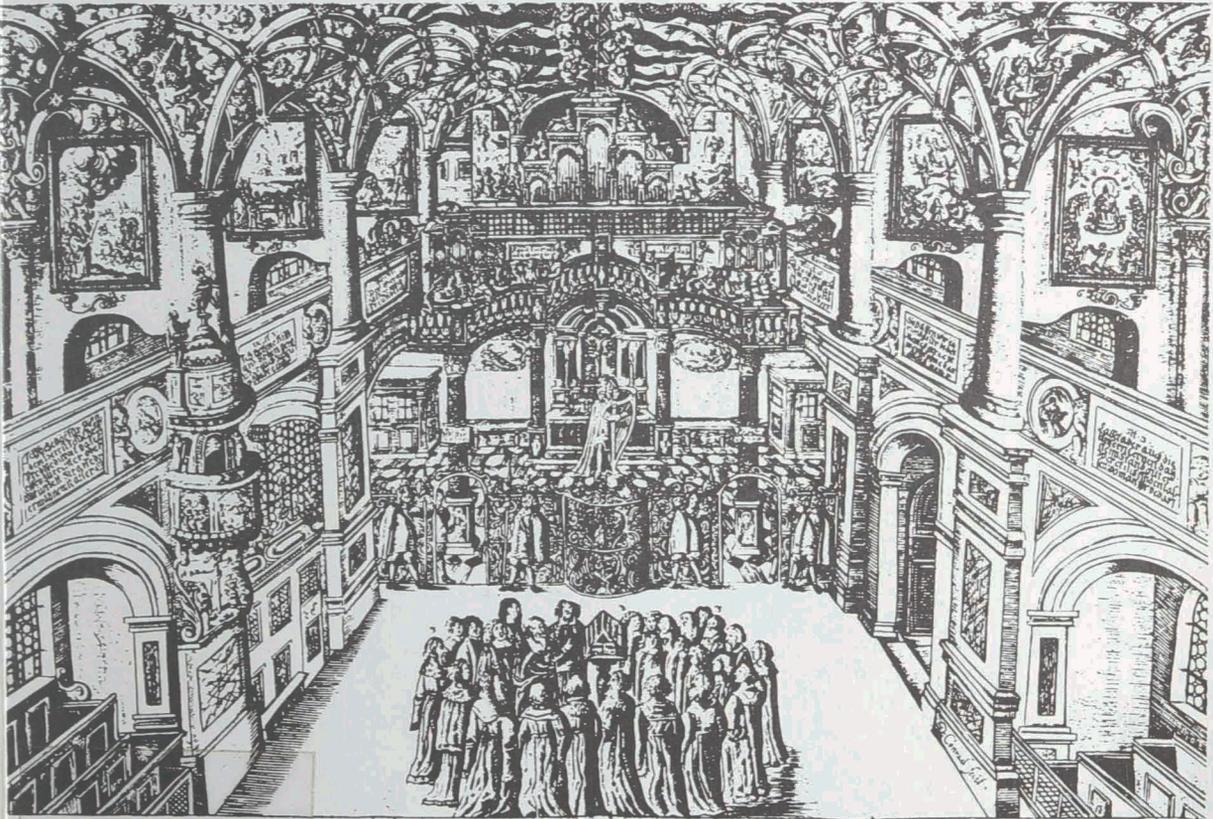


Schütz-Jahrbuch 2005



SLUB Dresden

MZ

8

414

zell 1

Bärenreiter

7M1

u027

MAG 1 P2

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von
WALTER WERBECK

in Verbindung mit
WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD, WOLFRAM STEUDE

27. Jahrgang 2005



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

Schütz-Jahrbuch

MZ. 8. 414-27.2005
Weitere Sig.:

11.04.2006

Ablage m027/MAG

27.2005

Sab V



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel.
Die Heinrich-Schütz-Tage Greifswald wurden durch eine großzügige Spende der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung gefördert.

© 2006 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1683-9

ISBN 978-3-7618-1683-7

ISSN 0174-2345

MZ. 8. 414- 27. 2005

INHALT

VORTRÄGE DER SCHÜTZ-TAGE GREIFSWALD 2004

WALTER WERBECK (Greifswald)
Kirchenferne „Operngesänge“ – „wahrer Oratorienstyl“ – „unermeßlicher Inhalt“
Schütz-Bilder im 19. Jahrhundert und ihre Vermittler 7

OTFRIED VON STEUBER (Marburg)
Philipp Dulichius – Kantor an St. Marien und am Fürstlichen Pädagogium
in Stettin von 1587 bis 1630 25

FREIE BEITRÄGE

ARNO FORCHERT (Detmold)
Musik als Auftragskunst – Bemerkungen zum Schaffen des Michael Praetorius 37

SIEGBERT RAMPE (Köln)
Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion
norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss) 53

KONRAD KÜSTER (Freiburg)
Cembalo- und Violinmusik im Notenbuch des Johann Kruse (1694/1704) –
Kompositionen Buxtehudes, Reinkens, Pachelbels, Muffats und anderer 129

Die Verfasser der Beiträge 175

ABKÜRZUNGEN

ADB	<i>Allgemeine deutsche Biographie</i> , Bd. 1–56, München u. Leipzig 1876–1912
AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMZ	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i>
Bd., Bde.	Band, Bände
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
BJbHM	<i>Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis</i>
BuxWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude</i> . [...] Hrsg. von Georg Karstädt, Wiesbaden 1974
BWV	<i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach</i> . [...] Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950
BzAfMw	<i>Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
ed., eds.	edited/editor, editors
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
Faks.	Faksimile
FbWV	Fröberger-Werkverzeichnis (Bd. 6 der von S. Rampe besorgten <i>Neuen Ausgabe sämtlicher Werke</i> , Kassel u. a. 1993ff.)
GA	Gesamtausgabe
H.	Heft
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
Jb.	Jahrbuch
LübWV	Lübeck-Werkverzeichnis, in: Wolfram Syré, <i>Vincent Lübeck, Leben und Werke</i> , Frankfurt/M. u. a. 2000 (= Europ. Hochschulschriften 36/305)
LWV	Herbert Schneider, <i>Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)</i> , Tutzing 1981 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 14)
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff.
MGkK	<i>Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst</i>
MT	<i>The Musical Times</i>

MuK	<i>Musik und Kirche</i>
MWBl	<i>Musikalisches Wochenblatt</i>
Nachdr.	Nachdruck
NBA	Johann Sebastian Bach, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig u. Kassel 1954 ff.
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
New GroveD2	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
NZfM	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
RiemannL	Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959–1975
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz [...] Dresden [...] 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig <i>Jahrbuch Peters</i> 1985 bzw. 1986/87)
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , 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	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
Slg.	Sammlung
SmWV	Verzeichnis der Orgelwerke Heinrich Scheidemanns, in: Werner Breig, <i>Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann</i> , Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3)
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
TWV	Georg Philipp Telemann, <i>Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. [...] Instrumentalwerke</i> , hrsg. von Martin Ruhnke, 3 Bände, Kassel u. a. 1984, 1992, 1999 (= Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Supplement 1–3)
VfMw	<i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i>
vol., vols.	volume, volumes
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>

Kirchenferne „Operngesänge“ – „wahrer Oratorienstyl“ – „unermesslicher Inhalt“

Schütz-Bilder im 19. Jahrhundert und ihre Vermittler

WALTER WERBECK

Im Rahmen einer Tagung zum *Kantorat im Ostseeraum im 18. Jahrhundert*, in der die *Bewahrung, Ausweitung und Auflösung* dieses kirchenmusikalischen Amtes im Mittelpunkt steht¹, über Heinrich Schütz zu sprechen und damit zugleich auch noch Heinrich-Schütz-Tage zu eröffnen, ist alles andere als selbstverständlich. Als Joachim Kremer und ich vor zwei Jahren während unserer letzten *Musica-Baltica*-Tagung, bei der es um Orgelbau, Orgelmusik und Organisten ging², beschlossen, die nächste Konferenz dem Thema Kantorat zu widmen, dachten wir nicht an Heinrich Schütz, und als bald darauf die Idee aufkeimte, die Mitglieder der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft nach Greifswald einzuladen und die *Musica-Baltica*-Tagung gewissermaßen als wissenschaftlichen Anteil in Greifswalder Schütz-Tage zu integrieren, war den Beteiligten durchaus klar, dass die Themen Schütz und Kantorat im 18. Jahrhundert so gut wie nichts miteinander zu tun haben: Schütz war im 18. Jahrhundert längst tot und weitgehend vergessen, und Kantor ist er auch nie gewesen.

Es sind Kompromisse nötig, um beide Themenbereiche überhaupt in Verbindung zu bringen. Man muss sich aus dem 18. ins 19. Jahrhundert begeben, und angesichts des Endes des alten Kantorats muss man den Blick auf neue musikalische Institutionen und das Schütz-Bild richten, von dem sie ausgingen und das sie weiter vermittelten. Denn im 19. Jahrhundert ist Heinrich Schütz wieder entdeckt worden, und daran haben Personen in musikalischen Ämtern einen wesentlichen Anteil gehabt, die keineswegs immer Kantoren waren. Allerdings handelten sie nicht unabhängig von den Bemühungen der noch jungen Musikgeschichtsschreibung um Schütz und sein Werk. Schließlich mussten diejenigen, die Schütz aufführten, nicht nur von ihm gelesen haben, ihnen musste auch Musik von ihm zur Verfügung stehen, sie mussten mit dieser Musik umgehen können und sie einem Publikum präsentieren, dessen Interesse für derart alte Musik man sich keineswegs sicher sein konnte.

Ich werde deshalb im weiteren zunächst auf die Entdeckung Schützens durch die frühe Musikhistorik eingehen und nach dem Schütz-Bild fragen, das hier vermittelt worden ist. In einem zweiten Schritt geht es um Personen, aber auch um Institutionen, die seine Musik aufgeführt haben. Dabei kommen weitere Schütz-Bilder zum Vorschein. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang nicht nur danach, wer Schütz überhaupt musizierte und in welchem Rahmen das geschah. Zu fragen ist auch, welche Werke in welcher Form aufgeführt wurden und wie man die Arbeit der jeweiligen Chöre bzw. Chorleiter bewertete. Denn natürlich hing die Bereitschaft, sich auf das Abenteuer Schütz einzulassen, auch von der Erwartung positiver Reaktionen durch die interessierte Öffentlichkeit ab.

1 Die Publikation des Tagungsberichts durch Joachim Kremer und den Verf. ist in Vorbereitung.

2 Vgl. den Tagungsbericht: Matthias Schneider u. Walter Werbeck (Hrsg.), *Orgelbau, Orgelmusik und Organisationen des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt u. a. 2006 (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 14).

Über das ganze Ausmaß vor allem der praktischen Beschäftigung mit der Musik von Schütz im 19. Jahrhundert und über die Schütz-Bilder, die dabei eine Rolle spielten, lässt sich allerdings nur spekulieren, weil sich bislang, soweit ich sehe, noch niemand die Mühe gemacht hat, die Quellen – und das sind in erster Linie die Zeitschriften, die über das Musikleben informieren – vollständig aufzuarbeiten. Renate Brunner hat im Schütz-Jahrbuch 1984 immerhin einige Fundstellen aufgelistet³ und das *Répertoire international de la presse musicale* (RIPM) bietet Inhaltsangaben und Indices wenigstens für einige wichtige deutsche Musikzeitschriften. Die meisten originalen Register der entsprechenden Blätter sind allerdings nicht ausführlich genug, und viele lokale Zeitungen harren noch gänzlich der Auswertung. Wir kennen weder alle Orte, in denen Musik von Schütz aufgeführt wurde, noch alle Institutionen, die daran beteiligt waren, wir wissen nur in einigen Fällen, welche Werke von ihm in welcher Gestalt erklangen und wie das Publikum darauf reagierte. Und noch eine weitere Einschränkung: Die Musikzeitschriften geben in der Regel detaillierte Auskünfte allein über Konzerteignisse. Ob Schütz darüber hinaus auch im Gottesdienst musiziert wurde, erfährt man so gut wie gar nicht. Hier sind wir allein auf indirekte Hinweise angewiesen. Sie stimmen allerdings darin überein, dass Schützsche Musik in der Liturgie des Gottesdienstes kaum eine Rolle spielte. Schütz galt im 19. Jahrhundert, soviel steht wohl fest, als ein Komponist vor allem für das Konzert; Hermann Kretzschmar wusste schon, warum er 1888 Schützsche Passionen, Psalmvertonungen und Motetten in seinem *Führer durch den Concertsaal* besprach⁴. Die musikalischen Institutionen und ihre Leiter, von deren Schütz-Aufführungen die Rezensenten und Korrespondenten berichten, haben allesamt am Konzertbetrieb partizipiert – was allerdings, wie sich noch zeigen wird, die Zuständigkeit zumindest einiger Chöre auch für den Gottesdienst nicht ausschließt.

*

Als Pionier der frühen Wiederentdeckung Schützens in der Musikhistoriographie⁵ hat Carl von Winterfeld im zweiten Band seiner 1834 publizierten Monographie über Giovanni Ga-

3 Renate Brunner, *Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1672–1925*, in: SJB 6 (1984), S. 102–127 pass.

4 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal. II. Abteilung, erster Theil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Cantaten*, Leipzig 1888. Der Autor behandelte das in seiner Zeit von Schütz bekannte Repertoire: die Passionen nach Matthäus, Lukas, Johannes sowie (unter Vorbehalt) von Markus, die Sieben Worte sowie die Osterhistorie, pauschal die Psalmen Davids sowie einige wenige Motetten und Vokalkonzerte.

5 Vor allem Friedhelm Krummacher hat sich in mehreren Arbeiten mit der Schütz-Rezeption im 19. Jahrhundert beschäftigt; sein Fazit: „[...] die musikalische Historiographie, die sich im 19. Jahrhundert [...] ausbildete, kam weithin ohne den wenig bekannten Namen von Schütz aus.“ (*Überlegungen zur Schütz-Rezeption*, in: SJB 12 [1990], S. 73–82, hier S. 74). Vgl. vom selben Autor auch: *Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach im Blick Philipp Spittas*, in: SJB 17 (1995), S. 9–27, außerdem: *Heinrich Schütz – ein Klassiker?*, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, Laaber 1988 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), S. 34–58, bes. S. 36–38. Beiträge zur Schütz-Pflege im 19. Jahrhundert lieferten Ray Robinson, *Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries*, in: SJB 12 (1990), S. 112–130, Michael Märker, *Carl Riedel und die Leipziger Schütz-Rezeption im 19. Jahrhundert*, in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Rezeption Alter Musik. [...] Protokollband*, Bad Köstritz 1999 (= Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, Sonderreihe Monographien 6), S. 46–57, und neuerdings Eberhard Möller, *Schütz-Rezeption und -Biographik von Johann Gottfried Walther (1732) bis Philipp Spitta (1894)*, in: Friederike Böcher (Hrsg.), *Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit. Kolloquium*

brieli⁶ die Aufmerksamkeit erstmals „mit Nachdruck“⁷ auf Heinrich Schütz gelenkt. Elf Jahre später ist er erneut ausführlich auf Schütz und seine Musik eingegangen⁸. Winterfelds Bedeutung erschöpft sich allerdings nicht darin, die Beschäftigung mit Schütz in der folgenden Zeit angeregt zu haben. Vielmehr vermittelte er verschiedene Schütz-Bilder, die für unser Thema von grundlegender Bedeutung sind⁹. Eines dieser Bilder ist die nur eingeschränkte Tauglichkeit der Musik Schützens für die Kirche. Weil Schütz, wie Winterfeld schrieb, so stark „dem Einflusse Italiens unterlag, weil er mit seinem Wirken und Schaffen auf einem fremden Boden wurzelte, der nur für Früchte anderer Art ein gedeihlicher war“, weil deshalb das protestantische Kirchenlied in seinen Werken kaum eine Rolle spielte und selbst die Melodien des Becker-Psalters nicht als „Muster geistlicher Liedweisen“ gelten könnten¹⁰, dürfe man ihn nicht zu den „Kirchensängern“ rechnen. Hinter diesem Urteil steht, wie schon mehrfach betont wurde, Winterfelds Ideal einer Kirchenmusik im Geiste Palestrinas, a-cappella, aber auf den protestantischen Gottesdienst zugeschnitten, und das heißt: mit Einbeziehung von Chormelodien. Als Muster galten Winterfeld Johannes Eccard und seine preußischen Festlieder. Beispiele daraus sind in Sammlungen mehrstimmiger Gottesdienstmusik ediert worden, hatten aber ebenfalls in Konzerten mit alter Musik ihren festen Platz¹¹.

Im Gegensatz zu diesem eher negativ gefärbten Schütz-Bild steht Winterfelds durchweg positive Sicht Schützens als des „hervorragendsten unter den Tonmeistern des 17ten Jahrhunderts“¹². Worin Winterfeld die Qualitäten von Schütz' Musik sah, das hat er wie folgt zusammengefasst¹³:

„Ihm lag nicht an einem bloßen sinnreichen, mannichfaltigen Spiele mit Formen, die aus Welschland stammten [...]; er hat mit Glück gestrebt, diese Formen geistig zu durchdringen, sie durchzubilden, auszugestalten. Ton und Wort hat er gegenseitig einander eingebildet, und des Wortes rechte Kraft eben durch jene Kunst der Stimmenverflechtung erst geltend gemacht, von der man eine Weile gewöhnt, daß sie dieselbe schwäche, ja zerstöre. Alles dieses aber hat er eben so wieder durch den Einfluß Italiens zu leisten vermocht, dem er mit ächt künstlerischen Sinne sich hingab, das Empfangene in einem wahrhaft treuen, deutschen Gemüthe aufnehmend und hegend, sich zu eigenem Schaffen daran erwärmend.“

Das sind noch heute vertraute Töne, die Winterfeld hier anschlägt: Schütz, der dem Wort – und das heißt: dem Bibelwort – mit seiner Musik erst die wahrhaft „rechte Kraft“ verliehen, es durch kunstvolle kontrapunktische Arbeit „wunderbar belebt“¹⁴ hat. Aber dabei bleibt es

anlässlich des Festwochenendes „50 Jahre Ausstellungen zu Heinrich Schütz in seinem Geburtshaus“, Bad Köstritz 2005 (= Köstritzer Schriften 4), S. 41–55.

- 6 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. 2, Berlin 1834, S. 168–212: „Johannes Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz.“ Auszüge sind publiziert in HS-WdF, S. 15–26.
- 7 Philipp Spitta, *Heinrich Schütz' Leben und Werke.*, in: ders., *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 1–60, hier S. 3.
- 8 Carl von Winterfeld, *Der ev. Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 2, Leipzig 1845, S. 207–230.
- 9 Obwohl Winterfelds Bedeutung für die Schütz-Renaissance unstrittig ist, steht eine eingehende Untersuchung der von ihm entworfenen Schütz-Bilder bis heute aus.
- 10 Winterfeld (wie Anm. 8), S. 229.
- 11 Zu Winterfelds Überzeugung, weder Schütz noch Bach taugten mit ihrer Musik für den Gottesdienst, vgl. zuletzt auch Wolfgang Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997 (= BzAfMw 39), S. 99.
- 12 Winterfeld (wie Anm. 8), S. 229.
- 13 Ebd.
- 14 Winterfeld (wie Anm. 6), S. 187.

nicht. Nach Winterfelds Überzeugung nutzte Schütz seine spezifische Begabung zur Entwicklung einer ganz neuen Gattung. Schauplatz dafür ist der dritte Teil der *Symphoniae sacrae*, für Winterfeld Schützens bedeutendste Werksammlung überhaupt. Hier sieht er Schütz in der Schaffung „lebendiger Tonbilder“¹⁵ am weitesten fortgeschritten, und dieser Fortschritt

„weist hin zu der späteren Zeit, die Keime des Oratoriums sehen wir in ihnen völliger entfaltet, eine Ursprünglichkeit und Frische in Auffassung der Aufgaben tritt uns entgegen, welche unsere Neigung auch da, wo das Erreichte hinter dem Gewollten zurückgeblieben sein sollte, gewinnt.“

Schütz hat also nach Winterfelds Überzeugung mit seinen besten Werken in den *Symphoniae sacrae* III die Grundlagen des Oratoriums geschaffen. Dafür stehen vor allem diejenigen von Winterfeld ausführlich besprochenen Konzerte der Sammlung, die er „darstellende“ nannte: die Vertonungen der Bekehrung des Saulus („Saul, Saul, was verfolgst du mich“ SWV 415), des Berichtes vom zwölfjährigen Jesus im Tempel („Mein Sohn, warum hast du uns das getan?“ SWV 401) und der Erzählung des Engels in Josephs Traum („Siehe, es erschien der Engel“ SWV 403)¹⁶.

Winterfelds Sichtweise von der geradezu dramatischen Kraft in Schütz' Hauptwerken war außerordentlich einflussreich. Noch Philipp Spitta hat sie umstandslos geteilt. Schon im ersten Band seiner epochalen Bach-Biographie, der 1873 erschien, spielt Schütz allein dort eine Rolle, wo es um die Gestaltung biblischer Szenen geht, also bei der Vorgeschichte des Oratoriums. Bei Schütz und Hammerschmidt, so Spitta, sei alles „principiell schon ganz so vorgebildet, wie es sich bei Händel und in der Bachschen Passion vollenden sollte“¹⁷. Diesen Zugriff auf Schütz hat Spitta auch später nicht mehr revidiert. Nachdem er zwischen 1885 und 1894 nichts weniger als eine Ausgabe sämtlicher Werke Schützens veranstaltet hatte¹⁸ und dessen Musik kannte wie kein zweiter, fasste er 1894 sein Schütz-Bild noch einmal zusammen¹⁹. Die wesentliche Verdienste des Komponisten sah Spitta, nicht anders als Winterfeld, in der Schaffung einer geradezu bildhaften Musik:

„Stille Ergebung im Leid und feierliche Andacht, leidenschaftliches Rufen aus tiefer Noth, zornige Erregtheit und kriegerische Energie, Lobsingen Gottes in fast bacchantischem Schwung und wieder in tief innigem Genügen, für alles hat der Componist scheinbar unerschöpfliche Ausdrucksmittel bereit. [...] Man hört nicht nur, man glaubt zu sehen.“ Und endlich: „Eine Begabung wie diese mußte naturgemäß zur dramatischen Scene hinziehen.“

Kein Wunder, wenn in diesem Kontext auch für Spitta die Konzerte der *Symphoniae sacrae* III eine besondere Rolle spielen: „Bach wie Händel“, so Spittas Überzeugung, „wurzeln in Schützens geistlichem Concert“, mit dem der Meister den „Grundriß für die gesammte kirchliche sowohl wie oratorienhafte Kunst der nächstfolgenden Hundert Jahre fertig gestellt“²⁰ habe. Gleiches gilt aber auch für die Vertonung der Sieben Worte (SWV 478) und die

15 Ebd., S. 196 f. Dort auch das folgende Zitat.

16 Winterfeld veröffentlichte diese und weitere Kompositionen Schützens, zum Teil auszugsweise, in Band 3 seiner Gabrieli-Monographie (1834), S. 82 ff. u. S. 139 ff.

17 Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, 1. Band, Leipzig 3/1921, S. 43.

18 SGA.

19 Spitta (wie Anm. 7), S. 55 f.

20 Ebd., S. 51, das folgende Zitat S. 52.

Passionshistorien (SWV 479–481) – wobei Spitta die unbegleiteten Rezitative, die Schütz hier geschrieben hatte, als „Steigerung seiner durchaus modernen dramatischen Anschauungsweise“ ausdrücklich lobte.

Auch in der Frage nach einer Eignung von Schütz' Musik für den Gottesdienst hat Spitta Winterfelds Reserve im Prinzip übernommen. Nur „zum Teil“ könne Schütz zu den Kirchenkomponisten gezählt werden, weil seine Musik immer auch eine „nichtkirchliche Seite“ habe. Dieses Nichtkirchliche aber ist das Dramatisch-Darstellende, und gerade hier, im „oratorienhaften Zug“ der Werke, liege „die Hauptstärke des Meisters“²¹.

*

Es waren also zwei eng miteinander zusammenhängende Überzeugungen, die weithin im 19. Jahrhundert vorherrschten: Schütz hatte eine besondere Begabung für illustrative, den jeweiligen Text so plastisch wie irgend möglich abbildende Musik. Deshalb war er, auch durch die in seinen besten Konzerten angelegte Technik des beständigen Wechsels chorischer und solistischer, jeweils instrumental gestützter Partien, prädestiniert zur Schaffung dramatischer Szenen. Das disqualifizierte ihn allerdings für die Kirchenmusik. Weil Schütz nur wenige, noch dazu nicht besonders überzeugende Kirchenliedbearbeitungen schrieb und seine stärkeren Werke nicht ohne Sologesang und Instrumente auskommen, hat seine Musik in der Kirche keinen Platz. Hermann Oesterley, Autor eines 1863 in Göttingen publizierten *Handbuchs der Musikalischen Liturgik in der deutschen evangelischen Kirche*, lehnte Schützens Werke denn auch rundweg ab: Es handele sich um „Operngesänge mit geistlichen Texten“, die den Kunstgesang der evangelischen Kirche in den Ruin geführt hätten²².

Andererseits hatte Schütz die Grundlagen für das Oratorium gelegt, das bei Händel und in den Passionen Bachs seinen Höhepunkt feiern sollte. Dieser Kontext gab der verbreiteten Apostrophierung Schützens als „Vater der deutschen Musik“ ihren ganz besonderen Sinn, der allerdings bald noch weiter gefasst wurde. Denn Schützens Vaterrolle brauchte nicht nur auf die Funktion eines Wegbereiters für Händel und Bach beschränkt zu werden, man konnte sie auch auf das zeitgenössische Oratorium ausdehnen. Eine weitere Vaterrolle brachte Gustav Schilling ins Spiel, als er im Schütz-Artikel seines Lexikons 1838 die Überzeugung äußerte, Schütz sei „das hohe Prädicat eines Vaters der deutschen Musik“ insofern „nicht mit Unrecht beigelegt worden, als er schon 1628 [...], wo in Deutschland noch an keinen Theaterstyl gedacht wurde und gedacht werden konnte“, mit der *Daphne* die erste deutsche Oper geschrie-

21 Philipp Spitta, *Heinrich Schütz*, in: HS-WdF, S. 27–34, hier S. 30. Bezeichnenderweise hat Spitta denn auch Schütz in seinem Aufsatz *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage* (in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 29–58) „mit keinem Wort erwähnt“ (Sandberger, wie Anm. 11, S. 114).

22 Oesterley, S. 181. Zur theologischen Begründung des a-cappella-Ideals gerade in der protestantischen Kirche, für die Namen wie Ludwig Schöberlein und Theodosius Harnack stehen, vgl. Sandberger (wie Anm. 11), S. 101 ff. Ungeachtet dieser Strömung wurde etwa Vokalmusik Bachs schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für den Gottesdienst gefordert, und zwar mit den gleichen Argumenten – „predigthafter Charakter“ –, die für Oesterley (einen Schüler Schöberleins) gerade einen Makel darstellen: Bachs Musik, so seine Überzeugung, ist zu weltlich, zu „dramatisch“.

ben habe²³. Schillings Vereinnahmung von Schütz als Vater der deutschen Oper geriet, wie sich noch zeigen wird, keineswegs in Vergessenheit, auch wenn sie, weil von der *Daphne* keine Musik zur Verfügung stand, längst nicht so wirkungsmächtig war wie das Bild vom Vater des Oratoriums. In dieses Bild aber fügten sich nicht so sehr die von Winterfeld gelobten Konzerte der *Symphoniae sacrae* III ein – auch wenn „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ eine durchaus respektable Karriere machte –, sondern vor allem Schützens Passionen sowie seine Vertonung der Sieben Worte Christi am Kreuz. Für ihre besondere Beliebtheit im 19. Jahrhundert lassen sich mehrere Gründe anführen.

Erstens war ihre Musik nicht verloren wie die zu *Daphne*. Zweitens bildeten sie die ideale Brücke zwischen Schütz und Bach, dessen Passionen, vorab diejenige nach Matthäus, als Hauptwerke nicht nur oratorischer Musik, sondern überhaupt der protestantischen Kirchenmusik ein langsam, aber stetig wachsendes Publikum fanden. Und Chorvereine, die sich solche schwierigen und anspruchsvollen Werke nicht zutrauten, aber doch auch eine Passionsvertonung in der Karwoche aufführen wollten, griffen nun gerne auf Schütz zurück²⁴. Drittens schließlich ließ sich gerade von Vertonungen größerer Handlungen mit einer Vielzahl beteiligter Personen eine Linie konstruieren, die über Händel und Bach bis hin zum zeitgenössischen Oratorium führte. Das geistliche Konzert Schützscher Prägung war für die meisten Zeitgenossen tot und vorbei, das Oratorium hingegen, trotz aller Störversuche etwa von Seiten Richard Wagners²⁵, noch immer lebendig.

*

Die Bedeutung, die diese Schütz-Bilder im Laufe des 19. Jahrhundert entfalteten, kann kaum überschätzt werden. Zunächst stimmen sie bruchlos mit dem schon angedeuteten Befund überein, wonach Musik von Schütz – genau wie diejenige von Bach – im 19. Jahrhundert in der Regel zwar zur geistlichen, nicht aber zur liturgischen Musik zählte und daher auch nicht im Gottesdienst, sondern im Konzertsaal erklang²⁶. Allerdings empfiehlt der Berichterstatter eines Konzertes des evangelischen Kirchenchors aus Darmstadt im März 1876 die Verwendung von Teilen der Passionshistorien im Gottesdienst. Heimisch waren sie dort also nicht, aber zumindest denkbar, denn der Darmstädter Chor beteiligte sich, wie ebenfalls zu lesen ist, „an der gottesdienstlichen Feier in der evangelischen Stadtkirche“²⁷. Ähnliche Verhältnisse

23 Gustav Schilling (Red.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 293.

24 Von der sich „immer mehr verbreitenden Sitte, in der Charwoche Passionsmusiken aufzuführen“, sprach auch Carl Riedel im Vorwort seines Passions-Pasticcios (s. u.): *Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chöre u. Recitative aus den „vier Passionen“ von Heinrich Schütz. Zusammengestellt, für den öffentlichen Vortrag in geistlichen Concerten, Kirchenmusiken, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet, bezieheblich mit Orgelbegleitung versehen und als Repertoirestück des Riedel'schen Vereins hrsg. v. Carl Riedel, Leipzig 1870*, S. 3.

25 Erich Reimer, *Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhundert*, in: Walter Wiora u. a. (Hrsg.), *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Regensburg 1978 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51), S. 247–256.

26 Zur Verantwortung Winterfelds für diese Praxis vgl. auch Spitta, *Wiederbelebung* (wie Anm. 21), S. 43.

27 AMZ 11 (1876), Sp. 414 (Autor ist S.K.). Vermutlich stellt sich die Situation hinsichtlich der Verwendung von Schützens Musik im Gottesdienst ähnlich dar wie bei Bachs Kantaten. Grundsätzlich war man

herrschten in Bonn, wo der evangelische Kirchengesangsverein im Frühjahr 1881 gleich zweimal in kurzen Abständen in der neuen Kreuzkirche Konzerte mit Musik von Schütz veranstaltete (Psalm 38 aus den *Psalmen Davids* sowie die *Matthäus-Passion*), aber auch „sechsmal“, wie der Chronist vermeldet, im Gottesdienst mitwirkte²⁸. Die Verhältnisse in beiden Städten lassen sich auch insofern vergleichen, als die jeweiligen Kirchenchöre entweder neu gegründet waren (wie in Darmstadt) oder doch einen neuen Aufschwung genommen hatten (wie in Bonn)²⁹. Auch der evangelische Kirchenchor in Elbing führte mehrfach Musik von Schütz auf³⁰, und vom Kirchenchor an St. Nicolai in Kiel wird 1874 berichtet, er habe a-cappella-Chormusik unter anderem von Eccard, Allegri und Palestrina gesungen³¹.

Es sind nur wenige Kirchenchöre, über die man derartiges erfährt. Zwar verlangten die Statuten vermutlich der meisten Kirchengesangsvereine sowohl Konzerte wie auch die Beteiligung am Gottesdienst, und sie bestimmten den Zweck der Vereine darin, „die älteren Meisterwerke kirchlicher Musik“ zu pflegen, insbesondere den „protestantische[n] Choral, die Motette und die kirchliche Kantate, sowie überhaupt Werke streng kirchlichen Stils“³². Dennoch dürften Aufführungen älterer Musik ebenso wie solche von Schütz die Ausnahme gewesen sein – schon wegen der Schwierigkeit der Materie. Und wenn Kirchenchöre das Wagnis unternahmen, dann lag das vermutlich vor allem am Enthusiasmus ihrer jeweiligen Leiter. In Elbing war es ein Kantor, in Kiel und vermutlich auch in Darmstadt ein Lehrer, und in Bonn sorgte ein junger Organist für frischen Wind im Chor und den Namen Schütz auf den Programmzetteln. Sein Name war Arnold Mendelssohn.

Das a-cappella-Programm in Kiel entsprach mit den Werken der alten Musik (Eccard, Allegri, Palestrina) genau dem Winterfeldschen Kirchenmusikideal. Vorbild für Chöre, die ein derartiges Repertoire pflegten, war der 1843 auf Befehl des preußischen Königs gegründete Berliner Hof- und Domchor mit seinen Knaben- und Männerstimmen, ein Ensemble, das neben seinen liturgischen Aufgaben auch Konzerte veranstaltete – vor allem Soireen in der Singakademie –, in deren Mittelpunkt stets die alten Meister standen³³. Dazu konnte der Chor

wohl eher skeptisch, was aber Initiativen einzelner Kantoren, Lehrer oder Organisten keineswegs ausgeschlossen hat.

28 Friedrich Chrysander, *Evangelische Kirchenmusik in Bonn*, in: AMZ 16 (1881), Sp. 411–414.

29 Zu Darmstadt vgl. Anm. 27; zu Bonn vgl. auch Inge Forst u. Günther Massenkeil, Art. *Bonn*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 56–66, vor allem Sp. 59f., außerdem Claudia Valder-Knechtges, *Musikleben*, in: Dietrich Höroldt u. a. (Hrsg.), *Bonn in der Kaiserzeit 1871–1914. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins*, Bonn 1986, S. 341–358, hier vor allem S. 350.

30 Nachweisbar sind Aufführungen des Riedelschen Passions-Pasticcios (s. Anm. 24) am 21. September 1873 (MWBl 5, 1874, S. 310) und am Palmsonntag sowie Karfreitag 1882 (AMZ 17, 1882, Sp. 317 f.). Der Leiter des Elbinger Kirchenchors, Kantor Robert Theodor Odenwald, wechselte im Oktober 1882 nach zwölf Amtsjahren nach Hamburg. Zu seinem Wirken dort vgl. Joachim Kremer, *Kirchenmusik im Zeichen der Restauration? Zur Gründung eines Kirchenmusikchores in Hamburg zwischen 1822 und 1890*, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt/M. u. a. 2001 (= *Hamburger Jb für Musikwissenschaft* 18), S. 437–462, hier vor allem S. 451 ff.

31 MWBl 5 (1874), S. 214.

32 Zitat aus einem hessischen Musterstatut, abgedruckt in: Friedrich Zimmer, *Die deutschen evangelischen Kirchengesangsvereine der Gegenwart in ihrer Entwicklung und Wirksamkeit nach urkundlichen Quellen dargestellt*, Quedlinburg 1882, Anhang, S. 60–73, hier S. 61.

33 Dazu Georg Feder, *Verfall und Restauration*, in: Friedrich Blume u. a. (Hrsg.), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 215–269, hier S. 255 f.; jetzt auch Wolfgang Dinglinger (Hrsg.), *150 Jahre Staats- und Domchor Berlin (Königlicher Hof- und Domchor), 1843–1993. Unbekannte und unveröffentlichte Briefe und Dokumente*, Berlin 1993 (= Reihe deutsche Vergangenheit 95).

auf die in der Denkmälerreihe *Musica sacra* im Verlag von Bote und Bock seit 1835 erscheinenden Notenausgaben zurückgreifen, deren Funktion von Band 5 an schon im Untertitel unmissverständlich formuliert wurde: *Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit zum bestimmten Gebrauch für den Königlichen Berliner Domchor*.

In einzelnen Bänden der *Musica sacra* erschienen nun auch Kompositionen von Heinrich Schütz, in erster Linie Motetten aus der *Geistlichen Chormusik*³⁴. Dass sie von dort den Weg in die Programme des Berliner Domchors fanden, belegen Berichte aus den Jahren 1863 und 1865. Demnach erklang in einem Konzert vom Frühjahr 1863, über das die interessierte Öffentlichkeit gleich in mehreren Zeitschriften informiert wurde, Schützens sechsstimmige Motette „Selig sind die Toten“ SWV 391³⁵, und zwei Jahre später konnte man in einer Soiree unter anderem das fünfstimmige „Was betrübst du dich, meine Seele“ SWV 335 hören³⁶: eine Komposition aus dem 2. Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte*. Auf das Stück war der Chor wahrscheinlich aufmerksam geworden durch Winterfelds Würdigung als Musterbeispiel für Schützens – modern gesagt – motettischen Stil und die Kunst der musikalischen Wortverkündung; außerdem hatte Winterfeld das Konzert im Notenteil seines Gabrieli-Buches vollständig ediert³⁷.

Auch wenn Schütz, so die communis opinio, kein idealer Kirchenkomponist war und bei Winterfeld in diesem Punkte hinter Eccard sowie katholischen Meistern vom Schlage Palestrinas rangierte, so war seine Attraktivität als hervorragendster, noch dazu protestantischer deutscher Komponist seiner Zeit doch groß genug, um ihn für Institutionen wie den Berliner Domchor und andere seinem Vorbild nacheifernde Ensembles zu empfehlen und in deren a-cappella-Programme aufzunehmen. Das vorhin umrissene Schütz-Bild war und blieb durchaus flexibel. Selbst in Konzerten mit a-cappella-Motetten erwies Schütz sich als Komponist von Rang. Allerdings war der Wirkungsbereich solcher Aufführungen wohl nicht allzu groß bemessen. Der schon zitierte Hermann Oesterley beispielsweise, der Schütz' Musik als „Operngesänge mit geistlichen Texten“ abqualifizierte, dürfte Konzerte wie die des Berliner Domchors weder gehört noch die Berichte darüber zur Kenntnis genommen haben.

*

34 Einer Übersicht von Friedrich Spitta zufolge lagen 1914 in der Reihe vor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ SWV 386, „Das ist je gewißlich wahr“ SWV 388, „O lieber Herr Gott“ SWV 381 und „Selig sind die Toten“ SWV 391. Vgl. Fr. Spitta, *Verzeichnis der zum praktischen Gebrauch herausgekommenen Bearbeitungen der Werke von H. Schütz*, in: MGkK 19 (1914), S. 52–56.

35 Die AMZ (Neue Folge) 1 (1863), brachte am 4. Februar (Sp. 107) eine kurze Besprechung der 2. Soiree des königlichen Domchors, die am 15. April ausführlicher rezensiert wurde (Sp. 289). Dabei lobte der Berichterstatte Schützens „ganz wunderbar schöne“ Motette, die „zumal in der Klangwirkung [...] mächtig hervorragte“. Ähnlich machte man in der *Neuen Berliner Musikzeitung* (17, 1863, S. 52) auf Schütz' Komposition „als auf ein Meisterwerk ersten Ranges aufmerksam“.

36 In der *Neuen Berliner Musikzeitung* (19, 1865, S. 20) war am 22. Februar zu lesen, Schütz habe „ein Werk von tiefer Auffassung und empfindungsvollem Ausdruck, dabei äußerst schwierig für die Ausführung“ geschrieben.

37 Winterfeld, *Gabrieli* (wie Anm. 6), S. 186 f.; die Edition s. Anm. 16, S. 87–91. Dieses Stück wäre in Eberhard Möllers Übersicht (wie Anm. 5, S. 46) über Winterfelds Editionen ebenso zu ergänzen wie SWV 415 und 269.

Winterfeld hatte in seinem Gabrieli-Buch vollständig nur drei Werke Schützens abgedruckt, die exemplarisch für den Komponist darstellender Musik einstanden: das erwähnte Kleine Geistliche Konzert „Was betrübst du dich, meine Seele“, sodann „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ aus dem dritten Teil der *Symphoniae sacrae* (SWV 415) sowie „Fili mi, Absalon“ (SWV 269) aus deren erstem Teil. Keines dieser Stücke war a-cappella-Musik, auch der Generalbass für das fünfstimmige Vokalkonzert fehlte nicht. Kein Wunder, dass Leiter von a-cappella-Chören wohl eher auf Editionen aus der *Musica sacra* als bei Winterfeld zurückgriffen.

Das Ziel, nicht so sehr den a-cappella-Schütz, sondern den dramatischen Schütz zu verbreiten, setzte sich erst eine Institution, die 1854, elf Jahre nach dem Berliner Hof- und Domchor, gegründet wurde: der von Carl Riedel ins Leben gerufene Gesangverein in Leipzig³⁸. Dieser gemischte Chor war in der 2. Jahrhunderthälfte ohne Frage die für die Schütz-Pflege in Deutschland einflussreichste Institution. Die Programme des Riedelschen Vereins und dessen Aufführungsstil wurden von anderen Musikvereinen, Kirchenchören, aber auch von a-cappella-Ensembles getreulich nachgeahmt, und in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* fand Riedel ein auch überregional beachtetes Blatt, das über seine Konzerte und deren Programme ebenso berichtete wie über die Folgen, die das von Riedel und seinem Verein vermittelte Schütz-Bild zeitigte. Dieses Schütz-Bild entsprach im Prinzip genau dem von Winterfeld gemalten eines oratorischen Komponisten, wurde jedoch durch seine Einbindung in den musikästhetischen Parteienstreit, der in jenen Jahren tobte, noch erheblich zugespitzt.

Riedels Ensemble steht auch exemplarisch für diejenige Institution, die das Chorwesen in jener Zeit dominierte: der oft nach seinem Gründer benannte Musik- bzw. Gesangverein, dessen Vorherrschaft noch Spitta beklagte, weil sie, wie er sicherlich zu Recht konstatierte, für die Etablierung der Musik Bachs und Schützens im Konzertsaal wesentliche Verantwortung trug. In vielen, zumal größeren Städten gab es mehrere solcher Vereine, die sich dann in der Regel das musikalische Repertoire teilten, aber auch mit ähnlichen Programmen um die Gunst des Publikums konkurrierten. In Halle etwa war der lange von Robert Franz geleitete städtische Singverein die maßgebliche Institution, die sich vor allem mit Aufführungen Händelscher Oratorien einen Namen machte. Daneben gründete 1866 der Kantor an St. Marien, Carl Adolf Haßler, einen eigenen Gesangverein, der nicht nur mit a-cappella-Programmen an die Öffentlichkeit trat, sondern erfolgreich auch auf dem Terrain des Singvereins wilderte, weil Haßler seinen Programmen nicht die Franzschen Bearbeitungen, sondern die Originalpartituren zugrunde legte. Für 1875 und 1876 sind auch Schütz-Aufführungen des Haßlerschen Vereins dokumentiert: Zweimal erklang in der Marktkirche St. Marien Schütz' Vertonung der Sieben Worte³⁹.

Anders als Haßler verdiente Carl Riedel, wie wohl die meisten Leiter solcher Chöre, sein Geld nicht als Kantor oder Organist, sondern zunächst als Musiklehrer. Er hatte am Leipziger Konservatorium Klavier, Orgel und Komposition studiert, auch musikgeschichtliche Vorlesungen bei Franz Brendel gehört⁴⁰, unterrichtete Klavier und arbeitete von etwa 1855 bis

38 Die wichtigste Quelle für die Geschichte dieses Chores dürfte noch immer die von Albert Göhler edierte Chronik sein: *Der Riedel-Verein zu Leipzig. Eine Denkschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*, Leipzig 1904. Zu Riedels Schütz-Pflege vgl. auch Märker (wie Anm. 5).

39 Otto Schröder, *Carl Adolf Haßler (1825-1896). Ein Beitrag zur Hallischen Musikgeschichte*, Halle 1940 (= Beiträge zur Geschichte der Stadt Halle und Umgebung 3), vor allem S. 13–15. Zu den Schütz-Aufführungen Haßlers vgl. auch AMZ 10 (1875), Sp. 238, und 11 (1876), Sp. 331.

40 Vgl. Göhler (wie Anm. 38), S. 104.

1859 als Kustos an der Musikabteilung der Leipziger Stadtbibliothek⁴¹. Gerade diese Tätigkeit sollte für seine Schütz-Aufführungen wichtige Folgen haben.

Riedels Orgellehrer am Konservatorium war Carl Ferdinand Becker, der bekanntlich eine überaus reiche Musikbibliothek zusammengetragen hatte. Zu deren Schätzen gehörte eine großformatige Sammelhandschrift mit Vertonungen der Passionsberichte sämtlicher vier Evangelisten. Als Komponist der ersten, nach Matthäus, ist auf dem Titelblatt Heinrich Schütz angegeben, und Becker zweifelte nicht daran, dass auch die übrigen Passionskompositionen von Schütz stammten (inzwischen wissen wir, dass Schütz nur die Passionen nach Matthäus, Lukas und Johannes komponierte, während die Markuspassion sowie der Schlusschor der Matthäus-Passion wohl Schütz' Nachfolger im Amt des Dresdner Hofkapellmeisters, Marco Gioseppe Peranda, zuzuschreiben sind)⁴².

Aus drei dieser Passionen – nach Matthäus, Markus und Lukas – publizierte Becker im Rahmen einer Artikelserie mit dem Titel *Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken*, die 1842 in der damals von ihm betreuten⁴³ Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien⁴⁴, die jeweiligen Schlusschöre, und zwar unter dem Titel *Drei Charfreitagsgesänge*. Sechs Jahre später, 1848, konnte man zwei dieser Gesänge, die Schlusschöre der Matthäus- und Lukaspassion, hören, und zwar im Rahmen eines Festkonzerts anlässlich des 300-jährigen Bestehens der Dresdner Königlichen Kapelle (die Leitung des Konzerts teilten sich die beiden Dresdner Kapellmeister Karl Gottlob Reißiger und Richard Wagner)⁴⁵.

Carl Riedel kam erst ein Jahr später, 1849, nach einer Lehre als Seidenfärber aus der Rheinprovinz nach Leipzig. Fünf Jahre darauf, als in der Stadt der Chorgesang „arg danieder“⁴⁶ lag, gründete er sein eigenes Ensemble. Zunächst beschloss er, den Chor „zu einem Unternehmen auszugestalten, dessen Aufgabe die Pflege der geistlichen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts werden sollte“. Das war in Leipzig etwas ganz Neues. Doch schon bald stieg die Zahl der Vereinsmitglieder deutlich an (nach fünf Jahren waren es 150 – womit selbst der Berliner Domchor deutlich übertroffen wurde –, nach neun Jahren 250⁴⁷), und neben der älteren führte man nun auch die jüngere und jüngste geistliche Chormusik auf. Das gab Riedel

41 Annegret Rosenmüller, *Carl Ferdinand Becker (1804–1877). Studien zu Leben und Werk*, Hamburg 2000 (= Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente 4), S. 52.

42 Die Handschrift ist als Faksimile zugänglich: Heinrich Schütz, Marco Gioseppe Peranda, *Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus*. Faks. nach der Partitur-Handschrift der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, mit einem Kommentar von Wolfram Steude, Leipzig 1981. Zur Autorschaft Perandas vgl. außerdem Wolfram Steude, *Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig*, in: DJbMw 14 (1969), S. 96–116, wiederabgedruckt in ders., *Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Matthias Herrmann, Altenburg 2001, S. 166–183.

43 Rosenmüller (wie Anm. 41), S. 17.

44 Der Artikel über Schütz erschien in der AMZ 52 (1842), Sp. 1041–1045 (recte 1043); Möller (wie Anm. 5, S. 47) zufolge hat Becker seinen Text von Friedrich Rochlitz übernommen. Vgl. auch Robinson (wie Anm. 5), S. 113. Robinsons Hinweis (ebd.), Becker habe neben den Schlussgesängen der Passionen nach Matthäus und Markus auch den Beschluss der *Johannes-Passion* ediert, trifft allerdings nicht zu.

45 Vgl. Werner Breig, *Schütz und Wagner. Musik und deutsche Sprache*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 67–78, hier S. 68. Breig vermutete, das Stück „Wer Gottes Marter in Ehren hat“ „dürfte die *Conclusio* der *Sieben Worte* (SWV 478) sein“. Doch angesichts von Beckers Edition, auf die sich die Dresdner Programmplaner fraglos stützten (dafür spricht nicht zuletzt auch der gemeinsame Titel „Charfreitagsgesänge“), ist es nicht unwahrscheinlich, dass es sich um den Schlusschor der *Lukas-Passion* gehandelt hat.

46 Göhler (wie Anm. 38), S. 114. Dort auch das folgende Zitat.

47 Ebd., S. 115.

die Gelegenheit zu zahlreichen Programmen mit historischen Querschnitten, die mit der klassischen Vokalpolyphonie begannen und mit zeitgenössischen Werken endeten.

