Prinzip eine improvisierte Einleitung zu einem Vokalwerk mit Akkorden und Figurationen für ein Tasteninstrument, wobei das ganze Clavier zum Klingen gebracht werden soll. Er schreibt außerdem:

„Vnd ob ich zwar viel herrliche Tocaten von den vornembsten Italiänischen vnd Niederländischen Organisten zusammen bracht/auch selbsten nach meiner Einfalt vnd Wenigkeit etliche darzu gesetztet/in willens dieselbige im druck zu publiciren: So habs ich doch noch zur zeit vmb gewisser Vrsachen willen nicht zu Werck richten wollen.“

1 Vgl. dazu neuerdings vom Verf. den Art. *Toccata*, in: MGG2, Sachteil 9, 1998, Sp. 599–611.

2 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* III. *Termini Musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM I/15), S. 25 (recte: S. 23).

Es wäre selbstverständlich sehr interessant, Praetorius' „etliche“ Toccaten zu kennen, aber leider kam der schon zwei Jahre später verstorbene Wolfenbütteler Kapellmeister nicht mehr zur geplanten Drucklegung, und handschriftlich haben sich überhaupt keine Spuren seiner Claviermusik erhalten³. Es ist deshalb, auch in Anbetracht der relativ reichhaltigen handschriftlichen Überlieferung norddeutscher Claviermusik in dieser Zeit, meines Erachtens wenig wahrscheinlich, dass Praetorius' Toccaten unter seinen Kollegen Verbreitung fanden; vielleicht hat er seine Toccatensammlung (wenn er sie überhaupt schon niedergeschrieben hatte) im Hinblick auf jene Druckabsicht zurückgehalten, wobei die einzige Kopie nach seinem Tode verloren ging. Er kannte wohl die Druckwerke mit Toccaten venezianischer Meister wie Andrea Gabrieli, Annibale Padovano und Claudio Merulo, jedoch ist es meines Erachtens eher unwahrscheinlich, den Passus „Toccaten von den vornembsten [...] Niederländischen Organisten“ wörtlich zu nehmen; höchstwahrscheinlich waren Praetorius nur die Toccaten eines einzelnen Niederländischen Meisters, Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), bekannt.

Sweelincks sechzehn erhalten gebliebene Toccaten⁴ stellen genauer betrachtet ein musikhistorisch merkwürdiges Phänomen dar⁵. Entstanden etwa in den Jahren 1605–1615, stellen sie eine streng persönliche Interpretation der venezianischen Toccata dar. Sweelinck folgt vor allem dem Toccatentypus der beiden Gabrieli (Andrea und Giovanni), der mit englischen Figurationstechniken und einer konsequent „stimmigen“ Schreibweise verfeinert war, wobei das individuelle Moment des Einzelwerks gestärkt hervortritt. Besonders auffallende Ausprägungen bei Sweelinck sind die dreistimmigen Toccaten – die wohl den Versuch dokumentieren, die typische Cembalofaktur der Toccata für die Orgel zu modifizieren –, sowie die sogenannte *Praeludium Toccata*, bestehend aus einer höchst originellen Aneinanderreihung zweier Gattungen (nur in einem Werk vertreten⁶). Mit seinen Toccaten steht Sweelinck isoliert da, denn wie die Quellen bezeugen, war die Gattung der Toccata im englisch-niederländischen Stilbereich nie heimisch. Aber die Isolation setzt sich bei seinen Schülern fort, denn auch hier treten Toccaten nur ausnahmsweise in Erscheinung. Die Zahl der erhaltenen Toccaten sowie ihre Eigenart verstärken den Eindruck, dass es sich hier keinesfalls um eine etablierte Gattung handelte.

- 3 Von ihm haben sich ausschließlich Cantus-firmus-gebundene Clavierwerke erhalten, die sämtlich in Form von Addenda zu seinen Vokaldrukken überliefert sind (vgl. die Ausgabe von Klaus Beckmann: Michael Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden u. a. 1990).
- 4 Vgl. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Keyboard Works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. von Gustav Leonhardt, Amsterdam 2/1974 (= Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia I/1*), Nr. 15–25, 28*, 30* und 31*. Zwei weitere, Sweelinck zuschreibbare Toccaten publizierten Christhard Mahrenholz (Samuel Scheidt, *Unedierete Kompositionen für Tasteninstrumente*, Hamburg 1937 [= Samuel Scheidts Werke 5], Nr. 2, S. 13 f.) sowie Alexandre Guilmant: *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium*, Paris 1909 (= Archives des Maîtres de l'Orgue [...] 10), S. 124–127.
- 5 Diese und die folgenden Ausführungen zu Sweelinck basieren auf meiner Studie *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (= Muziekhistorische Monografieën 15), S. 35 ff.
- 6 Dabei handelt es sich um die umfangreichste Toccata Sweelincks; den Titel *Praeludium Toccata* überliefert das *Fitzwilliam Virginal Book*. Vgl. die Edition des Stückes durch Leonhardt (wie Anm. 4), Nr. 16; außerdem Dirksen (wie Anm. 5), S. 64.

2. Samuel Scheidt

Die wenigen erhaltenen Beispiele stammen ausschließlich von zwei Schülern Sweelincks, Samuel Scheidt (1587–1654) und Heinrich Scheidemann (um 1590–1663)⁷. Von ihren Mitschülern, von denen sich gleichfalls (wenn auch quantitativ in weit geringerem Ausmaß) Claviermusik erhalten hat, sind keine Toccaten überliefert. Das gilt somit für Jacob Praetorius, Melchior Schildt, Andreas und Martin Düben sowie Paul Siefert (letzten genannter ist aber möglicherweise der Autor einer anonymen Toccata in einer Handschrift des Wiener Minoritenkonvents⁸). Aber auch bei den beiden Hauptmeistern dieser Schule, Scheidt und Scheidemann, konstituiert die Toccata sich keinesfalls zu einer stabilen Gattung, sondern es zeigen sich unübersehbare Züge, die darauf hindeuten, dass in beiden Fällen die Anwendung des Begriffs zu einem kompositorischen Problem wurde, wobei jedem nur eine einzelne gelungene Weiterbildung gelang⁹.

In die Scheidt-Gesamtausgabe wurden vier Toccaten aufgenommen: die große *Toccata super: In te Domine speravi* aus dem zweiten Teil der *Tabulatura nova* sowie drei kleine Toccaten, die nur handschriftlich erhalten blieben. Jedoch stellt sich eine dieser letzteren Toccaten als Komposition Sweelincks heraus, der wohl auch für die Autorschaft einer zweiten „kleinen“ Toccata Scheidts in Frage kommt (die beiden betreffenden Stücke sind zusammen in einer sehr späten Handschrift überliefert¹⁰). Deshalb bleiben für Scheidt nur zwei gesicherte Toccaten übrig, die denkbar unterschiedliche Merkmale aufweisen: eine winzige *Toccata secundi toni* von 35 Takten aus der Berliner Sweelinck/Scheidt-Tabulatur¹¹, sowie die umfangreiche Toccata in der *Tabulatura Nova*. Diese kleine Gruppe kann jedoch bei dem jetzigen Forschungsstand ein wenig erweitert werden. Zum einen enthält die vor kurzem wiederaufgetauchte sogenannte „Husmann-Tabulatur“¹² eine kleine, Scheidt zugeschriebene Toccata, zum anderen ist es vielleicht möglich – wie später zu zeigen sein wird – eine zweite „große“, anonym überlieferte Toccata mit Scheidt in Beziehung zu bringen.

Während die beiden kleinen, relativ unbedeutenden in Tabulatur überlieferten Toccaten uns hier nicht weiter zu beschäftigen brauchen, nimmt die *Toccata super: In te Domine speravi* unübersehbar eine Sonderstellung in Scheidts Werk ein. Das Werk hat sich in zwei Fassungen

7 Zur schwierigen Bestimmung des Geburtsjahres von Scheidemann vgl. neuerdings Konrad Küster, *Zur Geschichte der Organistenfamilie Scheidemann*, in: *SJb* 21 (1999), S. 99–113, hier insbesondere S. 111 f.

8 Dirksen (wie Anm. 5), S. 120 f.

9 Ausnahmen sind hier die sechs Toccaten, die der Leipziger Nikolaiorganisten Christian Michael in seine *Tabulatura* aufnahm (1639 postum in Braunschweig erschienen). Es handelt sich um im Umfang begrenzte Kompositionen von stark italienischer Stilprägung, die letzten zwei Toccaten sind zudem durcche-Stücke. (Allenfalls könnte die vierte Toccata „à 3“ in ihrer Anlage und einzelnen Figurationselementen ein entferntes Echo auf Sweelincks dreistimmigen Toccatentyp darstellen.)

10 Das sogenannte „Orgelbuch von Daniel Schmidt“ von 1676 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40158). Vgl. das Faks. der betreffende Doppelseite in meinem Aufsatz *Sweelinck's Opera Dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: *TVNM* 36 (1986), S. 80–135, hier Abb. 3, vgl. auch dort die Ausführungen S. 100 ff.

11 Berlin, Stadtbibliothek, Mus. Ms. GKI F 234, fol. 22^v–23^r; vgl. die Edition von Mahrenholz (wie Anm. 4), S. 12.

12 Vgl. zu dieser aus dem Nachlass Heinrich Husmanns stammenden Handschrift die Ausführungen von Jürgen Heidrich im vorliegenden Band (S. 71 ff.).

erhalten; die bekannte Version am Ende des zweiten Teiles der *Tabulatura Nova* (211 Takte)¹³ sowie eine kürzere handschriftliche Fassung in der großen Sammelhandschrift XIV.714 des Wiener Minoritenkonvents (144 Takte)¹⁴, die unter dem Titel *In te Domine speravi. Fantasia S: S: O:* überliefert ist. Wie ich andernorts ausführlich dargestellt habe¹⁵, gibt es keinen Zweifel, dass die Fantasia-Fassung älter ist als die Toccata. Das ist schon aus dem Autorenmonogramm ersichtlich, das keine andere Bedeutung haben kann als „Samuel Scheidt Organista“. Scheidt benutzt aber nach 1620 immer die Initiale „S. S. C.“, wobei das „C“ auf die Tatsache hinweist, dass er in jenem Jahr in Halle zum „Capellmeister“ emporgestiegen war. Folglich kann man annehmen, die Frühfassung sei vor 1620 entstanden. Eingeräumt werden muss dabei aber, dass es schwierig ist, die andere Komponente des handschriftlichen Titels, nämlich die Bezeichnung „Fantasia“, ebenso ernst zu nehmen, denn das Werk hat mit den Fantasiaformen Sweelincks und Scheidts nichts zu tun.

Wie ein Vergleich der Fantasia mit der Toccata zeigt, steht erstere stilistisch sehr viel näher bei Sweelinck als die gedruckte Fassung. Der Erweiterungsprozess beschränkt sich aber keinesfalls auf eine einfache Anfügung zusätzlicher Teile: Auch alle schon vorhandenen Abschnitte wurden kritisch überprüft, überarbeitet und gegebenenfalls ausgewechselt. Es war anscheinend ein sehr komplexer Prozess, und für vergleichbare Fälle ist man auf Beispiele aus der sehr viel späteren Musikgeschichte angewiesen (z. B. Beethoven oder Brahms). Der Hintergrund für dieses Phänomen muss in Scheidts eigenartigem Verhältnis zu Sweelinck gesucht werden. Bekanntlich war Scheidt der Schüler, der am treuesten an dem von Sweelinck entwickelten und vermittelten Clavierstil festhielt. Die Dominanz des Variationszyklus, der Figurationsstil, die Übernahme von Variationsvorlagen und thematischen Modellen und verschiedene andere kompositionstechnische Merkmale weisen Scheidts Claviermusik – sieht man von dem liturgischen dritten Teil der *Tabulatura Nova* ab – als ein von Sweelincks Œuvre stark abhängiges Werk aus. Jedoch hat Scheidt sich bei der Vorbereitung zur Drucklegung der beiden ersten Teile der *Tabulatura* offenbar bemüht, allzu direkte Beispiele einer Bezugnahme auf Sweelincks Werk zu beseitigen. Das wichtigste Dokument dafür sind die zwei Fassungen seiner Komposition des *In te Domine speravi*.

Scheidt ließ in der späteren Toccata-Version jene Figurationsmodelle fallen, die allzu eindeutig Sweelinck entlehnt sind und ersetzte sie durch neue Gebilde. Dieses Bestreben ist paradigmatisch greifbar in einem völlig neuen, homophonen Abschnitt, in dem Scheidt einen radikalen, für das Cembalo idiomatischen „style brisé“ anwendet (T. 108–122), der nicht nur Sweelincks Stil ganz fern steht, sondern auch in Scheidts eigenem Werk ohne Gegenbeispiel blieb. Aber auch jene offenbar von Scheidt selbst erfundene neue Spielmanier, die berühmte „Imitatio violistica“¹⁶, wurde in der Neufassung verwendet. Der Eröffnungsabschnitt, der deutlich auf einer Toccata im gleichen Modus von Sweelinck basiert, wurde großenteils bei-

13 Vgl. die Neuedition der *Tabulatura Nova* 2 durch Harald Vogel, Wiesbaden 1999, S. 122–129.

14 fol. 83^v–84^r. Vgl. das Faks. der Quelle: *Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS XIV.714*, New York u. a. 1988 (= 17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque 24). Eine Edition dieser Fassung besorgte Christhard Mahrenholz im Anhang der Neuauflage der *Tabulatura Nova* 3, Hamburg 1954 (= Samuel Scheidts Werke 7), S. <58>–<61>.

15 Dirksen (wie Anm. 5), S. 108–114.

16 Vgl. zu diesem Phänomen Paul Kenyon, „Imitatio violistica“ in Scheidt's *Tabulatura Nova*, in: MT 130 (1989), S. 45–47.

behalten, aber formal gestrafft, wobei das Mottothema jetzt konsequenter in Umkehrung und in wachsender Verkleinerung erscheint. Die in T. 34–39 auftretende Sechzehntelform des Themas in ständiger Alternierung mit seiner Umkehrung findet sich sehr auffallend auch in T. 30–32 aus der von Sweelinck bearbeiteten Fantasia John Bulls über das Soggetto „Ut sol fa mi“¹⁷. Da dieses Stück stilistisch auch sonst Scheidts Werk sehr nahe steht und ihm deshalb wohl bekannt gewesen sein dürfte, liegt vielleicht gar in den genannten Takten eine wichtige Anregung zu der *Toccata super: In te Domine speravi* vor. Die Fantasia-Fassung setzt sich aus drei Teilen zusammen und folgt dem Schema der „großen“ Toccaten Sweelincks: 1. frei-kanonische Einleitung mit systematischer Beschleunigung der Bewegung bis zu toccatenhafter Figuration, 2. fugierte Bearbeitung eines kanzonenhaften Themas in Vierteln und Achteln, 3. toccatenhafte Figuration. Auch der Umfang von 144 Takten steht noch deutlich in Beziehung zu Sweelincks dreiteiligen Toccaten (die umfangreichste ist 138 Takte lang). Im Zuge der Bearbeitung hat Scheidt das Schema in ein fünfteiliges verwandelt, wobei die letzten zwei Formglieder wiederholt wurden. Auch diese Erweiterung muss im Zusammenhang mit jenem Unabhängigkeitsstreben gesehen werden: Sowohl die neue Struktur als auch die Ausdehnung hat in Sweelincks Toccatenwerk keine Parallele.

Die Sonderstellung von Scheidts Toccata kommt nicht nur in der Komplexität der Bearbeitung, sondern auch in ihrem thematischen Gehalt zum Ausdruck. Wie Klaus-Peter Koch dargestellt hat, bildete das *In te Domine speravi*-Thema, eine Variante des Hexachordum durum (Beispiel 1a auf der folgenden Seite), dessen Text sowohl als Incipit des 30. wie des 70. Psalms (Vulgatazählung) als auch am Ende des *Te Deum* begegnet, Scheidts Lebensmotto¹⁸. Es hat ihn offenbar sein ganzes Leben beschäftigt: außer in der Toccata und zwei Sätzen aus den *LXX. Symphonien* von 1644 vor allem in einer Reihe kanonischer Bearbeitungen; auch sein bekannter Porträtstich aus dem Jahre 1624 ist mit einem solchen Kanon geschmückt. Die Herkunft der Weise ist noch ungeklärt, aber ich nehme entgegen Koch doch an, dass es sich um kirchlich tradiertes Melodiengut handelt. Der genaue Ursprung hat sich bisher noch nicht ermitteln lassen, jedoch begegnet sie schon bei Orlando di Lasso in einer sechsstimmigen Motette über Psalm 30 (im neunten Teil seines *Magnum opus Musicum*)¹⁹ sowie bei Michael Praetorius in einem ebenfalls sechsstimmigen *Magnificat super In te Domine speravi*, das er in seine *Megalyndia Sionia* von 1611²⁰ aufnahm.

Die Beziehung zweier biblischer Lobtexte, die Praetorius in seiner vokalen Bearbeitung herstellt, ist bezeichnend, denn auch Scheidt verbindet in seiner Toccata das *In te Domine speravi*-Thema mit dem Magnificat. Die erste „Kanzone“ (T. 51–82) basiert auf einem sehr genügsamen Thema, das sowohl das Mottothema (im Krebs) als auch – worauf William Porter als erster hingewiesen hat²¹ – die Terminatio des achten Magnificattons umfasst (Beispiel 1b); es

17 Vgl. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Werken voor Orgel en Clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, Amsterdam 1943, Nr. 12.

18 Klaus-Peter Koch, „*In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum*“. Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt, in: *SJb* 14 (1992), S. 78–89.

19 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* 17, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig 1905, S. 87–95.

20 Vgl. die Ausgabe von Hermann Zenck, Wolfenbüttel-Berlin 1934 (= Gesamtausgabe der Musikalischen Werke von Michael Praetorius 14), S. 72–78.

21 William Porter, *Psalms-Tone Formulas in Buxtehude's Free Organ Works?*, in: Fenner Douglass u. a. (Hrsg.), *Charles Brenton Fisk, Organ Builder*, Vol. 1: *Essays in His Honor*, Easthampton (Mass.) 1986, S. 161–174, hier S. 163 f.

werden sogar 17 Takte des ersten Verses von Scheidts eigenem *Magnificat VIII. toni* aus dem dritten Teil der *Tabulatura Nova* wörtlich übernommen²². Dieses krasse Beispiel von Selbstzitiertum mutet um so merkwürdiger an, als es sich im Rahmen einer einzelnen Veröffentlichung findet. Sowohl dieses Element wie auch die Einleitung des *In te Domine speravi*-Themas waren aber schon in der Frühfassung vorhanden. In der Druckfassung wird das Moment der thematischen Einbindung noch weiter verstärkt, jedoch ausschließlich unter Anwendung des Mottothemas: So bezieht Scheidt gleich die erste neue Figuration (T. 82 ff.) auf die diminuierte Fassung des Themas am Ende der Einleitung, die zweite „Canzone“ (T. 124 ff.) basiert auf einer Variante in der Umkehrung (Beispiel 1c), und der letzte Abschnitt (mit Figurationen in *Imitatio violistica* in der rechten Hand) ist ganz auf einer augmentierten Fassung des Themas im Bass aufgebaut.

Beispiel 1: Scheidt, *Toccata super: In te Domine speravi*

a) *In te Domine speravi*-Thema



b) Thema der ersten „Canzona“ (T. 53 ff.)



c) Thema der zweiten „Canzona“ (T. 125 ff.)



Scheidts *Toccata super: In te Domine speravi* erweist sich als bedeutender Schritt in seiner Entwicklung als Komponist und lässt vermuten, dass verschiedene andere Großwerke der *Tabulatura Nova* ähnliche Revisionsprozesse durchlaufen haben – die sich aber, weil Frühfassungen fehlen (die zu der *Toccata* liegt wohl eher zufällig vor), nicht nachvollziehen lassen. Das Resultat wurde von Heinrich Schütz in seinem Urteil über die *Tabulatura Nova* genau erfasst: sie enthalte „Sachen für Organisten auf die Niederländische Manier vndt auf seine, Scheidts art gar wol zu hören [...]“²³. Schütz bezieht sich offenbar nur auf die in diesem Stil geschriebenen ersten zwei Teile von Scheidts Sammelwerk, und gerade hier wird die *Toccata* als krönender Abschluss eingesetzt, am Ende des zweiten Teiles. Aber nicht nur in dieser Hinsicht nimmt das Werk die Zentralstellung in der *Tabulatura Nova* ein: Einerseits weist die *In te Domine speravi*-Komponente zurück auf Teil I (wo ein *Canon contrarius* über das Thema sowohl im Porträtstich als auch unter den *Canones aliquot* erscheint), andererseits voraus auf Teil III (*Magnificat VIII. toni*). Noch fester eingebunden im Gesamtrahmen der *Tabulatura Nova* erscheint die *Toccata*, weil einerseits im Kanonhang von Teil I als einziges *Magnificat*

22 Es handelt sich um T. 63–79 der *Toccata* bzw. T. 18–25 (Brevis-Taktzählung) des *Magnificat*-Verses (für das letzte Stück vgl. in der in Anm. 13 genannten Ausgabe S. 93–100).

23 Schütz GBr, S. 74.

wiederum das im achten Ton in zweifacher Bearbeitung begegnet (und zwar direkt vor dem *In te Domine speravi*-Kanon), während Teil II von einer *Fuga contraria* eröffnet wird, in der eine Mollvariante des Mottothemas mit der für dieses Modell traditionellen Beantwortung in der Gegenbewegung (vgl. auch die Eröffnung der Toccata!) erscheint²⁴. Diese Sonderstellung findet in der außerordentlichen Mühe, die Scheidt auf die Bearbeitung angewendet hat, ihre Entsprechung. Für diesen Gipfel seines Clavierschaffens benutzt er jenen spezifisch clavieristischen Terminus der Toccata, der, wie sein übriges Schaffen klarmacht, im Sweelinckschen Sinne kaum eine Weiterentwicklung zuließ; nur durch die (cum grano salis) „gewaltsame“ Zufuhr von gattungsfremden Elementen in Form der liturgischen Themen konnte er zu dieser einmaligen tour de force vorrücken. Zugleich platziert Scheidt durch die verstärkte Hexachord-Komponente der revidierten Fassung (in sowohl auf- als absteigender Form) das Werk in der Englisch-Niederländischen Tradition der Clavierwerke mit Hexachord-Soggetto, in denen jeder Komponist bestrebt war, das Beste seiner Kunst zu bieten²⁵.

Diese eigenartige Toccata, die verschiedene Gattungstraditionen in sich vereint, blieb nicht ohne Einfluss, und zwar nicht nur dort, wo die *Tabulatura Nova* 1624 veröffentlicht wurde, in Hamburg (wie wir später sehen werden), sondern auch in einer ganz anderen Ecke Deutschlands. Der Stuttgarter Organist Johann Ulrich Steigleder veröffentlichte 1627 in Straßburg ein Werk unter dem Titel *Tabulatur Buch, Darinnen das Vatter unser auff 2, 3 und 4 Stimmen componirt, und vierzig mal varirt würdt [...]*²⁶. Hier knüpft er in mehrfacher Hinsicht an die *Tabulatura Nova* an: Schon bei Scheidt bildet eine Reihe über das Vater unser den ausgedehntesten Variationszyklus, und Steigleders Reihe wird eröffnet von einem umfangreichen Stück in *Fantasia, oder Fugen Manier*, das offenbar nach dem Modell von Scheidts *Fantasia à 4 Voc. super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* konzipiert wurde. In unserem Zusammenhang wichtig ist vor allem die abschließende 40. Bearbeitung „auff Toccata Manier“, die als eine Weiterentwicklung der *Toccata super: In te Domine speravi* betrachtet werden kann. Jede der sechs Phrasen des Chorals wird einer imitativen Bearbeitung unterzogen und gleichzeitig rhythmisch besonders frei variiert. Dieses motettenhafte Gerüst wird umrahmt von eigentlichen Toccatenteilen, jedoch bringt Steigleder in diesem Formplan eine Reihe von Verfeinerungen an, die alles Schematische überlagern. So basieren beide Rahmenteile auf dem Grundriss der letzten (sechsten) Choralzeile, was erklärt, weshalb die dem letzten Toccatenteil unmittelbar vorangehende „Motette“ auf einen einzigen, als Finalkadenz den Zentralteil abschließenden Diskanteinsatz reduziert ist (T. 108–112). Vor der eigentlichen Choraldurchführung (T. 44–112) ist zudem noch eine Art Exposition eingeschoben (T. 12–44), die auf freien Varianten der Zeilen 6, 3 und 4 basiert. Verschiedene Zeilendurchführungen werden nahtlos von toccatenhafter Figuration abgeschlossen, die Bearbeitung der vierten Zeile (T. 78–93) wird zunehmend mit toccatenhaften Elementen überlagert, während in Zeile 5 (T. 93 ff.) die Choralphrase bald zu einer Sechzehntelfigur umgebildet wird und danach unmerklich in freie Figurationen übergeht. Diese Art der rhythmischen Ausschöpfung des vorgegebenen Cantus-Firmus-Materials – vom „latenten“ Harmonieträger in toccatenhaften Abschnitten über imitative Verarbeitung bis zur Verwandlung in Figurationen – ist in Scheidts Toccata ganz vorgezeich-

24 Vgl. zu dieser contrario-Tradition Dirksen (wie Anm 5.), S. 420 ff.

25 Ebd., S. 405 f.

26 Neuausgabe durch Willi Apel: Johann Ulrich Steigleder, *Compositions for Keyboard 1, Tabulatur Buch Dass Vatter Unser 1627*, American Institute of Musicology 1968 (= CEKM 13,1).

net, wird aber von Steigleder mit besonders viel Freiheit weitergeführt. Damit schafft er wie Scheidt, aber durch die Zugrundelegung eines ganzen Chorals doch wieder ganz anders getartet, ein in seiner Zeit singuläres Stück, das wiederum als krönender Abschluss eines bedeutenden gedruckten Sammelwerkes fungiert.

Aber noch einmal zurück zu Scheidt selbst. In einer weiteren, unerwarteten Hinsicht erweist sich die Fantasia-Fassung in unserem Zusammenhang als wichtig. Gleich nach ihr findet sich in der Wiener Quelle²⁷ eine umfangreiche *Tocata sexti toni* (fol. 84^v–86^v) ohne Autorangabe, die in keiner anderen Quelle wiederbegegnet und vielleicht für Scheidt in Anspruch genommen werden kann. Im Lichte der Quelle selbst steht das Phänomen einer kleinen, im Zusammenhang notierten Werkgruppe eines einzelnen Komponisten mit unvollständiger Autorzuschreibung nicht vereinzelt da²⁸. Betrachtet man die Merkmale dieses anonymen Satzes genauer, so finden sich verschiedene an den Hallenser Meister gemahnende Merkmale: gewisse Einzelheiten der Figuration, weitschweifige Sequenzen und eine von dem Spieler geforderte hohe Virtuosität. Formal ist das Werk dreiteilig. Ein tokkatenhafter Einleitungs- und Schlussteil umrahmen einen umfangreichen Innenteil, in dem ein kanzonenhaftes Thema (das auf einem Englisch-Südniederländischen Modell basiert²⁹) verarbeitet wird, zwar nicht in der konzentrierten Weise wie in den Imitationsteilen der *Tocatta super: In te domine speravi*, aber fantasia-artig: mit eingeschobenen Sequenzen, figurierten Gegenthemen usw.

Qualitativ hat das Werk aber sehr problematische Aspekte, die nicht ohne weiteres eventuellen Überlieferungskorruptionen angelastet werden können, da (z. B.) die vorangehende Fantasia Scheidts in einem durchaus überzeugenden Text dargeboten wird. (Andererseits scheinen gerade die Erhaltung der Fantasia-Fassung der *Tocatta* sowie einige andere mutmaßliche handschriftliche Reste von Scheidts Clavierwerk in dem Wiener Kodex³⁰ auf einen besonderen Überlieferungszweig hinzudeuten, wobei die *Tocata sexti toni* hypothetisch als Überlieferung einer Art Skizze Scheidts eingestuft werden könnte.) Ein für Scheidt uncharakteristisches Merkmal ist die Tatsache, dass der Schlussteil offenbar mit dem Einsatz des Pedals rechnet. Am meisten in unserem Zusammenhang aber fällt der Umfang des Stückes auf: Mit 211 Takten ist es genau so lang wie die *Tocatta* in der *Tabulatura nova*! Deshalb, und auch wegen seiner Überlieferung zusammen mit der Frühfassung der gedruckten *Tocatta*, könnte man weiter spekulieren, dass hier eine für die *Tabulatura Nova* beabsichtigte *Tocatta* vorliegt, die aus irgendwelchen Gründen zugunsten einer gründlichen Bearbeitung der *In te Domine speravi*-Komposition zurückgestellt wurde, die Scheidt dann genauso lang konzipierte wie das verworfene Stück (oder die verworfene Skizze). Wenn es tatsächlich von Scheidt stammen sollte – die Zuschreibung kann, wie gesagt, wegen der problematischen Qualität gewiss nicht ohne weiteres vorgenommen werden –, war er selbst wohl nicht mehr mit dem Erreichten zufrieden. Ob die Taktzahl, die er dann bei der *Tocatta super: In te Domine speravi* offenbar noch einmal peinlich genau innehielt, irgendwelche symbolische oder im Rahmen der *Tabulatura nova* als Ganzes proportionale Bedeutung hat, muss vorläufig dahingestellt bleiben.

3. Heinrich Scheidemann

Einen ähnlich zwiespältigen Eindruck vermittelt der Umgang mit der *Tocatta* bei Heinrich Scheidemann. Zusammen mit Scheidt war er der bedeutendste Schüler Sweelincks, aber im Gegensatz zu diesen beiden konzentrierte er sich ganz auf das Komponieren von Musik für Tasteninstrumente. Nicht zuletzt unter diesem Aspekt würde man eigentlich eine starke Vertretung jener Spezialgattung der Claviermusik, der *Tocatta*, bei ihm erwarten. Das ist aber

27 Vgl. Anm. 13.

28 Vgl. die Zuschreibung einer Bearbeitung von Dowlands *Pavana lachrymae* an Scheidemann durch Werner Breig in seiner Ausgabe *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, Mainz 1970, Vorwort (Anm. 9) und Nr. 7 (S. 41 ff.), sowie die einer *Tocatta* an Paul Siefert (vgl. Anm. 7).

29 Vgl. Dirksen (wie Anm. 5), S. 481.

30 Vgl. zu letzterem Thema meine Studie: *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: Sjb 13 (1991), S. 91–123, hier S. 110 ff.

nicht der Fall, und es stellt wiederum (wie bei Scheidt) die Isoliertheit und „Eigenwilligkeit“ von Sweelincks Toccatenwerk und die grundsätzliche Schwierigkeit, es weiter zu entwickeln, unter Beweis. Trotzdem lässt sich anhand der Quellen annäherungsweise rekonstruieren, wie Scheidemann sich mit dieser Gattung auseinandergesetzt hat.

Zuerst sei kurz der Blick gelenkt auf die Lüneburger Tabulatur KN 208/1, einen der von dem Lüneburger Organisten Franz Schaumkell (um 1590–1676) angelegten Sammelbände³¹. Der einzige Komponist, der innerhalb des hauptsächlich anonymen Bestands genannt wird, ist Scheidemann. Neun Werke sind ihm zugeschrieben. Obwohl einiges davon nicht ohne Vorbehalt als von ihm stammend akzeptiert werden kann, weil Schaumkell bekanntlich freizügig mit seinen Vorlagen verfuhr³², gibt es unter den anonymen Eintragungen Konkordanzen zu weiteren Werken Scheidemanns. Werner Breig hat deshalb gefolgert, dass diese Quelle noch unbekanntes Gut, das mehr oder weniger auf den Hamburger Organisten zurückzuführen ist, enthalten könnte³³. Hier sind vor allem drei kleine Toccaten aus diesem Band von Interesse. Sie stammen offensichtlich aus der Sweelinck-Schule, aber qualitative Ungleichheiten wie auch offene Zitate aus dem Werk des Amsterdamer Meisters schließen eine Zuschreibung an Sweelinck selbst aus³⁴. Es sind wahrscheinlich frühe Arbeiten eines seiner Schüler, und im Hinblick auf die Quellenlage kommt hierfür Scheidemann in erster Linie in Betracht. Das gelungenste der drei Werke, eine *Toccata oder Praeambulum* in G (fol. 22^v–23^r), ist offensichtlich nach der bekannten, sogenannten „kleinen“ Toccata in a von Sweelinck modelliert, und hier findet sich überdies noch ein konkreter Hinweis auf Scheidemann: Zwei Takte (T. 25–26) begegnen auch in der ihm andernorts zugeschriebenen *Toccata* in C (T. 10–11).

Dieses letztgenannte Werk³⁵, das in einer viel späteren, nach Scheidemanns Tod entstandenen Quelle überliefert ist³⁶, bildet offenbar den Versuch, auf der Basis von Sweelincks Vorbild einen eigenen Toccatentypus heranzubilden. Es knüpft in seiner dreiteiligen Anlage – wie Scheidts *Fantasia super: In te Domine speravi*, aber völlig anders geartet – an Sweelincks große Toccaten an, bleibt aber bewusst viel bescheidener im Umfang und vermeidet die virtuose Prägung Sweelincks, die Scheidt als selbstverständliches Element übernimmt. Fast alle hier zur Anwendung gebrachten Themen und Figurationsmodelle sind dem Œuvre Sweelincks entlehnt, jedoch ist die Absicht klar, daraus etwas eigenes zu formen. Zu der Tendenz zur Vereinfachung gehört auch das Bestreben nach einem dünneren Claviersatz (Zwei- bis Dreistimmigkeit statt Drei- bis Vierstimmigkeit) und die Betonung von Achtel- statt Sechzehntelfigurationen. Die für Sweelincks Stil so typischen rhythmischen und textuellen Kontraste sind damit weitgehend beseitigt.

Zugleich ist das klingende Ergebnis aber insgesamt etwas blass, und es überrascht nicht, dass keine Seitenstücke in Scheidemanns Werk vorhanden sind; trotz der sehr späten Über-

31 Vgl. Margarete Reimann (Hrsg.) *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208^f*, Frankfurt/Main 1957 (= EdM 36), sowie neuerdings Curtis Lasell, Art. *Lüneburger Tabulaturen*, in: MGG2, Sachteil 5, 1996, Sp. 1513–1516.

32 Vgl. dazu u. a. Margarete Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: Mf 8 (1955), S. 265–271.

33 Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3), S. 12 f.

34 Vgl. dazu ausführlich Dirksen (wie Anm. 5), S. 114 ff.

35 Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke 3, Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1971, Nr. 20, s. 43–45; außerdem: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. von Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000, Nr. 2.

36 Es handelt sich um Uppsala, Universitätsbibliothek, Ms. Ihre 284 (datiert 1676).

lieferung handelt es sich um ein wahrscheinlich relativ frühes Werk. Die entscheidende Anregung, sich doch noch einmal mit der Gattung zu beschäftigen, erhielt Scheidemann wohl durch die Veröffentlichung von Scheidts innovativer Toccata, die ja 1624 geradezu unter seinen Augen in Hamburg erschien. Scheidemanns Antwort auf Scheidt, seine *Toccata in G*³⁷, ist gleichfalls ein manualiter-Stück (auf die Problematik der schon an dieser Stelle als sekundär zu betrachtenden Pedaliter-Fassung wird weiter unten eingegangen), nur wenig kürzer (186 gegen 211 Takte), benutzt den gleichen Modus (8. Ton) und folgt dem fünfteiligen Schema des Vorbildes, wobei drei toccatenhafte Abschnitte mit zwei Fugati alternieren:

Scheidt		Scheidemann	
1–51	Exordium, vierstimmig	1–30	Exordium, drei- bis vierstimmig, Solo r. H.
51–82	Fugato, vierstimmig	31–59	Fugato, dreistimmig
82–124	Figuration – style brisé	60–105	akkordische Echos – Solo l. H.
124–162	Fugato, vierstimmig	106–?	Fugato, dreistimmig
162–211	Solo r. H. (mit Artikulations-Echos)	?–186	Solo r. H. (mit realen Echos)

Wie Werner Breig dargestellt hat³⁸, beruhen auch bei Scheidemann die Abschnitte 1, 2 und 4 auf verwandten thematischen Motiven (Beispiel 2); das erste Fugato-Thema scheint zudem direkt auf Scheidts zweites Fugato-Thema Bezug zu nehmen (vgl. Beispiel 1c auf S. 34). Ganz neu gegenüber Scheidts einheitlichem manualiter-Satz ist aber die Anwendung zweier Manuale, wobei eines im solistischen Sinne eingesetzt wird, und zwar nicht nur – was zu erwarten wäre – in den toccatenhaften Partien, sondern auch in den Fugati. In diesen Abschnitten bildet die auf dem Solomanual spielende rechte Hand den primus inter pares des dreistimmigen Satzes. Das ist auch einer der Gründe, weshalb die Abschnitte nicht so klar voneinander getrennt sind: Der Höreindruck ist der eines großen, einheitlichen monodischen Werks. „So entsteht eine eigentümliche Durchdringung von fugierter und ‚monodischer‘ Schreibweise, in der sich wieder einmal Scheidemanns Neigung zum Kombinieren verschiedener Satz- und Formprinzipien zeigt.“³⁹

Beispiel 2: Scheidemann, *Toccata in G*

a) Eröffnungsthema



b) Thema der ersten „Canzona“ (T. 31 ff.)



c) Variante (T. 46 ff.)



d) Thema der zweiten „Canzona“ (T. 106 ff.)



37 *Orgelwerke* 3 (wie Anm. 35), Nr. 21.

38 Breig (wie Anm. 33), S. 89.

39 Ebd., S. 91.

Aber Scheidemann legt es ganz entschieden auf eine Verwischung der Satzunterschiede an. So bleibt die in den ersten Takten vorgestellte thematische Keimzelle (Beispiel 2a) während des ganzen Exordiums in den Unterstimmen wirksam und bietet so eine feste Basis für das Solo in der rechten Hand, das in zwei genau gleiche Teile gegliedert ist (zweimal 15 Takte). Im ersten Fugato wird nach Verarbeitung der Grundform (Beispiel 2b) genau in der Mitte eine spielerische Variante eingeführt (Beispiel 2c), die sich in ein abrundendes Solo für die rechte Hand auflöst. Der dritte Abschnitt (T. 60–105) ist als zentrales Kontrastglied angelegt und zerfällt wie die vorhergehenden Abschnitte in zwei gleich lange Teile: zuerst akkordische Echos, dann ein Solo für die linke Hand. In dem zweiten Fugato (T. 106 ff., Beispiel 2d) werden die solistischen Ausschweifungen der rechten Hand immer expansiver, während die Thematik in der linken Hand auf systematischer Weise abgebaut wird, um sich schließlich ganz aufzulösen. Da Scheidemann dieses Fugato ohne Schlusskadenz belässt, erreicht er einen fließenden Übergang zum großen, abschließenden Solo für die rechte Hand; die genaue Grenze anzugeben, wo die Formglieder wechseln, ist deshalb unmöglich.

Auffallenderweise weist auch Scheidts Toccata an dieser strukturellen Stelle keine Kadenz auf und geht sofort in die Figurationen des Schlussteils über. Betrachtet man den Schlussabschnitt Scheidemanns im Spiegel von Scheidts Komposition, so fallen zwei Elemente besonders auf. Erstens vermeidet Scheidemann hier die betont virtuosen Ansprüche Scheidts; der Hamburger bleibt eher spielerisch und entspricht damit der von Johann Mattheson hervorgehobenen „Lieblichkeit“ seines Orgelstils⁴⁰. Zweitens erscheint Scheidts letzte Seite, wo jeder Takt in der *Imitatio violistica* wiederholt wird, als ein Versuch, auf einem einzelnen Manual echoartige Wirkungen hervorzubringen, die Scheidemann dann in seinem Schlussteil zweimanualig ausführt. Auch auf einer anderen Ebene fasst Scheidemann das zweite Fugato und den abschließenden Teil zusammen. Wir haben gesehen, dass alle drei vorhergehenden Abschnitte symmetrisch geteilt sind. Das gilt auch für die Teile 4 und 5 als Ganzes (wenn man sie nicht überhaupt als einheitlichen vierten Teil auffassen soll): Fast genau in der Mitte dieses achtzig Takte umfassenden Abschnitts findet sich eine Tonikakadenz, bei der die rechte Hand von einem einmanualigen, sequenzhaften Solo auf zweimanualige Echos umwechselt; diese Satztechnik wird dann bis zum Schluss durchgehalten. Es entsteht eine Art verborgener Proportionierung des ganzen Stückes, die stark an ähnliche Strukturierungsverfahren bei Sweelinck erinnert:

Abschnitt	Takt	Taktzahl	Innenkadenz	Schlusskadenz
1	1–30	30 (15 + 15)	I (T. 16)	I
2	31–59	29 (15 + 14)	V (T. 45)	I
3	60–105	46 (23 + 23)	I (T. 83)	IV
4	106–186	81 (41 + 40)	I (T. 147)	I

Der Kadenzplan zeigt auch, wie genau Scheidemann die modalen Funktionen des achten Tons beobachtete: Die zwei gleichwertigen sekundären Kadenzstufen IV und V sind je einmal vertreten, und zwar in symmetrischer Anordnung.

⁴⁰ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 395. – Arnfried Edler (*Gattungen der Musik für Tasteninstrumente 1: Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997, S. 397) betont die „gelegentlich das Gassenhauermäßige streifende, mit erheblicher Brillanz gepaarte Ohrenfälligkeit“ gerade der Toccata.

Neben der offenen Verbindung zu Scheidts Komposition greift Scheidemann in seinem Stück auch zurück auf die Toccaten-Tradition Sweelincks. So basiert das Thema des Exordiums auf einer stereotypen Eröffnungsgeste, die in verschiedenen Toccaten des Amsterdamer Lehrers begegnet, erscheint das Solo der linken Hand (T. 83 ff.) dem gleichen Solo in Sweelincks *Praeludium Toccata*⁴¹ nachempfunden (es beginnt zudem mit einer konventionellen Formel, die in fast jeder Toccata Sweelincks vertreten ist), und bildet die Dominanz der Dreistimmigkeit ein Element, das Scheidemann von Sweelincks Orgelstil übernommen hat. Zudem gibt es deutliche Anlehnungen an Sweelincks Echofantasien, die wieder verschiedene toccatenhafte Elemente aufweisen.