Im Frühjahr 1857 taucht erstmals der Name Heinrich Schütz in den Programmen des Riedelvereins auf: Am 24. Mai sang der Chor in der Leipziger Paulinerkirche den Schlusschor aus der *Matthäus-Passion*⁴⁸. Bereits im Jahr zuvor, 1856, hatte Carl Ferdinand Becker seine Musiksammlung der Leipziger Stadtbibliothek übereignet. Das war für Riedel, der als Kustos mit der Betreuung und Katalogisierung der Sammlung befasst war⁴⁹, ein Geschenk des Himmels, denn nun saß er, jedenfalls in puncto Schütz-Passionen, an der Quelle. Die vollständigen Vertonungen Schützens (Riedel war wie Becker von dessen Autorschaft für alle vier Passionen überzeugt) standen ihm zur Verfügung, und fraglos hat er die Gelegenheit, die Musik zu studieren, ausführlich genutzt. Vermutlich kam ihm schon jetzt die Idee, zur besseren Verbreitung sämtliche vier Passionen zu einer großen Passionsmusik zusammenzuziehen, doch sollte es bis dahin noch einige Zeit dauern.

In den kommenden Jahren ging Riedel erst einmal zielstrebig daran, das Schütz-Bild Winterfelds praktisch umzusetzen. Ihn interessierte nicht so sehr der a-cappella-Schütz, ihn interessierte der oratorische, dramatische Schütz, und Riedel nutzte alle Möglichkeiten, die ihm die Leitung seines Gesangvereins boten, um dieses Bild seinen Zeitgenossen akustisch nahe zu bringen. Nur knapp zwei Monate nach seiner ersten Schütz-Aufführung, am 19. Juli 1857, erklang, vermutlich erstmals seit Schützens Zeit (wenn nicht überhaupt zum allerersten Mal) „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ in einem Konzert in der Leipziger Thomaskirche⁵⁰ (sieben Jahre vor der berühmten Aufführung des Stückes durch Johannes Brahms in Wien).

Zwar verfügt das Stück bekanntlich nicht über eine abendfüllende Länge. Aber zumindest die Masse der aufgebotenen Sänger und Spieler dürfte bei den etwa 3000 Zuhörern in Leipzig den Eindruck erweckt haben, einem machtvollen frühen Keim der großen Oratorien späterer Zeiten zu lauschen⁵¹. Riedel hatte, um das großbesetzte Werk mit seinen drei Vokalchören und zwei Violinstimmen entsprechend großartig aufführen zu können, den Chor durch Sänger aus sechs weiteren Leipziger Gesangvereinen auf nicht weniger als 350 Personen verstärkt, dazu spielten die Orgel sowie ein Orchester aus 50 Musikern. Außerdem wirkten vermutlich noch zwei Subdirigenten mit. Natürlich sparte Riedel nicht mit dynamischen und vermutlich auch agogischen Differenzierungen, und natürlich stieß das nicht auf jedermanns Zustimmung – in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* etwa wünschte man sich „im Interesse alter Musik eine Verminderung dieser Spielerei“⁵². Der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* hingegen äußerte sich begeistert⁵³, und man darf vermuten, dass neben der musikalischen

48 Vgl. den Bericht Franz Brendels in der NZfM 46 (1875), S. 239; außerdem Märker (wie Anm. 5), S. 46 f.

49 Rosenmüller (wie Anm. 41), S. 52.

50 NZfM 47 (1857), S. 58.

51 Als das Stück am 10. Juli 1869 in der Thomaskirche aufgeführt wurde (im Rahmen des 1. deutschen Musikertages des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*), hatte man es im Programm als „oratorische Scene“ titulierte (vgl. Göhler, wie Anm. 38), S. 27.

52 AMZ, Neue Folge 1 (1863), S. 519: Zur Aufführung des „Saul“ am 12. Juli 1863 in der Thomaskirche hieß es abschließend: „Daß Herr Riedel mit crescendo's und diminuendo's, piano's und pianissimo's des Guten mehr thut als nothwendig und sinngemäß, das scheint uns außer Frage; wir müssen im Interesse alter Musik eine Verminderung dieser Spielerei wünschen.“

53 Vgl. Anm. 50. Zur Musik hieß es: „Von allen Werken der diesmaligen Aufführung war dieses wol von größter Wirkung. Leise und unheimlich steigen die Rufe ‚Saul‘ erst von einzelnen Stimmen auf, bis sie lauter und eindringlicher und immer dichter ertönen, die Tonwellen immer höher schwellen und der

vor allem auch die organisatorische Leistung imponierte. Im Grunde veranstaltete Riedel, um Schütz ins rechte Licht zu rücken, ein veritables Leipziger Sängerefest (die große Chorbesetzung wurde außer für „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ nur noch für zwei achtstimmige Chöre von Cherubini sowie ein dreichöriges, zwölfstimmiges Benedictus und Osanna von Giovanni Gabrieli benötigt). Damit war Heinrich Schütz, Gabrielis genialer deutscher Schüler, nicht mehr nur in der esoterischen a-cappella-Kultur der Spezialchöre, sondern auch in der Welt des weitaus eingängigeren Oratoriums der Musikvereine angekommen.

In den folgenden Jahren erweiterte Riedel das Schütz-Repertoire seines Vereins stetig. Vor allem konzentrierte er sich auf die Vertonung der Sieben Worte (die schon bei ihrem ersten Erklären 1857 vom Rezensenten Alfred Dörfel wie selbstverständlich unter die Quellen Händelscher und Bachscher Oratorien verbucht wurde⁵⁴), führte aber auch einige Motetten sowie mehrfach Schlusschöre aus den Passionen (vor allem aus der Perandaschen *Markus-Passion*) auf⁵⁵. 1863 stand erneut „Saul, Saul, was verfolgst du mich“ auf dem Programm.

Ihren Höhepunkt erlebte Riedels Schütz-Pflege mit der Erarbeitung und Einstudierung eines Pasticcios aus den vier vermeintlich von Schütz stammenden Passionshistorien, wie sie in der Leipziger Handschrift zur Verfügung standen. Ein erster Zugriff war bereits am 10. März 1858 in der Paulinerkirche zu hören⁵⁶: Die Chöre stammten von Schütz (bzw. Peranda), während sämtliche Rezitative von dem Musiklehrer und Rezensenten der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Arrey von Dommer, neu komponiert waren. Wohl weil Dommer, wie die Kritik bemängelte, sich dabei zu sehr in den Vordergrund gedrängt hatte⁵⁷, ließ Riedel diese Version wieder fallen und machte sich an eine eigene Bearbeitung. Sie erschien „auf vielfache Nachfragen“⁵⁸ 1870 im Druck und wurde, auch außerhalb des deutschsprachigen Raums, rasch zum weitaus beliebtesten Schütz-Werk⁵⁹. 1873 ließ Riedel eine ähnliche Einrichtung der Sieben Worte folgen⁶⁰.

Im ausführlichen Vorwort zu seiner Ausgabe der Passionen, das Riedel mit Angaben zu Leben und Werk von Schütz anreichte – für viele Zeitgenossen vermutlich die wichtigste

Mahnruf immer mächtiger schallt, bis sich alle drei Chöre, Orgel und Orchester zu einer wahrhaft erschütternden Wirkung vereinigen, worauf die Wellen wieder sinken und mit dem leisen Ausklingen der einzelnen Rufe die ganze Vision versinkt.“

- 54 Vgl. NZfM 47 (1857), S. 226. Gleich zu Beginn seiner Besprechung wies Dörfel darauf hin, Schütz' Werk lasse „in vielfacher Hinsicht die Keime und Wurzeln erkennen [...], aus denen später jene Schöpfungen erwuchsen, die wir unter dem Namen Bach's und Händel's verehren.“ Auch lobte Dörfel den durch Arrey von Dommer bearbeiteten Generalbass als „charakteristische, durchgeistigte [...] Orgelbegleitung“. Weitere Aufführungen der Sieben Worte durch den Riedelverein fanden statt am 23. Oktober 1859, 9. Dezember 1860 und 16. Juli 1865.
- 55 Schütz-Konzerte des Riedelvereins gab es in den Anfangsjahren (neben den in der vorherigen Anm. erwähnten) am 10. März 1858, 30. Januar 1859, 11. September 1859, 8. oder 23. Juli 1860.
- 56 Dazu Märker (wie Anm. 5), S. 47 f. Das Konzert wurde am 16. März wiederholt.
- 57 Der Berichterstatter der NZfM (48, 1858, S. 133) schrieb: „Der Componist der Soliloquien etc. [...] ist mehr producirend als reproducirend aufgetreten und hat sich dadurch zu dem alten Meister in eine Opposition gestellt [...]“. Dommer hatte die Rezitative übrigens selbst am Klavier begleitet (Märker, wie Anm. 5, S. 48).
- 58 Riedel (wie Anm. 24), S. 3.
- 59 Robinson (wie Anm. 5), S. 114.
- 60 *Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich gesetzt von Heinrich Schütz, kursächsischem Capellmeister: [...] Für 5 Solostimmen, Chor, Streichorchester und Orgel, als Repertoirestück des Riedel'schen Vereins zum Zwecke des Vortrags in Kirchenmusiken, geistlichen Concerten oder häuslichen Kreisen hrg. von Carl Riedel, Leipzig 1873.*

Quelle für erste Informationen über den Komponisten –, betonte Riedel nachdrücklich die oratorischen Qualitäten der Stücke⁶¹: Sie seien die ersten Werke,

„welche in die Handlung eingreifende Chöre im wahren Oratorienstyl enthalten. Alle Gefühlsregungen kommen in ihnen zu scharf gezeichnetem Ausdruck; ihr Werth ist für alle Zeiten gesichert durch Frische, Lebendigkeit und eine so völlig freie Polyphonie, dass diese Chöre immer nur als Resultat vier durchaus selbstständig und melodisch geführter Stimmen erscheinen. Der Einfluß dieser Werke auf die Musikentwicklung ergibt sich leicht durch ihre Vergleichung mit den vorhergehenden Oratorienversuchen einerseits, dann mit Händel's Werken und Bach's Passionen andererseits.“

Seine Bearbeitung rechtfertigte Riedel vor allem damit, man könne den Zuhörern der Gegenwart zwar die Chöre, nicht aber die langen unbegleiteten Rezitative zumuten. Deshalb habe er die „schönsten Chöre aus den vier Passionen [...] (an sich unverändert, nur zuweilen transponirt) nach dem Faden der Erzählung“ zusammengestellt und dazwischen die jeweils passenden Rezitative eingefügt, rhythmisiert, ebenfalls transponiert und mit Orgelbegleitung versehen.

Streng genommen hatte Riedels Bearbeitung mit Schützscher Musik nicht mehr allzuviel zu tun. Über allem stand die Anpassung an den Zeitgeschmack, schon deshalb, weil Riedel die meisten Chöre der nicht von Schütz stammenden und vor allem harmonisch moderneren und damit eingängigeren Markuspassion entnahm. Auch scheute er sich nicht, überleitende Partien neu zu schreiben, motivische Verbindungen einzumontieren und bei seinen Transpositionen den Quintenzirkel bis zur Grenze auszuschreiten⁶². Dem Erfolg seines Pasticcios tat das keinen Abbruch⁶³, im Gegenteil: Man pilgerte nach Leipzig, um dem Ereignis eines nahezu abendfüllenden Schütz-Konzerts beizuwohnen⁶⁴. Riedels Bearbeitung wurde allenthalben aufgeführt, und nicht nur die Art seines Zugriffs auf Schütz galt als vorbildlich, sondern auch die Art und Weise, wie er selbst die Musik interpretierte. Andere, auch prominente Gesangsvereine, mussten sich daran messen lassen. Als etwa der Berliner Domchor erstmals 1872 Riedels Pasticcio zu Gehör brachte, ließ der Kritiker des *Musikalischen Wochenblattes* keinen Zweifel daran, wer inzwischen in Deutschland in Sachen Schütz-Interpretation das Sagen hatte. Seine Besprechung resümierte er mit folgenden Worten⁶⁵:

„Freilich ist die ganze Erziehung des Chores [des Domchores] eine solche, welche die Verwendung drastischer Ausdrucksmittel am liebsten ausschliesst. Die Spottreden des aufgeregten Pöbels, das „Kreuzige!“ des fanatisierten Haufens wurden wohl correct gesungen, doch ohne die zündende Wirkung, welche Schütz beabsichtigt und Riedel zu wiederholten Malen völlig erreicht hat.“

61 Riedel (wie Anm. 24), S. 5. Dort auch die folgenden Zitate.

62 Hierzu ausführlich, mit Notenbeispielen, Märker (wie Anm. 5), S. 48–55.

63 Erstmals öffentlich dargeboten wurde das Pasticcio am 26. April 1867, also noch vor der Drucklegung; ein Jahr zuvor hatte es eine private Voraufführung gegeben. Weitere Aufführungen unter Riedels Leitung: 24. März (Palmsonntag) 1872, 29. März 1874, 10. April 1881, 9. und 11. Oktober 1885.

64 MWBl 3 (1872), S. 296: „Am 24. März führte Riedel mit seinem Vereine die Schützsche Passion auf [...]; von nah und fern waren Manche gekommen, um die Intentionen des Herausgebers aus bester Quelle kennen zu lernen und daraus für eigene Versuche Nutzen zu ziehen. Das Concert bot des Lehrreichen viell.“

65 Ebd.

Größer konnte der Erfolg Riedels nicht sein. Seine Intentionen, so die Überzeugung wohl nicht nur dieses Rezensenten, waren diejenigen Schützens⁶⁶. Wie Riedel zielte auch schon Schütz auf eine zündende, drastische Wirkung; damit reicht seine Musik unmittelbar in die Gegenwart hinein, ist auf das engste mit ihr verbunden.

*

Mit seinem Resümee griff der Kommentator des *Wochenblattes* einen Tonfall auf, der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* längst zu einem Cantus firmus in der Berichterstattung über Riedels Schütz-Aufführungen geworden war. Das Leipziger Blatt hatte, wie schon angedeutet, Riedels künstlerische Ziele von Anfang an wohlwollend kommentiert, und das erst recht, seit er 1868 als Nachfolger Franz Brendels zum Präsidenten des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* gewählt wurde. Für die musikalische Öffentlichkeit stand Riedel damit als Parteigänger der Neudeutschen fest⁶⁷. Seiner Reputation als Schütz-Interpret tat das keinen Abbruch, führte aber zu einer bemerkenswerten Einvernahme Schützens in die historisch-ästhetischen Überzeugungen der Neudeutschen Partei. Widerstand regte sich kaum dagegen. Denn die Kritiker Riedels hatten im Grunde keine Chance. Polemisierte man gegen seine Bearbeitung wie überhaupt gegen seine Interpretation, musste man nicht selten eine gewisse Monotonie der Musik einräumen. Sprach man aber unter diesem Eindruck Schütz' Musik allenfalls historischen Wert zu, so stellte man sich quer zu Winterfelds verbreitetem Bild von ihrer Ursprünglichkeit und Frische⁶⁸.

Diese günstige Gelegenheit ließen sich die Freunde Riedels in den Redaktionsstuben der *Neuen Zeitschrift für Musik* nicht entgehen. So abenteuerlich ihre Einlassungen partiell anmuten, das Bild von Schütz in der musikalischen Öffentlichkeit hat ohne Frage erheblich von der Debatte profitiert. Und auch den musikalischen Institutionen werden in diesem Zusammenhang konkrete Aufgaben zugewiesen. Die Argumente für Riedels Art der Pflege Alter Musik im allgemeinen und Schützens im besonderen lassen sich wie folgt zusammenfassen.

1. An Riedels Ziel, die von „gelehrten Forschern“ wieder entdeckte Musik von Heinrich Schütz ins musikalische Leben zurückzurufen, muss sich jeder Direktor eines Chorvereins ein Beispiel nehmen. Denn Musikvereine haben nicht nur soziale oder allgemein-künstlerische Aufgaben. Vielmehr ist es geradezu ihre historische Pflicht, alte Musik dieses Schlages

66 Der Berichterstatter sparte nicht mit Lob (ebd., S. 298): „Riedel, der seine Streiter zum Aeussersten anzufeuern, seine Hilfstruppen aufs Glücklichste zu inspiriren weiss, hatte die Freude, uns ‚in der That‘ sagen zu können: Seht, so muss die Schütz'sche Passion ausgeführt werden, nur auf diesem Wege kommt dem Hörer zum Bewusstsein, dass Heinrich Schütz ein ‚Scharfschütz‘ war, der immer das Rechte traf, und dass namentlich seine Passion es wohl verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden.“

67 Riedel war von 1868 bis 1888 Präsident des ADMV, außerdem Vorsitzender des Leipziger Wagner-Vereins. Sein Chor wirkte 1872 bei der Aufführung von Beethovens *9. Sinfonie* unter Wagners Leitung anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses mit; bei Riedels Aufführungen in Leipzig zählte Liszt zu den Stammgästen.

68 Vgl. etwa die Besprechung einer Aufführung des Riedelschen Pasticcios durch die königlich-bayerische Vokalkapelle in München unter Franz Wüllner am 22. März 1873 (AMZ 8, 1873, Sp. 507 f.). Der Rezensent bedauerte die Kürze der Chöre und die „schreckliche“ Länge der Rezitative; Riedel sei weniger Bearbeiter als vielmehr „Verballhorner“ von Schütz' Musik und überhaupt biete das Werk „zu wenig musikalisches und historisches Interesse“.

bekannt zu machen, weil ihre Konzerte in nicht geringem Maße auch der musikhistorischen und musikästhetischen Belehrung dienen. Damit wachsen ihnen wichtige Aufgaben für die künstlerische Volkserziehung zu. Weckt der Chorleiter bei seinen Sängern außer schönen Empfindungen auch Verständnis für die ältere Musik, so hebt er nicht nur die Bildung der Sänger, sondern auch die seines Publikums. Eine derart vertieftes Verständnis aber kommt dann auch der zeitgenössischen Musik zugute. Denn wer sich aktiv in die alte Musik einzulernen vermag, der wird auch bei neuen Werken keine Probleme mehr haben, sie adäquat zu verstehen⁶⁹.

2. Die musikästhetische Funktion der alten Musik bzw. derjenigen von Schütz wird auf ihre therapeutische Wirkung konzentriert. Sie taugt als Heilmittel gegen den verweichlichten Geschmack vieler Zeitgenossen. Mit Hilfe alter Musik kann sich, wie es in schönster romantischer Diktion heißt, „das Gemüth wieder an die erhabenen Schauer der Unendlichkeit [zu] gewöhnen, den Geist zu großem Gefühlsleben [zu] erheben“⁷⁰. Und manche neue Kirchenmusik soll sich an der Musik der Alten orientieren.

3. Aus alledem ergibt sich die musikhistorische Funktion der Alten Musik und ihrer Darbietung fast von selbst: Die bedeutendsten Werke, darunter die Passionen und die Sieben Worte von Schütz, sind Wurzeln späterer, ja sogar zeitgenössischer Musik⁷¹. Zugleich machen sie in ihrem Erklingen die historischen Dimensionen der jüngeren wie der Neuesten Musik unmittelbar erfahrbar und nachvollziehbar. (Hier konnte man sich auf die zahllosen historischen Programme Riedels berufen.)

Um die musikalischen Verbindungen zwischen Schütz und der Neuen Musik – oder anders gesagt: um die Modernität Schützens und die Verwurzelung der zeitgenössischen Musik in der Geschichte ins rechte Licht zu rücken, entwickelten die Rezensenten eine mitunter erstaunliche Phantasie. So heißt es zum Beispiel 1873 anlässlich einer Riedelschen Aufführung der Sieben Worte⁷²:

„Ein Werk so aus dem Ganzen, so aus dem Vollen geschaffen wie dieses hat außer Schütz nur noch sein geistiger Nachfolger und Verwandter Seb. Bach und einen Instrumentalsatz wie die beiden sogen. ‚Symphonien‘ für Streichquintett hat vor Schütz wohl keiner, nach ihm höchstens Beethoven in seinen weihvollsten Stunden hervorgebracht. Eine Gedankentiefe, ein so unermesslicher Inhalt spricht aus diesen kurzen Quartettsätzen⁷³, wie in Werken der besten Kammermusik nur selten anzutreffen ist. Und dazu nun diese mächtigen Chöre und Rezitative! Sie gleichen Riesenbauten, vor der [sic!] gegenwärtige und zukünftige Geschlechter nur bewundernd stehen können.“

Dabei bleibt es nicht. In den Rezitationen der Sieben Worte entdeckt ein Rezensent ein Wagnersches Prinzip, nämlich „höchste Ausdrucksfülle der Melodie neben correcter Decla-

69 Hierzu vor allem Heinrich Porges, *Eine Aufführung des Riedel'schen Vereines in Leipzig*, in: NZfM 59 (1863), S. 28 f.

70 Ebd.

71 So heißt es etwa in einer Besprechung der Sieben Worte (NZfM 61, 1865, S. 270): „Abgesehen davon, daß das Werk der allgemeinen Anlage nach die Keime unseres jetzigen Oratoriums enthält und schon deshalb eine besondere Beachtung beanspruchen kann, ist es namentlich für die Gegenwart bedeutungsvoll durch mancherlei typisch-charakteristische Züge [...]“.

72 NZfM 69 (1873), Nr. 18, S. 179 (Correspondenz).

73 Tatsächlich handelt es sich, auch in Riedels Ausgabe, nicht um vier-, sondern um fünfstimmige Sätze, die Riedel mit zwei Violinen, Viola, Solocello und Bass (Cello und Kontrabass) besetzt hat.

mation und strengstem Anschluß an die Textworte“⁷⁴. Und ein anderer sieht in den Sieben Worten „das ergreifendste Drama, und dieses Drama für alle Zeit ist der Vorläufer der Oper gewesen und somit auch der Grundstein für das Kunstwerk der Zukunft“⁷⁵. Kein Wunder, wenn Schütz schließlich im Überschwang der Begeisterung – immerhin war er ja auch Schöpfer der ersten deutschen Oper – direkt und ohne Umschweife zum „Richard Wagner des 17. Jahrhunderts“⁷⁶ erklärt wird. Die so umstrittenen Kunstwerke der Zukunft hatten plötzlich einen prominenten Ahnherren bekommen. Und umgekehrt fielen von der Sonne Richard Wagner auch ein paar Strahlen auf Heinrich Schütz.

Bei alledem durften nationale Töne nicht fehlen. Schützens deutsche Innerlichkeit wird gegen die italienische Äußerlichkeit ausgespielt.

„Mehr als die Italiener seine Aufgabe von innen heraus erfassend“, so ist 1885, anlässlich der Feiern zum 300. Geburtstag zu lesen⁷⁷, „rang er sich los von dem dilettantenhaft Einseitigen, das der neuen Weise anklebte [gemeint ist der generalbassbegleitete Sologesang], stählte seine Kräfte auf dem Felde der alten Contrapunktik und strebte mit Glück darnach, das Alte und Neue geistig sich durchdringen zu lassen, des Wortes recht Kraft eben durch jene Kunst der Stimmverflechtung erst geltend zu machen, von der man eine Weile wähnte, daß sie dieselbe schwäche, ja zerstöre.“

Das ist eine nur leicht modifizierte Formulierung Winterfelds, die ich eingangs schon einmal zitiert habe. Der Rezensent dürfte sie allerdings wohl nicht bei Winterfeld, sondern bei Riedel gefunden haben, und zwar in dessen Vorwort zum Passions-Pasticcio⁷⁸. Schlagender lässt sich kaum belegen, wie lebendig Winterfelds Schütz-Bild noch immer war und in welchem Maße es Riedels Schütz-Deutung und damit auch den neudeutschen Zugriff auf Schütz und seine Musik fundierte. In diesem Kontext lesen sich Winterfelds Worte freilich etwas anders als 1834. Einem zeitgenössischen Opernkenner jedenfalls wird es nicht schwer gefallen sein, die zitierten Passagen umstandslos auf das Verhältnis etwa zwischen dem äußerlichen, bloß homophonen Italiener Giuseppe Verdi und dem innerlichen, kontrapunktischen Deutschen Richard Wagner zu übertragen.

*

Formulierungen dieses Schlages, so problematisch sie heute erscheinen, haben damals ihre Wirkung nicht verfehlt. Sie artikulierten ein verbreitetes, für den Historismus jener Zeit charakteristisches Bedürfnis, sich mit alter Musik nicht nur unter antiquarischem Vorzeichen zu beschäftigen, sondern sie wieder neu lebendig werden zu lassen. Dieses Bedürfnis befriedigte Riedel mit seinen Interpretationen und Ausgaben geradezu optimal. Dazu stand ihm ein Musikverein zur Verfügung, der Erfahrungen nicht nur mit a-cappella-Musik, sondern vor allem, wie die meisten Musikvereine auch, mit Oratorien hatte. Das von Winterfeld gemalte oratorische Schütz-Bild und das Repertoire der Musikvereine ergänzten sich prächtig.

74 NZfM 61 (1865), S. 270.

75 MWBl 3 (1872), S. 299.

76 NZfM 52 (1885), S. 430.

77 Ebd., S. 432.

78 Riedel (wie Anm. 24), S. 4.

Dem Sog Riedels und seiner Konzerte, zumal für die Schütz-Pflege, konnte sich kaum ein anderer Chorverein entziehen⁷⁹, auch wenn hier und da Kritik laut wurde. Sicher, der Mangel vor allem des Passions-Pasticcios lag nicht zuletzt daran, dass Schütz selbst darin kaum zu Worte kam, sondern entweder der spätere Peranda oder, vor allem, Riedel selbst. Das Schütz-Bild, das er vermittelte, war unscharf und zudem spätromantisch übermalt. Doch es war derselbe Riedel, der sich im Vorwort seiner Bearbeitung eine „kritisch genaue[n] Veröffentlichung der vier Passionen, sowie der übrigen Schöpfungen dieses großen Meisters“ wünschte und damit die Hoffnung verband, auch dafür möge sich „ein hinreichendes Publikum“⁸⁰ finden. Ohne Riedel und das durch ihn und seinen Verein maßgeblich angefachte Interesse an Schütz und seiner Musik wäre die von Spitta besorgte Gesamtausgabe wohl kaum zustande gekommen.

Mit dieser Ausgabe aber – dies ein letzter Aspekt – verband sich die Hoffnung auf eine weitere, vertiefte, auf eine breitere Werkbasis gegründete praktische Schütz-Rezeption. Dazu aber bedurfte es nun auch einer neuen Institution. In diesem Zusammenhang sei noch eine letzte Passage aus dem Artikel zitiert, den die *Neue Zeitschrift für Musik* den Aktivitäten des Riedelvereins anlässlich des 300. Geburtstag Schützens widmete. Nachdem der Autor das Erscheinen der Schütz-Gesamtausgabe angekündigt hatte, fügte er hinzu: „Hoffen wir, daß, wie für Bach eine Bach-Gesellschaft, für Händel eine deutsche Händel-Gesellschaft, für Palestrina, Dank den Bemühungen Haberl's eine Palestrina-Gesellschaft sich gebildet hat, so auch für unsern wackern deutschen Vorkämpfer Heinrich Schütz eine Schütz-Gesellschaft sich finden wird!“⁸¹ Dieser Wunsch sollte erst viel später in Erfüllung gehen.

79 Allein 1872 und 1873 lassen sich fünf Aufführungen des Passions-Pasticcios nachweisen: drei durch den Domchor in Berlin, eine durch die Münchner Vokalkapelle und eine durch den Kirchenchor in Elbing. Nicht übersehen werden sollte das Lob, das der Rezensent der *Monatshefte für Musikgeschichte* (Robert Eitner?) der Ausgabe zollte: Riedel habe sich damit „in jeder Hinsicht [...] den Dank aller musikalischen Kreise erworben [...]“. (MfM 2, 1870, S. 207). Solche Stimmen dürften die Attraktivität der Ausgabe zusätzlich erhöht haben.

80 Riedel (wie Anm. 24), S. 3.

81 NZfM 52 (1885), S. 443.

Philipp Dulichius – Kantor an St. Marien und am Fürstlichen Pädagogium in Stettin von 1587 bis 1630

OTFRIED VON STEUBER

Namen wie Lukas Osiander, Johannes Eccard, Seth Calvisius, Adam Gumpelzhaimer, Bartholomäus Gesius, Melchior Vulpius, Christoph Demantius, Michael Praetorius, Melchior Franck, Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt oder Johann Crüger sind heute allen bekannt, die sich mit evangelischer Kirchenmusik befassen. Aber wer kennt Philipp Dulichius? Dafür, dass man ihn bei der Wiederbelebung der Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert übergangen hat, gibt es mehrere Gründe. Es ist kein vierstimmiger Kantionalsatz, ja überhaupt keine vierstimmige Komposition von ihm nachweisbar, es gibt nur sechs evangelische Kirchenlieder, die in seinem Werk einen Niederschlag gefunden haben, und nur etwa ein Zehntel seiner 232 Motetten ist auf deutsche Texte komponiert. Alle übrigen sind lateinisch. Seine Zeitgenossen dürften seine Werke hoch geschätzt haben, wie zahlreiche europaweit¹ überlieferte Abschriften belegen.

Bei Dulichius dauerte der „Archivschlaf“ seiner Werke bis 1890, als Emil Bohn in Breslau einen Katalog der in den dortigen Bibliotheken vorhandenen Musikhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts zusammenstellte². Dabei stieß er auf eine Motette mit dem Komponistennamen „Philippus Dulichius Zittaviensis“, den er getreulich in seinen Katalog einfließen ließ³. Er hätte allenfalls zufällig aus verstaubten Nachschlagewerken wissen können, dass Dulichius nicht aus Zittau, sondern aus Chemnitz stammte. Denn die sorgfältigen Arbeiten von Rudolf Schwartz, die wesentliche Kenntnisse über Dulichius ans Licht brachten, erschienen erst seit 1896. Schwartz hat das historische Verdienst, mit diesen Arbeiten und der Publikation von 57 Motetten in Denkmälerbänden die wichtigste Grundlage für die heutige Forschung geschaffen zu haben⁴.

- 1 Meist in Sammelhandschriften (Berlin, Budapest, Danzig, Dresden, Kamenz, Odense, Wolfenbüttel, Zwickau). Hinzu kommen Drucke, die in Brüssel, Budapest, Coburg, Danzig, Kalmar, Krakau, London, Luccau, Nürnberg, Paris, Rostock, Stettin, Stockholm, Thorn, Västerås und Zwickau aufbewahrt werden.
- 2 Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, Nachdruck Hildesheim 1970.
- 3 Otfried von Steuber, *Philipp Dulichius. Leben und Werk. Mit thematischem Werkverzeichnis*, Kassel u. a. 2003 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 10), S. 156. Die Handschriften liegen jetzt in der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Bohn, Ms. mus. 30 A 1 und 30, B 22.
- 4 Rudolf Schwartz, *Ein pommerscher Lassus*, in: MGkK 1 (1896), S. 50–54 (Schwartz-1); ders., *Zum Stand der Dulichius-Forschung*, in: Monatsblätter, hrsg. von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde 14 (1900), S. 5 f.; ders., *Zum Stand der Dulichius-Forschung*, in: MGkK 5 (1901), S. 117–121 (Schwartz-2); ders., *Einleitung* zu DDT 31, Leipzig 1907 (Schwartz-3); ders., *Einleitung* zu DDT 41, Leipzig 1911.

Lebenslauf

Philipp Dulichius wurde unter dem Namen Philippus Deulich am 19. Dezember 1562 in das Taufregister der Jacobikirche in Chemnitz eingetragen. Sein Vater, der Tuchmacher und -händler Caspar Deulich (1527–1613), von 1556 an bis zu seinem Tode Ratsherr in Chemnitz, hatte viele Jahre lang das Richteramt inne und wurde mehrfach zum Bürgermeister seiner Stadt bestellt. Er und seine Familie wohnten in der Nicolaigasse im Südwesten der Altstadt. Das Haus wurde am 5. März 1945 zerstört.

Über die Kindheit des späteren Komponisten Philippus Dulichius in Chemnitz weiß man fast nichts. Er war neun Jahre alt, als seine Mutter starb. So gut wie sicher besuchte er die Lateinschule. Seit 1572 war Andreas Gotthardt (auch Gottward) aus Schweidnitz für drei Jahre Kantor an St. Jakobi. Als solcher muss er auch an der Lateinschule unterrichtet haben. Als er sein Amt antrat, war Dulichius neun oder zehn Jahre alt und hat daher sehr wahrscheinlich seinen Unterricht genossen. Während seiner Tätigkeit als Kantor heiratete Gotthardt Philipps ältere Schwester Justina⁵.

Der Name Dulichius ist nicht unbedingt nur der Versuch einer Annäherung an die sprachliche Eigenart des Lateinischen und des Griechischen. Tatsächlich hat es nämlich in den Echinaden, einer Gruppe kleiner Inseln südöstlich von Ithaka, eine Insel gegeben, die in klassischer Zeit Δουλιχιον hieß und inzwischen Teil des Festlandes geworden ist⁶. Sie gehörte zum Herrschaftsbereich des Odysseus und wird in der *Odyssee* mehrfach genannt, vor allem als Herkunftsort der weitaus meisten Freier um die vermeintliche Witwe Penelope. Es heißt dort⁷:

„Und der verständige Jüngling Telemachos sagte dagegen:
Vater, ich habe viel von dem großen Ruhme gehört
Deines Mutes im Kampf und deiner Weisheit im Rate.
Aber du sprachst zu kühn! Ich erstaune! Wie wär' es doch möglich,
Daß zween Männer allein so viele Starke bekämpften?
Siehe, der Freier sind nicht zehn nur oder nur zwanzig,
Sondern bei weitem mehr! Berechne du selber die Menge:
Aus Dulichions Fluren sind zweiundfünfzig erles'ne
Mutige Jünglinge hier, von sechs Aufwärtern begleitet.“

Ehe Dulichius im Herbst 1587 sein Amt als Kantor an St. Marien und am Fürstlichen Pädagogium in Stettin antrat, muss er sich durch intensive und erfolgreiche Studien dafür qualifiziert haben. Über sie wissen wir nur, dass „Philippus Deulich Chemnicensis“ 1579 in Leipzig und 1580 in Wittenberg immatrikuliert wurde⁸. Was die beiden Universitäten zur

5 Adam Daniel Richter, *Umständliche aus zuverlässigen Nachrichten zusammengetragene Chronica Der, an dem Fuße des Meißnischen Ertzgebürges gelegenen, Churfürstl. Sächßl. Stadt Chemnitz [...]*, Zittau und Leipzig 1767, S. 255.

6 Wilhelm Gemoll, *Griechisch-deutsches Handwörterbuch*, Liegnitz 1908, München 9/1991, S. 226.

7 Homer, *Ilias und Odyssee*, in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß, hrsg. v. P. von der Mühl, Wiesbaden o. J.; die wichtigste Stelle: XVI, 240–248.

8 Georg Erler (Hrsg.), *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig von 1559 bis 1809*, Bd. 1: 1559 bis 1634, Leipzig 1909, S. 76. Außerdem Otto Hartwig (Hrsg.), *Album Academiae Vitebergensis (1502 bis 1602)*, Band 2, Halle 1894, S. 288.

musikalischen Ausbildung eines Komponisten von Rang beitragen konnten, wissen wir nicht. Darum gibt es auch allerlei Vermutungen darüber, bei wem Dulichius sie erhalten haben mag.

Rudolf Schwartz⁹: „Ich habe Grund zu der Annahme, daß dies in Italien geschehen sei.“ Diesen Grund nennt er nicht.

Aber Günther Kittler¹⁰: „Ich schließe mich der Meinung Hans Joachim Mosers an, Dulichius sei geistig mehr Schüler Lassos als (Andrea) Gabriellis gewesen.“

Werner Schwarz¹¹: „Für die Meinung von Rudolf Schwartz, Dulichius habe bei Andrea Gabrieli studiert, sprechen stilistische Merkmale seiner Werke; aber es gibt keine Beweise.“

Martin Ruhnke¹²: „Was den Motettenstil betrifft, so hat man mit Recht die führenden unter den 20 bis 30 Jahre nach Lasso geborenen Komponisten einer Lasso-Schule zugeordnet, auch wenn sie keinen direkten Unterricht bei ihm gehabt haben. [...] Als Dulichius zur Schule ging, gehörten Lassos Motetten zum Repertoire aller Schulchöre und Kantoreien. Die Elemente des figurenreichen Motettenstils hat Dulichius in Lassos Werken kennen gelernt. Musikalisch-rhetorische Figuren, also Abweichungen von der Normalsprache, finden sich bei ihm zwar nicht so häufig wie bei Lasso. Wo sie aber gesetzt sind, tragen sie eindrucksvoll zur Explikation des Textes bei. Das betrifft sowohl die Wort- und Affektausdeutung wie auch die kunstvolle Satzgestaltung. In dieser Beziehung war Dulichius ein Schüler Lassos und verdienen seine Werke eine Wiederbelebung.“

Im Januar 1591 heiratete Dulichius Katharina Fuchs, die Tochter des Stettiner Weinhändlers Jacob Fuchs. Es hat eine gedruckte Glückwunschartikel zu dieser Hochzeit gegeben, die bis zum zweiten Weltkriege in Breslau nachweisbar war, aber seither verloren ist¹³. Gegen Ende des Jahrhunderts kaufte er mit finanzieller Hilfe seines Vaters das Haus seines Schwiegervaters. Aber die wirtschaftlichen Lebensbedingungen waren nicht stabil. Dulichius bemühte sich 1604 um die Nachfolge des Marienkantors Nikolaus Zangius in Danzig und hielt sich mehrere Wochen lang dort auf. Er führte einige seiner Motetten in Danzig auf; aber seine Bewerbung war erfolglos.

1617 starb seine Frau zugleich mit ihrer jüngsten Tochter. 1620 heiratete er Judith Ebel, die ihn überlebte. Die Anzahl seiner Kinder aus beiden Ehen wird nicht festzustellen sein, weil in der Stettiner Marienkirche erst seit 1617 regelmäßig Kirchenbücher geführt wurden¹⁴. Aber zwölf Kinder sind namentlich nachgewiesen.

Wo ungefähr das Wohnhaus gestanden hat, wissen wir aus Akten im Staatsarchiv in Stettin¹⁵. Es enthält eine herzogliche Konzession für den Hofjunker Henning von Platen, die diesem das so genannte Büchsenhaus in der Schuhstraße mit vielen Rechten als Wohnsitz zuweist, und mehrere Dokumente über einen Streit zwischen Dulichius und Platen. Dieser hat

9 Schwartz-1 (wie Anm. 4), S. 52.

10 Günther Kittler, *Philipp Dulichius*, in: Monatsblätter (wie Anm. 4) 51 (1937), S. 2; Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, Berlin 1935, Hamburg 4/1955, Bd. 1, S. 298.

11 Werner Schwarz, *Pommersche Musikgeschichte*, Teil 2: *Lebensbilder*, Köln u. a. 1994, S. 20.

12 Martin Ruhnke, *Vorbereitung der Edition eines Jahrgangs Evangelien-Motetten von Philipp Dulichius*, in: *Musik des Ostens* 12 (1992), S. 95–113, hier S. 113.

13 Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Andrzej Ładomirski aus Breslau (Brief vom 25. 11. 1999).

14 Ilse Gudden-Lüddeke (Hrsg.), *Chronik der Stadt Stettin*, Leer 1993, S. 103.

15 Signatur: AKS II/41.

jahrelang immer wieder willkürlich die Abwasserleitung des Hauses Dulichius verstopft, die in eine Rinne auf Platens Hof mündete. Dulichius muss also unmittelbarer Nachbar des Büchsenhauses gewesen sein. Er wendet sich in mehreren Eingaben gegen Platens Willkür und findet freundliche Unterstützung bei Herzog Bogislaw XIV. Leider widersprechen sich die Angaben darüber, wo das Büchsenhaus gestanden hat. Man kann aber immerhin aus den Akten schließen, dass Dulichius mit seiner Familie nahe der Abzweigung der Fuhrstraße von der Schuhstraße, also etwa in der Mitte zwischen dem herzoglichen Schloss und der Jakobikirche gewohnt hat. Dieser Innenstadtbereich wurde im letzten Kriege radikal zerstört.

Nach eigenen brieflichen Aussagen befiel den alternden Meister mehr und mehr eine Neigung zur Melancholie. Vielleicht erklärt sie die lange Pause von 1613 bis 1630, in der keine neuen Werke erschienen. Wann er diejenigen komponiert hat, die kurz vor seinem Tode gedruckt wurden, wissen wir nicht.

Weihnachten 1630 legte Dulichius sein Amt nieder und starb bereits drei Monate danach. Am 25. März 1631 wurde er in der alten Marienkirche beigesetzt. Weil diese Kirche 1789 nach einem Blitzeinschlag abbrannte und nicht wieder aufgebaut wurde, sind auch keine Spuren seines Grabes mehr vorhanden.

Das Fürstliche Pädagogium in Stettin

Die pommerschen Herzöge Barnim XI. und Philipp I. gründeten das Pädagogium im Jahre 1543 nach dem Vorbild der sächsischen Fürstenschulen. 1587 trat Dulichius hier sein Amt als Kantor an. Seinem Musikunterricht lagen nach Auskunft Martin Wehrmanns die *Rudimenta musicae* (Wittenberg 1533) von Nicolaus Listenius zugrunde¹⁶. Er hatte danach „alias sermone Latino alias patrio“, also auf lateinisch und in der Muttersprache zu unterrichten¹⁷. Es entzieht sich unserer Kenntnis, ob das pommersche Platt gemeint ist und ob er es beherrscht hat. Seine Kompositionen belegen das hohe Niveau, auf dem er in der Marienkirche und bei Hofe musizieren konnte. Auch Unterricht in klassischer Literatur gehörte zu seinen Pflichten¹⁸.

Zusammen mit dem Rektor, dem Konrektor und dem Subrektor gehörte er zu den besser besoldeten Lehrkräften. Aber nicht erst durch den Dreißigjährigen Krieg, sondern auch durch die Unfähigkeit mancher Herzöge im Umgang mit Geld war zeitweise die Not groß. Davon zeugen persönliche Briefe von Dulichius und solche von den Lehrkräften des Pädagogiums, die mehrere von ihnen, darunter auch Dulichius, geschrieben und unterzeichnet haben. Sie sind im Staatsarchiv in Stettin erhalten¹⁹.

Unter den sechs Herzögen, die während der Amtszeit Dulichius' über Stettin herrschten, also seine Dienstherrn waren, ragen Johann Friedrich und der weitsichtige und charakterlich hoch stehende Bogislaw XIII., vor allem aber der älteste Sohn und Nachfolger Bogislaws,

16 Martin Wehrmann, *Festschrift zum 350jährigen Jubiläum des Königlichen Marienstifts-Gymnasiums zu Stettin am 24. und 25. September 1894*, Stettin 1894, S. 42.

17 Ebd., S. 44.

18 Ebd.

19 Signatur AKS 1/4502.

Philipp II., durch langjährige warmherzige Förderung des Pädagogiums hervor. Unter Philipp, den man wohl als persönlichen Freund Dulichius' bezeichnen darf, erlebte Stettin eine außergewöhnliche kulturelle Blüte.

Einer der Lehrer des Pädagogiums war der Universalgelehrte Johannes Micraelius. Er wurde 1597 in Köslin geboren und 1614 ins Pädagogium aufgenommen. Daher war Dulichius sicherlich einer seiner Lehrer. Von 1623 bis 1627 amtierte Micraelius als Subrektor und von 1642 bis zu seinem Tode 1658 als Rektor des Pädagogiums. Er war als Theologe, Geschichtsschreiber und Pädagoge eine überragende Gestalt²⁰. In der Totenliste des Jahres 1631 aus seiner sechsbändigen Chronik *Altes Pommerland*²¹ widmet er Dulichius einen später oft zitierten ehrenvollen Nachruf²².

Die Werke und ihre Quellen

Bei den in vierzehn Drucken überlieferten Werken handelt es sich um 232 Motetten zu fünf, sechs, sieben und acht Stimmen. Instrumentalmusik oder mit obligaten Instrumenten versehene Vokalmusik hat Dulichius nicht nur nicht hinterlassen, sondern wahrscheinlich auch nicht komponiert. Deutlicher als viele seiner Zeitgenossen, die sich auch dazu äußern, bezieht er seine Arbeit als Komponist auf den göttlichen Ursprung der Musik. Er hält es daher für seine Aufgabe, seine Begabung nicht zu missbrauchen, sondern für die Vertonung des Gotteswortes einzusetzen²³. So sind die meisten Texte seiner Motetten der Bibel entnommen: hauptsächlich der Vulgata und ihren zeitgenössischen Fassungen, aber auch der deutschen Übersetzung durch Martin Luther.

Das von mir erarbeitete Werkverzeichnis²⁴ ordnet jeder Motette eine Nummer zu, an deren Ende man ihre Nummer im Originaldruck erkennen kann. Die Evangelienmotetten sind zwar in den beiden Teilen von 1 an nummeriert. Aber ihre Zusammenfassung legt hier eine Durchnummerierung durch den ganzen Jahrgang nahe. Die *Centuria*-Motetten sind schon im Original von 1 bis 100 durchnummeriert.

Das Werkverzeichnis weicht aus zwei Gründen von der Chronologie ab: Erstens sind die beiden Teile des Jahrgangs mit Evangelienmotetten von 1598 und 1599 nach der Ordnung des Kirchenjahres gesetzt²⁵. Zweitens würde das Fragment von 1611 die systematische Ordnung der hundert *Centuria*-Motetten stören und ist darum nach dem Fragment von 1605 eingeordnet.

Nach einer Gelegenheitsarbeit von 1588 ließ Dulichius vier kleine Sammlungen mit zusammen zwanzig Motetten drucken. Er wollte sie als „praecursores“, also als Vorläufer größerer Werke, aufgefasst wissen, an denen er bereits arbeitete. Aber schon die „praecursores“

20 Vgl. die Angaben in ADB 21 (1885), S. 700 f.

21 Johannes Micraelius, *Altes Pommerland*, Stettin 1639 (zwei Bände mit je drei Büchern, aber durchlaufender Seitenzählung, am Ende des sechsten Buches ein nicht paginiertes Verzeichnis der seit 1606 erschienenen Bücher), V. Buch, S. 293.

22 Zuletzt Martin Ruhnke, Vorwort zu EdM 123 und EdM 124, Wiesbaden u. a. 2000, S. VII.

23 Vgl. z. B. das Vorwort zur *Prima pars Centuriae*, Stettin 1607, Zeilen 5–14, abgedruckt in DDT 31, S. 1.

24 Steuber (wie Anm. 3). Das Verzeichnis wird im folgenden mit PDV abgekürzt.

25 So auch Ruhnke (wie Anm. 22), S. VII.

selbst sind es wert, musiziert zu werden, und danken denen, die sie singen und hören, mit großer Schönheit.

Dulichius' Hauptwerke sind die folgenden sämtlich zuerst in Stettin gedruckten sieben Sammlungen (vgl. auch die Übersicht im Anhang):

- ein Jahrgang mit fünfstimmigen Evangelienmotetten, gedruckt in zwei Teilen, nämlich: *Fasciculus novus* (1598) und *Novum opus musicum* (1599)²⁶,
- *Prima pars centuriae octonum et septenum vocum* (1607), ebenso *Secunda* (1608), *Tertia* (1610) und *Quarta pars* (1612/13), insgesamt 100 Motetten zu sieben und acht Stimmen²⁷,
- *Primus tomus centuriae senarum vocum* (1630); insgesamt 36 Motetten zu sechs Stimmen. Dieses Werk (ich nenne es gern *opus ultimum*) ist der Anfang einer weiteren *Centuria*, die wiederum auf einhundert Motetten angelegt war. Zwei zusätzliche Teile, die der Komponist im Vorwort ankündigt und die diese *Centuria* vollenden sollten, konnten nicht mehr erscheinen, weil Dulichius im folgenden Jahre starb. Von seinen Aufzeichnungen ist nichts überliefert, so dass wir auch nicht wissen, wie weit er diese Werke schon komponiert haben mag. Für frühere Werke kann man allerdings nachweisen, dass sie schon lange vor der Drucklegung fertig waren²⁸.

Weiterhin sind noch zwei Druckfragmente von Gelegenheitskompositionen und eine ungedruckte, aber wenigstens in einer Handschrift der Ratsschulbibliothek in Zwickau überlieferte Motette erhalten²⁹.

Unter den Widmungen, die den meisten Drucken und in den vier Teilen der *Centuria* auch einzelnen Motetten vorangestellt sind, finden sich solche für hoch gestellte Persönlichkeiten, Kollegen, Gönner, andere Musiker und Freunde.

Einer der beiden Drucke mit Evangelienmotetten, das *Novum opus musicum* von 1599, weist einige Besonderheiten auf. Normalerweise ist eine Widmung im Titelblatt oder im Vorwort enthalten. Hier dagegen enthält weder der Titel noch das Vorwort eine Zueignung. Das Vorwort hat die Überschrift „Benevoli lectori“ und wendet sich damit an einen nicht persönlich genannten wohlwollenden Leser (im Gegensatz zu anderen Vorreden an namentlich genannte Widmungsträger)

Als einziges Exemplar stand mir zuerst dasjenige in der Universitätsbibliothek in Rostock zur Verfügung. Mit ihm lässt sich die in der Literatur wiederholt vorkommende Aussage nicht bestätigen, Dulichius habe dieses Werk seiner Vaterstadt Chemnitz gewidmet. Denn das Titelblatt, auf dessen Rückseite eine Widmung gestanden haben muss, ist nur noch als ein klei-

26 Neuausgabe durch Martin Ruhnke in EdM 123 und EdM 124.

27 Neuausgabe der ersten beiden Teile durch Rudolf Schwartz in DDT 31 und DDT 41. Der dritte und vierte Teil der *Centuriae*, ferner der *Primus tomus centuriae senarum vocum* von 1630 sind seit der Lebenszeit des Komponisten nicht wieder gedruckt worden. Über Entstehungszeiten siehe Schwartz-3 (wie Anm. 4), S. XI.

28 Schwartz (DDT 31, S. XI) berichtet von einer Liste, die Dulichius am 31. Oktober 1604 einem Brief an den Danziger Rat beifügte. Sie bezeugt, dass zu diesem Zeitpunkt etwa die Hälfte der einhundert Motetten der ersten *Centuria* schon vollendet war.

29 Reinhard Vollhardt, *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau*, in: MfM, 14. Beilage, Leipzig 1896. Die Motette ist Nr. 348 in der Sammelhandschrift Mus. 87/16. Vgl. auch die Angaben zu PDV 401 bei Steuber (wie Anm. 3), S. 425 f.

nes dreieckiges Reststück vorhanden. Es enthält keine Bestandteile von Personennamen, wohl aber Bruchstücke solcher Wörter, die man aus anderen Widmungen kennt. Außerdem gab zu denken, dass die Stadt Chemnitz sich angeblich mit einem Geschenk im Jahre 1613, also 14 Jahre später (!), für die Widmung erkenntlich gezeigt habe³⁰.

Zufällig erfuhr ich im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel von der Filmkopie eines weiteren überlieferten Exemplars in Danzig. Darin fand ich eine Widmung nach Danzig, aber nicht diejenige nach Chemnitz. Kurz darauf teilte mir die Jagiellonenbibliothek in Krakau mit, das dortige Exemplar enthalte die gesuchte Widmung nach Chemnitz. Dieses Exemplar lag bis 1945 in Berlin und war dort die Grundlage für die Aussagen früherer Autoren. Man kann ihnen nicht übel nehmen, dass sie von der Annahme ausgegangen sind, die einzelnen Exemplare dieses Drucks seien mit übereinstimmenden Widmungen ausgestattet gewesen. Der Vergleich mit dem Rostocker Exemplar ergab, dass dieses eine mindestens im Wortlaut andere Widmung enthalten haben muss. Zur vollständigen Klärung diene schließlich ein neu aufgefundener Ausgabenbeleg aus dem Jahre 1599 im Stadtarchiv zu Chemnitz, den man als Dank für die Widmung des *Novum opus musicum* verstehen kann³¹. Den erwähnten Chemnitzer Ausgabenbeleg von 1613 muss man hingegen auf die Motette *Jesus conversus ad mulierem dixit Simoni* beziehen, die im vierten Teil der *Centuria* 1612/13 erschien und ausdrücklich den Honoratioren der Stadt Chemnitz gewidmet ist³². Man hat also diesen Druck so angelegt, dass die Widmung austauschbar war, und darum eine eigene Seite für sie vorgesehen. Einige Exemplare enthalten keine Widmungen.

Ein Londoner Exemplar des *Novum opus musicum* überrascht durch eine weitere Widmung und sogar einen angefügten lateinischen Brief an den Widmungsträger, Abt Laurentius Koswigk des Klosters Neuzelle an der Oder. Dulichius erwähnt darin einen früheren Druck des *Novum opus musicum*. Zwei solche Drucke, beide von 1595, sind literarisch bezeugt, aber verloren gegangen³³. Sie können die Inversion der beiden Teile des Evangelienjahrgangs erklären.

Mehrfach finden sich unter den siebenstimmigen Motetten solche mit einem „Symbolum“, das einen eigenen kurzen Text und meistens nur wenige Noten hat. Es bezieht sich inhaltlich auf den Motettentext, ist dem Tenor zugewiesen, wird mehrfach wiederholt, oft in verschiedenen Tonhöhen, und ist manchmal ein Wahlspruch des Widmungsträgers, wenn es einen solchen gibt (Beispiel ist die Motette *Qui dormiunt in terrae pulvere* PDV 300; vgl. die Abbildung auf der folgenden Seite).

Dulichius legt nach eigener Aussage Wert darauf, dass die zwölf Modi nach Glarean als gleichwertig zu behandeln sind³⁴. Er beklagt, dass die Komponisten das nicht berücksichtigen, und schreibt³⁵:

30 Schwartz-1 (wie Anm. 4), S. 51.

31 Signatur III II 62.

32 PDV 298; vgl. Steuber (wie Anm. 3), S. 382.

33 Burkhardt Köhler, *Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einer Bibliographie pommerscher Musikalien*, Sankt Augustin 1997 (= Deutsche Musik im Osten 11), Anhang II, S. 383.

34 Dazu Martin Ruhnke, *Glareans hydischer und hypolydischer Modus bei Dulichius*, in: Karlheinz Schlager (Hrsg.), *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1992 (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 9), S. 221–229, sowie Ruhnke, Vorwort (wie Anm. 22), S. VIII.

35 Vorwort zum *Fasciculus novus*, Stettin 1598, Zeilen 25–28. Das lateinische Original lautet: „Nam plerique inhaerent Dorio, Ionico eorumque plagijs, Hypomixolydio item & phrygio: rarò attingunt Aeolium &

Abbildung 1: Tenor der Motette PDV 300, *Qui dormiunt in terrae pulvere*, mit dem Motto: „Post tenebras spero lucem“

Danielis 12. C Tenor.

ui dormiunt. Post tenebras spero lucem.

ij Post tenebras spero lucem.

ro lucem. ij Post tenebras spero lucem. spero

lu cem ij

„Denn die meisten hängen am Dorius und am Ionius und ihren Plagalen, auch am Hypomixolydius und Phrygius; selten berühren sie der Äolius und den Mixolydius, wahrlich erlesene Modi, seltener aber noch den Hypoaeolius und den Hypophrygius, das heißt, innerhalb ihrer Grenzen; ganz selten oder nie den Lydius und den Hypolydius, als ob es eine Verschwörung gegen sie gäbe und öffentlich ihre Verbannung beschlossen wäre, wie Glarean sagt.“

Dulichius setzt dagegen ein Zeichen und komponiert zehn Motetten, vier im Lydius (PDV 104, 136, 150, 159) und sechs im Hypolydius (PDV 107, 116, 120, 149, 155, 168), alle im Evangelienjahrgang³⁶. (Weil es von ihnen keine praktischen Ausgaben und keine Tonaufnahmen gibt, tragen fünf Sänger als Beispiel die hypolydische Motette *Publicanus stans a longe* PDV 155 vor³⁷).

Viele Drucke von Dulichius sind nach bisheriger Kenntnis verschollen, darunter die erwähnten Erstdrucke des *Novum opus musicum* von 1595. Auch über den Verbleib der literarisch bezeugten Neuauflagen von Teilen der *Centuria* zu Lebzeiten des Komponisten ist nichts bekannt³⁸.

Mixolydium, modus hercle egregios: rarius Hypoaeolium & Hypophrygium verum, hoc est, intra terminos suos decurrentem: rarissimè vel nunquam Lydium, Hypolydiumque, quasi conspiratione in eos facta, de exilio eorum publicè sit decretum, vt loquitur Glareanus.“

36 Steuber (wie Anm. 3), S. 62 f., sowie EdM 123, S. VIII.

37 Luk. 18, 13; vgl. EdM 124, S. 69–72.

38 Steuber (wie Anm. 3), S. 88–90.

Werner Schwarz charakterisiert den Menschen Philipp Dulichius³⁹:

„Durch seinen lauterer Charakter wie durch seine Kunst genoß Dulichius bei seinen Vorgesetzten die höchste Achtung. Das beweisen ihre geldliche Unterstützung bei der Drucklegung seiner Werke und ihr Entgegenkommen in Angelegenheiten seines Kantorats. Da er sich unparteiisch im Urteil zeigte, wurde er häufig zum musikalischen Schiedsrichter bestellt. So berief ihn bei der Besetzung des Kantorats an der Stettiner Ratsschule 1629 der Rat der Stadt als Ratskommissar zur Abnahme der Prüfung.“

Nicht nur eine humanistische Bildung, sondern auch handwerkliches Können war Voraussetzung dafür, dass ein Kantor sein Amt wahrnehmen konnte. In Pommern gab es um 1600 eine Reihe guter Komponisten, die wohlgelungene und erhalten gebliebene Werke geschaffen haben. Unter ihnen gilt Dulichius im Urteil seiner Zeitgenossen und auch heutiger Autoren als der hervorragende Meister.

Kritische Anmerkungen zu einigen Thesen der bisherigen Dulichius-Forschung

1. Es ist nicht sicher, dass der in Leipzig und/oder in Wittenberg immatrikulierte Philippus Deulich mit dem späteren Komponisten Dulichius identisch ist; denn die Deulichs waren in Chemnitz eine Großfamilie, in der der Modename Philipp(us) nachweislich immer wieder auftrat. Darum wären Zweifel mindestens erwähnenswert gewesen, auch wenn die Daten gut für die Identität sprechen. Man findet in der Leipziger Matrikel je dreimal die Namen Sethus Calvisius und Christoph Demantius⁴⁰.
2. Dulichius erwähnt 1599 in einem eingeklammerten Satz den Tod eines kleinen Sohnes, dessen Namen er nicht nennt⁴¹. Elf Jahre später trägt die Motette *Iustorum animae in manu Dei sunt* die Zueignung „Memoriae FRIDEHOLDI filioli sui o. chariss.“⁴² Schwartz und andere Autoren halten diese beiden Söhne für identisch. Aber das ist bei dem großen zeitlichen Abstand und der großen Kinderzahl keineswegs gesichert⁴³.
3. Zwischen Bogislaw X. und Bogislaw XIII. gab es zwei im Kleinkindesalter verstorbene Namensträger. Sie werden in der Genealogie richtig mitgezählt. Auch zwischen Barnim VIII. und Barnim XI. gab es zwei solche frühen Todesfälle. Aber mit ihnen geht die Geschichtsschreibung inkonsequent um, so dass manche Autoren Barnim XI. oft als IX. bezeichnen. Ich fragte einen, der dies getan hat, und erhielt die lapidare Antwort: „Die von Ihnen gegebenen Informationen sind seit langem bekannt.“
4. Rudolf Schwartz schreibt zu der Motette *Ecce quam bonum* (PDV 215)⁴⁴: „Dem guten Einvernehmen der vier herzoglichen Gebrüder Philipp, Franz, Bogislaw und Georg widmet er eine schöne Motette nach Psalm 133.“ Günther Kittler übernimmt 1937 diesen Text und nicht nur ihn fast wörtlich. Noch 1994 liest man bei Werner Schwarz eine Wiederho-

39 Schwarz (wie Anm. 11), S. 23.

40 Erler (wie Anm. 8), S. 58 und 75.

41 Vorwort zum *Novum opus musicum*, Zeilen 12 und 13, Faks. in EdM 123, S. XII.

42 PDV 279; Steuber (wie Anm. 3), S. 354.

43 Auch mir ist ein Zweifel daran erst nach Veröffentlichung meines Buches gekommen.

44 Ausgabe in DDT 31, S. 89.

lung dieser Aussage⁴⁵. In Schwartz' Ausgabe der *Prima pars Centurae octonum et septenum vocum*⁴⁶, die die anderen Autoren zweifellos gekannt haben, steht aber die Widmung vollständig. In ihr heißt es: [...] ILLVSTRISSIMIS ET REVERENDISSIMO⁴⁷ PRINCIPIBUS ac Dominis: DN. PHILIPPO, II. DN. FRANCISCO, DN. BVGISLAO, DN. GEORGIO, DN. VLRICO:[...]. Herzog Ulrich war nicht etwa ein Stiefbruder⁴⁸!

5. Dulichius' letztes Werk heißt *Primus tomus cnturiae*. Dazu schreibt der Komponist im Vorwort⁴⁹: „Wenn ich mein Versprechen halten kann, wird mir das ein Ansporn sein, den zweiten und vielleicht auch den dritten Teil herauszugeben.“ Trotzdem gehen mehrere Autoren wie selbstverständlich davon aus, für diese zweite *Centuria* von 1630 seien wie für die erste vier Teile vorgesehen gewesen⁵⁰. Zu dieser Annahme gibt es keinen Grund, zumal der erste Teil schon 36 Motetten enthält, also mehr als ein Drittel von hundert.

Die Wiederentdeckung

Es gibt mehrere Nachschlagewerke vom 17. bis 19. Jahrhundert, die Dulichius fünf bis zwanzig Zeilen widmen. Erst Emil Bohn (1890) und Rudolf Schwartz (seit 1896) haben ihn zunächst ins Bewusstsein ihrer mehr oder weniger fachkundigen Zeitgenossen geholt: Schwartz mit den erwähnten Denkmälerbänden, aber auch durch einige praktische Ausgaben, die im 20. Jahrhundert einzelne Aufführungen bewirken konnten. Neuere Arbeiten steuerten Adam Adrio⁵¹, Walter Blankenburg⁵², Martin Ruhnke⁵³ und einige andere Autoren bei, darunter auch der Verfasser⁵⁴.

Von den 232 Motetten sind 130 in vier Denkmälerbänden wissenschaftlich dokumentiert. Drei oder vier weitere Bände könnten sie zwar nicht formal, aber wenigstens inhaltlich zu einer Gesamtausgabe ergänzen. Ich plane die Herstellung von Druckvorlagen für solche Bände (wenn auch mit nur geringer Hoffnung, ihren Druck noch zu erleben). Die erste dieser Vorlagen mit dem Titel *Die Praecursores* ist fertig.

45 Schwartz-1 (wie Anm. 4), S. 52; Kittler (wie Anm. 10), S. 5; Schwarz (wie Anm. 11), S. 26.

46 DDT 31, Leipzig 1907 (Nachdr. Wiesbaden u. Graz 1958).

47 Rudolf Schwartz bemerkte und registrierte durchaus den grammatischen Fehler.

48 Vgl. *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten*, 2. bericht. u. erg. Aufl. bearb. v. Frank Baron von Loringhoven, Bd. 1: *Die deutschen Staaten*, hrsg. von Wilhelm Karl Prinz von Isenburg, Marburg 1960, Tafel 127.

49 Zweite Textseite, Z. 4 und 5. Das lateinische Original lautet: „Mihi, si voti mei compos factus fuero, addetur calcar secundam etiam ejus partem & fortasse tertiam quoque in lucem emittendi.“

50 Z. B. Schwartz-2 (wie Anm. 4), S. 117.

51 Adam Adrio, Art. *Dulichius, Philipp*, in: MGG 3 (1954), Sp. 918–923.

52 Walter Blankenburg, Art. *Dulichius, Philipp*, in: NGroved 5, S. 708 f.

53 Vgl. die schon genannten Texte von Ruhnke in den Anmerkungen 12, 22 u. 34.

54 Vgl. vom Verf. neben der in Anm. 3 genannten Publikation außerdem: *Ein Brief von Philipp Dulichius an den Bürgermeister von Stralsund*, in: SJB 20 (1998), S. 149–153; Art. *Dulichius, Philipp*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1568–1570; *Philipp Dulichius. Sechs Motetten*, Wolfenbüttel 2002 (= Das Chorwerk 143); *Philippus Dulichius (1562 bis 1631) – ein bedeutender Komponist aus Chemnitz*, in: *Chemnitzer Charaktere*, Mitteilungen des Chemnitzer Geschichtsvereins, Jb. 74, Neue Folge 13 (2004), S. 7–22.

Anhang

Philipp Dulichius, Chronologisches Quellenverzeichnis (Primärquellen)

1. Gedruckte Werke

	Jahr	Anzahl	Titelincipit u. RISM-Sigel	PDV
1	1588	2	<i>Carmen musicum [...] nuptiarum</i> (6 v.) D 3694	1 u. 2
2	1589	5	<i>Cantiones quinque senis vocibus</i> D 3680	11–15
3	1590	4	<i>Philomusicis omnibus [...] octonarum vocum</i> D 3681	21–24
4	1593	5	<i>Harmoniae aliquot septenis vocibus</i> D 3682	31–35
5	1593	6	<i>Sex cantiones sacrae quinis vocibus</i> D 3683	41–46
6	1598	35	<i>Fasciculus novus [...] quinarum vocum</i> D 3685	139–173
7	1599	38	<i>Novum opus musicum [...] quinarum vocum</i> D 3684	101–138
8	1605	1	<i>Hymenaeus VII. vocum</i> (Fragment) D 3687	181
9	1607	30	<i>Prima pars centuriae octonum & septenum vocum</i> D 3688	201–230
10	1608	27	<i>Secunda pars centuriae octonum & septenum vocum</i> D 3689	231–257
11	1610	25	<i>Tertia pars centuriae octonum & septenum vocum</i> D 3690	258–282
12	1611	1	<i>Dictum Psalmi XXX.</i> D 3691 (Fragment, 7 v.)	191
13	1612/13	18	<i>Quarta pars centuriae octonum & septenum vocum</i> D 3692	283–300
14	1630	36	<i>Primus tomus centuriae senarum vocum</i> D 3693	301–336

2. Ungedruckt: Eine achtstimmige Motette in einer Sammelhandschrift (nach 1617) der Ratschulbibliothek in Zwickau, PDV 401.

Musik als Auftragskunst

Bemerkungen zum Schaffen des Michael Praetorius*

ARNO FORCHERT

Es ist eine Binsenweisheit, dass, wie das Kunstschaffen überhaupt, so auch die Arbeit von Komponisten bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in der Regel von Aufträgen bestimmt wurde, die ihnen kirchliche, höfische oder städtische Institutionen erteilten. Im allgemeinen wird man denn auch davon ausgehen können, dass sich die Art dieser Aufträge bereits in der Gestalt der Werke ausdrückt, sei es nun, dass sie als geistliche Musik im Gottesdienst oder als weltliche Musik im Rahmen höfischer Repräsentation oder bei bürgerlichen Festlichkeiten verwendet werden sollten. So unproblematisch aber in den meisten Fällen solche Zweckbestimmung sein mag, so wenig ist sie bislang für einen beträchtlichen Teil im Schaffen des Mannes geklärt, an dessen Bestallung zum Wolfenbütteler Hofkapellmeister am 7. Dezember 1604 unsere Tagung erinnern soll. Den damit zusammenhängenden Fragen nach Anlass und Gestalt seiner Kompositionen möchte ich mich im folgenden widmen.

Zwei der einflussreichsten Musikwissenschaftler der Vorkriegsgeneration, Wilibald Gurlitt und Friedrich Blume, haben unsere Vorstellung vom Leben und Schaffen des Wolfenbütteler Kapellmeisters Michael Praetorius noch bis in unsere Tage hin weitgehend bestimmt. Dem einen, Wilibald Gurlitt, verdanken wir das Bild des „lutherischen Erzkantors“ in der ungebrochenen Tradition Johann Walters, dem anderen, Friedrich Blume, die Vorstellung von dem großen Systematiker, dessen erhaltenes Werk nur der Torso eines gigantischen Entwurfes sei, der „nicht weniger beabsichtigte, als den Gesamtbereich der Musik in allen ihren Teilen zu umgreifen und eigenschöpferisch in einem umfassenden System zu bewältigen“¹. Beiden Vorstellungen lag unausgesprochen das Bild des autonomen Künstlers zugrunde, dessen Schaffen, auch wenn es von den allgemeinen Erfordernissen kirchlicher, höfischer oder städtischer Institutionen bestimmt wurde, man letztlich als den mehr oder weniger deutlichen Ausdruck einer durch Anlage und Erziehung geprägten Individualität meinte betrachten zu können.

Gurlitts Praetoriusbild stützte sich vor allem auf die Ergebnisse seiner Dissertation von 1914. Ihr allein veröffentlichter erster Teil beschränkte sich allerdings fast ausschließlich auf eingehende Forschungen zu Praetorius' Biographie, wodurch seine Herkunft aus einer orthodox evangelisch-lutherischen Familie – der Vater und die beiden älteren Brüder waren Pfarrer – ein entscheidendes Gewicht erhielt. Den Einfluss des Elternhauses glaubte Gurlitt auch in den Werken des Komponisten wiederzufinden, deren in der Tat auffällige Bevorzugung der Cantus-firmus-Technik er als einen „ursprünglichen Ausdruck lutherischer Frömmigkeit im

* Vortrag, gehalten am 30. Oktober 2004 in Wolfenbüttel anlässlich des 400. Jubiläums der Bestallung von Michael Praetorius zum Wolfenbütteler Hofkapellmeister.

1 Friedrich Blume, *Das Werk des Michael Praetorius*, in: Ders., *Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, Bd. 1: 1928–1962, hrsg. v. Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1963, S. 229–264, hier S. 230. Der zuerst in der *ZfMw* 1935 publizierte Text begleitete die seit 1928 erscheinenden ersten Bände der Praetorius-Gesamtausgabe.

Zeitalter der Orthodoxie“² interpretierte. Die meisten von Praetorius' Zeitgenossen hingegen dürften in ihr wohl kaum mehr als die Anwendung einer inzwischen veralteten Kompositionsweise gesehen haben. Auch für Blume standen ideengeschichtliche Erwägungen im Vordergrund. Aber in seinen aus den Arbeiten an der Praetorius-Gesamtausgabe hervorgegangenen Veröffentlichungen interpretierte er, anders als Gurlitt, das Werk des Michael Praetorius vor allem als ein frühes musikalisches Zeugnis für ein Schaffen aus dem Geiste barocker Universalkonzeptionen³. Denn er betrachtete dessen Gesamtwerk lediglich als den Torso eines im Prinzip utopischen Vorhabens, das von einem früh gefassten Plan ausging, der sich in fünf Phasen von anfänglich relativer Unbestimmtheit zu immer konkreteren Vorstellungen entwickelte und das Ziel verfolgte, Beispiele für alle musikalischen Gattungen und Stile vorzulegen: für geistliche wie weltliche Musik, vokale wie instrumentale Kompositionen im motettischen wie im konzertierenden Stil.

Gurlitts wie Blumes Vorstellungen bedürfen aber heute einer erneuten Prüfung. Denn der Zugang zu den Kompositionen des Wolfenbütteler Kapellmeisters, die in einer Zeit sich ständig zuspitzender konfessioneller und politischer Spannungen geschaffen wurden, verlangt neben der Vertrautheit mit seinen Werken vor allem auch die Kenntnis des politischen und geistigen Umfeldes, in dem sie entstanden. Das liegt nicht zuletzt auch daran, dass Praetorius unter den Komponisten dieses Zeitabschnittes insofern eine Sonderstellung einnahm, als sein Schaffen weit mehr von den politischen Interessen seiner Auftraggeber bestimmt wurde als das seiner Zeitgenossen. Denn als Kapellmeister hatten sie in der Regel lediglich den musikalischen Ansprüchen ihres Amtes zu genügen, das sie vor allem zur Komposition und Leitung der Hofmusik verpflichtete. Der Frage, wie Praetorius zu dieser Sonderstellung kam und warum gerade seine Werke sich für die Zwecke dieser Auftraggeber offenbar als besonders geeignet erwiesen, soll im folgenden nachgegangen werden. Sie hängt nicht zuletzt auch mit einem künstlerischen Werdegang zusammen, der sich von dem der meisten seiner Zeitgenossen in ähnlichen musikalischen Ämtern in charakteristischer Weise unterschied.

*

Es ist seit langem bekannt und Praetorius hat es auch selbst mehrfach bezeugt, dass er niemals eine planmäßige musikalische Ausbildung erhalten hat. Aufgewachsen in einer Familie von Theologen, schien auch ihm ein Studium der Theologie vorbestimmt zu sein. Sein Bruder Andreas, der als Theologieprofessor an der Universität in Frankfurt an der Oder, der Viadrina, eine bedeutende Position einnahm, hatte dafür gesorgt, dass der viel jüngere Michael dort unmittelbar nach Abschluss seiner Torgauer Schulzeit sein Studium aufnehmen konnte. Aber als der frühe Tod des Bruders ihn bald darauf zwang, sich die Mittel zum weiteren Studium selbst zu verdienen⁴, übernahm er eine ihm angebotene Stelle als Organist an der Frankfurter Marienkirche, eine Tätigkeit, zu der ihn, wie er später schrieb, mehr die natürliche

2 Wilibald Gurlitt, *Zur Einführung*, in: *Michael Praetorius, Sämtliche Orgelwerke*, für den prakt. Gebrauch hrsg. von Karl Matthaai, Wolfenbüttel/Berlin 1930, S. 7–19, hier S. 8.

3 Vgl. Anm. 1.

4 Andreas Praetorius starb am 20. Dezember 1586.

Neigung als eine zuvor erhaltene Ausbildung hinzog⁵. Sie ermöglichte ihm, seinen Aufenthalt in Frankfurt noch bis ins dritte Jahr nach dem Tod des Bruders zu verlängern⁶, änderte aber nichts an seinem Vorsatz, das theologische Studium zu Ende zu führen.

Es gibt zwar keine unmittelbaren Zeugnisse dafür, wie es dazu kam, dass Praetorius seit etwa 1590 sein Studium an der Helmstedter Universität fortsetzen konnte, aber es dürfte dennoch ziemlich sicher sein, dass er auch noch nach 1593, als er dort, wie er einmal schrieb, seine „Studia an die Wand gehangen“⁷ hatte, zunächst nicht daran dachte, sich irgendeiner musikalischen Tätigkeit zu widmen. Aus einem Brief vom 15. Juni 1617 an Friedrich von Uder, den Vizekanzler des Herzogs Friedrich Ulrich, in dem sich Praetorius als „Vier undt Zwanzig Jährigen Diener [...] an diesem Hofe“ bezeichnet, geht zwar hervor, dass er im gleichen Jahr, in dem er das Studium aufgab, die Gelegenheit erhielt, in die Dienste des Wolfenbütteler Herzogs Heinrich Julius zu treten⁸. Aber darüber, um welche Dienste es sich dabei gehandelt haben könnte, lässt sich nur spekulieren. Denn in den Besoldungsregistern der Hofkapelle für die Jahre 1593 und 1594 erscheint Praetorius' Name noch nicht⁹. Auch das stimmt jedoch mit seinen eigenen Angaben überein, nach denen er erst um 1595 Mitglied der Hofkapelle wurde.

Zu fragen ist also nach der Tätigkeit, die Praetorius in den knapp zwei Jahren bis zu seiner Anstellung als Organist der Hofkapelle ausgeübt haben könnte. Am nächsten liegt die Annahme, dass er auf Grund einer Empfehlung aus Universitätskreisen¹⁰ zunächst zu gelegentlichen Tätigkeiten für die herzogliche Kanzlei herangezogen wurde, der er mit seiner Kenntnis der klassischen Sprachen und der im Studium erworbenen Bildung nützlich sein konnte. Dafür spricht auch, dass noch sein Aufenthalt auf dem Regensburger Reichstag von 1603, zu einer Zeit also, als er bereits seit nahezu zehn Jahren als Organist der herzoglichen Hofkapelle angehörte, nur dadurch aktenkundig wurde, dass er dem Wolfenbütteler Reichstagsgesandten Anton von der Streithorst und dem Kanzler Dr. Werner König als Schreiber und Verhandlungszeuge beigeordnet war.

In diesen Verhandlungen ging es um die Form der Einladung zum Reichstag, gegen die Heinrich Julius Einspruch erhoben hatte, weil er in ihr lediglich als Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, nicht aber auch als Bischof von Halberstadt und Administrator des Klosters Walckenried bezeichnet worden war¹¹. Sein Protest galt einer hochpolitischen Angelegenheit, die schon 1599 durch Urteile des Reichskammergerichts im sogenannten „Vierklösterstreit“ aufgelöst worden war. In ihnen war die Rechtmäßigkeit aller nach 1552 erfolgten Übernah-

5 „ad quod me potius naturae inclinatio, quam unquam eo suscepta institutio trahebat“. Vorrede zur *Missodia Sionia* 1611, zitiert nach: Wilibald Gurlitt, *Michael Praetorius (Creuzburgensis). Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1915, S. 89.

6 Ebd. Praetorius berichtet, er habe das Organistenamt „in tertium usque annum“ versehen.

7 Brief vom 26. September 1608 an den Kloster- und Kammersekretär Heinrich Hartwig. Vgl. 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.

8 Walter Deeters, *Das Leben der Familie Praetorius*, in: *Braunschweigisches Jb.* 53 (1972), S. 111–126, hier S. 118.

9 Die Besoldungslisten für die Jahre 1595–1601 sind nicht erhalten. Vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 82.

10 Zu denken wäre hier etwa an den Geschichts- und Poesieprofessor Heinrich Meibom, der später auch mehrfach als Verfasser von Widmungsgedichten in Praetorius-Drucken anzutreffen ist.

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

men von säkularisierten geistlichen Gütern durch die jeweiligen protestantischen Territorialherrscher bestritten worden, was letztlich den Anlass zur konfessionellen Spaltung des Reichs in die gegensätzlichen Bündnisse von protestantischer Union und katholischer Liga herbeiführte. Die Annahme einer Einladung, in der seine geistlichen Titel nicht erwähnt wurden, wäre für Herzog Heinrich Julius denn auch gleichbedeutend mit der Anerkennung eines Verzichts auf Rechte gewesen, die preiszugeben er nicht gewillt war. Da der formelle Protest des Herzogs keine Berücksichtigung fand, ist er diesem wie auch dem folgenden Reichstag von 1608 ferngeblieben.

Praetorius aber nützte seine Anwesenheit in Regensburg dazu, sich hier erstmals vor den Reichstagsabgesandten mit eigenen Kompositionen hören zu lassen, die er später in den Druck der *Motectae und Psalmi latini* von 1607 aufnahm¹². Das wird nicht nur durch die Widmungsgedichte des ihm noch von Helmstedt her bekannten Regensburger Pfarrers Christoph Donauer (Donaverus) und des Kanzlers Dr. Werner König bestätigt, die dieser Veröffentlichung seiner „Primitiae“ – also der musikalischen Erstlinge – vorangestellt sind, sondern auch durch den Komponisten, der mehrfach den Beginn seines Schaffens in das Jahr 1603 datiert hat. Wir haben allerdings keine Kenntnis davon, wo und mit welchen Musikern er die vermutlich auf eigene Initiative hin unternommenen Aufführungen veranstaltet hat. Sie waren aber offenbar nicht nur für Praetorius ein Erfolg, sondern machten Heinrich Julius auch darauf aufmerksam, dass ihm hier ein Mann zur Verfügung stand, der ihm mit seiner Musik für eigene politische Vorhaben nützlich sein konnte.

Vielleicht war die schon im nächsten Jahr erfolgende unerwartete Ernennung von Praetorius zum Wolfenbütteler Kapellmeister bereits die Konsequenz dieses Erfolges. Sie kam freilich durch eine Maßnahme zustande, die allen gewohnheitsrechtlichen Konventionen der Zeit zuwider lief, weil sie nur durch die Versetzung seines Vorgängers Mancinus in den Ruhestand möglich wurde¹³. Auf jeden Fall aber bildete sie den Anfang einer so engen Verbindung der herzoglichen Familie mit ihrem Kapellmeister, wie sie sonst in einer Zeit, in der sich die Standesunterschiede eher verschärften als annäherten, nur selten anzutreffen war.

In einem Rückblick auf sein musikalisches Schaffen bedauerte Praetorius zwar noch 1615, dass er viel Besseres, Wirkungsvolleres und Vollkommeneres hätte erreichen und viel mehr Kompositionen hätte veröffentlichen können, wenn sein Eifer, sich der Kunst zu widmen, nicht immer wieder durch andere Tätigkeiten bei Hofe unterbrochen worden wäre¹⁴. Doch übersah er dabei, dass ohnehin die Mehrzahl seiner bis dahin entstandenen Werke weniger mit der praktischen Ausübung seines Amtes als Kapellmeister als vielmehr mit Aufträgen zusammenhing, die in erster Linie dazu dienten, die im weitesten Sinne politischen Interessen des herzoglichen Hauses zu fördern. Denn Heinrich Julius wandte – im Gegensatz zu den ersten Jahren seiner Regierung, als er nach dem Neubau von Schloss und Kirche in Gröning-

12 Vgl. Forchert (wie Anm. 7), S. 111.

13 Darauf dürfte sich Praetorius beziehen, wenn er später erwähnt, er sei „praeter spem & expectationem [sic]“ zum Kapellmeister ernannt worden. Vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 1, Faks.-Reprint der Ausg. Wittenberg 1614/15, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 158.

14 „Utinam vero studio nunquam interrupto meis mihi perlitare Musis licuisset, multo profecto limatius hoc praesens, multo expeditus caetera, multo cumulatius plura prodissent in publicum *Opera Musica*“. Und als Grund gibt er an „quia [...] ad alias quoque functiones aulicas pertractus fui“ (Praetorius, wie Anm. 13, S. 159).

gen, seiner bischöflichen Residenz, noch ein lebhaftes kulturelles Leben entfaltet hatte¹⁵ – sein Hauptinteresse schon bald nach der Jahrhundertwende vorwiegend der Reichspolitik zu.

Schon gegen Ende des Jahres 1598 hatte er sich erstmals an den Prager Kaiserhof Rudolfs II. begeben, um hier wegen seiner rebellischen Stadt Braunschweig zu intervenieren, die auf dem vorangegangenen Reichstag versucht hatte, den Status einer Freien Reichsstadt zu erlangen¹⁶. Die seine gesamte Regierungszeit überdauernden Schwierigkeiten mit der größten und dank ihrer Handelsverbindungen auch reichsten Stadt seines Herzogtums sind denn auch in der Praetorius-Literatur schon immer hervorgehoben worden. Doch während es sich hierbei um ein Problem handelte, von dem in erster Linie nur das Herzogtum Braunschweig betroffen war, bedrohten die Urteile des Reichskammergerichts im „Vierklösterstreit“ mehr oder weniger den Besitzstand aller protestantischen Territorien im Reich¹⁷. Ein deshalb schon im Oktober 1600 nach Speyer einberufener Deputationstag, der in dieser Angelegenheit vermitteln sollte, wurde zwar durch den Auszug der Vertreter der Pfalz, Brandenburgs und Braunschweigs ergebnislos beendet, aber in ihm hatte sich Heinrich Julius bereits als ein Mann gezeigt, der, wenn auch nicht zu den mächtigsten, so doch zu den politisch aktivsten Fürsten seiner Zeit zählte. Einerseits entschlossen, seinen Besitzstand zu verteidigen, gehörte er gleichwohl zu denen, die schon früh bestrebt waren, die als Folge der Reformation entstandenen konfessionellen Spannungen auf dem Verhandlungswege beizulegen.

Bei diesen Bemühungen kamen dem Herzog die familiären Verbindungen zugute, die ihm den Zugang zu den wichtigsten protestantischen Herrschern seiner Generation erleichterten. So entstammte seine Mutter dem kurfürstlichen Haus Brandenburg, durch Heirat war er verschwägert nicht nur mit dem dänischen und dem englischen König, sondern auch mit dem sächsischen Kurfürsten. Er nutzte solche Verbindungen nicht zuletzt dazu, sich die Handlungsfreiheit für eine Politik zu bewahren, die sich von extremen Positionen auch der eigenen protestantischen Partei weitgehend fernhielt, um das Gespräch mit der katholischen Seite nicht abreißen zu lassen. Dass er mit dieser vermittelnden Politik durchaus erfolgreich war, zeigt die Tatsache, dass es ihm schließlich gelang, in Prag bis zum „geheimen Rats obristen Director“ Kaiser Rudolfs II. aufzusteigen¹⁸.

Der Wandel vom Territorialherrscher zum Reichspolitiker, wie er sich bereits seit der Jahrhundertwende in den Aktivitäten des Herzogs bemerkbar machte, hatte bald auch Konsequenzen für das Schaffen seines Hofkapellmeisters. Sie werden deutlich, wenn man etwa die vorwiegend auf den Reichstagen von 1603 und 1608 aufgeführten Werke der *Motectae et Psalmi latini* und der *Megalyndia* mit den neun Teilen der *Musae Sioniae* vergleicht. Ohne auf Details der Kompositionen einzugehen, wird man leicht erkennen können, dass es sich hier auf der einen Seite um einzeln und teilweise auch zu verschiedenen Zeiten entstandene Werke handelt, die nachträglich zum Zweck ihrer Verbreitung durch den Druck zusammengestellt wurden, während andererseits den Kompositionen der *Musae Sioniae* von Beginn an die Absicht ihrer Veröffentlichung zugrunde liegt. Ihr dienen eine in der Regel weitgehend neutrale Schreibweise,

15 Arno Forchert, *Michael Praetorius und die Musik am Hof von Wolfenbüttel*, in: *Daphnis* 10 (1981), S. 625–642.

16 Der Reichstag war im Frühjahr 1598 zu Ende gegangen. Vgl. Felix Stieve, *Der Reichstag 1608 bis zur Gründung der Liga*, München 1895, S. 27.

17 Am wenigsten betrafen die Urteile Kursachsen, dessen Evangelisierung um 1550 bereits weitgehend abgeschlossen war.

18 Diese Bezeichnung findet sich in einer vom Herzog unterschriebenen Urkunde vom 14. September 1609. Vgl. Deeters (wie Anm. 8), S. 111.

die eine Aufführung sowohl mit Vokalstimmen als auch mit Instrumenten gestattet, und ein vor allem in den protestantischen Gebieten verbreitetes und allgemein bekanntes Repertoire, das in den unterschiedlichsten Besetzungen angeboten wird.

Unsere besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Zusammenhang aber auch die Widmungen der Werke, die Praetorius in den Jahren zwischen 1605 und 1613, also noch zu Lebzeiten des Herzogs Heinrich Julius, veröffentlichte. Denn sie geben uns Aufschluss nicht nur über die Adressaten, an die sie sich richten, sondern gestatten uns auch einen Einblick über die Absichten, die mit ihnen verfolgt wurden. Im Hinblick auf den gesellschaftlichen Stand der Widmungsträger und deren Verhältnis zum Komponisten sind sie zum Teil allerdings höchst ungewöhnlich. Die Motive solcher Widmungen lassen sich jedoch ohne Schwierigkeiten erkennen, wenn man sie statt auf die Interessen des Autors auf die seines jeweiligen Auftraggebers zurückführt. In diesem Sinne lassen sich drei Werkgruppen unterscheiden, die im folgenden etwas näher betrachtet werden sollen.

Mit der ersten Gruppe seiner Veröffentlichungen richtete sich Praetorius an den Herzog und seinen engeren persönlichen Umkreis. Zu ihr gehören die schon erwähnten *Motectae et Psalmi Latini*, die Heinrich Julius gewidmet sind, und die drei ersten Bände der *Musae Sioniae* mit vornehmlich für die Aufführung in Hofkapellen geeigneten mehrchörigen Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder, die Praetorius der Herzogin Elisabeth (*Musae Sioniae* I), ihrer Schwester, der sächsischen Kurfürstin Hedwig (*Musae Sioniae* II), und dem Grafen Ernst III. von Holstein, Schaumburg und Sternberg (*Musae Sioniae* III) zueignete, einem Helmstedter Studienfreund des Herzogs Heinrich Julius, der sich diesem nicht zuletzt durch gemeinsame künstlerische Interessen verbunden fühlte. Zuzurechnen sind diesen Werken auch noch die Kompositionen der *Enlogodia Sionia*, einer Sammlung mit zwei- bis achtstimmigen lateinischen Benedicamus-Kompositionen, die der in Creuzburg an der Werra geborene Praetorius den Landesherren seiner thüringischen Heimat, den Herzögen Johann Casimir und Johann Ernst zueignete. Bei allen diesen Widmungen handelte es sich um Personen aus seinem eigenen oder dem engeren Umkreis des Hofes. Praetorius folgte hierin also einem Brauch, wie wir ihn auch bei seinen Zeitgenossen in ähnlicher Stellung, etwa bei Schütz, Schein oder Scheidt antreffen.

Anders verhält es sich jedoch bereits mit der zweiten Gruppe. Sie besteht aus Werken in kleinerer Besetzung, die sich speziell für den kirchlichen Gebrauch eignen und in den vier Teilen der *Musae Sioniae* V–VIII veröffentlicht wurden. Sie sind zweifellos angeregt durch den „Dänischen Kreis“ der Herzogin Elisabeth, dem während der Abwesenheit des Herzogs die Leitung der Regierungsgeschäfte anvertraut war. Hierbei handelte es sich um eine Gruppierung, der neben Elisabeth, der Gattin des Herzogs und Tochter des Dänischen Königs, vor allem auch der schon erwähnte Kanzler Dr. Werner König und der Hofprediger Basilius Sattler angehörten. Im Unterschied zu der in Fragen der Religion eher liberalen Einstellung des Herzogs Heinrich Julius vereinte sie das Bestreben, zumindest innerhalb Braunschweigs für ein Kirchenregiment entschieden lutherisch-orthodoxer Haltung zu sorgen.

So wenden sich die *Musae Sioniae* V an „Alle christlichen des Heiligen Römischen Reichs Kirchen“, die *Musae Sioniae* VI an den protestantischen Bischof von Osnabrück und Verden, Philipp Sigismund von Braunschweig und Lüneburg, einen Bruder des Herzogs Heinrich Julius, die *Musae Sioniae* VII an die Vorsteher und Vorsteherinnen der Männer- und Frauenklöster im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel und die *Musae Sioniae* VIII an die Braunschweigischen Landstände, an Adressaten also, zu denen Praetorius in keiner unmittelbaren Bezie-

hung stand. Sie enthalten überwiegend schlichte vierstimmige Kantionalsätze, wie sie in der Regel damals allenfalls von zum Kirchendienst verpflichteten Organisten oder Kantoren, nicht aber von Kapellmeistern verfertigt wurden¹⁹. Allerdings richteten sich die Zueignungen aller dieser Werke an Personen oder Institutionen, die für die Gestaltung des Gottesdienstes in ihrem jeweiligen Bereich verantwortlich waren, und standen somit im Einklang mit ihrer Zweckbestimmung, auch wenn eine Widmung an „Alle christlichen des Heiligen Römischen Reichs Kirchen“, ausgehend von dem Kapellmeister eines mittelgroßen protestantischen Hofes, in dieser Zeit ungewöhnlich war. In ihnen ist denn auch bereits die Wendung vom Hofkapellmeister Praetorius zum beauftragten Hofkomponisten vollzogen.

Sie wird durch die Widmungen der Werke der dritten Gruppe bestätigt, die sich nunmehr eindeutig auf die reichspolitischen Interessen des Herzogs Heinrich Julius zurückführen lassen. Nur scheinbar eine Ausnahme hiervon macht der zeitlich am Anfang stehende Druck der *Megalyndia Sionia* von 1611, einer Sammlung von Magnificat-Kompositionen in lateinischer Sprache, die, wie Praetorius in der Vorrede zu ihrer Veröffentlichung betont, vor einigen Jahren auf dem Regensburger Reichstag entstanden waren. Dass es sich dabei nur um den Reichstag von 1608 handeln kann, habe ich an anderer Stelle gezeigt²⁰. An ihm nahm zwar der Herzog nicht teil, wohl aber Praetorius, wahrscheinlich begleitet von einigen Musikern, die, ebenso wie er selbst, eine in diesem Jahre deutlich über ihren sonstigen Bezügen liegende Besoldung erhielten. Die Aufführungen der im Grunde interkonfessionellen Magnificat-Kompositionen durch den Wolfenbütteler Hofkapellmeister erhielten ihre politische Bedeutung dadurch, dass er, gleichsam als Abgesandter des Braunschweigischen Hofes, mit seinen Musikern vor der Gesamtheit des Reichstags auch die Person des abwesenden Herzogs vertrat und dessen von Glaubensfragen unabhängige Neutralität in Erinnerung brachte. Die Widmung der Werke an den protestantischen Abt des Klosters Loccum, Theodor Stracke, scheint zwar diesem Zweck zu widersprechen, sie erklärt sich aber dadurch, dass sich gerade hier noch der alte Brauch des lateinischen Stundengebets erhalten hatte, in dem das Magnificat einen festen Platz einnahm.

Noch unverhüllter geben sich die politischen Motive des Herzogs in den Widmungen der anderen zwischen 1610 und 1613 veröffentlichten Werke der dritten Gruppe zu erkennen. Sie sind alle an die regierenden Fürsten der großen protestantischen Territorien gerichtet: die *Musae Sioniae* IV von 1607 an den pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV., die *Musae Sioniae* IX 1610 an den sächsischen Kurfürsten Christian II., die *Hymnodia Sionia* vom Januar 1611 an König Jacob I. von England, die nur einen Monat später erschienene *Missodia Sionia* an den brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund und die im März 1613, nur knapp vier Monate vor dem Tod von Heinrich Julius gedruckte *Urania* an den Herzog Johann Friedrich von Württemberg. Denn jede dieser Widmungen lässt sich unmittelbar mit der an politischen Ereignissen so reichen Vorgeschichte des Dreißigjährigen Krieges verbinden.

19 Selbst die Kantoren haben zuweilen erst, wie es etwa aus der Vorrede zum Hamburger *Melodeyen Gesangbuch* von 1604 (Neuausgabe durch Klaus Ladda, Singen 1995 [= Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde 148]) hervorgeht, „auff frommer Christen trewhertziges ermanen/ umb der andacht willen/ [...] sich der lieben einfeltigkeit also befeissigen müsen“. Denn oftmals waren auch sie eher daran interessiert, anspruchsvollere Kompositionen im Druck zu veröffentlichen.

20 In der Vorrede zu ihrem Druck (1611) spricht Praetorius von ihnen als Werken, „quae ante annos aliquot in Comitijis Ratisbonensibus [...] composueram“. Allerdings hat er in die Sammlung auch zwei bereits früher entstandene Magnificat-Kompositionen aufgenommen. Vgl. Forchert (wie Anm. 7), S. 115.

Zieht man das Resümee aus dieser Aufzählung, so zeigt sich, dass allenfalls die Werke der ersten Gruppe primär noch für Aufführungen der Wolfenbütteler Hofkapelle bestimmt waren, und auch das nur mit Einschränkungen²¹. Die Werke der zweiten Gruppe dagegen gingen zweifellos auf Anweisungen der Herzogin Elisabeth und der ihr verbundenen „Dänischen Partei“ zurück, die im Interesse ihres Bekenntnisses zum orthodoxen Luthertum die Verbreitung des geistlichen Liedgesangs durch einfache Choralsätze sowohl im Gottesdienst als auch in der privaten Sphäre und nicht nur im eigenen Herzogtum, sondern auch über dessen Grenzen hinaus zu fördern suchte. Das Resultat dieses Auftrages waren jene Werke, auf die sich Gurlitts Praetorius-Bild stützte, also vor allem die etwa 750 meist vierstimmigen Choralsätze, die in der Zeit zwischen 1607 und 1610 geschaffen und in den *Musae Sioniae* V–VIII veröffentlicht wurden. Und es war denn auch die Herzogin Elisabeth, der Praetorius in erster Linie die für einen Musiker ganz ungewöhnlichen geistlichen Ämter verdankte, die ihm übertragen wurden: 1608 seine Ernennung zum ersten nicht ordinierten Konventualen des Klosters Amelungsborn²² und um 1614 sogar seine Berufung zum Prior des Klosters Ringelheim²³.

Mit dem Wandel vom Hofkapellmeister zum Auftragskomponisten stimmt überein, dass es von einer Tätigkeit der Hofkapelle in Wolfenbüttel spätestens seit 1609 nichts mehr zu berichten gibt. Kann man schon bezweifeln, ob der 1607 dem pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV. gewidmete vierte Teil der *Musae Sioniae* von Praetorius noch jemals in Wolfenbüttel aufgeführt worden ist – der Druck trägt das Datum vom 25. August, aber bereits am 6. September reiste Herzog Heinrich Julius nach Prag ab, um erst im Frühjahr 1608 nach Wolfenbüttel zurückzukehren –, so gilt das erst recht für die noch später erschienenen Veröffentlichungen, also die *Musae Sioniae* IX (1610), die *Missodia*, die *Hymnodia* (beide 1611) sowie die *Urania* (1613), das letzte der noch von Heinrich Julius in Auftrag gegebenen Werke. Der primäre Anlass aller dieser Kompositionen war denn auch weniger das praktische Bedürfnis einer Erweiterung des Repertoires – es bestand zu dieser Zeit wohl weder in Wolfenbüttel noch in den Hofkapellen der Widmungsträger, also auch nicht in der Heidelberger Hofkapelle des pfälzischen Kurfürsten Friedrichs IV., dem die achtstimmigen Choralbearbeitungen der *Musae Sioniae* IV gewidmet waren, und eben so wenig an den Höfen, die Praetorius mit Kompositionen lateinischer Messsätze, Hymnen oder Benedicamus-Vertonungen bedachte, also bei den Hofkapellen in Berlin, London oder Coburg, weil hier die Kirchenmusik in lateinischer Sprache kaum mehr eine Rolle spielte²⁴.