Noch in einem weiteren Punkt stimmen die Toccaten im 8. Ton von Scheidt und Scheidemann überein, und zwar in der äußerst günstigen Quellenlage. Bei Scheidts Stück, das ja in seinen vorbildlich besorgten Druck der *Tabulatura Nova* aufgenommen wurde, ist das ohne weiteres deutlich. Aber es gilt auch für die wie alle seine Clavierwerke nur handschriftlich erhaltene Toccata Scheidemanns. Sie bildet sogar das mit Abstand am zuverlässigsten überlieferte Stück des Hamburger Meisters. Von der Haupt-Fassung für zwei Manuale gibt es drei qualitativ fast gleichrangige Quellen:

- A Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr.
- B Lübbenau/Lehde, Spreewald-Museum (zur Zeit Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), Ms. Lynar B 6.
- C Clausthal-Zellerfeld, Bergakademie, Calvörsche Bibliothek (Eigentum der Hannoverschen Landeskirche), Orgeltabulatur Nr. 1, S. 6–13.

Die Wolfenbütteler Quelle erweist sich als nahezu fehlerfrei⁴², und das gilt ebenso für die Quellen B und C, die auch hinsichtlich der Überlieferung dicht bei Quelle A anzusiedeln sind. Inzwischen ist die Wolfenbütteler Aufzeichnung sogar als ein Autograph Scheidemanns identifiziert worden⁴³, was ihren Quellenwert noch weiter erhöht und ihre Qualität ohne weiteres erklärt. Aber auch der Hintergrund der beiden anderen Quellen weist sie als primäre Überlieferungsträger aus: Die umfangreiche erste Zellerfelder Tabulatur bildet bekanntlich die wichtigste Quelle für Scheidemanns Orgelwerk als Ganzes, während die Tabulaturen in Lynar B eine zentrale Quelle für das Werk Sweelincks und seiner Schüler insgesamt darstellen. Innerhalb von Zellerfeld 1 wird die Sonderstellung der Toccata Scheidemanns noch betont durch die Tatsache, dass es sich um das einzige freie Werk überhaupt handelt.

Die Entstehungszeit von Scheidemanns *Toccata auf 2 Clavier Manualiter* (so der autographe Kopftitel) lässt sich anhand der Quellen annäherungsweise bestimmen. Zellerfeld 1 bietet als terminus ante quem 1640 an. Jedoch findet sich diese Datierung⁴⁴ erst im letzten Drittel der umfangreichen Handschrift, während die Toccata zu den allerersten Eintragungen gehört, die der Hauptmasse der Eintragungen des Hauptschreibers (der gerade in den Korrekturen zur Aufzeichnung der Toccata erstmals greifbar ist)⁴⁵ vorangegangen sein müssen. Diese Tatsa-

41 Vgl. oben S. 30.

42 Vgl. Werner Breig im kritischen Bericht seiner Ausgabe (wie Anm. 35), S. 79.

43 Vgl. Katrin Kinder, *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: SJB 10 (1988), S. 86–103, hier S. 93–96.

44 Vgl. S. 178 des Manuskriptes (Eintrag am Ende einer Intavolierung von Delphin Strungk).

45 Vgl. dazu Breig (wie Anm. 33), S. 9.

che weist auf eine beträchtliche zeitliche Entfernung vor 1640 hin, und das wird bestätigt durch die beiden anderen Handschriften. Die Tabulaturammlung Lynar B (möglicherweise Danziger Provinienz) ist insgesamt wohl wesentlich früher entstanden als Zellerfeld 1 (um 1630)⁴⁶. Von Scheidemann enthält sie außer der Toccata noch sieben oder acht weitere Werke, die stilistisch einer relativ frühen Phase seines Schaffens zuzuordnen sind; das gilt vor allem für die Choralvariationen *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (WV 5) und *Vater unser im Himmelreich* (WV 26), die dreistimmige Choralfantasie *In dich hab ich gehoffet, Herr* (WV 8) sowie den „Prototypus“ von Scheidemanns vierstimmigen Choralfantasien pedaliter, *Jesus Christus, unser Heiland* (WV 10)⁴⁷.

Aber vor allem das Autograph mag relativ früh anzusetzen sein. Wie Katrin Kinder nachgewiesen hat⁴⁸, gibt es noch ein zweites Scheidemann-Autograph in der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek, nämlich das der Variationsreihe *Betrübet ist zu dieser Frist* (im Konvolut Cod. Guelf. 8 Noviss. 2^o, fol. 26^r–27^r). Sie ist datiert und signiert mit „1630 H.S.M.“ (in der Scheidemann-Überlieferung dominiert dieses Monogramm, das somit auf den Komponisten selbst zurückgeht). Das Toccatenautograph ist aber mit „Henrico Scheid.“ signiert (vgl. die Abbildung 1 auf der folgenden Seite), und das Schriftbild der Tabulatur erscheint insgesamt etwas weniger flüssig als das von *Betrübet ist zu dieser Frist*. Deshalb ist die Toccata wahrscheinlich älter als 1630, worauf dann auch die noch nicht zu „H.S.M.“ standardisierte Namensschreibweise „Henrico Scheid.“ hinweist (die übrigens inzidentell in vergleichbarer Form auch abschriftlich begegnet). Nimmt man ferner an – worauf der Stilvergleich ja stärkstens hinweist –, dass Scheidts Toccata derjenigen von Scheidemann voranging, so bleibt eine knappe Zeitspanne von 1624–1630 als anzunehmende Entstehungszeit der *Toccata auf 2 Clavier Manualiter* übrig. Wahrscheinlich ist Scheidemann ziemlich bald nach dem Erscheinen der *Tabulatura Nova* zu seiner Toccata angeregt worden und hat das Werk um etwa 1625 komponiert. Das würde dann zusätzlich auch die noch relativ starke Vertretung von Elementen aus Sweelincks Clavierstil erklären.

Von Scheidemanns Toccata manualiter hat sich eine Pedaliter-Fassung erhalten⁴⁹, die meist als unauthentische Bearbeitung eingeordnet wird, und tatsächlich greift diese gekürzte Version (mit 115 Takten ist sie mehr als ein Drittel kürzer) tief in die vollkommene Form der Manualiter-Gestalt ein: So wurden beide Fugati beseitigt. Jedoch steht dieser Befund zu der Quellenlage in einem merkwürdigen Verhältnis. Zwar ist die Pedaliter-Fassung einerseits in der weniger zuverlässigen Lüneburger Tabulatur KN 208/1 enthalten, andererseits aber befindet sie sich auch in der Lüneburger Tabulatur KN 209; beide Quellen schreiben das Stück ohne weiteres „H.S.M.“ zu⁵⁰. KN 209, eine von dem Lüneburger Organisten Heinrich Baltzar Wedemann (1646–1718) geschriebene und um 1670 zu datierende zentrale Quelle der

46 Vgl. meinen Artikel: *Lübbenauer Clavierhandschriften*, in: MGG2, Sachteil 5, 1996, Sp. 1495–1498.

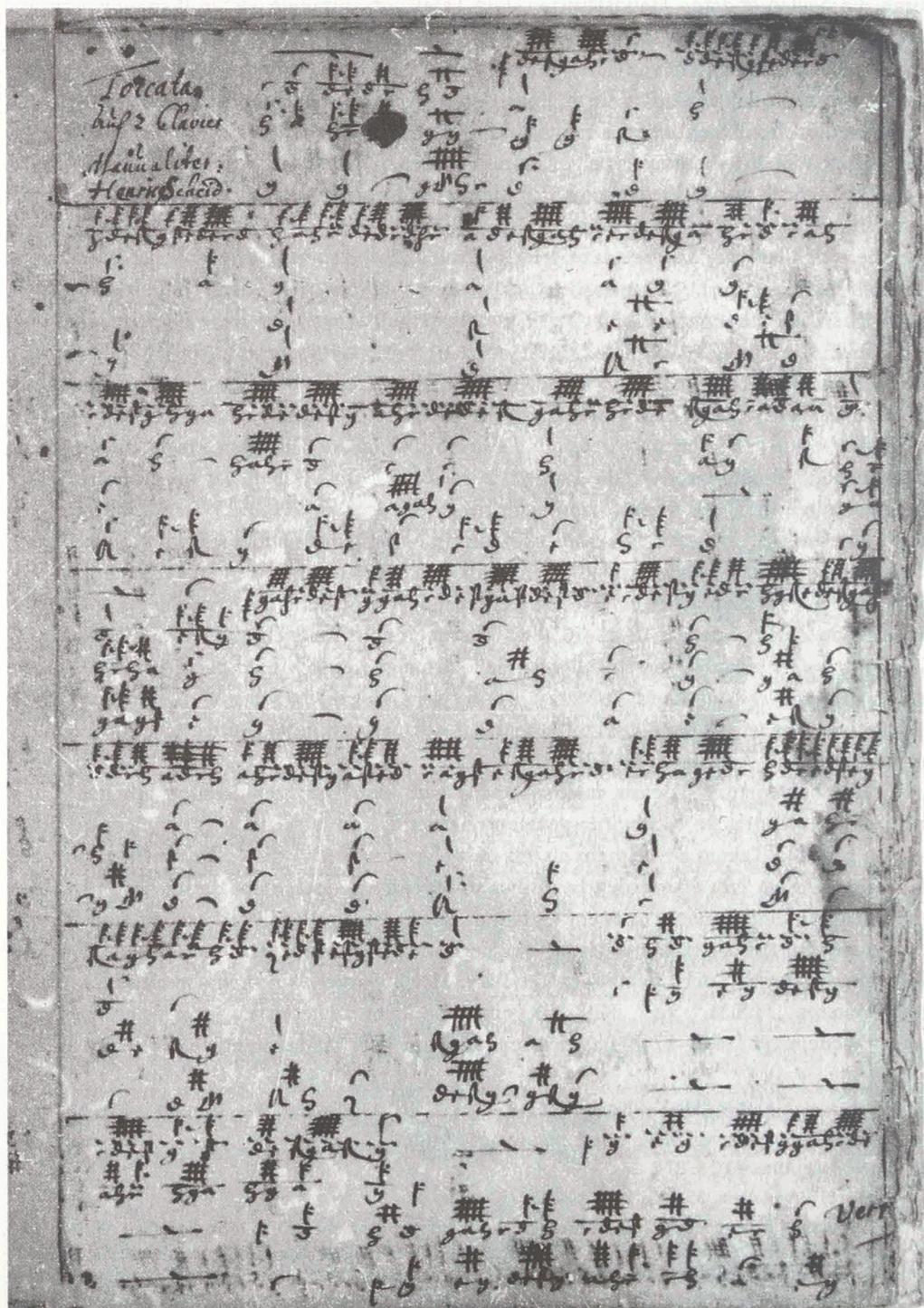
47 Zu den WV-Nummer vgl. Breig (wie Anm. 33), S. 107–112.

48 Kinder (wie Anm. 43), S. 87 f.

49 *Orgelwerke* 3 (wie Anm. 35), Nr. 26, S. 67–72.

50 Diese Fassung soll streng geschieden werden von ihrer verstümmelten Reduktion (lediglich 55 Takte) in der sogenannten Orgeltabulatur des Joachimsthalschen Gymnasiums (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. AmB 340), fol. 6^v–7^r; vgl. *Orgelwerke* 3 (wie Anm. 35), Nr. 27, S. 73–75. Zum Bearbeitungsverfahren in dieser Quelle vgl. Geoffrey Webber, *New Evidence Concerning the Transmission of Styles in Seventeenth-Century German Organ Music: MS Berlin, Amalien-Bibliothek 340*, in: *The Organ Yearbook* 17 (1986), S. 81–88.

Abb. 1: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr., S. [1]



norddeutschen Orgelmusik⁵¹, macht in ihren Zuschreibungen (es gibt außerhalb des Bereichs der reinen, nicht-kolorierten Intavolierungen nur wenige weitere Anonyma) einen insgesamt zuverlässigen, autoritativen Eindruck und enthält eine ganze Reihe hochwertiger Scheidemanniana. Ihm sind hier zehn Stücke zugeschrieben (vgl. die Tabelle im Anhang 2., S. 46). Zudem handelt es sich offensichtlich um vorwiegend spätes Gut von ihm: Datiert sind die Motettenintavolierung *Dixit Maria ad angelum* (1637), die Choralvariationen *Mensch, willst du leben seliglich* (1648) und die *Canzon* in F (1657), und ihre Entstehungszeit wird von den stilistischen Merkmalen der meisten dieser Stücke bestätigt. Es würde aus dem Gesamtbild dieser Quelle fallen, wenn hier eine korrumpierte Fassung eines Werkes Scheidemanns vorkäme. Vielleicht stellt die Pedaliter-Fassung der Toccata Scheidemanns Versuch dar, ein rein monodisches (also ein ganz von einem Diskantsolo dominiertes) freies Orgelwerk zu schaffen. Das erklärt, warum das Exordium ohne wesentliche Änderungen übernommen wurde (T. 1–28); anschließend weist der kompositorische Zugriff stark improvisatorische Züge auf, wobei einzelne Elemente des älteren Werkes nach Belieben auftauchen; das Sequenzmodell T. 29 ff. reduziert den zweiten Fugatogedanken zu einem altbewährten Improvisationsmuster. Die Pedaliter-Anlage könnte den Versuch darstellen, eine für die etwa 1650er Jahre aktuellere klangliche Anlage zu erstellen. Darauf deutet auch das neue Figurationselement von ornamentaler Chromatik hin (T. 45 ff.): Es mag eine um die Mitte des 17. Jahrhunderts unter den Norddeutschen Organisten populäre Manier darstellen, denn sie begegnet auch in Werken von Jacob Praetorius (*Vater unser im Himmelreich*, Vers 3)⁵² sowie in einer Reihe von Werken, die wie die Pedaliter-Fassung von Scheidemanns Toccata in KN 209 enthalten sind: Melchior Schildts *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*⁵³, Delphin Strungks *Toccata ad manuale duplex* und die Motettenintavolierung *Surrexit Pastor bonus*⁵⁴ sowie der dritte Vers von Matthias Weckmans *Nun freut euch, lieben Christen gmein*⁵⁵.

Eine viel geglücktere Ausführung von Scheidemanns Plan stellt dann die in der gleichen Quelle unter dem Titel *Cantzoenn* enthaltene Neukomposition dar⁵⁶, eine anonyme Komposition, die aber alle Merkmale von Scheidemanns reifem Stil aufweist (beide Stücke sind nacheinander notiert⁵⁷, vgl. die Tabelle im Anhang 2. auf S. 46). Scheidemanns Intention einer verbesserten Neuausführung der in der Pedaliter-Toccata verfolgten Zielsetzung lässt sich vielleicht auch daran ablesen, dass die *Cantzoenn* ebenfalls im 8. Modus geschrieben ist⁵⁸.

51 Vgl. dazu Lasell (wie Anm. 31), Sp. 1514.

52 Jacob Praetorius, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974, Nr. 6 (hier S. 24).

53 Melchior Schildt, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Köln 1968 (= Die Orgel II/24), Nr. 3 (hier S. 26).

54 Delphin Strunck and Peter Morhardt, *Original Compositions for Organ*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 23), Nr. 3 (hier S. 33 ff. und 41), bzw. Delphin Strunck, *4 Motettenintavolierungen*, hrsg. von Rüdiger Wilhelm, Bern 1990, Nr. 2 (hier S. 22 f.).

55 Matthias Weckmann, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1979, Nr. 8 (hier S. 80 f.).

56 *Orgelwerke 3* (wie Anm. 35), Nr. 19, S. 38–42.

57 Wie die Pedaliter-Toccata erscheint auch die *Cantzoenn* in einer (wenn auch weniger radikal) gekürzten Fassung in der Orgeltabulatur des Joachimsthalschen Gymnasiums (wie Anm. 50), was den Zusammenhang beider Werke weiter bestätigt (diese Fassung in *Orgelwerke 3* [wie Anm. 35], Nr. 25, S. 63–66).

58 Vgl. die Zuschreibung und Darstellung dieses Werkes durch Breig (wie Anm. 33), S. 91 f.

In noch einem zweiten Aspekt erweist sich die Lüneburger Tabulatur KN 209 als ergiebig für die weitere Geschichte von Scheidemanns *Toccata auf 2 Clavier manualiter*. Die Quelle enthält neben der Pedaliter-Bearbeitung dieses Stückes als eines der nur sehr wenigen weiteren freien Werke eine unübersehbar nach demselben Stück modellierte Komposition⁵⁹: die gerade schon erwähnte *Toccata ad manuale duplex* in F von Delphin Strungk (1601–1694)⁶⁰. Sie bildet somit einen bemerkenswerten Parallellfall zur Emulation von Scheidts *Toccata* durch Johann Ulrich Steigleder. Strungks *Toccata*, das umfangreichste Einzelstück innerhalb KN 209, stellt aber keinesfalls sein einziges von Scheidemann inspiriertes Werk dar. Zwei der nur vier erhalten gebliebenen Motettenintavolierungen des langjährigen Braunschweiger Organisten entpuppen sich als Bearbeitungen von Intavolierungen Scheidemanns⁶¹. Eine davon, die Lasso-Intavolierung *Surrexit pastor bonus*, erweist sich zudem in mancher Einzelheit der Figuration als ein der *Toccata* in F nah verwandtes Werk. Auch das Verhältnis zu den entsprechenden Scheidemannschen Vorbildwerken ist das gleiche: Beide Kompositionen Strungks steigern die virtuoson Ansprüche ganz erheblich. (Ein wesentlicher Teil der dabei eingesetzten Figurationsmodelle scheint deutlich vom Tastenstil John Bulls abhängig zu sein⁶².) Im Falle der *Toccata* versucht Strungk zudem, Scheidemanns Konzept durch Einbeziehung des Pedals und enorme Ausdehnung (313 Takte!) zu übertreffen. Die fünfteilige Anlage wird durch Einschub eines homophonen Echoteils zwischen dem Paenultima-Solo für die linke Hand (T. 155–175) und dem abschließenden Diskantsolo zu einer sechsteiligen erweitert. Während die Bedeutung imitativer Arbeit eher zurücktritt (die beiden Fugati T. 41 ff. und 135 ff. stellen im Gesamtbild nur eher Intermezzi dar und wechseln bald wieder zur Monodie über), sind die monodischen Strecken stark gesteigert. Dabei nehmen virtuose Soli für die rechte Hand (T. 1–24, 59–135 und 257–313) mehr als die Hälfte des ausgedehnten Werkes ein, aber auch der lange Abschnitt mit den vollständigen Satz umfassenden Echos (T. 176–256) trägt stark zum homophonen Gesamtcharakter des Werkes bei. Das Resultat stellt trotz unvermeidlicher qualitativer Vorbehalte, die durch den Vergleich mit der Vorbildkomposition hervorgerufen werden, ein Schlüsselwerk zur Spieltechnik und Improvisationskunst der norddeutschen Orgelschule dar.

59 Vgl. dazu Breig (ebd.), S. 92.

60 Zur Ausgabe vgl. Anm. 53.

61 Vgl. Wilhelm (wie Anm. 54), S. V.

62 Vgl. vor allem Werke wie die *Walsingham*-Variationen oder die *Quadran Pavan* (John Bull, *Keyboard Music 2*, hrsg. von Thurston Dart, London 2/1970 [= MB 19], Nr. 85, S. 46 ff., und Nr. 127, S. 153 ff.). – Für Bulls Einfluss auf Delphin Strungk gibt es übrigens ein konkretes Indiz. In Bulls Cembalomusik finden sich zwei offenbar als Paar konzipierte Tänze, *The Duke of Brunswick's Alman* und *The Duchess of Brunswick's Toye* (vgl. die Ausgabe Darts, Nr. 93, S. 87 f., und Nr. 97, S. 92), die auf Beziehungen des englischen Meisters zum musik- wie überhaupt tastenkunstabflossenen Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg (gest. 1613) hinweisen (vgl. dazu Werner Braun, *Britannia abundans. Deutsch-Englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1977, S. 256 f., ebd. S. 269 der Nachweis des Stückes in der Clavier-Anthologie KN 146 des Lüneburger Organisten Franz Schaumkell [um 1590–1676]). Delphin Strungk, Sohn des Braunschweiger Petriorganisten Joachim Strunck, könnte über diese Lokaltradition Zugang zu einem wichtigen Bestand von Clavierwerken Bulls gefunden haben. Ein Überrest dieses Überlieferungszweigs Bullscher Werke mag das kleine anonyme *Prael: ex a* aus der sogenannten Helmstedter Tabulatur sein (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 1055 Musica Hdschr., fol 19^v–20^r), das im *Fitzwilliam Virginal Book* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music MS 32 G) Bull zugeschrieben ist (Nr. CCX); Helmstedt, mutmaßlicher Entstehungsort dieser 1641 datierten Anfängerhandschrift, liegt in unmittelbarer Nähe von Braunschweig.

4. Resümee

Ausgehend von den mehrteiligen Toccaten Sweelincks gelangten Scheidt wie auch Scheidemann nur ein einziges Mal zu einer voll ausgereiften Weiterentwicklung (wobei die Existenz von Scheidemanns Toccata zudem noch von der Anregung durch Scheidts Stück abhängig zu sein scheint). Es zeigt sich, dass dies nur gelang durch die Zufuhr von eigentlich gattungsfremden Elementen (liturgische Melodien bzw. monodischer Orgelgebrauch), und dass die jeweiligen Werke, trotz ihrer Entstehung in den 1620er Jahren, offenbar die letzten Beiträge dieser Meister zur Gattung darstellen. Sie blieben von der Entwicklung des neuen Toccatentypus Frescobaldis in Italien, die gerade in jenen Jahren abgeschlossen wurde, auch weiterhin unberührt. Die Generation der Sweelinck-Schüler betrachtete den Typus der Sweelinck-Toccata – gleich wie seinen eklektischen, humanistischen Fantasiatyp – wohl als eine unzeitgemäße Gattung; nur die zwei eigensinnigsten Köpfe, Scheidt und Scheidemann, zwangen ihr noch ein bedeutendes Einzelwerk ab (und vollends abseits der Hauptentwicklung stehen dann die beiden Nachfolgekompotionen Steigleders und Strungks). Aber die Geschichte hat sie überholt; keiner von ihnen suchte wie Heinrich Schütz die italienischen Neuentwicklungen an Ort und Stelle auf (man stelle sich nur eine Romreise Scheidts oder Scheidemanns im Jahr 1629 vor!). Die Rezeption und, wie bekannt, die epochemachende Weiterentwicklung des neuen Frescobaldischen Toccatentypus blieb, vermittelt von Johann Jakob Froberger, dem Kreis ihrer Schüler Matthias Weckman, Johann Adam Reincken und vor allem Dieterich Buxtehude vorbehalten.

ANHANG

1. Quellenübersicht zu den Toccaten der Sweelinck-Schule

Komponist	Werk	Quelle
Scheidt	<i>Toccata</i> [in G] <i>super: In te Domine speravi</i>	TN 2
	Frühfassung (<i>Fantasia</i>)	WM
	<i>Toccata</i> in g	GK
	<i>Toccata</i> in C	Husmann
? Scheidt	<i>Toccata</i> in F	WM
Scheidemann	<i>Toccata</i> in C	Ihre
	<i>Toccata</i> in G	
	a) Manualiter-Fassung (186 Takte)	WB, LyB 6, Ze 1
	b) Pedaliter-Fassung (115 Takte)	KN 208/1, KN 209, [JG]
? Scheidemann	3 kleine Toccaten	KN 208/1
? Siefert	<i>Toccata</i> in F	WM
(Delphin Strungk	<i>Toccata</i> in F	KN 209)

2. Scheidemann in KN 209

Nr.	Titel	Konkordanzen
7	<i>Benedicam Domino</i> [...] H. S. M.	KN 210 („H. S. M.“), Ko („Henrico Scheidemanno“)
15	<i>Dic nobis Maria</i> [...] Henricus Scheideman.	Ko („Henric Scheidemanno“)
17	<i>Surrexit Pastor Bonus</i> [...] H. S. M. Coll.	Ze 1 (Anonym)
18	<i>De ore prudentis</i> [...] Hinricus Scheideman. Col.	
20	<i>Maria Dixit ad Angelum</i> [...] H. S. M.	
21	<i>Benedicam</i> [...] Coll: ab H. S. M.	
32	<i>Lobet den Herren</i> [...] H. S. M.	
42	<i>Magnificat Tertij Toni</i> . (Anonym)	Ze 1 („H. S.“)
43	<i>Cantzoenn</i> (Anonym)	[JG (Anonym)]
44	<i>Toccata. Auf 2 Clavier</i> H.S.M. Ped:	KN 208/1 („H. S. M.“), [JG („H. S.“)]
59	<i>Cançon</i> H.S.M.	
64	<i>Mensch Wiltu Lebben säliglich</i> . H.S.M.	

3. Auflösungen der Quellensigel

- GK Berlin, Stadtbibliothek, Ms. GKI F 234 (Graues-Kloster-Handschrift)
- Husmann Tabulaturhandschrift aus dem Nachlass von Heinrich Husmann (Göttingen)
- Ihre Uppsala, Universitätsbibliothek, Ms. Ihre 284
- JG Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. AmB 340 (Orgeltabulatur des Joachimsthalschen Gymnasiums)
- KN 208/1 Lüneburg, Stadtarchiv, Musikabteilung, Mus. ant. pract. KN 208/1
- KN 209 Lüneburg, Stadtarchiv, Musikabteilung, Mus. ant. pract. KN 209 (Wedemann-Tabulatur)
- KN 210 Lüneburg, Stadtarchiv, Musikabteilung, Mus. ant. pract. KN 210
- Ko Kopenhagen, Det Kongelige Bibliothek, Fotostatsamlingen af handskrifterne: Musikerhandskrifterne fra Clausholm (Clausholmer Tabulaturfragmente)
- LyB 6 Lübbenau/Lehde, Spreewald-Museum (zur Zeit Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), Mus. Ms. Lynar B 6
- TN Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova*, Hamburg 1624
- WB Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr.
- WM Wien, Musikarchiv im Minoritenkonvent, Ms. XIV.714
- Ze 1 Clausthal-Zellerfeld, Bergakademie, Calvörsche Bibliothek (Eigentum der Hannoverschen Landeskirche), Orgeltabulatur Nr. 1.

Tasteninstrumente der Schütz-Zeit unter Berücksichtigung der Schlosskapellen-Orgeln und der Kombinationsinstrumente

UWE DROSZELLA

I

Die Restaurierung der Gottfried Fritzsche- bzw. Johann Andreas Graff-Orgel der ehemaligen Kapelle des Residenzschlosses zu Wolfenbüttel, die heute noch der Kirche der ev.-lutherischen Gemeinde zu Clauen (zwischen Hildesheim und Peine gelegen) erhalten ist (Anhang: Bild 1, Photo vom Verf.), war Anlass, den Bestand der auf Fritzsche zurückgehenden Orgeln sorgfältig zu untersuchen, um für die Restaurierung ausreichende Kenntnisse über die Bauweise und stilistischen Eigentümlichkeiten zu sammeln und dem Projekt zugute kommen zu lassen. Die Wiederherstellung der Fritzsche-Graff-Orgel war zugleich Ausgangspunkt für eine längere Beschäftigung mit dem Instrumentarium verschiedener Hofkapellen des deutschsprachigen Raumes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im weiteren sollen vor allem Instrumente derjenigen Hofkapellen näher beschrieben werden, mit denen entweder Heinrich Schütz direkt längerfristig als Musiker und Komponist verbunden war oder die zumindest mit seinem Umfeld, für das hier stellvertretend Michael Praetorius zu nennen ist, in Verbindung zu bringen sind. Es handelt sich um:

- Kassel zur Zeit Moritz' des Gelehrten mit der Schlosskapelle, den Stadtkirchen und der Wilhelmsburg in Schmalkalden,
- Lemgo zur Zeit Simons VI. mit Schloss Brake und St. Marien,
- Bückeburg zur Zeit des Grafen Ernst III. mit der Stadtkirche,
- Wolfenbüttel zur Zeit des Herzogs Heinrich Julius mit der Schlosskapelle, der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis und dem Schloss Hessen.

Die Gliederung der Instrumente ergibt vor allem hinsichtlich der verschiedenen Orgeltypen ein sehr differenziertes Bild. Vorhanden sind Kirchenorgeln von der 8'-Größe bis zur 32'-Größe als Schleifladen- und Springladen-Instrumente, Positive in 4'- und 2'-Größe als Kammer- und Continuoinstrumente, Regale als Continuoinstrumente, wie sie bei Praetorius¹ beschrieben und abgebildet sind, Orgeln ausschließlich mit Holzpfeifen („organo da legno“), Orgeln mit mehr als zwölf Halbtönen pro Oktave, Cembali und Spinette bzw. Virginalen, die quellenmäßig belegt, aber nicht mehr erhalten sind, sowie Claviorgana, die, soweit die Quellen als zuverlässig angesehen werden, nur noch in ihrem Orgelteil erhalten sind.

II

Den zweifellos umfangreichsten Bestand an Instrumenten hatte die Kasseler Hofkapelle. Er ist über einen Zeitraum von 126 Jahren inventarisiert und quellenmäßig belegt. Im ersten

1 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II. *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= DM I/14), S. 72–75 u. Tafel IV im angehängten *Theatrum Instrumentorum*.

Verzeichnis aus dem Jahr 1573 sind an beweglichen Instrumenten zwei Virginal und ein Regal vermerkt („steht in der Capelle“²). Unter Virginal sind flämische rechteckige Saiteninstrumente zu verstehen, die entweder als Virginal mit der Klaviatur auf der linken Hälfte der langen Seite oder als Muselaar mit der Klaviatur auf der rechten Hälfte der langen Seite, bei der der Anreißpunkt nahezu in der Mitte der schwingenden Saite liegt, bezeichnet wurden.

Ein Regal ist in den Beständen der Hofkapelle nicht mehr erhalten. Eine gute optische und vor allem klangliche Vorstellung dieses Instrumententyps vermittelt das in der Sammlung Schumacher des Tribschen-Hauses in Luzern erhaltene Regal von Christoph Pfleger „Thannensis“ aus dem Jahre 1644³. Es enthält die von Praetorius sehr geschätzten Rankettpfeifen, eine Bauform, die sich durch einen im Inneren des Schallbechers vorhandenen Trennschied auszeichnet, der die sichtbare Pfeifenlänge nahezu verdoppelt und dadurch einen verschmelzungsfähigen, dunklen Zungenklang erzeugt. Praetorius schätzte diesen Klang auch deswegen, weil mittels zweier Schleierbretter übereinander der Raum oberhalb der liegenden Zungenpfeifen mehr oder weniger geöffnet bzw. verschlossen werden konnte (ohne dass die Tonhöhe beeinflusst wurde), wodurch die Lautstärke geschickt an das zu begleitende Ensemble angepasst werden konnte⁴. Im Zusammenhang mit dem Thema dieses Aufsatzes ist eine Bemerkung im Inventar des Kasseler Hofes aus dem Jahre 1613 von Bedeutung: „Verzeichnis aller unsers G. F. undt Herrn / Musikalischen Positif undt Instrumenten / allhier im fürstlichen Hauße Cassell. 1. Das Straßburgisch Regall [...]“⁵, weil hier möglicherweise ein Hinweis auf die stilistische Herkunft Christoph Pflegers oder sogar auf seinen namentlich nicht bekannten Lehrmeister vorliegt. Das Regal ist von außerordentlicher konstruktiver und handwerklicher Qualität und nach seiner Restaurierung im Jahre 1975 in einem ausgezeichneten klanglichen Zustand.

Am Kasseler Hofe befand sich ein Claviorganum, das Landgraf Wilhelm IV. in einem Brief an seinen in Darmstadt regierenden Bruder Georg folgendermaßen beschrieb⁶:

„... ein Doppelinstrument in der octava, darin auch eine Harff und lawte, zum andern hatts ein Duppel Regal gleichfalls in der octava und dazu ein flotwergk, solch kann mann alles zusammen, oder ein jedes besonder wie mann will durch ein Clavir schlagen, welches einen herlichen und lieblichen Resonanz giebt. Dieß Instrument ... hatt ein hundert und zwanzig Thaler gekostett und laßen wir itzo durch denselben Meister noch einß, welches artiger sein soll, umb ein hundert und sechzig thaler verfertigen ...“.

Es handelt sich dabei um das erste der vier Instrumente, die der Orgelbauer Daniel Meyer aus Göttingen zwischen 1573 und 1593 nach Kassel lieferte. Meyer schrieb am 12. Juni 1575 über das in Arbeit befindliche Werk: „... es soll aber in diesem werck zu den Floet eine

2 Zitiert nach Ferdinand Carspecken, *Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte der Stadt Kassel*, Kassel u. a. 1968, S. 24.

3 Christoph Pfleger stammte, wie jüngere Forschungen aus Anlass der Restaurierung des Regales durch die Werkstatt Bernhardt Edskes ergaben, aus Radolfzell (der Namenszusatz „Cellensis“ war wegweisend zur Klärung der Frage des Geburtsortes) und hatte später seine Werkstatt in Thann im Elsaß: auf diese Zeit geht der Namenszusatz „Thannensis“ zurück. Das heute in Luzern erhaltene Instrument stand noch im 19. Jahrhundert in einer Straßburger Kirche, von wo es wahrscheinlich durch Tausch in die Sammlung Schumacher gekommen ist.

4 Vgl. den Bericht von Bernhardt Edskes, *Das Regal des Orgelmachers Christophorus Pfleger von 1644. Zur Frühgeschichte des Regals*, in: *Forum Musicologicum* II (1980), S. 73–106.

5 Carspecken (wie Anm. 2), S. 28.

6 Ebd., S. 24 f. (dort auch die folgenden Zitate).



octave und die beiden Real (Regal) mit schrauben, dazu ein Tremulant gemacht und nechste Ostern 1576 dem Fürsten zugestellet werden ...“.

Vor einer Bewertung dieses Zitates ist noch die Disposition des vierten Instruments zu erwähnen, eines Kombinationsinstruments, das Landgraf Wilhelm bei Daniel Meyer bestellte:

- „1. Principal von hübschen Zinnern Pfeiffen
2. ein Groß Gedact
3. ein Mittel Gedact
4. ein Klein Gedact
5. ein super octave
6. ein mixtur
7. ein Groß Regal
8. ein Mittel Regal
9. ein Klein Regal
10. ein Tremulant
11. ein geduppelt Saittenwergk
12. ein Vogel gesangk

Pedal

- ein Groß Gedact
- ein Posaunenbaß
- ein Trommetenbaß
- ein Doppelsaittenwergk

Preis der Orgel 400 Thaler. Bis Pffingsten 1593 zu liefern.“

Aus dem für Orgeldispositionen üblichen Sprachgebrauch der Bezeichnung von Tonhöhen bzw. Fußstonlagen kann der Schluss gezogen werden, dass das Principal ein 4'-Register war, insofern die dazugehörige Octavlage als „ein super octave“ bezeichnet wird, die unter anderem für 2'-Register in Manualwerken benutzt wurde. Das „geduppelt Saittenwergk“ muss als Cembalo nicht notwendigerweise einen 8'- und einen 4'-Chor besessen haben, es kommt aus Gründen der Stimmhaltung eher der Typ des deutschen Clavicimbels mit stark gespreizter Mensur der Anreißpunkte in Frage, wie er ebenfalls im *Syntagma musicum*⁷ abgebildet ist. Das Charakteristische dieses Cembalotyps ist sein ausgeprägt changierender Klang von sehr nasalem Bass bis stark grundtönigem oder flötigem Diskant; die starke Differenzierung der Mensur der Anreißpunkte im Bass und sein lautenartiger Klang im Diskant sind für die Klangverschmelzung mit Orgelpfeifen bestens geeignet.

Soweit ich sehe, ist kein originales Doppelinstrument dieser Bauart erhalten. Ein vergleichbares flämisches Instrument (mit erhaltenem Orgelteil) wird in der Sammlung des Victoria & Albert-Museums in London aufbewahrt. Es stammt von Lodewijk Theeuwes aus dem Jahre 1579. Ein weiteres Claviorganum, das allerdings in beiden Teilen aus unterschiedlichen Epochen stammt, ist in der Sammlung Beurmann auf Schloss Hasselburg in Schleswig-Holstein erhalten, ebenso ein Cembalo der oben beschriebenen deutschen Bauart des 16./17. Jahrhunderts. Einen sinngemäßen Neubau eines solchen Claviorganums – allerdings nur mit 2'-Größe des Orgelwerkes – haben der Orgelbauer Friedrich Lieb und der Cembalobauer William Jurgenson für die Musikhochschule Trossingen erstellt.

Das Besondere des Claviorganums von Daniel Meyer aus dem Jahre 1593 ist darin zu sehen, dass offensichtlich zwei Saiteninstrumente vorhanden waren, nämlich eines für das Ma-

7 Praetorius (wie Anm. 1), *Theatrum Instrumentorum*, Tafel VI, Abb. 1.

nualwerk und ein weiteres separat für das Pedalwerk. Außerdem folgt aus der angegebenen 4'-Größe der Orgel mit zinnernen Prospekt Pfeifen, dass das Manualwerk der Orgel oberhalb des „Manualcembalo“ platziert gewesen sein muss, so dass beide Saiteninstrumente im Untergehäuse der Orgel untergebracht gewesen sein müssen. Für den Bau der Orgel auf der Wilhelmsburg in Schmalkalden ist im Vertrag vom 22. Dezember 1586 der Bau eines Cembalos innerhalb der Orgel belegt⁸:

„Zu wissen, daß heutt dato den 22. December Ao 86 [...] unser gn. frst. unndt Herr Landgraf Wilhelm zu Hessen sich mit dem Erbaren Daniel Mayern, Orgelmachern zu Göttingen, nachvolgender maßen verglichen hatt. Erstlich soll gedachter Mstr. Daniell seiner fürstl. Gnaden oder dero Erben ein Orgelwergk in ihrer fürstl. gnaden neu Schloß Cappell zur Wilhelmsburgk über Schmalkalden aufs bestendigst und vleißigst als ihm möglich ist, zurichten, das soll habenn nachfolgende stimmen, Erstlich ein offenn Prinzipallwergk, mit helffenbeinen viereckten flötenn, Soll so dieff gehenn, wie Unser wergk zur Rottenburgk [...], Zum andern soll er machen ein gedackt flöten wergk, das soll ein Octaff dieffer gehen als das Principall, Zum dritten, eine kurze Octave, die soll eine Octave höher sein, als das Principall; Zum Vierdten, Ein Rein wohlbestimpte Cymbeln, Zum Fünfften, ein Regall, soll mit dem Principall unisonig seinn, Zum Sechsten, noch ein Klein Regall, gehett eine Octave über das ander, Vnndt ist unisonig mit dem Vorigen, Zum Siebenden, ein guth Instrument von Duppeln saittenn, das soll mit dem Principall und großem Regall unisonum habenn, dartzue soll er hinnein machenn, einen guten Tremulanten, vnndt auch ein guett Vogellgesang zwey oder drey, unndt zwey paar gueter starker belge. Vnndt solches alles soll er mitt äußerstem Vleiß fertiggenn, mit Holz, Bley, eysenn, Flügeln, verguldt und allem was darzue gehört auffs vleißigste, daß er vom dato an über ein Jahr könne lieffern vnndt sorgenn, solches auch ein Jahr gewehren. Vonn solchem wann das verfertiget [] vndt versetzt soll vnndt will Unnsere gn. frst. undt Herr Landtgraff Wilhelm zue Hessen ihm gebenn dreyhundert Thaler, jedenn zu 31 alb. gerechnet.“

Bereits im Jahre 1606 ist anlässlich einer Reparatur nicht mehr von einem Cembalo innerhalb der Orgel die Rede. Es muss offen bleiben, ob bereits zu diesem Zeitpunkt das Cembaloteil entfernt worden war, oder ob es möglicherweise gar nicht gebaut worden ist. An der erhaltenen, jedoch teilweise nach eingreifenden Umbauten rekonstruierten Orgelanlage lassen sich heute keine Spuren eines ehemals vorhandenen Cembaloteils erkennen. 23 Jahre nach seiner Restaurierung durch die Orgelbauwerkstatt Rühle (Moritzburg/Sachsen) präsentiert sich dieser „organo da legno“ als frühes Beispiel eines in Italien häufiger vorkommenden Orgeltyps in klanglich und farblich prächtiger Gestalt (Anhang: Bilder 2–6, Photos vom Verf.).

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden in den Kasseler Stadtkirchen auf Veranlassung Moritz' des Gelehrten mehrere Orgeln einer völlig anderen Bauweise und Stilrichtung erbaut. Es handelt sich um den von der Orgelbauerfamilie Scherer entwickelten und in drei Generationen verfeinerten Typ der Orgel mit „Hamburger Prospekt“. Auf der Basis der niederländischen Renaissance-Orgel, wie sie Hendrik Niehoff in St. Johannis zu Lüneburg nach Norddeutschland gebracht hatte, entwickelten vor allem Hans Scherer d. Ä. und sein Sohn Hans d. J. die Trennung des Pfeifenbestandes in ein Hauptwerk und ein separates Pedal, das zu beiden Seiten des Rückpositivs in der Emporenbrüstung an akustisch optimaler Stelle aufgebaut wurde. In nur fünf Jahren, von 1607 bis 1612, errichteten die beiden Scherer drei unterschiedlich große Orgeln in der Schlosskirche, der Brüderkirche und in St. Martin. Für den hier besonders zu betrachtenden Typ der Schlosskirchenorgel dürfte vor allem der Einfluss des

⁸ Carspecken (wie Anm. 2), S. 41.

niederländischen Organisten Cornelius Conradi (Amersfoort) an der Schlosskirche in Brake bei Lemgo prägend gewesen sein, für deren Bau die beiden Scherer im Jahre 1600 einen Vertrag für eine Orgel mit 20 Stimmen – verteilt auf das „Werk“, „Positif“ und „Pedal“ – sowie mit dem für den Übergang von der Renaissance- zur Frühbarock-Orgel typischen Umfang von C–a'' (mit kurzer Bassoctav) in den Manualen und C–d' im Pedal unterzeichneten.