Am merkwürdigsten aber und gleichzeitig am aufschlussreichsten ist in diesem Zusammenhang eine Veröffentlichung, an der Praetorius nicht als Autor, sondern lediglich als Herausgeber beteiligt war. Denn ebenfalls im Jahr 1611 erschien, von ihm ediert, eine Neuauflage der erstmals 1602 in Wien erschienenen *Teutschen Liedlein mit vier Stimmen componiert durch Lambertum de Sayve*. Noch nachdrücklicher als bei den lateinischen Kompositionen muss sich hier die Frage stellen: Was konnte einen Kapellmeister, der seit seinen Anfängen bis zu diesem

21 Sie beziehen sich auf die *Motectae et Psalmi*, von denen aber einige Werke bereits auf dem Regensburger Reichstag von 1603 erklingen sind; vgl. oben, S. 40.

22 Vgl. Christhard Mahrenholz, *Das Kloster Amelungsborn im Spiegel der niedersächsischen Kirchengeschichte*, in: Jb. der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte 62 (1964), S. 14, Anm. 30.

23 So bezeichnet er sich erstmals am 24. Juni 1614 auf dem Titel des Generalregisters für das *Syntagma Musicum* (Praetorius, wie Anm. 13, fol. a1^r).

24 Allenfalls im London Jakobs I. hätten Praetorius' lateinische Hymnen noch einen gewissen Widerhall finden können, doch ist über ihre Aufführung nichts zu ermitteln.

Zeitpunkt nie etwas anderes als Kirchenmusik komponiert hatte, veranlassen, die Fürstliche Wolfenbütteler Offizin damit zu beauftragen, diese schlichten Liedsätze im Stil eines vergangenen Jahrhunderts nachzudrucken, um sie abermals an die Öffentlichkeit zu bringen? Und gab es zu dieser Zeit überhaupt noch Interessenten für diese Art von Musik? Die Antwort erhält man, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Lambert de Sayve der Kapellmeister des Erzherzogs Matthias war, der am Pfingstmontag des Jahres 1611 in Prag zum König von Böhmen gekrönt und damit gleichzeitig zum designierten Nachfolger Rudolfs II. bestimmt wurde. Mit dem Nachdruck der Lieder gerade zu dieser Zeit aber brachte sich Heinrich Julius dem Erzherzog diesmal statt durch eine Widmung von Werken seines Kapellmeisters durch die Finanzierung der von ihm veranlassten Neuauflage der Kompositionen von Matthias' eigenem Kapellmeister in Erinnerung²⁵. Nicht lange danach wurde Heinrich Julius übrigens auf die ausdrückliche Bitte des jetzt mehr oder weniger entmachteten Kaisers hin „trotz seines evangelischen Bekenntnisses“ durch den Mainzer Erzbischof und Erzkanzler Johann Schweikard im Amt des „Obersten Directors des Geheimen Rates“²⁶ abermals bestätigt.

So wie an diesem Beispiel die politische Zweckbestimmung von Praetorius' Veröffentlichung deutlich wird, lässt sie sich nun aber auch mit großer Wahrscheinlichkeit für die Widmungen jener Drucke aufweisen, die der dritten Gruppe der von Praetorius veröffentlichten Werke zugehören. Sie richten sich durchweg an Persönlichkeiten, deren Entscheidungen für die Machtverhältnisse im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges auf evangelischer Seite von zentraler Bedeutung wurden. Dazu kommt, dass die Daten aller dieser Widmungen in engem zeitlichen Zusammenhang mit politischen Ereignissen stehen, die auch das landes- und reichspolitische Wirken des Herzogs Heinrich Julius berührten: mit dem „Vierklösterstreit“, mit der Entstehung der Bündnisse von protestantischer Union und katholischer Liga und mit dem jülich-Klevischen Erbfolgestreit.

Auf zwei dieser Ereignisse bezieht sich schon die erste Widmung, die über den engeren Kreis der persönlichen Beziehungen hinausgeht. Sie betrifft den vierten Teil der *Musae Sioniae*, der mit dem Datum vom 25. August 1607 dem pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV. zugeeignet wurde. Das war unmittelbar vor dem zum Januar 1608 einberufenen Regensburger Reichstag, auf dem jener „Vierklösterstreit“ wieder auf der Tagesordnung stand, in dem schon zu Anfang des Jahrhunderts die Pfalz, Brandenburg und Wolfenbüttel gemeinsame Interessen vertreten hatten und zu dem nun der Herzog auch Praetorius abgesandt hatte, der sich hier mit den allerdings erst 1611 in der *Megalyndia* veröffentlichten Magnificat-Kompositionen hören ließ. Schon kurze Zeit nach dem ohne Ergebnis zu Ende gegangenen Reichstag von 1608 erfolgte der Abschluss der Bündnisse von Union und Liga²⁷, der auf protestantischer Seite vor allem durch den pfälzischen Kurfürsten betrieben wurde.

Heinrich Julius aber hatte sich, ebenso wie sein Schwager, der sächsische Kurfürst Christian II., der Union nicht angeschlossen. Ihm galt denn auch die von Praetorius am 8. April 1610 unterzeichnete Widmung der *Musae Sioniae* IX. Die kurz nacheinander erscheinenden

25 Darüber hinaus wurde de Sayve auch vom Herzog mit einer goldenen Kette bedacht. Vgl. Erich Schenk, *Zur Lebens- und Familiengeschichte von Lambert de Sayve*, in: Lothar Hoffmann-Erbrecht u. H. Hücke (Hrsg.), *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1961, S. 110.

26 Hilda Lietzmann, *Der Altar der Marienkirche in Wolfenbüttel*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 201.

27 Die Union konstituierte sich am 14. Mai 1608, die Liga am 10. Juli 1609.

Drucke der *Hymnodia* und *Missodia* mit ihren Widmungen an den englischen König Jakob I. am 6. Januar 1611 und den brandenburgischen Kurfürsten Johann Sigismund am 17. Februar 1611 dürften mit dem Jülichen Erbfolgestreit zusammenhängen²⁸. Denn Jakob I. hatte der Union bereits 1610 seine Hilfe zugesagt, und Johann Sigismund war einer der Erbberechtigten, der zusammen mit dem Pfälzer Grafen Wolfgang Wilhelm bereits seit 1609 das Jülich-Clevische Erbland besetzt hielt.

Die am 25. März 1613 unterzeichnete und an den Herzog Johann Friedrich von Württemberg gerichtete Widmung der *Urania* schließlich, des letzten der noch zu Lebzeiten des Herzogs Heinrich Julius gedruckten Praetorius-Werks, stand wieder – wie vorher schon die *Motectae et Psalmi* und die *Megalynodia* – mit einem Reichstag in Verbindung, der Anfang August dieses Jahres beginnen sollte. Zu ihm hatte, in der Hoffnung die sich immer mehr zuspitzenden Gegensätze zwischen Union und Liga schlichten zu können, diesmal auch der im Juni 1612 als Nachfolger Rudolfs II. zum Kaiser gekrönte Matthias sein Kommen angekündigt²⁹. Auch Heinrich Julius hatte sich entschlossen, diesmal selbst am Reichstag teilzunehmen. Es liegt deshalb nahe, dass er seinen Kapellmeister zu der Widmung an den Württemberger anregte, weil er mit ihr die Verbindung zu einem Fürsten beleben wollte, der sich, wie er selbst, von den Konflikten der Vergangenheit weitgehend ferngehalten hatte. Vielleicht hoffte er, den württembergischen Herzog, der als ein „Gemäßigter“ galt, für die in Aussicht genommenen Verhandlungen zwischen Union und Liga dem Kaiser als Sprecher der evangelischen Seite bei den kommenden Verhandlungen präsentieren zu können. Zu diesen Verhandlungen ist es freilich nicht mehr gekommen, da sich der Reichstag schon kurz nach seiner Eröffnung im August 1613 ergebnislos vertagte.

Zu dieser Zeit hatte für Praetorius allerdings schon ein völlig neuer Schaffensabschnitt begonnen. Denn Herzog Heinrich Julius war unerwartet am 30. Juli 1613 (n. St.)³⁰, noch vor dem Beginn des Reichstages, in Prag verstorben. Und obwohl dessen Sohn und Nachfolger Friedrich Ulrich Praetorius zumindest nominell in seiner Stellung als Wolfenbütteler Kapellmeister beließ und obwohl er weiterhin ein Auftragskomponist blieb, dessen Werke meist für andere Höfe bestimmt waren, galten diese Aufträge jetzt nicht mehr der Veröffentlichung ganzer Werkgruppen, sondern erstreckten sich lediglich auf einzelne Kompositionen, die er nun auch an ihrem Bestimmungsort aufzuführen hatte. Das aber war eine Tätigkeit, die er vorher nur in seltenen Fällen ausgeübt hatte. Denn sieht man von den Stücken der *Motectae et Psalmi* und der *Megalynodia* ab, mit denen er sich auf den Reichstagen von 1603 und 1608 hören ließ, so lassen sich für die meisten seiner anderen bis dahin komponierten Werke weder

28 Schon im Dezember 1610 hatte sich Heinrich Julius in einem Brief aus Prag an den sächsischen Kurfürsten gewandt, dem er mitteilte, sich an dem Plan eines Bündnisses von Union und Liga nicht beteiligen zu wollen, der vorsah, die calvinistische Pfalz, die Konkurrentin Brandenburgs und Sachsens in dem seit dem Frühjahr 1609 andauernden Streit um die Jülich-Klevische Erbfolge, auszuschließen. Vgl. Ludwig Timotheus von Spittler, *Geschichte des Fürstenthums Calenberg in der Vereinigung mit Wolfenbüttel*, in: Karl Wächter (Hrsg.), *Ludwig Timotheus Freiherrn v. Spittler's sämtliche Werke* Bd. 6, Stuttgart u. Tübingen 1828, S. 259 ff.

29 Rudolf II. war am 20. Januar 1612 in Prag gestorben.

30 Der Tod des Herzogs Heinrich Julius fiel auf den 30. Juli neuen Stils (= n. St.), wie er in den katholischen Gegenden durch die Einführung des „gregorianischen Kalenders“ seit 1585 galt. Er unterschied sich von der älteren Zählung des „julianischen Kalenders“ um zehn Tage. Heinrich Julius starb also am 20. Juli a. St. Diese Differenz zwischen katholischer und evangelischer Kalenderzählung galt noch bis ins Jahr 1700.

Möglichkeiten noch Gelegenheiten für von ihm geleitete Aufführungen am Wolfenbütteler Hof nachweisen. Da Heinrich Julius, der sich hier schon seit dem Beginn des Jahrhunderts nur mehr selten aufhielt, seinen Kapellmeister vornehmlich wegen anderer Angelegenheiten beanspruchte, blieb diesem auch nur wenig Zeit, sich um den Zustand der Hofkapelle zu kümmern³¹. So kam es, dass die Hofkapelle, in der noch 1602, also vor Praetorius' Ernennung zum Kapellmeister, 18 Musiker fest angestellt gewesen waren³², kurz nach dem Tode des Herzogs nur mehr elf Personen zählte, von denen allein acht bereits unter seinem Vorgänger Mancinus tätig gewesen waren³³.

Der Wandel, der sich letztlich nicht nur auf Praetorius' Tätigkeit, sondern auch auf seine Auftraggeber erstreckte, wurde durch den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. eingeleitet, der einen neuen Leiter für die Dresdner Hofmusik suchte³⁴. Er hatte deshalb schon bald nach der Beisetzung des Herzogs an dessen Nachfolger Friedrich Ulrich die Bitte gerichtet, ihm seinen Kapellmeister zunächst nur während des Trauerjahrs für die Reorganisation seiner Hofkapelle zu überlassen³⁵. In der Folge führte diese Anfrage allerdings zu einer zwar immer wieder durch andere Aufträge unterbrochenen, aber gleichwohl bis an sein Lebensende andauernden Verbindung von Praetorius mit dem Dresdner Hof. Schon sein erster Auftrag, die Komposition von Werken, die auf dem Fürstentag in Naumburg anlässlich der Feierlichkeiten zu einer Erbverbrüderung zwischen Brandenburg, Hessen-Darmstadt und Sachsen aufgeführt werden sollten, wurde zu einem großen Erfolg, der nicht nur den Kompositionen, sondern auch dem Organisator der Aufführung galt³⁶. Für sie hatte er sich, zusätzlich zu den Sängern und Instrumentalisten der Dresdner Hofkapelle, erstmals auch auf die Mitwirkung von Musikern aus benachbarten Höfen stützen können.

Von da an wurden die Aufführungen von stark besetzten Festmusiken, für die er nun regelmäßig neben den hauseigenen Kräften auch Musiker aus den Kapellen befreundeter Höfe heranzog, zu einem spezifischen Merkmal seines musikalischen Schaffens. Einen wesentlichen Teil dieser Werke hat Praetorius später in den, wie es im Titel heißt, „Solennischen Fried- und Frewden-Concerten“ seiner *Polyhymnia Caduceatrix* von 1619 veröffentlicht. Der Druck enthielt die in den knapp fünf Jahren zwischen der Trauerfeier für Herzog Heinrich Julius und dem Erscheinen dieser Sammlung entstandenen Kompositionen, die er – ungeachtet der Ämter, die ihn nach wie vor als Kapellmeister an den Wolfenbütteler Hof und wenig später auch als Kapellmeister „von Haus aus“ an die Höfe von Dresden (seit 1614) und Halle (spätestens seit 1616) banden – für allein 18 „extraordinäre“ Veranstaltungen geschaffen hatte. Auch hierbei war ihm, neben den speziell für den jeweiligen Anlass zu komponierenden Aufführungen großer Werke, mit denen er sich an Orten wie Braunschweig, Sonders-

31 Er hat sich selbst darüber beklagt, dass er „perinvito [...] animo ad alias quoque functiones aulicas“ herangezogen worden sei (Praetorius, wie Anm. 13, S. 159).

32 Ruhnke (wie Anm. 9), S. 91.

33 Vgl. Deeters (wie Anm. 11), S. 112 f.

34 Der alte Kapellmeister Rogier Michael, seit nahezu 40 Jahren Mitglied der Dresdner Hofkapelle, konnte sein Amt schon lange nicht mehr wahrnehmen.

35 Näheres bei 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.

36 Aufgeführt wurde bei dieser Gelegenheit u. a. das „O Lamm Gottes unschuldig“ (*Polyhymnia Caduceatrix* Nr. 18; vgl. die Edition durch Wilibald Gurlitt in: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 17/2, Wolfenbüttel 1933).

hausen, Halberstadt, Kassel, Magdeburg oder Bayreuth hören ließ, auch deren Organisation und Leitung übertragen.

So gut man sich vorstellen kann, dass Praetorius mit der Reihe der *Musae Sionae* die Absicht verfolgte, eine möglichst umfassende Sammlung von mehrstimmigen Vertonungen des evangelischen Kirchenlieds seiner Zeit vorzulegen, so wenig wahrscheinlich ist aber die Annahme, er habe mit den Kompositionen seines Spätwerks einen ähnlichen Plan verfolgt. Denn sie alle bezogen sich weder auf Ereignisse, die vorauszusehen waren, noch auf Aufführungsbedingungen, mit denen man vorab rechnen konnte. Sinnvoller scheint es zu sein, sich die Frage zu stellen, was den zweifellos ungewöhnlichen Erfolg ausmachte, den Praetorius gerade mit seinem Spätwerk erzielte. Denn unter seinen Vorgängern und Zeitgenossen gab es nicht wenige, die ihm an kontrapunktischer Gewandtheit, harmonischer Vielfalt oder madrigalischer Ausdruckskraft überlegen waren. Es gibt genügend Belege dafür, dass er, der nie eine ordentliche musikalische Ausbildung genossen hatte, sich völlig dessen bewusst war, was ihm in dieser Hinsicht fehlte. Und es ist mehr als wahrscheinlich, dass gerade die beiden hervorstechenden Merkmale seiner Kompositionsweise, die sein Schaffen nahezu von Anfang bis Ende charakterisieren, die Vorliebe für cantus-firmus-Kompositionen und große Besetzungen, ihm vor allem dazu dienten, die Mängel seiner musikalischen Ausbildung zu kompensieren. Denn von der Orgel herkommend war ihm natürlich die harmonische Aussetzung von Chormelodien von Anfang an vertraut. Sie wurde ihm deshalb die gegebene Voraussetzung auch für die Ausarbeitung seiner Vokalwerke³⁷. Demzufolge basieren Kompositionen mit acht und mehr Stimmen, wie sie bereits in den *Motectae et Psalmi latini* vorkamen, in der Regel auf einem real höchstens drei- bis vierstimmigen Satz, der durch hinzutretende Stimmen oder Chöre in teils vokaler, teils instrumentaler Ausführung lediglich erweitert wird. So lassen sich beispielsweise von den vierzig Stücken der mit bis zu sechs Chören und 21 Stimmen besetzten *Polyhymnia Caduceatrix* von 1619 allein sieben auf dreistimmige Sätze zurückführen, und etwa die Hälfte aller Kompositionen dieser Sammlung verwendet zumindest in Teilen vierstimmige Chorsätze aus den *Musae Sioniae* VI–VIII.

Der große Erfolg der nach 1613 entstandenen Festmusiken verdankte sich allerdings weder ihrer kontrapunktischen Qualität noch jener monodisch-affektiven Schreibweise, wie sie sich bald nach der Jahrhundertwende allmählich auch in Deutschland auszubreiten begann. Er beruhte vielmehr auf der Verbindung des Kantionalsatztyps seiner Choralbearbeitungen der *Musae Sioniae* mit den aufführungspraktischen Neuerungen, die er vor allem durch das Studium der Drucke norditalienischer Vokalkonzerte kennengelernt hatte³⁸. Ihnen und ihrer sinnvollen Verbindung mit deutschen Traditionen – wie etwa der alten Praxis des Quempas-Singens – verdankten die Kompositionen seines Spätwerks vor allem die unmittelbare sinnliche Wirkung ständig neuer klanglicher Ereignisse: des Wechsels von Solo und Tuttiabschnitten, von hohen und tiefen, vokalen und instrumentalen Chören, die infolge der räumlichen Trennung der verschiedenen Klangkörper auf die Hörer von allen Seiten eindringen. In diesen Kompositionen seines Spätwerks mit ihrer Tendenz zu Massenwirkungen steht Praetorius

37 Vgl. dazu Praetorius' Ausführungen in der „Observatio de Autoris scopo ac fine in Leiturgiae Harmonia observato“ aus seiner *Leiturgodia Sionia Latina* [...], 1612, fol. B1^v, mit denen er seine cantus-firmus-Kompositionen begründet.

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

denn auch dem Stil barocker Prachtentfaltung näher als dem Renaissance-Ideal artistischer „perfectio“, wie es noch in den Kompositionen seines Dresdner Nachfolgers Heinrich Schütz weiterlebt³⁹.

*

Im Blick auf die bisher betrachteten Werke lässt sich nun aber auch der Frage nachgehen, in wie weit es möglich ist, sich für das Verständnis von Praetorius' Gesamtwerk noch weiterhin Interpretationen anzuschließen, wie sie von Blume oder Gurlitt entwickelt wurden. Zwar konnte sich Blume mit seiner Ansicht, dass alle von Praetorius überlieferten Kompositionen lediglich Teile eines allmählich immer größere Dimensionen annehmenden Planes seien, von dessen Verwirklichung er nur durch den Tod verhindert wurde, darauf berufen, dass es in den Vorreden zu seinen Werken immer wieder Hinweise auf geplante Projekte größten Umfangs gab. So existierten Pläne, die sich anfänglich auf deutsche Kirchenliedbearbeitungen in allen nur denkbaren Besetzungen bezogen und sich seit etwa 1610 auch auf die mehrstimmige Vertonung der von Lucas Lossius gesammelten Auswahl von gregorianischen Gesängen mit lateinischem Text erstreckten⁴⁰. Dazu kam, dass Praetorius in den Vorworten seiner Druckwerke immer wieder Vorhaben angekündigt hatte, die zum Teil weit über das hinaus gingen, was er später noch veröffentlichte. So sollten etwa die 1611 erschienenen vier Bände der *Missodia*, *Hymnodia Eulogodia* und *Megalynodia* nur der Anfang jener Bearbeitungen von lateinischen Gesängen sein, die er mit Psalmen und Responsorien zur Mette und Vesper fortzuführen gedachte.

Infolge ihrer enzyklopädischen Intention waren alle diese Pläne allerdings wenig geeignet, den Erfordernissen der Praxis zu dienen. Eher kann man sich vorstellen, dass Praetorius zwar von der Idee einer mehrstimmigen Vertonung des gesamten Repertoires der in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Melodien ausging, dass ihm dieses Repertoire aber vor allem dazu dienen sollte, sich einen Vorrat an Kompositionen zu schaffen, derer sich der Herzog zur Begleitung seiner politischen Unternehmungen bedienen konnte. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass Heinrich Julius den Druck dieser Kompositionen finanzierte, sondern auch der Umstand, dass er ihn in den meisten Fällen offenbar auch erst dann genehmigte, wenn ihm der Zeitpunkt der Veröffentlichung für seine Vorhaben günstig erschien. Zugespitzt könnte man also sagen, dass wahrscheinlich der größere Teil der von Praetorius bis zum Tode des Herzogs geschaffenen Kompositionen weniger für den unmittelbaren Gebrauch entstanden ist als vielmehr zu dem Zweck, dessen politische Unternehmungen unterstützend zu begleiten.

Gleichgültig aber, welches Ausmaß solche Planungen bereits angenommen haben mochten, sie wurden auf jeden Fall mit dem Tod des Herzogs Heinrich Julius beendet. Denn die Versuche, die Praetorius im dritten Teil seines *Syntagma Musicum* unternahm, die noch nach 1613 entstandenen Kompositionen einem post festum entstandenen Gesamtplan einzugliedern, sind wenig überzeugend: einerseits, weil heute nicht mehr zu ermitteln ist, ob alle in ihn aufgenommenen Titel sich auf ehemals vorhandene Werke oder nur auf nie ausgeführte Pro-

39 Arno Forchert, *Michael Praetorius – Werk und Wirkung*, in: *Sagittarius* 4 (1973), S. 98–110 pass.

40 Praetorius (wie Anm. 37), ebd.

jekte beziehen⁴¹, und andererseits, weil die Untergliederung dieses Gesamtplans keiner erkennbaren Systematik folgt. Genau genommen ist denn auch, was Blume als „Plan“ bezeichnete, alles andere als die Verwirklichung eines autonomen künstlerischen Entwurfes. Viel eher zeigt es sich als ein Versuch, Werke oder Vorhaben aus verschiedenen Lebensabschnitten, die weniger vom Komponisten geplant als vielmehr von den wechselnden Bedingungen seines Schaffens diktiert waren, nachträglich in eine gewisse übersichtliche Ordnung zu bringen.

Einer Korrektur bedarf auch die auf Gurlitt zurückgehende Darstellung von Praetorius' Schaffen als das eines Komponisten, dessen Werke Dokumente seines unerschütterlichen Festhaltens an den ihm vor allem durch seinen Vater vermittelten Traditionen der Reformationszeit seien. Er stützt sich dabei auf jene schon erwähnte Definition von Praetorius' cantus-firmus-Praxis, die er nicht als technisches Verfahren, sondern als „Ausdruck lutherischer Frömmigkeit im Zeitalter der Orthodoxie“ betrachtet⁴². Sie dient ihm als Ausgangspunkt für eine Interpretation seines Gesamtwerks, das im Grunde für Komponisten seiner Generation bereits ungewöhnlich ist, zumal wenn sie sich, wie auch Praetorius, im übrigen um die Übernahme moderner Stilmittel, wie etwa der mit dem konzertierenden Stil verbundenen Generalbasspraxis, bemühen. Darüber hinaus aber ist der cantus-firmus-Satz allein als kompositionstechnisches Verfahren keineswegs nur ein Kennzeichen lutherischer Frömmigkeit, sondern geht weit in die vorreformatorische Zeit zurück. Für die Ermittlung von Praetorius' Einstellung zu Glaubensfragen wäre es denn auch weit sinnvoller, sich statt an die cantus-firmus-Technik an die Art und Herkunft der verwendeten Melodien zu halten.

Schon die Komposition, durch die der Name Praetorius zweifellos seine weiteste Verbreitung gefunden hat, sein 1609 in die *Musae Sioniae* VI übernommener Satz über „Es ist ein Ros' entsprungen“, ist geeignet, Gurlitts Praetorius-Bild eines nach wie vor dem Geist der Reformationszeit verhafteten Künstlers zu erschüttern. Denn ihm liegt die Melodie eines „alt katholisch Trierischen Christliedleins“⁴³ zugrunde, das er wahrscheinlich 1608, als er sich auf dem Regensburger Reichstag aufhielt, kennengelernt und ein Jahr später in der bekannten vierstimmigen Bearbeitung, zusammen mit neun weiteren katholischen Kirchenliedern, in den sechsten Teil seiner *Musae Sioniae* aufgenommen hat. Ebenso wenig hat er sich auch dem Dienst für calvinistische Fürstenhöfe verweigert, wie es nicht nur seine Widmung der *Musae Sioniae* IV an den pfälzischen Kurfürsten Friedrich IV. zeigt, sondern auch der *Concertgesang* („Ich suchte des Nachts“), den er 1617 für den Kasseler Landgrafen Moritz komponierte. Es ist darüber hinaus auch schwer vorstellbar, dass der Mann, der in so enger Verbindung mit einem Fürsten stand, dessen Streben unausgesetzt auf die Überwindung der politischen wie konfessionellen Gegensätze im Reich gerichtet war, sich selbst solchen Bestrebungen völlig verschlossen hätte.

Gegen diese Annahme spricht schließlich auch eine weitere Überlegung. Schon in seiner frühen Studienzeit an der Viadrina stand Praetorius offenbar unter dem Einfluss des Theologieprofessors Christoph Pelargus, eines Freundes seines Bruders Andreas, den er noch 1615 im Vorwort zum *Syntagma Musicum* I zu den Autoren rechnete, aus deren Werken er geschöpft

41 Auszunehmen sind sicher Titel mit genaueren Angaben zu Art und Umfang der Besetzung. Vgl. dazu auch Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius beim Wort genommen. Zur Entstehungsgeschichte seiner Werke*, Aachen 1987.

42 Vgl. oben Anm. 2.

43 So zuerst im *Mainzer Kantional* von 1605 bezeichnet, aber mit Gewissheit älteren Ursprungs.

habe. Pelargus aber galt als ein „Irenäus“, der sich um eine Annäherung der konfessionellen Gegensätze bemühte⁴⁴. Und da es kaum noch zu bezweifeln ist, dass Praetorius vor seiner Aufnahme in die Wolfenbütteler Hofkapelle seine an der Viadrina begonnenen Studien in Helmstedt fortgesetzt hat, liegt es nahe, dass ihn das nach dem Regierungsantritt des Herzogs zunehmend liberaler werdende Klima der Universität in religiösen Anschauungen noch bestärkte, die ihm bereits in Frankfurt nahegebracht worden waren. Denn noch zu Praetorius' Lebzeiten wurde die Helmstedter Universität zum Ausgangspunkt jener irenischen Theologie, deren wirksamster Repräsentant Georg Calixt hier bereits seit 1603 studierte, wo er zehn Jahre später eine Professur erhielt.

Nicht als kämpferischer Vertreter eines orthodoxen Luthertums wird uns Praetorius denn auch in Erinnerung bleiben, sondern als ein Komponist, dessen Schaffen so eng wie das keines anderen seiner Zeitgenossen mit der Vorgeschichte des Dreißigjährigen Krieges verflochten ist. Als er am 15. Februar 1621 in Wolfenbüttel starb, war dieser Krieg bereits seit drei Jahren Realität geworden.

44 Heinrich Grimm, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina. Quellenbeiträge zur Geisteskultur des Nordosten Deutschlands vor dem Dreißigjährigen Kriege*, Frankfurt/O. u. Berlin 1942, S. 122 f.; desgleichen Dietlind Möller-Weiser, *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma musicum von Michael Praetorius*, Kassel u. a. 1993 (= Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 116.

Abendmusik oder Gottesdienst?

Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts
(Schluss)

SIEGBERT RAMPE

3.4 Liturgische Kompositionen

Die anonyme Orgelmesse aus der Visby-Tabulatur beweist, dass in den Hamburger Hauptkirchen die gesamte Messliturgie im Wechsel von Sängern und Orgel erklang. Bei Gloria, Sanctus und Agnus Dei erfolgte die Ausführung der Cantus firmi, indem jede Zeile nur ein einziges Mal – entweder von der Orgel oder den Vokalistinnen – vorgetragen wurde.

3.4.1 Ordinarium Missae

Beim Kyrie jedoch liegt eine andere Ordnung vor: Sämtliche zehn Bearbeitungen aus Visby enthalten zwei Orgelfassungen des ersten Kyrie (*Kirie* und *Alio modo*), aber nur je ein *Christe* und ein *Kirie Vltimum*. Da jedes Kyrie sowie das *Christe* traditionell dreimal auftreten, entstehen folgende hypothetische Ordnungen:

Orgel	Vokalistinnen		Orgel	Vokalistinnen
Kyrie 1 (Vorspiel)				
Kyrie 1	Kyrie 1	oder	Kyrie 1	Kyrie 1
	Kyrie 1 Christe		Kyrie 1	Christe
Christe	Christe Kyrie 2		Christe	Christe Kyrie 2
Kyrie 2	Kyrie 2		Kyrie 2	Kyrie 2

Denkbar ist aber auch, dass *Christe* und *Kyrie* gewöhnlich nur je zweimal erklingen. Für eine solche Interpretation spricht die Beobachtung, dass das *Kyrie 2* aus dem *Kirie O christe pietas* (fol. 68^v) als *Kirie penultimum* bezeichnet wird. Diese Benennung setzt eine der beiden genannten Ordnungen voraus. In der mutmaßlichen Anlage von dreimal *Kyrie 1*, zweimal *Christe* und zweimal *Kyrie 2* wird im Anhang auf S. 124–127 das *Kirie Magne deus* wiedergegeben, wobei ich der Übertragung der Visby-Tabulatur den Cantus firmus nach Eler (1588, Teil 1, S. XIII f.) beigefügt habe. Die beiden überlieferten *Kyrie*-Bearbeitungen Scheidemanns (SmWV 11 und 12)¹ stützen einerseits die aus Visby bekannte Reihenfolge mit zwei Orgelfassungen des *Kyrie 1* und einem einzigen *Christe* (SmWV 11; das *Kyrie 2* fehlt), andererseits umfassen Scheidemanns *Kyrie Summum* sowie Scheidts *Kyrie Dominicale 4. Toni* SSWV 139 aus der *Tabulatura Nova* III² je nur einen einzigen Orgel-Versus, was auf folgende Ausführung schließen lässt:

1 Rampe (2003 I), S. 18 f.

2 Scheidt (1954), S. 1.

Orgel	Vokalisten
Kyrie 1	Kyrie 1
	Kyrie 1 Christe
Christe	Christe
Kyrie 2	Kyrie 2
	Kyrie 2

Die Wiederholung des Kyrie 1 und das Christe heißen in der Quelle von Scheidemanns *Kyrie Dominicale* übrigens 2. und 3. *Versus*. Diese Bezeichnung (2 *Versus*) kehrt in der zweiten Bearbeitung des *Kyrie dominicale minus* innerhalb der Visby-Tabulatur (fol. 78^v) wieder. Zwei weitere norddeutsche Quellen, beide aus Lüneburg, präsentieren dieselbe Ordnung wie Scheidemanns *Kyrie Summum* und Scheidts *Kyrie Dominicale*: Ein anonymes *Kyrie fons bonitatis* in der Tabulatur Mus. ant. pract. KN 208/2 der Lüneburger Ratsbücherei³, geschrieben und vielleicht auch komponiert vom Organisten der St. Johanniskirche, Franciscus Schaumkell (ca. 1590–1676)⁴, sowie das *Kyrie* [Summum] des Lüneburger Michaelis-Organisten Peter Mohrhardt in der Handschrift Mus. ant. pract. KN 209⁵. Letztere wurde von Heinrich Baltzer Wedemann (1646–1718), Küster und Organist der Stiftsgemeinde St. Nicolaihof nördlich von Lüneburg, angefertigt⁶.

Bemerkenswert ist, dass die *Alio modo*-Fassung des ersten Kyrie in vier der zehn Bearbeitungen aus Visby und in Scheidemanns *Kyrie Dominicale* sowie ein einzeln ebenfalls in Mus. ant. pract. KN 208/2 überliefertes *Kyrie*⁷ die Beischrift „Up · 2 · Clavier“ (nebst Pedal) oder ähnlich tragen. Im anonymen *Kyrie fons bonitatis* aus Mus. ant. pract. KN 208/2 und in Mohrhardts *Kyrie* sind das Christe und das Kyrie 2 entsprechend angelegt; der Cantus firmus wird jeweils auf gesondertem Manual in kolorierter Gestalt vorgetragen. Dasselbe gilt für die zweiten Versus sämtlicher Magnificat-Kompositionen von Hieronymus Praetorius sowie zahlreicher mehrteiliger Choralbearbeitungen von Jacob (II) Praetorius und Scheidemann. Gut möglich also, dass wir hier auf eine organistische Praxis jener Zeit stoßen, die ihre eigentlichen Wurzeln im 16. Jahrhundert hat. Allerdings ist aus dem Hinweis auf die Verwendung zweier Manuale⁸ nicht ersichtlich, ob diese Musik tatsächlich auf der Orgel erklang; auch Pedalclavichorde als Instrumente zum Unterrichten und Üben waren vielfach zweimanualig angelegt, indem man zwei einzelne Manualinstrumente übereinander stellte (siehe Teil 4). Unmissverständlich auf die Orgel zielt dagegen die Beischrift „mit vollem Werck“ zu Mohrhardts erstem Kyrie: eine Registrierung, die auch für die Eingangsversus anderer Kyrie-Bearbeitungen von Relevanz sein mag.

3 Reimann (1968), S. 15–17.

4 Lasell (1996), Sp. 1513.

5 Strunck und Mohrhardt (1973), S. 69–78.

6 Lasell (1996), Sp. 1514.

7 Reimann (1968), S. 2.

8 Zu terminologischen und organologischen Problemen dieser Bezeichnung vgl. Rampe (1998), S. 143 ff.

Außer *Gloria* und *Sanctus* der Visby-Tabulatur und als Fortsetzung des *Kyrie Dominicale* aus Scheidts *Tabulatura Nova* III sind mir keine weiteren nord- oder mitteldeutschen Orgelbearbeitungen solcher liturgischen Teile bekannt.

3.4.2 Te deum

Etwas günstiger erscheint die Überlieferung von Te-deum-Kompositionen. Erhalten sind folgende Bearbeitungen der lateinischen bzw. deutschen Vorlage⁹:

Anonym (Franciscus Schaumkell?): <i>Te deum laudamus</i> [e]	15 Versus	Lüneburg KN 208/2
Anonym (Franciscus Schaumkell?): <i>Herr Gott, dich loben wir/ Præambulum/ Judex crederis/ Æterna fac</i> [e]	3 oder 4 Versus	Lüneburg KN 208/1
Anonym: <i>Te deum laudamus</i> [e]	Fragment	Lüneburg KN 207/17/1
Anonym: <i>Te deum laudamus</i> [e]	Fragment	Lüneburg KN 207/17/1
Jacob (II) Praetorius: <i>Herr Gott, dich loben wir</i> [e]	6 Versus	Lüneburg KN 207/17/1
Franz Tunder: <i>Herr Gott, dich loben wir</i> [e]	Choralfantasie	Lüneburg KN 207/17/1
Johann Kortkamp: <i>Herr Gott, dich loben wir</i> [e]	6 Versus	Lüneburg KN 209
Peter Mohrhardt: <i>Herr Gott, dich loben wir</i> [e]	Praeludium + 1 Versus	Lüneburg KN 209
Dieterich Buxtehude: <i>Te deum laudamus</i> BuxWV 218 [e]	Praeludium + 4 Versus	Berlin Bach P 801 (u. a.)

Mit Ausnahme von Tunders Choralfantasie im Umfang von 153 **c**-Takten zielen anscheinend sämtliche dieser Kompositionen auf Alternatimpraxis oder, besser gesagt, auf ganz verschiedene Praktiken, die von 1–15 Versus reichen. Auch bestätigt diese Übersicht die bereits getroffene Feststellung, dass im Alltag seit dem 16. Jahrhundert die Verwendung der deutschen Fassung „Herr Gott, dich loben wir“ überwog, während die lateinische Version vornehmlich hohen Festen vorbehalten war und um 1700 ganz abgeschafft wurde¹⁰. Eindeutig auf regelmäßigen Wechsel zwischen Orgel und Vokalisten ist das 15versige *Te deum* der Lüneburger Handschrift Mus. ant. pract. KN 208/2 ausgerichtet: Die Orgel beginnt und übernimmt die ungeradzahligem Zeilen, die geradzahligem sowie die beiden letzten werden gesungen.

Die Bearbeitungen von Jacob (II) Praetorius und seinem ehemaligen Lehrling Jacob Kortkamp, dem Vater des Chronisten Johann Kortkamp, basieren auf ein und derselben Vorlage und Ordnung. Ausgangspunkt ist hier wie auch bei den übrigen genannten Kompositionen nicht die deutsche Übersetzung des *Te deum* („O Gott, wir loben dich“), sondern Luthers Fassung „Herr Gott, dich loben wir“, verteilt auf zwei Chöre¹¹. Sowohl bei Praetorius als auch Kortkamp beginnt die Orgel mit der ersten Zeile, bei Kortkamp in der Art eines *Praeambulum*s mit anschließender Fuge. Die Zeilen 2–4, 6, 8–12, 14–17, 19–21 und 23–27

9 Editionen: Anon. 1: Reimann (1968), S. 4–14; Anon. 2: Reimann (1957), S. 93–96; J. Praetorius (1974), S. 12–16; Tunder (1974), S. 40–47; Edler (1982), S. 402–410; Beckmann (1988), S. 30–39; Strunck und Mohrhardt (1973), S. 66 ff.

10 Rampe (2003 I), S. 24–31. Abweichend Schneider (1997), S. 109.

11 Eler (1588), Teil 1, S. VI ff.

fallen den Chören zu, die verbleibenden Zeilen 5, 7, 13, 18 und 22 der Orgel¹². Ohne Zweifel liefern diese beiden Bearbeitungen Zeugnisse Hamburger Praxis zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Komplizierter ist die Situation in Buxtehudes *Te deum* BuxWV 218, dem die lateinische Originalgestalt zugrunde liegt: Nach einem ausdrücklich als Präludium deklarierten Vorspiel mit Fuge im Umfang von 43 3/4 bzw. C-Takten folgt als *Primus versus* die 1. Zeile mit kurzem Nachspiel. Die Zeilen 2–7, 9–10, 12–18 und 20–30 werden gesungen¹³, die Zeilen 8, 11 und 19 erklingen auf der Orgel, davon 8 und 11 erneut mit zwei Manualen und Pedal. Das ist die vom Cantus firmus diktierte Ordnung¹⁴: Im Unterschied zu den ersten 19 sollen die letzten elf Zeilen anscheinend allein von den Vokalistinnen ohne Abwechslung mit der Orgel ausgeführt werden. Ist Buxtehudes *Te deum* also ein Kompositionsfragment, oder gingen die fehlenden Zeilen im Zuge der Überlieferung verloren? Im ersten Fall erscheint vorstellbar, dass Buxtehude die vier Orgelzeilen samt Vorspiel als Muster zu Papier brachte, während die verbleibenden Zeilen in entsprechender Gestalt zu improvisieren waren. Mit Gewissheit aber gibt BuxWV 218 die offenbar in der Lübecker St. Marienkirche betriebene Praxis nur unvollständig wieder.

Ebenfalls fragmentarisch blieben die am Ende der Lüneburger Handschrift Mus. ant. pract. KN 208/1 von Franciscus Schaumkell aufgezeichneten drei oder vier Versus, wobei die Kopftitel die zugrundeliegende lateinische Version mit Luthers Übersetzung „Herr Gott, dich loben wir“ mischen. Vertont wurden die 1., 20. und 22. Zeile, weitere fehlen. Freilich ist nicht auszuschließen, dass das auf die 1. Zeile folgende *Præambulum* in e als Vorspiel beispielsweise zum zweiten Sanctus (Zeile 6) diene, das ebenfalls auf E beginnt. Von Peter Mohrhardt besitzen wir gar nur die 1. Zeile mit vorangehendem Kurzpræludium im Umfang von gerade acht C-Takten. Auch für diese Bearbeitung muss offen bleiben, ob es sich um ein Kompositions- oder Überlieferungsfragment handelt. Erstaunlich ist freilich, dass es trotz Ausführung der 1. Zeile auf der Orgel hier wie in Buxtehudes *Te deum* überhaupt eines Vorspiels bedurfte. In beiden Fällen wird man demnach in Erwägung zu ziehen haben, dass die von der Orgel gespielten Zeilen zusätzlich noch gesungen wurden – die 1. Zeile zwischen Vorspiel und Primus Versus.

Ein Blick auf die Umfänge der genannten liturgischen Kompositionen verrät im Großen und Ganzen eine Entsprechung mit jenen Einheiten, die schon für Choralvorspiele und -versus ermittelt wurden: In Scheidemanns *Kyrie Dominicale* beanspruchen die einzelnen Abschnitte nur 20–27, in seinem *Kyrie Summum* dagegen 45–51 C-Takte. Eine ähnliche Ausdehnung zeigen auch die Kyrie-Bearbeitungen im Lüneburger Manuskript Mus. ant. pract. KN 208/2 sowie in der Visby-Tabulatur (hier sind es bis zu gut 30 CC [Vier-Halbe]-Takte). Demnach wird man Kyrie-Bearbeitungen damals wie Choräle behandelt haben. Etwas kürzer mit häufig unter 20 C-Takten fallen dagegen die einzelnen Orgelversus von Gloria, Sanctus, Agnus Dei und Te deum aus. Um so aufschlussreicher sind in diesem Kontext die Ausnahmen: Das *Kyrie*

12 Die Mitteilung Werner Breigs in J. Praetorius (1974), S. 13, auch die 6. Zeile werde von der Orgel gespielt, lässt sich mit dem überlieferten Cantus firmus nicht in Einklang bringen. Die Orgel intoniert am Ende der 5. lediglich die folgende Zeile.

13 Auch hier abweichend Schneider (1997), S. 109 ff.

14 Zur Reihenfolge der Sätze in den Quellen und zur Editions-geschichte des Werkes vgl. Schneider (1997), S. 83–86.

O christe pietas in der Visby-Tabulatur trägt den originalen Vermerk „kordt“ (kurz); die einzelnen Versus beansprachen tatsächlich nur 10–15 **C**-Takte. Indessen entpuppt sich der 3. *Versus* (die 7. Zeile) von Jacob Kortkamps *Herr Gott, dich loben wir* als veritable Choralfantasie von 145 **C**-Takten, umgeben von deutlich kürzeren und in ihrer Faktur ausgesprochen simplen Zeilen mit einer Länge von durchschnittlich nur 15–20 **C**-Takten. Auch der *Secundus versus* (*Pleni sunt coeli*) von Buxtehudes *Te deum* BuxWV 218 ist als Choralfantasie angelegt und erreicht immerhin 108 **C**-Takte. Diese Werke stützen klar die schon für Choralbearbeitungen getroffene Feststellung, dass es Organisten während der Alternatimpraxis – wohl innerhalb der Vesper – durchaus gestattet war, mindestens einen der Versus für herausragende künstlerische Beiträge zu nutzen. Unter solcher Voraussetzung wird man freilich nicht umhin kommen, auch Tunders Choralfantasie *Herr Gott, dich loben wir* mit 153 **C**-Takten als ursprüngliches Glied oder Vorspiel einer Alternatimaufführung von Luthers Fassung des *Te deum* zu betrachten.

3.4.3 Magnificat

Ein Vergleich der Satzumfänge demonstriert unschwer die Sonderstellung, die das Magnificat innerhalb der Vesper einnahm, so dass Michael Praetorius 1619 behaupten konnte, allein dessen Aufführung dauere bereits eine halbe Stunde¹⁵. Allerdings offenbaren sich bei näherem Hinsehen ganz unterschiedliche Traditionen. Die 3–4 Versus der Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius¹⁶ und seinem Sohn Jacob (II)¹⁷ umfassen in der Regel je 37–85 **C**-Takte, wobei jedes Werk mindestens zwei Versus mit deutlich über 70, teilweise sogar über 100 **C**-Takten enthält. Zwei Versus von Jacob Praetorius sind „Choralfantasien“ von 151 und 155 **C**-Takten, ein einteiliges *Magnificat Sexti Toni* erstreckt sich über 152 **C**-Takte¹⁸. Bei Scheidemann, dessen einzelne Versus durchschnittlich etwas kürzer ausfallen als jene von Praetorius Vater und Sohn, können solche „Choralfantasien“ sogar 170 und 177 **C**-Takte einnehmen¹⁹. Der Gesamtumfang allein der Orgelversus in den Magnificat-Bearbeitungen beider Praetorius und Scheidemann reicht von 138 bis zu 450 **C**-Takten. Hingegen sind die vier Versus von Weckmanns *Magnificat Secundi Toni*²⁰ nur zwischen 23 und 43 **C**-Takte lang, und die vier Versus von Buxtehudes *Magnificat primi toni* BuxWV 203 beanspruchen je 15–55 Takte; ihr Gesamtumfang erstreckt sich über 132 bzw. 145 Takte. Zwar fehlt ausreichendes Vergleichsmaterial für eine zuverlässige Beurteilung, doch scheint es, dass Improvisationen über die einzelnen Magnificat-Zeilen im Lauf der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer kürzer wurden, bis sie um 1700 ganz fortfielen²¹. Damit einher geht das Fehlen von Kompositionen über das lateinische Magnificat beispielsweise von Tunder, Delphin Strungk, Mohrhardt, Reincken, Lübeck, Böhm und Bruhns.

15 M. Praetorius (1933), Vorwort.

16 H. Praetorius (1963).

17 J. Praetorius (2000).

18 Ebd., *Magnificat Primi Toni, Versus auf 3 Clavier; Magnificat Secundi & Octavi Toni, Secundus Versus Auf 2 Clavier; Magnificat Sexti Toni*.

19 Scheidemann (1970), *Magnificat Tertii Toni, Secundus Versus Auf 2 Clavier; Magnificat Sexti Toni, Secundus Versus auf 2 Clavier pedabl.*

20 Weckmann (1980).

21 Rampe (2003 I), S. 29 f.

Bereits die älteste protestantische Kirchenordnung Hamburgs, 1529 von Johannes Bugenhagen aufgesetzt²², rechnet mit der fakultativen Ausführung von Te deum, Hymnen und Magnificat durch die Orgel. Im Passus über die sonntägliche Messe heißt es im Anschluss an die Predigt²³:

„Darna schallme singen Te deum laudamus latinsch. Dath mach me ock tho etlicken tyden vp der orgelen spelen, also ock thor vesper den hymnum vnd magnificat.“

Offen bleibt an dieser Stelle, ob der Zusatz „ock“ (auch) auf die Alternatimpraxis anspielt oder eine vollständige Ausführung auf der Orgel meint. Für letztere existieren keine geeigneten, also sämtliche Zeilen berücksichtigende Kompositionen; Eler (*Cantica Sacra*, Vorrede zu Teil 1) kennt das Magnificat nur im Wechsel von „Choro vel Organo“. Diese Tradition scheint dann bis zum Ende des 17. Jahrhunderts Bestand gehabt zu haben. Ein Nachtrag zur Hamburger Agende von 1699 legt für die Vesper fest²⁴:

„5. die Orgel præludiret das Magnificat. 6. daß Magnificat wirt teutsch gesungen, jedoch so daß es in 4 sätzen abgetheilet, vnd alle Zeit wen ein satz aus ist, die Orgel dazwischen spielet, biß endlich der letzte vers abgesungen.“

Angesichts dieser Formulierung ist meines Erachtens zu erwägen, ob die Beiträge der Orgel zusätzlich zu den gesungenen Cantus-firmus-Zeilen und nicht anstatt dieser erfolgten. Das deutsche Magnificat („Meine Seele erhebt den Herren“) besteht aus elf Versus, das lateinische aus zwölf Zeilen. Für die erhaltenen Magnificat-Kompositionen Hamburger Provenienz wären also drei Orgel-Versus sowie ein Praeludium zu erwarten. Diese Vermutung trifft auf sämtliche Werke von Hieronymus Praetorius (je vier mit drei bzw. vier Versus)²⁵, auf ein anonymes *Magnificat octavi toni* im Celler Tabulaturbuch von 1601 (vier Versus)²⁶, auf drei²⁷ von sieben Bearbeitungen Jacob (II) Praetorius' (davon zwei mit drei Versus), auf sämtliche als authentisch geltende Vertonungen Scheidemanns (jeweils mit vier Versus)²⁸, auf das *Magnificat* Weckmanns (vier Versus)²⁹ und auf Buxtehudes *Magnificat primi toni* BuxWV 203³⁰ und 204 (je vier Versus) zu. Ein dreiteiliges *Meine Seele erhebt den Herren* findet sich weiterhin in der Lüneburger Handschrift Mus. ant. pract. KN 208/2³¹, ein ebenfalls anonymes *Magnificat Tertij Toni* mit vier Versus in Wedemanns Manuskript KN 209. In den vierteiligen Werken dürfte der 1. Versus als Vorspiel bestimmt gewesen sein. Dass die Orgel tatsächlich prälu-dierte, beweisen die auch für Lübeck gültige Ratzeburger Agende von 1614³² sowie das handschriftliche *Officium Organicum* (1651), in dem Sigmund Theophil Staden, Organist der Nürnberger St.