Eine Vorstellung von der Baukonzeption und dem Klangcharakter vermittelt die in St. Stephani zu Tangermünde noch erhaltene Orgel Hans Scherers d. J. aus dem Jahre 1624. Durch eine glücklich Fügung ist es möglich gewesen, dieser Orgel nach dem Untergang der DDR in den Jahren 1990–1994 eine Restaurierung des Gehäuses und des erhaltenen Pfeifenwerks angedeihen zu lassen und zugleich den inneren Aufbau der technischen Anlage mit Windladen, Spiel- und Registertraktur zu rekonstruieren.

Ein weiterer Instrumententyp des frühen 17. Jahrhunderts ist die von Michael Praetorius und Esaias I Compenius geplante und von des letzteren Sohn vollendete Orgel der Stadtkirche zu Bückeburg. Praetorius und Compenius hatten 1612 ein gemeinsam unterzeichnetes Kostenangebot zum Bau einer Orgel mit 34 Stimmen, verteilt auf Haupt- bzw. Oberwerk, Rückpositiv und Pedal für Fürst Ernst III. von Schaumburg und Holstein erstellt. Danach sollte die Orgel auf der Westempore der wenige Jahre zuvor neu errichteten Stadtkirche aufgestellt werden. Jedoch waren Praetorius und Compenius dadurch, dass der Fürst diesen Platz für seine Loge beanspruchte, gezwungen, ein verändertes Konzept zu entwickeln, das auf der Ostempore über dem Altar den Bau einer deutlich vergrößerten Orgel vorsah, und zwar mit Haupt- bzw. Oberwerk, Positiv zu beiden Seiten der zwei Hauptwerkswindladen (anstelle des ursprünglich vorgesehenen Rückpositivs), einem neu hinzugefügten Brustwerk, Pedal und „Brustpedalia“ im Orgelstuhl zu beiden Seiten des Brustwerkes. Am Transmissionskonzept des Kostenanschlags von 1612 (34 Register und sieben Transmissionen!) wurde festgehalten. Die Orgel war wegen der Aufstellung unmittelbar über dem Altar an der Emporenbrüstung und des dadurch begründeten Verzichts auf den Bau eines Rückpositivs hinterspielig angelegt und besaß einen Untersatz 32'⁹.

Das Besondere dieser Orgel, die für eine Stätte professioneller Musikpflege gewissermaßen als „sumum opus“ ihres Erbauers geplant war, ist die Integration von Doppelsemitonien für die Töne dis/es und gis/as bei einem im Vergleich mit den stilistischen und bautechnischen Gepflogenheiten des späten 17. Jahrhunderts beachtlich großen Tonumfang von C–d''' in den Manualen¹⁰ und C–e' im Pedal. Auf dieser zweifellos mitteltönig gestimmten Orgel war es möglich, ein auf zehn Dur-Tonarten erweitertes Spektrum von Klängen in angemessener Reinheit darzustellen und zugleich in Ansätzen die für die Epoche des Übergangs von der Renaissance zum Frühbarock wichtige Chromatik hörbar werden zu lassen.

Es ist klar, dass die im Kostenangebot und *Syntagma musicum* II¹¹ von Praetorius und Compenius genauestens aufgezeichnete Anordnung der Tasten von den Vertretern der spielenden Zunft in der Regel nicht besonders geschätzt wurde. Die Doppelsemitonien der Manuale sowie des Pedals und die dazu gehörenden Kanzellen wurden von Johann Marcus Oest-

9 Im *Syntagma musicum* II (wie Anm. 1, S. 186) ist er irreführend als „Sub Principal Baß 32“ bezeichnet.

10 Praetorius' Darstellung der Tastenanordnung für die Manualklavaturen (ebd.), die einen Tonumfang bis f''' nahelegt, ist offensichtlich unzutreffend, denn im Kostenangebot vom 27. November 1612 ist die obere Begrenzung des Diskants mit c''' cs''' d''' ausgewiesen.

11 Ebd.

reich im Jahre 1803/04 stillgelegt, die Disposition wurde erheblich umgestaltet, das verbliebene Pfeifenwerk gleichstufig umgestimmt, der Spieltisch an die Frontseite der Orgel verlegt und das Gehäuse an die Ostwand der Kirche versetzt. Die weitere Geschichte der Orgel ist anhand der Archivalien im Staatsarchiv Bückeburg¹² nachvollziehbar. Das Werk wurde sukzessive umgestaltet (den äußeren Zustand von 1900 dokumentiert Bild 7 im Anhang), bis die innere Originalsubstanz und das Prospektpfeifenwerk verlorengegangen waren. Das Gehäuse fiel im Jahre 1962 einer Brandstiftung zum Opfer.

Die Autoren der jüngeren Darstellungen zur Geschichte der Bückeburger Stadtkirche, Hildegard Tiggemann, Matthias Seeliger und Thorsten Albrecht¹³, beziehen sich zwar auf die angegebenen Archivalien des Staatsarchivs Bückeburg, vermögen allerdings nicht die orgelbautechnischen Beschreibungen der aus unterschiedlichen Epochen stammenden Archivstücke mit den organologisch-historischen Daten zur Deckung zu bringen, so daß es zu zahlreichen Irrtümern und bedenklichen Fehlinterpretationen kommt. Stellvertretend sei hier nur ein Beispiel herausgegriffen. Albrecht schreibt (S. 144):

„In einem Kostenvoranschlag von 1612 legte Compenius eine Disposition der Orgel vor [...]. Sie sollte 34 Register, 2 Tremulanten, 2 Manuale und 1 selbständiges Pedal haben. Ausgeführt wurde dieser Vorschlag jedoch nicht. 1619 veröffentlichte Adolph Praetorius [sic!] in seinem Buch ‚De Organographia‘ eine weitere Disposition, die 48 Register, 3 Tremulanten, drei Manuale und ein Pedal sowie ein Rückpositiv [sic!] umfaßte [...]. Sehr wahrscheinlich war dies die erste Disposition, die aber aufgrund der Kosten und des geringen Platzangebotes am Standort nicht ausgeführt werden konnte. Bei der 1803 durchgeführten umfassenden Renovierung der Orgel ist die damalige Disposition genau aufgeschrieben worden, die man als die ursprüngliche annehmen kann. Demnach gab es 33 Register, drei Manuale und ein selbständiges Pedal.“

Abgesehen von der nicht existenten Person eines Adolph Praetorius und der unklaren Formulierung „drei Manuale ... sowie ein Rückpositiv“ ist die Vermutung, die im *Syntagma musicum* II (S. 185 f.) von Praetorius genannte Disposition mit 48 Registern sei die erste, d. h. der Planung der Orgel zugrundegelegte Disposition gewesen, unzutreffend. Das beweist eindeutig das erwähnte, jedoch von Compenius und Praetorius gemeinsam unterzeichnete Kostenangebot vom 27. November 1612. Die Änderung des tatsächlichen Baukonzeptes gegenüber der im Kostenschlag geplanten Disposition war verursacht durch die ebenfalls schon erwähnte Verlegung der Orgel von der Westempore auf die Ostempore über der Altarwand. Die Aufstellung in der Flucht der Brüstung der Ostempore führte zur Integration des geplanten Rückpositivs als „Seitenpositiv“ in das Hauptgehäuse der Orgel, zur Vergrößerung des Baukonzeptes durch die Hinzufügung eines Brustwerks sowie zum Festhalten am Transmissionskonzept des Kostenangebots von 1612. Die Aufstellung der Orgel auf der Ostempore bedingte schließlich die ungewöhnliche Anlage der Hinterspieligkeit zwischen der Rückwand des Gehäuses und dem vor der Ostwand der Kirche aufgestellten „Sub Principal Baß 32“. Es handelte sich also nicht um eine aus Kosten- und Platzgründen verkleinerte, sondern um eine deutlich vergrößerte Konzeption.

Eine genaue Analyse der technischen und historischen Gegebenheiten der Orgel der Stadtkirche zu Bückeburg hat der Verfasser in einem 1987 seitens der Landeskirche zu Schaumburg-Bückeburg in Auftrag gegebenen Gutachten dargelegt. Insbesondere wurde hier der Frage nachgegangen, ob die nach 1615 fertiggestellte Orgel tatsächlich mit dem bei Praetorius beschriebenen Baukonzept identisch war¹⁴.

Der Name Compenius ist noch in Verbindung mit einer anderen Orgel zu erwähnen. Es handelt sich um die nach der Meyer-Orgel auf der Wilhelmsburg in Schmalkalden zweite Orgel, die den Typus des „organo da legno“ vertritt, nämlich um die Orgel, die Esaias I Compenius zwischen 1605 und 1610 für Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel erbaut hatte. Dieses Instrument stand von 1610–1615 auf Schloss Hessen, einer Sommerresidenz des Herzogs, auf halbem Wege zwischen Wolfenbüttel und Halberstadt gelegen. Com-

12 Dep. 22 Nr. 814.

13 Hildegard Tiggemann, *Die Geschichte der großen Orgel in der Stadtkirche zu Bückeburg*, in: Schaumburg-Lippische Mitteilungen 28 (1988), S. 93–160; Matthias Seeliger, *Die Erneuerung der Bückeburger Compenius-Orgel durch Johann Markus Oestreich*, in: Schaumburg-Lippische Mitteilungen 25 (1982), S. 109–114; Thorsten Albrecht, *Die Bückeburger Stadtkirche*, Petersberg 1999, S. 142–155.

14 Uwe Droszella, *Gutachten über die Orgel der Stadtkirche zu Bückeburg* vom 2. 1. 1988, in: Akte des Landeskirchenamtes der Schaumburg-Bückeburgischen Landeskirche, hier bes. S. 5–12.

penius erhielt 1615 vom Fürstenhause den Auftrag, das Instrument nach Hillerød zu überführen und im Schloss Fredericksborg aufzustellen.

Aus diesem Grund stellte Compenius die Orgel in Bückeberg nicht selbst fertig, sondern übertrug diese Aufgabe zumindest für die Dauer seines geplanten Aufenthaltes in Dänemark seinem Sohn Adolph. Durch den Tod Esaias' I 1617 in Dänemark hatte Adolph die Bückeberger Orgel alleine zu vollenden; zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses für das *Syntagma musicum* 1619 war dies noch nicht der Fall. Hierdurch erklären sich die Unterschiede zwischen der Beschreibung des Instruments bei Praetorius und der tatsächlichen Ausführung durch Adolph Compenius.

Der „organo da legno“ zeigt bei der für kammermusikalischen Gebrauch sinnvollen Beschränkung der Tonumfänge auf C-c^{'''} mit kurzer Bassoktave für die Manuale und C–d' für das Pedal einen Reichtum an Klangfarben, wie er in dieser Perfektion und Verbindung von Konstruktion, Kunsthandwerk und Klanggestaltung im historischen Orgelbau unerreicht geblieben ist (Anhang: Bilder 8 u. 9, Photos vom Verf.).

Nach dem Tode von Esaias I Compenius wurde Gottfried Fritzsche auf Betreiben von Praetorius Hoforgelbauer in Wolfenbüttel. In der kurzen Zeitspanne zwischen 1617 und 1629 erbaute er für den Wolfenbütteler Hof drei Orgeln:

1. in der Schlosskapelle Schöningen eine zweimanualige Orgel mit Pedal, deren verstümmeltes Gehäuse heute in der Trinitatis-Kirche in Wolfenbüttel ein neobarockes Werk enthält.
2. In der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis sind das Orgelgehäuse in großen Teilen und noch sechs Register von Fritzsche erhalten, die von ausgezeichnete klanglicher Qualität und besonderem organologischen Interesse sind; die Fertigstellung der Orgel im Jahre 1623 hat Praetorius nicht mehr erlebt (Anhang: Bild 10, Photo vom Verf.).
3. In Clauen nahe Hildesheim ist die Orgel der ehemaligen Schlosskapelle Wolfenbüttel in – bezogen auf ihre Originalgestalt aus dem Jahre 1627 – verändertem, aber unter Berücksichtigung der Umbauten des 18. Jahrhunderts restauriertem Zustand erhalten¹⁵. Sie ist zugleich die einzige, materiell in Teilen noch erhaltene Schlosskapellenorgel von Fritzsche. Das Instrument wurde zwischen 1621 und 1627 als seitenspielige Anlage mit Hauptwerk, Unterwerk und hinterständigem Pedal erbaut. Im 18. Jahrhundert erfuhr es einen barockisierenden Umbau durch den Hoforgelbauer Johann Andreas Graff (Graffe), der vor allem innerhalb des Pedalwerkes durch die Umarbeitung des hölzernen Principalbasses 8' in einen Subbass 16' den frühbarocken Charakter der Orgel in Richtung eines gravitätischen Gesamtklanges (z. B. zur Begleitung des Gemeindegesangs) veränderte. Außerdem erfolgte eine Korrektur der Hauptwerksdisposition in der Mixtur und bei dem Nasat 3'.

Im Zuge der Umbauarbeiten Graffes wurde das Orgelgehäuse von der Schreinerei und den Bildschnitzern des Hofes mit aufwendig gestalteten Ornamentgehängen und Schnitzereien staffiert¹⁶. In dieser Form war die barockisierte Orgel bis 1795 Bestandteil der Schlosskapelle (Anhang: Bild 11). Im Jahre 1795 wurden alle Ausstattungsstücke der Schlosskapelle öffentlich versteigert. 1796 wurde die Kapelle abgebrochen. Ein Gemälde eines unbekanntenen Malers befindet sich als Leihgabe der Herzog-August-Bibliothek im Depot des Museums des

15 Heinrich Sievers, *Die Orgel der ehemaligen Schlosskapelle zu Wolfenbüttel. Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik zu Wolfenbüttel*, in: Braunschweigisches Jahrbuch 12 (1933), S. 101–106.

16 Friedrich Thoene, *Wolfenbüttel in der Spätrenaissance: Topographie und Baugeschichte unter den Herzögen Heinrich Julius u. Friedrich Ulrich (1589–1634)*, in: Braunschweigisches Jahrbuch 35 (1954), S. 26 f.

Wolfenbütteler Schlosses. Es zeigt die Kapelle und den Standplatz der Orgel während der Abbrucharbeiten (Anhang: Bild 12, Photo vom Verf.).

Die Fritzsche-Graff-Orgel wurde auf der Auktion von der Gemeinde Clauen erworben und der ev.-lutherischen Kirchengemeinde geschenkt (Anhang: Bild 13). Das Instrument und die Emporenbrüstung der Wolfenbütteler Schlosskapelle wurden in Clauen aufgestellt, jedoch hat man auf den Einbau des Unterwerkes verzichtet, so dass sich heute das Werk als einmalige Orgel mit selbständigem Pedal und 11+7 Registern präsentiert. Sie wurde nach längerer Vorbereitung in den Jahren 1992–1995 durch die Orgelbauwerkstatt Edskes restauriert auf den Zustand von 1725, jedoch mit Rekonstruktion der Pedaldisposition Fritzsches und einem von der Windlade des Pedales abgesetzten neuen Subbass 16' (Anhang: Bild 1). Die Tonhöhe hat sich gegenüber dem Zustand des 17. Jahrhunderts nicht verändert und ist nach wie vor mit 5/8 Ton über a' = 440 Hz der historische Chorton¹⁷.

III

Die bisherigen Ausführungen zielten darauf ab, den konzeptionellen Reichtum des Instrumentenbaues im engeren und weiteren Umfeld von Heinrich Schütz aufzuzeigen. Nachfolgend versuche ich eine Bewertung der unterschiedlichen Baukonzepte, die als instrumentenbauliche und aufführungspraktische Anregung verstanden werden möge.

Das Klangidiom der Orgelbaurdynastie Scherer bleibt in mensurtechnischer und klanglich-konzeptioneller Hinsicht dem gotisch-vokalen Ideal der Blockwerk-Orgel mit Praestant und den Registern des Hintersatzes verbunden, unter Einbeziehung niederländisch-renaissancehafter Elemente wie der Disponierung weiter Flöten, Aliquoten und Lingualstimmen auf konduktierter oder mit eigener Mechanik versehener Oberwerkslade. Die wesentliche Neuerung stellt die Verselbständigung des Pedals mit in der Emporenbrüstung aufgestellten Basstürmen dar, die durch ihre akustisch bevorzugte Position die Entstehung der genuinen virtuosen norddeutschen Pedalspieltechnik mit Darstellung aller c.f.-Lagen und brillanten Pedalsoli erst ermöglichte. Demgegenüber vertritt Esaias I Compenius mit seinem Konzept eine instrumentale Farbigkeit des Orgelklanges, die Praetorius als „Englisch Consort“ beschreibt¹⁸: mit der Möglichkeit vielfältiger Mischungen der Klangfarben, die ein der vokal-instrumentalen Mehrchörigkeit nahekommendes Äquivalent schafft. Dies gilt für die großzügig konzipierte Orgel der Stadtkirche zu Bückeburg ebenso wie für das Kammerinstrument, das auf Schloss Frederiksborg erhalten ist.

Das auf die venezianische Musikpraxis des späten 16. Jahrhunderts zurückgehende Konzept der vokal-instrumentalen Mehrchörigkeit ist nicht nur im Orgelbau des frühen 17. Jahrhunderts eines von mehreren denkbaren Baukonzepten gewesen, sondern ebenso eine in den Hansestädten weit verbreitete gottesdienstliche Aufführungspraxis, innerhalb derer die Orgel

17 Uwe Droszella, *Rahmenplan zur Wiederherstellung der Johann-Andreas-Graff-Orgel in der Ev.-luth. Kirchengemeinde Clauen vom 6. Juli 1988*, in: Akte 513-1 des Landeskirchenamts der ev.-lutherischen Landeskirche Hannover. Vgl. außerdem: Ev.-lutherische Kirchengemeinde Clauen (Hrsg.), *Festschrift zur Einweihung der restaurierten Orgel*, Clauen 1995, darin: Uwe Droszella, *Gottfried Fritzsche und die Orgel der ehemaligen Schlosskapelle Wolfenbüttel*, S. 20–23, sowie Bernhardt Edskes, *Restaurierungsbericht*, S. 16–19.

18 Michael Praetorius, *Syntagma musicum III. Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM 1/15), S. 5, 168.

die Rolle sowohl eines eigenständigen Ensembles („Chor“), eines Continuoinstrumentes als auch eines innerhalb der Alternatimpraxis selbständig agierenden Liturgiepartners zu übernehmen hatte¹⁹.

Gottfried Fritzsche vermag es, das für den Bau der Dresdner Schlosskapellenorgel 1612–1614 erkennbare Klangideal der Renaissance unter dem Einfluss von Schütz und Praetorius zu dem für seine Wolfenbütteler Schaffensperiode charakteristischen Plenumklang weiterzuentwickeln. Darüber hinaus gelingt es ihm nach seiner Übersiedlung nach Hamburg in nur neun Jahren, von 1629 bis zu seinem Tode 1638, das tradierte norddeutsche Baukonzept der Orgelbauerdynastie Scherer mit dem für ihn typischen Terzklangplenum und den aus der Renaissance stammenden Holzflöten und -principalen zu bereichern, so dass ihm in kürzester Zeit eine unangefochtene Vorreiterrolle innerhalb des nordeuropäischen Orgelbaus zuteil wurde.

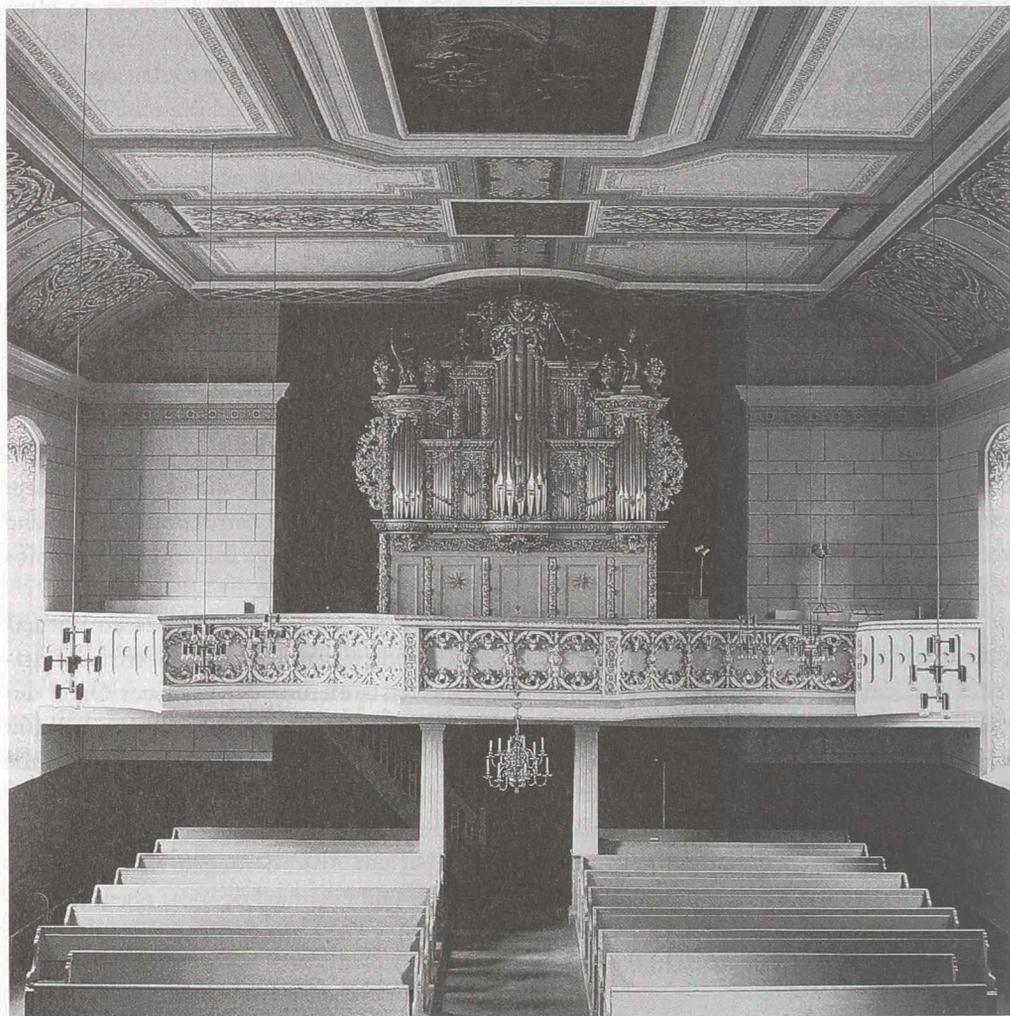
In Skandinavien ist diese Entwicklung an der Orgel der Mariakirche in Helsingør, die von Gottfried Fritzsches Sohn Hans Christoph 1662–1663 umgebaut worden war (wahrscheinlich auf Veranlassung Dietrich Buxtehudes, der dort von 1660–1668 als Organist tätig war), deutlich zu erkennen (Anhang: Bild 14, Photo vom Verf.). Sinngemäß ist dieses Klangkonzept auch an der Domorgel zu Roskilde, deren Restaurierung und Teilrekonstruktion den Zustand von 1654 weitgehend wiederhergestellt haben, gut ablesbar (Anhang: Bilder 15–18, Photos vom Verf.).

Für die Rekonstruktion einer Orgel in der noch zu errichtenden Kapelle des im Wiederaufbau befindlichen Dresdner Schlosses nach dem überlieferten Konzept Gottfried Fritzsches darf davon ausgegangen werden, dass durch die Restaurierung der Clauener Orgel ungleich viel mehr technische und organologische Details der Arbeitsweise Fritzsches bekannt sind, als in den den bisherigen Planungsstand repräsentierenden Veröffentlichungen für die Rekonstruktion der Dresdner Orgel zum Ausdruck kommt.

Es ist zu wünschen, dass der klangliche und konzeptionelle Reichtum des Instrumentenbaus der Schütz-Zeit durch die gewiss nicht unerheblichen Anforderungen an den Instrumentenbau der Gegenwart mit dem Neubau einer Orgel und eventuell der dort ebenfalls vorhanden gewesenen Positive und Regale für die Kapelle des Dresdner Schlosses aufführungspraktisch wieder erschlossen werden wird.

19 Siehe hierzu die Einweihung der Gertrudenskapelle in Hamburg 1667 mit ihrer überlieferten Gottesdienstordnung und der aufführungspraktischen Beschreibung der damals musizierten Werke.

Bild 1: Die Fritzsche-Graff-Orgel von 1621–1627/1725 nach der Restaurierung 1992–1995



Die Orgel der Stadtkirche zu Weiskirchen, die von 1621 bis 1627/1725 nach der Restaurierung 1992–1995 von Uwe Droszella erbaut wurde.

Das auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datierte Instrument ist ein Beispiel für die Orgelbaukunst des 17. Jahrhunderts. Die Orgel wurde von 1621 bis 1627/1725 nach der Restaurierung 1992–1995 von Uwe Droszella erbaut.

Uwe Droszella, geboren am 1. März 1938 in Weiskirchen, ist ein deutscher Organbauer. Er hat eine Ausbildung zum Organbauer absolviert und hat in der Werkstatt des Weiskirchener Organbauers Uwe Droszella gearbeitet. Er hat eine Ausbildung zum Organbauer absolviert und hat in der Werkstatt des Weiskirchener Organbauers Uwe Droszella gearbeitet.

Die Orgel wurde von 1621 bis 1627/1725 nach der Restaurierung 1992–1995 von Uwe Droszella erbaut.

Bild 2: Die Daniel-Meyer Orgel von 1596 in der Kapelle der Wilhelmsburg (Schmalkalden)



Bild 3: Meyer-Orgel Wilhelmsburg: Mit Elfenbein belegte Holzprospektpfeifen des Mittelturmes

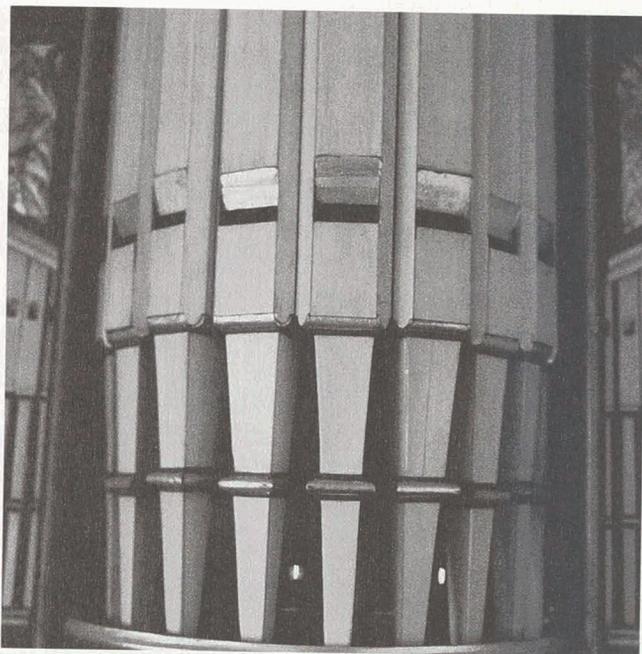


Bild 4: Wilhelmsburg: Schnitzwerk über den Pfeifenmündungen und bemalte Innenseite der Flügeltür



Bild 5: Meyer-Orgel Wilhelmsburg: Klaviatur und Wellenbrett

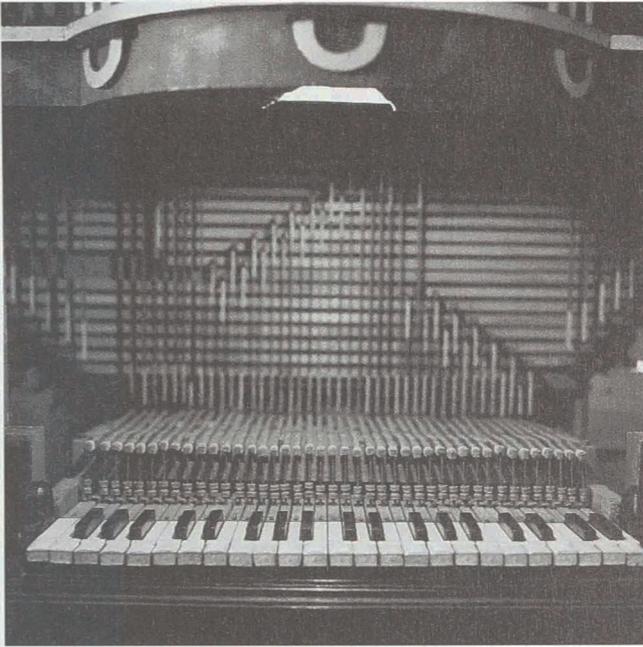


Bild 6: Wilhelmsburg: rekonstruierte Bälge mit Schöpfbalg im Orgelstuhl

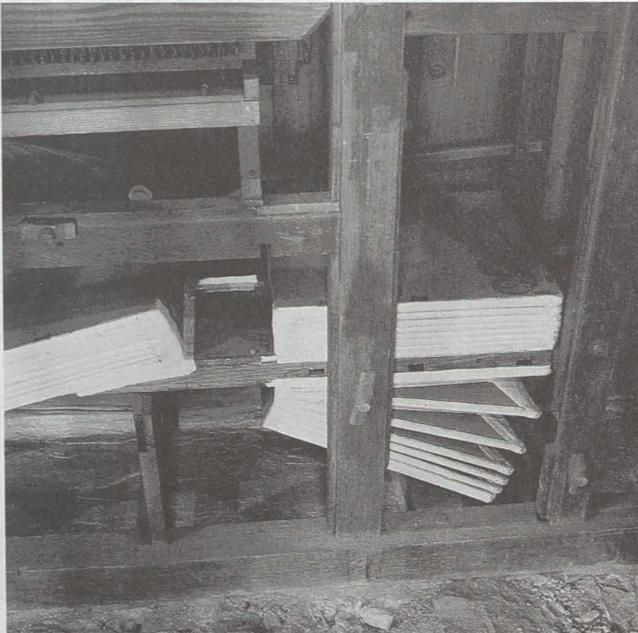


Bild 7: Compenius-Orgel Bückeburg. Reproduktion einer Photographie aus dem Jahre 1900



Bild 8: Esaias I Compenius, Orgel des Schlosses Hessen 1601–1610, seit 1617 in Schloss Fredericksborg (Hillerød, Dänemark)



Bild 9: Fredericksborg: Blick auf die mit Elfenbein belegten Prospekt- und die davor stehenden Zungenpfeifen



Bild 10: Wolfenbüttel, Hauptkirche BMV: Orgel von Gottfried Fritzsche 1623, Gehäuse größtenteils erhalten



Bild 11: Schlosskapelle Wolfenbüttel: Ausschnitt aus dem Kupferstich von Matthäus Merian (1652)

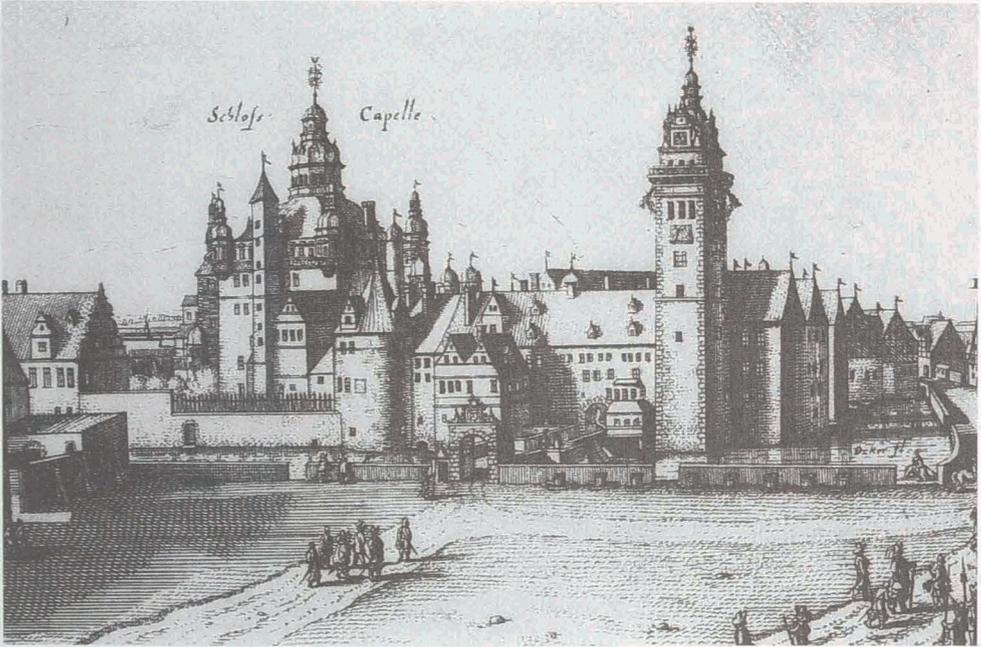


Bild 12: Abbruch der Schlosskapelle 1796. Gemälde eines unbekanntes Malers, Depot des Schlossmuseums Wolfenbüttel

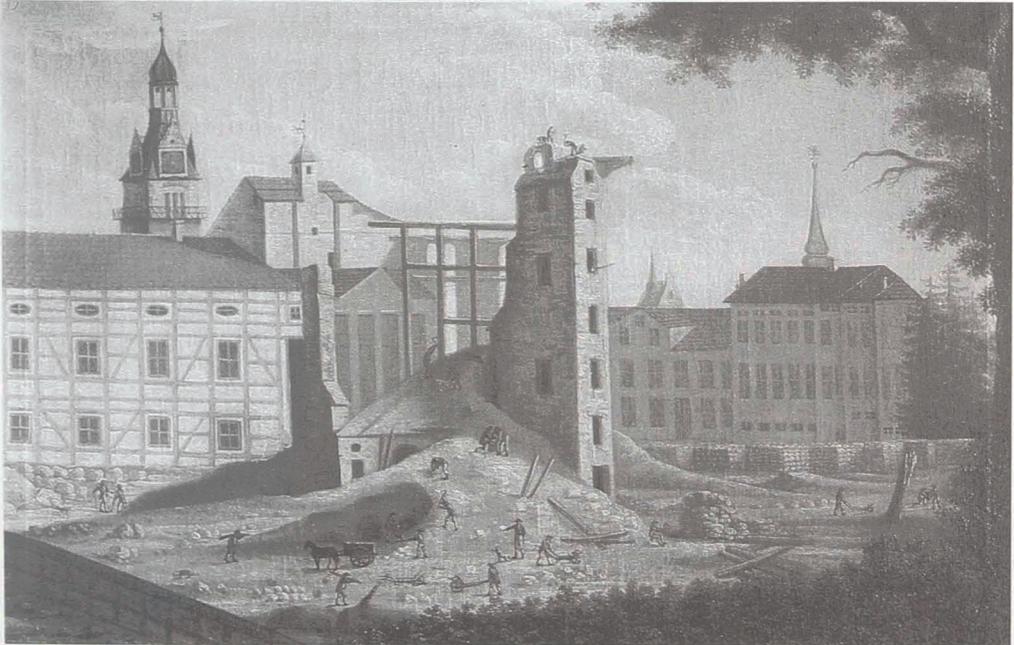


Bild 13: Emporenbrüstung und Orgelgehäuse mit den originalen Prospekt Pfeifen von Gottfried Fritzsche in Clauen vor 1917. Autor der Photographie unbekannt.

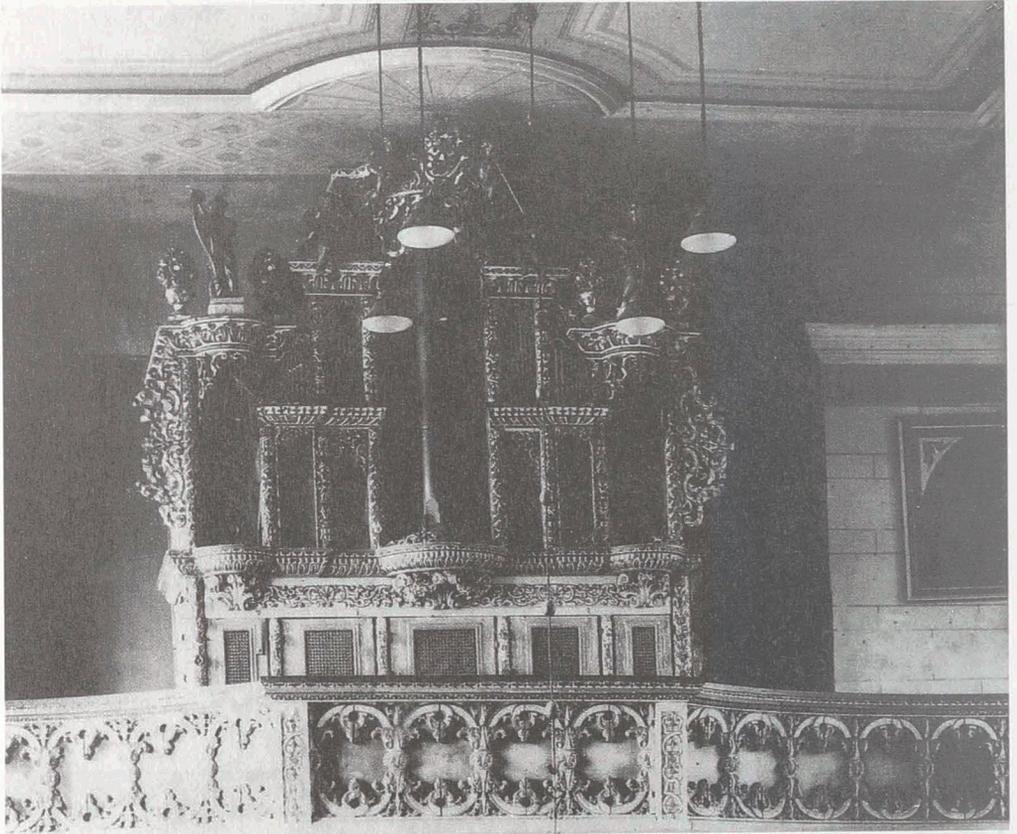


Bild 14: Hans-Christoph Fritzsche-Orgel der Mariakirche in Helsingør (Dänemark)

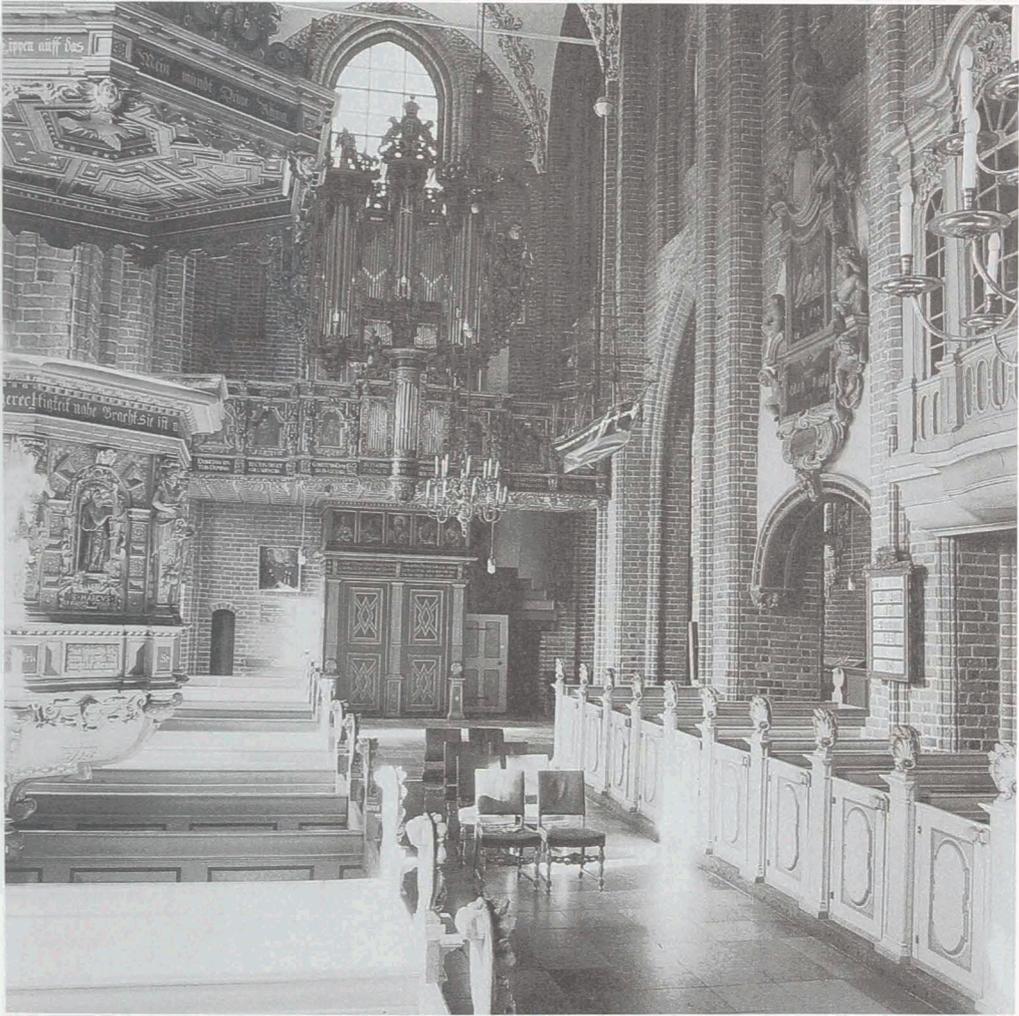


Bild 15: Die Rottenstein-Maas-Lorenz-Orgel des Domes zu Roskilde (Dänemark), Begräbniskirche der dänischen Könige



Bild 16: Roskilde: Blick auf das Baldachin-Brustwerk mit den Registerhebeln an der Unterseite des Baldachin-Gehäuses



Bild 17: Roskilde: Spieltisch mit Klaviaturen und Manubrien

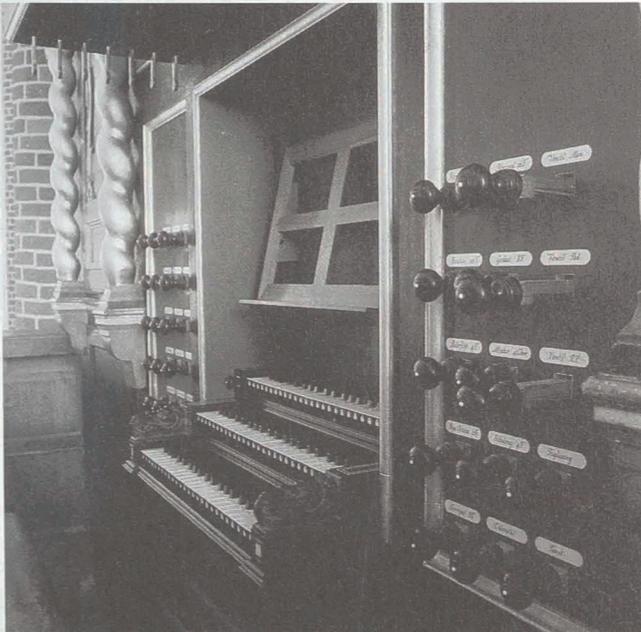
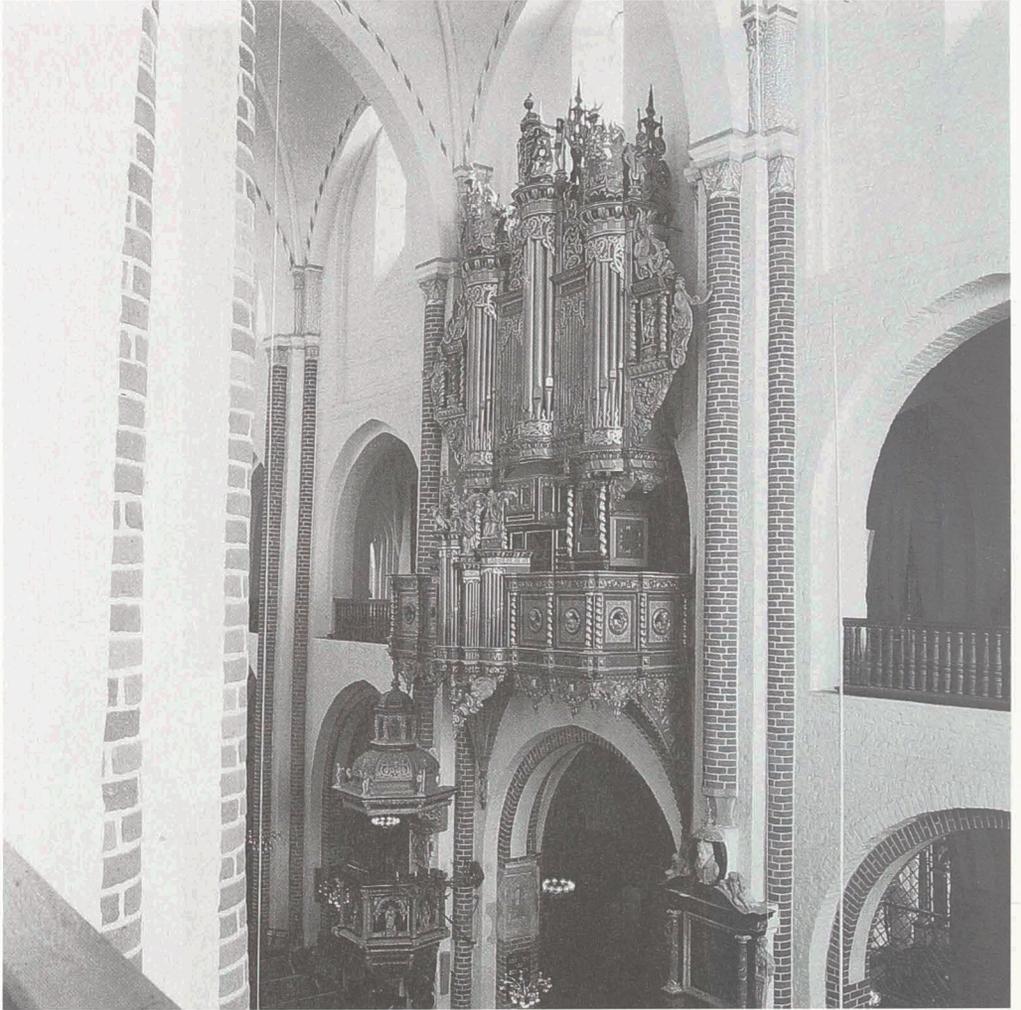


Bild 18: Roskilde: Orgelgehäuse an der südlichen Langschiffwand



Eine unbekannte Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts

JÜRGEN HEIDRICH

Bei der Sichtung einer dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen überlassenen Bücherlieferung aus dem Nachlass Heinrich Husmanns kam an unerwarteter Stelle eine handschriftliche Claviertabulatur zum Vorschein, die im folgenden vorläufig beschrieben und in vollständiger Faksimilierung der orgelwissenschaftlichen Forschung für weitere Untersuchungen bekannt gemacht werden soll; ausdrücklich sei auf den grundlegenden Charakter der hier vorgetragenen Ergebnisse und Probleme hingewiesen. Unter welchen Umständen Husmann, von 1960 bis 1977 Ordinarius für Musikwissenschaft in Göttingen, die Quelle erworben hat, ist nicht mehr in Erfahrung zu bringen. Das Manuskript wird heute in der Bibliothek des Göttinger Musikwissenschaftlichen Seminars verwahrt (ohne Signatur).