22 Ebd., S. 12 ff.

23 Zitiert nach Leichsenring (1982), S. 20.

24 Rampe (2003 I), S. 29.

25 H. Praetorius (1980).

26 Apel (1971), S. 145.

27 J. Praetorius (2000): *Magnificat Secundi & Octavi Toni, Magnificat Tertij Toni, Magnificat Quarti Toni*.

28 Scheidemann (1970).

29 Weckmann (1980), S. 70–75.

30 Die Gliederung der insgesamt acht Teile von BuxWV 203 in vier Versus entsteht durch Fermaten, wodurch sich Abschnitte von 47, 28, 15 und 55 Takten ergeben.

31 Reimann (1968), S. 33–35.

32 Rampe (2003 I), S. 31.

Lorenzkirche, die Ordnung der Gottesdienste festlegte. Seine Angaben zum Magnificat lauten³³:

„Org[anist]: Intonirt mit dem Ganzen Werck den 1. Vers aufs Magnificat nach ordnung der Tonorum. Chor: Darauf singt der Chor Et exultavit.“

Dieses Zitat bestätigt zugleich die oben im Zusammenhang mit dem Kyrie geäußerte Vermutung, dass der Primus Versus generell im Plenum erklang³⁴.

Gleichwohl erscheint für vierteilige Magnificat-Bearbeitungen auch eine abweichende Gliederung möglich. Dies legen die vokalen Magnificat-Vertonungen von Hieronymus Praetorius³⁵ nahe, in denen jeweils die 3., 5., 7. und 9. Zeile fehlen; sie waren offenbar für eine Ausführung auf der Orgel (oder als Psalmodie) bestimmt. Unter solcher Voraussetzung dürften das fünfteilige *Magnificat Primi Toni* von Jacob Praetorius³⁶ sowie die entsprechend angelegten Magnificat aus Celle (1601)³⁷, von Schildt³⁸ und Delphin Strunck³⁹ aus Vorspiel und vier Versus bestehen. Struncks *Magnificat noni toni: Meine Seele erhebet den Herren* weicht von diesen Modellen allerdings insofern ab, als 2. und 3. Versus unmittelbar ineinander übergehen. Hier muss also ein Austausch von Magnificat-Zeilen mit den Vokalisten stattgefunden haben.

Struncks separat überliefertes *Meine Seele erhebt den Herren*⁴⁰ sowie die Bearbeitungen derselben deutschen Fassung durch einen Anonymus im Celler Tabulaturbuch von 1601⁴¹ und durch Buxtehudes Schwiegersohn und Amtsnachfolger Johann Christian Schieferdecker⁴² – sämtlich einteilig – mögen als Praeludien oder Einzelversus fungiert haben. Als (Kompositions- oder Überlieferungs-)Fragmente erscheinen Buxtehudes *Magnificat noni toni*⁴³ BuxWV 205, Jacob Praetorius' *Magnificat Octavi Toni*⁴⁴, sein *Magnificat germanica* (siehe die Tabelle in Anhang 1 des 2. Teils dieser Studie, S. 193 ff.) und *Meine Seele erhebt den Herren* von Peter Mohrhardt⁴⁵ mit je zwei Versus, will man nicht abweichende Alternatimpraktiken unterstellen.

33 Harrassowitz (1987), S. 179. Johannes Speth (1960) fügt seiner Magnificat-Edition von 1693 je ein Praeludium und Finale, also ein Vorspiel vor der ersten und Nachspiel nach der letzten (12.) Vokalzeile, bei. Dagegen beginnen Johann Erasmus Kindermanns Magnificat-Kompositionen (Nürnberg 1645) mit vokaler Intonation, die als Incipit vorangestellt ist; vgl. Kindermann [1966].

34 Eine von fremder Hand, aber wohl noch im 17. Jahrhundert nachgetragene und bislang unberücksichtigt gebliebene Gottesdienst- und Läuteordnung zu Beginn des Celler Tabulaturbuches von 1662 (Bomann-Museum Celle) gibt an, der erste Versus werde „Geschlagen im großen Clavier“. Vgl. Jost Harro Schmidt, *Eine unbekannte Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Celler Klavierbuch 1662*, in: AfMw 22 (1965), S. 1–11.

35 H. Praetorius, *Magnificat super Octo Tonos*, Hamburg 1602. Vgl. auch Breig (1967), S. 74 f.; Scheidemann (1970), S. III.

36 J. Praetorius (2000).

37 Apel (1971), S. 140: *Magnificat septimi toni*.

38 Schildt (1968).

39 Strunck und Mohrhardt (1973).

40 Ebd.

41 Apel (1971), S. 103.

42 Beckmann (1988), S. 74–77.

43 Herangezogen wurde die Ausgabe D. Buxtehude, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden 1972, Bd. II.1, S. 73–75.

44 J. Praetorius (2000).

45 Strunck und Mohrhardt (1973).

Eine solche Praxis ist 1601 in Celle, 1624 in Halle und 1651 in Nürnberg belegt, indem die Orgel jede geradzahlige Zeile, insgesamt also sechs Versus, vorträgt. Der Anonymus der Celler Tabulatur (1601)⁴⁶ notiert außerdem ebenso wie Scheidt bei den neun *Magnificat* seiner *Tabulatura Nova* III⁴⁷ vor jedem Orgel-Versus die jeweils gesungene Zeile. Das *Officium Organicum* des Sigmund Theophil Staden (Nürnberg 1651) präzisiert die intendierte Ausführung im Anschluss an die (gesungene) 1. Zeile und äußert sich auch zur Registrierung⁴⁸:

„Und dann der Organist darzwischen wieder mit unterschiedlichen Registern in allem 6. mal, daß Gloria⁴⁹ wieder starck mit dem [ganzen] Werk: Hat also den halben Theil der Chor, den halben Theil die Orgl, jeder 6. Verse, in allem 12. Verse.“

Hinzu kam ein Praeludium der Orgel, um dem Sänger oder den Sängern den Anfangston für die *Magnificat*-Intonation bzw. die 1. Zeile zu vermitteln – wenn nicht gar, wie Staden schreibt (siehe oben), die Orgel selbst das *Magnificat* intonierte.

Frederick K. Gable hat unlängst die erhaltenen Orgel-*Magnificat* des 15. bis 18. Jahrhunderts untersucht⁵⁰ und bisherige Forschungsergebnisse⁵¹ zusammengefasst, die ich um eigene Beobachtungen ergänze. Gable unterscheidet folgende Alternatimtechniken:

1. Analog zu einigen vokalen *Magnificat*-Kompositionen, deren Notentext jeweils mehrere Zeilen unterlegt sind, könnte ein und derselbe Orgel-Versus mehrfach wiederholt worden sein. „A second solution, therefore, may be that the organist improvised the missing verses in the style of the composed ones.“⁵² Diese Theorie vermag in der Tat die Funktion jener Kompositionen zu erklären, die oben als Fragmente diskutiert wurden, setzt jedoch voraus, dass Organisten komponierte Werke spielten. Wahrscheinlicher ist, dass die vermeintlichen Fragmente lediglich Anhaltspunkte zu Improvisationen über die melodisch stets gleich bleibenden *Magnificat*-Zeilen liefern sollten, ohne je Anspruch zu erheben, sämtliche von der Orgel ausgeführten Versus durchzukomponieren. In diesem Fall wäre ihre Bestimmung als didaktisches Material offensichtlich⁵³.
2. Die „Tropierung“ des *Magnificats*: Spätestens im 14. Jahrhundert entwickelte sich die Praxis, *Magnificat*-Zeilen zu Gruppen zu bündeln und zwischen diese – vor allem zu Zeiten der Kirchenfeste – Antiphonen, Sequenzen, Hymnen, Ritornelle oder – in lutherischen Vespere – deutsche Kirchenlieder, so genannte „Laudes“, einzufügen. Wohlbekannt ist diese Tradition durch die Einlagesätze „Vom Himmel hoch“, „Freut euch und jubiliert“, „Gloria in excelsis“ und „Virga Jesse floruit“, die Johann Sebastian Bach für die Aufführung seines *Mag-*

46 Apel (1971), S. 136: *Magnificat sexti toni*.

47 Scheidt (1954), S. 54–105 und Nachwort S. 9 ff.

48 Harrassowitz (1987), S. 179.

49 Möglicherweise liegt hier eine Verwechslung Stadens vor, denn das Gloria Patri ist die 11., nicht die 12. Zeile.

50 Zum folgenden siehe Gable (2001), S. 134–144.

51 Kirsch (1961); Farndell (1966); Scholz (1969); Cook (1976).

52 Gable (2001), S. 134.

53 Für eine solche Auffassung spricht auch, dass die ältesten *Magnificat*-Bearbeitungen, u. a. von Conrad Paumann und Hans Buchner, allesamt nur 1–2 Versus umfassen und in der Regel Teil von Fundamenta sind, also Lehrbüchern zur Improvisation; vgl. Gable (2001), S. 132.

nificat Es-Dur BWV 243a vielleicht an Weihnachten 1723 komponierte⁵⁴. Dieselben Sätze in gleicher Reihenfolge sowie „Joseph, lieber Joseph mein“ und „Psallite unigenito“ erklangen nach je zwei Zeilen des *Magnificat cum laudibus* während der Vesper am 25. Dezember 1682 in der Lübecker St. Marienkirche⁵⁵. Hieronymus Praetorius' vokales *Magnificat quinti toni*, gedruckt 1602 in Hamburg, präsentiert als Laudes die einzelnen Strophen von „In dulci jubilo“, die ebenfalls nach je zwei Magnificat-Zeilen gesungen werden⁵⁶. Im Vorwort seiner *Urania* (1613) schreibt Michael Praetorius⁵⁷:

„Also dass die lieblichste deutsche Lieder/ so sich auff ein jedes Fest schicken/ außerlesen/ und zwischen jeden Verß des Magnificats, so auff dem Chor mit Cantoribus und Instrumentisten gesungen würden/ ein oder zwey Gesetz und Verß aus denselben deutschen Liede mit vier Cantoribus in die Orgel (weil doch ohne dass der Organist allzeit zwischen jedem Verse des Magnificats auff der Orgel respondiren muß) musiciret und gesungen wurden.“

An dieser Stelle erhebt sich die Frage, ob anstatt von vier Sängern plus Orgel der Organist allein solche Einlagen beizutragen imstande war, sei es als Ersatz oder zusätzlich zu den von ihm ausgeführten Magnificat-Zeilen. Anscheinend wurde bislang nicht bemerkt, dass für diese Praxis in der Tat ein Beispiel existiert: das *Magnificat septimi toni* von Hieronymus Praetorius, dessen 4. *Versus* unmittelbar in die zweiteilige Choralbearbeitung *Ach Gott vom Himmel sieh dar- ein* übergeht (für eine Darstellung ohne Choralbearbeitung existiert ein separater Schluss)⁵⁸. Offen bleiben muss freilich, ob beide *Versus* des Liedes direkt aneinander anschlossen oder ob weitere dazwischen bzw. danach gesungen wurden. Jedenfalls ist damit zu rechnen, dass die Orgel solche Laudes auch außerhalb der Feste – „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ gehört zum Kanon der Fastenzeit – beisteuerte. Und es ist, als Konsequenz der bisherigen Befunde, wahrscheinlich, dass den angestammten Platz der Laudes gelegentlich die eine oder andere Choralfantasie einzunehmen vermochte.

3. Michael Praetorius (1619)⁵⁹ zufolge dauerten Alternatimaufführungen fast eine halbe Stunde, weil „die Organisten zwischen den Versen im Magnificat so viel fugiren und fantasiren“. Gewiss mögen mit dieser Formulierung improvisierte Orgel-Versus gemeint sein. Dagegen sprechen jedoch folgende Überlegungen, denen ich im nächsten Abschnitt noch weitere Beobachtungen hinzufügen möchte: Zum einen verstand Praetorius, wie bereits gezeigt wurde (siehe Teil 3.1.1 dieser Studie, S. 166 f.), unter „fantasiren“ die Improvisation als solche; des vorangestellten Verbs „fugiren“ hätte es nicht bedurft. Andererseits fügte er den vokalen Magnificat-Kompositionen seiner *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* von 1619 eigene Sinfonien und Ritornelle für Instrumentalensemble bei, die nach je drei Magnificat-Zeilen anzu- stimmen sind. Was für Wolfenbüttel und Braunschweig galt, dürfte auch für die norddeutschen Küstenstädte in Anspruch zu nehmen sein. Deshalb steht zu vermuten, dass professionelle Organisten spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts die ihnen zufallenden Alternatim-Versus von Magnificat-Aufführungen nicht nur für Choralfantasien über Laudes, sondern

54 Das eigentliche *Magnificat* BWV 243a könnte bereits früher entstanden sein; vgl. Andreas Glöckner, *Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?*, in: BJ 89 (2003), S. 37–45.

55 Geck (1965), S. 232 f.

56 Gable (2001), S. 139.

57 M. Praetorius (1935), S. XV.

58 H. Praetorius (1963), S. 66 ff.

59 M. Praetorius (1933), Vorwort.

auch und gerade für cantus-firmus-freie Improvisationen in den entsprechenden Tonarten nutzten: Fugen, Canzonen, Praeludien und Toccaten. Denn vermutlich schuf erst die Reduktion der traditionellen Magnificat-Bearbeitungen zum Jahrhundertende hin jenen Raum, der umfangreiche Formen begünstigte.

3.5 Freie Kompositionen

Bei der Beschäftigung mit freien Orgelkompositionen des 17. Jahrhunderts treten erstaunlicherweise Analogien zu jenen Takteinheiten hervor, die schon im Abschnitt über Choralbearbeitungen ermittelt wurden: Die meisten Praeambula von Jacob Praetorius (zwei von drei) und Scheidemann (11 von 14) beanspruchen mit 19–63 **C**-Takten nicht mehr Zeit als ein einziger Versus einer Choralbearbeitung. Noch immer in diesem Rahmen bewegen sich die übrigen Praeambula von Scheidemann mit einer Ausdehnung von 73–85 Takten. Dasselbe gilt für jene Praeludien, die Wedemann in der Lüneburger Handschrift Mus. ant. pract. KN 207/15 kompilierte, darunter ein Großteil der Kompositionen von Jacob Praetorius und Scheidemann⁶⁰. Ein singularär überliefertes Praeludium von Scheidt umfasst ebenfalls nur 64 **C**-Takte⁶¹, sein *Modus ludendi pleno Organo pedaliter. A VI. Voc.* SSWV 157 am Ende der *Tabulatura Nova* III, das an die Stelle eines Praeludiums getreten sein mag, 33 **CC**-Takte. Erstaunlich ist aber auch, dass bei Sweelincks Schülern der Typus der virtuosen Toccata mit weit über 50 **CC**-Takten fast ausnahmslos fehlt. Deren Praeambula und Praeludien setzen sich in der Regel vielmehr aus einer homophonen oder frei-imitatorischen Eröffnung samt Fuge zusammen. Es liegt also auf der Hand, dass diese andere Funktionen erfüllten als Sweelincks Modelle, die vermutlich wie ihre italienischen Vorbilder von der Praxis der katholischen Messe mit einem Vorspiel zu Beginn des Gottesdienstes⁶² veranlasst wurden. Zudem werden Sweelincks norddeutsche Schüler gute Gründe gehabt haben, einerseits dessen satz- und spieltechnische Neuerungen der Choralbearbeitung zu adaptieren, andererseits innerhalb ihrer Praeambula (mit wenigen Ausnahmen⁶³) in einen konservativen Stil zurückzufallen. Aller Wahrscheinlichkeit nach stellen diese also Vorspiele für Vokalwerke oder auch liturgische Teile bzw. Kirchenlieder dar, um – wie es Telemann (1731) formuliert – den Sängern den „Anfangs-Ton“ gleichsam „in den Mund“ zu legen (siehe Teil 3.1.2 dieser Studie, S. 169).

Die genannten Umfänge ändern sich in der nächsten Generation nicht wesentlich: Tunders Praeludien beanspruchen zwischen 64 und 96 Takten⁶⁴; neu sind hier lediglich ein Beginn in Passaggio-Manier und ein toccatischer Abschluss. Weckmanns Toccaten und sein *Praeambulum Primi Toni a. 5.* umfassen 40–78 Takte⁶⁵; das *Praeambulum* besitzt eine zweiteilige Fuge unter Einschluss einer Tripla nach dem Vorbild italienischer Canzoni alla Francese, seine Toccaten stehen unter dem Eindruck des Wiener Hoforganisten Johann Jacob Froberger, der

60 Schierning (1961), S. 41 f.; Lasell (1996), Sp. 1514.

61 Rampe (2003 III), S. 74.

62 Vgl. Musch (1998), passim.

63 Hierzu zählen Scheidts *Toccata g* SSWV 568 (die Toccaten C und d SSWV 566 f. stammen wohl von Sweelinck; vgl. Dirksen [1991], S. 93 f.; Sweelinck I.2 [2004], S. XI) und Scheidemanns *Toccata C* SmWV 85.

64 Tunder (1973).

65 Weckmann (3/2003).

auch für Weckmanns Biografie eine gewisse Rolle spielt⁶⁶. Die Canzonen von Scheidemann, Tunder und Weckmann mit 40–97 Takten mögen ebenfalls für den Gottesdienst in Betracht gekommen sein.

3.5.1 Künstlerische Beiträge zur Vesper

Um so mehr fallen die Ausnahmen ins Gewicht: Jacob Praetorius' *Præambulum* d nimmt 108 Takte, Weckmanns *Fantasia* d 111 Takte und dessen *Fuga* in d sogar 151 Takte ein. Erreicht wird diese Ausdehnung jeweils durch Anlage mehrerer Fugenexpositionen, bei Weckmann unter Einschluss von Tripla-Abschnitten und toccatischen Finali nach italienischem Vorbild. Die *Fantasia* von Steffens besteht aus 163 **c**-Takten⁶⁷. Von Scheidemann existiert eine dialogische *Fantasia* G (SmWV 86) mit 111 und eine überwiegend auf monodischen und Echo-Abschnitten basierende *Toccata* G (SmWV 43) mit sogar 186 Takten. Scheidts *Tabulatura Nova I* wird von einer *Fuga contraria à 4 Voc.* mit nicht weniger als 194 **cc**-Takten eröffnet – soweit mir bekannt zusammen mit der Hexachord-Fantasie (383 **c**-Takte) aus der *Tabulatura Nova II* das ausgedehnteste polyphone Tastenwerk des gesamten 17. Jahrhunderts. Den Parallellfall im Bereich freier Formen stellt Delphin Struncks *Toccata ad manuale duplex*⁶⁸ mit 313 **c**-Takten dar, die sich wie Scheidemanns *Toccata* SmWV 43 aus Echopassagen und monodischen Teilen zusammensetzt⁶⁹.

Waren diese Kompositionen Vorlagen für jene Fugen und Fantasien, von denen Michael Praetorius 1619 als Alternatimeinlagen der Orgel zwischen den Magnificat-Zeilen spricht? Hierzu einige Argumente, die meine Hypothese stützen:

1. In der Lauenburger Agende von 1585 ergeht an den Organisten die Mahnung⁷⁰, bei

„Responsoria, Hymni und Magnificat“ einen „Versch umb den anderen/ auff der Orgel/ ohne langen vorzog/ [zu] spielen/ doch also/ daß er keine leichtfertige Bulenlieder/ Bergesenge/ Passamesen oder dergleichen schlahe.“

Schon damals müssen im Zuge der Alternatimpraxis also cantus-firmus-freie oder -fremde Improvisationen beträchtlicher Ausdehnung erklingen sein. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts – soviel gilt trotz spärlicher Quellenlage als sicher – erhielten Sonnabendvespern ein derartiges künstlerisches Gewicht, dass in ihrem Mittelpunkt nun nicht mehr das Wort, ja nicht einmal die Aufführung des Magnificat, sondern Organistenpersönlichkeiten wie Delphin Strunck und Vincent Lübeck standen⁷¹. Eine solche musikalische Aufwertung war mit Sicherheit nicht durch Vortrag gewöhnlicher Alternatimversus zu erzielen, sondern bedingte ausgedehnte Formen virtuosen Zuschnitts: Motettenkolorierungen und Choralfantasien auf mehreren Manualen nebst Pedal oder eben freie Werke ähnlichen Umfangs.

2. Im Vordergrund stehen bei den erhaltenen Kompositionen nicht mehr Cantus firmus oder kontrapunktische Kunstgriffe, sondern Passagenwerk, klangliche Effekte im Wechsel verschiedener Manualwerke und Echowirkungen. Bedenkt man, wie stark das gregorianische

66 Rampe (1997), passim.

67 Beckmann (1994), S. 4.

68 Strunck und Mohrhardt (1973), S. 23.

69 Zur formalen Konzeption der Toccaten von Scheidt, Scheidemann und Strunck vgl. Dirksen (2000).

70 Rampe (2003 I), S. 31.

71 Ebd., S. 30. Zum folgenden vgl. ebd. S. 44–48 und 60.

Vorbild in den oben erwähnten „Choralfantasie“-Versus von Te-deum- und Magnificat-Kompositionen oder in Motettenintavolierungen mittels Kolorierung verfremdet wird, ist kaum ersichtlich, worin für die Zeitgenossen denn der hörbare Unterschied zu Scheidemanns *Toccata* SmWV 43 und Struncks *Toccata ad manuale duplex* bestanden haben soll. Ihrer Dauer nach gehören beide Werke ohnehin in die Kategorie der Choralfantasie. Besonders sinnfällig wird diese Gleichsetzung in Buxtehudes *Magnificat primi toni* BuxWV 203 und 204: Trotz aller Versuche, einen wenigstens rudimentären Bezug zur Psalmodie herzustellen⁷², bleibt es für den Hörer unmöglich, im Anschluss an die Einleitungen beider Kompositionen mehr als zwei zusammenhängende Cantus-firmus-Töne zu identifizieren⁷³. Gerade hierin aber bestand die wesentliche Forderung an die Choralbearbeitung jener Zeit. Indessen zeigen beide Werke angesichts von Form, Satztechnik und Ausdruck des Virtuosen sämtliche Elemente eines „herkömmlichen“ Buxtehude-Praeludiums; ja die einzelnen imitatorischen Abschnitte sind untereinander sogar durch melodische Bezüge verknüpft. Ebenso wie Jacob Praetorius und Matthias Weckmann über eines oder mehrere Motive verfügten, ihre freien Kompositionen durch zusätzliche Fugensexpositionen zu erweitern, dürfte sich Buxtehude gar nicht mehr veranlasst gesehen haben, in komplexen Magnificat-„Bearbeitungen“ seine gregorianische Vorlage wenigstens hörbar anklingen zu lassen.

3. Die Ausdehnung der meisten Pedaliter-Praeludien bzw. -Toccaten Buxtehudes⁷⁴ liegt deutlich über 100 und reicht bis zu 161 Takten. Seine *Ciacconae* c-Moll und e-Moll BuxWV 159 und 160 sowie die *Passacaglia* BuxWV 161 nehmen zwischen 123 und 154 Takte ein⁷⁵. Lübecks Pedaliter-Praeludien beanspruchen mit einer Ausnahme⁷⁶ zwischen 84 und 191, jene von Bruhns zwischen 119 und 167 Takten. Gewiss wäre es voreilig, Choralbearbeitungen und freie Werke des gesamten 17. Jahrhunderts auf ein einziges Tempo ordinario zurückführen zu wollen. Dennoch erscheint die Tendenz zur Umfangserweiterung derart signifikant, dass wir – bei gleicher Gottesdienstdauer und unveränderten Agenden – von einem funktionellen Wandel der Praeludien im Lauf des 17. Jahrhunderts ausgehen müssen. Denkbar wäre zwar, dass sich der liturgische Ort des Praeludiums vom Vorspiel innerhalb des Gottesdienstes hin zum Nachspiel verlagerte. Kittel publiziert im ersten Teil seines Orgeltraktats zwei *Nachspiele zum Ausgange, nach geendigtem Gottesdienste: für volle Orgel* im Umfang von 50 und 71 Takten und weist darauf hin⁷⁷, „der Anfänger“ möge

„diese Nachspiele nicht allein als Beyspiele von Nachspielen überhaupt betrachten, sondern auch insbesondere dazu benutzen [...], die von mir in dieser Schrift aufgestellten und empfohlenen Grundsätze [der Improvisation] auf sie anzuwenden und in ihrer Beschauung zu wiederholen.“

„Orgelkomposition und Orgelphantasie“ stünden stets „in einem unzertrennbaren Zusammenhange.“ Indessen ist das Postludium bereits durch die Ratzeburger Agende von 1614

72 Porter (1986), passim; Schneider (1997), S. 9–15.

73 Erneut abweichend Schneider (1997), S. 56–59 und 177–181.

74 Buxtehude (1998).

75 Die *Passacaglia* ist ebenfalls mehrteilig angelegt; die einteiligen *Ciacconae* könnten hingegen Modelle für die Improvisation von Postludien darstellen. Vgl. Matthesons Angaben zu den Organistenproben 1725 und 1727 in Teil 3.1.3 dieser Studie, S. 172 ff.

76 Praeludium F-Dur mit 57 Takten. Zur Zuschreibung an Vincent Lübeck Senior vgl. Lübeck Senior (2004), S. XII.

77 Kittel (1801), S. 84–91.

etabliert⁷⁸, ohne dass diese Entwicklung in den Praeludien Tunders oder anderer Organisten seiner Generation je ihren Niederschlag gefunden hätte.

Gänzlich unverändert blieb anscheinend auch die Vorstellung vom Umfang eines Vorspiels auf Cantus-firmus-Kompositionen: Die ausdrücklich als *Praeludium* deklarierte Einleitung zu Buxtehudes *Te deum* BuxWV 218 umfasst 43, der erste „Versus“ des *Magnificat primi toni* BuxWV 203 47, das Vorspiel zum *Magnificat noni toni* BuxWV 205 37 und das Vorspiel zum *Magnificat primi toni* BuxWV 204 32 Takte. Vier von Buxtehudes Praeludien (BuxWV 110, 144, 152 und 153) fallen mit 54–83 deutlich kürzer aus als die oben erwähnten, ein einziges von Lübeck erstreckt sich über 57 Takte. Diese Kompositionen lassen sich nach wie vor als Beispiele des traditionellen Praeludium-Typus verstehen, und es ist wohl kein Zufall, dass späte norddeutsche Praeludien, etwa von Böhm, Leyding, Brunckhorst und Georg Wilhelm Dietrich Saxer⁷⁹, vornehmlich zweiteilig, also in die Formteile Praeludium und Fuge gegliedert sind. Zugleich aber erhärten diese kurzen Modelle die Annahme, dass Praeludien doppelten Umfangs analog zur Choralfantasie tatsächlich als Muster der Vesperimprovisation niedergeschrieben wurden.

Führt man diese Gedanken konsequent zu Ende, ergibt sich von selbst eine These, die hier zur Diskussion gestellt sei: dass nämlich Buxtehudes Praeludien und Toccaten nicht nur ihrer Faktur nach, sondern gerade auch im Hinblick auf ihre Funktion seinen *Magnificat primi toni* BuxWV 203 und 204 gleichgestellt gewesen sein mögen. Was spricht gegen die Vermutung, freie Improvisationen seien ebenfalls versusähnlich angelegt worden? In der Tat fällt es nicht schwer, mit Ausnahme der zweiteiligen Stücke fast alle groß dimensionierten Praeludien von Buxtehude, Lübeck, Bruhns u. a. in drei oder vier verschiedene und in sich geschlossene Abschnitte zu gliedern, die, das belegen Buxtehudes *Magnificat*-Kompositionen, auf der Dominante ebenso wie auf der Tonika enden konnten. Bei Licht betrachtet erscheint sogar möglich, dass die Entwicklung der sogenannten „Norddeutschen Toccaten“ in der Generation Weckmanns⁸⁰ mit ihrem Wechsel von rhapsodischen und imitatorischen Abschnitten – wie wohl nach italienischem Vorbild und Frobergers Form⁸¹ – durch die Gliederung der Alternativimprovisation wenn nicht initiiert, so doch begünstigt wurde. Zumindest mag diese Strategie der Formbildung auf abschnittweisen Vortrag geradezu ausgerichtet gewesen sein; und eine innere Verbindung der Formteile blieb durch motivische Verknüpfung der imitatorischen Einlagen ohnehin gewährleistet. Man muss nicht soweit gehen, in Buxtehudes Praeludien Cantus-firmus-Zitate zu suchen. Gleichwohl passt sehr wohl in das beschriebene Bild, dass es William Porter in einigen Fällen gelang, Analogien zu Psalmmodien herzustellen⁸². Ja man trifft in Buxtehudes Orgelwerken – abgesehen vom *Praeludium fis-Moll* BuxWV 146⁸³ – auf keiner-

78 Rampe (2003 I), S. 31.

79 Georg Dietrich Leyding, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von K. Beckmann, Wiesbaden u. a. 1984, S. 9 u. 14; Beckmann (1984), S. 50; Rampe (2003 III), S. 55, 60, 64, 68.

80 Älteste Werke dieser Gattung sind die Toccaten [I] d und [II] e (Weckmann [3/2003], S. 16–19) im Teilautograph Mus. ant. pract. KN 147 der Lüneburger Ratsbücherei, das um 1660 entstand.

81 Rampe (1994), S. 317 ff. Bei Erörterung der freien Improvisation auf Tasteninstrumenten („fantastische[r] Styl“) führt Mattheson (1739, S. 88 f.) als Muster die Incipits „einer Toccate“ und „einer Fantasie“ an, die er beide Froberger zuschreibt. Die „Toccate“ ist der Beginn des *Praeludiums* BuxWV 152; die „Fantasie“ konnte bisher nicht identifiziert werden, dürfte aber aus stilistischen Gründen ebenfalls nicht von Froberger stammen.

82 Porter (1986).

83 Das Werk könnte ursprünglich im 2. Ton auf g konzipiert worden sein; vgl. Belotti (2/1997), S. 282.

lei Tonarten, die mit den traditionellen Psalmtönen unvereinbar wären; sein *Praeludium* BuxWV 152 in e-Phrygisch fußt, ungewöhnlich für jene Zeit, sogar direkt auf modalen Grundlagen.

Hätte sich die Entstehung und wachsende Ausdehnung von Choralfantasie, „Norddeutscher Toccata“ und Canzona parallel zur Entwicklung der Sonnabendvespern von Wochenschluss-Gottesdiensten zu primär musikalisch ausgerichteten Veranstaltungen auf hohem künstlerischen Niveau vollzogen, so leuchtete ein, dass diese Gattungen mit dem Niedergang der Vesperkultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts urplötzlich verschwanden. Bereits 1720 machte Reincken⁸⁴ Johann Sebastian Bach, der

„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 Vespern gewohnt gewesen waren“ eine Choralfantasie „ausführte, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.“

3.6 Gedruckte und handschriftliche Quellen der Orgelmusik

Ausgenommen jene Werke, die Michael Praetorius 1609 und 1611 seinen Drucken mit Vokalmusik beifügte, ist die norddeutsche Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ausschließlich in handschriftlichen Quellen überliefert⁸⁵. Zwar publizierten Buxtehude, Lübeck und Saxer Editionen mit eigenen Tastenwerken⁸⁶. Doch handelt es sich hier um Clavierkompositionen ohne Pedalpartien, die sich offenbar hauptsächlich an Amateure richten⁸⁷. Ganz oder teilweise für Orgel bestimmt sind zwei kontrapunktische Trauermusiken, die Buxtehude und Christian Flor anlässlich des Todes naher Anverwandter herausgaben⁸⁸. Der Hauptbestand norddeutscher Tastenmusik aber besitzt Manuskriptform – und dies, obwohl mehrere Autoren wie Hieronymus und Jacob (II) Praetorius, Buxtehude und Reincken vokale und instrumentale Ensemblewerke durchaus zum Druck beförderten.

84 Bach-Dokumente 3, Nr. 666, S. 84.

85 Um 1630 gab Scheidt in Halle/Saale eine heute verschollene *Tabulatura. Fantasien m. 3. St. d[urch]: alle 8. Tonos von J[an]. P[ieterson]. S[weelinck]. Organisten zu Amst[er]dam]. komp. u. von Samuele Scheid Hallense kolligirt* heraus; vgl. Göhler (1902), Nr. 915.

86 Buxtehude, „Sieben Clavier-Suiten über die Natur oder Eigenschafft der Planeten“ (BuxWV 251; kein Exemplar erhalten, Publikationsort und -jahr unbekannt; vgl. Mattheson [1739], S. 130). V. Lübeck, *Clavier Uebung* [...], Hamburg 1728; Neuausg. in Lübeck II (2004). Der Verbleib eines 1734 in Lüneburg veröffentlichten Druckes mit sechs Clavierpartiten Saxers ist ebenfalls unbekannt; vgl. Walter (1967), S. 274.

87 Vgl. Rampe (1999), S. 764 ff.; Rampe (2002 I), S. 101–108. Die unlängst von Andrew Talle (*Zum Vertrieb und Adressatenkreis von Bachs Clavier-Übung, Opus 1*, in: Geck [2003], S. 213–222) geäußerte Behauptung, Dilettanten seien kaum je in der Lage gewesen, spieltechnisch anspruchsvolle Tastenmusik auszuführen, beruht auf dem Inhalt zweier Clavierbücher für Anfänger und auf hypothetischen Quelleninterpretationen; vor allem aber ignoriert Talle Belege zum instrumentalen Niveau von Dilettanten (u. a. von Mattheson und Johann Ludwig Krebs), die zahlreichen an Liebhaber gerichteten Drucke (darunter der IV. Teil von Bachs *Clavier Übung* BWV 988), deren Konzeption für Cembali anstelle des Clavichords und die seit den 1740er-Jahren gut dokumentierbare Dilettantenkultur (vgl. vom Verf., *Zur Sozialgeschichte des Claviers und Clavierspiels in Mozarts Zeit*, 2 Teile, in: Concerto 104 [1995], S. 24–27, und 105 [1995], S. 28–30).

88 D. Buxtehude, *Fried- und Freudenreiche Hinfarth* [...], Lübeck 1674 (BuxWV 76); C. Flor, *Todes-Gedancken* [...], Hamburg 1692; vgl. Walther (1732), S. 249. Auch dieser Druck ist verschollen.

3.6.1 Funktion

Nachdem Johann Woltz 1617 seine dreiteilige Tabulatur mit Intavolierungen und Canzoni alla Francese veröffentlicht hatte (siehe Teil 3.1.2 dieser Studie, S. 170), folgten in kurzen Abständen Publikationen mit Orgelmusik, die allesamt als exemplarisch gelten können; zumindest werden sie von Adlung ausdrücklich als Muster der Improvisation angeführt⁸⁹:

- Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova* I–III, Hamburg 1624
- Johann Ulrich Steigleder, *Ricercar Tabulatura*, [Ulm] 1624
- ders., *Tabulatur Buch, darinnen Daß Vatter vnser [...] viertzig mal Variert würdt*, Straßburg 1626/27
- Johann Klemm, *Partitura, seu Tabulatura Italica*, Dresden 1631

Woltz hat seine Ausgabe für Organisten bestimmt, um diesen das Absetzen aus Stimmensätzen zu ersparen. In seiner lateinischen Vorrede an die Ratsherren und Senatoren in Nürnberg, Danzig und Leipzig erläutert Scheidt seine persönlichen Motive zur Drucklegung⁹⁰:

„Unter meinen anderen nächtlichen Arbeiten trat aber diese Neue Tabulatur hervor, den deutschen Organisten zu Diensten eingerichtet. Da ich nämlich durch höfische Geschäfte völlig ausgefüllt bin und die musikliebenden Schüler, die dies ständig durch Briefe von hier und dort von mir fordern, nicht privat unterrichten und unterweisen kann, beschloß ich, ihnen mit diesem veröffentlichten Lehrwerk zu dienen und jedem Redlichen redlich zu willfahren.“

In der zweiten Vorrede des ersten Bandes, „An den guthertzigen Musicverstendigen Leser“ gerichtet, beklagt er sich, dass „viel meiner Discipel auch solche [in der *Tabulatura Nova* enthaltenen Werke] wider meinen willen/ vnter die Leute gebracht“⁹¹. Und in der unmittelbar folgenden dritten Vorrede „An die Organisten“ wird deutlich, dass Scheidts Publikation in Wirklichkeit gar nicht an den Spieltisch der Orgel gehörte, hatte doch der Autor, wie später auch Steigleder (1627) und Klemm (1631), seine Kompositionen in Partitur gedruckt,

„damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstaben Tabulatur versetzen könne/ vnd nicht grösser müh haben darff/ als wann er sonsten ein gedrucktes oder geschriebenes Liedlein/ eine Stimme nach der andern/ absetzte.“

Als Begründung für diese Maßnahme nennt Scheidt eine bessere Transparenz des Stimmverlaufs durch den Partiturdruk, was unbestritten ist, obgleich diese Notation gegenüber der Tabulatur­schrift keine Vorteile bietet. Hätte er seine Werke aber, wie 1617 Johann Woltz, in Buchstabentabulatur herausgegeben – in die diese, ungeachtet ihrer Stimmführung, ohnehin zu versetzen waren –, hätte er in Kauf nehmen müssen, dass zumindest die Manualiter-Kompositionen von jedermann, auch von Amateuren⁹², vorgetragen werden konnten. Die *Tabula-*

89 Adlung (1758), S. 695 f., 714, 724.

90 Deutsche Übersetzung nach Harald Vogels Ausgabe der *Tabulatura nova* II, Wiesbaden u. a. 1999, S. 182.

91 Scheidt II (3/1976), fol. 3. Dort auch das folgende Zitat.

92 Amateurhandschriften jener Zeit wurden offenbar generell in deutscher Tabulatur aufgezeichnet. Als Beispiele seien das Tabulaturbuch der Patriziertochter Elisabeth Eysbock, Frankfurt/M. ca. 1600 (Kungl. Musikaliska Akademiens Biblioteket Stockholm, Tabulatur nr 1; vgl. Rudén [1981], S. 66 ff.), eine anonyme Tabulatur, „Geschrieben zu Wittenbergk den 10 Julij Anno 1602“ (Universitätsbiblioteket Uppsala, Vok. mus. hs 132; vgl. Rudén [1981], S. 81 f.), das Tabulaturbuch der Patriziertochter Regina Clara Imhoff, Nürnberg 1649 (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus. Hs. 18491; vgl. Gustafson [1979] I,

tura Nova indes blieb eine „musica reservata“; sie war, so ihr Titel, „In Gratiam Organistarum“ bestimmt. Dass sich Scheidt überhaupt zum Druck entschloss, beruht auf biografischen Umständen: Seine Amtsgeschäfte – er war 1619 zum Kapellmeister des Administrators im Erzbistum Magdeburg, Christian Wilhelm von Brandenburg in Halle, befördert worden – ließen ihm nach über 15jährigem Organistendienst keine Zeit mehr zur Ausbildung von Lehrlingen. Scheidt wollte seine Unterrichtsmaterialien damals in autorisierter Gestalt veröffentlicht wissen, weil er glaubte, sie nicht mehr zu benötigen⁹³.

Daraus und aus der Tatsache, dass in Norddeutschland keine weiteren Musterbücher für Organisten mehr im Druck erschienen, geht hervor, dass die Verbreitung von Lehrwerken grundsätzlich handschriftlich erfolgte. Sei es, weil der kleine Adressatenkreis angehender Organisten eine Drucklegung nicht rechtfertigte, sei es, weil renommierte Meister ihre Zunftgeheimnisse der Öffentlichkeit nicht preisgeben wollten. Schon jetzt weise ich darauf hin, dass für den Verzicht auf Veröffentlichung aber auch handfeste kommerzielle Gründe existierten (siehe unten Teil 5.4, S. 107–114). Jedenfalls war Telemann, Hamburger Director chori musices und eben nicht Organist, der erste im Küstengebiet, der 1731 in Gestalt seiner *XX Kleine[n] Fugen* (TWW 30:1–20) wieder eine Sammlung mit Lehrmaterialien edierte⁹⁴. Und während die protestantischen Organisten Johann Erasmus Kindermann 1645 in Nürnberg⁹⁵ und Sebastian Anton Scherer 1664 in Ulm⁹⁶ ihre Kompositionen tatsächlich der Öffentlichkeit preisgaben und Scheidts *Tabulatura Nova* 1649 und 1651 erneut angeboten wurde⁹⁷, blieben Buxtehudes Praeludien und Reinckens Choralfantasien bis ins 19. Jahrhundert hinein ungedruckt.

Friedrich Wilhelm Riedel und Bruce Gustafson nahmen erstmals eine funktionelle Gliederung des Bestandes erhaltener Handschriften vor: Riedel unterschied zwischen „Prachtkodizes“, „Sammler-“ und „Gebrauchshandschriften“⁹⁸, Gustafson zwischen „Household Keyboard Books“ und „Professional Manuscripts“⁹⁹. Josef Hedar¹⁰⁰ und Michael Belotti¹⁰¹ haben als erste auf die Bedeutung der Organistenausbildung für die eigentliche Verbreitung von Kompositionen hingewiesen. Eine Differenzierung der Ansätze von Riedel und Gustafson steht freilich bis heute aus, ist sie doch zum Verständnis der Quellen von elementarer Bedeu-

S. 18 f.) und das Tabulaturbuch des Patriziersohns Franciscus Witzendorff, Lüneburg 1655–1659 (Ratsbücherei Lüneburg, Mus. ant. pract. KN 148; vgl. Gustafson [1979] II, S. 8–14), genannt.

93 Erstaunlicherweise blieb bisher unerforscht, ob sich unter den zahlreichen erhaltenen Kopien in Tabulaturschrift bzw. Clavierpartitur auf zwei Systemen, die Scheidts Publikationsform ja bedingt hatte, auch frühere Fassungen der Kompositionen befinden, deren Lesarten vor die Edition von 1624 zurückreichen. Zur Quellenlage vgl. Koch (1989), S. 26, 28 und 31. Allerdings hat Mahrenholz (Scheidt III 1954, S. 52 und 58–61) auf eine Frühfassung der *Toccata super: In te Domine speravi* SSWV 138 in der Handschrift Mus. XIV 714 (fol. 83^v–84^r) des Wiener Minoritenkonvents aufmerksam gemacht. Die von Pieter Dirksen (2000, S. 36) diskutierte Zuweisung der dort unmittelbar folgenden *Toccata · 6 · toni* an Scheidt erscheint mir aus satztechnischen Gründen unhaltbar; vgl. Rampe (2004), S. III und 8–14.

94 Rampe (2003 I), S. 59 f.

95 Kindermann [1966].

96 Sebastian Anton Scherer, *Operum Musicorum Secundum, distinctum in libros duos*, Ulm 1664; Neuausgabe von Alexandre Guilmant u. André Pirro, Mainz u. a. [1907].

97 Göhler (1902, II), Nr. 1313.

98 Riedel (1960), S. 74.

99 Gustafson (1979) I, S. VII.

100 Hedar (1940).

101 Belotti (2/1997), S. 33–44; Belotti (2001), passim.

tung. Denn eine „Sammlerhandschrift“ mag professionellen Zwecken ebenso wie den Interessen von Amateuren gedient, eine „Gebrauchshandschrift“ bzw. ein „Professional Manuscript“ als Lehrbuch oder Anthologie fungiert haben, die ihren Platz hauptsächlich auf der Orgelbank fand. Nur aber durch ihre Funktion wird deutlich, welche Bedeutung Kompositionen im zeitgenössischen Musikleben besaßen.

Leider liefert Adlung nur wenige Hinweise auf die ursprünglichen Rollen der Quellen. Seinen Angaben nach dürfte ein Lehrbuch sowohl Choralbearbeitungen als auch freie Kompositionen und Tanzmusik enthalten haben, zumal letztere nicht ohne weiteres zu improvisieren ist (siehe Teil 2 dieser Studie, S. 158). Eine Kompilation von „Bergamasco“, „Sarabanden, Courante simple“, „Ballo“, „Choral“, „Prælua, Tuccaten, Ciacconen, Fugen“ erwähnt auch Friedrich Erhard Niedt als Unterrichtsstoff seines fiktiven Organistenlehrlings „Tacitus“ zum Erlernen der Improvisation¹⁰². Vor allem aber müssten professionelle Handschriften laut Adlung Auszüge der „brauchbaren Blumen“ liefern, indem Einzelwerke verschiedener Gattungen und Autoren in mehr oder weniger zufälliger Reihenfolge eingetragen wurden¹⁰³.

3.6.2 Professionelle Handschriften I: Lehrbücher

Glücklicherweise sind einige der erhaltenen Quellen durch Besitzvermerk eindeutig als Lehrbücher ausgewiesen:

1. Die Visby-Tabulatur hat Berendt Petri zwischen 1609 und 1611 angefertigt, als er sich wohl zur Ausbildung bei Jacob (II) Praetorius in Hamburg aufhielt (siehe Teil 3.3.3 dieser Studie, S. 187). Sie besteht ausschließlich aus Choralbearbeitungen und liturgischen Kompositionen. Da diese jedoch durchweg Pedal und sogar Doppelpedal verlangen, ist anzunehmen, dass sie erst im letzten Teil der Lehre in den Unterricht eingeflossen sind¹⁰⁴.
2. Das Lehrbuch des 13jährigen Gustav Düben, datiert 1641¹⁰⁵, geschrieben von ihm und (seinem damaligen Lehrer?) Caspar Caspari Zengel, setzt sich aus Pavanen und Gagliarden, Madrigalintavolierungen und freien Werken von Bull, Byrd, Frescobaldi, Froberger, Philips, Scheidemann, Scheidt, Schildt, Siefert und Sweelinck zusammen. Ein von Düben selbst auf fol. 50^v–53^r nachgetragenes *Ricercare* von Froberger (FbWV 207)¹⁰⁶ enthält Ornamente und Fingersätze.
3. Die von dem Organisten der Lüneburger St. Johanniskirche, Franz Schaumkell, und von Heinrich Baltzer Wedemann kopierte Tabulatur Mus. ant. pract. KN 146 mit dem Besitzvermerk *Joachim Drallius. Anno 1650* umfasst Praeludien (darunter eine nach dem Hexachord auf Ut geordnete Gruppe von sieben Stücken), eine Toccata, Choral- und Liedbearbeitungen sowie Tanzmusik u. a. von Bull, Frescobaldi, Johann Lorentz, Christian Michael, Scheidemann und Schildt und offenbart sich bei näherem Hinsehen als Lehrbuch von Joachim Dralle, Sohn

102 Niedt (1700), Einleitung, § X.

103 Adlung (1758), S. 725 f.

104 Vgl. zum Verlauf der Ausbildung Rampe (2002 I), S. 83–91.

105 Universitätsbibliothek Uppsala, Instr. mus. hs 408; vgl. Rudén (1981), S. 77. Der Besitzvermerk lautet, „Gustavus Duben. Holmensis. Anno 1641. Lust und liebe zum Dinge Macht alle Arbeit geringe.“, der Schreibervermerk „C. C. Zengell: schripsit“.

106 Rudolf Rasch u. P. Dirksen, *A Froberger Miscellany. II. A Preliminary Source-List of Froberger's Keyboard Works*, in: Dirksen (1992), S. 247–261, hier S. 258.

des Lehrers Hilmar Dralle, 1672–1683 Organist an St. Nicolai und St. Marien in Lüneburg und seit 1682 Lehrer und später Subkonrektor der dortigen Johannischule¹⁰⁷.

4. Das von Matthias Weckmann angelegte sogenannte „Hintze-Manuskript“ (Dresden, ca. 1653), später im Besitz von Georg Böhm¹⁰⁸, trägt den Titel *Französische Art Instrument Stücklein* und entpuppt sich als Studiensammlung von Tanzsätzen im französischen Stil (Jonas Tressure, Kerll, Froberger, Champion de Chambonnières u. a.). Die Handschrift wurde in Weckmanns Unterricht zusammen mit einem Schüler Namens „Pohlman“ zur Veränderung von Lesarten, Stimmführung und Rhythmus herangezogen und zeigt von beider Hand teilweise mehrere Ornamentikschichten. Die Quelle selbst wird durch wenige freie Werke ergänzt, Choralbearbeitungen fehlen.