Dabei handelt es sich um einen einzigen Sexternio im Hochformat von etwa 34×20,5 cm; ob das Manuskript heute in der ursprünglichen Gestalt vorliegt oder vormals umfangreicher gewesen ist, lässt sich aus der Repertoireanordnung bzw. der äußeren Beschaffenheit nicht bestimmen. Insgesamt präsentiert sich die Quelle in gutem Erhaltungszustand, die Niederschrift in sogenannter ‚neuer deutscher Claviertabulatur‘ erfolgte sorgfältig und klar durch einen einzigen Schreiber und ist ohne Probleme lesbar. Die Möglichkeiten zur Datierung auf codicologischem Wege sind freilich begrenzt: Das nur teilweise erkennbare Wasserzeichen des Papiers (Abb. im Anhang) lässt, soweit anhand der einschlägigen hilfswissenschaftlichen Literatur zur Wasserzeichenforschung nachprüfbar, keine Rückschlüsse zu.

Inhalt¹:

[Nr.] Folio	Bezeichnung	Bemerkungen
[1] 1 ^r –1 ^v	<i>Toccata J. E. Kindermann</i>  <i>Pedal</i>	Unikat; Hinweis auf Pedalgebrauch; keine Fingersätze 63 Takte

1 Bei den Incipits wird auf die Wiedergabe von Fingersätzen und sonstigen Sonderzeichen (Verzierungen) verzichtet. Herrn Dr. Michael Belotti (Freiburg/Br.) und Herrn Hendrik Dochhorn (Göttingen) danke ich für die Durchsicht des Manuskripts und freundlich erteilte Auskünfte herzlich.

[Nr.] Folio	Bezeichnung	Bemerkungen
[2] 2 ^r	<i>Praeambulum</i> C#.	
		23 Takte
[3] 2 ^v -3 ^r	<i>Praeludium</i> ex C.#.	
		34 Takte
[4] 3 ^r	<i>Praeludium</i> D#.	
		32 Takte
[] 3 ^v	[leer]	
[5] 4 ^r	<i>Toccata</i> ex C.#. Sam. Scheidt	Unikat, unvollständig; vgl. SSWV 575 (SSWV 576.5); nicht in SSGA
		29 Takte (fragm.)
[] 4 ^v -5 ^v	[leer]	
[6] 6 ^r	<i>Fuga</i> C#.. C.	
		45 Takte

[Nr.] Folio	Bezeichnung	Bemerkungen
[7] 6 ^v	<i>Fuga</i> C b 	31 Takte
[8] 7 ^r	<i>Praeludium</i> D.#. 	36 Takte
[9] 7 ^v –8 ^r	<i>Praeludium</i> D b Sam Scheid. 	Unikat; vgl. SSWV 576 (SSWV 565.5); nicht in SSGA 54 Takte
[10] 8 ^v –8 ^v	<i>Praeludium</i> C.b 	ab T. 10: <i>Fuga</i> ; T. 43: <i>L. h.</i> (= linke Hand) 39 Takte
[11] 8 ^v –9 ^r	<i>Praeludium</i> D.b. 	21 Takte
[12] 9 ^r –9 ^v	<i>Toccata</i> D.b. 	36 Takte

[Nr.] Folio	Bezeichnung	Bemerkungen
[13] 9 ^v –10 ^r	<i>Praeludium</i> E	
		35 Takte
[14] 10 ^r	<i>Praeludium</i> F.b.	ab T. 17: <i>Fuga</i>
		28 Takte
[15] 10 ^v	<i>Praeludium</i> D.b.	
		27 Takte
[16] 11 ^r –12 ^r	<i>Toccata</i> ex G. J E Kindermann	Unikat; keine Finger-sätze
		88 Takte
[17] 12 ^r	<i>Praeambulum</i> C.#.	Toccata von J. P. Sweelinck; Edition in: <i>Werken</i> I, Nr. 30 bzw. <i>Opera Omnia</i> I/1, Nr. 19 (a)
		18 Takte
[18] 12 ^v	<i>Praeludium</i> E.	
		29 Takte

Kommentar

1. Die Göttinger Tabulatur überliefert eine Sammlung von insgesamt 18 sogenannten ‚freien‘ Clavier- bzw. Orgelsätzen, darunter zwei Fugen, vier Toccaten, schließlich und vor allem zwölf Praeludien/Praeambula². Choralbearbeitungen und sonstige liturgische Stücke fehlen, so dass eine vormalige gottesdienstliche Verwendung nicht ausdrücklich nahegelegt ist³. Offenbar handelt es sich eher um eine für den privaten Musizierbereich angelegte Sammlung; einige weitere Beobachtungen sollen diese These stützen. Die Niederschrift der 18 Stücke erfolgte nicht regelmäßig geordnet und sukzessive, sondern, wie Leerseiten fol. 3^v und 4^v–5^v nahelegen, gelegentlichsweise. Wahrscheinlich ist, dass die Kompilation zunächst nach einer heute nicht mehr ohne Einschränkungen erkennbaren tonartlich aufsteigenden Zusammengruppierung geschah. Danach ist vorstellbar, dass der Notist mit den Stücken in C (zunächst Dur, dann Moll) begonnen, zugleich aber auch Sätze ‚höherer‘ Tonarten (z. B. Nr. 8: *Praeludium* in D oder Nr. 16: *Toccata* in G) unter Reservierung entsprechender Leerseiten (für später einzufügendes Repertoire in den ‚dazwischenliegenden‘ Tonarten) in den hinteren Teil der Lage eingetragen hätte; die Lücken wurden nach und nach ausgefüllt, von einem bestimmten Zeitpunkt an unter Aufgabe des ursprünglichen Ordnungsprinzips. Stützen ließe sich diese Behauptung durch die Beobachtung, dass die tonartliche Anordnung häufig in den Fällen gestört ist, in denen die Sätze nicht zu Beginn einer Seite notiert wurden, somit Merkmale einer nachträglichen Einfügung aufweisen. Eine solche spätere (und gegen die intendierte Disposition verstoßende) Hinzufügung beträfe die Nummern 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15 und 17). Doch auch ohne diese Kompilationsthese wird noch hinreichend deutlich, dass sich im vorderen Teil des Manuskripts vor allem Stücke in C finden, während nach der Lagenmitte die Kompositionen in D, E, F usw. anzutreffen sind. Es bedarf keines näheren Hinweises, dass die Tonartendisposition nicht aufgrund musikalisch-zyklischer, sondern allein tonaler Sachverhalte getroffen wurde, eine Praxis, die man auch aus sonstigen Quellen der Zeit kennt⁴.

2. Der überwiegende Anteil der Sätze in der Göttinger Tabulatur liegt anonym vor, nur vier Kompositionen tragen Verfassernamen: Die beiden Toccaten Nr. 1 und 16 sind dem Nürnberger Organisten und Komponisten Johann Erasmus Kindermann (1616–1655) zugewiesen, eine weitere Toccata (Nr. 5) sowie das Praeludium Nr. 9 dem bedeutenden Hallenser Komponisten Samuel Scheidt (1587–1654); vor diesem Hintergrund liegt eine Verortung des Manuskripts im mitteldeutsch-fränkischen Raum nahe, ist aber vorläufig nicht definitiv zu bestimmen. Jedenfalls sind die mit Scheidt und Kindermann gezeichneten Stücke nach derzeitiger Quellenkenntnis Unikate, würden also das kompositorische Œuvre der beiden Meister um

2 Im Praeludium Nr. 10 beginnt nach neun Takten eine 30 Takte lange Fuge, Praeludium Nr. 14 bringt nach 16 Takten eine zwölf Takte lange Fuge.

3 Eine in der Repertoireanlage etwa vergleichbare Quelle aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ist beispielsweise das Manuskript Lüneburg, Ratsbücherei, KN 207/15; vgl. Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12), Kassel u. a. 1961, S. 41 f.

4 Man vergleiche etwa, um nur einige Beispiele anzuführen, die in gleicher Weise angeordneten Praeambula in Lüneburg, KN 207/15, sodann die Ricercari in Padova, Biblioteca Universitaria, Ms. 1982, schließlich auch die Praeambula in Johann Erasmus Kindermanns Tabulaturdruck *Harmonia organica* (1645); vgl. dazu unten weiteres. Inhaltsverzeichnisse der Handschriften bei Schierning (wie Anm. 3), S. 41 f. und 51 f.

je zwei Kompositionen erweitern⁵. Freilich ist, bis zum Abschluss umfassender repertoirebezogener und stilistischer Untersuchungen, Vorsicht geboten: Bemerkenswert ist jedenfalls und zu Zweifeln regt an, dass die vier fraglichen Sätze ausgerechnet in den repräsentativen, für einen Sammler relativ leicht zugänglichen Tabulaturdrucken Kindermanns und Scheidts nicht erscheinen. Gemeint sind Johann Erasmus Kindermanns 1645 erstmals⁶ in Nürnberg erschienene *Harmonia organica* einerseits sowie die von Samuel Scheidt in drei Teilen veröffentlichte *Tabulatura Nova* von 1624 bzw. dessen sogenannte ‚Görlitzer Tabulatur‘ von 1650 andererseits: Bekanntlich ist der Bestand an einschlägigen Drucken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überschaubar schmal⁷. Vor dem Hintergrund der ebenfalls nur eingeschränkten handschriftlichen Überlieferung der Klavierwerke namentlich Kindermanns sind deshalb Zweifel an der Authentizität angebracht. Für weitere Unsicherheit sorgt ein zweiter Sachverhalt: Die beiden in der Göttinger Tabulatur Kindermann zugeschriebenen Toccaten wären seine einzigen Beiträge zu dieser Gattung. Besser fügt sich die mit „Sam. Scheidt“ gezeichnete Toccata in das bekannte kompositorische Profil, doch erschwert der Umstand, dass die Komposition fragmentarisch vorliegt, die Möglichkeit einer präzisen Identifizierung. Allerdings erinnern bestimmte stilistische Besonderheiten dieser Göttinger Komposition an Phänomene, die aus der für Scheidt gesicherten Tastenmusik bekannt sind. In der fünften Variatio zur sogenannten „Cantio Belgica“ *Ach du feiner Reiter* im ersten Teil der *Tabulatura Nova*⁸ bezeichnet Scheidt die Repetition einzelner Noten zugleich in zwei Stimmen als „Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave, manu tum dextra, tum sinistra“, gibt also einen spiel- und klangtechnischen Hinweis für den Ausführenden⁹. Zwar ist der Tremoloeffekt in der Göttinger Tabulatur stets nur auf eine Stimme beschränkt, doch ist offenkundig, dass ein vergleichbarer Klangeindruck – wenn auch ohne explizite Bezeichnung – beabsichtigt ist, vgl. etwa T. 17 ff.¹⁰:

5 Vgl. das von Klaus-Peter Koch neu erstellte (derzeit im Druck befindliche) Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts; siehe auch ders., *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts (SSWV)*, Halle 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 6). – Zum Werkbestand Kindermanns vgl. Felix Schreiber (Hrsg.), *Johannes Erasmus Kindermann, Ausgewählte Werke, Teil II*, Augsburg 1924 (= DTB 21-24) (die Ausgabe enthält u. a. den vollständigen Druck der *Harmonia organica* von 1645 sowie Suiten und Tanzsätze der Handschrift Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40407); vgl. ferner die einschlägigen Werkverzeichnisse in MGG und New GroveD. Über die Problematik der Scheidt-Überlieferung im ganzen informiert Pieter Dirksen, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: SJB 13 (1991), S. 91–123.

6 1665 erschien eine zweite Auflage.

7 Schierning (wie Anm. 3), S. 10 ff. Die *Tabulatura Nova* Scheidts liegt in mehreren Editionen vor, z. B. von Christhard Mahrenholz in: *Samuel Scheidt Werke* (im folgenden: SSW, Bd. 6 (Teil I und II) sowie Bd. 7 (Teil II), Hamburg 1953; von Max Seiffert: *Samuel Scheidts Tabulatura Nova für Orgel und Clavier*, Wiesbaden/Graz 2/1958 (= DDT 1); von Harald Vogel: *Samuel Scheidt, Tabulatura Nova*, Teil I, Wiesbaden 1994, Teil II, ebd. 1999, Teil III in Vorbereitung.

8 SSW 6, S. 90; Vogel (wie Anm. 7), Teil I, S. 112 ff. Eine Edition mit rekonstruierten Fingersätzen in Vogel (wie Anm. 7), Teil II, S. 172 ff.

9 Ein aufführungspraktischer Anhang „Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600“ mit umfanglichen Erläuterungen in Vogel (wie Anm. 7), Teil II, S. 160 ff.

10 Wie in der *Tabulatura Nova* bezieht sich die „Imitatio Tremula Organi“ auch in der Göttinger Komposition nur auf Achtelnoten; vgl. Vogel (wie Anm. 7), Teil II, Anhang, S. 161.



Allein aus dieser Analogie auf die Authentizität der Göttinger Toccata zu schließen, erscheint vielleicht dennoch zu gewagt, denn nach der Publikation der *Tabulatura Nova* hätte der interessante Effekt ja auch durch einen unbekanntem Meister ohne weiteres nachgeahmt werden können¹¹. Akzeptiert man indes die Zuschreibungen und legt die Todesjahre der beiden genannten Komponisten (Scheidt † 1654, Kindermann † 1655) als terminus post quem non für die Entstehung zumindest dieser vier Kompositionen zugrunde, so dürfte die Terminierung der Göttinger Quelle „nach 1650“ nicht gänzlich unrealistisch sein.

3. In der Göttinger Tabulatur wurde zweifelsohne die Absicht verfolgt, mehrheitlich kleindimensionierte Sätze zum Teil auch geringeren kompositorischen Anspruchs zusammenzustellen, wobei allerdings die Kindermann und Scheidt zugeschriebenen Kompositionen nicht nur in der äußeren Dimension, sondern auch in der musikalischen Qualität die Masse der kürzeren Stücke übertreffen¹². Vor diesem Hintergrund wäre also die zuvor vorgetragene Skepsis gegen die Autorschaften zu relativieren, weil der Eindruck besteht, als seien hier anspruchsvollere Kompositionen mit solchen einfacheren, wenngleich nicht uninteressanten Zuschnitts vereinigt. Bemerkenswert ist, dass bisweilen für die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts entlegene Tonarten verwendet werden, so z. B. f-Moll in Nr. 14. Ein wenig stereotyp wirken hingegen die in etlichen Fällen ähnlichen Satzanfänge, etwa die Anfangspunktierung in den Nummern 1, 3, 9, 16 und 17; auch die akkordische Einleitung in Nr. 4 bzw. den zudem ähnlichen Nummern 13 und 14 wirkt nicht übermäßig inspiriert.

4. Bedeutung gewinnt indes die Quelle nicht nur durch den Repertoirezuwachs im engeren Sinne, sondern auch durch die über weite Strecken vorhandenen originalen Fingersätze, die aufschlussreiche Einblicke in die zeitgenössische Spielweise gewähren¹³; bemerkenswerterweise fehlen eben in den beiden Sätzen Kindermanns Angaben zur Applikatur. Ohne diesen aufführungspraktischen Fragenkomplex hier im Detail abzuhandeln bzw. orgelwissenschaftlichen und spieltechnischen Spezialuntersuchungen vorzugreifen¹⁴, wird nach einer ersten Durchsicht deutlich, dass offenbar die Prinzipien der weit verbreiteten, sogenannten nord- und mitteldeutschen Spielweise angewandt sind. Die zum Teil außerordentlich dichten Fingersatzangaben lassen freilich noch einen anderen Schluss zu, der die vormalige Funktion in den Blick nimmt.

Zusammen mit dem Befund, dass in der Göttinger Tabulatur einerseits eine tonartliche Ordnung vorliege, andererseits dezidiert kurze, zum Teil musikalisch einfache – oder doch vereinfachte – Sätze zusammengetragen seien (vgl. dazu unten), liegt der Schluss nahe, dass

11 Zum Themenkomplex „Samuel Scheidt und die Toccata“ vgl. auch den Beitrag von Pieter Dirksen in diesem Band, S. 29–47.

12 Vgl. aber die nachstehenden Ausführungen zur Komposition Sweelincks.

13 Vgl. dazu umfassend Vogel (wie Anm. 7), Teil II, Anhang, S. 145 ff.

14 Die beiden Scheidt-Sätze hat Harald Vogel (wie Anm. 7, Teil II, Anhang, S. 154 ff.) eingehend besprochen.

methodisch-didaktische Motive bei der Zusammenstellung eine Rolle gespielt haben könnten, es sich etwa um eine sogenannte „Incipienten-Handschrift“ (Harald Vogel) handelt, also um Tabulatur-Aufzeichnungen eines Clavierschülers¹⁵. Die oben vorgetragene Vorstellung der sukzessiven Kompilation fügt sich in diese Deutung ohne Zwang.

5. Hinzuweisen ist sodann auf das am Ende etlicher Sätze anzutreffende, zum Teil in Details abweichende, doch grundsätzlich identische Schlussignum¹⁶. Offensichtlich handelt es sich nicht bloß um eine beliebige ornamentale Kritzelei, sondern um eine, wenngleich nicht eindeutig bestimmbare, Buchstabenkombination im Sinne eines Monogramms¹⁷. Denkbar ist die Verbindung von C (oder E) mit T, F oder J und schließlich H. Da das Monogramm im Falle des Samuel Scheidt zugeschriebenen Praeludiums (Nr. 9) mit einer expliziten Komponistenzuschreibung kollidiert, dürfte es sich bei den Schlussigna nicht um Komponisten-, sondern allenfalls um Schreiberinitialen handeln¹⁸.

6. Welche Möglichkeiten des Repertoirezuwachses – von den Zuschreibungen an Scheidt und Kindermann einmal abgesehen – sich mit Hilfe der Göttinger Handschrift unter Umständen noch eröffnen können, sei an einem abschließenden Beispiel erläutert, dem anonymen *Praeambulum* Nr. 17. Tatsächlich konnte die Komposition als Toccata des Niederländers Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) identifiziert werden¹⁹. Dass ein Stück des vielleicht bedeutendsten Orgelmeisters der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts in einer zeitgenössischen Tabulatur überliefert ist, kann angesichts der reichhaltigen und breit gestreuten handschriftlichen Verbreitung des Sweelinckschen Œuvres kaum erstaunen²⁰. Bezeichnend ist vielmehr die Art der Überlieferung. Nicht nur ist die sonst als *Toccata* bzw. *Fantasia* bezeichnete Komposition²¹ hier als *Praeambulum* betitelt: Gravierender noch ist, dass die ursprünglich 104 Takte lange, umfangreiche *Toccata* in der Göttinger Handschrift auf nicht mehr als 18 Takte zusammengeschrumpft ist. Von der für Sweelinck zweifelsfrei gesicherten Toccata finden sich in der Göttinger Quelle – mit kleineren Abweichungen – nur die ersten elf Takte, dann erfolgt ein Bruch des musikalischen Verlaufs mit rasch kadenzierender Schlussbildung. Das Phänomen erinnert stark an vergleichbare Manipulationen Sweelinckscher Sätze, wie man sie etwa auch aus dem Berliner Ms. 340 der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums kennt²². Dort sind, an anderen Stücken, ähnliche Eingriffe und Umgestaltungen vorgenommen worden, die zum Teil als Pasticcio-, zum Teil als Parodieverfahren bezeichnet wer-

15 Herrn Prof. Vogel danke ich bestens für ein anregendes Gespräch und freundlich erteilte Auskünfte.

16 Siehe unter den Nummern 2, 7, 9, 10, 11, 14 und 15.

17 Abbildung im Anhang.

18 Zur Problematik solcher Signaturen vgl. Konrad Küster, *Zur Geschichte der Organistenfamilie Scheidemann*, in: SJB 21 (1999), S. 99 f.

19 Ediert von Max Seiffert, *Jan Pietersz^o Sweelinck, Werken voor orgel en clavecimbel*, Amsterdam 1943 (= Werken I), Nr. 30, S. 114–116; außerdem von Gustav Leonhardt, *Jan Pieterszoon Sweelinck, Keyboard Works, Fantasias and Toccatas*, Amsterdam 2/1974 (= Opera Omnia I/1), Nr. 19/19a, S. 112–117.

20 Siehe dazu umfassend Pieter Dirksen, *Sweelinck's Opera Dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: TVNM 36 (1986), S. 80–135; Werner Breig, *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: Mf 30 (1977), S. 482–492; Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: VfMw 7 (1891), S. 145–260; Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music*, Leiden u. London 2/1972.

21 Parallelquellen sind Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Ms. Lynar A 1; Wien, Minoritenkonvent, Musikarchiv, Ms. XIV/714 (olim Ms. 8); Liège, Bibliothèque de l'Université, Ms. 888; die Wiener Quelle bringt zwei Fassungen.

22 Schierning (wie Anm. 3), S. 92 ff.

den können²³: Die *Fantasie* Nr. 2 des Berliner Manuskripts bringt nur die ersten 13 Takte einer Toccata Sweelincks²⁴, ehe das Stück anders fortgesetzt wird. Und die in Berlin anschließende *Fantasie* (Nr. 3) wählt sogar ein Mittelstück (T. 41–67) aus der gleichen Vorlage als Beginn: Aus einer Toccata Sweelincks wurden auf diese Weise zwei Fantasien²⁵. In der Berliner wie der Göttinger Quelle ist nicht nur dasselbe Verfahren der Verkürzung gewählt, sondern auch in gleicher Weise eine gattungsspezifische Umbenennung des neugeschaffenen Produkts vorgenommen worden. Dass im Zuge noch zu leistender umfassender Repertoireuntersuchungen weitere Identifizierungen von Sätzen der Göttinger Claviertabulatur gelingen könnten, erscheint vor dem Hintergrund dieser Verfahrensweise nicht unwahrscheinlich.

Anhang

S. 80–99:	Vollständiges Faksimile der Quelle
S. 100:	Wasserzeichen (fol. 12')
S. 100:	Schlussigna

23 Vgl. zu diesem Bearbeitungsproblem Margarete Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: *Mf* 8 (1955), S. 265–271.

24 *Werken* I, Nr. 20 bzw. *Opera Omnia* I/1, Nr. 15.

25 Schierning (wie Anm. 3), S. 93.

fol. 1'

Toccata
J. C. Bach

Recal

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. At the top left, the title "Toccata" and the composer's name "J. C. Bach" are written. Below the title, there are several staves of music. The notation is dense and includes various clefs (treble and bass), key signatures (one sharp), and time signatures. The notes are often beamed together in groups, and there are many accidentals (sharps and naturals). The handwriting is in a cursive style typical of the 18th century. The paper has some foxing and wear, particularly at the edges. The overall appearance is that of an early manuscript or a page from an old music book.

fol. 1^v

The page contains several systems of handwritten musical notation. Each system typically consists of a staff of letters (likely representing notes or fret positions) and a staff of symbols (likely representing clefs, accidentals, and other musical instructions). The notation is dense and characteristic of early keyboard tablature.

Key features of the notation include:

- Staff 1 (top):** Contains several systems of letters and symbols. The letters are often grouped and sometimes have small annotations above them. Symbols include clefs and various rhythmic or articulation marks.
- Staff 2:** Similar to the first, with letter-based notation and symbolic instructions.
- Staff 3:** Shows more complex letter groupings and includes some larger symbols, possibly indicating specific techniques or ornaments.
- Staff 4:** Features a mix of letters and symbols, with some lines appearing to be more rhythmic or structural in nature.
- Staff 5:** Continues the pattern of letter-based notation with accompanying symbols.
- Staff 6:** Shows a different arrangement of letters and symbols, possibly representing a different piece or section.
- Staff 7 (bottom):** The final system on the page, with letters and symbols arranged in a clear, structured manner.

Preambulum

C H.

Handwritten musical notation for the beginning of the piece, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation consists of several measures with notes and rests, and a large decorative flourish on the right side.

First system of handwritten musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains several measures of music with notes and rests.

Second system of handwritten musical notation, continuing the piece with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It includes several measures of music.

Third system of handwritten musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains several measures of music.

Fourth system of handwritten musical notation, including a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features several measures of music and a large decorative flourish on the right side.

fol. 2^r

Präludium
 et C. p.

The page contains several systems of musical notation, likely for a lute or similar stringed instrument. Each system consists of a staff with letters and numbers written above and below it. The notation is highly stylized and includes various symbols such as dots, lines, and accidentals. The first system is labeled 'Präludium' and 'et C. p.'. The subsequent systems are separated by horizontal lines and contain complex patterns of letters and numbers, characteristic of early keyboard or lute tablature. The page is numbered '83' in the top right corner and 'fol. 2^r' in the top left corner.

fol. 6^r

Fuga
C. ff.
C. f.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a fugue. It consists of ten staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and clefs. The first staff is labeled 'Fuga' and 'C. ff.' and 'C. f.'. The music is written in a single system across the ten staves. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. The paper is aged and shows some wear and tear, particularly at the edges.

fol. 6^v

Fuga

c. 6

The manuscript page contains 11 staves of handwritten musical notation. The notation is a form of lute tablature, using letters (a, b, c, d, e, f, g) to represent fret positions on the strings. It includes various rhythmic values such as c, q, g, s, r, t, v, w, x, y, z, and accidentals like sharps (#) and naturals (n). The piece is titled "Fuga" and "c. 6". The notation is dense and characteristic of 17th-century lute tablature. The staves are arranged vertically, with some staves containing multiple lines of notation. The handwriting is in a cursive style typical of the period.

Praeludium
C. H.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. At the top left, the word "Praeludium" is written in a cursive hand, followed by "C. H." below it. The music is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and clefs. The handwriting is fluid and characteristic of the 17th or 18th century. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear at the edges.

fol. 7^v

Psalidium

Sam. Schick

The manuscript page contains a single staff of music for a psaltery. The notation is a form of early keyboard notation, likely using letters to denote fret positions on a stringed instrument. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staff, there are several rhythmic symbols, possibly representing note values. Below the staff, there are various symbols, including what appear to be tablature-like sequences of letters and numbers, and some decorative flourishes. The handwriting is in a cursive style typical of the 17th century.

Handwritten musical manuscript on aged paper, consisting of eight staves of music. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The manuscript is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes, possibly indicating fingerings or specific notes. The notation includes various rhythmic values and rests.

The second staff continues the musical piece, with similar notation and a key signature change to one flat (Bb). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes.

The third staff continues the musical piece, with similar notation and a key signature change to one sharp (F#). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes.

The fourth staff continues the musical piece, with similar notation and a key signature change to one flat (Bb). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes.

The fifth staff continues the musical piece, with similar notation and a key signature change to one sharp (F#). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes.

The sixth staff is labeled "Preludium" and begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes.

The seventh staff continues the musical piece, with similar notation and a key signature change to one sharp (F#). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes.

The eighth staff continues the musical piece, with similar notation and a key signature change to one flat (Bb). The notes are written in a cursive hand, with some letters (possibly 'a', 'b', 'c') written below the notes.

fol. 8^v

The manuscript displays ten systems of musical notation, each consisting of a staff with notes and a line of letters below it. The letters represent fret positions on a lute or similar instrument. The systems are arranged vertically on the page. The bottom system is labeled "Praelidium" and "D. b.".

System 1: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 2: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 3: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 4: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 5: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 6: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 7: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 8: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 9: Musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

System 10: Labeled "Praelidium" and "D. b."; musical staff with notes and clef; letters below: a, b, c, d, e, f, g.

Handwritten musical manuscript on a single page, folio 9^r. The page contains ten systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is highly decorative and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The systems are organized as follows:

- System 1:** Four measures of music with complex rhythmic patterns and accidentals.
- System 2:** Four measures of music, continuing the melodic and rhythmic development.
- System 3:** Four measures of music, featuring more intricate rhythmic figures.
- System 4:** Four measures of music, including a large, stylized flourish on the right side.
- System 5:** Labeled "Toccata" and "p. b.", it begins with a double bar line and contains four measures of music.
- System 6:** Four measures of music, showing further rhythmic complexity.
- System 7:** Four measures of music, with some measures containing multiple notes.
- System 8:** Four measures of music, including some measures with multiple notes.
- System 9:** Four measures of music, with some measures containing multiple notes.
- System 10:** Four measures of music, concluding the page with some final rhythmic patterns.

The manuscript is written in a cursive hand and shows signs of age, with some ink bleed-through and wear at the edges.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. The notation is organized into six horizontal systems, each consisting of a single staff. The notation is highly stylized and appears to be a form of shorthand or tablature, possibly for a lute or similar stringed instrument, given the presence of a 'Psalmium' section. The notes are often connected by lines, and there are various symbols above and below the staves, including clefs, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some foxing and irregular edges.

The systems of notation are as follows:

- System 1:** Contains several staves with complex notation, including what looks like a treble clef and various note heads and stems.
- System 2:** Similar to the first system, with multiple staves and dense notation.
- System 3:** Features a large, stylized initial or symbol on the left side, followed by more notation.
- System 4:** Labeled 'Psalmium' on the left. It begins with a clef and contains several measures of notation.
- System 5:** Continues the notation with various note values and stems.
- System 6:** The final system on the page, ending with a large, stylized flourish or symbol.

fol. 10^r

The image shows a page of handwritten musical notation, folio 10^r, from an unknown 17th-century Göttinger Claviertabulatur. The page is divided into six systems of notation, each consisting of a six-line staff with letters (a, b, c, d, e, f, g) and various symbols and numbers indicating fret positions and fingerings. The notation is dense and characteristic of early keyboard tablature. A section titled "Prælium d. b." is clearly visible in the third system. The page is aged and shows some wear, particularly at the bottom left corner.

fol. 11^v

The image shows a single page of handwritten musical notation, identified as fol. 11^v from an unknown 17th-century Göttinger Clavier tablature manuscript. The page is aged and has irregular, torn edges. It contains six systems of notation, each consisting of a six-line staff with letters and numbers written on it. The notation is a form of lute tablature adapted for keyboard instruments, where letters represent fret positions and numbers represent fingerings. The systems are arranged vertically, with some systems having multiple lines of notation above and below the main staff. The handwriting is in a cursive script typical of the 17th century. The paper shows signs of wear, including discoloration and some loss of material at the top and bottom edges.

Handwritten musical manuscript on aged paper, featuring six systems of notation. Each system consists of a staff with notes and a line of letters below it. The notation includes various clefs, accidentals, and rhythmic markings.

The first system contains five measures of notation. The second system contains six measures. The third system contains two measures. The fourth system is labeled "Preambulum" and contains five measures. The fifth system contains five measures. The sixth system contains three measures.

Key features of the notation include:

- Staff notation with notes and stems.
- Accidentals (sharps, naturals, flats).
- Rhythmic markings (vertical lines, flags).
- Letter-based notation below the staff, often corresponding to the notes above.
- System labels such as "Preambulum".
- Handwritten numbers and symbols (e.g., "5 1 2 1", "2 1 2 1 2 1") below the letter notation.

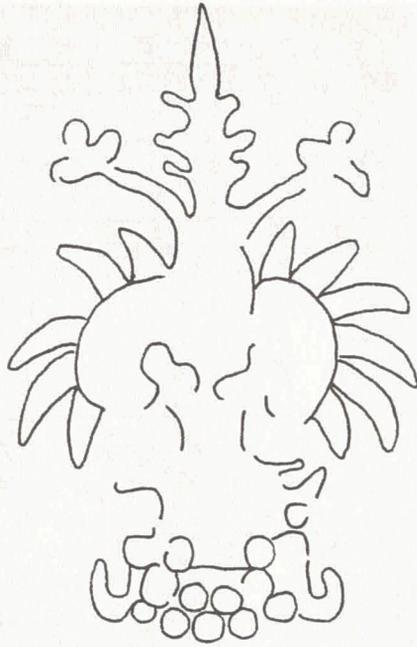
fol. 12^v

Præludivm

E.

The page contains several systems of musical notation, each consisting of a rhythmic line (numbers) and a line of letters with accidentals. The systems are arranged in approximately 10 rows, with some systems having multiple measures. The notation is dense and characteristic of 17th-century lute or keyboard tablature. The first system is titled "Præludivm" and "E.". The notation includes various rhythmic values (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and letters (g, a, b, c, d, e, f) with accidentals (sharps, naturals). The systems are separated by horizontal lines.

Wasserzeichen (fol. 12^v)



Schlusssignaturen

Nr. 1



Nr. 7



Nr. 9



Nr. 10



Nr. 11



Nr. 14



Nr. 15



Michael Praetorius – „Capellmeister von Haus aus und Director der Music“ am Kurfürstlichen Hof zu Dresden (1614–1621)

SIEGFRIED VOGELSÄNGER

Der folgende Beitrag soll aufmerksam machen auf die meines Erachtens bisher nicht hinreichend untersuchten Beziehungen zwischen dem Kurfürstlichen Hof in Dresden und Michael Praetorius. Er stützt sich in großem Umfang auf die unveröffentlichten Kapitel 3 und 4 der Dissertation von Wilibald Gurlitt: *Michael Praetorius (Creuzbergensis) – Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1915. Sie fanden sich 1990 aufgrund einer Information von Frau Gertrud Gurlitt an den Verfasser im Musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg, welchem sie den musikwissenschaftlichen Nachlass ihres Mannes kurz nach dessen Tod (1963) übergeben hatte. Er enthält 282 Mappen und befindet sich inzwischen im Archiv der Universität Freiburg (Signatur C 101).

Die Frage, warum Gurlitt seine Dissertation nur als Fragment veröffentlichte, lässt sich annähernd aufklären. Gurlitt hat sein Manuskript 1914 dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig zum Promotionsverfahren vorgelegt. Es wurde vom Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig bis 1915 zum Druck befördert, wie mehrere Stempel in den Druckfahnen belegen, und die darin von Gurlitt eingetragenen Korrekturen sind von der Verlagsdruckerei auch noch bis zum 24. Januar 1915 ausgeführt worden.

Die weitere Arbeit an den Druckfahnen unterbrach der Ausbruch des 1. Weltkrieges: Gurlitt wurde Soldat, im September 1914 in der Marneschlacht verwundet und geriet in französische Kriegsgefangenschaft, aus der er erst mit dem Kriegsende 1918 zurückkehrte. Deshalb erschien 1915 von der Dissertation nur die korrigierten Kapitel 1 und 2, jedoch ohne originales Titelblatt, Inhaltsübersicht und Vorwort. Nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft hat Gurlitt die Arbeit an den restlichen Druckfahnen wohl noch einmal aufgenommen, sie jedoch nach seiner im Jahre 1920 erfolgten Ernennung zum Professor und Direktor des von ihm gegründeten Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität Freiburg nicht zu Ende geführt. So galt seine Dissertation in der Musikwissenschaft bis 1990 als Fragment¹.

Der unveröffentlichte Teil (Mappe C 101/218) umfasst die Druckfahnen² der Kapitel 3 („Herzoglich Braunschweigisch-Lüneburgischer Kapellmeister bis zum Tod des Herzogs Heinrich Julius 1613. Frühzeit des Schaffens“), Kapitel 4 („Kapellmeister ‚von Haus aus‘ am Kurfürstl. Sächsischen und Erzbischöfl. Magdeburgischen Hofe. Letzte Werke. Tod“) und einen Anhang. Dieser enthält: 1. „Drei geistliche Lieder, gedichtet von M.P.C.“, 2. „Kurtzer Bericht Was bei Überlieferung einer klein vnd großverfertigten Orgell zu observiren“, wel-

1 Jedoch muß Hans Joachim Moser Einblick in die Druckfahnen der Kapitel 3 und 4 gehabt haben, denn er bezieht sich in seiner Schütz-Biographie mehrfach auf den „unveröffentlichten Teil 1920“. Dieses Datum ist sehr wahrscheinlich einem vom Verlag in den Druck eingefügten Stempel auf Seite 163 („27. März 1920“) entnommen worden. Vgl. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 1, 13, 99, 242.

2 Sämtliche folgenden Zitate aus Gurlitts Dissertation beziehen sich auf diese Druckfahnen, ausgenommen das Zitat in Anm. 5, das dem nicht gedruckten Vorwort des Manuskripts entnommen ist.

chen „Fürstl. Br. Orgeln vnd Instrumentenmacher Esaia Compenius hinterlassen“ hat (Praetorius wollte ihn als „Orgeln Verdingnis“³ drucken lassen), 3. ein Verzeichnis der Anfänge der von Praetorius komponierten Texte und der in seine Werke aufgenommenen Kompositionen fremder Autoren. Außerdem existiert in Freiburg auch Gurlitts Dissertationsmanuskript (Mappe C 101/215), von welchem allerdings die Seiten 1 bis 138 fehlen. Titelblatt, Inhaltsverzeichnis und Vorwort sind erhalten, aber nicht mehr gedruckt worden⁴.

Im folgenden soll den letzten Lebensjahren von Praetorius ab 1613 nachgegangen werden, auch in der Weise, dass dabei einzelne, insbesondere für den Kurfürstlichen Hof in Dresden – aber auch für andere Gelegenheiten – entstandene Kompositionen jeweiligen Anlässen zugeordnet werden. Wenn das größtenteils auch spekulativ genannt werden mag – denn fast immer fehlt es an genauen Angaben –, so beweist doch die Existenz der Kompositionen selbst, dass es für sie konkrete Anlässe gegeben hat, von welchen Praetorius z. B. im Titelblatt der *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* eigens einige nennt: „Darinnen Solennische Fried vnd Frewden Concert: Inmassen dieselbe bey Keyser: König: Chur: vnd Fürstlichen zusammenkunfften/respective zu Dreßden/Halla/Wolffenbüttel/vnd andern vornemen Ortern: So dann auff gehaltenem Fürstentage zur Naumburgk: beschehener Erbhuldigung in der Stadt Braunschweig: Fürst. Bisch. Introduction zu Halberstadt: Evangelischem Jubelfest: Auch sonsten in andern Fürstl. Capellen vnd Kirchen angeordnet: [...]“⁵. Die Konzerte der Sammlung hat Praetorius Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen, Markgraf Christian Wilhelm von Magdeburg und Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig und Lüneburg gewidmet, denn die Stücke seien „in jhren Capellen mehrertheils gebohren“, und er habe samt seinen Musikern von ihnen „viel Gnade vnd Gutthaten erfahren vnd empfangen“⁶.