5. Das Tabulaturbuch *Fantasien Fugen und Capricciosen*¹⁰⁹ war laut Besitzvermerk von 1692 Eigentum des späteren Sondershäuser Organisten Johann Valentin Eckelt und entstammt seinem Unterricht bei Johann Pachelbel in Erfurt. Im Anschluss an die ersten acht von Pachelbel niedergeschriebenen Kompositionen (Anonyma und Werke Frobergers) vermerkte Eckelt (fol. 11^v): „so weit bey Pachelbeln gelernet in Erfert, Anno 1690 von ostern an biß nach Johanni darnach ist er weg gezogen nach stuckhart daselbst er ietzunt Hofforgan.“ Sechs Blätter weiter notierte er nach dem Ende einer Fuge von Pachelbel (fol. 17^v): „die habe ich von ihm gekauft zu den Cohrahlen“. Der Band enthält, versehen mit zahlreichen Ornamenten, freie Werke und – entgegen dem Titel – auch Choralbearbeitungen (manualiter und pedaliter) sowie zwei Suiten.

6. Heinrich Nicolaus Gerber, späterer Schüler Eckelts und Johann Sebastian Bachs, fertigte zwischen 1715 und 1718 während seiner Ausbildung in Bellstedt und Mühlhausen ein *Clavier Buch* an¹¹⁰, das neben freien Werken und Choralbearbeitungen (teilweise mit Pedal) auch Tanzsätze von Pachelbel, Gottfried Ernst Pestel, Christian Friedrich Witt, Buxtehude und Johann Bernhard Bach sowie eine *Anleitung zum Präambulieren* von J[ohann] H[einrich] R[itze]¹¹¹ mit zahlreichen „Formulæ“ samt differenzierter Ornamentik einschließt.

Die Handschriften von Petri, Düben, Dralle und Eckelt sind in Tabulatur-, jene von Weckmann und Gerber in Notenschrift aufgezeichnet. Sie bestätigen die Vermutung, dass Lehrbücher in der Regel ein vermischtes Repertoire unter Einschluss von Choralbearbeitungen in willkürlich erscheinender Reihenfolge enthalten, wobei – je nach Ausbildungsstadium (siehe Teil 5) – nicht in jedem Fall sämtliche Gattungen vertreten sein müssen, da sich der Unterricht ja auf einzelne Bereiche konzentrieren konnte (siehe beispielsweise das „Hintze-Manuskript“). Eintragungen von Ornamentiksymbolen sind die Norm, Fingersatzangaben

107 Schierning (1961), S. 112; Gustafson (1979) I, S. 20; Lasell (1996), Sp. 1513 und 1515. Offenbar in Unkenntnis von Dralles Biografie (vgl. Walter [1967], S. 133 f.) bezeichnet Gustafson das Ms. als Amateurhandschrift, Lasell als „Schaumkells eklektische Kompilation“.

108 Yale University, New Haven/Connecticut, Music Library, Ma. 21 H 59; vgl. Rampe (1997), passim. Eine vollständige Edition in Weckmann (3/2003), S. 66–89.

109 Bis 1945 Preußische Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 40035, seit 1946 Biblioteka Jagiellonska Krakau; vgl. Wolff (1986).

110 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (im folgenden: Staatsbibliothek Berlin PrK), Mus. ms. 40268; vgl. Dürr (1978), S. 7 f.; Krieger II (1999), S. XII.

111 Dominik Sackmann, „*À la recherche du Prélude perdu*“. *Die Präludien im Wohltemperierten Klavier I und ihre Stellung in der Geschichte der Gattung*, in: Rampe (2002 I), S. 161–180, hier S. 168 ff.

betreffen vor allem singuläre Kompositionen, die offenbar zusammen mit dem Lehrer erarbeitet wurden.

Diese Kriterien gestatten nun die Identifizierung dreier weiterer Quellen als Lehrbücher:

1. Die Lübbenauer Tabulatur Lynar A 1 wurde von einem unbekanntem, vielleicht aus Brandenburg stammenden Schreiber auf 2x6 Linien zwischen 1607 und 1615 mit dem Tastenwerk Sweelincks begonnen, das er räumlich getrennt nach Gattungen gliederte (Toccaten, polyphone Werke, Choralbearbeitungen und Fantasien)¹¹²; ergänzt sind Werke u. a. von Christian Erbach, Giovanni Gabrieli und englischen Virginalisten. Eine zweite Hand steuerte Kopftitel bei. Zahlreiche Eintragungen von Fingersätzen und Ornamentik zu einzelnen, hauptsächlich von Sweelinck stammenden Kompositionen führen zu der Annahme, dass diese im Unterricht des Amsterdamer Organisten durchgenommen wurden.
2. Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Göttingen besitzt aus dem Nachlass des vormaligen Ordinarius Heinrich Husmann das Fragment eines Manuskripts in Tabulatur-schrift, das 18 Toccaten, Praeludien und Fugen im Umfang der oben erörterten gottesdienstlichen Vorspiele, aber keine Choralbearbeitungen oder Tanzsätze enthält¹¹³. Darunter befinden sich Kompositionen von Scheidt¹¹⁴ und Johann Erasmus Kindermann¹¹⁵. Zahlreiche Fingersatz- und Ornamentikeintragungen sowie das Auftreten von Stücken in c-Moll, Es-Dur, E-Dur und f-Moll (siehe Teil 4) offenbaren die Verwendung im Unterricht am Pedalclavichord. Die Quelle könnte um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Großraum Hannover-Braunschweig entstanden sein.
3. Das *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, begonnen am 22. Januar 1720, also zwei Monate nach dessen 10. Geburtstag, wurde von diesem sowie Johann Sebastian Bach niedergeschrieben¹¹⁶. Neben zwei Tabellen („Claves signata“ und „Explication unterschiedlicher Zeichen“) enthält der Band (Manualiter-)Praeludien bzw. Praeambula, Fantasien, Choralbearbeitungen und Tanzsätze samt umfangreicher Ornamentik und Fingersätzen von Johann Sebastian Bach, Johann Christian Richter, Telemann und Stölzel.

3.6.3 Professionelle Handschriften II: Vermischtes Repertoire

Die angeführten und folgenden Quellen bieten protestantische Beispiele für die von mir vorgeschlagene Klassifizierung und mögen als Anregung zur Einordnung anderer Handschriften dienen. Neben Lehrbüchern sind weitere professionelle Manuskripte erhalten, die inhaltlich dieselbe Zusammensetzung wie Lehrbücher besitzen, aber keinerlei Spuren der Unterrichtspraxis zeigen. Dass sie tatsächlich zu professionellen Zwecken herangezogen wurden, belegen die Aufnahme von Choralbearbeitungen (im Unterschied zu zwei- bis vierstimmigen Choral-sätzen) und vor allem von Pedaliter-Kompositionen, waren Amateure doch des Pedalspiels

112 Spreewald-Museum Lübbenau, als Depositum in der Staatsbibliothek Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus.ms. Lynar A 1. Vgl. Werner Breig, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A 1 und A 2. Eine quellenkundliche Studie*, in: AfMw 25 (1968), S. 96–117 u. 223–236; Sweelinck I.1 (2003), S. IX ff.

113 Jürgen Heidrich, *Eine unbekannte Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts*, in: Sjb 22 (2000), S. 71–100, dort auch ein vollständiges Faks. der Quelle; Rampe (2003 III), S. VIII.

114 Rampe (2003 III), S. 73–75.

115 Rampe (2004), S. 42–45.

116 Yale University, Music Library, New Haven/Connecticut; NBA V/5, hrsg. von Wolfgang Plath, Kassel u. a. 1962.

nicht mächtig, ja sie hatten nicht einmal Zugang zu Kirchenorgeln¹¹⁷. Bei diesen Handschriften handelt es sich ebenfalls um Adlungs Auszüge der „brauchbaren Blumen“, die ein angehender oder fertiger Organist für sich selbst anfertigte – zu Studienzwecken oder als Stammquellen für Unterrichtsmaterialien („daß man vor die Scholaren gute und hinreichende Modelle habe zur Nachahmung“¹¹⁸). D. h. nach solchen Vorlagen müssen Lehrbücher hergestellt worden sein; aber es ist ebensogut denkbar, dass fortgeschrittene Lehrlinge diese Manuskripte zum Blattspiel und Üben verwendeten, ohne einschlägige Spuren zu hinterlassen. Hierzu gehören folgende Quellen:

1. Die bisher quellenkundlich nicht näher untersuchten Lübbenauer Tabulaturen Lynar B 1–4¹¹⁹ stammen wie die erwähnte Handschrift Lynar A 1 (sowie die Schwesterquelle Lynar A 2) aus dem Nachlass der Grafen von Lynar auf Schloss Lübbenau und wurden wohl bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts von unbekanntenen Händen in Tabulaturschrift aufgezeichnet¹²⁰. Enthalten sind freie Werke und Choralbearbeitungen mit und ohne Pedal.
2. Die bereits mehrfach genannten Tabulaturen Mus. ant. pract. KN 208/1–2 der Ratsbücherei Lüneburg, angefertigt von dem Lüneburger Johannisorganisten Franciscus Schaumkell, umfassen freie und liturgische Werke sowie Choralbearbeitungen (manualiter und pedaliter) von Scheidemann, Scheidt und wohl auch Schaumkell, die, wie Margarete Reimann demonstriert hat¹²¹, in enger Abhängigkeit von der gültigen Agende kompiliert wurden. Weil die meisten Kompositionen spieltechnisch einfach ausfallen und sich dort zahlreiche Angaben zur Manualverteilung finden, liegt hier wahrscheinlich primär keine Studiensammlung, sondern entweder ein Manuskript zur Ausbildung im liturgischen Orgelspiel oder ein Orgelbuch für Hilfsorganisten vor, die zur Improvisation nicht instande waren.
3. Die anonymen Lüneburger Tabulaturen Mus. ant. pract. KN 207/17/1–2 umfassen neben wenigen Praeludien vier Te-deum-Bearbeitungen u. a. von Jacob (II) Praetorius, Johann Kortkamp und Tunder (Heft 1) sowie die dreiteilige Choralbearbeitung *Vater unser im Himmelreich* SmWV 26 von Scheidemann (Heft 2). Heft 1 stellt eine planmäßige Kompilation von Te-deum-Kompositionen offenbar als Muster für entsprechende Improvisationen dar, zu der die Praeludien nur als „Zugaben“ zu betrachten sind.
4. Der so genannte Codex E. B. 1688¹²² war ursprünglich Eigentum von Emanuel Behnisch, von 1679 bis 1695 Organist der Dresdner Frauen- und Sophienkirche und von 1696 bis zu seinem Tod 1725 der Dresdner Kreuzkirche. Es wurde von ihm als Hauptkopisten zwischen 1680 und 1691 in Notenschrift angelegt¹²³. Der Inhalt besteht aus freien Werken und Tanzsätzen vor allem von Buxtehude, Poglietti, Froberger, Kerll und Nicolaus Adam Strunck.
5. Die „Möllersche Handschrift“¹²⁴ ist Hauptquelle für die Jugendwerke Johann Sebastian Bachs sowie für Kompositionen u. a. der norddeutschen Organisten Böhm, Bruhns, Buxtehude, Flor, Heydorn und Reincken, bietet darüber hinaus aber auch ein internationales Re-

117 Rampe (2002 I), S. 81 f.

118 Adlung (1758), S. 726.

119 Schierning (1961), S. 28–37.

120 Spreewald-Museum Lübbenau, als Depositum in der Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. Lynar B 1–4; vgl. Sweelinck I.1 (2003), S. IX ff.

121 Reimann (1968), S. V f.

122 Yale University, Music Library, New Haven/Connecticut, LM 5056.

123 Riedel (1960), S. 99–111; Snyder (1987), S. 324 ff.; Belotti (2/1997), S. 95–109.

124 Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. 40644.

pertoire freier Werke, Suiten und Choralbearbeitungen. Das Manuskript wurde zwischen etwa 1703 und 1708 von Bach, seinem älteren Bruder und Lehrer Johann Christoph und zwei unbekanntenen Kopisten angelegt¹²⁵. Dass diese Quelle auf professionelle Bedürfnisse zugeschnitten ist, beweist ferner die Tatsache, dass Johann Christoph Bach, ihr erster Besitzer, sie seinem Sohn und Amtsnachfolger Johann Andreas vererbte und dieser das Manuskript wahrscheinlich an seinen eigenen Sohn und Nachfolger Johann Christoph Georg weitergab. Sowohl von der „Möllerschen Handschrift“ wie auch von ihrer Schwesterquelle, dem „Andreas-Bach-Buch“, wurden nachweislich Abschriften angefertigt.

3.6.4 Professionelle Handschriften III: Einzelgattungen

Aus professionellem Besitz stammen ferner Manuskripte, deren Inhalt einzelnen Gattungen gewidmet ist und oft nur wenige Papierbogen einnimmt. Dass eine gattungsspezifische Ordnung schon damals von Bedeutung war, beweisen die Anlage beispielsweise der Lübbenauer Tabulatur Lynar A 1 (siehe oben) oder der sogenannten Turiner Tabulaturen (ca. 1637–1640)¹²⁶. Die Konzeption von Handschriften speziellen Inhalts resultiert vermutlich aus der Organisationsstruktur professioneller Sammlungen und ermöglichte vor allem für Einzelbogen eine unproblematische Handhabe bei der Weitergabe zu Kopierzwecken. Folgende Quellen enthalten freie Werke:

1. Die von Heinrich Baltzer Wedemann geschriebene Tabulatur Mus. ant. pract. KN 207/15 der Lüneburger Ratsbücherei ist Hauptquelle für die Praeludien bzw. Praeambula von Jacob Praetorius, Scheidemann, Schildt und Weckmann und schließt darüber hinaus mehrere polyphone Kompositionen ein¹²⁷.
2. Die sogenannten „Schmahl'schen Tabulaturen“ bestehen aus fünf Einzelheften mit Praeludien von Buxtehude, Bruhns, Leyding und Lübeck¹²⁸ und stammen höchstwahrscheinlich aus der Hamburger St. Nicolaikirche, wo 1702–1740 Vincent Lübeck und 1740–1755 dessen gleichnamiger Sohn Organist war. Eines der Hefte datiert von 1710 und könnte von einem Schüler Lübecks angefertigt worden sein¹²⁹. Die Zusammengehörigkeit der Manuskripte wird ferner durch den von Kopistenhand notierten Buchstaben C auf den Umschlagseiten aller Handschriften bestätigt, der auf eine ehemalige Ordnung hinweist¹³⁰. Vermutlich trugen andere Gattungen also die Buchstaben A und B.
3. Die Universitätsbibliothek Lund besitzt neun Einzelhefte mit Praeludien und Canzonen Buxtehudes¹³¹, die von Gottfried Lindemann wohl während seiner Lehre bei dem Buxtehude-Schüler Friedrich Gottlieb Klingenberg zwischen dem 5. März 1713 und 31. Mai 1714 in Stettin niedergeschrieben wurden¹³². Eine vergleichbare Organisation mit datierten und nunmehr sogar fortlaufend durchnummerierten Einzelheften betrieb parallel zur Entstehung sei-

125 Schulze (1984), S. 30–56; Hill (1987), passim.

126 Oscar Mischiatti, *L'Intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo* 4 (1963), S. 1–154.

127 Schierning (1961), S. 41 f.; Lasell (1996), Sp. 1514.

128 Bis 1945 Preußische Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 40295, seit 1946 Biblioteka Jagiellońska Krakau.

129 Syré (2000), S. 124, 157, 163 f., 198 ff.; Lübeck I (2003), S. VII ff.

130 Lübeck I (2003), S. VIII.

131 Sammlung Wenster, N1–2, N5–6, N8–9, U5–6.

132 Hedar (1940); Belotti (2/1997), S. 79–83.

nes Lehrbuchs von 1715 bis 1718 (siehe oben Teil 3.6.2, S. 70) auch der spätere Bach-Schüler Heinrich Nicolaus Gerber¹³³.

An Sammlungen mit Choralbearbeitungen und Intavolierungen seien genannt:

1. Die 1601 in Celle datierte Tabulatur¹³⁴ ist die älteste barocke Quelle norddeutscher Tastenmusik und enthält, geschrieben von anonymer Hand, ausschließlich Choralbearbeitungen, liturgische Sätze sowie möglicherweise Intavolierungen, u. a. von Johann Steffens aus Lüneburg, O. D., I. H. C. und J. L. H. 15 Anonyma unter den 78 Stücken blieben aus bisher unbekanntem Gründen Fragment (handelt es sich um Neukompositionen?).
2. Die Lüneburger Tabulatur Mus. ant. pract. KN 210 wurde von Franciscus Schaumkell angelegt und setzt sich aus Motetten- und Madrigalintavolierungen nach Vorlagen unterschiedlicher Komponisten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie vier anonymen Choralbearbeitungen, zwei Fugen und einem Präludium zusammen¹³⁵.
3. Die von Heinrich Baltzer Wedemann angefertigte und ehemals in seinem Besitz befindliche Lüneburger Tabulatur Mus. ant. pract. KN 209 stellt die wichtigste Quelle norddeutscher Choralbearbeitungen aus der Zeit bis ca. 1670 dar, insbesondere von Peter Mohrhardt, Scheidemann, Delphin Strunck, Tunder und Weckmann. Auch in diesem Fall wurden Choralbearbeitungen mit Motettenintavolierungen vermischt. Dazwischen finden sich auf zunächst leer gebliebenen Seiten einige freie Kompositionen.

Die angeführten Handschriften zählen zu den Hauptquellen norddeutscher Orgelmusik und enthalten jene Werke, die in den vorangegangenen Abschnitten als Modelle der Improvisationspraxis diskutiert wurden. Sämtliche Kompositionen sind in professionellen Manuskripten überliefert – entweder in Lehrbüchern oder Schülerabschriften oder in Stammquellen, ursprünglich offenbar im Besitz fertiger Organisten. Diese Befunde bestätigen erneut Adlungs Angaben über die Funktion der Orgelmusik und die Struktur ihrer handschriftlichen Quellen in vollem Umfang. Bezeichnend ist ferner das Fehlen nennenswerter Fingersatzangaben in Studienmanuskripten. Demnach werden die darin enthaltenen Werke tatsächlich als Muster Verwendung gefunden haben oder vom Blatt gespielt, nicht aber geübt worden sein.

Allenfalls für Schaumkells Tabulaturen KN 208/1–2 und Wedemanns Abschriften existieren Anhaltspunkte zur praktischen Verwendung innerhalb des Gottesdienstes. Wedemann war Küster und Organist; ob er überhaupt eine professionelle Ausbildung erhielt, ist ungewiss. Detaillierte Registrierangaben in seinem Manuskript KN 209 zeigen, dass die darin enthaltenen Kompositionen auf der Orgel erklingen sein könnten (siehe Teil 4, S. 89).

Amateurhandschriften hingegen präsentieren Tanzmusik, freie Werke ohne Pedalpartien und oft auch einfache Choralsätze. Im Rahmen der Überlieferung norddeutscher Tastenmusik sind sie nur für solche Gattungen von Relevanz. Als Beispiele für Amateurquellen seien neben den bereits angeführten¹³⁶ die Clavierbücher Thomas Nilsson Ihres (entstanden 1678/79 in Kopenhagen und Norddeutschland¹³⁷), die Handschrift „S.M.G. 1691“ (angefertigt um

133 Krieger II (1999), S. XXIII.

134 Preußische Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 40318. Die Quelle geriet irrtümlicherweise in Privatbesitz und ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Apel (1966), (1971).

135 Schierning (1961), S. 106; Lasell (1996), Sp. 1513.

136 Vgl. Anm. 92.

137 Universitätsbibliothek Uppsala, Ihreska samlingen, Ms 284 und 285; vgl. Rudén (1981), S. 82–86; Froberger (2002), S. XIX ff.

1710 im Umfeld Vincent Lübecks in Hamburg¹³⁸), das Manuskript der Brita Strobill aus Hällefors (Schweden, datiert 1693¹³⁹), und das *Slaegtsbog* der dänischen Familie Ryge (Anfang des 18. Jahrhunderts) erwähnt¹⁴⁰. Gleichmaßen charakteristisch für Lehrbücher wie Amateurquellen sind Eintragungen von Fingersätzen und Ornamenten.

Darüber hinaus existieren Clavierbücher ähnlichen Inhalts aus dem Umfeld von Organisten, etwa die erwähnte Celler Tabulatur von 1662 (siehe Anm. 34) aus der Umgebung des dortigen Hoforganisten Wolfgang Weßnitzer, eines Schülers von Scheidemann, sowie das am Ende des 17. Jahrhunderts offenbar von einem Organisten in Nordostdeutschland angelegte Manuskript 617 der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin mit Tanzsätzen im französischen Stil, u. a. von Froberger, Lebègue und Lully¹⁴¹. Vermutlich waren auch sie als Stammquellen für die Ausbildung von Lehrlingen und/oder lokalen Dilettanten bestimmt. Jedenfalls aber erhärten solche Handschriften einmal mehr selbst jene Angaben Adlungs, dass die Aufzeichnung von Tanzmusik eine besondere Rolle im Rahmen des professionellen Unterrichts spielte.

Teil 4: Organologische Probleme

Wie gesagt, beruht die historische Darstellung älterer Orgelmusik im 20. Jahrhundert und noch in jüngster Zeit auf zwei als selbstverständlich erachteten Prämissen, die mit den überlieferten Fakten nicht in Einklang zu bringen sind und deshalb zu grundlegenden, eng miteinander verknüpften Fehleinschätzungen führen: Erstens betrachtet man insbesondere Pedaliterliteratur als komponierte Orgelwerke, nicht aber als Muster der Improvisation, die als solche ja keineswegs für die Orgel bestimmt gewesen sein müssen¹⁴². Zum zweiten war jenes Instrument, auf dem Unterrichtsbeispiele und vor allem Muster zum Üben erklangen, in aller Regel das Clavichord oder Pedalclavichord. Belege für Literaturspiel auf der Orgel bleiben bis ins 19. Jahrhundert hinein Raritäten (siehe Abschnitt 4.4).

138 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, ND VI 25; vgl. Lübeck I (2003), S. IV–VII, dort auf S. 31–64 eine vollständige Übertragung der Quelle.

139 Jämtlands Läns Bibliotek, Östersund, M 174; vgl. Rudén (1981), S. 69 f.

140 Det Kongelige Bibliotek Kopenhagen, Mu 6806.1399; vgl. Riedel (1960), S. 202 f.; Gustafson (1979) I, S. 48 ff., II, S. 68–76; Belotti (2/1997), S. 69 f. Gustafson bezeichnet die Quelle als professionelles Ms..

141 Gustafson (1979) I, S. 44 f., II, S. 64–67; Froberger (2000), S. XXVIII.

142 Meines Wissens fragte Ibo Ortgies in seinem Vortrag *Another Re-Match Between Meantone and Well-Tempered Tunings? Or Are the Organ Works of Buxtehude Really Organ Works? A Contribution to Temperament Practice in North Germany in the 17th and 18th Centuries* vom Mai 2003 in Göteborg zum ersten Mal überhaupt: „But then, where, when and by whom were actually and virtually ‘unplayable’ pieces played? Or: Were they played at all? Are they ‘organ music’, ‘organ repertoire’?“ Seine Schlussfolgerungen lauten: „Compositions were meant to be studied and played on the pedal clavichord or pedal harpsichord – at home and on an instrument which might have, what the organ in the church did not offer [...]. Compositions were meant to be learned by heart and to be transposed to all possible keys [...] Professional organists were not playing their own pieces.“

4.1 Musik für Clavichord und Pedalclavichord

Noch Friedrich Conrad Griepenkerl war bekannt, dass Organisten gemeinhin nicht auf ihrem Dienstinstrument, sondern zuhause auf dem Clavichord oder Pedalclavichord übten. Im September 1844 stellte er im Vorwort seiner zusammen mit Ferdinand Roitzsch edierten „Kritisch-korrekte[n]“ Ausgabe von *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel* lapidar fest¹⁴³:

„Eigentlich sind die sechs [Trio-] Sonaten [BWV 525–530] und die Passacaille [BWV 582] für ein Clavichord mit zwei Manualen und dem Pedale geschrieben, ein Instrument, was damals jeder angehende Organist besaß, um darauf vorher zu Hause Hände und Füße einzuüben und zu freiem Gebrauche auf der Orgel geschickt zu machen; denn im Sinn der damaligen Zeit musste vor [auf] der Orgel alles freie Erfindung [Improvisation] sein.“

Ernst Ludwig Gerber schrieb am 15. März 1815 dem Darmstädter Hoforganisten Christian Heinrich Rinck¹⁴⁴:

„Sie hingegen haben mir im vergangenen Sommer mit Ihren 20 Orgelstücken [...] gar manche vergnügte Stunde gemacht [...] Da ich nämlich im Sommer gern ein müßiges Stündchen in meinem Studierzimmer zubringe, so haben diesmal Ihre Werke, fast meine einzige Unterhaltung an meinem großen Klavichord mit 2 Manualen und Pedal ausgemacht.“

Dabei handelte es sich vielleicht um jenes Instrument, das Gerbers Vater, der Bach-Schüler Heinrich Nicolaus Gerber, „seit dem Jahre 1742 mit Hülfe eines Schreiners [...] gar manche vergnügte Stunde gemacht [...] Da ich nämlich im Sommer gern ein müßiges Stündchen in meinem Studierzimmer zubringe, so haben diesmal Ihre Werke, fast meine einzige Unterhaltung an meinem großen Klavichord mit 2 Manualen und Pedal ausgemacht.“

Dabei handelte es sich vielleicht um jenes Instrument, das Gerbers Vater, der Bach-Schüler Heinrich Nicolaus Gerber, „seit dem Jahre 1742 mit Hülfe eines Schreiners [...] gar manche vergnügte Stunde gemacht [...] Da ich nämlich im Sommer gern ein müßiges Stündchen in meinem Studierzimmer zubringe, so haben diesmal Ihre Werke, fast meine einzige Unterhaltung an meinem großen Klavichord mit 2 Manualen und Pedal ausgemacht.“

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begannen sich freilich „Pedale zu Fortepiano's“ als Instrumente für Organisten durchzusetzen, die beispielsweise der Leipziger Verlag Bureau de Musique (vormals Hoffmeister & Kühnel, später Peters) seit 1808 regulär im Katalog führte¹⁴⁶ und für die u. a. Robert Schumann seine bekannten Kompositionen verfasste¹⁴⁷. Damit war die Endphase einer Jahrhunderte langen Entwicklung erreicht, bevor die Verbreitung des elektrischen Gebläses seit Ende des 19. Jahrhunderts den Einsatz von Kalkanten beim Orgelspiel überflüssig machte. Die Dienste von – je nach Größe des Instruments – einem oder mehreren Kalkanten werden neben der zeitgenössischen Auffassung, dass Sakralbauten nicht zum Üben „missbraucht“ werden sollten (siehe unten Abschnitt 4.4), dafür verantwortlich gewesen sein, dass Organisten schon früh auf Saitenclaviere und spätestens seit Beginn des 14. Jahrhunderts auf das Pedalclavichord auszuweichen hatten: Wie aus erhaltenen Rechnungen erhellt, waren Kalkanten stets und keineswegs gering zu honorieren; ihre Entlohnung wurde von den Kirchen freilich nur für Gottesdienste übernommen¹⁴⁸.

Das älteste Zeugnis des Pedalclavichords findet sich in den *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* (1332) von Hugo Spechtshart (ca. 1285–1359/60), besser bekannt als Hugo von Reut-

143 *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe*, Bd. I, hrsg. von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch, Leipzig [1845], S. IV f. Das Vorwort datiert vom September 1844.

144 Noack (1953), S. 324.

145 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 1, Leipzig 1790, Faks., hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1966, Sp. 494.

146 Ahrens (1998), S. 61.

147 *Studien für den Pedal-Flügel* op. 56 (1845), *4 Skizzen für den Pedal-Flügel* op. 58 (1845), *6 Fugen über B-A-C-H* op. 60 (1845).

148 Rampe (1998), S. 149.

lingen¹⁴⁹. Eine Abschrift des Traktats aus der Zeit nach 1467¹⁵⁰ liefert eine detaillierte Abbildung mit einmanualigem Manual- (*H-f''*) sowie einem Pedalteil (*H-b* ohne *b*). In seiner *Encyclopedia Scientiarum* oder *Liber XX Artium* (Pilsen 1459–1463) äußert sich Paulus Paulirinus de Praga (1413–nach 1471) erstmals zur Funktion des Pedalclavichords: „Das Clavichord [...] mit seiner Treteinrichtung bietet eine wichtige Vorbereitung zum Studium der Orgeln.“¹⁵¹ 1511 schreibt Sebastian Virdung¹⁵²:

„Zum ersten nym für dich das Clauicordium [...] dann was du vff dem claudordio lernest/ das hast du dann gut vnd leichtlich spilen zu lernen/ vff der Orgeln/ vff dem Clauizymell/ uff dem virginale/ vnnd vff allen andern clauierten instrumenten.“

Michael Praetorius bezeichnet¹⁵³ das „Clavichordium“ als

„das Fundament aller Clavirten Instrumenten, als Orgeln Clavicymbeln, Symphonien, Spinetten, Virginall. etc. Doruff auch die Discipuli Organici zum anfang instruir vnnd vnterichtet werden: Vnter andern fürnemlich darumb/ daß es nicht so grosse mühe vnd vnlust gibt mit befiddern/ auch vielen vnff [= und] offtern vmb- vnd zurecht stimmen/ Sintemal die Saiten doselbst vngleich beständiger seyn vnd bleiben/ als vff den Clavicymbeln oder Spinetten. Wie dann offtmals als Clavichordia gefunden werden/ so man in Jahr und Tag nicht stimmen darff: Welches sonderlich vor anfahende Schüler/ die noch zur zeit weder Stimmen noch befiddern können/ ein grosser Vortheil.“

Laut Martin Heinrich Fuhrmann und Johann Gottfried Walther war das Clavichord „aller Clavir Spieler [...] erste Grammatica“¹⁵⁴. Johannes Speth forderte im „Vor-Bericht“ seiner Versettensammlung *Ars magna Consoni et Dissoni* von 1693¹⁵⁵ für die Ausführung seiner

„Tocaten, Præambeln, Versen etc. ein wohlzugerichtetes und reingestimmtes Instrument oder Clavicordium [...] Das in etlichen Orthen, absonderlich in Tocaten sich befindende verzeichnete Pedal betreffend, ist nicht ohne daß außer den großen Orgeln solches selten gefunden wird, muß dahero der Exercirende auf dem Instrument sich mit der linken Hand helffen, und solches ersetzen so viel möglich, ohnerachtet solches an meisten Orthen nach Belieben kan ausgelassen werden.“

Speth beschreibt zweifellos die Situation in seiner süddeutschen Heimat. Mittel- und norddeutsche Organisten hingegen besaßen anscheinend generell Pedalclavichorde, etwa Andreas Werckmeister, Johann Sebastian Bach, Georg Andreas Sorge, Heinrich Nicolaus Gerber, Friedrich Wilhelm Marburg und Johann Christian Kittel¹⁵⁶. Als Johann Gottfried Walthers jüngerer Sohn, der spätere Organist des Ulmer Münsters Johann Christoph, im Anschluss an

149 Jacques Handschin, *Das Pedalklavier*, in: ZfMw 17 (1935), S. 418–420; Brauchli (1998), S. 40 f.

150 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Phil. Q. 52, fol. 65^v. Abb. in Brauchli (1998), S. 41.

151 „Clavichordium [...] cum suo calcatorio datur magnum preambulum in studium organorum“; vgl. Josef Reiss, *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica* (etwa 1460), in: ZfMw 7 (1925), S. 259–264; Helmut Seidl, *Der „Tractatus de Musica“ des Pergament-Kodex Nr. 257 Krakau unter besonderer Berücksichtigung der Musikinstrumentenkunde*, Phil. Diss. Leipzig 1957; Stanley Howell, *Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 5–6 (1979/80), S. 9–36; Brauchli (1998), S. 39 f.

152 Virdung (1511), fol. E II f.

153 Praetorius II (1619), S. 61.

154 Fuhrmann (1706), S. 90; Walther (1732), S. 169 f.

155 Speth (1960).

156 Rampe (1998), S. 147 f. Auch französische Organisten des 17. Jahrhunderts nutzten neben dem Cembalo das Clavichord, so etwa Nicolas Gigault 1662 in Paris ein doppelmanualiges Instrument; vgl. Hubbard (8/1981), S. 313–316.

seine Organistenlehre 1736 ein Universitätsstudium zu beginnen beabsichtigte, teilte der Vater dem Brieffreund Heinrich Bokemeyer mit¹⁵⁷:

„Mein älterer Sohn ist noch in Jena, und der jüngere wird nach Ostern, G[eliebts]. G[ott]. sich auch dahin begeben, an deßen Equipage, neml. 2 Clavichordis u. 1 Pedale, jetzo arbeiten laße, wofür 13 rdl. zahlen soll. Er will auch das Studium Juridicum ergreifen, und das Clavier anbey ferner excoliren; zur Composition aber hat er keine Gedult, u. kann er eher 10 u. mehr inventiones ex tempore herspielen, als nur 1ne davon aufs Papier bringen, u. wenn dieses geschieht, so sind die andern inzwischen wiederum entwischet.“

Das Pedalclavichord war derart verbreitet, dass Friedrich Erhard Niedt seinem fiktiven Organistenlehrling Tacitus ohne weitere Erklärung in den Mund legen konnte, ein erboster Lehrmeister habe ihn „bey den Haaren von der Pedall-Banck/ darauf ich vor dem Clavier saß/ herunter“ gezogen¹⁵⁸. Und Jacob Adlung beginnt sein Kapitel über das Clavichord mit folgenden Worten¹⁵⁹:

„Zum Lernen ist ein Clavichord das beste Clavier; ja auch zum Spielen, wenn jemand die Manieren nebst dem Affecte recht vorstellen will [...]. Daher, ob schon das Wort Clavier sonst einen weitläufigen Verstand hat, versteht man doch vorzüglich das Clavichord dadurch. Bey der Lehre soll billig ein Clavichordien-Pedal darunter gestellt werden [...]. Eine Beschreibung davon herzusetzen ist nicht nöthig, weil alle Kinder solch Instrument kennen.“

Walther bezahlte 1736 für ein zweimanualiges Pedalclavichord nur 13 Reichstaler. Der Orgel- und Clavierbauer Zachariaß Hildebrandt verlangte 1744/45 je nach Ausstattung für ein Clavichord 10–15, für ein Spinett 24, für ein Cembalo aber 100–185 Reichstaler¹⁶⁰. D. h. der Preis von Clavichorden betrug höchstens 10–15% vom Wert eines Cembalos¹⁶¹, was dazu führte, dass Cembali offenbar eine ähnliche Verbreitung und Funktion hatten wie heute große Konzertflügel, Clavichorde wie moderne Klaviere¹⁶². Daher spielten Cembali mit selbstständigem Pedalteil im Musikleben der Zeit allem Anschein nach eine marginale Rolle. Erhalten blieb kein einziges Instrument, während immerhin noch drei Pedalclavichorde existieren¹⁶³. Den zahllosen literarischen Hinweisen auf Pedalclavichorde stehen insgesamt nur 13 Belege für Pedalcembali gegenüber; von ihnen stammen sechs aus Frankreich¹⁶⁴, je eines

157 Walther (1987), S. 192: Brief vom 26. Januar 1736.

158 Niedt (1700), Einleitung § 11.

159 Adlung (1758), S. 568.

160 Dähnert (1962), S. 231.

161 Rampe (1999), S. 727; Rampe (2002 I), S. 91. Die Preisangaben für Cembali in Bachs Nachlassverzeichnis (80, 50 und 20 Reichstaler), die meist herangezogen werden, um den damaligen Wert eines Cembalos zu beziffern (vgl. beispielsweise Wolff [2000], S. 580), besagen über die Anschaffungskosten dieser Instrumente nichts, weil der zeitgenössische Markt für Gebrauchsinstrumente einem enormen Preisverfall ausgesetzt war. Vgl. Hubert Henkel, *Musikinstrumente im Nachlaß Leipziger Bürger*, in: Reinhard Szeskus (Hrsg.), *Johann Sebastian Bachs historischer Ort*, Wiesbaden u. a. 1991 (= Bach-Studien 10), S. 56–67.

162 Rampe (2000 I), S. 72–83; Rampe (2002 I), S. 91–94.

163 Ford (1997), S. 170 f. Es handelt sich um die Instrumente im Deutschen Museum München (Inv. Nr. 34072), zugeschrieben Carl Ludwig Glück, Friedberg/Hessen ca. 1763–1792, im Bach-Haus Eisenach (Nr. 68) aus Ostheim/Rhön ca. 1800 und im Musikinstrumenten-Museum Leipzig von Johann David Gerstenberg (1716–1796), Geringswalde/Sachsen 1760. Ein viertes Instrument, erbaut um 1800 von der Göttinger Firma Krämer und Söhne, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (MI 270) wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

164 Um 1447, 1660, 1672, 1684 und 1793; vgl. Ford (1997), S. 171–174.

aus Krakau und London¹⁶⁵ und fünf aus Mittel- und Norddeutschland¹⁶⁶. Die französischen Instrumente waren offenbar sämtlich Eigentum von Organisten. Wahrscheinlich aber nur zwei der deutschen Pedalcembali gehörten professionellen Musikern¹⁶⁷, nämlich dem ehemaligen Bach-Schüler und Weimarer Hoforganisten Johann Caspar Vogler, der zugleich Vizebürgermeister war¹⁶⁸, und dem Breslauer Kapellmeister Georg Gebel I. Ein weiteres, ebenfalls zweimanualiges Pedalcembalo stand um 1770 im Leipziger Kaffeegarten Enoch Richters, des Geschäftsnachfolgers von Gottfried Zimmermanns „Coffe-Haus“, und diente höchst wahrscheinlich als Orchesterersatz, gespielt von einem „Alleinunterhalter“¹⁶⁹. Ein drittes Cembalo mit zwei oder drei Manualen und Pedal wurde 1729 im *Hamburger Relations-Courir* zum Verkauf angeboten¹⁷⁰.

Darüber hinaus besitzen fast alle Instrumentenmuseen eine Vielzahl von Clavichorden, Spinnetten und Cembali, deren Unterböden sowie Unterseiten der Tasten Spuren einstiger Pedalklavaturen zeigen¹⁷¹; sie waren an die Manuale mittels „Drahtschlingen, oder auch Schrauben, wie bey den Orgeln zuweilen geschieht“, angehängt, „so weit die zwo untern Oktaven [des Manuals] reichen“¹⁷². Hier handelte es sich zweifellos um die am weitesten verbreiteten Pedalinstrumente – „Billiglösungen“, die, wie schon Sebastian Virdung bemerkte¹⁷³, bei obligaten Partien häufig zur Kollision von linker Hand und Pedal führen mussten. Vermutlich war ein Teil jener fünf Cembali, die Johann Sebastian Bach bei seinem Tod 1750 hinterließ¹⁷⁴, ebenfalls mit angehängten Pedalen ausgestattet, ohne dass die leicht abnehmbaren Pedalklavaturen im erhaltenen Verzeichnis auftreten. Mit Sicherheit aber fanden in seiner Leipziger Dienstwohnung über die in der Spezifikation vom Herbst 1750 hinaus verzeichneten Clavichorde und ein Spinnett höchstens zwei Cembali Platz¹⁷⁵, weshalb die meisten der Instrumente wohl nicht für den Eigenbedarf angeschafft worden waren: Entweder hatte Bach die Cembali in den Räumlichkeiten der Thomasschule aufgestellt, um Organistenlehrlingen eine Gelegenheit zum Üben zu schaffen, oder er vermietete das Instrumentarium – möglicherweise an

165 Krakau 1497 und London 1772; vgl. Ford (1997), S. 171 und 175.

166 Christian Ahrens, *Das Cembalo in Deutschland – Daten und Fakten*, in: ders. u. Gregor Klinke (Hrsg.), *Das deutsche Cembalo*, München u. Salzburg 2000, S. 9–24, hier S. 23 f. Nicht angeführt sind dort ein „großes Clavicimbel, Manual und Pedal“ des Breslauer Kapellmeisters und Instrumentenbauers Georg Gebel I (1685–ca. 1750; vgl. Rampe [1998], S. 146), sowie ein „Pedal Clavecín“ (wohl nur ein Pedalinstrument ohne Manualteil) des Hallenser Orgelbauers Christian Joachim (1679–1755), das im Oktober 1722 der Köthener Hof anschaffte; vgl. Rampe (2002 I), S. 103.

167 Dass französische Organisten im Unterschied zu ihren deutschen Kollegen meist mehrere Cembali und zudem Pedalcembali besaßen (vgl. Hubbard [8/1981], S. 313–319), ist wahrscheinlich auf die günstigere wirtschaftliche Entwicklung nach Ende des Dreißigjährigen Krieges zurückzuführen; vgl. Rampe (1998), S. 68–72 und 88 ff. Deutsche Organisten, ausgenommen Johann Sebastian Bach, besaßen anscheinend nur ein oder zwei Cembali; vgl. Rampe (2002 I), S. 93 f.

168 Rampe (1998), S. 151.

169 Ebd., S. 151 f.

170 Ahrens (wie Anm. 166), S. 24.

171 Rampe (1998), S. 146.

172 Adlung (1768 I), S. 161 f.

173 Virdung (1511), fol. E II f.

174 Bach-Dokumente 2, Nr. 628, S. 492 f.

175 Vgl. die erhaltenen Pläne vom Umbau der Thomasschule 1732, die mit einem Maßstab ausgestattet sind (Abbildung in Wolff [2000], S. 440 f.). Eine Fotografie von Bachs „Componir-Stube“ vor dem Abriss der Thomasschule 1902 in Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941 (= Musikgeschichte Leipzigs 3: 1723 bis 1800), Tafel nach S. 48.

jene Lehrlinge, die nicht in seiner Wohnung logierten¹⁷⁶. Vermutlich waren die Cembali sogar als besondere Attraktion für die an Clavichorde gewöhnten Schüler bestimmt¹⁷⁷. Bachs deutsche Organistenkollegen verfügten, soweit bekannt, nur über ein bis zwei Cembali, und selbst Pariser Hof- und Hauptkirchenorganisten wie Guillaume Gabriel Nivers, Jean-Henri d'Anglebert, André Raison und Nicolas Couperin konnten sich nur einen bis drei, höchstens vier Kieflügel leisten¹⁷⁸. Hausorgeln mit Pedal im Besitz professioneller Musiker sind mir unbekannt.

Bedenkt man, dass die erhaltene Orgelmusik bis ins 19. Jahrhundert hinein hauptsächlich als Lehrmaterial oder zu Studierzwecken niedergeschrieben worden ist, bedeutet dies im Licht alltäglicher Verhältnisse, dass sie auf dem Clavichord, gelegentlich auch auf dem Cembalo, mit und ohne Pedal erklang.

4.2 Grenzen des Klaviaturumfangs

Nach Lage der Dinge schafften sich Organisten Clavichorde und Cembali stets selbst an. Dokumente, aus denen hervorgeht, dass ihnen Kirchen oder Stadträte Saitenclaviere überließen, scheinen nicht vorzuliegen. Bildete ein Organist mehrere Lehrlinge aus, blieb es unerlässlich, die Instrumente über die Wohnung zu verteilen. Clavichorde hatten über ihre günstigen Anschaffungskosten hinaus gegenüber Cembali den Vorteil, dass sie wenig Platz beanspruchten, bei Bedarf leicht zu transportieren oder beiseite zu räumen und zudem leise genug waren, damit sich die Spieler beim Üben gegenseitig nicht behinderten¹⁷⁹. So führte Georg Böhm, Organist der Lüneburger St. Johanniskirche, in einer Eingabe von 1722 an, erst seine letzte Wohnung, in der er seit 1715 lebe, böte genügend Raum, um alle „Instrumenta“ (Clavichorde oder Spinette) unterbringen und seiner „Profession“ nachgehen zu können¹⁸⁰. Friedrich Erhard Niedts fiktiver Organistenlehrling Tacitus hatte „in einer Cammer“ zum „exerciren“ „etliche Clavier stehen“¹⁸¹. Der Bach-Schüler Johann Christian Kittel ließ Lehrlinge ebenfalls auf seinem zweimanualigen Pedalclavichord üben, das er zugleich im Unterricht verwendete¹⁸². Christian Erbach wiederum, Stadtorganist und Leiter der Stadtpfeiferei in Augsburg sowie einer der gefragtesten Orgellehrer seiner Zeit¹⁸³, verlangte nach dem Zeugnis seines Stadtpfeifers Philipp Zindelin, dass jeder Lehranfänger „ein clavicordi oder instrument habe, darauff er teglich sein exercitium habe“. In diesem Fall hatten die Schüler also eigene Instrumente mitzubringen.

176 Ein Schreiben Bachs vom 20. März 1748 belegt den Verleih eines „Clavesin“ an den Leipziger Gastwirt Johann Georg Martius für die Dauer von zwei Monaten; vgl. Bach-Dokumente 3, Nr. N I 45c, S. 627.

177 Rampe (2002 I), S. 94.

178 Hubbard (8/1981), S. 313–319. Die einzige mir bekannte Ausnahme ist der Pariser Organist Louis Garnier, der 1715 neun Cembali und zwei Spinette sein Eigentum nannte.

179 Rampe (2002 I), S. 91.

180 Walter (1967), S. 261.

181 Niedt (1700), Einleitung § XX.

182 Donat (1931), S. 34.

183 Der Mainzer Hofkapellmeister und ehemalige Schüler Erbachs, Daniel Bollius, empfahl seinen Lehrer 1613, „weihln er diser zeit und sonderlich in compositione nit allein das præ, sondern auch in instruendo demassen so vleissig, daß wo miglich ers einem wie man sagt eingiessen köndte, es nicht underlassen würdte“; vgl. Schmid (1954), Sp. 1467 (dort auch das folgende Zitat).

Während der Manualumfang von Cembali bereits im 16. Jahrhundert jenen von Orgeln deutlich übertraf, entwickelten sich die Klaviaturen von Orgeln und Clavichorden seit dem 15. Jahrhundert parallel: von *H-f'''* über *F-f'''* bis *C-a''* und *C-c'''* mit kurzer Bassoktave bis zum chromatischen Ambitus *C-c'''*¹⁸⁴. Noch in Bachs *Wohltemperirten Clavier* von 1722, einem Muster für Lehranfänger und als Literatur zum Studieren „aufgesetzt“, sind alle drei Umfänge von Orgelmanualen jener Zeit vertreten: *C/E-c'''*, *CD-c'''* und *C-c'''*. So gesehen führte das Clavichord von Anfang an und bis ins 18. Jahrhundert hinein kein musikalisch unabhängiges Dasein; seine Idiomatik blieb – gleich dem modernen Klavier (Pianino) – die eines Übe- und Hausinstruments, eng gekoppelt an die Fortschritte im Orgelbau. Dasselbe gilt laut Jacob Adlung für den Pedalteil¹⁸⁵:

„Die Pedale werden gut erhalten, wenn man deren Theile nach der Vollkommenheit macht, die bey dem Orgelpedale vorgeschrieben worden. [...] Hier ist noch anzumerken, daß man im Treten viel behutsamer seyn müsse, als bey der Orgel; sonst springen die Seyten: hingegen kann man bey der Orgel mit voller force treten, indem die Pedalclaves in den Scheiden nicht tiefer fallen können, als es nöthig; hier aber ist es anders.“

Auch ist auf einen identischen Tastenumfang zu achten:

„Gut ists, wenn man das Pedal führt bis ins d'; denn zu Hause macht man solche Dinge öfterer, als auf der Orgel, welche bis ins d' gesetzt sind.“

Gemeint sind Kompositionen, deren Pedalpartie bis *d'* reicht. Selbst Tastenmensur, Spielhöhe und das mittels Federn regulierte Spielgewicht sollen stets der Orgel gleichen.

„Das Gestelle [des Pedalclavichords] wird so hoch, daß es mit dem darauf zu setzenden Kasten und denen hernach darüber zu stehen kommenden [Manual-] Clavikordien der Höhe des Orgel-Claviers [der Orgelklaviatur] gleich wird, damit man stets einerley gewohnt sey.“

Aus solcher Perspektive erscheint es nun erforderlich, eine Reihe von Problemen des Tonumfangs älterer Orgelmusik neu zu interpretieren. Hans Klotz hat als erster versucht, die Chronologie von Kompositionen mit Hilfe ihres Manual- bzw. Pedalumfangs zu bestimmen. Ausgehend von den Orgeln in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar gliederte er Johann Sebastian Bachs *Œuvre*¹⁸⁶, wobei er für Ausnahmen freilich eine Erklärung schuldig blieb. So vermeidet etwa die *Piece d'Orgue* G-Dur BWV 572a, deren Entstehung anhand Johann Gottfried Walthers Abschrift in der Weimarer Periode (ca. 1715/16) anzusetzen ist, konsequent den Pedalton *Cis*. Gerade dieser stand auf Bachs Weimarer Dienstinstrument sehr wohl zur Verfügung, während der im Mittelteil des Werkes geforderte Ton *H*, bekanntlich fehlte¹⁸⁷.

Klotz' Beispiel folgend gelangte Michael Belotti bei Untersuchung der freien Orgelwerke Buxtehudes zu dem ernüchternden Ergebnis, dass mit vier Ausnahmen keine einzige Komposition auf die Belange der Orgeln in Helsingborg, Helsingør und Lübeck (St. Marien) Rücksicht nimmt. Verlangt werden – im Manual und/oder Pedal – die Töne *Cis*, *Dis*, *Fis* und *Gis*. Allein das *Präludium* BuxWV 147, die *Toccaten* BuxWV 156–157 und die *Ciaccona* BuxWV 160, in denen die genannten Töne fehlen, wären auf den beiden Orgeln der Lübecker St. Ma-

184 Rampe (2002 I), S. 95–100. Dort auch Nachweise zum folgenden.

185 Adlung (1768 II), S. 161. Die folgenden Zitate ebd., S. 158 f.

186 Hans Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, in: *Mf* 3 (1950), S. 189–203.

187 Rampe (2003 II), S. 359–363.

rienkirche notengetreu darstellbar gewesen¹⁸⁸. Belotti erklärt dieses Phänomen damit, dass sich Buxtehude

„bei der Weitergabe von Kompositionen vor allem von dem Gedanken leiten ließ, seinen Ruf bei den auswärtigen Kollegen zu festigen; es wäre diesem Ziel nicht dienlich gewesen, wenn er sich wegen des begrenzten (und wohl von ihm selbst als rückständig empfundenen) Klaviaturnumfangs seiner Orgeln gestalterische Beschränkungen auferlegt hätte.“

Cis tritt allerdings auch im „großen“ *Praeludium* e-Moll sowie im *Praeludium* G-Dur von Nicolaus Bruhns, *Dis* in Andreas Werckmeisters¹⁸⁹ Canzone a-Moll auf. Über diese Töne verfügte damals im norddeutschen Raum allein die 1687 von Arp Schnitger fertig gestellte Hauptorgel der Hamburger St. Nicolaikirche¹⁹⁰. Sollten die genannten Kompositionen demnach alle für ein und dasselbe Instrument bestimmt gewesen sein? Umgekehrt nutzt jedoch Vincent Lübeck, seit 1702 Organist dieser Kirche, nirgendwo¹⁹¹

„die Möglichkeiten der Hamburger Nicolai-Organ (mit *Cis* und *Dis* im Pedal) voll aus [...] der größte Teil der erhaltenen Orgelwerke ist nicht für die Orgeln in Stade oder Hamburg bestimmt, sondern für Instrumente mit geringerem Tastenumfang.“

Bereits in Franz Tunders Choralfantasien werden wiederholt *Fis* und *Gis* verlangt – Töne, die auf den Lübecker Marienorgeln ebenfalls nicht existierten. Noch komplizierter erscheint die Situation in Matthias Weckmanns *Praebulum Primi Toni*, das *Cis* sogar innerhalb eines Themeneinsatzes fordert¹⁹². Zu Weckmanns Lebzeiten ist dieser Ton allerdings auf keiner einzigen Kirchenorgel nachweisbar. Handelte es sich in all diesen Fällen also um Studienwerke unter Einbeziehung „virtueller“ Töne, die bei Bedarf oktaviert wurden oder schlicht fortfielen?

Um der mutmaßlichen Lösung des Rätsels näher zu kommen, empfiehlt es sich, zu den Anfängen der norddeutschen Orgelmusik zurückzukehren. Auf vergleichbare Schwierigkeiten, wenngleich ausschließlich in Manualpartien, ist Pieter Dirksen im Tastenwerk Sweelincks gestoßen: Die Manuale von dessen Dienstinstrumenten, den beiden Orgeln der Amsterdamer Oude Kerk, reichten damals von *F–a* bzw. (im Hoofdwerck der Hauptorgel) von *F₁–a*¹⁹³. Sweelincks Tastenkompositionen enden im Diskant zwar sämtlich bei *a*; die Mehrheit beispielsweise seiner Toccaten indes beginnt mit den Tönen *C* oder *D*, wäre also allein auf dem Hoofdwerck der Hauptorgel spielbar gewesen¹⁹⁴. Selbst auf diesem jedoch hätten sich Griffe, die für die kurze Bassoktave konzipiert sind, nicht ausführen lassen¹⁹⁵. Dirksen folgert daraus, dass sich die meisten Kompositionen und vor allem die Toccaten an das Cembalo richten¹⁹⁶. Solche Griffe finden sich aber auch in Sweelincks Choralbearbeitungen, deren Mehrzahl ebenfalls unter den Ton *F* führt. Waren auch sie für Cembalo bestimmt?

188 Belotti (2/1997), S. 253–258. Das folgende Zitat ebd. S. 255.

189 Beckmann (1984), S. 32–39.

190 Lübeck I (2003), S. XII f.

191 Belotti (2/1997), S. 283 f.

192 Weckmann (3/2003), S. 1–3, hier S. 3.

193 Sweelinck I.1 (2003), S. XV und XVII.

194 Dirksen (1997), S. 566–575.

195 Sweelinck I.1 (2003), S. XV.

196 Vgl. Anm. 194.

Erstaunlicherweise besitzen nun sämtliche erhaltenen und nachweisbaren niederländischen bzw. flämischen 8'-Cembali und Virginalen der Sweelinck-Zeit Klaviaturnumfänge von mindestens *C/E* bis *c'''*, nicht aber *a''*. Dasselbe gilt für das einzige überlieferte Instrument von Artus Gheerdinck (1564–nach 1642, als Carillonneur der Oude Kerk Sweelincks unmittelbarer Kollege), ein Virginal von 1605, sowie für Kielclaviere aus der Antwerpener Werkstatt der Familie Ruckers¹⁹⁷. Ein großes so genanntes „Transponiercembalo“¹⁹⁸, wohl eine Gemeinschaftsarbeit der Brüder Ioannes (1578–1642) und Andreas I Ruckers (1579–ca. 1651), hat Sweelinck 1604 für die Stadt Amsterdam angeschafft¹⁹⁹. Eine Beschränkung auf den Ton *a''*, wie sie Sweelincks Kompositionen in Übereinstimmung mit seinen Dienstorgeln vorsehen, wäre auf Kielclavieren jener Epoche also vermeidbar gewesen. Auf der Suche nach einem zeitgenössischen Tasteninstrument mit dem Standard-Klaviaturnumfang *C/E–a''* begegnet man schließlich einer „ausgestorbenen Spezies“, von der, soweit bekannt, keine Exemplare mehr erhalten sind – wohl aber Abbildungen: Eine Anzahl niederländischer und flämischer Gemälde aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts²⁰⁰ zeigt ausnahmslos Clavichorde mit besagtem Ambitus. Sie waren, um ihre Größe gering halten zu können, gebunden und verzichteten – in Anlehnung an Kirchenorgeln – auf jene Tasten, die über *a''* hinaus reichten.

Folglich sind Sweelincks Tastenwerke primär für didaktische Zwecke entstanden. Sein umfangreiches Œuvre wird – gleich jenem Christian Erbachs – für Lehrlinge bestimmt gewesen sein, von denen er bis etwa 20 zugleich in Ausbildung hatte (siehe Teil 5). Übertragen auf die Orgelmusik Tunders, Weckmanns, Buxtehudes, Bruhns' und Lübecks führt dieser Befund zu dem Schluss, dass ein Großteil der Kompositionen tatsächlich mit Pedalclavichorden unterschiedlicher Disposition rechnet. Dass dabei höchst unterschiedliche Klaviaturnumfänge auftreten konnten, mag auf die idiomatische Bauweise dieser Instrumente zurückzuführen sein: Manual- und Pedalteile sowie selbst mehrere Manualteile (bei doppel- oder mehrmanualigen Instrumenten) waren in der Regel separat konstruiert und ließen sich frei miteinander kombinieren. Insofern konnte ein Werk mit *Cis* im Pedal im Manual durchaus auf *a''* beschränkt bleiben, hatte beispielsweise ein Lehrling ein älteres Clavichord über das neue Pedalinstrument des Lehrmeisters gestellt – oder umgekehrt. Chronologische Ergebnisse wird man aus solchen Vorgängen allerdings kaum ableiten können.

4.3 Fragen zur Temperatur

Mit seiner Einspielung von Vincent Lübecks Orgelwerken hat Harald Vogel 1984 einen Sturm der Entrüstung ausgelöst, indem er die Praeludien LübWV 6 c-Moll und LübWV 7 E-Dur nach d-Moll bzw. C-Dur transponierte. Im Begleittext vertrat er die Hypothese, diese seien die ursprünglichen Tonarten gewesen und von Kopistenhand später nach c-Moll und E-Dur versetzt worden²⁰¹, ja eine solche Interpretation schließe die Orgelwerke des jungen

197 Sweelinck I.1 (2003), S. XV f.

198 Zum Typus des „Transponiercembalos“ vgl. Siegbert Rampe, *Überlegungen zum Tonumfang in der Claviermusik des 17. Jahrhunderts*, in: Silke Berdux (Hrsg.), *Gedenkschrift für Kurt Wittmayer*, München u. Salzburg 2005, S. 293–332, hier S. 313–332.

199 Sweelinck I.1 (2003), S. XVI.

200 Brauchli (1998), S. 74–80.

201 Vincent Lübeck, *Das Gesamtwerk für Orgel*, Harald Vogel, Orgel, Solingen 1984 (= Organa 3004). Vgl. auch Vogel (1986), *passim*.

Bach sowie von Bruhns und Buxtehude in vergleichbaren Grundtonarten ein, weil sie in mitteltöniger Temperatur nicht zum Klingen zu bringen seien.

Aus diplomatischer Perspektive ist Vogels Theorie für Buxtehude und Lübeck unhaltbar²⁰². Gerade Lübecks Praeludien LübWV 6 und 7 sind innerhalb der Schmahlschen Tabulaturen überliefert, deren Provenienz bis an dessen Wirkungsstätte, die Hamburger St. Nicolaikirche, zurück verfolgt werden kann²⁰³; die Klassifizierung auf den Umschlagseiten der Quellen lässt erahnen, dass sie einst einer umfangreicheren Sammlung mit didaktischer Literatur angehörten (siehe S. 73). Doch nicht einmal bei Bachs Praeludium und Fuge BWV 566, dessen zeitgenössische Quellen Versionen in E-Dur und C-Dur präsentieren, kann von einer mitteltönigen Originalfassung die Rede sein: Die älteste Kopie, geschrieben nach ca. 1714 von Bachs Schüler Johann Tobias Krebs, steht zwar in C-Dur, bietet jedoch Lesarten, die eindeutig jünger sind als jene der E-Dur-Variante und möglicherweise gar nicht vom Komponisten selbst stammen²⁰⁴. Denkbar ist allerdings, dass ein Bearbeiter (Krebs oder gar Bach?) die Transposition nach C-Dur sehr wohl aus Gründen der Temperatur vorgenommen hat. So gesehen lieferte Harald Vogel einen sinnvollen pragmatischen Ansatz zur Ausführung derartiger Werke auf mitteltönigen Organen.

Kerala Snyder trat 1985 und 1987 mit der Mitteilung an die Öffentlichkeit, die beiden großen Organen der Lübecker St. Marienkirche seien 1683 von der traditionellen mitteltönigen in eine wohltemperierte Stimmung (nach Werckmeister?) versetzt worden²⁰⁵. Auf diese Weise war eine Erklärung für Buxtehudes Praeludien in e-Moll, D-Dur, fis-Moll und E-Dur geschaffen, die von Michael Belotti und anderen bereitwillig aufgegriffen und auch zur Datierung der Kompositionen herangezogen wurde nach dem Motto: Werke in „wohltemperierten“ Tonarten sind der späten Schaffensperiode zuzurechnen²⁰⁶. Wolfram Syré tendierte bei Vincent Lübeck ebenfalls zu der Auffassung, die Hauptorgel der Hamburger St. Nicolaikirche sei 1687 nach Werckmeister temperiert worden²⁰⁷.

Gegen diese Interpretationsversuche sprechen freilich die Quellen. Georg Preuß, Organist der Hamburger Heiliggeistkirche und als Berater am Bau der Nicolai-Orgel beteiligt, berichtete 1729²⁰⁸, dass

„alle unsere Orgeln allhier noch nach der Prætorianischen Arth gestimmt seyn, worinnen denn noch viele Fehler stecken, so daß man nicht aus allen Tönen spielen kan, wegen der sehr harten Tertien.“

1731 bestätigte Johann Mattheson diese Angaben²⁰⁹:

202 Klaus Beckmann, *Stand Buxtehudes E-dur-Praeludium ursprünglich in C-dur?*, 2 Teile, in: *Der Kirchenmusiker* 37 (1986), S. 77–84 und 122–127; Belotti (2/1997), S. 262–284; Syré (2000), S. 314–322.

203 Lübeck I (2003), S. XII f.

204 Vgl. hierzu Alfred Dürr u. a. (Hrsg.), *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV^{2a})*, Wiesbaden u. a. 1998, S. 324, und die dort angeführte Literatur.

205 Kerala Snyder, *Buxtehude's Organs*, in: *MT* 126 (1985), S. 365–369 u. 427–434; Snyder (1987), S. 354 ff.

206 Belotti (2/1997), S. 262–294.

207 Wolfram Syré, *Zur Problematik der sogenannten mitteltönigen Fassungen im Orgelwerk von Vincent Lübeck*, in: *Concerto* 139 (1998/99), S. 31–35, sowie persönliche Mitteilung an den Verfasser vom Januar 1999.

208 Georg Preuß, *Grundregeln von der Structur [...] der Orgel*, Hamburg 1729, S. 7.

209 Mattheson (1731), S. 143 f.

„wo ist denn diese gewünschte, gleichschwebende Temperatur anzutreffen? Hat man schon hie und da ein Paar Orgelwerck und Clavicimbel darnach stimmen und einrichten lassen, so machen doch dieselbe, gegen den übrigen in der gantzen Welt, wenig oder nichts, aus [...]. Hamburg ist eine kleine Welt, und da findet sie sich nicht.“

Grundlage für Snyders Vermutung waren Kirchenrechnungen über Stimmarbeiten während 18 1/2 Tagen für die Haupt- und 13 Tagen für die „Totentanz-Orgel“ im Jahre 1683²¹⁰. Die eigentliche Schwierigkeit besteht nun darin, solche Angaben angemessen zu deuten. Harald Vogel hat bereits 1986 darauf hingewiesen, eine Wohltemperierung hätte in diesem Zeitraum allenfalls dann erreicht werden können, wenn die mitteltönige Stimmung der Orgeln zuvor bereits modifiziert worden war²¹¹. Für die Hauptorgel der St. Marienkirche ist dies möglich und sogar wahrscheinlich, weil die Kirchenbücher von 1640/41, unmittelbar vor Franz Tunders Amtsantritt, Stimmarbeiten durch Friedrich Stellwagen im Umfang von 116 1/2 Tagen verzeichnen²¹². Diese Dauer entspricht dem Sechseinhalbfachen der Arbeiten von 1683. Rund neun Monate (also fast 14mal so lang) dauerte die für 1782 dokumentarisch belegte Umstimmung desselben Instrumentes in die gleichstufige Temperatur (die „Totentanz-Orgel“ wurde erst 1805 gleichstufig) – und diese Stimmarbeiten waren, wie Ibo Ortgies nachgewiesen hat, mit großem Abstand die umfangreichsten bis zum Abbruch der Orgel im Jahre 1851. Damit liegt auf der Hand, dass es sich 1683 nur um eine Nachstimmung gehandelt haben kann. Auch hätte eine Neustimmung ohne Zweifel eine Signalwirkung auf den Hamburger Raum und die gesamte Ostsee-Region ausgeübt. Hiervon fehlt jede Spur, und in Wirklichkeit existiert nicht einmal eine einzige Quelle, die für norddeutsche Orgeln bis weit ins 18. Jahrhundert hinein etwas anderes als Mitteltönigkeit nahe legt. Das älteste sichere Zeugnis der Wohltemperierung stammt erst von 1742 und betrifft die Neustimmung der Hauptorgel in der Hamburger St. Katharinenkirche, zwei Jahre nach Vincent Lübecks Tod²¹³.

Vor diesem Hintergrund ist die von Harald Vogel aufgeworfene Problematik nach 20 Jahren noch immer aktuell, selbst wenn sich seine damaligen Erklärungsversuche als untauglich erwiesen haben. Verschärft wird die Situation noch durch die auf S. 71 als Organistenlehrbuch identifizierte anonyme Tabulatur des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen, die ihrem Inhalt und ihren Schriftzügen nach wohl zwischen 1640 und 1650, keinesfalls aber nach 1660 entstand. Dort finden sich ebenfalls freie Kompositionen in c-Moll, Es-Dur, E-Dur und f-Moll²¹⁴. Auch von dem Tangermünder und Meldorfer Organisten Marcus Olter blieb in der Lüneburger Tabulatur Mus. ant. pract. KN 209 eine *Canzone* in f-Moll enthalten²¹⁵, die aus stilistischen Gründen nicht nach 1660 anzusetzen ist.

210 Snyder (1987), S. 475.

211 Vogel (1986), S. 245.

212 Ortgies (2004). Dort auch Nachweise zum folgenden. Bei Drucklegung meiner Studie über die Funktion von Bachs Wohltemperiertem Klavier I waren mir diese Neuerkenntnisse noch unbekannt; daher sind die betreffenden Ausführungen dort zu korrigieren; Rampe (2002 I), S. 73 f.

213 Persönliche Mitteilung von Ibo Ortgies.

214 Nicht unbedingt in dieselbe Kategorie gehören das *Praeambulum* E-Dur von Jacob Bölsche und das *Praeludium* Es-Dur von Georg Dietrich Leyding, die auf ihrem von Gottfried Fritzsche erbauten Dienstinstrument zu St. Ulrici in Braunschweig über Subsemitonien für die verschiedenen Halbtonstufen der mitteltönigen Temperatur verfügten; vgl. Belotti (2/1997), S. 269.

215 Rampe (2004), S. 52–54.

Eine plausible Lösung bieten erneut Geschichte und Bauweise des Clavichords. Zum einen besitzen wir mehrere Dokumente des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, aus denen hervorgeht, dass für Saitenclaviere im Unterschied zu Orgeln eine modifizierte oder gar wohltemperierte Stimmung angestrebt wurde²¹⁶. Athanasius Kirchers *Mvsurgia Vniversalis* beispielsweise, der am weitesten verbreitete Musiktraktat des 17. Jahrhunderts, kennt für Cembali sogar einzig eine auf (vermutlich unterschwebenden) gleichen Quinten basierende Temperatur²¹⁷. Und der Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau schreibt noch 1717 an Johann Mattheson²¹⁸:

„Sowohl aber als des Neidhardts Temperatur der Vernunft am gemäsesten zu seyn scheint, so habe ich doch noch kein Werck von einem habilen Instrument- [Klavier-] oder Orgelmacher darnach eingerichtet angetroffen. [...] Im übrigen halte ich dafür, daß die von meinem Hochgeehrtesten Herrn und mir selbst gelobte [gleichstufige] Temperatur auf Saiteninstrumenten, als Clavecins und Clavicordis, deren Klang bald verschwindet, glücklich würde appliciret werden.“

Zum anderen führt eine vor Jahren begonnene Untersuchung gebundener Clavichorde des 16. bis 18. Jahrhunderts zu dem Ergebnis, dass eine Vielzahl der Instrumente von vornherein eine modifizierte Mitteltönigkeit mit ungefähr 1/5- oder sogar 1/6-syntonischem Komma erhielt. Dies ist bereits bei dem ältesten überlieferten Clavichord der Fall, einem italienischen Instrument von ca. 1540²¹⁹, und selbst noch bei Wolfgang Amadeus Mozarts „Reiseclavier“, erbaut 1762 in Augsburg von Johann Andreas Stein²²⁰. Genauer gesagt ist bislang kein einziges Instrument mit einer 1/4-Komma-, also im strengen Sinn „Praetorianischen“ Temperatur bekannt geworden²²¹.

Clavichorde und zumal kleine Instrumente zum Üben waren bis weit ins 18. Jahrhundert gebunden²²². Der älteste literarische Beleg eines bundfreien Instruments datiert von 1693, das früheste erhaltene Exemplar aus dem Jahre 1716²²³. Bei gebundenen Clavichorden bedienen – je nach Art der Bindung – zwei bis vier Tasten ein und dieselbe Saite und erzeugen auf solche Weise die Temperatur. Diese kann durch Biegen der Metalltangente nur geringfügig korrigiert werden, denn eine durch solche Maßnahmen hervorgerufene Temperatur führte in der Praxis zu klanglichen Unebenheiten und Problemen der Ansprache zumal von Semitönen. In Wirklichkeit wird die Temperatur durch Berechnung der Abstände zwischen den Tastenschäften im Rechen, der hinteren Führungsleiste, gelegt. Deren grundlegende Änderung bleibt ohne Anfertigung neuer Tasten, Tangente und Rechen zwar ausgeschlossen, doch können durch Alterung des Holzes im Lauf der Jahrhunderte geringfügige Modifikatio-

216 Vgl. Anm. 212.

217 Athanasius Kircher, *Mvsurgia Vniversalis*, Rom 1650, Faks., hrsg. von Ulf Scharlau, Hildesheim u. a. 1970, Tomus I, S. 464. Deutsche Übersetzung von Andreas Hirsch, *Philosophischer Extract und Auszug/ aus desß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Vniversalis*, Schwäbisch Hall 1662, Faks., hrsg. von Wolfgang Goldhan, Kassel u. a. 1988 (= Bibliotheca musica-therapeutica 1), S. 105 f.

218 Zitiert nach Rampe (2002 I), S. 75.

219 Musikinstrumenten-Museum Leipzig (Inv. Nr. 2); vgl. Thomas Friedemann Steiner, *Clavichords No. 2 and 3 in the Leipziger Collection. Some Complementary Thoughts about their Origins*, in: Bernard Brauchli u. a. (Hrsg.), *De Clavicordio. Proceedings of the International Clavichord Symposium Magnano 1993*, Torino 1994, S. 41–45.

220 Eszter Fontana, *Mozarts „Reiseclavier“*, in: *Die Klangwelt Mozarts*. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums, Wien 1991, S. 73–78.

221 Für die Überlassung von Daten und Informationen danke ich Bernard Brauchli (Lausanne) und Jörg Gobel (Bern).

222 Brauchli (1998), passim.

223 Rampe (2002 I), S. 100.

nen eintreten. Eine um 1/5- oder 1/6-Komma modifizierte mitteltönige Temperatur schafft gegenüber der traditionellen „Praetorianischen“ Stimmung eine erhebliche Erweiterung des Spektrums noch immer oder gerade noch brauchbarer Tonarten. Ich habe auf exakten Kopien solcher Clavichorde Werke in c-Moll und E-Dur und sogar John Bulls Hexachord-Fantasie durch alle 24 Tonarten aufgenommen²²⁴.

Somit waren auch die tonartlich problematischen Kompositionen von Bruhns, Buxtehude, Lübeck und anderen auf Clavichorden modifizierter Temperatur ohne weiteres darstellbar, sofern man diese Musik mit Jacob Adlung als didaktische oder Studienliteratur betrachtet. Die Wahl solcher Tonarten dürfte aus pädagogischer Sicht zugunsten der Spieltechnik gefallen sein (Es-Dur und fis-Moll etwa sind grifftechnisch vergleichsweise ungünstig). Indessen erscheint nicht ausgeschlossen, dass auch die eine oder andere Orgel jener Epoche in ähnlicher Weise temperiert war. Weshalb sonst sollte die große Lübecker Marienorgel 1640/41 umgestimmt worden sein?

4.4 Musik für Orgel

Über die Verwendung von Saitenclavieren als traditionelle Instrumente zum Unterrichten und Üben liegen zahllose Dokumente vor. Dennoch lassen mehrere Quellen keinen Zweifel daran, dass sowohl Lehrlinge im Endstadium ihrer Ausbildung als auch professionelle Organisten ohne gelegentliche Vorbereitung auf der Orgel nicht auskamen. Ob hierfür eigens Kalanten entlohnt wurden, oder ob – im Fall des Gruppenunterrichts – Lehrlinge, die gerade nicht selbst am Spieltisch saßen, die Bälge traten, ist unbekannt.

Jacob Adlung²²⁵ berichtet von „Scholaren“, die

„sind bisweilen von Natur übel aufgelegt zur Musik, oder sind träger Art, oder können wegen mehrerley Verrichtungen das Präpariren und Repetiren nicht recht abwarten. Ja ich kenne einige, welche nimmer zur Uebung auf die Orgel zu bringen; da doch auf dem Clavichord die Organisten zwar gesäet werden, aber nimmermehr zum Wachsthum oder zur Reife kommen, eben so wenig, als ein Korn auf dem dürren Felde geleyen kann.“

Relativ gut sind wir über die Organistenlehre des Bach-Schülers Philipp David Kräuter (1690–1741) von 1712/13 informiert. Kräuter hatte vom Scholarchat der Lutherischen Kirche in Augsburg ein Stipendium erhalten und war verpflichtet, über den Verlauf seiner Lehre vierteljährlich Auskunft zu geben. Das erste Lehrjahr muss er an den Tasteninstrumenten in Bachs Wohnung zugebracht haben, was er seinen Äußerungen nach als selbstverständlich empfand. Jedenfalls aber war Bachs Dienstinstrument, die Orgel der Weimarer Schlosskirche, in jener Zeit nicht oder nur mit wenigen Registern spielbar²²⁶. Am 10. April 1713 bat Kräuter in Augsburg um Verlängerung seines Stipendiums, um sich „nebst der Composition auch auf dem Clavier und andern Instrumenten mehr und mehr [zu] perfectioniren, und mit der Hülffe Gottes es in meiner Kunst recht weit [zu] bringen“. Als weiteren Grund nennt er²²⁷:

„3. Wird die hiesige Schloß Orgel biß Pffingsten in solchen guten Stande kommen, als einer seyn mag, konnte mir also die wahre Beschaffenheit einer Orgel auch völlig bekandt machen, wenigstens recht judiciren lernen, ob

224 Johann Jacob Froberger, *The Unknown Works I & II*, MDG 341 1186-2 (2003) und 341 1195-2 (2004); John Bull, *Keyboard Works*, MDG 341 1258-2 (2005).

225 Adlung (1758), S. 809.

226 Rampe (2002 I), S. 86.

227 Krautwurst (1990), S. 40 f.

dieses oder jenes einer Orgel nützlich wäre oder nicht [...]. Nun weiß ich auch, daß Hr. Bach nach Verfertigung dieser neuen Orgel in Weimar absonderlich anfänglich gewiß unvergleichliche Sachen darauf spilen wird, konnte also auch hierinnen noch vil sehen, hören und decopiret bekommen.“

Dieses Zitat bringt zum Ausdruck, dass Kräuter in der Schlussphase seiner Ausbildung Orgel spielte und zugleich mit Fragen des Orgelbaus konfrontiert wurde, und dass Bach nach Fertigstellung der Orgel zu Pfingsten 1713 „unvergleichliche Sachen darauf“ auszuführen gedachte, die Kräuter sehen und kopieren konnte. Dass es sich dabei tatsächlich um noch zu schaffende Werke handelte, geht aus Kräuters Bemerkung vom 30. April 1712 hervor, Bach gebe ihm zum „decopiren“ „alle MusikStück, die ich verlange“, er „habe auch die Freyheit, alle seine Stück durchzusehen“²²⁸.

Auch der bereits auf S. 76 zitierte Brief Ernst Ludwig Gerbers an den Darmstädter Hoforganisten Christian Heinrich Rinck vom 15. März 1815 belegt, dass man Muster der Improvisationspraxis gelegentlich auf der Orgel vortrug. Wie Gerber schreibt, hatte er die von Rinck übersandten „20 Orgelstücke“ bereits an seinem „großen Klavichord mit 2 Manualen und Pedal“ durchgespielt. Er fährt dann fort²²⁹:

„Dies war mir aber nicht genug. Um sie vollkommen zu genießen, nahm ich öfters eins der Exemplare mit in die Kirche und führte ein Stück davon auf meiner Orgel aus. So habe ich nun zwey Drittheil davon auf der Orgel gehört.“

Von einer öffentlichen Wiedergabe kann hier zwar keine Rede sein, doch ist offensichtlich, dass sich der gewünschte musikalische Eindruck nach Gerbers Auffassung erst auf der Orgel einstellte. Dieselbe Ansicht vertrat im übrigen auch Johann Gottfried Walther, dessen Orgel 1730 wegen Umbauarbeiten nur teilweise spielbar war. Am 24. April schrieb er an Heinrich Bokemeyer²³⁰:

„wenn nur entweder meine Orgel wieder hätte, oder eine andere anderweit haben solte, so daß mich verbessern könnte. Denn ich kan auf den wenigen mir übrig gelaßenen Stimmgen nicht eine von den *specifia*rt übersendeten Vorspielen *tractiren*, daß mir deswegen selbst recht gram bin. Auf künfftiges Marien-Fest sind bereits 3 Jahr verfloßen, daß die Kirche, und mithin die schöne Orgel eingerißen worden; aber ans wieder Aufbauen will noch niemand denken.“

Allerdings scheint regelmäßiges Orgelüben ohne Aufsicht des Lehrmeisters damals nicht toleriert worden zu sein. Nach Abschluss seiner Lehre bei Jan Pieterszoon Sweelinck in Amsterdam war Paul Siefert 1609 Assistent von Cajus Schmiedeke (1555–1611), dem Organisten der Danziger St. Marienkirche, geworden. Schon nach kurzer Zeit zog er sich den Unmut der Kirchenväter zu, die sich beim Rat der Stadt beschwerten²³¹:

„so beweiset er damit auch sein Meisterstük nicht, das er ohne windt, zum verterb der Orgell, auf den clauiren sich vbenn vndt lernen will. [...] Vnd wie solte man auch woll mit ihme gefahren sein, dieweil er dergleichen Werke niemals bedienet noch beschlagen; So ist die Orgell ia auch allzu köstlich, daß man darauf lernen vndt sich solte vben.“

228 Krautwurst (1986), S. 180 f.

229 Noack (1953), S. 325.

230 Walther (1987), S. 116 f.

231 Rauschnig (1931), S. 117 f.

Siefert hatte nach dem Ende seiner Ausbildung bei Sweelinck also keine Erfahrung mit der Orgel und versuchte diesen Mangel zu kompensieren, indem er „stumm“ übte – vermutlich weil er sich keine Kalkanten leisten konnte. Ähnliche Klagen über unerlaubtes Orgelüben wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Braunschweig laut²³². Freilich muss in diesen Fällen nicht unbedingt Literatur gespielt worden sein. Hinweise auf eine Wiedergabe auf der Orgel finden sich dagegen in mehreren Quellen. Hierzu einige Beispiele:

1. Allgemein bekannt ist die Bezeichnung „pro organo pleno“ oder „im vollen Werk“, etwa in Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* III von 1624 (*Modus ludendi pleno Organo pedaliter. A VI VOC.* SSWV 157, *Modus pleno Organo pedaliter. Benedicamus à 6. Voc.* SSWV 158), zu Beginn mehrerer liturgischer Bearbeitungen des 17. Jahrhunderts (siehe S. 54 u. 59) sowie freier Werke und Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Kauffmann und Johann Ludwig Krebs²³³. 1739 konstatiert Johann Adolph Scheibe²³⁴ für die Improvisationsart

„nach freyer Willkühr und ohne Absicht auf einen Choral [...] dass solches insgemein mit dem vollen Werke geschieht, dass man dabey auf gute und lebhaftige Erfindung zu sehen hat, und dass man endlich ein solches Vorspiel oder Nachspiel mit einer guten und prächtigen Fuge auszieren soll.“

Für die Hypothese, dass freie Improvisationen in „Consort-Registrierung“ mit solistischen Stimmen vorgetragen wurden, kenne ich hingegen kein einziges Dokument. Vielmehr scheinen Soloregister traditionell in Choralbearbeitungen gezogen worden zu sein. Auch Bach hat laut Johann Nicolaus Forkel (1802) seine Improvisationen „außer den gottesdienstlichen Versammlungen“ im „vollen Werck“ begonnen und beschlossen (siehe Teil 2 dieser Studie, S. 160). Plenum-Anweisungen zielen naturgemäß auf die Orgel oder das Cembalo mit mehreren Registern, machen jedoch auf dem Clavichord wenig Sinn, weil sie auf diesem Instrument allenfalls durch stärkeren Anschlag zu realisieren sind. Hierfür wäre die Dynamikangabe „forte“ allerdings geeigneter erschienen.

2. Konkrete Registrierungen sind zu Choralbearbeitungen von Matthias Weckmann (Lüneburger Tabulatur Mus. ant. pract. KN 209; siehe S. 74)²³⁵, im *Plauener Tabulaturbuch* von 1708 (einer professionellen Sammelhandschrift aus dem Besitz des Plauener Organisten Johann Adolph Lorber²³⁶), von Johann Sebastian Bach (BWV 600 und 720), Daniel Magnus Gronau (ca. 1685–1747) in Danzig und Georg Friedrich Kauffmann überliefert²³⁷. Mit Ausnahme von „Principal“, „Flöte“, „Octave“, „Cornet“ und „Nasat“, die auch im Cembalobau verbreitet waren²³⁸, lassen sich diese Registerbezeichnungen nur auf der Orgel realisieren.

3. Registrierhinweise für freie Werke sind mir über allgemeine Plenum-Vorschriften hinaus unbekannt, abgesehen von einer einzigen Ausnahme: In Vincent Lübecks *Preamb[ulum]: ex E#* LübWV 7 wurde vor Beginn von T. 75 die Beischrift „Rückpositiv scharff“ notiert, die zwei-

232 Delphin Strunck, *4 Motettenintavolierungen*, hrsg. von Rüdiger Wilhelm, Bern 1990, Vorwort.

233 Kooiman, Weinberger und Busch (1995), S. 155 ff.

234 Scheibe (1745), S. 159.

235 Weckmann (1980), S. V. Möglicherweise stammen diese Angaben von Weckmann selbst, jedenfalls waren sie auf der von ihm gespielten Orgel der Hamburger St. Jacobikirche ausführbar.

236 Vgl. Jean-Claude Zehnder, *J. A. L. – ein Organist im Umkreis des jungen Bach*, in: BJBHM 22 (1998), S. 127–155.

237 Kooiman, Weinberger und Busch (1995), S. 160–168.

238 Vgl. beispielsweise Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel u. a. 1995, S. 186 ff.

fellos vom anonymen Schreiber des dritten Schmahlschen Tabulaturheftes (siehe S. 73) stammt, noch vor Aufzeichnung der folgenden Takte eingetragen wurde und deshalb offensichtlich auf die Vorlage des Komponisten zurückgeht²³⁹. Lassen sich die in norddeutschen Quellen häufig auftretenden Termini „Rückpositiv“, „Organo“ oder auch „Brust“²⁴⁰ ohne weiteres auf die Anlage eines Clavichordes mit zwei oder drei²⁴¹ Manualen samt Pedal übertragen, ist das Register „scharff“ allein auf der Orgel vorhanden. So muss angenommen werden, dass in Lübecks Umgebung (zwischen Dollart und Lübecker Bucht) eine zumindest zweimanualige Orgel existierte, deren Temperatur eine angemessene Wiedergabe von LübWV 7 gestattete. Allerdings fehlen bislang archivalische Unterlagen zu einem solchen Instrument²⁴².

Abgesehen von den Registrierhinweisen in Georg Friedrich Kauffmanns *Harmonischer Seelenlust*, bestimmt für Aufführungen „publice oder privatim“ (siehe Teil 3.1.2 dieser Studie, S. 169) können bei Licht betrachtet sämtliche unter 1.–3. angeführten Beispiele jederzeit durch die simple Beobachtung in Frage gestellt werden, dass solche Bezeichnungen Organistenlehrlingen lediglich Anregungen vermittelt haben mögen, wie entsprechende Improvisationen denn auf der Orgel klanglich umzusetzen waren. Eine Ausführung auf der Orgel selbst bewiesen sie nicht. Dieses Argument bleibt hingegen für zwei weitere Dokumente wirkungslos:

Am 12. März 1731 schrieb Johann Gottfried Walther an Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel²⁴³:

„ob sich in Ihrer Hochfürstl. Bibliothec so wol, als zu Braunschweig in dem [Jacob] Bölschischen Kasten, nichts finden wollen, so zu meinem Vorhaben u. Vergnügen dienlich seyn könne? indem die fernere Besorgung des erstern gerne befördert sehen möchte, auch, wegen des letztern, mein jüngerer Sohn [Johann Christian] das einzige aus dem E moll vom seel. Hrn. Bölsche gesetzte und besitzende Clavier-Stück [Orgelwerk] von 2 Bogen ziemlich in die Hände und Füße gebracht, und dergleichen, wie auch von des seel. Hrn. Bruhns Arbeit, noch mehrere // gegen andere Sachen, // zu überkommen, hertzlich wünschet, zumahl beyderseits, wie nicht weniger des seel. Hrn. >Leydings< neuere Arbeit nicht so bekannt ist. Hierbey aber muß (3. >beklagen<: daß weder ich, noch vorgedachter auf die Music sehr erpichter Knabe, bey annoch daurenden Unterlaßung des von an[no]. 1727 bis hieher, leider! ruhenden Kirch-Baues, und der davon dependirenden Wieder-Aufsetzung der völligen Orgel, ein rechtes exercitium haben sollen. Denn, obgleich ein und anderes Orgel-Stück, und insonderheit Vorspiele über Kirchen-Lieder zu setzen, mir ein Vergnügen und Freude seyn laße; so muß doch die öffentliche execution derselben, mit nicht geringen Verdruß, aussetzen; weil auf dem mir übrig gelaßenen Rück-Positiv von 10 Stimmgen, die sich nicht alle zusammen schicken, auch sonst, nebst dem Claviere selbst, schlecht vorjetzo conditionirt sind, nichts tüchtiges heraus zu bringen ist, [...]“

Damit ist eindeutig bewiesen, dass Walther und sein Sohn in der Kirche nicht nur – zumindest gelegentlich – übten, sondern auch eigene Werke, wahrscheinlich aber auch Kompositionen von Jacob Bölsche, Nicolaus Bruhns und Georg Dietrich Leyding „öffentlich“, d. h. im Gottesdienst, aufführten.

Für den ersten Satz des *Concerto a 2 Clav. & Pedale* d-Moll BWV 596 nach Antonio Vivaldis *Concerto* op. 3,11 (1711) wählte Johann Sebastian Bach in seinem erhaltenen Autograph

239 Lübeck II (2004), S. XII.

240 Für Choralbearbeitungen auf drei Manualen vgl. u. a. J. Praetorius (1974), S. 4–9; Beckmann (1988), S. 20–25 u. 26–29.

241 Dreimanualige Clavichorde entstanden durch Übereinanderstellen dreier einzelner Manualinstrumente. Ungeklärt ist, ob mit „3. Claviere nebst Pedal“ in Bachs Nachlassverzeichnis drei einzelne Clavichorde, jeweils mit Pedal, oder ein dreimanualiges Pedalclavichord gemeint ist; vgl. Rampe (1998), S. 147.

242 Vgl. Anm. 212.

243 Walther (1987), S. 132 f.

(1715–1717)²⁴⁴ eine raffinierte Registrierung, wodurch die in gleicher Lage oder um eine Oktave über den Manualstimmen notierte Basspartie ein bis zwei Oktaven tiefer erklingt. Die gewählten Registerbezeichnungen sowie die Manualverteilung („Oberw.“, „Brustpos.“) ver-raten eindeutig Bachs Dienstinstrument in der Weimarer Schlosskirche²⁴⁵, eine Darstellung auf Pedalclavichord oder -cembalo ist schon mangels eines 32'-Registers undenkbar. Die Tatsache, dass die Registrierung bereits vor Beginn der ersten Akkolade eingetragen wurde und in die Satztechnik eingeflossen ist, schließt die Möglichkeit aus, dass Bach die Klanggestalt des Werkes allein für den Unterricht auf der Weimarer Schlossorgel konzipiert hat. Vielmehr müssen wir damit rechnen, dass diese Komposition vom Bearbeiter selbst auf diesem Instrument vorgetragen worden ist.

Teil 5: Musik zur Ausbildung von Organisten

Die Ausbildung zum Organisten erfolgte wie in jedem anderen Handwerksberuf als Lehre, unterschied sich vom gewöhnlichen Handwerk jedoch durch die Zunftbezeichnung „Kunst“. Der Kunst, deren Bedingungen etwa für Sachsen seit 1653 in einem kaiserlichen Statut zusammengefasst waren, gehörten neben Instrumentalmusikern und „Directores musices“ auch Instrumentenbauer, „Kunst“-Maler und „Kunst“-Handwerker an²⁴⁶. Sie alle saßen an einem einzigen Zunft- oder Stammtisch.

5.1 Beginn der Lehre

Als Lehrherrn wählte man einen „berühmten“ Organisten an seinem Heimatort oder innerhalb der Region. Friedrich Erhard Niedt lässt seinen fiktiven Organistenlehrling Tacitus erzählen²⁴⁷, die Eltern hätten ihn

„von meinem sechsten Jahre an zur Schule/ und nebst dem Lesen/ Schreiben und Rechnen/ auch zur Music, als Singen und Geigen/ mit grosser Sorge und Fleiß, weil ich zu diesem grosse Lust hatte/ gehalten [...]. Als ich nun fast 12. Jahr alt war/ brachte mich mein Vater (welcher mir nicht mehrs und auch nichts bessers mitgeben kunte/ als daß er mich was Rechtschaffenes in meiner Jugend lernen liesse) zu einem Meister/ welcher in dem gantzen Lande den Ruf hatte/ daß er der beste Organist wäre.“

Johann Sebastian Bachs älterer Bruder und erster Lehrer Johann Christoph führt ebenfalls um 1700 in seinem Lebenslauf an²⁴⁸:

„Nachdem mich nun biß in daß 15te Jahr meines Alters in der Schule aufgehalten, hat mich mein Vater, wein zur Music eine bessere beliebunge alß zum Studirn getragen, [aus Eisenach] nachen Erffurth zu dem damaligen Organisten bey d. Prediger Gemeinde, Herrn Johann Pachelbeln verschickt, umb daß Clavier bey Ihm zu fassen, bey welchem mich auch in die 3 Jahre aufgehalten, in dem letzten Jahre meiner Lehre, aber bin ich zum Organisten St. Thomæ [in Erfurt] beruffen worden.“

244 Freundliche Auskunft von Prof. Dr. Yoshitake Kobayashi (Japan).

245 Kooiman, Weinberger und Busch (1995), S. 127 f.

246 Schering (1926), S. 268 ff.; Martin Wolschke, *Von der Stadtfeierei zu Lebrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1981 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 59), S. 33–36.

247 Niedt (1700), Einleitung § X.

248 Hans-Joachim Schulze, *Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, in: BJ 71 (1985), S. 55–81, hier S. 60.

Anton Neunhaber berichtet²⁴⁹ um 1623 in einer Eingabe an den Rat der Stadt Danzig, dass er zunächst im

„Chor in S. Marien Kirchen [...] vor einen Discantisten 6 Jahre lang im singen mich gebrauchen laßen, wie dan auch der Schule bestem Vermögen nach im lernen abgewarttet. [...] Alß hab ich mich, weil ich in der Music und singen, auch componiren einen ziemlichen anfang gehabt, in Gottes nahmen die Organisten kunst, bey Matthias Ledern, domaln Organisten zu S. Peter [in Danzig], in die zwei Jahr, itzo aber zu warschaw bey Paul Siefert auch über zwei Jahr gelernet.“

Jan Pieterszoon Sweelinck erhielt seine Ausbildung offenbar von seinem Vater in Amsterdam, Hieronymus Praetorius zunächst von Hinrich thor Molen, Organist der St. Petrikirche an seinem Heimatort Hamburg, Matthias Weckmann von Johann Klemm am Dresdner Hof, wo er als Sängerknabe fungierte, Johann Pachelbel und Johann Krieger von Georg Caspar Wecker in ihrer Heimatstadt Nürnberg und Johann Sebastian Bach von seinem Bruder in Ohrdruf, bei dem er nach dem Tod der Eltern untergekommen war.

Wahrscheinlich seltener blieb eine Lehre bei einem überregional bekannten Meister an einem weit entfernten Ort. Hierfür wurden häufig städtische oder fürstliche Stipendien gewährt, so etwa für die Ausbildung von Hieronymus Praetorius aus Hamburg bei dem Kölner Domorganisten Albin Walran, für die Sweelinck-Schüler Jacob (II) und Johann Praetorius sowie Heinrich Scheidemann aus Hamburg, Augustus Brücken aus Berlin und Paul Siefert aus Danzig oder für die Fortsetzung der Lehre von Matthias Weckmann bei Jacob (II) Praetorius in Hamburg. Stipendien verpflichteten die Auszubildenden offenbar dazu, nach Abschluss der Lehre in die Dienste des Mäzens zu treten. Dies war bei Hieronymus, Jacob (II) und Johann Praetorius sowie Heinrich Scheidemann der Fall, die allesamt Stipendien der Stadt Hamburg erhalten hatten, aber auch bei Augustus Brücken und Matthias Weckmann, die mit Stipendien der Kurfürsten von Brandenburg bzw. Sachsen ausgestattet worden waren. Paul Siefert, Stipendiat des Danziger Rats, hatte sich nach vergeblicher Bewerbung um Organistenposten an seinem Heimatort erst von der Stadt lossprechen zu lassen, bevor er 1611 eine Stelle in Königsberg antreten konnte²⁵⁰. Anton Neunhaber wies die Danziger Stadtväter gleich von vornherein auf ein solches Junktim hin, als er um 1623 darum bat, die Fortsetzung seiner Lehre in Warschau zu finanzieren²⁵¹:

„Weil aber Paul Siefertt seinen Abschied (wie man sagt) von Kön[iglicher]. May[estät]. [in Warschau] nehmen wird, wolte ich nicht gerne, dieweil ich einen zimlichen anfang gemacht, auch es meinem lieben Vater schon etwas gekostet, ablaßen, besondern vielmehr der kunst weiter nachtrachten, mich auch nicht gerne von hinnen weg begeben, nach dehme man alhier viele gute und kunstreiche Musicanten hatt, und sonderlich den Italianischen Organisten Tarquinius Meruli [Merula] [...] Ist derohalben mein vnterdienstliches bitten, Ewer E. Hk. wollen [...] meiner geringen person im besten gedencken, damitt ich (weil meinem vater wegen der andern kinder die hand zu kurz felt, mir mehr Zuschub zu thun) mich alhier bei gedachtem Organisten noch eine zeittlang zu lernen mir [...] ein lehrgelde, so ich monatlich geben muß, großgünstig zusteur kommen, wil solche eines E. H. Raths guthatt [...] nimmer vergeßen, und meinem lieben Vaterland künftiger zeit, so fern mir Gott das leben gönnen wird, wiederumb zu dienen willig gebrauchen laßen.“

Wie der lateinischen Vorrede von Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* (1624) zu entnehmen ist (siehe S. 67), erfolgten die Verhandlungen mit dem favorisierten Lehrherrn per Brief, so-

249 Seiffert (1891), S. 401.

250 Rauschnig (1931), S. 120 ff.

251 Seiffert (1891), S. 401.

fern eine persönliche Kontaktaufnahme nicht möglich war. Die finanziellen Forderungen des Meisters wurden ebenfalls schriftlich geregelt. Bevor Philipp David Kräuter (1690–1741) und Johann Caspar Seifert (1697–1767) – beide Stipendiaten des Scholarchats der Lutherischen Kirche in Augsburg – 1712 bzw. 1720 ihre Lehre bei Johann Sebastian Bach in Weimar bzw. bei dem Dresdner Kammermusiker Johann Georg Pisendel antraten, führte man mit den künftigen Lehrherren zunächst einen Schriftwechsel mit dem Ziel, die entstehenden Kosten festzulegen und nach Möglichkeit herunter zu handeln²⁵².