3 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III. *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM I/15), S. 224.

4 Von Manuskript und Druckfahnen stehen der Forschung seit Ende 1999 auch Kopien in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel zur Verfügung (Signatur MW 47-8968/Freihandaufstellung). – Wie Gurlitts Dissertation zu entnehmen ist, plante er noch einen zweiten Teil; bereits auf dem Titelblatt vermerkt er unten „I. Band“. Darüber schreibt er in der „Inhaltsübersicht“: „Der II. Teil wird eine Analyse des Schaffens und eine Darstellung der musikalischen Praxis des M.P.C. versuchen“. Im „Vorwort“ grenzt er dann beide Teile in folgender Weise gegeneinander ab: „Alles, was mir für den zweiten, intern musikgeschichtlichen Teil meiner Arbeit nebensächlich und entbehrlich, für das Verständnis der Künstlerpersönlichkeit des M.P.C. aber doch wesentlich und notwendig erschien, findet sich im vorliegenden ersten Teile zusammengestellt. Während der zweite Teil ausschließlich die Musik und den Musiker behandeln wird, so betont der erste Teil vorwiegend den Theologen M.P.C.“[!]. (Manuskript, Vorwort in: *Nachlass Wilibald Gurlitt*, Archiv der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg, Mappe C 101/215, S. VI f.). In diesem zweiten Teil wollte Gurlitt auch aufzeigen, wie stark Michael Praetorius und Heinrich Schütz „künstlerisch und technisch voneinander abhängig sind“ (Gurlitt, wie Anm. 2, S. 246). Leider blieben die bisherigen Bemühungen des Verfassers erfolglos, diesem Material im Nachlaß Gurlitts auf die Spur zu kommen. Weder fanden sich Exzerpte von Archivalien noch Skizzen oder gar detaillierte Ausführungen.

5 Vgl. das Titelblatt im *Syntagma* III (wie Anm. 3), S. 202.

6 Friedrich Blume u. a. (Hrsg.), *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, Wolfenbüttel-Berlin (im folgenden stets: GA), Bd. 17, *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* (1619), hrsg. v. W. Gurlitt, zwei Halbbände, 1930 u. 1933, S. XI.

Beginn der Beziehungen zwischen Praetorius und dem Kurfürstlichen Hof in Dresden

Diese Verbindungen gehen bereits auf die erste Zeit von Praetorius' Tätigkeit am Hof zu Wolfenbüttel zurück. Wie Forchert vermutet, kann Herzog Heinrich Julius seinen damaligen Organisten Praetorius, welcher sich 1602 in Regensburg aufhielt, im September dieses Jahres „zur Hochzeit des Kurfürsten Christian II. von Sachsen, der die dänische Prinzessin Hedwig, eine Schwester der Braunschweigischen Herzogin Elisabeth, heiratete, nach Dresden“ beordert haben⁷. 1606 widmet Praetorius dann der nunmehrigen Kurfürstin den zweiten Band seiner *Musae Sioniae* und erinnert sich in der Dedikation der „sonderbaren Gnade vnd aller Gutthat/so von E. Churf. G. mir vnwürdigen etliche Jahr daher gnedigst erzeiget vnd bewiesen worden“⁸.

Aufgrund der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Fürstenhöfen kam es zu mancherlei Besuchen hinüber und herüber. Vor allem Hochzeiten, Kindtaufen und „dergleichen Freudengelage“ wurden stets gemeinsam – auch unter Beteiligung weiterer Fürstenhäuser – begangen. Bei solchen Festlichkeiten spielte neben allerlei Unterhaltung für die Gäste die Musik eine hervorragende Rolle, und dazu brachten die anreisenden Fürsten auch ihre eigenen Musiker und Hofkapellen mit, denn jene waren neben Kleidung, Kutschen, Pferden usw. Repräsentations-Objekte, womit man zeigte, was man sich leisten konnte.

In der genannten Dedikation an die Kurfürstin Hedwig findet sich ein Passus, der bezeugt, was Praetorius des weiteren bewogen hat, ihr diesen Band zu widmen. Er hatte nämlich festgestellt, dass sie sich die Kompositionen des 1605 erschienenen ersten Teiles der *Musae Sioniae* – der Herzogin Elisabeth von Wolfenbüttel gewidmet – „in Gnaden gefallen lassen“. Mit anderen Worten: Sie hatte Werke daraus bei Aufführungen in Wolfenbüttel oder in Dresden in Gegenwart des Hofes gehört.

Einen weiteren Band der *Musae Sioniae* hat Praetorius 1610 dem sächsischen Kurfürsten Christian II. und dessen Brüdern, den Herzögen Johann Georg und August von Sachsen, gewidmet. In der Dedikation spricht er davon, dass „zu vnterschiedenen mahlen/do meiner gnedigen Herrschaft zu Dreßden in E. Churf. Gn. Hofflager Ich vntherthenigst aufgewartet“ habe, und er erinnert sich der ihm dabei „bezeigten grossen Gnade/auch beschehenen ansehnlichen Verehrung“⁹, also an für seine Dienste in Dresden erhaltene Geschenke. Durch solche Verbindungen waren „die künstlerischen und persönlichen Beziehungen des Praetorius zu Kursachsen [...] stetig enger und fester geworden“, was zur Folge hatte, dass er „als zeitweiliger Stellvertreter des alternden Kapellmeisters Rogier Michael [...] bei besonderen Hoffestlichkeiten mit der obersten Leitung der kurfürstlichen Musik betraut“ wurde¹⁰.

Zu diesen Festlichkeiten zählt eine Kindtaufe im Jahre 1610, für die Praetorius einen achtstimmigen Doppelchor *Euphemia Harmonica* über Psalm 49 „Audite haec, omnes populi“¹¹ komponiert und wohl auch selbst in Dresden aufgeführt hat. Es ist allerdings fraglich, ob er auch im Jahre 1612 bei der Hochzeit des Herzogs August von Sachsen und der Wolfenbüttel-

7 Arno Forchert, *Musik zwischen Religion und Politik. Bemerkungen zur Biographie des Michael Praetorius*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 106–125, hier S. 111.

8 GA 2 (hrsg. von Rudolf Gerber), 1939, S. VII.

9 GA 9 (hrsg. von Friedrich Blume), 1929, S. VI.

10 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 223.

11 GA 20 (hrsg. von Friedrich Blume), 1956, S. 33 f.

ler Prinzessin Elisabeth mit Musik „aufgewartet“ hat, denn diese fand aufgrund des Todes des kurz zuvor im Alter von 27 Jahren verstorbenen Kurfürsten Christian II. „ohne gross Gepränge“ statt.

Am Wolfenbütteler Hof verschlechterte sich die Situation der Musik zunehmend durch die seit etwa 1610 fast ständige Abwesenheit von Herzog Heinrich Julius, der am kaiserlichen Hof Rudolfs II. in Prag zum Direktor des Geheimen Rates ernannt worden war. So nimmt es nicht wunder, dass der neue sächsische Kurfürst Johann Georg I. nach Heinrich Julius' plötzlichem Tod im Juli 1613 sofort intensive Bemühungen anstellte, Praetorius während des Trauerjahres nach Dresden zu ziehen, und seine Absicht wurde sehr schnell erkennbar, „den Wolfenbütteler Kapellmeister an Stelle des ‚ziemlich auffälligen‘ Rogier Michael in seine Bestallung zu bekommen“¹². Darum schreibt er am 10. September 1613 an Friedrich Ulrich, den neuen Wolfenbütteler Herzog¹³:

„Wir geben E. L. hiermit zu vermeinen, daß Wir, da es mit derselben Beliebung und guten Willen geschehen könnte, deren Capellmeister Michael Praetorius gern in Unsere Dienstbestallung nehmen möchten. [...] Im Fall aber E. L. jetziger Zeit hierzu sich nicht verstehen könnten, so ersuchen Wir doch dieselbe hiermit anderweit, sie wolle Uns den guten Willen erzeigen und geschehen lassen, daß ermeldter Capellmeister [...] bis zu Ende des Trauerjahres, weil E. L. ihne ohne das jetzige Zeit nicht gebrauchen, bei Uns sich aufhalten und künftig Martini zu Uns kommen möge“.

Davon setzte Johann Georg seinen in Regensburg weilenden Geheimen Rat Christoph vom Loß – der sich dort ebenfalls um Musiker für den Dresdner Hof bemühte – mit einem Schreiben vom 9. Oktober 1613 in Kenntnis:

„So thun Wir euch hierneben zu eröffnen, daß Wir [...] Herrn Friedrichen Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg freundlich ersucht, das S. L. dem Capellmeister Michael Praetorio bei jetziger Trauerzeit sich zu Uns zu begeben erlauben möchte, versehen Uns auch, es soll Uns damit willfahrt werden, so vermerken Wir, das gedachter Praetorius vor sich selbs wol zu Frieden sich zu Uns zu begeben und eine Zeitlang bei Uns zu bleiben oder nach Gelegenheit wol gar [= ganz; S. V.] bei Uns zu bleiben.“

Es liegt nahe, dass Gespräche darüber – auch mit Praetorius selbst – anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Heinrich Julius am 4. Oktober 1613 in Wolfenbüttel stattgefunden haben. Am 27. Oktober schreibt Friedrich Ulrich dann an Johann Georg¹⁴, er habe Praetorius erlaubt, dass

„er sich bei unsern jetzigen leidigen und traurigen Zustand sobald verfüge und bei deroselben aufwärtig sei und ihm daneben eingebunden, daß er sich gegen nächstkünftigen Ostern gewiß und unausbleiblich bei uns zu Verwaltung seines Dienstes hinwieder einstellen solle. Nicht zweifelnd, E. Lb. mehrbenannten unsern Capellmeister alsda auf angeregte Zeit wieder erlassen und nicht aufhalten werde“.

Die Briefwechsel beweisen, dass der Kurfürst selbst sich um Praetorius bemühte, nicht sein Geheimer Rat, wie Agatha Kobuch meint. Praetorius musste sich am Dresdner Hof auch nicht erst „vorstellen“¹⁵, denn er war dort seit langem bekannt. Man kann also davon ausgehen, dass er noch vor Weihnachten 1613 in Dresden eingetroffen ist.

12 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 229.

13 Vgl. Wilhelm Schäfer, *Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart*, Dresden 1854, S. 504, das folgende Zitat ebd. S. 505.

14 Abschrift in: *Nachlass Wilibald Gurlitt* (wie Anm. 4), Mappe C 101/138.

15 Agatha Kobuch, *Neue Aspekte zur Biographie von Heinrich Schütz und zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 55–68, hier S. 56.

Weihnachten 1613 bis Sommer 1614: Festmusiken in Dresden und Naumburg

Am Dresdner Hof fand Praetorius reiche musikalische Entfaltungsmöglichkeiten, denn die Hofkapelle war 1612 „auf 27 Personen etatmäßig festgesetzt“ worden¹⁶ (darunter 17 Sänger und zehn Instrumentalisten): ein Verdienst des Geheimen Rats Christoph vom Loß¹⁷. Die gegenüber Wolfenbüttel weitaus vielfältigeren Möglichkeiten in Dresden haben dann auch wohl anregend auf Praetorius gewirkt bei der Entwicklung seiner Kompositionen „nach der jtzigen Italianischen Manier“¹⁸, für die er zahlreiche Werke italienischer Komponisten studiert hatte.

Es bedarf keiner großen Phantasie, sich vorzustellen, dass er sogleich einige Werke für eine Dresdner Weihnachtsmusik geschrieben oder bereits vorhandene aus den *Musae Sioniae* für die Hofkapelle umgearbeitet hat. Hier kann man etwa an das *Quem pastores laudavere* denken oder an den Verkündigungsdialog *Als der gütige Gott*; beide Werke finden sich umgearbeitet in den *Polyhymniae*¹⁹. An dem Verkündigungsdialog zeigt sich bereits deutlich der Einfluss oratorischer Kompositionspraxis. Der Text wird nicht mehr strophenweise vorgetragen wie in der früheren Fassung, ohne dass dabei dessen wechselnden Inhalten nachgegangen würde, sondern Praetorius versucht, ihm durch charakteristische Umbildungen der musikalischen Vorlage gerecht zu werden und verteilt ihn außerdem auf die handelnden Personen Maria und den Engel. Außerdem fügt er einen Evangelisten und eine Capella Fidicina hinzu, und dem Dialog-Charakter der Handlung trägt er noch dadurch Rechnung, dass er die einzelnen Gruppen getrennt aufstellt. Die Gemeinde aber, vertreten durch das Tutti-Ensemble, begleitet das Geschehen mit ritornellartig eingeschobenen Strophen des Adventsliedes „Gott durch deine Güte“.

Im Frühjahr 1614 fiel Praetorius die besondere Aufgabe zu, die Musik für den Fürstentag in Naumburg auszurichten. Diese Fürstenzusammenkunft fand zur Erneuerung der Erbverbrüderung zwischen Sachsen, Hessen und Brandenburg anlässlich der Beendigung des Jülich-Cleveschen Erbfolgestreites statt und gilt als „eine der prunkendsten Demonstrationen kirchlich-weltlicher Macht“. Hier „besorgten die Dresdner Kapellisten unter Prätorius sowohl die Kirchenmusik in Sankt Wenzel als auch die Ballett- und Tafelmusik“²⁰. Dieser Fürstentag soll hier genauer beschrieben werden, denn daran lassen sich die unterschiedlichen Funktionen der Musik bei solchen Gelegenheiten exemplarisch aufzeigen.

Bei der Vorbereitung hatte Praetorius „es an nichts fehlen lassen, um der Kapelle auf dieser Festlichkeit einen großen Erfolg zu sichern; seine neuesten Kompositionen und Instrumentationsversuche probierte er mit den Dresdener Musikern und studierte das Beste davon mit der ganzen Kapelle ein. Der Kurfürst ist dann mit einer Auswahl von 21 Musikern und seinem Interimskapellmeister Praetorius am 21. März 1614 [...] von Dresden aus auf den

16 Schäfer (wie Anm. 13), S. 431.

17 „Er war derjenige, der die 1611/12 fast aufgelöste Kapelle (nach dem Regierungsantritt Johann Georgs I.) allmählich wieder aufgebaut hat – kein anderer, am wenigsten der Kurfürst selbst“. Freundliche Mitteilung von Wolfram Steude an den Verfasser vom 18.12.1999.

18 Praetorius (wie Anm. 3), S. 175.

19 GA 19 (hrsg. von Max Schneider), 1938, S. 17–22 und GA 17 (wie Anm. 6), S. 354–387.

20 Hans Schnoor, *Dresden. Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper*, Dresden 1948, S. 46.

Fürstentag“ gereist²¹. Über den Eindruck, den Praetorius' Musik in Naumburg gemacht hat, gibt es meines Wissens zwei zeitgenössische Zeugnisse: Das eine stammt von dem Dresdner Oberhofprediger von Hoënegg, das andere von einem unbekanntem Zeitzeugen (Anhang, Dok.1). Aus beiden geht die grosse Verwunderung und Freude über das Musizieren „der überaus vortrefflichen Churf. Sächs. Music“ hervor²². Dabei erregte auch die Aufstellung der Musiker beim „per choras Musiciren“ großes Aufsehen, denn Praetorius hatte unter anderem einen der Chöre in etwa zehn Meter Höhe auf dem Baugerüst für die neue Orgel aufgestellt und gab mit diesem Musizieren „gleichsam das Signal zum Aufbruch einer neuen Zeit im mitteldeutschen Musikleben“²³.

Von den Werken, die hier erklingen sind, wird das Choralkonzert *O Lamm Gottes unschuldig* namentlich genannt, und ein anderes Konzert über Psalm 133, *Siehe wie fein und lieblich ist, daß Brüder einträchtig beieinander wohnen*²⁴, gilt als ebenfalls dort aufgeführt, denn diesen Psalm verwendete man gern bei solchen Zusammenkünften; der Dresdner Oberhofprediger hatte ihn darum auch seiner ersten Predigt am 29. März 1614 zugrunde gelegt. Dieses Psalmkonzert ist eines der ersten cantus-firmus-freien Werke von Praetorius, seine Kompositionsweise hat Arno Forchert bereits eingehend besprochen²⁵. Auch in einem zweiten Gottesdienst in Naumburg wurde musiziert, und am Sonntag *Laetare* (3. April) predigte der Oberhofprediger über den Text „las sich freuen und fröhlich sein“. Hier wurde „wiederum als zuvor stattlich mit allerhand Instrumenten musicalisch und Capellisch durch Praetorium die Music mit allen Ehren compliret und vollbracht“ (Dok. 1).

Wie bereits angedeutet, spielte bei solchen Festen und Zusammenkünften neben der geistlichen auch die weltliche Musik eine wichtige Rolle. So gab es in Naumburg neben den Gottesdiensten auch mehrere „stattliche Banquets [...] auf dem städtischen Tanzboden“²⁶, und hier ist nicht nur an Musik aus der 1612 erschienenen *Terpsichore* von Praetorius zu denken, sondern auch an andere Teile aus den auf neun Bände geplanten *Musae Aoniae*, in welchen neben Sammlungen von Tänzen auch solche mit weltlichen Liedern erscheinen sollten. Ihre Komposition kündigt Praetorius bereits im Vorwort der *Terpsichore* an²⁷.

Nach dem Fürstentag ist Praetorius nicht etwa nach Wolfenbüttel zurückgereist, um sich dort zu Ostern wieder einzustellen, wie Friedrich Ulrich es ihm „eingebunden“ hatte, sondern der Kurfürst nahm ihn nach dem großen Naumburger Erfolg seiner Hofkapelle mit

21 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 227.

22 Ebd. Vgl. auch Anm. 122.

23 Wilibald Gurlitt, *Heinrich Schütz, Zum 350. Geburtstag am 8. Oktober 1935*, in: JbP 42 (1935), S. 64–83, hier S. 68.

24 GA 17 (wie Anm. 6), S. 154–159 sowie S. 268–292.

25 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 164 ff.

26 C. F. Göschel, *Acht Tage zu Naumburg an der Saale im Frühjahr 1614*, Berlin 1853, S. 13.

27 GA 15 (hrsg. von Günther Oberst), 1929, S. VIII. Auf diesen Bereich der weltlichen Musik bei Praetorius geht Dietlind Möller-Weiser in ihrer Arbeit über das *Syntagma musicum* I in folgender Weise ein: „All diese Beschreibungen der geplanten Bände *Musae Aoniae* deuten darauf hin, daß die Sammlung zumindest im Manuskript vorlag. Die Genauigkeit der Angaben, auch die Unterteilung einzelner «Musen» in zwei Teilmäße, läßt nur den Schluß zu, daß diese Sammlungen bereits als Noten vorlagen, ja vermutlich längst ins Repertoire der Hofmusik aufgenommen waren“. Dietlind Möller-Weiser, *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma Musicum von Michael Praetorius*, Kassel u. a. 1993 (= Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 67.

zurück nach Dresden, wo er seine Dienste bis in den Juni 1614 hinein nutzte (was Praetorius vielleicht gar nicht unlieb gewesen sein mag angesichts der soeben von ihm erprobten Fähigkeiten der Dresdner Musiker). Hier wird er wohl mit einer festlichen Musik zu Ostern „aufgewartet“ haben. Dabei kann man an das Konzert *Hallelujah: Christ ist erstanden* denken²⁸. Es besteht aus einem Chorus Vocalis, besetzt mit zwei Diskant-Stimmen und je einer Alt-, Tenor- und Bass-Stimme als Favorit-Sängern, welche die drei Strophen des Osterliedes in wechselnden Besetzungen vortragen. Für diese Vokalstimmen hat Praetorius ein *Tricinium* aus den *Musae Sioniae* IX verwendet und es durch Hinzufügung von Instrumenten bis zur Dreizehnstimmigkeit erweitert. Die einzelnen Strophen des Kirchenliedes werden eingerahmt von einem 21stimmigen *Halleluja*-Ritornell, in welchem zu den Favoritsängern und den zwei Instrumentalchören für Streicher und Bläser noch zwei weitere Capellchöre hinzutreten. Dabei muss man sich die verteilte Aufstellung der verschiedenen Gruppen mit ihren den gesamten Kirchenraum erfüllenden *Halleluja*-Rufen vorstellen: Klangsäulen wie die Pfeiler einer Kathedrale. An solchen Werken lässt sich erkennen, dass Praetorius einer der „kühnsten Klangbaumeister aller Zeiten“ gewesen ist²⁹.

Über andere Tätigkeiten am Dresdner Hof in diesem Frühjahr erfährt man aus einem Schreiben vom 8. Juli 1614, das Praetorius, nach Wolfenbüttel zurückgekehrt, an den Geheimen Rat des Kurfürsten geschickt hat. Darin berichtet er über die im Bau befindliche Orgel für die Schlosskapelle; Praetorius hatte sie besichtigt und meint zuversichtlich, sie werde „gar wohl passieren“ (Anhang, Dok. 2). Hier konnte er seine vielfältigen Kenntnisse in der Orgelbau-Materie unter Beweis stellen, die er in Zusammenarbeit mit dem Wolfenbütteler Orgelbauer Esaias Compenius erworben hatte. Auch um weitere Arbeiten im Schloss hat es sich gehandelt, sie sind auf sein „Angebot“ hin zwar begonnen worden, während seiner Abwesenheit aber alle „unverfertigt liegen blieben“, wie er 1615 feststellen musste (Dok. 3).

Aus einem Postscriptum zu Praetorius' Brief vom 8. Juli 1614 (Dok. 2) geht hervor, dass Friedrich Ulrich nicht die Absicht hatte, ganz auf seinen Kapellmeister zu verzichten. Johann Georg musste sich mit dieser Lösung – wenn auch widerwillig – zufriedengeben. Die Bestallung zum „Capellmeister von Haus aus und Director der Music“ ist dann wohl anlässlich einer Taufe im September 1614 erfolgt, denn von diesem Zeitpunkt an erhielt Praetorius in Dresden bis zu seinem Tode 1621 jährlich 200 Gulden³⁰. Es gibt jedoch einen Hinweis darauf, dass Praetorius selbst das Angebot des Kurfürsten abgelehnt haben kann, Dresdner Hofkapellmeister zu werden: Am 6. September 1618 schreibt er an Friedrich Ulrich, ihm sei „zu etzlichen verschiedenen Malen von andern vornehmen Potentaten, Reichs-, Kur- und Fürsten eine weit höhere Bestallung, als ich bei E. F. G. gehabt, angeboten worden“, er habe sie aber doch „allemaal ausgeschlagen“³¹ – warum, das bleibt offen.

28 GA 17 (wie Anm. 6), S. 599–612.

29 Forchert (wie Anm. 25), S. 179, unter Berufung auf Gurlitt.

30 Kobuch (wie Anm. 15), S. 57.

31 Vgl. Walter Deeters, *Das Leben der Familie Praetorius*, in: Braunschweigisches Jahrbuch 53 (1972), S. 111–126, hier S. 120. Vgl. hierzu auch Anm. 83.

Herbst 1614 bis Frühjahr 1615: Festmusiken in Wolfenbüttel, Dresden und Halle

In Wolfenbüttel erwarteten Praetorius sogleich zwei neue Aufgaben: Mit dem Ende des Trauerjahres hatte Friedrich Ulrich zu einem Jagdvergnügen eingeladen, und dafür komponierte sein Kapellmeister vermutlich die *Diana Teutonica. Teutsche Jäger Lieder vnd Jäger Geschrey: mit 3. 4. 7. 8. Stimmen/in 2. 3. 4. 5. Choren/sampt den Ritornellis*³², der Besetzung zufolge also wohl eine Komposition „nach der jetzigen Italianischen Manier“.

Am 4. September fand die Hochzeit Friedrich Ulrichs mit der 16jährigen Anna Sophia von Brandenburg statt, für die Praetorius ein pompöses 21stimmiges, vierchöriges *Epithalamium* über das Kirchenlied „Nun lob, mein Seel, den Herren“ schrieb³³. Auch sonst muss die Hochzeitsmusik „von hervorragender Pracht und Großartigkeit gewesen sein“³⁴, bei welcher u. a. ein Sänger „das Ballett“ und ein anderer „ein Discantfalsett [...] sehr wol und vernemlich gesungen“ hat³⁵. Hier ist aber auch an Musik aus der auf Veranlassung von Friedrich Ulrich komponierten *Terpsichore* zu denken. Unter ihren 312 Titeln befinden sich 37 Ballette mit bis zu 21 Einzelsätzen und 13 Tänze „mit sonderbaren Namen“ wie „Hahnen“- , „Amazonen“- und „Magier“-Ballett – die seinerzeit modernen Tänze des französischen Ballet de cour –, welche in farbenprächtigen Kostümen getanzt wurden, woran sich die gesamte Hofgesellschaft beteiligte.

Bei diesem Fest wirkten wiederum Mitglieder der Hofkapellen angereicherter Fürstenhöfe mit; so wird von schamburgischen, magdeburgischen, brandenburgischen und englischen Musikern berichtet, die für ihre Dienste „hohe Verehrungen“ bekamen³⁶. Mit Verwunderung stellt man fest, dass keine Musiker des Kurfürsten erwähnt werden, obwohl Friedrich Ulrich solche von Johann Georg zugesagt worden waren³⁷.

Unmittelbar nach der Hochzeit befand Praetorius sich bereits wieder auf der Reise nach Dresden, denn der Kurfürst hatte ihn in einem Schreiben vom 16. August 1614 (Anhang, Dok. 4) persönlich zur Taufe seines jüngsten Sohnes eingeladen. In der gleichen Angelegenheit hatte Johann Georg auch an Landgraf Moritz von Hessen geschrieben, da dem Dresdner Hof seit dem Tode Hans Leo Haßlers im Jahre 1612 immer noch ein guter Organist fehlte. In diesem Schreiben heißt es u. a.: „Verstehe aber, daß E. L. jetziger Zeit einen Organisten haben, mit Namen Heinrich Schütz, welchen [...] Wir gern hören mögen“; Schütz möge es erlaubt werden, sich einige Tage vor der Taufe in Dresden einzustellen und „ein Zeit lang bei Uns verharren“³⁸.

Hier trafen Praetorius und Heinrich Schütz also etwa eine Woche vor der Taufe erstmals zum gemeinsamen Musizieren zusammen. Meines Wissens ist nicht überliefert, welche musikalische Aufgabe Schütz bei der Taufe wahrgenommen hat. Es liegt jedoch nahe, dass er bei

32 Praetorius (wie Anm. 3), S. 221.

33 GA 20 (wie Anm. 11), S. 40–79.

34 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 233.

35 Vgl. Walter Deeters, *Alte und neue Aktenfunde über Michael Praetorius. Zum 350. Todestag des Komponisten und Kapellmeisters*, in: Braunschweigisches Jahrbuch 52 (1971), S. 102–120, hier S. 112.

36 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 233.

37 Vgl. dazu das Schreiben Friedrich Ulrichs an Johann Georg vom 13. Juli 1614, abgedruckt bei Deeters (wie Anm. 35), S. 111.

38 Vgl. Werner Dane, *Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614–1619)*, in: ZfMw 17 (1935), S. 343–355, hier S. 343.

den mehrhörigen Werken von Praetorius als Organist fungiert hat – er war ja eigens als solcher angefordert worden –, und auch an der Aufführung der bei diesem Fest erklingenden Ballett- und Tafelmusik kann er beteiligt gewesen sein³⁹. Diese Taufe ist jedoch nicht unter die „von Schütz musikalisch gestalteten (d. h. persönlich geleiteten und/oder mit Kompositionen versehenen) Hoffestlichkeiten“⁴⁰ zu zählen.

Über die Musik bei dem Taufakt in der Schlosskapelle gibt es ein zeitgenössisches Gedicht, in dem ein sechschöriges Werk von Praetorius genauer beschrieben wird (Anhang, Dok. 5). Analysiert man daraufhin die Kompositionen der *Polyhymnia Caduceatrix*, dann spricht vieles für das Choralkonzert *Gelobet seist du Jesu Christ*⁴¹. Ursprünglich „auf 6. Chor gerichtet“, hat Praetorius es später nur darum auf fünf Chöre reduziert, weil es „etwas weitläufig also anzustellen/ auch nicht allezeit vier Knaben gleicher Qualität vorhanden sein“⁴². In dem genannten Gedicht heißt es des weiteren: Nach der Predigt „hört man abermal die Musicanten mit fröhlichem Schall“. Das legt den Schluss nahe, an das Konzert *Jubiliret fröhlich und mit Schall* zu denken⁴³. Es kann auch „ohne Zutun der Knaben/oder anderer Vocalstimmen als ein Canzon mit 8 Stimmen/auf bloße Instrumenta gerichtet“ musiziert werden.

Praetorius und Schütz sind einige Tage nach der Taufe wieder abgereist, und Praetorius richtete sogleich ein „Memorial“ an Friedrich Ulrich mit umfangreichen Vorschlägen zur Reorganisation der Wolfenbütteler Hofkapelle nach Dresdner Vorbild⁴⁴. Daraus lässt sich auch entnehmen, welche weitreichenden Verbindungen er hatte, um Musiker selbst vom Kaiserhof in Prag anzuwerben. Diesem Versuch sind weitere gefolgt. Aber sie blieben alle erfolglos, wohl nicht zuletzt aufgrund des desolaten Zustandes der Wolfenbütteler Finanzen, denn Heinrich Julius hatte in Prag „unsägliche Schulden bei Kaufleuten und Juwelieren“ gemacht und war bereits 1607 einmal „eilig und verstohlen mit einer Kasse von 100 000 Talern“ dorthin gereist⁴⁵.

In Wolfenbüttel stand Praetorius bereits eine neue Aufgabe bevor: die musikalische Ausstattung der zum Jahreswechsel geplanten Hochzeit der Prinzessin Dorothea mit dem Markgrafen und Erzbischof Wilhelm von Magdeburg, denen Friedrich Ulrich „ein stattliches Beylager“ ausrichtete⁴⁶. Dazu hatte er seinen Kapellmeister drei Wochen vor Weihnachten „vor die [...] Taffel“ gefordert und ihm aus „gnedigster Affection“ 200 Taler versprochen, wenn er „eine gutte Music in der Kirchen anstellen würde“⁴⁷. Für dieses Fest komponierte Praetorius sehr wahrscheinlich das fünfchörige Choralkonzert *In dulci jubilo*⁴⁸, ein Werk von großartiger Pracht und Herrlichkeit mit Trompeten und Heerpauken „zur prächtigen und fürstli-

39 Vgl. Karl August Müller, *Kurfürst Johann Georg der Erste (Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte)*, Dresden u. a. 1838, S. 142 f.

40 Werner Breig, *Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz*, in: HS-WdF, S. 375–404, hier S. 399.

41 Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius. „Diener vieler Herren“. Daten und Deutungen*, Aachen 1991, S. 21 f.

42 GA 17 (wie Anm. 6), S. 505. – Man kann allerdings fragen, ob ein weihnachtliches Kirchenlied einer Taufe im September angemessen war. Versteht man den Text des genannten Weihnachtsliedes aber als Lobpreis auf den Erlöser, durch dessen Geburt der Taufakt ja erst seinen Sinn erhält, dann mag dieses Lied bei der Taufe wohl seinen rechten Ort gehabt haben.

43 Ebd., S. 253–267.

44 Deeters (wie Anm. 35), S. 111 ff.

45 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 217.

46 Johannes Rethmeyer, *Braunschweig-Lüneburgische Chronica*, Braunschweig 1722, S. 1197.

47 Deeters (wie Anm. 35), S. 114.

48 GA 17 (wie Anm. 6), S. 566–598.

chen Music“⁴⁹. Vergleicht man es mit der Hochzeitsmusik vom September, so kann man einen erstaunlichen Fortschritt in der Verwendung der Mittel feststellen: Hier finden sich vielfältige Wechsel zwischen Soli und Tutti, hohem und tiefem Chor, Lento und Presto, Piano und Forte, beschwingtem Dreier- und ruhigem Vierertakt, ganz zu schweigen davon, wie Praetorius einzelne Textstellen bewusst hervorhebt und mit der Verteilung der fünf Chöre im Raum noch zusätzliche Steigerungen erzielt. Ihm wurde die „varietas“, die „Mannigfaltigkeit“, wohl immer mehr zu einem wichtigen Kompositions-Prinzip, „damit es nicht allezeit in einem Tono vnd Sono fortgehe“⁵⁰.

Nach der Hochzeit hat Praetorius das junge Paar nach Halle begleitet, dem Sitz des Markgrafen. Dort bereitete am 21. Januar 1615 der „neuen Herrin zu Ehren [...] der hallische Rat einen gerade in musikalischer Hinsicht besonders eindrucksvollen Empfang.“ Man hatte „eine schöne Musicam vocalem et instrumentalem angeordnet, welche teils uf der weinstuben am Ecke übern weinkeller, der andere chor uf dem Rathause in der Kammer an der neuen Cammery gestanden, welche im einzuge sehr lieblich und schone musiciret“⁵¹. Sucht man bei Praetorius nach einer Komposition, die dem Anlass angemessen war, so findet man das Neujahrslied *Das alte Jahr ist nun vergahn*, komponiert für zwei vierstimmige Chöre⁵², dessen geringstimmige Besetzung sowohl der kleinen Hallischen Hofkapelle als auch den räumlichen Bedingungen genau Rechnung trägt. In dessen fünftem Vers heißt es: „Breit über uns dein rechte Hand und segne unser Stadt und Land, [...] erleuchte unser Obrigkeit, gib uns Friede und Einigkeit“, und auch das entspricht genau dem Anlass⁵³.

Einem Gedicht zufolge war Praetorius auch am Hallischen Hof als Kapellmeister „von Haus aus“ bestallt⁵⁴; die Ernennung kann in Zusammenhang mit dieser Hochzeit geschehen sein. Bei diesem Anlass wird Praetorius auch Samuel Scheidt begegnet sein, der seit 1609 als Hoforganist am Hallischen Hof tätig war. Beide werden dann auch bei der Festmusik zusammengewirkt haben.

Festmusiken zu Taufen in Dresden 1615 und Halle 1616

Noch vor der Abreise der Hochzeitsgesellschaft nach Halle war im Dezember 1614 in Wolfenbüttel ein Brief des Kurfürsten eingetroffen, in welchem er Praetorius erneut an seinen Hof forderte. Nachdem Johann Georg sich darin zunächst dafür bedankt, dass Friedrich Ulrich sich mit der Ernennung des Praetorius zum Dresdner Kapellmeister „von Haus aus“ einverstanden erklärt habe, fährt er fort:

49 GA 20, S. XX (N. B. zum *Epithalamium* von 1614).

50 Praetorius (wie Anm. 3), S. 80.

51 Zitiert nach Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle. Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Halle 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 6/7), S. 14 f.

52 GA 17 (wie Anm. 6), S. 23–26.

53 Auf Anfrage teilte Götz Traxdorf, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Bibliothek des Händel-Hauses in Halle, dem Verfasser am 20.12.1990 mit, der Abstand zwischen den genannten einander gegenüberliegenden Gebäuden sei nicht sehr groß gewesen und die Musiker könnten von Erkern aus musiziert haben, was visuellen und akustischen Kontakt ermöglichte: eine Aufstellung, die wohl nur einem Praetorius einfallen konnte!

54 Michael Praetorius, *Syntagma musicum II De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= DM I/14), fol 12^{r/v}.

„Und weil Wir gedachten Praetorium jetzund gern bei Uns haben möchten, so gesinnen Wir hiemit an E. L. ganz freundlich, sie wollen ihr nicht zuwider sein lassen und ihm, Praetorio, zu erlauben, daß der auf künftige Lichtmeß [...] von Hall aus allhier anlangen und ein Zeit lang bei Uns verharren möge“⁵⁵.

Einen besonderen Grund gab es also nicht, Praetorius Anfang 1615 erneut nach Dresden zu beordern, und man darf das wohl so interpretieren: Wenn Johann Georg ihn schon nicht gänzlich in seine Bestallung bekommen konnte, so wollte er ihn doch so oft und so lange wie möglich an seinem Hof haben. Auch diesmal legte er darum das „eine Zeit lang“ sehr großzügig aus und hielt Praetorius wieder bis nach Ostern in Dresden fest; seine Erklärung dafür lautete kurz und bündig, dass er ihn „solche Zeit über fast (sehr) notwendig zu gebrauchen gehabt“ habe⁵⁶. Meines Wissens ist nicht überliefert, worin diese Dienste im einzelnen bestanden haben, und auch nicht, wann Praetorius nach Wolfenbüttel zurückgekehrt ist. Es sprechen jedoch mehrere Gründe gegen die Annahme Gurlitts, Praetorius sei „ohnehin krank an der Gicht und des Reisens überdrüssig, bis in das neue Jahr hinein am Dresdener Hof“ geblieben⁵⁷.

Ende Oktober/Anfang November aber befand Praetorius sich erneut auf der Reise nach Dresden, denn am 18. November fand eine weitere Taufe am Kurfürstlichen Hof statt. Im Festentwurf heißt es, der Zeugmeister solle „auf eine neue Mascarade bedacht“ sein – die Kurfürstin Magdalena Sybilla liebte diese ganz besonders –, und zwar „auf 16 Personen, die Tanzen worunter ihr 6 oder 8 ein Intrada oder Palleth tanzen können, die übrigen sollen hierzu leuchtten“⁵⁸. Andere Gruppen sollten dabei als Schiffsleute auftreten, und aus dem Kopf eines Walfisches sollte ein als Mohr verkleideter Junge „heraußer springen vnnnd den Galliard Tanzenn“. Das sind eindeutige Hinweise auf französische Tänze aus der *Terpsichore*. Unter der Nummer 15 gibt es dort eine *Bransle de la Torche*, und die Erklärung des Praetorius dazu lautet: „Daß ist ein Leuchter- oder Fackel Dantz/welcher darümb also genennet ist/daß Leuchter vnd Fackeln in demselben Dantze seynd gebrauchet worden/denn Torche heist eine Fackel“. Unter der Nummer 280 gibt es *Der Schiffer Knechte Dantz*, und unter der Nummer 42 *La Moresque* heißt es: „Ist wie ein Moren Dantz“⁵⁹. Ob Heinrich Schütz auch bei dieser Taufmusik mitgewirkt hat, ist meines Wissens nicht überliefert, liegt aber nahe, da er sich seit spätestens September 1615 erneut am Dresdner Hof aufhielt.

In diesem Winter erkrankte Praetorius in Dresden und trat erst im Januar 1616 die Rückreise nach Wolfenbüttel „in diesem bösen Wetter und Wege bei meiner zum Teil noch währenden ziemlichen Schwachheit“ an, wie es in einem unterwegs an Friedrich Ulrich abgefassten Schreiben heißt (Anhang, Dok. 6)⁶⁰. Darin betont er, er könne beteuern und bezeugen, er sei „durchaus nicht willens gewesen, das Weihnachtsfest über zu Dresden zu bleiben“. Inzwischen war der Wolfenbütteler Herzog offenbar verärgert über die fast ständige Abwesenheit seines Hofkapellmeisters und hatte geäußert, jener wolle wohl „zween oder drei Herren dienen“. Darum bittet Praetorius ihn, doch keine Ungnade auf ihn zu werfen; er hoffe, bei der bevorstehenden Erbhuldigung der Stadt Braunschweig am 6./7. Februar „alles wiederum

55 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 242 f.

56 Ebd., S. 245.

57 Ebd., S. 246; dazu im einzelnen Vogelsänger (wie Anm. 41), S. 12 f.

58 Vgl. Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starcken*, Kassel u. a. 1951 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 6), S. 70, das folgende Zitat ebd., S. 58.

59 GA 15 (wie Anm. 27), S. X.

60 Die folgenden Zitate ebd.

einbringen“ zu können. Dafür habe er bereits aus Dresden „einen vornehmen Altisten“ mitgebracht, und er bitte außerdem darum, weitere Musiker aus Bückeburg und Halberstadt zur Verstärkung der Wolfenbütteler Hofkapelle anfordern zu lassen, „darmit ich das *Te Deum laudamus* (darbei 12 Instrumentisten sein müssen [...]) vollständig zuwege bringen könnte“. Bei diesem *Te Deum* kann es sich um ein Werk aus der *Polyhymnia* X gehandelt haben⁶¹. Stellt man nämlich eine Besetzungsliste aus den von Praetorius angeforderten Musikern und den Mitgliedern der Wolfenbütteler Hofkapelle zusammen, so kommt man auf eine Anzahl von etwa 20–25 Personen, mit denen sich eine solche Musik sehr gut realisieren ließ. Dabei wird auch deutlich, warum Praetorius einen Altisten aus Dresden mitgebracht und einen weiteren aus Bückeburg angefordert hat: In der Wolfenbütteler Hofkapelle gab es zu diesem Zeitpunkt keinen⁶².

Da Praetorius im Titelblatt der *Polyhymnia* III diese Erbhuldigung eigens erwähnt, so lässt sich schließen, dass dabei auch Werke daraus aufgeführt worden sind. Hier ist etwa an das 19stimmige, sechschörige Choralkonzert *Wachet auf, ruft uns die Stimme* zu denken⁶³, das sich mit der genannten Besetzung sehr genau „anstellen“ ließ. Jedenfalls wird von der Erbhuldigung berichtet, dabei sei „eine liebliche Music gehöret worden“⁶⁴.

Die Anwesenheit von Praetorius in Braunschweig am 6./7. Februar und die von ihm für Sonnabend, den 2. Februar, angesetzte Probe beweisen, dass er nicht an den Trauerfeierlichkeiten am 4. Februar 1616 in Dresden für den im Dezember 1615 im Alter von 26 Jahren verstorbenen Herzog August teilgenommen haben kann, wie anhand einer von dem Trauerzug existierenden Bilderrolle mehrfach behauptet worden ist⁶⁵.

Nach den Erbhuldigungsfeiern in Braunschweig hatte Praetorius bereits eine neue Aufgabe zu erfüllen: die Musik zur Taufe der Tochter des Hallischen Fürstenpaares am 12. April 1616. Dazu forderte er diesmal einige Musiker aus Dresden zur Verstärkung der Hallischen Hofkapelle sowie „ein Positiv und geigend Instrument“ (Anhang, Dok. 7) an, um seine „vieltimmigen und in ihrer instrumentalen Besetzung ganz neuartigen Werke [...] zur vollen Wirkung“⁶⁶ bringen zu können. Am 29. März befand er sich auf der Reise nach Halle, diesmal aber zusammen mit Friedrich Ulrich, welcher von jetzt an großen Wert darauf zu legen schien, seinen Kapellmeister auch auf Reisen „zur Aufwartung“ mitzunehmen; Praetorius hat sich einmal beklagt, dies geschehe „mit höchsten schaden und hindansetzung meiner Drücker undt anderer sachen zu Wulffenbüttel“⁶⁷. Vielleicht wollte Friedrich Ulrich mit der gemeinsamen Ankunft in Halle aber auch demonstrieren, dass Praetorius in erster Linie immer noch Wolfenbütteler Hofkapellmeister war.

61 Praetorius (wie Anm. 3), S. 260.

62 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 238.

63 GA 17 (wie Anm. 6), S. 192–228.

64 Rethmeyer (wie Anm. 46), S. 1250.

65 „[...] woraus die Rangordnung unter den Kapellmeistern, wie sie sich schnell herstellte, deutlich hervorgeht. Da schreiten an entsprechender Stelle vier Herren in zwei Reihen: Heinrich Schütz und ein nicht weiter erwähnenswerter Vizekapellmeister oder Kapellverwalter vornweg, und dahinter Michael Praetorius und Rogier Michael, die Kapellmeister von Haus aus und im Ruhestand“ (Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz, Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München u. a. 1984, S. 92): ein reines Phantasieprodukt, diktiert von Wunschdenken. Ähnliche Aussagen finden sich bei Becker-Glauch (wie Anm. 58), S. 58, Schnoor (wie Anm. 20), S. 25 und Kobuch (wie Anm. 15), S. 57.

66 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 250 f.

67 Deeters (wie Anm. 31), S. 117.

In Halle angekommen, fand Praetorius die von Dresden erbetenen Musiker jedoch nicht vor und schrieb darum in großer Sorge noch einmal dorthin (Anhang, Dok. 8). Unter den von Praetorius angeforderten Musikern befand sich als Organist jedoch nicht Heinrich Schütz, sondern Michael Möhlich, woraus Gurlitt schließt, Schütz scheine „unter den Mitgliedern der Kapelle noch wenig heimisch gewesen zu sein“⁶⁸. Praetorius hatte Möhlich allerdings angefordert, „dieweil er sonderlich des Frauenzimmers (Virginals) Gelegenheit weiß und dasselbe zu recreiren sonderbare gratiam“ habe (Dok. 8), also ein geschickter Virginal-Spieler war. Schütz kann sich darum trotzdem zusammen mit anderen Mitgliedern der Hofkapelle im Gefolge des Kurfürsten befunden haben, denn Johann Georg reiste zu der Taufe „mit einem Hofstaat von insgesamt 619 Personen“ an⁶⁹.

Diese Taufe in Halle wurde mit großem Pomp gefeiert. Sie dauerte vom 8. bis 12. April 1616, und es nahmen weit über eintausend Gäste teil. Auch hier gab es „Musik in reichem Maße [...] in der Form von selbständigen Instrumentalstücken, [...] Liedern und Chören, gesungen von der Hofkantorei unter Begleitung der Hofkapelle“, ein „Singballet [...] nach dem Vorbild der französischen ‚Ballets de cour‘“, und die Aufzüge auf dem Hallischen Marktplatz wurden von den neun Dresdner Hoftrumpetern „hoch zu Roß“ mit der „Trummeter Intradä“ eröffnet. Da die Taufe kurz nach Ostern stattfand, so wird auch hier vielleicht das bereits genannte Choralkonzert *Hallelujah: Christ ist erstanden* erklingen sein. Man kann fragen, ob Praetorius alle genannten Werke komponiert hat, oder ob dabei auch an Samuel Scheidt zu denken ist; jedenfalls werden beide hier wieder zusammengewirkt haben.

Von Halle aus ist Praetorius am 28. April nach Wolfenbüttel zurückgekehrt und in diesem Jahr (1616) aufgrund der Hoftrauer am Dresdner Hof wohl dort nicht mehr gewesen. Zuvor hatte er sich jedoch in Halle noch um die Erledigung einiger Angelegenheiten für den Hof der Grafen von Schwarzburg in Sondershausen bemüht, worüber er in einem Schreiben vom 28. April 1616 an deren Kanzler berichtet (Dok. 9); diese Hofkapelle hat er dann im Frühjahr 1617 reorganisiert⁷⁰.

1617: ein ereignisreiches Jahr für Praetorius

Mit dem Ende des Trauerjahres in Dresden im Dezember 1616 schrieb Johann Georg sofort nach Wolfenbüttel und forderte Praetorius ohne Angabe besonderer Gründe für Neujahr 1617 wiederum an seinen Hof. Diesmal fand Friedrich Ulrich jedoch einen Anlass, seinen Kapellmeister nicht sogleich ziehen zu lassen, denn er hatte „eben von etlichen seinen Herren und Freunden Schreiben bekommen, dass dieselben ihn in Kürze und nächstkünftigen Monat Januario des antretenden 1617 Jahres freundlich besuchen wollen und er zu der Zeit bei jetziger seiner Musik gedachten Kapellmeister [...] ganz nicht entraten“⁷¹ könne. Er möchte den Kurfürst darum bitten, „so lang in Geduld zu stehen, bis diese selbe fremde Herrschaft von uns sich hinwieder abgeben“ habe. Alsdann solle Praetorius sich „zur Stund auf die

68 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 251.

69 Serauky (wie Anm. 51), S. 17, die folgenden Zitate ebd., S. 16 f.

70 Arno Forchert, Artikel: *Praetorius, Michael*, in: MGG 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 1560–1572, hier Sp. 1563.

71 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 252; dort auch die folgenden Zitate.

Reise machen und bei S. L. sich gehorsamlich einstellen“. Über eine solche Reise Anfang des Jahres 1617 aber sagen die mir bekannten Quellen nichts aus.

Inzwischen hatte man in Dresden festgestellt, dass man in Schütz einen ebenfalls vielseitig qualifizierten Kandidaten für das Kapellmeisteramt gefunden hatte, wie der Geheime Rat Christoph vom Loß in einem ausführlichen (und oft zitierten) Schreiben ausführte. So konzentrierten sich die Bemühungen in Dresden nun eindeutig auf Schütz, und Moritz von Hessen willigte bereits in einem Schreiben vom 16. Januar 1617 ein, ihn dem Kurfürstlichen Hof ganz zu überlassen. Dies wird dann wohl auch der Grund dafür gewesen sein, dass Praetorius im Januar nicht nach Dresden gereist ist⁷².

Aber sogleich gab es neue Aufgaben an anderen Orten für ihn. Zunächst reorganisierte er im Frühjahr 1617 die Hofkapelle der Grafen von Schwarzburg in Sondershausen; ihnen widmete er die *Polyhymnia V Exercitatrix*. In der Dedikation erinnert Praetorius an diese Tätigkeit „zu Fortsetzung vnnnd Verbesserung solcher jhrer angestalten Music [...] daheromir domals sonderbare Gnade wiederfahren“⁷³ Am 1. Mai leitete er die Musik anlässlich der Introduction Christians, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg (Bruder Friedrich Ulrichs), zum Bischof von Halberstadt. Forchert nimmt an, dass Praetorius dafür das lateinische *Te Deum laudamus* komponiert habe, welches in der (leider nicht überlieferten) *Polyhymnia I Heroica* erscheinen sollte⁷⁴. Es ist besetzt mit bis zu 27 Stimmen in bis zu acht Chören mit Trompeten und Heerpauken, was allerdings die Frage nahelegt, ob Praetorius zu diesem Zeitpunkt so viele Musiker zur Verfügung hatte. Er kann hier aber auch das im Februar 1616 anlässlich der Erbhuldigung der Stadt Braunschweig erklungene *Te Deum* wiederholt haben, zumal die Halberstädter ohnehin am Ort waren. Da Praetorius die Inthronisation Herzog Christians eigens im Titel der *Polyhymnia III Caduceatrix* erwähnt, lässt sich auch an das dem Anlass wohl angemessene Konzert *Veni sancte spiritus: Halleluiah, Komm heiliger Geist* denken⁷⁵. Es ist besetzt mit zwei Diskantstimmen und einem Bariton als Favoritsängern, zu denen nur noch ein vierstimmiger Capellchor und vier Posaunen treten, was sich also sehr gut mit einer kleineren Besetzung realisieren ließ, und wozu sich die auf Zinken und Posaunen perfekten Musiker des Halberstädter Domkapitels auch vorzüglich eigneten. Dabei übernehmen die Favoritsänger – ähnlich wie in *Christ ist erstanden* – die Strophen des Kirchenliedes, während das Ritornell mit den mehrfachen „Veni-sancte-spiritus“-Rufen im Tutti erklingt und das Konzert einleitet, gliedert und beschließt. Auch hier hat Praetorius für das Pfingstlied ein *Tricinium* aus den *Musae Sioniae IX* verwendet.

72 Von den eiligen Verhandlungen um seine Person hat Schütz offenbar nicht viel erfahren, denn er schreibt noch am 16. Dezember 1616 an den Landgraf, daß man „wegen instehenden Feiertagen, Und im Abwesen Michaels Praetorii, als vom Haus aus bestalten Capelmeisters alhier, meiner Wenigen Dienste nicht gern entrathen wollen, Mache mir aber keinen zweiffel es werden Ihr Churfl. Gn. nach verfließung der F e s t a g e sich gnedigst gefallen lassen, das [...] ich zum förderlichsten mich zu Cassel einstellen möge“. Vgl. Dane (wie Anm. 38), S. 350. – Wolfram Steude zufolge (*Die Dresdner Hofkapelle zwischen Antonio Scandello und Heinrich Schütz (1580–1615)*, im Druck) konzipierte Christoph vom Loß den Schriftverkehr zur Überlassung von Schütz an den Dresdner Hof, auch habe Loß die Verhandlungen zur Anstellung von Praetorius als „Kapellmeister von Haus aus“ geführt. Loß' Wunsch, Praetorius ganz an den Hof Johann Georgs zu binden, sei von Praetorius allerdings abgelehnt worden

73 GA 18, S. VII.

74 Arno Forchert, *Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel*, in: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 10 (1981), H. 4, S. 625–642, hier S. 641.

75 GA 17 (wie Anm. 6), S. 74–85.

Am 15. Juli 1617 erschien in Dresden Kaiser Matthias mit großem Gefolge. Er wollte sich der Unterstützung des Kurfürsten bei der geplanten Wahl seines Neffen und Adoptivsohnes Ferdinand, derzeit König von Böhmen, zum neuen Kaiser versichern. Der Besuch dauerte drei Wochen lang und wurde mit vielerlei Unterhaltung für die Gäste ausgestattet, wobei die Musik wiederum eine hervorragende Rolle spielte.

Dafür hat Praetorius eine *Polyhymnia Heroica augusta Caesarea* komponiert, in deren Widmungstitel er neben dem Kaiser auch König Ferdinand, Erzherzog Maximilian von Österreich und Johann Georg I. von Sachsen nennt⁷⁶. Diese (wohl ebenfalls nicht erhaltene) Sammlung enthält fünf Kompositionen in großem Repräsentationsstil in Besetzungen mit bis zu sieben Chören und 24 Stimmen unter Verwendung von Trompeten und Heerpauken, über deren Kompositionsweise Praetorius zum Teil genauere Angaben macht⁷⁷. Auf wessen Veranlassung er diese Konzerte komponiert hat und wann er nach Dresden gereist ist, um sie dort aufzuführen, darüber gibt es meines Wissens keine Informationen. Es besteht jedoch kein Zweifel darüber, dass er bei diesem Anlass selbst eigene Werke aufgeführt hat, denn in der *Polyhymnia Caduceatrix* befindet sich ein längeres Epigramm des mit Praetorius befreundeten Oberhofpredigers von Hoënegg, in welchem es (in deutscher Übersetzung) heißt: „Kaiser und König hörten einer wie der andere Mit erstaunten Ohren, wie Du die Chöre leitetest. Die Edlen des Reiches standen in großer Zahl Und nannten Dich ein Instrument des großen Gottes“⁷⁸. Praetorius erwähnt außerdem im Titel der *Polyhymnia Caduceatrix* die Auf-führung von Werken daraus in Gegenwart des Kaisers, womit wohl dessen Besuch in Dresden gemeint ist. So können also auch daraus Kompositionen erklingen sein wie das Konzert *Gelobet und gepreiset*⁷⁹: ein Werk voller Friedens- und Ewigkeitssehnsucht.

Noch während des Kaiserbesuches begannen in Dresden bereits die Vorbereitungen für die Hundertjahrfeier der Reformation. Die Modalitäten zur Abhaltung dieses Festes hatte das Dresdner Oberkonsistorium am 11. Juni 1617 in einem ausführlichen Bericht an Johann Georg I. dargelegt⁸⁰ und darin auch neun Kirchenlieder vorgeschlagen. Dieses Jubiläum wurde in Dresden mit je zwei Festgottesdiensten am 31. Oktober, 1. und 2. November 1617 gefeiert, und die dabei aufgeführte Musik hat der Dresdner Oberhofprediger als „sehr herrlich/köstlich und anselig“ gepriesen. Dabei hat er auch aufgezeichnet, „was für Messen/*Concert* und Psalmen/auch wie und welcher gestalt dieselben *musiciret* worden“ sind⁸¹.

Den genannten Werkkatalog hat erstmals Christhard Mahrenholz genauer mit Kompositionen von Schütz verglichen, denn der Oberhofprediger vermerkt ausdrücklich, die Musik sei „*Solenniter* gehalten / und *celebriret* worden / Sub Directorio Henrici Schützij

76 Praetorius (wie Anm. 3), S. 201.

77 Praetorius (wie Anm. 54), S. 46, (wie Anm. 3), S. 73 und 186 f.

78 GA 17 (wie Anm. 6), S. XXI: „[...] Audivit Cæsar, REX aures Vnus & Alter Præbuit attonitas, te moderante Choros. Imperii Proceres magni obstupuere frequenter, Organon & summi te statuere DEI. [...]“

79 Ebd., S. 50–64.

80 Friedrich Loofs, *Die Jahrhundertfeier der Reformation an den Universitäten Wittenberg und Halle 1617, 1717 und 1817*, in: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen 12 (1915), S. 6 ff. Vgl. dazu auch Wolfgang Herbst, *Das religiöse und das politische Gewissen. Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen*, in: SJB 18 (1996), S. 25–37.

81 Vgl. Christhard Mahrenholz, *Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617*, in: MuK 3 (1931), S. 149–159, Wiederabdruck zuletzt in HS-WdF, S. 61–71.

Weissenfelsensis“. Bemerkenswert ist dabei, dass Schütz hier weder als „Director der Music“ noch als „Sächsisch Kurfürstlicher Capellmeister“ bezeichnet wird, sondern lediglich seiner Herkunft nach, als sei er ein „Gastdirigent“ gewesen. Bei der Suche nach den Werken, die in diesen Gottesdiensten erklingen sind, ist es jedoch weder Mahrenholz noch anderen gelungen, sie alle bei Schütz nachzuweisen, und so beruft man sich darauf, nachdem nur fünf Stücke „mit unterschiedlichem Wahrscheinlichkeitsgrad“ als von Schütz stammend identifiziert wurden, „bei den übrigen in den Festgottesdiensten aufgeführten, aber heute verschollenen Kompositionen dürfte es sich größtenteils ebenfalls um Werke von Schütz gehandelt haben“⁸². Das blieb lange Zeit über Forschungskonsens.

Unter Beachtung des historischen Kontextes kommt man jedoch zu ganz anderen Ergebnissen, denn Praetorius verzeichnet im *Syntagma musicum* III eine *Polyhymnia Jubilaea*, „Darinnen Die fürnembste Psalmen vnnnd Geistliche Lieder: So Vff das/im abgewichenen Jahre an den Evangelischen Orten Teutsches Landes Solenniter celebrirte herrliche Evangelische Frewd: vnd Jubelfest in den Kirchen zu singen sind verordnet worden“⁸³. Das weist ganz eindeutig auf Dresden und die dort ergangenen Anordnungen hin, und in der *Polyhymnia Jubilaea* befinden sich auch sämtliche neun der dort vorgeschlagenen Lieder. Im *Syntagma musicum* III verweist Praetorius aber auch auf weitere Kompositionen in anderen Bänden der *Polyhymniae*, die ebenfalls für die Reformationsmusik heranzuziehen sind⁸⁴.

Geht man diesen Hinweisen im einzelnen nach, so macht man die erstaunliche Feststellung, dass sich unter den vom Oberhofprediger beschriebenen Werken der Dresdner Festgottesdienste nach Titel, Besetzungsangabe bzw. Funktion bei Praetorius noch mehr als die genannten neun, nämlich insgesamt 18 Titel nachweisen lassen. Wenn hier nun auch nicht behauptet werden soll, alle diese Kompositionen seien tatsächlich identisch mit den in der Festordnung genannten, so schließt die Häufigkeit der Übereinstimmungen jedoch den puren Zufall aus⁸⁵. Es liegt nahe, dass Praetorius bereits während des Kaiserbesuchs von den genannten Vorschlägen für die Gestaltung des Jubiläums erfahren hat und vielleicht sogar zur Komposition der darin genannten Lieder aufgefordert worden ist – hier lässt sich wiederum an den mit ihm befreundeten Oberhofprediger denken –, er damit also seinen Verpflichtungen als Kapellmeister „von Haus aus“ in Dresden nachkommen wollte. Es ist außerdem auffallend, dass Schütz offensichtlich keinen der genannten Texte komponiert hat.

Praetorius hat allerdings seine Werke nicht selbst in Dresden aufgeführt. Das lag daran, dass auch am Wolfenbütteler Hof eine solche Feier geplant war, und zwar für den 21. Sonntag nach Trinitatis (9. November). Die Feier wurde dann aber auf den 2. November vorverlegt, und man möchte annehmen, dass das auf den Einfluss Friedrich Ulrichs zurückgeht, der verhindern wollte, dass sein Kapellmeister abermals nach Dresden reiste und dort erneut zu Ehren des Kurfürsten musizierte.

Nach dem Reformations-Jubiläum hat es meines Wissens keinen weiteren Anlass mehr für Praetorius gegeben, am Dresdner Hof tätig zu werden. Es ist darum auch nicht nachweis-

82 Breig (wie Anm. 40), S. 400.

83 Praetorius (wie Anm. 3), S. 210.

84 Ebd., S. 212.

85 Nachweise dazu im einzelnen bei Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius: Festmusiken zu zwei Ereignissen des Jahres 1617: zum Kaiserbesuch in Dresden und zur Jahrhundertfeier der Reformation*, in: *Mf* 40 (1987), S. 97–109, hier S. 103 ff.

bar, für welche Dienste ihm bis zu seinem Tode am 15. Februar 1621 die 200 Gulden vom Dresdner Hof gezahlt worden sind, wenn man von seinen Bemühungen um einige Dresdner Musiker im Jahre 1616 und von den Kompositionen für den Kaiserbesuch und die Reformationsfeiern im Jahre 1617 absieht. In den Gehaltslisten rangiert er jedenfalls bis 1621 „stets vor Schütz“⁸⁶, und dessen Amtsbezeichnung als Kapellmeister war „erst nach dem Tode von [Rogier] Michael und Praetorius eindeutig“⁸⁷. Von da an bekam Schütz die 200 Gulden als Gehaltszulage, die man zuvor an Praetorius gezahlt hatte.

In seinem am 23. Mai 1619 in Wolfenbüttel unterzeichneten Testament hat Praetorius – was er schon vor etlichen Jahren bei sich „bedacht, gelobt und versprochen“ – 3000 Goldgulden an neun Orte überschrieben, mit welchen ihn unterschiedliche Erinnerungen verbanden. Dresden wird darin mit 200 Gulden bedacht, „da mir auch viel Gutes widerfahren ist“⁸⁸.

Zusammenfassung

Michael Praetorius hat in den Jahren 1613–1617 während der insgesamt 20 Monate seiner Tätigkeit in Dresden mit der Hofkapelle die folgenden – großenteils eigens für Anlässe am Dresdner Hof komponierten – Werke aufgeführt (dabei werden hier nicht alle Titel einzeln genannt):

1. Für das Weihnachtsfest 1613 sind denkbar: *Quem pastores laudavere* und *Als der gütige Gott (Polyhymnia III Caduceatrix)*.
2. Für den Fürstentag in Naumburg 1614: *O Lamm Gottes unschuldig* und *Siehe wie fein und lieblich (Polyhymnia III Caduceatrix)*.
3. Für das Osterfest in Dresden 1614 vermutlich: *Hallelujah: Christ ist erstanden (Polyhymnia III Caduceatrix)*.
4. Für die Taufe in Dresden September 1614 sehr wahrscheinlich: *Gelobet seist du Jesu Christ* und *Jubiliret fröhlich und mit Schall (Polyhymnia III Caduceatrix)*.
5. Für die Taufe in Dresden November 1615: Tänze aus *Terpsichore*.
6. Für den Kaiserbesuch 1617: Teile aus *Polyhymnia II Heroica augusta caesarea* und Teile aus *Polyhymnia III Caduceatrix*.
7. Für das Reformations-Jubiläum: zwölf Titel aus *Polyhymnia VI Jubilaea*; zwei Titel aus *Polyhymnia I Heroica* und vier Titel aus *Polyhymnia III Caduceatrix*, darunter so umfangreiche Werke wie die fünfchörige *Missa: gantz Teutsch* und das vierchörige deutsche Magnificat *Meine Seel erhebt den Herren*.

Angesichts einer solchen Fülle an Musik unterschiedlichster Anlage und neuartigstem Ausdruck muss man die Meinung Konrad Küsters in Zweifel ziehen, mit den Schützschen *Psalmen Davids* werde „ein in Dresden neu erreichter Stand dokumentiert, freilich einer, den man dort als richtungweisend oder gar als außergewöhnlich“ verstanden habe, und ihre Ver-

86 Wolfram Steude, *Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biografie*, in: *Dresdner Hefte* 4 (1985), S. 75.

87 Kobuch (wie Anm. 15), S. 58.

88 Deeters (wie Anm. 35), S. 114–117.

öffentlichung 1619 könne „als Dokumentation dafür gelten, wohin in den Augen des Kurfürsten die Dresdner Hofmusik nunmehr stilistisch tendieren sollte“⁸⁹.

Die 1620 veröffentlichte *Polyhymnia V Exercitatrix* hat Praetorius geschrieben, um seine Kapellknaben „mit singen zu exerciren/vnd zu jetziger Italianer newen Manier zu gewöhnen“; das Titelblatt vermerkt „CUM PRIVILEGIO SAXONICO“⁹⁰. Beides weist also eindeutig nach Dresden, und mit diesen „Kleinen Geistlichen Konzerten“ erklären sich auch die bewundernswerten Fähigkeiten der Dresdner Kapellknaben.

Das 1621 als letztes aus der Reihe von Praetorius' Spätwerken erschienene *Puericinium* enthält „XIV. Teutsche Kirchenlieder: vnd Andere Concert=Gesänge: Vff die Festtage fast durchs gantze Jahr“ und ist „mit 4 Knaben Discantisten/ neben andern Menschen Stimmen vnd Musicalischen Instrumenten anzuordnen“⁹¹ in zwei bis fünf Chören. Diese „von höchster Klangschönheit erfüllten“⁹² Werke haben zwar eine ausführliche „Ordinantz“ zur Aufführungspraxis, jedoch keine Dedikation, so dass man den Adressaten nicht kennt. Sie können also für jede beliebige Hofkapelle gedacht sein, welche über die Aufführungsmöglichkeiten verfügte, und hier lässt sich zunächst wiederum an die Dresdner denken. Die Wolfenbütteler Hofkapelle kommt dafür jedenfalls wohl kaum in Frage, denn die vier Diskantisten müssen dabei so perfekte Sänger sein, dass sie von vier verschiedenen Stellen des Kirchenraumes aus selbständig agieren können. Das aber war mit den Wolfenbütteler Kapellknaben seit langem nicht mehr zu realisieren; schon im Memorial vom 23. Oktober 1614 heißt es über sie: „wenn darunter zween, die perfect figuraliter singen können, so muß man zufrieden sein“⁹³.

Eine Sonderstellung im Spätwerk des Praetorius nimmt der *Prodromus POLYHYMNIAE IVBILAEAE, Iubilus Sancti Bernhardi. IESu DuLCIS MEMORIA*⁹⁴ ein, komponiert für eine Besetzung wie im *Puericinium*. Mir sind weder Anlass noch Auftraggeber bekannt. Aufgrund der Besetzung scheidet die Wolfenbütteler Hofkapelle aus, und die am lutherischen Ritus orientierten Hofgottesdienste in Dresden, Halle und Wolfenbüttel kommen als Aufführungsorte wohl ebenfalls nicht in Frage. So soll hier mit allem Vorbehalt die Vermutung geäußert werden, Praetorius habe Teile dieses Meditationstextes anlässlich des Kaiserbesuches in Dresden für die Gottesdienste des kaiserlichen Hofes in Musik gesetzt, denn dieser wird während des dreiwöchigen Aufenthaltes nicht auf Messe und Kommunion verzichtet haben, zumal der Kardinal Knesel sich im Gefolge befand. Aber „am lutherischen Gottesdienst hat der katholische Hofstaat mit Sicherheit nicht teilgenommen“⁹⁵.

In der 1619 erschienenen 2. Auflage des *Syntagma musicum* III befindet sich ein längeres Gedicht eines Georg Remus⁹⁶, in welchem Praetorius „Der Orpheus Sachsens, ach vielmehr der Deutsche Orpheus“ genannt und ihm gewünscht wird, er möge nach seinem Tode „auf

89 Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der „Psalmen Davids“ von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39–51, hier S. 41 u. 43.

90 GA 18 (hrsg. von Friedrich Blume), 1940, S. V.

91 GA 19 (wie Anm. 19), S. V (Titelblatt der Generalbassstimme).

92 Ebd., S. XII (Revisionsbericht).

93 Deeters (wie Anm. 35), S. 112.

94 Praetorius (wie Anm. 3), S. 209.

95 Freundliche Mitteilung von Wolfram Steude an den Verfasser vom 12.1.1986.

96 Praetorius (wie Anm. 3), S. 5.

der Lyra mit den Engeln wetteifern“, ein Wunsch, der auch im Denken des Praetorius eine Rolle spielte⁹⁷.

Nachtrag: Zum Verhältnis zwischen Michael Praetorius und Heinrich Schütz

In Zusammenhang mit Praetorius' Tätigkeit am Dresdner Hof zu der Zeit, als Heinrich Schütz dort seinen Dienst antrat, ist wiederholt die Frage nach dem Verhältnis beider gestellt worden, denn es ist auffallend, dass Schütz von Praetorius nirgendwo namentlich erwähnt wird, während er andere deutsche Zunftgenossen wie Baryphonus, Calvisius, Cornet und Schein zum Teil mehrfach nennt. Auch Schütz erwähnt Praetorius meines Wissens nur einmal in Zusammenhang mit seinem Dienst in Dresden zu Weihnachten 1616⁹⁸ und ein weiteres Mal hinsichtlich der zusätzlichen Besoldung, die er nach dem Tod des Praetorius bekam⁹⁹. So meint Gurlitt: „Keinerlei Zeugnis spricht für eine nähere persönliche Beziehung zwischen den beiden größten Musikern ihrer Zeit; eher läßt die ganz auffallende Tatsache, daß beide einander in ihren Werken und Briefen nirgends erwähnen, auf eine tiefer liegende persönliche Abneigung gegeneinander schließen. Jedoch fehlt es auch hierfür an deutlichen Beweisen“¹⁰⁰.

Hans Joachim Moser schreibt: „Da Schütz im Sept. 1615 in Dresden eintraf, ist er mit Praetorius damals fast fünf Monate lang zusammen gewesen; da aber nie einer des anderen Erwähnung getan hat, so haben sie einander wohl aus allzu großer Verschiedenheit der Temperamente nicht sonderlich gern gehabt“¹⁰¹. Auch Otto Brodde ist der Auffassung, Praetorius und Schütz seien sich wohl „nur dienstlich“ begegnet, es gebe „keinerlei Anzeichen für persönliche Beziehungen, schon gar nicht für freundschaftliche Verbindungen“¹⁰²; und Martin Gregor-Dellin meint gar, Schütz habe „mit dem schwierigen Mann auf nicht besonders gutem Fuß gestanden“¹⁰³. Dem widerspricht jedoch Wolfram Steude: „Über ein gespanntes Verhältnis zwischen Praetorius und Schütz ist nicht das geringste bekannt, auch nicht wahrscheinlich“¹⁰⁴.

Verlässt man den Bereich der Vermutungen und hält sich an die Daten und Fakten, dann kann man feststellen: Praetorius und Schütz sind sich in den Jahren von 1614 bis 1619 mehrfach in Dresden und an anderen Orten begegnet. Hier sind zunächst die beiden Taufen in den Jahren 1614 und 1615 zu nennen. Nach dem letztgenannten Akt ist Praetorius, zum Teil aus Krankheitsgründen, bis Januar 1616 in Dresden geblieben, und bei diesen verschiedenen Gelegenheiten kann er Schütz in die Arbeit als Kapellmeister eingeführt haben. 1616 sind sich vermutlich beide im April anlässlich der Taufe in Halle erneut begegnet, falls Schütz sich im Gefolge des Kurfürsten befunden hat. 1617 waren beide an der Ausrichtung der Musik

97 Praetorius (wie Anm. 54), fol 11v.

98 Dane (wie Anm. 38), S. 350.

99 Agatha Kobuch, *Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden. Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 119–162, hier S. 134.

100 Gurlitt (wie Anm. 2), S. 246.

101 Moser (wie Anm. 1), S. 99.

102 Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Berlin 1985, S. 44.

103 Gregor-Dellin (wie Anm. 71), S. 92.

104 Freundliche Mitteilung vom 11.3.1986 an den Verfasser.

beim Kaiserbesuch in Dresden beteiligt, wobei nach Meinung von Forchert Praetorius die Repräsentationsmusik geleitet hat, während Schütz die in der „Verordnung“ für ihn genannten Aufgaben zugefallen sind¹⁰⁵. Bei dieser Gelegenheit kann es auch bereits Absprachen unter ihnen über die Musik zum Reformations-Jubiläum gegeben haben.

Im *Syntagma musicum* II erwähnt Praetorius eine kürzlich abgehaltene Konferenz „mit etlichen vornehmen Musicis“ – sie wird auf 1617/18 zu datieren sein –, bei der es offenbar um Fragen der neuesten musikalischen Entwicklungen gegangen ist. Dabei gibt er seiner Hoffnung Ausdruck, dass sich „gute Leute zu Dreßden/Halla/Leipzig/Quedlinburg vnd andern Orten finden/denen solche neue Manier bester massen bekant“ sei und dass sie seine diesbezüglichen Veröffentlichungen verteidigen mögen, falls er „unterdes nach GOTTes willen von dieser Welt mit Tode abgehen“ würde¹⁰⁶. Hier kann in Dresden Heinrich Schütz gemeint sein, in Halle Samuel Scheidt, in Leipzig Johann Hermann Schein und in Quedlinburg Henricus Baryphonus. Motor und Mentor solcher Aktivitäten war zweifellos Praetorius; auch Gurlitt spricht von dem „überragenden Ruf“, dessen er sich „im Musikleben seiner Zeit erfreut hat“ und fährt fort: „Der Künstler stand als Oberhaupt der musikalischen Fortschritts-partei, vielseitig bewundert und verehrt, mehr aber noch gehaßt und gefürchtet, während des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts durchaus im Mittelpunkt des musikalischen Interesses von Deutschland. Dabei fühlte er sich selbst sehr bestimmt als Reformator der deutschen Musik ‚nach dem Vorbild der Itolorum‘“¹⁰⁷ (zu fragen ist allerdings, worauf sich das Urteil stützt, Praetorius sei „gehaßt und gefürchtet“ gewesen).

Im August 1619 fand in Bayreuth die Einweihung der neuen Fritzsche-Orgel statt, bei der Praetorius, Scheidt, Schütz und Staden als Gutachter fungiert haben und an der Aufführung der Festmusik beteiligt waren. Von dem anschließenden Bankett im Schloss soll Scheidt noch lange geschwärmt haben. Undurchsichtig ist meines Erachtens jedoch die Angelegenheit um die „Neuorganisation der Magdeburger Dommusik“, die im Jahre 1618 gemeinsam von Praetorius, Scheidt und Schütz vorgenommen worden sein soll¹⁰⁸. Schon Mosers Bemühungen um entsprechende Dokumente haben zu keinem eindeutigen Ergebnis geführt¹⁰⁹.

Die mehrfachen Begegnungen zwischen Praetorius und Schütz haben offenbar aber auch gegenseitige Anregungen bei ihren Kompositionen zur Folge gehabt, wie bereits eingangs unter Bezugnahme auf Gurlitt erwähnt wurde. Auch Gudewill meint, es könne „mit Sicherheit angenommen werden“, dass Schütz von Praetorius „in der Zeit des gemeinsamen Wirkens in Dresden entscheidende Anregungen erfahren“ habe¹¹⁰. Hier ist dann etwa auch an einen Vergleich der *Polyhymnia Caduceatrix* von Praetorius „nach der jtzigen Italianischen Manier“ mit den *Psalmen Davids* von Schütz „im Stil der Venezianischen Mehrchörigkeit“ zu denken (beide erschienen im Jahre 1619) – eine reizvolle Aufgabe, die aber nicht mehr Gegenstand dieser Ausführungen ist.

105 Arno Forchert, *Michael Praetorius – Wegbereiter des italienischen Stils in Deutschland*, unveröffentlichter Vortrag, gehalten am 27. 9. 1990 in Wolfenbüttel.

106 Praetorius (wie Anm. 54), fol 11^r.

107 Gurlitt (wie Anm. 4), Manuskript, Vorwort, Mappe C 101/214.

108 Forchert (wie Anm. 70), Sp. 1563.

109 Moser (wie Anm. 1), S. 90, Vogelsänger (wie Anm. 41), S. 89 f.

110 Kurt Gudewill, *Heinrich Schütz und Michael Praetorius. Gegensatz und Ergänzung*, in: MuK 34 (1964), S. 253–264, hier S. 259.

Anhang

Bei den Dokumenten aus der Dissertation Gurlitts ist zu berücksichtigen, dass er die Rechtschreibung „nach den Grundsätzen umgestaltet[e] [...], die E. Sehling in seiner monumentalen Ausgabe der evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts (Bd. I, Leipzig 1902, S. XXVII) darlegt und beobachtet hat“ (ungedrucktes Vorwort zur Dissertation). Außerdem hat er zum besseren Verständnis häufig Ergänzungen in Klammern hinzugefügt. Einige der Dokumente gibt Gurlitt auszugsweise wieder; auf andere verweist er lediglich. Sie können sich noch im Staatsarchiv Dresden, Cammersachen, Loc. 8555, befinden.

Dokument 1

Auszug aus: *Der Fürstentag zu Naumburg*, in: Sächsische Provinzialblätter Bd. VI, Leipzig 1799, S. 292–307.

„[...] als nun dieser stattliche Einzug gehalten, seind also bald die Fürstl. Personen einander zu besuchen zusammen geritten, da hat man herrliche Kleidung gesehen; wer da nicht Atlas und Sammt antrug oder goldene Stücke, der galte wenig; inmittelst war in der Wenzels=Kirche zugeschickt, daß auf dem morgenden Tag eine Predigt von Hr. D. Hö n gehalten werden sollte, wie denn auch unterschiedene Chöre darinnen man musiciren kunnt angeordnet waren, als einer im Knaben=Chor, der andere aufm Gerüste der neuen Orgel, der dritte bei Lothens Epitaphio, der vierte im hindern Chor beim Taufstein. Unserm Cantori Lorenz Stiefeln durfte nicht Leide sein zu musiciren, dieweil andere vorhanden, so viel besser musiciren thäten, nemlich der Hr. Praetorius von Wolfenbüttel mit des Kurfürsten von Sachsen Capell=Knaben, die sich hören ließen mit allerhand Instrumenten, Heerpaucken und Trompeten, dergleichen ich hierbevor auch hernach, nicht angehört noch vernommen, des Kurfürsten Musicanten wurden alle in gelben Attlaßen Wämbstern und schwarz sammtnen Hosen gesehen und sammtnen Koller. Ingleichen hatten Ihr Kurfürstl. Durchl. 12 Trompeter, dergleichen bekleidet mit anhero bracht, welche ordentlich vor dem Hauptquartier aufwarten und zu Tische blasen musten. [...] Als nun in der Kirche den Abend wie gemeldet zugeschicket, hat Herr D. Hö n in Gegenwart der sämmtl. Fürsten auch beiseins des Kurfürstl. Frauenzimmers beides der Sächs. und brandenburg., so alle zumal auf der Porkirchen, welche mit schwarzen sammtnen Teppichten umzogen gewesen, gestanden, eine herrliche und stattliche Predigt gehalten aus 133 Ps. Siehe wie fein, und lieblich etc. da dann ein auserwähltes Stück, o Lamm Gottes etc. auf vier Chören mit allerhand musicalischen Instrumenten gesungen worden, daß einem das Herz im Leibe für Freuden hätte lachen mögen, in Summa ich halte davor, mancher darinnen gewesen, so solches seine Tage nicht gehöret.

Nach vollendeten Gottesdienst ritten Ihro Kurfürstl. neben den andern Herren aufs Rathauß, alda ein stattliches Banquet angestellet, wie nun hierzu Fürstl. zu Tische geblasen und die Kesselpaucke sich niedlich hören lassen, so gehet das Banquet darauf an [...] und muste Hochgedachtes Herrn und Kurfürstl. Banquet den Freitag nach der Predigt seinen Fortgang gewinnen, als unser Herr Pfarrer in Gegenwart obiger beschriebenen Fürsten und Fürstl. Frauenzimmer eine schöne Predigt aus dem Apostel Paulo, seidt einträchtig im Geist etc. abgelegt hatte, und nachdem wiederum auf dem vorigen Schlag musiciret. [...]

Am Sonntage Lätare hat Hr. D. Hö n abermals eine schöne Dankpredigt gehalten [...], der Text war: las sich freuen und fröhlich sein etc. Nach verrichteter Predigt ward nicht allein

eine herzliche Danksagung verrichtet, daß dieses löbliche Werck wol abgelaufen, sondern es ward auch wiederum als zuvor stattlich mit allerhand Instrumenten musicalisch und Cappellich durch Praetorium die Music mit allen Ehren compliret und vollbracht [...].¹¹¹

Dokument 2

Brief von Praetorius an den Geheimen Rat des Kurfürsten Johann Georg I., Christoph vom Loß, vom 8. Juli 1614 aus Wolfenbüttel (Dissertation Gurlitt, S. 229 f.):

„Gestrenger, Edler, Ehrenfester, großgünstiger Herr und mächtiger Beförderer. E. G. und Herrl. seind meine stets bereitwillige(n) und jederzeit geflissene(n) Dienste zuvor. Und ob ich zwar deroselben unterwegens alsobald wegen der Orgel Bescheid schreiben (zu) wollen und sollen, so bin ich unterwegens gar übel aufgewesen, daß ich fast weder schreiben noch lesen können, habe aber vor meinem Wegziehen Michael Mölich gebeten, daß er E. G. berichten möchte, daß ich die Orgel derogestalt befunden, daß, wenn die Lieferung, geliebts Gott, wird angestellet werden, sie gar wohl passieren wird. Und, ob etwas daran zu finden, welches wohl hätte können und sollen geändert werden, so ist es doch wegen des engen Raums unmöglich gewesen; und möchte wohl Einen sehen, der ein solch Werk mit einem solchen engen Raum dergestalt bringen solle.

Das Fürstliche Beilager (des Herzogs Friedrich Ulrich mit Anna Sophia von Brandenburg) ist allhier auf Egidii (4. Sept.) angestellet, und dieweil mein gnädiger Fürst und Herr hierbei an Ihre Churf. Gn. geschrieben und um etliche Gesellen freundlich gebeten, so hoffe ich, Ihre Churf. Gn. werden denn sich darzu bequemen, so könnte ich dann neben ihnen nach gehaltenem Beilager auf die Kindtaufe nacher Dresden ziehen; denn, wie ichs rechne, will es mit der Zeit gar fein übereintreffen, (so) daß wir mit göttlicher Hülff, wenn ich gesund bin, alles beides wohl werden verrichten können. Es hat meinem gnädigen Fürsten und Herrn sehr wohl gefallen, daß Ihre Churf. Gn. sich so freundlich erboten, etliche dero Musikanten anhero zu erlauben. Hoffe, Ihre Fl. Gn. werden dahero Ursach nehmen, meine wenige Person auch desto eher zu verlauben; habe noch keine Gelegenheit gehabt, mit Ihrer Fl. G. dieserhalben weitläufig zu reden.

Die Lieferung der Orgel kann meines Erachtens gespart werden bis auf die Churf. Kindtaufe, welche vielleicht den 25. Septembris ungefähre möchte angestellet werden, welches aber alles bei dem lieben Gott und Ihrer Churf. G. gnädiger Discretion stehet. Sonsten auf diesmal nicht mehr, denn daß E. Gestr. und Herrl. ich dem gnädigen Schutz und Schirm göttlicher Allmacht zu aller gedeihlichen Wohlfart empfehlen tun.

111 Dieses Dokument wird ergänzt durch eine Fußnote in Gurlitts Dissertation (wie Anm. 2, S. 227), die sich auf die gedruckten Predigten des Dresdner Oberhofpredigers bezieht: „In der 2. Predigt an der Stelle, wo die zum Musizieren auffordernden 149. Und 150. Psalmen (sic!) erwähnt sind, heißt es am Rande: ‚Dieses (Musizieren) ist zu Naumburg gewiß mit der überaus vortrefflichen Churf. Sächs. Musik dermaßen geschehen, daß männiglich, hohes und niedriges Standes, sich darüber erfreuet und verwundert hat‘.“ – Hier läßt sich an die *Missa: Gloria in excelsis Deo. Super Lobet den Herren* denken, die Praetorius in der *Polyhymnia IX* veröffentlichen wollte (vgl. Praetorius, wie Anm. 3, S. 214). – Als Quelle für die Predigten nennt Gurlitt: *Naumburgische Fried vnd Freudenport/das ist: Zwo Christliche Predigten/derer eine zum Eingang/die andere zum glücklichen Ausgang der hochlöblichen Chur- und Fürstlichen zusammenkunft zu Naumburg /in vieler Chur- vnd Fürstlichen Personen gegenwart.[...] durch Matthiam Höe von Hohenegg/der heiligen Schrifft Doctorn/Churfürstl. Sächs. Ober-Hof Predigern/ etc. zu Dreßden (Leipzig 1614).*

(Postscriptum) Heut, am 12. Julii, hat sich mein gnädiger Fürst und Herr endlich gegen mir resolvieret, daß S.f.g. Ihrer Churf. G. zu freundlichem Gefallen mich soweit verlauben wollten, daß Ihre Churf. G. mich von Haus aus bestallen mögen, welches E. G. und Herrl. auf dero damaliges Begehren ich dienstlich nicht bergen sollen. Der liebe Gott gebe darzu Glück und Segen.“¹¹²

Dokument 3

Brief von Praetorius vom 1. März 1615 aus Dresden an Herzog Friedrich Ulrich (Dissertation Gurlitt, S. 243 f), hier nur auszugsweise wiedergegeben, da Praetorius des weiteren Mitteilungen über Kapellknaben macht, welche für diesen Zusammenhang keine Bedeutung haben¹¹³.

„Durchlauchtiger, hochgeborner, gnädiger Fürst und Herr, F. g. seind meine untertänigst gehorsame treue Dienste Äußerstes vermögendes zuvor, und soll F. g. ich untertänigst nicht verhalten, wie das der Kurfürst von Sachsen gnädigst von mir begehret; denn, wenn es mit E. f. g. gnädigen Consens und Einwilligung geschehen könnte, ich bis auf Ostern allhier verbleiben möchte, darmit nicht allein die noch hinterstellige(n) neue(n) Chor und Gebäude in Ihrer Churf. g. Schloßkirchen, welche ich unwürdig, nebenst denen im vergangenen Jahre verfertigten Angaben noch vor meinem Wegziehen angefangen, sondern auch das Geigenwerk und selbstschlagende Orgelpositiv in einem Tische renoviert und zu recht (ge)bracht würden, welches in meinem Abwesen alles unverfertigt liegen blieben. Weil ich mich dann ein solches ohn E. f. g. gnädiges ferner Verlaubnis nicht unterfangen will, als habe E. f. g. ich es untertänigst berichten sollen, mit untertäniger Bitt, E. f. g. wollten deroselben gnädige Meinunge und wie ich mich in diesem und anderen verhalten solle, bei nächster Gelegenheit mir zu wissen machen zu lassen gnädigst geruhen. Denn, wenn etwa fremde Herrschaft von andern Orten bei E. f. g. ankommen sollten, wollt ich nicht gern E. f. g. Dienst versäumen, wie denn auch seine Churf. g. den Fall mich nicht aufhalten wollen, inmaßen sie sich im nächsten (letzten) Schreiben an E. f. g. erklären.“

112 Gurlitt zitiert ein Begleitschreiben vom 27. Juli 1614, das Christoph vom Loß dem Kurfürsten zusammen mit dem in Dok. 2 zitierten Brief des Praetorius übermittelt hat. Es heißt dort: „Soviel nun Herrn Praetorii Bestallung vom Hause aus anlanget, wollte ich nochmals (!) jedoch ohne Maßgebung untertänigst dafür halten, daß E. Ch. G. verträglicher sein sollte, da sie sich sonderlich seiner Person ins Künftige öfters zu bedienen bedacht; wenn sie ihm Bestallung von Haus aus gemacht hätten, könnte man seiner auf begebende Fälle nicht alleine gewisser sein, sondern man dürfte auch über die Auslösungs- und Zehrungskosten ihme jederzeit mit so stattlichen Praesenten nicht begegnen“ (ebd., S. 230). – Offenbar war der Kurfürst inzwischen verärgert über die hinhaltende Art, in welcher Friedrich Ulrich auf seine Wünsche hinsichtlich einer Überlassung von Praetorius reagierte. Das kann dann dazu geführt haben, dass er der Bitte Friedrich Ulrichs um einige seiner Musiker nicht stattgegeben hat. Auch bei der Hochzeit Friedrich Ulrichs werden keine Dresdner Musiker genannt. Es läßt sich vermuten, dass das Kurfürstenpaar ebenfalls nicht an der Hochzeit teilgenommen hat, da die Kurfürstin am 13. August 1614 einen Sohn zur Welt gebracht hatte und ihr eine Reise nach Wolfenbüttel kurz darauf nicht zugemutet werden konnte.

113 Vgl. Vogelsänger (wie Anm. 41), S. 35 ff.

Dokument 4

Brief des Kurfürsten Johann Georg I., „Datum Dresden, am 16. Augusti Ao. 1614“, an Praetorius persönlich (Dissertation Gurlitt, S. 230).

„Ehrbar Lieber besonders. Nachdem die hochgeborne Fürstin, Unsere herzliebe Gemahlin, Frau Magdalena Sibylla, Herzogin und Kurfürstin zu Sachsen etc. [...] dieser Tage (13. Aug.) aus göttlicher Verleihung Ihrer Ld. Leibesbürden gnädiglich entbunden, und Wir neben I. Ld. mit einem jungen Sohn erfreuet worden und gänzlichen entschlossen, auf den 18. Septembris nächstkünftig Unsers geliebten jungen Sohns christliche Taufe allhier zu halten; bei solchem Actu aber und bei Unserm Choro musico euch gern haben möchten: Also gesinnet Wir gnädigst, Ihr wöllet euch darnach achten (richten), damit ihr ein Achttag vor der angestellten Kindtauf allhier anlangen möget. Daran geschieht Uns zu gnädigstem Gefallen, und Wir sind euch mit Gnaden gewogen.“

Dokument 5

Gedicht eines Georg Pezold in: *Beschreibung der Churfürstlichen Kindtauff / vnd Frewedenfests zu Dreßden / den 18. Septemb. des verlauffenen 1614. Jahres / wie auch der Ritterlichen Frewdenspiel / folgende Tag vber [...]* (Dresden 1615. Exemplar der Kgl. Bibl. Dresden. Auszug in Dissertation Gurlitt, S. 235 f.).

„[...] Und nun tun in der Ordnung stehn All, die in die Kirch taten gehn.
Die aber der Musik zugetan Mit Freuden sich da hören lan.
Artig der meiste Teil tut singn; Die Saitenspiel lieblich drein klingn.
Der Diskantisten Stimmlein zart Man höret nach eng(e)lischer Art;
Kolloraturen in dem Alt Werden gemachet mannigfalt;
Anmutig da auch der Tenor Des(n) andern Stimmen gehet vor;
der Baß, des Gesangs Fundament Bald auf, bald sich wieder nieder wend.
Kein Bär so tief mit seinem Brummen Diesen Bassisten gleich kann kommen.
In diese Stimmn die Orgel geht, Auf sechs Choren man allda steht.
Und gegn einander musiziert. Ein Chor ums andr gehöret wird.
Instrumentisten jetzt allein Sich hören lassen fein überein.
Darbei ein guter Vocalist Die Wort zu singn, gestellet ist.
Da höret man schöne Konzert, Die man nur haben kann auf Erd;
Harfen, Lauten, Geign und Viol' Klingen da über die Maßen wohl.
Praetorius der Komponist,
Von Braunschweig her gefordert ist
Und muß regiern mit ganzem Fleiß
Den Chor aufs Kurfürsten Geheiß.
Als aber musiziert war Den Glauben singt die Christenschar.
Da nun dieser Gesang hat ein End Aufn Predigtstuhl steigt behend
Doktor Höe, der gelehrte Mann [...]
(Nach der Predigt) hört man abermal Die Musikanten mit fröhlichem Schall. [...]"

Dokument 6

Brief von Praetorius vom 29. Januar 1616 an Herzog Friedrich Ulrich, geschrieben auf Schloss Hessen (zwischen Halberstadt und Wolfenbüttel) während der Rückreise aus Dresden (Dissertation Gurlitt S. 248 f.).

„Durchlauchtiger, hochgeborner, gnädiger Fürst und Herr. E. f. g. seind mein(e) untertänigst, gehorsamst treue Dienste äußersten Vermögens zuvor und zweifelt mir nicht, es werden E. f. g. mein nächstes (jüngstes) Schreiben bei dero Abgesandten dem (Friedrich) von U d e r empfangen und in Gnaden an- und aufgenommen haben. Weil mir denn nun der liebe Gott in diesem bösen Wetter und Wege bei meiner zum Teil noch währenden ziemlichen Schwachheit anher geholfen hat, und ich allhier vernehme, das Cl a u d i u s (de Fosse) mit seiner guten Tenorstimme mit Tode abgangen sei; gleichwohl aber gerne mit höchstem möglichen Fleiße dahin trachten wollte, daß E. f. g. bei der großen herrlichen Zusammenkunft und Huldigung E. f. g. Stadt Braunschweig auch mit deroselben Musik also und dergestalt erscheinen möchten, daß E. f. g. darmit, wie hiebevor je und allwege den Preis erhalten könnten. Darzu ich dann meines Teiles, sofern mir der liebe Gott Gesundheit verleihet, mit höchstem Fleiß arbeiten soll und will, zu dero Behuf ich denn auch einen vornehmen Altisten von Dresden mitbracht. Weil aber auch daneben Cl a u d i i, sowohl auch D a n i e l s (Selners) und Johannes Schopi (welche der König mit in Dänemark genommen) Stelle bei dieser Zeit ersetzen werden mögen, so wäre wohl hochnötig – doch alles E. f. g. gnädigen Diskretion untertänigst anheim gestellet –, daß E. f. g. alsbald an den Grafen zu Schaumburg ein Schreiben abgehen ließen, daß Ihre Gnaden Johann Friesen zum Tenoristen, Christian Engelmann zum Altisten (weil Stephan Körner auch in meinem Hause krank liegen soll), Fritz Hoyul und Elias Tiel en, beide Instrumentisten, in Cornetten und andern blasenden Instrumenten zu gebrauchen, die Zeit über zuschicken wollten, daß sie auf künftigen Sonnabend Abend zu Wolfenbüttel anlangen möchten, darmit ich mich zuvor mit ihnen in Etwas exercieren könnte. (N.B. Es müßte aber so bald ein Fuhrbrief mit geschickt werden). So hoffe ich, wir wollten durch Gottes gnädige Hülff und Beistand E. f. g. eine Ehre sein.

Nebent deme hab E. f. g. ich durch andere untertänigst ersuchen lassen, ob sich E. f. g. gnädigst gefallen ließen, die Kunstfiedler, so das Thum(Dom)kapitel zu Halberstadt unterhält (welche auch zum Teil auf Zinken und Posaunen und gar perfekt sein sollen, wie unter andern auch Gregorius/Huwet/, der Läutenist berichtet) auf die Zeit fordern zu lassen, darmit ich das Te Deum laudamus (darbei 12 Instrumentisten sein müssen und auf des Herrn Stadthalter seligen Befehl damaln durch Gottes gnädige Hülfe komponieret habe) recht vollständig zuwege bringen könnte. Halt nicht (dafür), daß so große Unkosten auf sie angewendet werden dürfen, weil man sie hernacher bald wiederum abschaffen könnte.

Dieweil nun dieses alles E. f. g. Reputation betreffen tut, so zweifelt mir nicht, E. f. g. werden sich in diesem, wo nicht zu allem, doch sonderlich zu dem daß die ersten vier Personen von dem Grafen zu Schaumburg erhalten werden möchten, sonderlich der Tenorist und Altist. Der liebe allmächtige Gott wird Gnade geben, daß es E. f. g. nicht gereuen wird. Auch bin ich zu Halberstadt berichtet worden, daß E. f. g. sehr ungnädig auf mich sein, daß ich zween oder drei Herrn dienen wollte etc. Dieweil es aber ja alles mit E. f. g. gnädigen Bewilligung geschehen, und ich es beteuern und bezeugen kann, daß ich durchaus nicht willens gewesen, das Weihnachtsfest über zu Dresden zu bleiben, hernacher am Podagra krank worden, auch, da ich vernommen, daß E. f. g. diese Huldigung vielleicht wegen der Musik (mich) würden vonnöten haben, in dieser großen äußersten Kälte und bösem Wetter und meiner damaln noch währenden Schwachheit auf die Reise gemacht: So bitte ich zum Alleruntertänigsten und Demütigsten, E. f. g. (möge) dieserwegen keine Ungnade auf mich werfen, und da sie darzu

bewegt und angereizet worden, dieselbige gnädigst fallen lassen wollten. Ich hoffe zu dem lieben Gott, er werde mir Gnade geben, daß bei dieser großen Versammlung ich alles wiederum einbringen könne und erwarte hierauf in Untertänigkeit E. f. g. gnädige Resolution. Datum Hessen, in großer Eil, am 29. Januarii 1616. E. f. g. untertänigst gehorsamster Diener, so lang ich lebe M. Praetorius mp.“

Dokument 7

Brief von Praetorius vom 30. März 1616 aus Halle an Johann Georg I. (Dissertation Gurlitt, S. 250).

„[...] E Churf. G. soll ich in untertänigster Demut nicht bergen, welcher Gestalt ich Brunonem, den Organisten, nun Gott lob von Hamburg, wiewohl endlich mit großer Mühe, wieder zu mir bekommen, und wird sein Vater denselben E. Churf. G., wenn Sie allhier zu Halle, geliebts Gott, ankommen werden, selbst anherbringen und untertänigst überantworten, verhoffentlich, er sich hiernächst frommer und eingezogener verhalten werde als bis anher geschehen. Hatte wenig gefehlet, daß er nicht nach Amsterdam in Holland, und wer weiß wohin dann weiter kommen und gebracht worden wäre, davor mir allzeit leide gewesen; danke aber dem lieben Gott, daß das verlorne Kind sich nunmehr wiederfunden.

Weil denn nun von dem Herrn Administratore des Erzstifts Magdeburg anhero gefordert und nach meiner Wenigkeit die Musik anstellen soll und aber eines guten Bassisten und Tenoristen sehr hoch vonnöten, so gelanget an E. Churf. G. mein ganz untertänigst demütigst Bitten, Sie geruhen gnädigst, vorhochgedachten Herrn Administratori die Freundschaft und mir die Gnade zu erzeigen, daß Johannes May, Bassista, und Wenzel Hübner (Tenorist) und Michel Möhlich (Organist), wofern der nicht allbereit bei E. Churf. G., die Musik allhier exornieren und mir behilflich sein können, wie denn Ihre Fürstl. Gn. hierbei selbstn darum bei E. Churf. G. anlangen. Und zweifelt mir nicht, E. Churf. G. werden solches dem Herrn Administratori nicht versagen und mir die Gnade erweisen. [...]“¹¹⁴

Dokument 8

Schreiben von Praetorius an den Oberhofprediger Hoë von Hoënegg, Kurator der kurfürstlichen Kapelle (Dissertation Gurlitt, S. 250 f). Dem Schreiben war der in Dokument 7 abgedruckte Brief beigegeben.

„Ehrwürdiger Edler und hochgelahrter großgünstiger Herr, Patron und mächtiger Beförderer. Dieweil ich der Musik halben anhero nacher Halla gefordert und Johann May, Bassiste und Wenzel Hübner sehr wohl von Nöten, so hab hierbei an unseren gnädigsten Churf. und Herrn untertänigst geschrieben. Bitte demnach ganz unterdienstlich, E. Ehrw. und H. A. wollte mir die große Freundschaft erzeigen und nicht allein dies Schreiben unbeschwert über-

¹¹⁴ Einen „Knaben Bruno“ erwähnt auch Schütz in einem Brief vom 23. September 1616 (Schäfer, wie Anm. 13, S. 519 f.). Dabei handelt es sich wohl um einen Bruder des von Praetorius genannten; beide waren vermutlich Söhne des am Dresdner Hof angestellten Instrumentalisten Hans Bruno. Aus der Passage, den Organisten Michael Möhlich betreffend, möchte man schließen, dass der Kurfürst auch selbst Musiker seiner Hofkapelle mitbrachte („wofern der nicht allbereit bei E. Churf. G.“).

antworten, sondern auch befördern helfen, daß Ihre Churf. Gn. gnädigst drein willigen und bei eilender Post dahin geschrieben werde, daß diese beide bei eilender Amtsfuhre fortkommen und aufn Freitag oder Sonnabend allhier sein können. Dieser Bote sollte zwar vollends nach Dresden laufen, aber ich besorge mich, er möchte so eilends nicht fortkommen können, weil die Zeit sehr kurz (5 Tage nur!) und sie aufs Längste künftigen Sonnabend allhier sein müßten.

E. Ehrw. und H. A. halten mir ja zu Gnaden, daß ich Sie also bemühet. Sie werden dem Herrn Administratori ein(en) großen Willen erzeigen, und ich, der ich mich von Herzen gegen E. Ehrw. und H. A. Ankunft freue, bin es mit allen möglichen gehorsamen Diensten zu verschulden schuldig und mehr denn willig. Dat(um) sehr eilends am h(eiligen) Ostertage (31. März) 1616

E. Ehrw. und H. A. unterdiestl(ich) allzeit M.Praetorius

(Nachschrift:) Es müßte die Post Tag und Nacht fortgehen, sonst wirds unmöglich sein. Ich habe allbereit vor zehen Tagen Michel Möhlichen, Johann (May), Bassisten und Wenzels (Hübner) wegen geschrieben; verhoffe, er werde es auch bei Ihr Churf. G. allbereit untertänigst gedacht haben. E. Ehrw. und H. A. wollten sich ja solches angelegen sein lassen; denn ich kann sonst mit meiner Musica allhier nicht fortkommen.

Nebst dem hatte ich ganz fleißig zu bitten, daß Ihre Churf. G. mir die Gnade erzeigen und eine Amt(s)fuhre verlauben möchten, daß sie mir ein Positiv und geigend Instrument mit anher nach Halle bringen möchten. Und dieweil ich mich auch besorge, daß Michael M ö h l i c h vielleicht, wie ich zwar dafür achte, nicht mit bei Euch sein möchte, so hab ich in Ihrer Churf. Gn. Schreiben zur Vorsorge ihn mit eingesetzt, dieweil er sonderlich des Frauenzimmers (Virginals) Gelegenheitt weiß und dasselbe zu recreieren, sonderbare gratiam. Ich bin ein Matzlump, diene nicht besser als in die Kirchen.

N.B. Daß ja eine eilende Post zu Tag und Nacht dieserwegen nach Dresden abgefertiget werde, die diese Schreiben an Michel Möhlich mitnehme, wie ich nochmalen ganz unterdienstlich bitte; denn dieser Bote möchte es also eilends nicht bestellen können.“¹¹⁵

Dokument 9¹¹⁶

Brief von Praetorius vom 28. April 1616 aus Wolfenbüttel an den Kanzler der Grafen von Schwarzburg in Sondershausen (Abschrift in Nachlass Gurlitt C 101/192).

„Dem Ehrenvesten, Großachtbaren vndt Hochgelahrten, Herrn Christoff Lappen, Gräfflichen Schwartzburgischen Cantzlern zu Sundershausen. Meinem Großgünstigen Herrn vndt Beförderern.

Ehrenvester Großachtbar vnd hochgelahrter großgünstiger Herr vndt sehr werther Freundt, alß Ich heute diesen Tag von Halla wieder nach Wulffenbüttel komme, finde Ich E. E. v. G. A schreiben am 14. Januarij datiret beneben den abrieße für mir, vnd berichten meine Knaben, daß allererst am vergangenen Dienstage daßelbe ein Bote von Pleicheroda eingeben. (Bleicheroda, Sitz des Herzogs).

¹¹⁵ Gurlitt interpretiert die Äußerung „diene nicht besser als in die Kirchen“ so, daß Praetorius „nur die kirchenmusikalischen Aufführungen, nicht aber die Tafelmusik und den musikalischen Teil der Aufzüge, Ballette und Schauspiele geleitet“ habe (wie Anm. 2, S. 251, Fußnote 4).

¹¹⁶ Von Gurlitt verwendete Abkürzungen von Doppelkonsonanten sind in diesem Text sämtlich aufgelöst worden.

Zu Halla habe ich von einem Rahtsdienier zu Sondershausen, welcher des Burgermeister Sohn dahin gebracht, E. E. vnd G. A. zum andern mahl beantwortet. Vor dießmal sol derselben Ich dienstlich nicht bergen, daß mir der Orgelmacher zu Dreßden vergangene Weihnachten albereit die disposition der Orgell vnd ganzen Contract gewiesen, welches Ich mir denn gar wol gefallen laßen, vnd wirdt ers an seinem möglichen Fleiß ganz nicht mangeln laßen, auch das Werck also verfertigen, daß die Herrschafft vnd jeder männiglich darmit wol zu frieden sein werden: Vnd der Orgelmacher selbstn ehr und ruhm davon tragen wirdt. Der Abriß der Structur gefelt mir gar nicht sehr vbell, gleichwol aber habe ich noch etwas darbey zu erinnern, vnd dieweil Ich mit dem Orgelmacher abschiedt genommen, daß er gegen Himmelfahrt allhier zu Wulffenbüttel bey mir sein wirdt. Wie Ich drum auch itzunt abermahl an Ihn geschrieben, vnd einen Fuhrzettel mit vberschicken thue, so wil Ich mit ihm alßdenn daraus reden: Er soll aber vber zwey oder 3 Tage bei mir nicht vffgehalten werden. Einen Zincken habe Ich auch von Halla auß vbersendet, da vber das noch einer von Nöthen, kan mirst der Orgelmacher berichten, will Ich noch einen vbersenden. Den Knaben belangt, so habe Ich an meinen gnedigen Fürsten vnd Herrn nach Ericksburg geschrieben, aber noch zur Zeit keine antwort bekommen, dann Ich wolte selber gern, daß der Knabe dahin könnte verlaubet werden: Sobalt alß Ich antwort bekomme, will Ich E. E. vnd G. A. zu wißen machen. In fall vber alle zuversicht bey meinen gnedigen Fürsten vnd Herrn solches nicht zu erhalten, so wolt Ich daß man in der Grafschaft oder sonstn ein bahr kleine Knaben von 7. 8. oder 9. Jahren bekommen könnte, welche feine kleine vnd reine Stimlein hetten, wenn sie gleich gar nicht singen könnten, damit Ich dieselben bey meinen jtzigigen Knaben, eher sie noch mutiren, abrichten könnte.

Ich hab itzo zu Halla vnd sonstn mit allen Fleiß darnach geforschet, aber ganz keinen bekommen können, der eine Stimme gehabt hette, dergestalt, daß Ich begehrte, vnd auch von nöthen sein will, ist müglich, daß welche zu bekommen sein, so wolle E. E. vnd G. A. mir dieselben zuschicken, Ich will sie mit Göttlicher Hülff in kurzer Zeit also abrichten, daß man mir dafür danken wirdt.

Vndt diß habe also E. E. vnd G. A. Ich dienstlich nicht bergen wollen mitt empfehlung Göttlicher Allmacht, Datum Wulffenbüttel am 28. Aprill. Anno 1616.

E. E. vnd G. A. unterdienstwilliger Michael Praetorius Capp

Ich werde den Mittwoch abend alhier zun Herberge anzutreffen sein, dofern nun E. E. vnd G. A. mir noch etwas anzudeudten, könnten sie mir es bey diesem Botten zuschreiben.“¹¹⁷

117 Bei dem Orgelbauer handelt es sich um Gottfried Fritzsche; die Orgel in Sondershausen wurde 1616 gebaut und hatte 36 Register (vgl. Praetorius, wie Anm. 54, S. 197; außerdem Möller-Weiser, wie Anm. 27, S. 20 f.). Die Erichsburg (im Kreis Einbeck/Niedersachsen) hat Heinrich Julius in den Jahren 1604–1612 zu einer fürstlichen Hofhaltung ausbauen lassen. Bei den „Knaben“ handelt es sich um Kapellknaben.

Das Sterbehaus von Heinrich Schütz und die Neuberin

EBERHARD MÖLLER

Nach dem Tod des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. am 8. Oktober 1656 – dem Geburtstag von Heinrich Schütz – bekommt der Oberhofkapellmeister beträchtliche Diensterleichterungen. Zwar obliegt ihm weiterhin die Gesamtleitung der Hofmusik, von einem regelmäßigen Dienst ist er jedoch befreit. So heißt es im Anstellungsvertrag von Kapellmeister Vincenzo Albrici, dass er die musikalische Aufwartung zu übernehmen habe „außer wann Wir solches Unsern Alten verdienten Capellmeister Heinrich Schützen [...] absonderlich anbefehlen würden“¹. Schütz wohnt nun zumeist bei seiner verwitweten Schwester Justina Thörmer in Weißenfels. Der Besitz eines Hauses in Dresden macht sich jetzt nicht unbedingt erforderlich. So kommt es um 1657 zum Verkauf des Gebäudes in der Großen Frauengasse/Neumarkt 12 (später Frauenstraße 14). Schütz hält sich während seiner Dresdner Besuche in der Moritzstraße 10 auf. Da dieses Gebäude von 1645 bis 1657 der Reichsgräfin Anna Maria von Solms gehörte, wird es auch als Solmsches Haus bezeichnet. 1657 erwirbt es der Kurfürstliche Rat und Steuerbuchhalter Andreas Beyer. Dieser ist seit 1647 mit Gertraud Pincker, einer Schwester von Schützens Schwiegersohn Dr. Christoph Pincker, verheiratet. So lebt Schütz während seiner letzten 15 Dresdner Jahre im Kreise von Verwandten.

Am 20. Februar stirbt Beyer². Schütz ist zu diesem Zeitpunkt in Dresden³. Am 15. September empfängt er letztmalig – vielleicht in seiner Wohnung – Beichte und Abendmahl. Vermutlich wohnt er im Erdgeschoss des mehrstöckigen Hauses. Über „Cammer“ und „Stube“ dieser Wohnung erhalten wir aus der Schilderung des nur wenige Stunden dauernden und schließlich zum Tode führenden Krankenlagers des siebenundachtzigjährigen Schütz einige Andeutungen⁴:

- 1 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.* [...], Dresden 1861 (= *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* 1), Reprint Leipzig 1979, S. 161. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß Schütz 1672 noch dienstliche Verpflichtungen hat. Bis weit nach seinem Tod zieht sich jedoch die Auszahlung des letzten Ruhegehaltes hin. 1681 beanspruchen „Heinrich Schützens Erben“ 400 Taler aus der „Besoldung“ des einstigen Hofkapellmeisters (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 8687 f. 355).
- 2 Vgl. die Leichenpredigt *GOTT der Gläubigen größte Freude [...] Begängniß/ Des weiland Wohl=Edlen/ Vesten und Hochbenahmten Herrn Andreas Beyers/ Auff Steinicht Wolmsdorff [...]* von M. Johann Andrea Lucio, Dresden [1672]. Sie enthält auch ein von Christian Romstet hergestelltes Porträt. Romstet ist ebenfalls der Stecher des ein knappes Jahr später veröffentlichten Schützbildnisses.
- 3 Nach einem Erbvertrag hält sich Schütz spätestens ab 16. Januar 1672 wieder in Dresden auf. Vgl. Emil Reinhard, *Benjamin Schütz – insbesondere seine Stellung zur Erfurter Revolution 1662–1664*, Erfurt 1936 (= *Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt* 9), S. 78. Vermutlich war die drei- und siebenzigjährige Weißenfeler Schwester Justina Thörmer krank – sie stirbt am 17. Mai 1672 – und nicht mehr in der Lage, für ihren Bruder zu sorgen.
- 4 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens/ Chur=Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/ geführten müheseligen Lebens=Lauff*, Faks.-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich Berke, Kassel u. a. 1972, Bl. G4^r, v.

„Am verwichenen 6. Novembris aber ist er zwar frisch und gesund auffgestanden/und hat sich angezogen/ es hat ihn aber nach 9. Uhr/als er in der Cammer etwas auffsuchen wollen/eine gehlinge Schwachheit mit einem Steck=Fluß übereilet/also daß er darüber zu Boden sincken müssen/und sich nicht helfen können/und ob wohl/als seine Leuthe zu ihm kommen/ihm auffgeholfen/auch alsbald in die Stuben in ein Bette gebracht/er sich in etwas wieder erholet und gar verständlich geredet/hat ihn doch dieser Steck=Fluß so starck zu gesetzt/daß er [...] als es 4. geschlagen/endlich unter dem Gebeth und Singen der Umstehenden/sanfft und seelig ohne einiges Zucken verschieden/Nachdem er in die 57. Jahr Churfürstlicher Sächsischer Capell=Meister gewesen/und sein Alter gebracht hat auff 87. Jahr und 29. Tage.“

Infolge Fehlens entsprechender Dresdner Kirchenbücher galten bisher diese von dem Oberhofprediger Martin Geier in der Leichenpredigt mitgeteilten Angaben als die entscheidende Quelle über das Sterbedatum von Schütz. Die Drucklegung jener Schrift erfolgte jedoch verhältnismäßig spät, eventuell erst 1673. Ein bisher noch nicht veröffentlichter Dresdner Akteneintrag entstand unmittelbar nach dem Ableben von Schütz und kann daher als authentische und älteste Quelle angesehen werden⁵:

„Diesen tages [Mittwoch] ist auch der Churfl. ältiste Cappellmeister Heinrich Schütz nachmittag ümb 4. uhr alhier in Dreßden seel. verschieden, seines alters 87. Jahr, 4. Wochen, 19 $\frac{3}{4}$. stunden.“

Am 17. November 1672 hält M[ag]. J. C. Hertzog⁶ den „Abdankungs=Sermon“⁷ im „Beyerischen Trauer=Hause“. Unter den Trauergästen befinden sich unter anderem im „angelegten Flor und Trauer=Habit“⁸ die Enkelin Gertraud Euphrosyne Seidel, ihr Mann Johann und Dr. Christoph Pincker, der ehemalige Schwiegersohn von Schütz. Die Kantorei singt „1 stück, so bey aufhebung der Leiche vor dem Sollmischen Hause in der Moritzstraße“⁹.

Über das Aussehen des Sterbehauses sind wir gut informiert. Acht Jahre nach dem Tod von Schütz gibt Gabriel Tzschimmer in seiner Veröffentlichung *Die durchlauchtigste Zusammenkunft* (Nürnberg 1680) die Häuserfront der Moritzstraße wieder¹⁰. Es handelt sich um eine stattliches Gebäude (vgl. die Abbildung 1 auf der folgenden Seite), dessen Höhe auf ca. 14 Meter geschätzt werden kann. Nach dem Tod von Andreas Seidel bleibt das Anwesen noch mehrere Jahre in Familienbesitz. Bis 1689 gehört es der Witwe Gertraud und ihren Kindern, danach erfolgt dessen Übernahme durch den kurprinzlichen Sekretär August Beyer, ab Juni 1739 ist Dr. Johann Gottfried Beyer Eigentümer¹¹.

5 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden OHMA Nr. 3 (Oberhofmarschallamt), *Churfürstlich-Sächsisches communicirtes Diarium de annis 1672 und 1673*, Loc. 8681, Bl. 105a.

6 Als Redner wird meist der erst siebzehnjährige Schüler Johann Ernst Hertzog (1654–1715) identifiziert; vgl. jüngst Wolfram Steude, *Das Grab von Heinrich Schütz in der alten Dresdner Frauenkirche*, in: SJB 20 (1998), S. 155–165, hier S. 163. Da Hertzog 1672 noch nicht Magister war und auch die Initialen des Vornamens nicht übereinstimmen, ist vielmehr an einen seiner älteren Brüder (Johann Christian oder Johann Christoph) zu denken.

7 Der „Abdankungs-Sermon“ bildet den Anhang zu Martin Geier, *Die köstlichste Arbeit [...] bei Ansehnlicher und Volckreicher Leichbestattung Des [...] Herrn Henrich Schützens [...]*, Dresden [1673?].

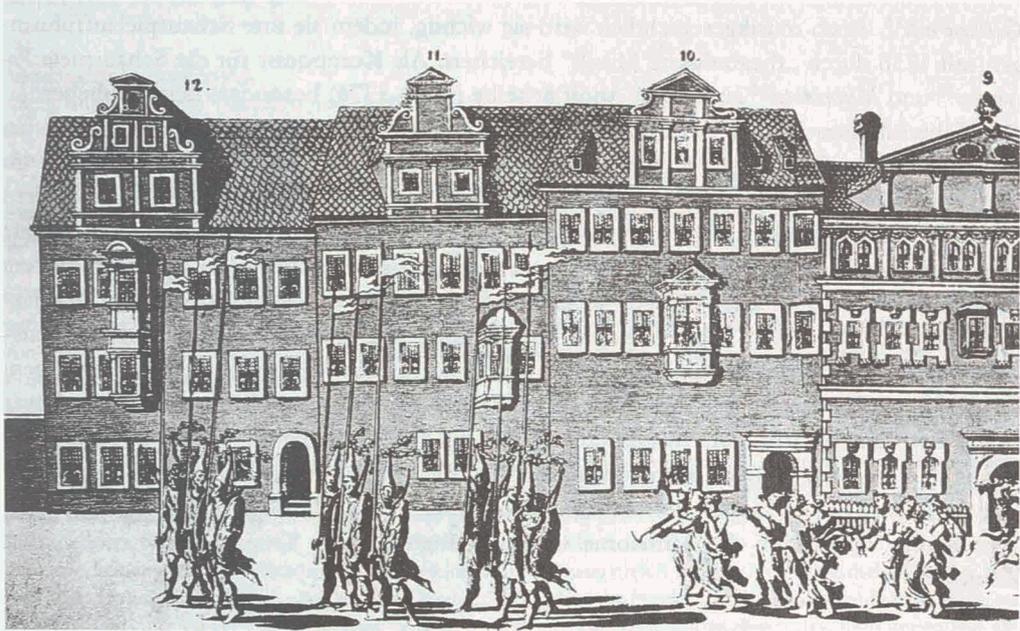
8 Ebd., Bl. H4^v.

9 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (wie Anm. 5), Bl.106b.

10 Das Bild befindet sich auf Tafel 15 des genannten Werkes. Die Moritzstraße stellt dabei nur einen Ausschnitt dar. Der Titel der Ansicht lautet: „Der Sieben Planeten und des Nimrods Aufzug mit seinen 36 Reichs=Nachfolgern zum Ringk=und quintan Rennen, aus dem Churf: S: Zeugk=Hause durch die Ramische Gasse, über den neuen Marckt, durch die Moritz=Strasse, und Creuz=Gasse“. Das von Sigmund Gabriel Hinschman signierte Bild mißt in der Höhe 80 cm und hat eine Länge von 132 cm.

11 Für diese Angaben bin ich der Leitung des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden zu Dank verpflichtet.

Abb. 1: Sterbehaus von Heinrich Schütz in Dresden, Moritzstraße 10



Während des Siebenjährigen Krieges brennt das Haus im Juli 1760 vollständig ab. Der Wert des Verlustes wird mit 9000 Reichstalern angegeben¹². Das Gebäude wird kulturgeschichtlich noch einmal interessant durch die Schauspielerin und Prinzipalinn Karoline Neuber (1697–1760). Am 8. August 1727 werden Karoline und ihr Mann Johann Neuber von König Friedrich August I. zu Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen „Hof=Comoedianten“ ernannt. Die Neuberin lässt sich mit ihrer Truppe mehrfach in Dresden nachweisen, so in den Jahren 1730, 1732, 1733, 1734, 1744, 1745, 1747(?), 1748, 1749 und 1750(?). Zunächst spielen sie im Gewandhaus auf dem Neumarkt nahe dem Jüdenhof, später müssen sie sich mit Gaststätten der Stadt und mit Schankwirtschaften der Umgebung begnügen. 1744 erhält die Neuberin vom König die Erlaubnis, „die Seiten-Courtine bey der Mercuris-Bastion gegen das Seethor zur Erbauung eines Comoedien=Haußes“¹³ zu nutzen. Dieser Bau kann jedoch nicht realisiert werden. Zunächst im Zusammenwirken, später in der Auseinandersetzung mit Johann Christoph Gottsched, überwindet Karoline Neuber den künstle-

¹² Ebd.

¹³ Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*, Dresden 1862 (=Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 2), Reprint Leipzig 1979, S. 349, Anm.

rischen Tiefstand der deutschen Wandertruppen, erzieht ihre Schauspieler an den Stücken von Corneille, Racine und Voltaire und setzt sich z. B. für Lessings Jugenddrama *Der junge Gelehrte* ein¹⁴. Auch musikgeschichtlich wird sie wichtig, indem sie ihre Schauspielaufführungen seit 1738 durch „theatralische Musik“ bereichert. Als Komponist für die Schauspiele *Polyeuctes*¹⁵ und *Mithridates*¹⁶ ist Johann Adolf Scheibe (1708–1776) besonders hervorzuheben¹⁷.

Während eines längeren Dresdner Gastspiels wohnen die Neubers ab 24. Juli 1748 bei Dr. Johann Gottfried Beyer in der Moritzstraße 10. Das Ehepaar mietet die Zimmer im mittleren Stock, sicherlich ohne zu wissen, dass in diesem Haus 76 Jahre früher der nach dem Zeugnis von Constantin Christian Dedekind¹⁸ „in Schau=Spielen hochechtere Herr Schüzz“ verstorben war. In zwei Schreiben an den sächsischen Kurfürsten, in denen weitere Mitglieder der Neuberschen Truppe genannt werden¹⁹, bittet Beyer um Hilfe bei der Exmittierung der Neubers²⁰. Obwohl selbst Jurist und unter Zuhilfenahme des Dresdner Ratswachtmeisters war dies Beyer nach mehrmonatigen Auseinandersetzungen nicht gelungen. Die *Königlich Teutschen Hof-Comoedianten* respektierten lediglich das Hofmarschallamt. Beyer wollte nach einer erforderlichen größeren Reparatur die Wohnung ab Ostern 1749 anderen Mietern übergeben. Außer einem fünfmonatigen Mietrückstand wirft er den Schauspielern Unachtsamkeit beim Umgang mit offenem Herdfeuer vor, auch klagt er über große Lärmbelästigung. Hinzu kam die Aufnahme weiterer Mitglieder der Truppe in die möbilierten Zimmer.

„Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König und Churfürst, Allergnädigster Herrn Ew. Königl: Majt: hierunter allerunterthänigst anzugehen verursacht ein mit Johann Neubern als dem Chef derer Teutschen Hof Comoedianten abgehandelter Mieth Contract, wornach ich ihn und die seinigen nur lediglich Monatsweise laut beygehenden abschriftlichen Contracts Sub A. gegen Bezahlung 20 Thalern Miethzinnßes des Monaths in mein Wohnhauß und zwar in die mittelste Etage am 24. Julij 1748. eingenommen, und den Mieth Contract von Monath zu Monath biß den 24. Febr 1749. prolongiret habe, Nachdem ich aber in 5. Monathen keinen Mieth Zinnß erhalten, und Miether und seine Compagnie noch überdieß mein Hauß durch ihr Springen ruiniren, wie auch ich wegen der neuen zu Ostern einziehenden Wirthleuthe eine starcke reparatur vorzunehmen habe, so will und kan ich nicht weiter den Contract prolongiren, gleichwohl wollen Miether und seine Compagnie weder wanken noch weichen, auch von dem Rathe allhir kein Geboth annehmen, sondern als Königl: Teutsche Hof=Comoedianten unter keiner andern Jurisdiction als unter dem Hochlöbl: Hof Marschall Amte stehen und deßelben Verordnung respectiren. So ist mein allerunterthänigstes Bitten, Ew. Königl: Majt: wollen an den Rath allhir zuverfügen allergnädigst geruchen, daß er Miethern Johann Neubern mit seiner Gesellschaft, die sogenannten Teutschen Hof Comoedianten aus meinem Hauß exmittire und bey halbstarrriger Verweigerung militärische Hülffe gebrauche, auch ihre Sachen ins depositum zu meiner Sicherheit wegen der schuldigen Mieth-

14 Die Uraufführung in Leipzig erfolgte im Januar 1748.

15 Tragödie von Pierre Corneille in der Übersetzung von Catharina Salome Linck.

16 Tragödie von Jean Racine in der Übersetzung von Johann Jacob Witter.

17 Lessing äußert sich ausführlich über diese Neuerung im 26. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* vom 28. Juli 1767. Vgl. [Gotthold Ephraim] *Lessings Werke in sechs Bänden*. Eingeleitet und herausgegeben von Robert Riemann. Fünfter Band: *Hamburgische Dramaturgie*, Leipzig [o. J.], S. 112–117.

18 Constantin Christian Dedekind, *Heilige Arbeit über Freud und Leid Der alten und neuen Zeit/in Music-bekwebmen Schau=Spiele/abgewendet*, Dresden 1676, fol. a 8r.

19 Unter anderen Katharina Magdalena Kleefeld, die Pflgetochter der Neuberin, und Georg Friedrich Wolfram. Letzterer spielte bei der Uraufführung von Lessings *Der junge Gelehrte* die Hauptrolle.

20 Dr. Beyer ./.. die Hofcomoedianten Neuber und Genossen, 1749 (Schreiben von Dr. Johann Gottfried Beyer vom 14. Februar 1749, Bl. 1–2, sowie vom 24. Februar 1749), Loc 8698. Für die Genehmigung zur Veröffentlichung danke ich der Leitung des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden.

zinnen nehme und weil *periculum in mora* ist, sich daran kein Appelliren es geschehe von wem oder wohin es wölle irren lasse. Der ich sonsten beharre Ew. Königl: Majt:
Dreßden den 24 Febr: 1749.

allerunterthänigster Dr. Johann Gottfried Beyer

Aller unterthänigstes Inserat

Allergnädigster König, Churfürst und Herr,

Sogleich als ich im Begrief gewesen vorstehende allerunterthänigste Imploration zuüberreichen, ist ein allergnädigstes Monitorium d.d. den 21. Febr: a.o. mir insinuirt worden, des Inhalts:

Daß ich den Hof Comoedianten Johann Neubern und dessen Ehefrau Friedericen Carolinen Neuberin ingleichen Catharinen Magdalenen Kleefelderin binnen 14. Tagen klagloos stellen oder daferne ich etewas erhebliches dagegen einzuwenden hätte, meinen unterthänigsten Bericht in obiger Frist erstatten solte.

Die Sache verhält sich denn folgender Gestalt daß ich an die Directrice der Deutschen Hof Comoedianten Friedericen Carolinen Neuberin nebst dem unter ihrer Direction stehenden Ehemann Johann Neubern die mittlere Etage in meinem Wohnhauße auf der Moritz Straße monathweise vermiethet, inmaßen solches die von Gegentheilen selbstn Sub A. et G. inducirten Beylagen, des mehrern bewähren, diese Neuberin denn hat verschiedene von ihrer Gesellschaft als nähmentlich die acteurs Suppium und Wolfframmen, ferner die Kleefelderin, die Gecoin und Johnin in das Logiament ohne mein Geheiß miteingenommen und großen Lermen mit Springen und Thürenscheissen verursacht, worzu kommt daß, da diese und die andern acteurs den gantzen Tag über außer denen Stunden, als sie Comoedie gespielt, Toback rauchen, und wenn sie insgesamt dahin gehen, Feuer in denen Oefen und auf dem Heerde lassen, mich nicht in wenig Sorgen setzen, daß bey denen verschlossenen Vorhäusern leichtlich ein großes Unglück geschehen könne. Dahero ich von Monath zu Monath ihnen sagen lassen, daß sie mich bezahlen und ausziehen solten, jedoch ich habe nunmehr in die 5. Monathe keinen Heller Miethzinnß, den sie gleichwohl allemonathlich zu bezahlen versprochen haben, von der Neuberin und ihrem Ehemanne erhalten können, ja sie eben die Neuberin hat mir allemahl sagen laßen, sie zöge nicht aus. Dahero ich ihr das Ausziehen und bezahlen des Miethzinnßes durch den Rath gerichtlich andeuten laßen, und als dieses nichts helffen wolte, habe ich am 25. Januarij a.c. als eben ein Monath zu Ende gewesen, mich meines Haußrechts mit Aushebung der Thüren und Zurücknehmung einiger meiner Mobilien bedienet, worwieder zwar die Neuberin appelliren wollen; jedoch, als sie bedeutet worden, daß kein judex oder judicium vorhanden, wo eine Appellation interponiret werden könnte, hat die eine actrice Namens Catharina Magdalena Kleefelderin eine persona Soluta und sui juris als die mit ihrem Fahrniß frey disponiren kan, mir einen Depositen Schein freywillig nach angefügten abschriftlichen Attestat Sub H gegeben, daß ich mich davon wegen des Mietzinnßes bezahlt machen sollte, nur daß ich sie noch einen Monath sitzen laßen möchte, welches ich endlich in Ansehung, daß die Neuberin auch die obligation Sub G. ausstellte, gewilliget, mit ausdrücklichen Verboth alles weitem Lermens und unter beßerer Beobachtung des Feuers auch daß sie den 24. Febr das Logiament ohne weitem Auffenthalt räumen, und mich bezahlen solten, daß ich also mir nichts weniger als eine so ungegründete Beschwerde von diesen Leuten vermuthen können.

Dahingegen habe ich von einer eingewandten Appellation durch den Rath nicht eher als abends um 7. Uhr den 25. Januar: da schon alles das obengeführte vorbey gewesen, Nachricht erhalten, mir solches auch die Registratur Sub E. einigermaßen und beygehendes Attestat Sub I. des mehrern besaget, und der Rathswachmeister bezeugen kan, zudem ersehe ich gar keine Ursache, warum ich die Leuthe wieder den Contract Sub A. und ohne Miethzinnß länger dulden und das meinige nicht nach meinen Willen gebrauchen solle, denn da ist alle Monathe Räumens zeit, wenn ich monathlich vermiethe, und ist das Neuberische Vorgeben wiederrechtlich, daß der Miether durch Aushebung der Fenster und Thüren nicht genöthiget werden könne, die Mieth zurerlaßen, und wird von denen Neuberischen Leuthen sich auf das Decretum D. Marci, so hier gar keine Application findet vergeblich beruffen, und ich habe annoch heute, da abermahls ein Monath abgelauffen, ihnen das Bezahlen und Ausziehen angedeutet, und mag diese Wirthleuthe nicht länger in meinem Hauße wißen, Sonsten werde ich weder die Neuberische obligation noch der Kleefelderische Schein ehe als ich wegen rückständigen Miethzinnßes Interessen und Unkosten befriediget bin, zu extradiren gehalten seyn, weil 1. Die Neuberin eine solche Person, die ein starckes Gewerbe hat, und sich cum Marito in Ermangelung eines Curatoris valide als Selbstschuldnerin verschreiben und obligiren können, und 2. die Kleefelderin als eine persona Soluta et sui juris sich ihres Fahrnißes halber ohne Curatoris verbindlich machen und den Schein Sub K. in Solutum quoad concurrentem Summam mir de jure geben könne, wie auch zeigt sich 3. nirgends kein fundamentum agendi, dazumahlen ich nach dem Attestato Sub I. annach an eben demselben Tage, denen Klägern die Thüren einhängen und die gemietheten moebles wieder zurück geben laßen, daß also an Ew. Königl. Majt: mein allerunterthänigstes Bitten dahin gehet, Höchstdieselben wollen die Neuberin und ihren Ehemann auch die Kleefelde-

rin mit ihrem wiederrechtlichen und ungegründeten Suchen *refusis expensis* abweisen,
der ich vor allergnädigste Erhöhung beharre

Ew. Königl: Majt:

allerunterthänigster

Dr. Johann Gottfried Beyer

Dresden den 24. Febr 1749.

Vermutlich sind die Neubers kurz nach dem 14. März 1749 ausgezogen. Während Johann Neuber noch am 14. März in Dresden einen Brief schreibt, signiert er ein weiteres Schreiben vom 5. April bereits in Leipzig. Über den genaueren Ausgang des Streits mit Johann Gottfried Beyer konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

1759 verstirbt Johann Neuber in Dresden. Ein Jahr später flüchtet Karoline vor der Beschießung Dresdens durch die Preußen nach Laubegast (heute Dresden) und beschließt hier am 30. November 1760 ihr Leben unter ärmlichen Umständen. Wenige Monate zuvor war das Dresdner Haus in der Moritzstraße abgebrannt, das einst ihr und Schütz als Wohnung gedient hatte.

Scheidemann oder Tunder?

Zu Klaus Beckmanns Aufsatz im Schütz-Jahrbuch 1999

MICHAEL BELOTTI

Im *Schütz-Jahrbuch* 1992¹ hat der Schreiber dieser Zeilen die Choralfantasien der Pelpliner Tabulatur untersucht und die Verfasserschaft Heinrich Scheidemanns gegen die Zweifel bisheriger Forscher, insbesondere die von Klaus Beckmann vorgenommene Neuzuschreibung an Franz Tunder², verteidigt. Eine wesentliche Rolle spielte dabei der Vergleich mit Wendungen und Bearbeitungstechniken in den Magnificat-Fantasien Scheidemanns. In seinem neuesten Beitrag zur Diskussion um die Verfasserfrage hat nun Klaus Beckmann³ versucht, glaubhaft zu machen, dass einige der in der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 unter Scheidemanns Namen überlieferten Magnificat-Zyklen in Wirklichkeit Kompositionen Tunders seien. Nach allem, was wir über Alter, Repertoire und Provenienz dieser wertvollen Quelle erkennen können⁴, hat diese Annahme nur sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Ze 1 enthält im letzten Drittel einige datierte Niederschriften, aus denen hervorgeht, dass die weiter vorne stehenden Magnificat-Bearbeitungen 1640 oder früher aufgezeichnet wurden. Franz Tunder hatte zu diesem Zeitpunkt seine Lübecker Organistenstelle noch gar nicht angetreten, Spekulationen über eine spezielle Lübecker Magnificat-Tradition sind damit als voreilig zu betrachten. Für kein einziges Stück der Tabulatur ist Tunder als Verfasser genannt oder durch Konkordanzen nachweisbar; dagegen überliefert sie herausragende Beispiele der Orgelkunst der Hamburger Meister Heinrich Scheidemann und Jacob Praetorius sowie des Braunschweigers Delphin Strunck. Schriftkundliche Hinweise⁵ sprechen dafür, die Quelle in Braunschweiger Kirchenmusikerkreisen anzusiedeln, wo man über die aktuelle Hamburger Orgelmusik bestens informiert war. Von den musikalischen Beziehungen zwischen den beiden Städten zeugen u. a. Orgelabnahmen in Braunschweig durch Hamburger Organisten sowie Widmungen von Orgelkompositionen an den Braunschweiger Herzog durch Hieronymus und Jacob Praetorius.

Ze 1 ist zweifellos als Sammelhandschrift anzusprechen, wenngleich mit einem deutlichen Schwerpunkt auf der Orgelmusik Scheidemanns. Dass sich zusammenhängende Blöcke von Werken eines Komponisten ergeben, ist nichts Ungewöhnliches und widerspricht dem

- 1 Michael Belotti, *Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgeltabulaturen*, in: Sjb 14 (1992), S. 90–107.
- 2 Franz Tunder, *Zwei Choralfantasien*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1991.
- 3 Klaus Beckmann, *Scheidemann oder Tunder? Echtheitsprobleme bei sechs Choralfantasien in den Pelpliner und Zellerfelder Orgeltabulaturen*, in: Sjb 21 (1999), S. 77–97.
- 4 Beschreibung und Inhaltsverzeichnis durch Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3), S. 7–10.
- 5 Ibo Ortgies hat in seinem Aufsatz *Die Wolfenbütteler Handschrift „Der 128 Psalm a. 5. H. J. Br.“* „Ein Autograph Matthias Weckmans?“, in: *Concerto* 89 (1993/94), S. 22–31, auf die Übereinstimmung der Schriftzüge von Ze 1 und der Wolfenbütteler Tabulatur des „H. J. Br.“ (= H. Jordan Brunsvigiensis) aufmerksam gemacht. Die von ihm mit Vorbehalt gegebene Identifizierung des Schreibers mit Matthias Weckmann muss jedoch als äußerst unsicher gelten.

Sammlungscharakter der Tabulatur nicht. Die Magnificat-Reihe durch alle acht Töne ist keineswegs als eine willkürliche Zusammenstellung von Versen verschiedener Komponisten zu betrachten. Die bei fast jedem Zyklus anzutreffende Signatur „HS“ oder „HSM“ zeigt an, dass dem Schreiber ein Komplex mit Magnificat-Zyklen vorlag, der den Namen Scheidemann trug. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich bei dieser Vorlage nicht um einen Codex, sondern um einzelne Tabulaturhefte, die jeweils einen oder zwei Zyklen enthielten⁶; dies könnte gewisse Unregelmäßigkeiten in der Beschriftungsfolge erklären. Der Schlussvermerk „Finis | HSM.“ am Ende des *Magnificat II. toni* kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Niederschrift eine, wo nicht autographe, so doch dem Autograph nahestehende Aufzeichnung zugrundelag.

Die zyklische Struktur der Magnificat-Bearbeitungen und die verwendeten Bearbeitungstechniken sind bereits von Werner Breig mustergültig beschrieben worden⁷. Stilkritik kann nicht von einem isolierten Bearbeitungstyp ausgehen, sondern muss den ganzen Zyklus im Auge behalten. Zyklische Formen sind im erhaltenen Orgelœuvre Tunders als Ausnahme zu betrachten; die Baupläne seiner mehrversigen Bearbeitungen von *Auf meinen lieben Gott* und *Jesus Christus unser Heiland*⁸ haben keine Entsprechung in den Zellerfelder Magnificat-Reihen.

Auch die ungewöhnlichen Längenverhältnisse der Verse „auf 2 Clavier“ bieten keinen Anlass zu Zweifeln. Ein Blick auf die Gattungsbeiträge der anderen norddeutschen Sweelinck-Schüler fördert manche Parallelen zutage. Jacob Praetorius, dessen Magnificat-Bearbeitungen vor 1633 entstanden⁹, gewinnt den kurzen Psalmodiemodellen ebenfalls Orgelverse von zum Teil beträchtlicher Länge ab:

<i>Magnificat I. toni</i>	2. Versus („auf 2 Clavier“): 82 Takte Versus „auf 3 Clavier“: 151 Takte
<i>Magnificat II. toni</i>	2. Versus („auf 2 Clavier“): 130 Takte derselbe Vers mit Alternativendung für den VIII. Ton: 155 Takte
<i>Magnificat III. toni</i>	2. Versus („auf 2 Clavier“): 86 Takte

Etwa gleichaltrig mit Scheidemann war Melchior Schil(d)t, dessen *Magnificat I. modi*¹⁰ als 2. Versus eine ausgedehnte Fantasie „auf 2 Clavier“ enthält – in ihrer Länge (183 Takte) und in der Art der Verarbeitung mit den 2. Versus im III. und VI. Ton der Tabulatur Ze 1 vergleichbar.

Nach dem Gesagten besteht kein Anlass, die Verfasserschaft Scheidemanns für die Magnificat-Bearbeitungen der Zellerfelder Tabulatur in Frage zu stellen. Diese Orgelzyklen fassen die satz- und spieltechnischen Möglichkeiten, die den Sweelinck-Schülern zu Gebote stan-

6 Dass die Aufzeichnung in Einzelheften im Bereich der norddeutschen Orgelmusik der Normalfall war, wird durch eine Fülle von Tabulaturhandschriften belegt, die von den Wolfenbütteler, Lüneburger und Lübbenauer Tabulaturen bis hin zu den Manuskripten Gottfried Lindemanns (der wichtigsten Quelle für Buxtehudes freie Orgelwerke) reichen. Die Zusammenfassung in Sammelhandschriften stellt demgegenüber eine zweite Überlieferungsstufe dar.

7 Breig (wie Anm. 3), S. 57–77.

8 Franz Tunder, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974 (4/1985), Nr. 7 und 11.

9 Die Magnificat-Bearbeitungen des Petri-Organisten liegen seit kurzem erstmals in einer vollständigen Ausgabe vor: Jacob Praetorius, *3 Praeambula – Magnificat-Bearbeitungen*, ergänzt und hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000. Zur Datierung siehe das Vorwort, S. VI.

10 Melchior Schildt, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Köln 1968, Nr. 4, S. 27–54.

den, in einer mustergültigen Synthese zusammen. Auch die anonym aufgezeichnete Fantasie im VIII. Ton fügt sich stilistisch in diese Reihe ein. Sie kann als Höhepunkt Scheidemannscher Bearbeitungskunst betrachtet werden.

Der Bericht des Nekrologs über Johann Sebastian Bachs Orgelimprovisation in der Hamburger Katharinenkirche, wo er „den Choral: An Wasserflüssen Babylon [...] aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführte“¹¹, liefert einen späten Beleg dafür, dass die Kunst der Choralfantasie wesentlich durch das Orgelspiel zur Vesper, in der das Magnificat einen wesentlichen Bestandteil bildete, geprägt wurde¹². Die Kürze des Psalmtons regte dazu an, die Melodie nicht nur einmal als Hauptstimme herauszustellen, sondern sie sequenzierend auf verschiedenen Tonstufen darzubieten oder in unterschiedlichen Mensuren einzusetzen. Schon die Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus und Jacob Praetorius kennen dieses Verfahren. Die Halbverse werden dabei nicht immer im ganzen zitiert, sondern in ihre Bestandteile aufgespalten, die eigene Durchführungen bekommen können (dabei spielt das Initium der zweiten Vershälfte eine besondere Rolle). Damit ist die Grundlage für die Fragmentierungstechnik gelegt. Die Pelpliner Choralfantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* lassen sich so als Versuche erklären, den Reichtum der Bearbeitungstechniken, die auf die Psalmverse angewendet wurden, an einer deutschen Chormelodie zu erproben. Es ist nicht zu übersehen, dass sie in der Verarbeitung der Choralzeilen teilweise andere Wege beschreiten als die allgemein als Scheidemanns Werk anerkannte Choralfantasie *Jesus Christus unser Heiland*. Ebenso deutlich – und auch von Beckmann nicht bestritten – sind die Verbindungen, die zu den Magnificat-Fantasien der Zellerfelder Tabulatur bestehen.

In Klaus Beckmanns Analysen wird den kontrapunktischen Strukturen in den Pelpliner Fantasien besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Mit einigem Recht verweist er darauf, dass die Techniken des Kanons und des doppelten Kontrapunkts in Tunders Choralfantasien häufig angewendet werden, bei Scheidemann so gut wie nie. Bevor man jedoch ein Werturteil über Scheidemanns Befähigung als Kontrapunktiker fällt, muss der Blick auf das kompositorische Umfeld gerichtet werden. Dabei zeigt sich, dass vor der Mitte des 17. Jahrhunderts kontrapunktische Kunstgriffe in der norddeutschen Orgelmusik keine große Rolle spielen. Selbst der „ernsthafte“ Jacob Praetorius zeigt seine vielgerühmte Meisterschaft in kontrapunktischer „Arbeit“¹³ mehr in der cantablen Stimmführung seiner motettischen Orgelverse. In den für mehrmanualige Ausführung geschriebenen Sätzen wird die polyphone Faktur, nicht anders als bei Scheidemann, schon bald durch solistische Gestaltungen zurückgedrängt. Nach dem Vorbild seines Vaters führt er gelegentlich Themenangeführungen und freie kanonische Bildungen ein, die aber mehr Ausschmückungen des Satzes als wesentliche Strukturmerkmale sind.

11 Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel u. a. 1984 (= Bach-Dokumente III), S. 84.

12 Siehe dazu die Diskussion in MuK 65 (1995) zwischen Wolfram Syré, *Die norddeutsche Choralfantasie – ein gattungsgeschichtliches Phantom?*, S. 84–87, und Michael Belotti, *„Norddeutsche Choralfantasie“ bleibt Begriff*, S. 216 f.

13 So die Charakterisierung bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pfarte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1910, S. 328–329. Siehe auch Michael Belotti, *Jacob Praetorius – ein Meister des instrumentalen Kontrapunkts*, in: SJB 18 (1996), S. 99–107.

Seit der Jahrhundertmitte ist bei den norddeutschen Orgelmeistern ein zunehmendes Interesse am Kontrapunkt festzustellen. Es könnte mit dem Auftreten Matthias Weckmanns zusammenhängen, der 1655 Organist an St. Jacobi zu Hamburg wurde. In seinen Orgelversen findet sich eine zuvor nicht gekannte kontrapunktische Durchdringung des Satzes. Einige sind als richtiggehende „kanonische Veränderungen“ angelegt. Das Bemühen der norddeutschen Organisten um kontrapunktische Vertiefung findet seinen Höhepunkt in den kontrapunktischen Studien Buxtehudes aus den 1670er Jahren¹⁴.

Sollte tatsächlich ein Zusammenhang zwischen der Pelpliner Tabulatur und der Studienreise des jungen Hasse bestehen, so könnte man an eine Entstehungszeit der Fantasien um 1660 denken. Man hätte es dann mit Spätwerken Scheidemanns zu tun, der gegenüber neuen Tendenzen in der Kompositionstechnik durchaus aufgeschlossen war¹⁵. Diese Erklärungsmöglichkeit wird von Beckmann vehement abgelehnt. Seine Begründung („es sind keine graduellen, sondern kategoriale Differenzen“¹⁶) ist jedoch alles andere als zwingend. Es ist äußerst problematisch, das stilistische Profil eines Tonsetzers in dieser einseitigen Weise von satztechnischen Fragen abhängig zu machen. In der Wahl einer bestimmten Satztechnik für einen Abschnitt macht sich ein Formungswille geltend, der nicht ohne weiteres mit der musikalischen Sprache des Komponisten gleichgesetzt werden kann. Das Augenmerk muss daneben auf die Linienführung und den Charakter der Kolorierung gerichtet werden. Die kolorierten Diskantlinien Tunders sind aus ungleichartigen Elementen zusammengesetzt und stärker gezackt, insgesamt unregelmäßiger und unvorhersehbarer als die Scheidemanns. *Ein feste Burg* und *Allein zu dir* zeigen demgegenüber die bei aller Expressivität fließende und insgesamt ausgewogene Linienführung, wie sie für Scheidemanns Choralkolorierungen charakteristisch ist. Für Nachweise im einzelnen kann auf das *Schütz-Jahrbuch* 1992¹⁷ verwiesen werden.

Sicherlich ergibt die satztechnische Analyse manche Übereinstimmungen mit dem Werk jüngerer Orgelmeister – nicht allein Tunders. Es ist hier der Ort, einen Abschnitt nachzutragen, der im Manuskript meines Aufsatzes von 1992 enthalten war, aber durch ein technisches Versehen entfiel (er wäre auf dort S. 107 oben einzufügen):

Die Pelpliner Fantasien weisen manche Berührungspunkte mit den großangelegten Choralbearbeitungen von Scheidemanns Schüler und Nachfolger Johann Adam Reinken auf. In *An Wasserflüssen Babylon* findet man neben vielen Gemeinsamkeiten in der Figuration virtuose Passagen am Zeilenende und ein mit Echowirkungen durchsetztes Finale wie in *Ein feste Burg*. Die Zeile „da mußten wir viel Schmach und Schand“ könnte in Anlehnung an die Zeile „der mir aus Nöten helfen kann“ aus *Allein zu dir* geformt sein (ihr ist bei Reinken die offenbar in Hamburg übliche, sonst in den Gesangbüchern nicht belegte phrygische Schlusskadenz gegeben). Der Pelpliner Fund rückt die stilistische Verwandtschaft zwischen Scheidemann und Reinken in ein helleres Licht.

Beckmanns Stellungnahme zum Scheidemann-Tunder-Problem hat eine Fülle wertvoller Beobachtungen erbracht, sie konnte aber die stilistischen, quellenkritischen und notations-technischen Argumente, die in der Studie des Verfassers ins Feld geführt wurden, nicht entkräften. Sicherlich wird man das „traditionelle Scheidemann-Bild“, gegen das sich Beckmanns

14 Kerala J. Snyder, *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: JAMS 33 (1980), S. 544–564.

15 Siehe die 1657 datierte *Canzon in F*, ediert in: Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke III: Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig, Kassel 1971, Nr. 18, S. 35–37; dazu im Vorwort S. IV.

16 Beckmann (wie Anm. 3), S. 91.

17 Wie Anm. 1, S. 99–103.

Kritik richtet, in manchem noch differenzieren können; in einzelnen Fällen mag dies auch einen Abschied von lieb gewordenen Vorstellungen bedeuten. Vor einem einfachen Ablegen von Stilmerkmalen in Schubladen kann freilich nicht eindringlich genug gewarnt werden. Musikgeschichte ist kein einfaches Nacheinander; sie vollzieht sich oft im Miteinander, im Austausch von Gestaltungsideen, in wechselseitigem Anregen. Die Bedeutung des Pelpliner Orgelrepertoires liegt nicht zuletzt darin, dass es dieses Miteinander sichtbar werden lässt.

Wolfgang Iser (* 1926) studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Bonn. Er war Mitglied der Gruppe 47 und arbeitete als Journalist für die Zeitschriften *Die Zeit* und *Der Spiegel*. Er veröffentlichte mehrere Bücher über Literaturtheorie und Ästhetik, darunter *Der Akt des Lesens* (1976) und *Die Imagination des Lesers* (1986). Er ist einer der bekanntesten deutschen Literaturwissenschaftler und hat einen großen Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Diskussion in Deutschland und im Ausland.

Wolfgang Iser (* 1926) studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Bonn. Er war Mitglied der Gruppe 47 und arbeitete als Journalist für die Zeitschriften *Die Zeit* und *Der Spiegel*. Er veröffentlichte mehrere Bücher über Literaturtheorie und Ästhetik, darunter *Der Akt des Lesens* (1976) und *Die Imagination des Lesers* (1986). Er ist einer der bekanntesten deutschen Literaturwissenschaftler und hat einen großen Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Diskussion in Deutschland und im Ausland.

Wolfgang Iser (* 1926) studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Bonn. Er war Mitglied der Gruppe 47 und arbeitete als Journalist für die Zeitschriften *Die Zeit* und *Der Spiegel*. Er veröffentlichte mehrere Bücher über Literaturtheorie und Ästhetik, darunter *Der Akt des Lesens* (1976) und *Die Imagination des Lesers* (1986). Er ist einer der bekanntesten deutschen Literaturwissenschaftler und hat einen großen Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Diskussion in Deutschland und im Ausland.

Wolfgang Iser (* 1926) studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Bonn. Er war Mitglied der Gruppe 47 und arbeitete als Journalist für die Zeitschriften *Die Zeit* und *Der Spiegel*. Er veröffentlichte mehrere Bücher über Literaturtheorie und Ästhetik, darunter *Der Akt des Lesens* (1976) und *Die Imagination des Lesers* (1986). Er ist einer der bekanntesten deutschen Literaturwissenschaftler und hat einen großen Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Diskussion in Deutschland und im Ausland.

Wolfgang Iser (* 1926) studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Bonn. Er war Mitglied der Gruppe 47 und arbeitete als Journalist für die Zeitschriften *Die Zeit* und *Der Spiegel*. Er veröffentlichte mehrere Bücher über Literaturtheorie und Ästhetik, darunter *Der Akt des Lesens* (1976) und *Die Imagination des Lesers* (1986). Er ist einer der bekanntesten deutschen Literaturwissenschaftler und hat einen großen Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Diskussion in Deutschland und im Ausland.

Wolfgang Iser (* 1926) studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Bonn. Er war Mitglied der Gruppe 47 und arbeitete als Journalist für die Zeitschriften *Die Zeit* und *Der Spiegel*. Er veröffentlichte mehrere Bücher über Literaturtheorie und Ästhetik, darunter *Der Akt des Lesens* (1976) und *Die Imagination des Lesers* (1986). Er ist einer der bekanntesten deutschen Literaturwissenschaftler und hat einen großen Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Diskussion in Deutschland und im Ausland.

Die Verfasser der Beiträge

CHRISTIAN BERGER. Geboren 1951; studierte Schulmusik an der Musikhochschule Freiburg sowie Musikwissenschaft, Geschichte und Mathematik an den Universitäten Freiburg, Hamburg, Berlin und Kiel, dort 1981 bis 1994 wissenschaftlicher (Ober-)Assistent. Von 1990 bis 1995 nahm er Vertretungen an den Universitäten Heidelberg, Regensburg, Bonn, Detmold/Paderborn und Greifswald wahr. Seit 1995 Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg. 1998 Visiting Scholar am Music Department der University of North Carolina in Chapel Hill; seit 1998 Schriftleiter der Zeitschrift *Die Musikforschung*. Veröffentlichungen zur Musiktheorie und Musik vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert.

MICHAEL BELOTTI. Geboren 1957 in Tettngang (Württemberg); studierte katholische Kirchenmusik und Musikwissenschaft in Freiburg i. Br.; 1993 Promotion. Kirchenmusiker in Freiburg sowie Lehrtätigkeit an der dortigen Musikhochschule.

PIETER DIRKSEN. Geboren 1961; studierte Musikwissenschaft an der Universität Utrecht. 1987 Magister Artium, 1989 bis 1994 Stipendiat der NWO (Niederländische Organisation für wissenschaftliche Forschung), 1996 Promotion/Habilitation mit einer Arbeit zur Tastenmusik Jan Pieterszoon Sweelincks (ausgezeichnet mit der „Erasmuspremie“ 1997). Konzertpraxis als Cembalist und Organist. Er ist als Forscher und Dozent dem Organ Art Centre in Göteborg sowie der Haarlemmer Orgelsommerakademie verbunden; lehrt 2000 außerdem als Gastprofessor an der Universität Dortmund. Zahlreiche Veröffentlichungen, vorwiegend zur Claviermusik des 16. bis 18. Jahrhunderts.

UWE DROSZELLA. Geboren 1948; studierte ev. Kirchenmusik in Essen (Staatsexamen 1971, Konzertexamen Orgel 1976), Musikwissenschaft in Fribourg, Utrecht, Münster und Detmold. 1977 bis 1983 wiss. Assistent und akademischer Musiklehrer am Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen-Nürnberg; 1984 bis 1997 hauptamtlicher Orgelsachverständiger der ev.-luth. Landeskirche Hannover, in dieser Funktion verantwortlich für die Restaurierungen der wichtigsten Denkmalorgeln Norddeutschlands (u. a. Norden, Grasberg, Steinkirchen, Mariendrebber, Gartow, Tangermünde, Grauhof). Seit 1997 freiberuflich tätig, seit 2000 künstlerischer Leiter der Arolser Barockfestspiele.

JÜRGEN HEIDRICH. Geboren 1959 in Osterode (Harz). Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover, Diplomprüfung 1983. Anschließend Studium an der Georg-August-Universität Göttingen (Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Lateinische Philologie des Mittelalters), 1992 Promotion. Seit 1993 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Göttingen, 1999 Habilitation ebenda, seitdem Oberassistent. Publikationen zur Musikgeschichte des 13. bis 19. Jahrhunderts.

KONRAD KÜSTER. Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990 bis 1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990 bis 1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993 bis 1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

EBERHARD MÖLLER. Geboren 1936 in Königsee/Thüringen; studierte Musikwissenschaft, Schulmusik und Germanistik in Jena. 1964 Promotion, 1993 Habilitation. 1971 bis 1975 Lehrauftrag an der Musikhochschule Dresden; ab 1960 an der Pädagogischen Hochschule Zwickau, seit 1994 an der Technischen Universität Chemnitz tätig. Hier seit 1998 Professor für Musikwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, Musikkultur Mitteldeutschlands.

SIEGFRIED VOGELSÄNGER. Geboren 1927 in Dortmund; studierte nach einer Lehre als Tischler Pädagogik, Kirchenmusik und Schulmusik. Lehrtätigkeit als Assistent an der Pädagogischen Hochschule Dortmund, nach Promotion (1972) und Habilitation (1974) bis zu seiner Emeritierung 1992 als Professor für Medienpädagogik und Musik im Fachbereich Sozialwesen an der Fachhochschule Niederrhein in Mönchengladbach.

MICHAEL WILDT. Geboren 1937 in Paderborn; studierte Musikwissenschaft in Paderborn, Promotion 1967, Habilitation 1972. Seit 1972 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Mainz.

HAROLD DIERCKX. Geboren 1901, studierte Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1928 Promotion, 1933 Habilitation. 1933 bis 1937 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1937 bis 1945 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1945 bis 1950 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1950 bis 1955 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1955 bis 1960 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1960 bis 1965 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1965 bis 1970 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1970 bis 1975 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1975 bis 1980 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1980 bis 1985 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1985 bis 1990 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1990 bis 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1995 bis 2000 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn.

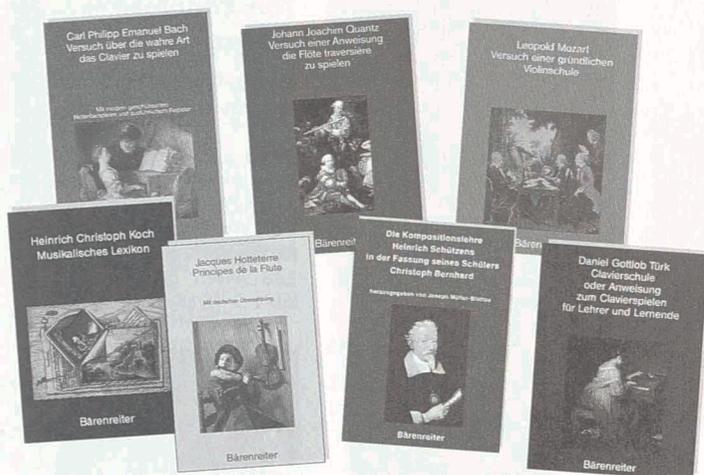
URS DROBILLA. Geboren 1909 in Berlin. 1934 Promotion, 1937 Habilitation. 1937 bis 1945 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1945 bis 1950 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1950 bis 1955 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1955 bis 1960 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1960 bis 1965 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1965 bis 1970 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1970 bis 1975 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1975 bis 1980 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1980 bis 1985 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1985 bis 1990 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1990 bis 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1995 bis 2000 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn.

JÜRGEN HILBERT. Geboren 1939 in Osnabrück. 1967 Promotion, 1972 Habilitation. 1972 bis 1977 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1977 bis 1982 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1982 bis 1987 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1987 bis 1992 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1992 bis 1997 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1997 bis 2002 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2002 bis 2007 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2007 bis 2012 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2012 bis 2017 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2017 bis 2022 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn.

KONRAD KOSTER. Geboren 1927 in Göttingen. 1952 Promotion, 1957 Habilitation. 1957 bis 1962 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1962 bis 1967 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1967 bis 1972 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1972 bis 1977 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1977 bis 1982 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1982 bis 1987 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1987 bis 1992 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1992 bis 1997 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 1997 bis 2002 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2002 bis 2007 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2007 bis 2012 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2012 bis 2017 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn. 2017 bis 2022 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn.

Die großen Musiktheoretiker

Studienausgaben und Reprints



Joseph Müller-Blattau
Die Kompositionslehre Heinrich Schützens
 in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard
 ISBN 3-7618-1267-1

Leopold Mozart
Versuch einer gründlichen Violinschule
 Reprint der 1. Auflage 1756
 ISBN 3-7618-1238-8

Daniel Gottlob Türk
Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen
 für Lehrer und Lernende. Reprint der 1. Ausgabe von 1789
 ISBN 3-7618-1381-3

Carl Philipp Emanuel Bach
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen
 1. und 2. Teil. Reprint der 1. Auflage Berlin 1753 und 1762
 ISBN 3-7618-1199-3

Jacques Hotteterre
Principes de la Flüte
 Reprint d. Amsterdamer Ausgabe von 1728
 ISBN 3-7618-1418-6

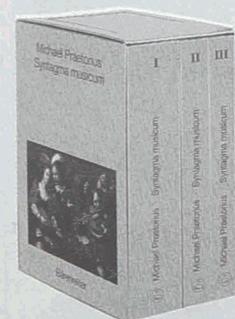
Johann Joachim Quantz
Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen
 Reprint der Ausgabe Berlin 1752
 ISBN 3-7618-1390-2

Heinrich Chr. Koch
Musikalisches Lexikon
 Frankfurt/Main 1802
 ISBN 3-7618-1507-7

Preiswerte Studienausgaben im Neusatz von Text und Noten:

Johann Mattheson
Der vollkommene Capellmeister
 ISBN 3-7618-1413-5

Johann Gottfried Walther
Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec
 ISBN 3-7618-1509-3



Michael Praetorius
Syntagma musicum Band I-III
 Reprint der Originalausgaben von 1614/15 und 1619
 3 Bände im Schuber
 ISBN 3-7618-1527-1



Bärenreiter
 www.baerenreiter.com

MUSIK UND KIRCHE



Paul-Gerhard Nohl **Geistliche** **Oratorientexte**

Entstehung - Kommentar - **Interpretation**

Der Messias - Die Schöpfung
- Elias - Ein deutsches
Requiem

496 Seiten; Taschenbuch
ISBN 3-7618-1505-0

■ *Die vier großen Oratorien*
- vom Text her verstanden,
mit neuen Perspektiven auf
die Musik.

Paul-Gerhard Nohl **Lateinische** **Kirchenmusiktexte**

Geschichte - Übersetzung **- Kommentar**

Messe - Requiem -
Magnificat - Dixit Dominus -
Te Deum - Stabat Mater

2. Auflage. 244 Seiten;
Taschenbuch
ISBN 3-7618-1249-3



Oratorienführer

Hrsg Silke Leopold
und Ullrich Scheideler
(Metzler/Bärenreiter)
XIV und 839 Seiten; Leinen
ISBN 3-7618-2012-7

■ *Der »Oratorienführer«*
gibt zuverlässig Auskunft
über rund 450 Werke von
mehr als 200 Komponisten
von Monteverdi bis heute.

Georg Feder **Joseph Haydn** **Die Schöpfung**

»Bärenreiter Werkein- **führungen«**

276 Seiten; Taschenbuch
ISBN 3-7618-1253-1

Christoph Wolff, **Ton Koopman**

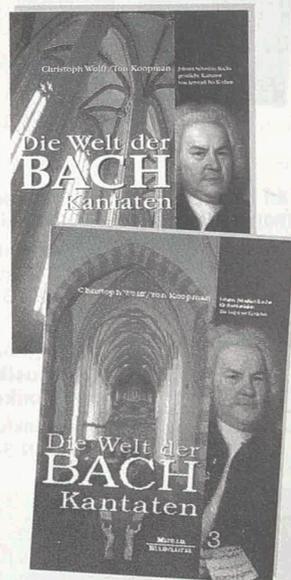
Die Welt der **Bach-Kantaten**

(Metzler/Bärenreiter)

Band 1

Johann Sebastian Bachs **Kirchenkantaten:** **Von Arnstadt bis in die** **Köthener Zeit**

238 Seiten; gebunden
ISBN 3-7618-1275-2



Band 2

Johann Sebastian **Bachs weltliche Kantaten**

2. Auflage. 240 Seiten;
gebunden
ISBN 3-7618-1276-0

Band 3

Johann Sebastian Bachs **Leipziger Kirchenkantaten**

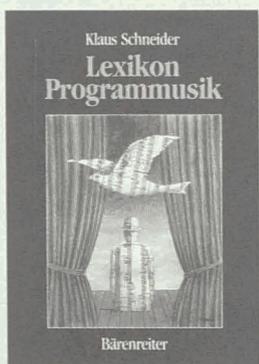
264 Seiten; gebunden
ISBN 3-7618-1277-9



Bärenreiter

www.baerenreiter.com

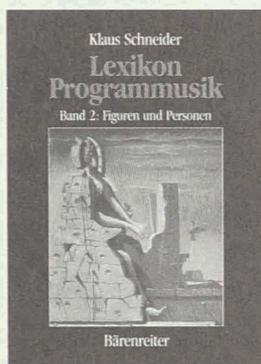
Musikbücher zum Nachschlagen



Klaus Schneider Lexikon Programmmusik

Band 1
Stoffe und Motive
420 Seiten; geb.
ISBN 3-7618-1431-3

■ Rund 12.000 Einzelnachweise »darstellender« Instrumentalmusik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, geordnet nach Themen.



Klaus Schneider Lexikon Programmmusik

Band 2
Figuren und Personen
351 Seiten; geb.
ISBN 3-7618-1497-6

■ Rund 12.000 Einzelnachweise »darstellender« Instrumentalmusik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, geordnet nach Themen (z. B. Abend, Geheimnis, Karneval, Regen, Zeit).

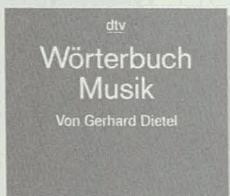


Franz Schubert Symphonien

Entstehung · Deutung · Wirkung

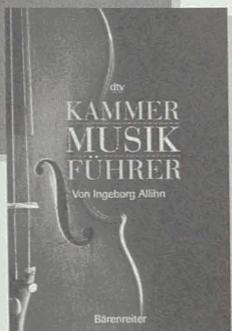
Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate Ulm (Bärenreiter/dtv). 270 Seiten; Tb ISBN 3-7618-1490-9

■ In allgemein verständlicher Form und Sprache wird jede Symphonie in einem separaten Kapitel behandelt, das jeweils eine Werkbeschreibung, Dokumente und einen freien Essay zu übergeordneten Fragen enthält.



Wörterbuch Musik

Von Gerhard Dietel



Kammermusikführer

Hrsg. von Ingeborg Allihn (Bärenreiter/dtv). 734 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen; Tb ISBN 3-7618-1508-5

■ Alphabetisch angelegt, behandelt der »Kammermusikführer« 145 Komponisten und dokumentiert auf diese Weise die Vielfalt und den Wandel des kammermusikalischen Repertoires.

Gerhard Dietel Wörterbuch Musik

(Bärenreiter/dtv). 347 Seiten mit Illustrationen und vielen Notenbeispielen; Tb ISBN 3-7618-1471-2

■ Dieses fundierte Nachschlagewerk informiert in rund 5.700 Stichwörtern zuverlässig über alle Sachfragen zur Musik.



Bärenreiter

www.baerenreiter.com

Das größte Musikkompandium des 17. Jahrhunderts –

jetzt als preisgünstige Komplettausgabe

Michael Praetorius Syntagma musicum Band I-III

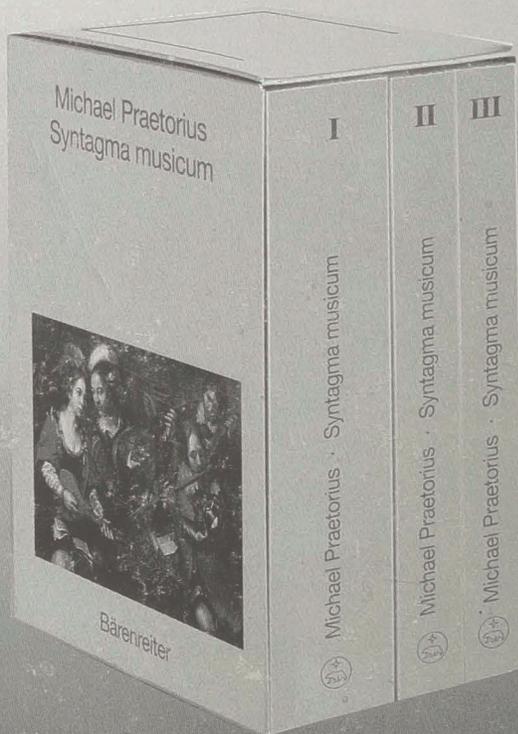
Reprint der Originalausgaben
von 1614/15 und 1619

ISBN 3-7618-1527-1

Drei Bände
im Schuber

Das »Syntagma musicum« ist das herausragende Nachschlagewerk zur Musiktheorie, Aufführungspraxis und Instrumentenkunde des 17. Jahrhunderts. Michael Praetorius hat darin in einzigartiger Weise die Musikpraxis und das musiktheoretische Wissen seiner Zeit enzyklopädisch und exemplarisch dargestellt.

Das Buch ist für diese Bereiche und für die Instrumentenkunde ein Quellenwerk ersten Ranges und hat die wesentlichen Grundlagen für die Wiederbelebung der Barockmusik im 20. Jahrhundert und den Neubau historischer Instrumente geliefert.



- I: Musicae artis Analecta
- II: De Organographia
(Instrumentenkunde)
- III: Termini musici

SLUB DRESDEN



3 0703317

Bärenreiter
baerenreiter.com