Bei gegenseitigem Einvernehmen wurde, wie wir durch Gottfried Silbermann²⁵³ und Johann Gottfried Walther²⁵⁴ wissen, ein „schriftlicher Contract“ geschlossen – bei Minderjährigen zwischen deren Vater bzw. Mentor und dem Meister. Soweit ich sehen kann, blieb bis heute nur ein einziger Kontrakt zur Organistenausbildung erhalten: Es handelt sich um den Lehrvertrag des späteren Darmstädter Hoforganisten Christian Heinrich Rinck mit seinem Lehrherrn, dem Organisten der Erfurter Predigerkirche, Johann Christian Kittel. Wahrscheinlich stimmt dieser Vertragstext im Grundsatz mit jenem Dokument überein, das Kittels eigener Lehrer Johann Sebastian Bach aufgesetzt hatte. Er lautet²⁵⁵:

„Nachdem Herr Rinck aus Gera bey Elgersburg seinen Sohn Christian Heinrich Rinck bey mir in die Information gegeben und diese Lehre auf ein Jahr, nämlich vom 20. Marty 1786 biß den 20. Marty 1787 vestgesezset, wogegen sich Herr Rinck verbindlich machen bey Anfang der Lehre 4 Louis d'or, oder 21 r[eichs]t[aler]. 8 g[roschen], den Louis d'or zu 5 rt. 8 g. Conventions Geld anzuzahlen, und Michaelis 1786 die übrigen 4 Louis d'or zu contentiren, dagegen verbinde ich mich hiermit, oben besagten Christian Heinrich Rinck dieses Jahr hindurch täglich eine Stunde in den reinen Sätzen der tonkunst, sowohl im Spielen auf dem Clavier als Orgel als auch in der Harmonie treulich zu unterrichten; zu desto mehrerer Versicherung haben wir uns beyderseits als Contrahenten eigenhändig unterschrieben diesen Contract ohne alle Ausflüchte, sie mögen Nahmen haben wie sie wollen, pünctlich zu erfüllen, solches bescheinigt hiermit eigenhändig

Johann Christian Kittel
p. t. Org. præd. als Lehrherr
Johann Georg Rinck

Schulmeister in Gera

Erfurt d. 17. Marty 1786
Hierauf beliebten Herr Rinck
4 rt 12 g sage Vier Rthr.
zwölf g Groschen abschlägig
zu bezahlen, ferner 13 rt 12 g und
endlich durch Herrn Beichling 2 rt.“

5.2 Kosten der Ausbildung

Die Ausbildungskosten waren heutigem Ermessen nach spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert erheblich, und die mangelnde Kenntnis solcher zeitgenössischer Konventionen stellt zweifellos die Hauptursache dafür da, dass man sich gegenwärtig schwer tut mit der Vorstellung, Bach habe seine 18 Choräle und Orgel-Triosonaten und Buxtehude seine Praeludien „nur“ für den Unterricht zu Papier gebracht.

Die Tabelle auf den beiden folgenden Seiten vermittelt einen Eindruck von dem damaligen Lehrgeld in Relation zu den festen Gehältern der Lehrherren zwischen 1518 und 1730. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Honoraren, die lediglich für ein gewisses Kontingent an Unterrichtsstunden zu entrichten waren, und Beträgen, die Kost und Logis in der Wohnung

252 Krautwurst (1986), S. 179–181; Rampe (2002 I), S. 84; Köpp (2002), S. 405 f.

253 Dähnert (1962), S. 17 f.

254 Walther (1987), S. 68: Brief an H. Bokemeyer vom 3. Oktober 1729.

255 Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Hs. 3871; zitiert nach Donat (1931), S. IV f.

des Meisters einschlossen. Sofern nicht anders vermerkt, gilt in der von mir zusammengestellten Übersicht Letzteres.

Tabelle 4: Ausbildungskosten und Organistengehälter

Lehrherr	Jahr	Lehrgeld pro Jahr	Organistengehalt
Leonhard Kleber, Pfarrkirche Esslingen	1518	15 Gulden ²⁵⁶	ca. 40 Gulden + Kost ²⁵⁷
Simon Lohet, Hoforganist Stuttgart	1575	46.30 Gulden ²⁵⁸	ca. 90 Gulden ²⁵⁹
Albin Walran, Dom Köln	1576	ca. 175 Mark ²⁶⁰	ca. 220 Mark (Hamburg) ²⁶¹
Hans Leo Haßler, Organist Fugger-Familie Augsburg	1595	48 Gulden ²⁶²	226 Gulden ²⁶³
Jan Pieterszoon Sweelinck, Oude Kerk Amsterdam	1613	200 Florin ²⁶⁴	360 Florin ²⁶⁵
Christian Erbach, Stadtorganist und Leiter der Stadtpfeiferei Augsburg	1613	100 (150) Reichstaler ²⁶⁶	100 Reichstaler ²⁶⁷
Johann Ulrich Steigleder, Stiftskirche Stuttgart	1617	30 Gulden (ohne Kost/ Logis) ²⁶⁸	110 Gulden + Naturalien ²⁶⁹
Franciscus de Minde, Oper Hamburg	ca. 1660	36 Reichstaler (ohne Kost/Logis) ²⁷⁰	?
Johann Caspar Kerll, Hoforganist Wien	1671–1692	72–96 Reichstaler ²⁷¹	ca. 785 Reichstaler ²⁷²

256 Karin Berg-Kotterba, *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, Erster Teil, Frankfurt/M. 1987 (= EdM 7), S. 142. Der Betrag wurde von Ciriacus Fridel aus Esslingen entrichtet und enthielt daher vermutlich weder Kost noch Logis.

257 Geschätzte Angabe entsprechend dem Gehalt des Hoforganisten Utz Steigleder (1534/35) im benachbarten Stuttgart; vgl. Walther Pfeilsticker (Hrsg.), *Württembergisches Dienerbuch*, 3 Bde., Stuttgart 1957–1974, § 958.

258 Ernst Emsheimer, *Johann Ulrich Steigleder. Sein Leben und seine Werke*, Kassel 1928, S. 8f. Das Lehrgeld wurde für den Unterricht von Adam Steigleder entrichtet.

259 Geschätzt wiederum nach dem Gehalt des Hoforganisten-Kollegen Utz Steigleder im Jahre 1573 (103 Gulden); vgl. Pfeilsticker (wie Anm. 257), § 958.

260 Leichsenring (1982), S. 120. Lehrgeld für die Ausbildung von Hieronymus Praetorius, gezahlt vom Rat der Stadt Hamburg. Die Summe betrug 217 lübische Mark und 4 Groschen für 15 Monate.

261 Leichsenring (1982), S. 119. Gesamteinnahmen von Jacob (I) Praetorius 1575 als Organist und Kirchenschreiber an St. Jacobi und St. Getrud.

262 Rudolf Wagner u. Friedrich Blume, Art. *Haßler*, in: MGG 5 (1956), Sp. 1798–1813, hier Sp. 1805. Betrag für die Lehre von Herkünald Fröschel „mit Lernung auf dem Instr[ument]“.

263 Ebd., Sp. 1803.

264 Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 210. Halbjährlich 25 Dukaten (entsprechend 100 Karoligulden oder Florin; vgl. Sigtenhorst Meyer [1934], S. 71) zahlte der brandenburgische Kurfürst für die Ausbildung von Augustus Brücken aus Berlin.

265 Sigtenhorst Meyer (1934), S. 49 f.

266 Schmid (1954), Sp. 1467, mit einem Bericht des Augsburger Stadtpfeifers Philipp Zindelin. Der Betrag entfiel je hälftig auf Lehre sowie Kost/Logis. Unbegabte Lehrlinge entrichteten laut Zindelin 50 Reichstaler zusätzlich.

267 Ebd., Sp. 1466 f.

268 Ebd. Lehrgeld für die Ausbildung von Lucas Sauter aus Stuttgart.

269 Emsheimer (wie Anm. 258), S. 21.

270 Mattheson (1740), S. 227. Der Betrag wurde u. a. für die Gesangsausbildung von Matthias Weckmanns Sohn Jacob entrichtet; vgl. Rampe (2002 I), S. 84.

Vincent Lübeck, St. Cosmae & Damiani Stade	1697	24 Reichstaler (ohne Kost/Logis) ²⁷³	ca. 120 Reichstaler ²⁷⁴
Johann Heinrich Buttstedt, Predigerkirche Erfurt	1702	24 Reichstaler (ohne Kost/Logis) ²⁷⁵	ca. 62 Reichstaler + Naturalien ²⁷⁶
Johann Mattheson, Oper Hamburg	1705	36–72 Reichstaler (ohne Kost/Logis) ²⁷⁷	300 Reichstaler ²⁷⁸
Johann Sebastian Bach, Hoforganist Weimar	1711	24 Reichstaler (ohne Kost/Logis) ²⁷⁹	175 Reichstaler ²⁸⁰
Johann Sebastian Bach, Hoforganist Weimar	1713	80 Reichstaler ²⁸¹	175 Reichstaler ²⁸²
Conrad Dreyer, Oper Hamburg	ca. 1713	24 Reichstaler (ohne Kost/Logis) ²⁸³	150 Reichstaler ²⁸⁴
Johann Georg Pisendel, Kammermusiker Dresden	1720	200 Reichstaler ²⁸⁵	568 Reichstaler ²⁸⁶
Johann Gottfried Walther, Stadtkirche Weimar	1730	27 Reichstaler (ohne Kost/Logis) ²⁸⁷	100 Reichstaler ²⁸⁸

Unter Kost und Logis verstand man laut Vereinbarung zwischen dem Kurfürsten von Brandenburg und Jan Pieterszoon Sweelinck (1613) „Kost, Stube, Cammer, Bett, gewandt

271 Ebd., S. 137; die angeführten Beträge (6 bzw. 8 Gulden monatlich) wahrscheinlich inkl. Kost und Logis. Laut Mattheson „informierte“ Kerll „fleißig, und ließ sich seine Mühe diesenfalls, mit 3. bis 6. Reichsthalern monatlich, insgemein belohnen. Unter seinen Schülern befand sich einsmahl ein Nürnberger, der ihm so gar 8. Rthl. monatlich gab, und sich bey seiner ältesten Tochter, mit vielem Versprechen einschmeichelte, um dem Vater die rechten und besten Künste abzulernen.“

272 Adolf Sandberger (Hrsg.), *Ausgewählte Werke des kurfürstlich Bayerischen Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll*, Leipzig 1901 (= DTB II,2), S. XXXVII. Kerll erhielt 900 Gulden jährlich.

273 Ebd., S. 39.

274 Syré (2000), S. 109 f. Lübeck erhielt bis zu 750 Mark lübisch; vgl. Rampe (2002 I), S. 85.

275 Walther (1987), S. 67 f.: Brief an Bokemeyer vom 3. Oktober 1729. Den angegebenen Betrag bezahlte Walther selbst, der gleichzeitig Organist an St. Thomas in Erfurt war; vgl. Rampe (2002 I), S. 83 f.

276 Ziller (1935), S. 17 und 127. Das Gehalt betrug 72 Gulden.

277 Ebd. Das Lehrgeld betrug „5. biß 6. die geringsten aber 3. Thaler schwer Geld, (oft Species oder Kronen)“.

278 Mattheson (1740), S. 193.

279 Bach-Dokumente 2, Nr. 53. Der Betrag wurde „pro Informatione auf dem Clavier“ des Pagen Adam Friedrich von Jagemann im Juli 1711 entrichtet; vgl. Rampe (2002 I), S. 84.

280 Bach-Dokumente 2, Nr. 39. Das Gehalt betrug 200 Gulden meißnisch.

281 Krautwurst (1986), S. 180; Rampe (2002 I), S. 84. Das Lehrgeld wurde vom Scholarchat der Lutherischen Kirche in Augsburg für Philipp David Kräuter bezahlt und umfasste „Kost und Information“.

282 Vgl. Anm. 280.

283 Rampe (2002 I), S. 84.

284 Mattheson (1740), S. 55; Rampe (2002 I), S. 83 f.

285 Köpp (2002), S. 405 f.; Rampe (2002 I), S. 84. Bezahlt wurden vom Scholarchat der Lutherischen Kirche in Augsburg „Kost und lehrgelt“ mit jeweils 100 Reichstalern für die auf der „violin v. composition intendirte perfectionirung“ von Johann Caspar Seifert.

286 Köpp (2002), S. 98.

287 Walther (1987), S. 103: Brief an Bokemeyer vom 6. Februar 1730. Walther nahm 2 Reichstaler 6 Groschen – offenbar monatlich und ohne Kost/Logis.

288 Wolfgang Lidke, *Das Musikleben in Weimar von 1683–1735*, Phil. Diss. Leipzig 1953, S. 54.

vnd waschenlohn“ zuzüglich „Kleidung, Schuen, vnd anderen täglichen ausgaben“, auf die von den jährlich zu entrichtenden 50 Dukaten 15 $\frac{3}{4}$ bzw. 15 Dukaten entfielen, zusammen also rund 60%²⁸⁹. Genau 50% der Gesamtsumme forderte im selben Jahr Christian Erbach für Kost und Logis. Ebenso hoch waren die Aufwendungen bei Johann Georg Pisendel 1720 in Dresden. Dass in diesem Fall mit insgesamt 200 Reichstalern ohnehin ein Höchstbetrag erreicht wurde, den nur ein Spitzenmusiker am kurfürstlichen Hof zu nehmen vermochte, ergibt sich aus den eher bescheidenen 80 Reichstalern, die Johann Sebastian Bach in Weimar 1713 vom selben Augsburgener Scholarchat erhielt. Bach hatte zunächst 100 Reichstaler gefordert, sich dann aber herunter handeln lassen²⁹⁰. In den 80 Reichstalern enthalten waren freilich bereits die Zahlungen für Kost und Logis, wohl rund 40 Reichstaler. Bedenkt man aber, dass protestantische Organisten seit Einsetzung der lutherischen Kirchenordnungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Anspruch auf eine kostenfreie oder fast kostenlose Dienstwohnung hatten²⁹¹, dass in einer einzigen Kammer auf Stockbetten mindestens sechs Lehrlinge unterzubringen waren und dass deren Verpflegung bei einer mehrköpfigen Familie nebst Magd, die sich laut Niedt²⁹² sogar ein Dorforgantist leisten konnte, nicht allzu sehr ins Gewicht fiel, wird deutlich, dass Leistungen für Kost und Logis an den Lehrherrn weitere Gewinnspannen bargen. Ein gefragter Lehrmeister wie Christian Erbach vermochte seine Einkünfte sogar noch zu steigern, indem er für „unbegabte“ Lehrlinge einen Zuschlag von nicht weniger als 50% auf das gesamte Lehrgeld erhob!

Vermutlich bildete Jan Pieterszoon Sweelinck gleichzeitig bis zu 20 Organisten aus²⁹³. Ebenso viele Schüler hatte Johann Mattheson bereits 1705 im Alter von 24 Jahren²⁹⁴, mindestens die Hälfte davon Vincent Lübeck 1697 am Ende seiner Stader Amtszeit, Johann Sebastian Bach nach 1708 in Weimar²⁹⁵ und Conrad Dreyer um 1713 in Hamburg²⁹⁶. Johann Gottfried Walther unterrichtete in „guten“ Zeiten 15–18 Lehrlinge²⁹⁷. Gewiss werden von diesen nicht sämtliche in der Wohnung des Meisters gelebt haben. Vergleicht man jedoch die allein für Unterricht anfallenden Honorare jener Epoche, so ergibt sich ein Mindestbetrag von zwei Reichstalern pro Schüler und Monat, den Lübeck 1697, Buttstedt 1702, Bach 1711 und Dreyer 1713 erhoben. Zahlungen in derselben Höhe wurden auch für Clavierlektionen jugendlicher Dilettanten fällig, etwa 1732/33 an den Leipziger Thomasorganisten Johann Gottlieb Görner für den Unterricht der Töchter des Fabrikanten Georg Heinrich Bose²⁹⁸. Johann Gottfried Walthers Preis lag 1730 geringfügig darüber. Höhere Honorare – zwischen monatlich drei und sechs Reichstalern – strichen hingegen Franz de Minde und Johann Mattheson in Hamburg ein. Legt man die vermutlich 40 sowie die 100 Reichstaler, die Bach und Pisendel für den Unterricht von Lehrlingen in Kost und Logis erhielten, auf Monatsraten um,

289 Sachs (wie Anm. 264), S. 210.

290 Rampe (2002 I), S. 84.

291 Leichsenring (1982), S. 23 f.

292 Niedt (1700), Einleitung § XII.

293 Sigthenhorst Meyer (1934), S. 70 ff.

294 Mattheson (1740), S. 193.

295 Hans Löffler, *Die Schüler Job. Seb. Bachs*, in: BJ 40 (1953), S. 5–27, hier S. 7–12.

296 Rampe (2002 I), S. 84.

297 Walther (1987), S. 133.

298 Werner Neumann, *Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose*, in: BJ 56 (1970), S. 19–31, hier S. 22.

so entstehen ähnliche oder sogar höhere Beträge (bei Bach 3 1/3, bei Pisendel 8 1/3 Reichstaler). Es liegt demnach nahe, die unterschiedlichen Preise nicht allein auf den „Marktwert“ der Lehrmeister, sondern auch auf die jeweilige Anzahl an Stunden und auf besondere „Serviceleistungen“ zurückzuführen, worauf in den nächsten Abschnitten zurückzukommen sein wird.

Schon jetzt ist festzuhalten, dass die Lehrtätigkeit erfolgreicher Meister einen wesentlichen Teil von deren Gesamteinkommen ausmachte, nämlich zwischen der Hälfte und fünf Sechsteln. Ausgehend von einem Durchschnittswert um drei Reichstaler je Schüler und Monat – also ohne zusätzliche Gewinne aus Kost und Logis – verdiente Vincent Lübeck 1697 durch Unterrichten jährlich mindestens 360 Reichstaler bei einem Gehalt von etwa 120 Reichstalern, Johann Mattheson mindestens 720 Reichstaler bei einem Gehalt von 300 Reichstalern, Johann Sebastian Bach 1713 mindestens 360 Reichstaler bei einem Gehalt von 175 Reichstalern und Johann Gottfried Walther um 1730 mindestens 540 Reichstaler bei einem Gehalt von 100 Reichstalern²⁹⁹. Folglich lebten Organisten hauptsächlich vom Unterrichten, und die Einnahmen, die sie durch Orgelspiel und Unterrichten zu erzielen vermochten, waren, relativ gesehen, derart hoch, dass sie von heutigen Hochschullehrern, wenn überhaupt, nur durch Nebentätigkeiten erheblichen Umfangs zu erreichen sind.

Merkwürdigerweise blieben diese beachtlichen wirtschaftlichen Verhältnisse protestantischer Organisten und die Umstände ihrer Entstehung jedoch von der Forschung bis heute vollkommen unberücksichtigt. Daher wundert sich Cynthia Turner beispielsweise über die Summe von 1200 Reichstalern, die Melchior Schildt bei seinem Tod 1667 hinterließ, und stellt zu Recht fest, dass dieses Vermögen durch dessen Gehalt von 100 Reichstalern als Organist der Hannoveraner Marktkirche nicht anzuhäufen war³⁰⁰. Selbst die vielzitierten 700 Reichstaler, die Johann Sebastian Bach 1730 bezogen haben will³⁰¹, werden nur seinen Einnahmen aus dem Leipziger Thomaskantorat, nicht aber seinem tatsächlichen Verdienst entsprochen haben, der in der Nähe von 1200 Reichstalern lag. Dass das Gegenteil, nämlich das Ausbleiben von Lehrlingen, einen Organisten geradezu in Existenznöte bringen konnte, belegt ein Schreiben Johann Gottfried Walthers vom 3. Oktober 1729 an seinen Brieffreund Heinrich Bokemeyer, betreffend die jüngste Erhöhung von „Accis und Trancksteuer“³⁰²:

„Nunmehr ist es an dem, daß das wenige [Geld], so ehemals bey schwacher familie und wenigem Aufgange habe zurück legen können, wiederum herfürsuchen und bey jetzigen Umständen, da fast keine Scholaren, sondern derer, so zu sagen, nur dritthalben habe, zubüßen muß. Dieses letztere befremdet mich auch nicht, indem es wohl nichts anders seyn kan, daß die in so langer Zeit gezogene Scholaren, so in Städten und Dörffern untergekommen sind, wiederum andere auf- und mithin die Nahrung mir entziehen. Mein Trost hierbey ist dieser: daß, dem Gewißen nach, aufrichtig mit ihnen verfahren, und sie den nächsten Weg ohne Umschweifff geführt, obgleich politice zu reden, nicht klüglich daran gehandelt habe.“

299 Zum Vergleich: Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde in Wien für den Clavierunterricht eines Dilettanten, etwa bei Mozart, 800 Gulden bezahlt – entsprechend Mozarts Gehalt als k. k. Hofkomponist; vgl. Rudolf Angermüller, *Ehre, Ruhm und Geld. Die Finanzen Mozarts*, in: *Mozart. Bilder und Klänge*, Salzburg 1991, S. 348 f.

300 Cynthia Turner, *Melchior Schildt (1592/93–1667): Towards a reassessment*, in: *The Organ Yearbook* 17 (1986), S. 67–80.

301 Bach-Dokumente 1, Nr. 23, S. 67: Brief an Georg Erdmann in Danzig vom 28. Oktober 1730.

302 Walther (1987), S. 74.

Allein aufgrund seines Organistengehaltes war Walther damals nicht mehr in der Lage, seinen Lebensstandard zu halten, obwohl ein solcher „Organisten Dienst“ nach den Worten Johann Sebastian Bachs „so viel ab[warf], daß ein ehrlicher Mann davon leben kann“³⁰³.

5.3 Umfang und Inhalt einer Organistenlehre

Angesichts derartiger Verhältnisse ergibt sich von selbst, dass der Lebensalltag von Orgelmeistern weniger von den Gottesdiensten am Wochenende geprägt wurde als vielmehr im Zeichen der Unterrichtstätigkeit stand. Nicht nur die räumliche Situation innerhalb der Dienstwohnung, sondern auch die Anschaffung von Saitenclavieren und Unterrichtsmaterialien sowie die Einteilung der Arbeitszeit richteten sich nach der aktuellen Schülerzahl des Lehrherrn. Unterrichtet wurde das ganze Jahr hindurch täglich, d. h. sechs Mal die Woche, mindestens je eine Stunde (siehe den Lehrvertrag Christian Heinrich Rincks auf S. 93), laut Friedrich Erhard Niedt „vormittags von 7. biß 8. Uhr“³⁰⁴. Philipp David Kräuter erhielt 1712/13 von Johann Sebastian Bach³⁰⁵

„den Tag gewiß 6 Stund zur Information, die ich dann absonderlich zur Composition und Clavier, auch bißweilen zu anderen Instrumenten exercirung hoch vonnöthen habe, die übrige Zeit wende ich vor mich allein zum Exerciren und decopiren an.“

Vermutlich hat Bach Gruppenunterricht erteilt und damals mindestens sechs Lehrlinge gleichzeitig in der Ausbildung gehabt. Für diese Unterrichtsform fielen die erwähnten drei bis acht Reichstaler monatlich an. Daneben gab es aber auch Auszubildende, die versuchten, ihren Lehrbrief gleichsam auf dem Weg einer „halben“ Lehre zu erwerben. Gegen ein solches Unterfangen protestierte Jacob Adlung 1758 in einer Fußnote³⁰⁶:

„Ich will nicht gedenken, daß ein fauler Schüler auch oft verdriesliche Lehrer macht. Lächerlich ist es, wenn nach hiesiger üblen Gewohnheit wöchentlich etwa 2 Stunden Lectiones auf dem Clavier genommen werden, und unterdessen macht sich der Scholar anderwärts viel zu schaffen, oder wird zu häuslichen Verrichtungen gebraucht. Er kommt in langer Zeit in seiner Kunst nicht weit. Wohlan, heißt es, hier ist nichts zu thun; ich wende noch 100 und mehr R[eichs]th[ale]r. an meinen Sohn, und schicke ihn zu dem grossen Künstler nach N. N. Es geschiehet, daß er nach weniger Zeit zurücke kommt, und kennt vor Stolz sich selbst nicht, geschweige seine vorigen Lehrer. Ja man findet, daß er auswärtz allerdings etwas gelernt. Mein! bist du denn so einfältig im Nachdenken? soll denn der erste Lehrer dich so weit bringen, wenn du 2mal wöchentlich gelehret wirst, als der andere, bey welchem du wohl alle Tage so viel Zeit darauf verwendest? bey welchem du auf keine andere Sache, wie zu Hause, zu gedenken hast, sondern kannst bey dem einzigen Clavier Tag und Nacht bleiben?“

Walther nennt eine Lehre von „nur 2 bis 3 Stunden wöchentl.“ „ein sehr wenig, dafür kein Schuhflicker einem seine Profession lehren würde“³⁰⁷. Für einen „von so gearteten Gästen“ nahm er bei „wöchentl. 3 Stunden“ die in Tabelle 4 angeführten zwei Reichstaler sechs Groschen, also deutlich weniger als für Unterricht bei gleichzeitiger Kost und Logis. Eine solche Ausbildung betrachtete auch er als verlorene Zeit:

„Solcher gestalt habe abermahl für 2 rdl. und 6 g. einen halben Organisten gezogen, der vielleicht in kurtzer Zeit selbst zu practiciren anfangen wird. Dieses sind die schönen Früchte von dem überall herrschenden Geld-

303 Zitiert nach Otterbach (1985), S. 77.

304 Niedt (1700), Einleitung § XX.

305 Krautwurst (1986), S. 180.

306 Adlung (1758), S. 810 f.

307 Walther (1987), S. 74. Ebd. (S. 103) die folgenden Zitate.

Mangel. Meiner seits bedauere nichts mehr, als den Zeit-Verlust hierbey, daß kahler 18 d. [Taler im halben Jahr] wegen, (welches pretium doch manchem viel deüchtet) eine gantze Stunde versäumen muß!“

Soweit ich feststellen kann, begann eine erste Lehre im Alter zwischen acht und 17 Jahren. Diese Zeitspanne ergibt sich aus den Lehrbüchern des Joachim Dralle (geboren 1642) in Lüneburg, begonnen 1650 von seinem vermutlichen Lehrherrn Franciscus Schaumkell (siehe S. 69 f.), und von Johann Valentin Eckelt (geboren 1673), angefangen 1690 von Johann Pachelbel (siehe S. 70). Johann Sebastian Bach nahm seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann ebenfalls bereits unmittelbar nach dessen zehnten Geburtstag in Ausbildung, vermutlich weil er seine eigene Lehre nach dem Tod der Eltern 1695 im gleichen Alter angetreten hatte³⁰⁸. Andere Lehrlinge wie Niedts fiktiver Tacitus, die Sweelinck-Schüler Gottfried Scheidt und Johann Praetorius sowie Heinrich Nicolaus Gerber (siehe S. 70) waren bei Lehrbeginn zwischen zwölf und 13 Jahre alt. In manchen Fällen, etwa bei Schülern Vincent Lübecks sowie bei Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach und Johann Tobias Krebs, erfolgte die Lehre parallel zum Besuch von Lateinschule oder Gymnasium³⁰⁹.

Manche Lehrlinge traten ihre Ausbildung erst mit 21 (Samuel Scheidt und Paul Siefert bei Sweelinck) oder 22 Jahren (Philipp David Kräuter und Heinrich Nicolaus Gerber bei Bach) an. Hier kann in Wirklichkeit nur von Fortbildung gesprochen werden, denn Scheidt hatte bereits eine hauptamtliche Organistenstelle inne, bevor er um 1608 nach Amsterdam reiste, und Heinrich Nicolaus Gerber studierte während seiner dritten Lehre seit 1724 an der Leipziger Universität. Philipp David Kräuter war in Bachs Unterricht schon nach einem halben Jahr in der Lage, dem Augsburger Scholarchat eine selbst komponierte Kantate „im neuesten und künstlichsten“ Kirchenstil zu senden³¹⁰. Wahrscheinlich galten solche Fortbildungen damals nicht als Lehre, sondern als Studium. Jedenfalls würde diese Schlussfolgerung die bekannte Briefstelle in Carl Philipp Emanuel Bachs Schreiben vom 13. Januar 1775 an Johann Nicolaus Forkel erklären. Gefragt nach den Vorbildern seines Vaters, nannte der Bach-Sohn u. a. den „Lüneburgischen Organisten Böhmen“³¹¹. Ursprünglich hatte Carl Philipp Emanuel allerdings „seinem Lüneburgischen Lehrmeister Böhmen“ notiert, diese Bemerkung jedoch gestrichen und ersetzt, wohl erinnernd, dass die Lehrzeit seines Vaters bereits in Ohrdruf beendet war und dieser seit 1700 bei Georg Böhm in Lüneburg sowie laut Nekrolog³¹² bei Jan Adams Reincken in Hamburg lediglich noch weitere Unterrichtsstunden genommen hat.

Die eigentliche Lehre konnte zwischen einem halben Jahr und zehn Jahren dauern. Beides sind Extremwerte, die zu den Klagen Walthers über semiprofessionelle Organisten³¹³ und von Niedts Tacitus über unfähige Lehrmeister³¹⁴ führten. Eine gewöhnliche Lehre bei Sweelinck beispielsweise dauerte drei bis vier Jahre, so die Lehrzeit von Melchior Schildt, Gottfried Scheidt, Johann Praetorius und Heinrich Scheidemann. Hieronymus Praetorius wurde von Albin Walran in Köln drei Jahre lang ausgebildet (wobei er bereits in Hamburg Clavier-

308 Rampe (2002 I), S. 83.

309 Ebd.

310 Krautwurst (1990), S. 35 f.

311 Bach-Dokumente 3, Nr. 803, S. 288.

312 Ebd., Nr. 666, S. 665.

313 Vgl. Teil 3.1.1 dieser Studie, S. 168.

314 Niedt (1700), Einleitung § XXII.

unterricht erhalten hatte), Johann Sebastian Bach von seinem Bruder vermutlich fünf Jahre lang (von 1695 bis 1700 während der Schulzeit).

Niedt³¹⁵ und Walther³¹⁶ zufolge begann eine Organistenlehre ohne oder allenfalls mit elementaren Tastenkenntnissen. Vorausgesetzt wurden anscheinend jene musikalischen Grundlagen im Singen und Geigen, die man damals im Musikunterricht und Chor der Lateinschule durch den Kantor erwerben konnte³¹⁷. In diesem Zusammenhang ist von Interesse, dass viele Organisten seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – von Buxtehude über Bruhns bis hin zu Bach, Walther und Krebs – die Violine beherrschten. Aus Sicht Jacob Adlungs war die Violine sogar das eigentliche Instrument des Meisters, wenn er Tastenspieler lehrte, vor allem im Generalbass: „Ohne Violin ist nicht gut zu informiren“³¹⁸. Kräuter gibt an, Bach habe ihn nicht nur auf Tasten-, sondern „auch bißweilen zu andern Instrumenten“ unterrichtet³¹⁹; seinen Schülern testierte Bach regelmäßig Fähigkeiten auf Violine und Violoncello³²⁰.

Über Verlauf und Ziel einer idealen Ausbildung berichtet Johann Gottfried Walther in zwei Briefen. Im ersten heißt es³²¹:

„Es werden nunmehr 4 Jahr seyn, daß einen fremden in der Composition und auf dem Claviere, neml. im G[enerall. B]aß. u. Choralen 2 Jahr lang informiret, und zwar gantz von fornem an, denn erwehnter Scholkunte, als er zu mir kam, etwa ein halb Dutzend Menuetten und sonst gar nichts spielen; war aber fleißig, und brachte es in allerseits stücken so weit, daß er mich nicht allein in der Kirche ablösen, sondern auch, unter andern, beykommende Ciacona verfertigen kunte. Nach Verlauff dieser 2 Jahre gab ihm den Rath; er möchte nun 1 Jahr sich nach Hause begeben, das erlernete fleißig repetiren, wöchentl. etwa[s] neues setzen; selbiges memoriren, und sich sodann nach Gelegenheit, unterzukommen, umsehen.“

Den Rat, sich nach Abschluss der Lehre gleichsam als Ersatz für Gesellenjahre „zu Hause noch einweilen brav zu exerciren“, erteilte auch Johann Sebastian Bach³²². Die eigentliche Meisterprüfung war durch das Probespiel für eine Organistenstelle gedeckt.

Wie man nach der Ausbildung zuhause in die Praxis des Gottesdienstes eingeführt wurde, erfahren wir ausgerechnet aus einem katholischen Dokument, demzufolge 1642 eine Frau als Aushilfe am Spieltisch der großen Orgel im oberösterreichischen (Männer-)Kloster Schlägl eingesetzt wurde. Der Stiftsorganist Georg Kopp, Nachfolger von Christian Erbach junior, bat den Schlägl Hofrichter, er wolle „die Maria“, seine Schülerin, in seiner Abwesenheit³²³

„stark zum Schlagen daheimhalten [zum Üben zuhause anhalten], sonst hat sie schon ein guetes fundamentum und provitatur, da sie aber kein ferners Exercitium haben wurt würt sie ehung vergessen, als sie es gelernt hat, wär auch guet für sie, daß mans zu zeitten in der Kirchn auff der orgl ließ schlagen, damit sies gewohnet, und kann ihr [Johann] Hofpauer [ein weiterer Adjuvant] hierin wohl zu hülf kommen, und sonderlich auch, daß sie

315 Niedt (1700), Einleitung § X.

316 Walther (1987), S. 105: Brief an H. Bokemeyer vom 6. Februar 1730.

317 Vgl. hierzu John Butt, *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge 1994, pass.

318 Adlung (1758), S. 794 f. Von Heinrich Nicolaus Gerber ist eine Generalbassaussetzung „a 4. Voc.“ zu Tomaso Albinonis Violinsonate a-Moll op. 6,6 (ca. 1712) erhalten, die 1725 im Unterricht bei Johann Sebastian Bach angefertigt und von diesem korrigiert wurde; vgl. Dürr (1978), S. 9 f. Demnach wird Bach die Geigenpartie gespielt haben, während Gerber am Tasteninstrument saß.

319 Krautwurst (1986), S. 180.

320 Bach-Dokumente 1, Nr. 68–81; Bach-Dokumente 3, Nr. N 56a.

321 Walther (1987), S. 105: Brief an H. Bokemeyer vom 6. Februar 1730.

322 Zitiert nach Otterbach (1985), S. 77.

323 Rupert Gottfried Frieberger (Hrsg.), *Die große Orgel in der Stiftskirche Schlägl. Ihre Geschichte und Wiederherstellung*, Innsbruck 1989 (= Musikwissenschaftliche Beiträge der Schlägl Musikseminare 4), S. 27.

ihre [er]lernten sachen aus der Tabulatur fleißig repetier und zu zeitten was von ihr selbst [Improvisiertes] darauf schlagen lehren, wie ich ihr dann sachen will mitgeben, daß sie genug zu studieren habe.“

In einem zweiten Brief beschreibt Johann Gottfried Walther seine erfolgreiche Lehrmethode im Detail und lässt zugleich durchblicken, dass diese eher die Ausnahme darstellte. Die Rede ist „von den Principal-Stücken [der Lehre], als General-Bass und Choralen“³²⁴:

„Die Methode in beyden ist 4stimmig, und zwar in den letztern so, daß die Füße den Baß im Pedale absonderlich, und die Hände die übrigen 3 Stimmen dazu formiren, und einander in der Ausschmückung secundiren, daß man hierdurch ipsissimas Compositionis communis regulas, die mich vorangezeigter maßen 24 rdl. gekostet, erlernen müße, indem die Ursachen von allem was dabey vorfällt gesagt werden, ist wohl außer Streit; das schlimmste aber für mich [ist], daß die meisten [Lehrlinge] denken: es müße so seyn, und die gantze Welt mache es also; und demnach von den wenigsten als nur von denen, die anfänglich anderweit anders angeführt worden und also den Unterscheid mercken, dafür heimlich gedancket wird.“

Die Rede ist hier also von Chorälen in Form und Satztechnik des *Orgel-Büchlein* BWV 599–644. Johann Sebastian Bach ging mit seinen Lehrlingen dem Zeugnis des Sohnes Carl Philipp Emanuel nach ganz ähnlich vor³²⁵:

„Da er selbst die lehrreichsten Claviersachen gemacht hat, so führte er seine Schüler dazu an. In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller der trockenen Arten von Contrapuncten³²⁶, wie sie in Fuxen u. andern stehen. Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbasses machen³²⁷. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bässe machen [siehe Teil 3.2.1 dieser Studie, S. 174 ff.]. Besonders drang er sehr starck auf das Aussetzen der Stimmen im General-Baße. Bey der Lehrart in Fugen fieng er mit ihnen die zweystimmigen an³²⁸, u. s. w. Das Aussetzen des Generalbaßes u. die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Composition, quoad Harmoniam [was die Mehrstimmigkeit betrifft].“

Dabei handelte es sich wohlgermerkt um die Anfänge der Organistenausbildung, nicht, wie oftmals angenommen, um ein Kompositionsstudium, was aus der Fortsetzung von Carl Philipp Emanuel Bachs Kommentar eindeutig hervorgeht:

„Was die Erfindung der Gedancken betrifft, so forderte er gleich anfangs die Fähigkeit dazu, u. wer sie nicht hatte, dem riethe er, gar von der Composition wegzubleiben. Mit seinen Kindern u. auch anderen Schülern fieng er das Compositionsstudium nicht eher an, als bis er vorher Arbeiten von ihnen gesehen hatte, woraus er ein Genie entdeckte.“

324 Walther (1987), S. 74: Brief an H. Bokemeyer vom 3. Oktober 1729.

325 Bach-Dokumente 3, Nr. 803, S. 289.

326 Zumindest eines von zwei jüngst entdeckten und von Walter Werbeck (*Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde*, in: BJ 89 [2003], S. 67–95) vorgestellten Manuskripten mit Kontrapunktübungen könnte auf Bachs Unterrichtstätigkeit zurückgehen.

327 Ein erhaltener, Bach zugeschriebener und 1738 datierter Traktat *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompanement* (Bach-Dokumente 2, Nr. 433; Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach* 2, Leipzig 1880, S. 913) fußt im Wesentlichen auf dem ersten Teil von Niedts Publikation (1700) und könnte in Bachs Unterricht diktiert worden sein, da eine Anzahl von Satzfehlern unkorrigiert blieb. Titelblatt und zahlreiche Korrekturen stammen von Carl August Thieme, von 1735–1745 Alumne der Leipziger Thomasschule. Die eigentliche Niederschrift wurde von unbekannter Hand vorgenommen. Vgl. Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis*, in: Rampe und Sackmann (2000), S. 385–399, hier S. 385 f.

328 Vgl. Ulrich Siegele, *Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: Rampe (2002 II), S. 321–471, hier S. 321–330. Dort auch das folgende Zitat.

Anstelle von Generalbassübungen und vierstimmigen Chorälen veranlasste Christian Erbach seine Lehrlinge, „ain buech“ anzuschaffen, in dem sie „den orland aussetz[ten]“³²⁹ und wohl nach italienischem Vorbild³³⁰ kolorierten: Motetten und/oder Madrigale von Orlando di Lasso. Nach demselben Prinzip hatte bereits Giovanni Pierluigi da Palestrina Kompositionsunterricht erteilt³³¹, und Girolamo Diruta in Venedig widmete der Intavolierung nebst Kolorierung ein ganzes Kapitel seines zweiteiligen Organistenlehrbuchs *Il Transilvano* (1593 und 1609)³³². Vermutlich entsprang also ein Großteil der zahlreich überlieferten Sammlungen mit Intavolierungen des 16. und 17. Jahrhunderts³³³ zeitgenössischer Organistenausbildung. „Sätze und Gänge“ sollte man „auch variiren, das ist, aus grossen Noten viel kleinere machen können“; damit war, so forderte Jacob Adlung (1758) noch immer, ein erster Schritt zur Improvisation getan³³⁴. Dieselbe Praxis dürfte von Sweelincks Schülern und anderen norddeutschen Organisten übernommen worden sein. Sweelinck selbst jedoch, von dem keine Intavolierungen vokaler Vorlagen bekannt sind, scheint die von ihm nach den Traktaten Zarlinos von 1558 und 1571 kompilierten *Composition Regeln*³³⁵ bevorzugt und an seine Lehrlinge weitergegeben zu haben³³⁶.

Tonsatz- und Kontrapunktübungen erfolgten nicht auf dem Papier, sondern auf einer Eselshaut. Christian Erbach verlangte von einem Lehranfänger, dass er außer „clavichordi oder instrument“ „auch ein cartell oder eselshaut“ zum Unterricht mitbrachte, „darauff er lerne den contrapunct und componiren“³³⁷. Eine „eselshaut“, ein „cartell“, „Palimpsest“ oder eine

329 Schmid (1954), Sp. 1467.

330 Vgl. Teil 1 dieser Studie, S. 44–48.

331 Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4), S. 35–52; Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York and Oxford 1997, S. 105.

332 Hermelink und Owens, ebd.

333 Schierner (1961), S. 101–109; Richard Erig u. J.-C. Zehnder, *Die instrumentale Diminution und die organistische Kolorierungspraxis*, in: Walter Salmen (Hrsg.), *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 1978 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 2), S. 77–92; Cleveland Johnson, *Vocal Compositions in German Organ Tablatures 1550–1650: A Catalogue and Commentary*, New York 1989; Hans van Nieuwkoop, *Paul Hofhaimer and the Art of Improvisation*, in: Hans Davidsson u. S. Jullander (Hrsg.), *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Göteborg 1995, S. 61–74; Michael Belotti, *Peter Philips and Heinrich Scheidemann or, The Art of Intabulation*, in: ebd., S. 75–84; Pieter Dirksen, *Sweelinck's Keyboard Style and Scheidemann's Intabulations*, in: ebd., S. 85–97; Michael Belotti, *Die Kunst der Intavolierung. Über die Motettenkolorierungen Heinrich Scheidemanns*, in: BJBHM 22 (1998), S. 91–101.

334 Adlung (1758), S. 736.

335 Ulf Grapenthin, „Sweelincks Kompositionsregeln“ aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens, in: Hans-Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt/M. u. a. 2001 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 18), S. 71–110; ders., *The Transmission of Sweelinck's „Composition Regeln“*, in: Pieter Dirksen (Hrsg.), *Sweelinck Studies. Proceedings of the International Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, Utrecht 2002, S. 171–196.

336 Allerdings existiert in dem offenbar von dem Mönch Gerardus Scronx geschrieben und 1617 abgeschlossenen *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiniensium* (Bibliothèque de L'Université Liège, Ms. 153; vgl. Sweelinck I.1 [2003], S. VIII) mit der Bezeichnung *Fantasia* eine Intavolierung der nur handschriftlich überlieferten Motette *Benedicam Dominum* von Lasso, die im Ms. XIV 714 des Wiener Minoritenkonvents (wahrscheinlich Prag, ca. 1630; vgl. Sweelinck I.2 [2004], S. VI f.) unter ihrem korrekten Titel aufgezeichnet und „Paul Sivert. color[irt]:“ zugeschrieben ist. Sollten, was zu vermuten steht, die Sweelinckiana sowie Werke von Andrea Gabrieli und Peter Philips über letzteren, den Hoforganisten des Habsburger Statthalters in Brüssel, nach Lüttich gekommen sein, wird Siefert, der um 1616/17 in Königsberg und Warschau beschäftigt war, diese Kolorierung im Unterricht bei Sweelinck angefertigt haben.

337 Schmid (1954), Sp. 1467.

„Tabula compositoria“ war ein mit Pergament oder Leder bespannter Rahmen³³⁸ oder eine Schiefertafel³³⁹. Bei Adlung heißt es³⁴⁰:

„Ein geübter ist froh, wenn die Gedanken zu Papiere gebracht sind, und wird nicht nöthig haben, solche ins reine zu bringen; ein Anfänger aber, welcher seine Sätze mehrmal durch zu studieren und zu ändern Ursache hat, kann sein Concept niemanden vorlegen. Daher ist solchen Leuten sehr dienlich, eine Eselshaut mit derjenigen weissen und harten Materie zu überziehen, womit die Pergamenttafeln überzogen sind. Hierauf zieht man scharfe Linien, reibt etwas schwarzes in dieselben, und trägt alsdenn seine Noten darauf. Die Noten lassen sich mit Wasser wegnehmen, wenn man etwas corrigiren will; aber wenn man sie allzulange läßt stehen, gehen sie nicht so gut aus, sondern es bleiben gelbe Flecken [Anmerkung Adlungs: Aus der Verlassenschaft [des 1716 verstorbenen Weimarer Hofkapellmeisters] Jo. Sam. Dresens [...] bekam ich vor vielen Jahren eine hölzerne auf gleiche Art überzogene grosse Tafel.]“

Eine zeitlich derart begrenzte Aufzeichnungsform war auf das Erlernen des Improvisierens geradezu ausgerichtet; offensichtlich ist das die Ursache, weshalb heute fast keine Ton- und Kontrapunktübungen angehender Organisten überliefert sind³⁴¹.

Nach den Worten Philipp David Kräuters (1712) hatten Clavier und Komposition während der Lehre „beyde höchstnötig beysammen [zu] seyn“³⁴², d. h. die Organistenausbildung bestand spätestens seit Ende des 17. Jahrhunderts sowohl im Instrumentalunterricht als auch, wie etwa Johann David Heinichen³⁴³, Johann Mattheson³⁴⁴ und Jacob Adlung³⁴⁵ betonten, im Generalbass- und Improvisationsunterricht. Kompositorische Fähigkeiten entwickelte Bach bei seinen Organistenlehrlingen jedoch nur dann, wenn sie bereits vorhanden waren. In diesem Fall konnten im Unterricht nicht allein Tastenwerke, sondern, so Kräuter, auch Kantaten und vermutlich sogar instrumentale Ensemblekompositionen³⁴⁶ entstehen.

Den instrumentalen Teil von Bachs Unterricht schildert Johann Nicolaus Forkel wohl ebenfalls nach Vorlagen der Bach-Söhne³⁴⁷:

„Das erste, was er hierbey that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags [...] zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter

338 Siegfried Hermelink, *Die Tabula compositoria*, in: *Festschrift für Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1961, S. 221–230; Art. *Tabula compositoria*, in: RiemannL, Sachteil, S. 931.

339 Manfred Hermann Schmid, *Schrift der Moderne und Musik der Vergangenheit. Zu Funktionsverschiebungen in der Notations- und Editionspraxis*, in: Georg Günther u. Reiner Nägele (Hrsg.), *Musik in Baden-Württemberg*, Jb. 1999/Bd. 6, Stuttgart u. Weimar 1999, S. 167–173; ders., *Zur Edition von Musik des 16. Jahrhunderts. Formen und Aufgaben historischer Partituren*, in: ebd., S. 185–208, hier S. 186 ff.

340 Adlung (1758), S. 787.

341 Wogegen in der Amateurchandschrift 285 (vgl. S. 74 f.) des Thomas Nilsson Ihre von 1679 einige Ton- und Kontrapunktübungen erhalten blieben.

342 Krautwurst (1990), S. 37.

343 Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728; Nachdr. Hildesheim u. a. 2/1994.

344 Mattheson (1731).

345 Adlung (1758), S. 625 ff. und 733 ff.

346 Ein schönes Beispiel hierfür ist die *Violinsonate* G-Dur BWV 1021, über deren Bass zwei Triosonaten (BWV 1038 und 1022) existieren, die wohl auf Bachs Unterricht zurückgehen. Vgl. Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 23–51. In dieselbe Kategorie könnte die Buxtehude zugeschriebene *Sonata* BuxWV-Anh. 5 für zwei Manuale und Pedal im Codex E. B. 1688 gehören, die offenbar auf ein Ensemblewerk zurückgeht und deren Echtheit heute wahrscheinlich zu Unrecht bezweifelt wird.

347 Forkel (1802), S. 38.

Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag, üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Uebungen loskommen, und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger, und noch mehr die 15 zweistimmigen Inventionen. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts [also während des Übens oder während Tonsatzarbeiten der Schüler] selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. [...] Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren [Ornamente] in beyden Händen verbunden.

Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen größern Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nemlich: er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor und sagte dann: So muß es klingen.“

Die von Walther, Bach und Adlung weitgehend übereinstimmend praktizierte Lehrmethode war damals relativ neu und galt als italienisches Modell, weil es auf der Notenschrift („Italiänische Tabulatur“) und auf dem Basso continuo beruhte³⁴⁸. Walther hatte auf ähnliche Art bereits in den 1690er Jahren in Erfurt gelernt, so dass anzunehmen ist, dass auch der junge Bach auf diese anscheinend von Johann Pachelbel praktizierte Weise erzogen worden ist³⁴⁹:

„Im 7den Jahre meines Alters bin, nachdem vorher einige privat-information [privaten Schulunterricht] von eines Apotheckers Præceptore domestico genoßen, in die trivial-Schule der Kauffmänner daselbst gethan, und auf geschehenes Anrath der seel. alten Raths-Musici, Hrn. Ægidii Bachs [1645–1716], der ein naher Verwandter von mütterlicher seite gewesen, auch hernach im Singen, und folgendes im Clavier-Spielen informiret worden. Der Informator im ersten war der dasige Cantor, Hr. [Rudolph Ernst] Adlung [1663–1699], ein sehr accurater nunmehr aber seel. verstorbener Mann; im letztern hatte anfänglich obgedachten Hrn. Ægidii Bachs ältesten Sohn, Hrn. Johann Bernharden [1676–1749], und sodann, als dieser nach Magdeburg zog, den Organisten [Georg Andreas] Kretschmar [?–1700], der ein Scholar des Hrn. Buttstetts gewesen war, zu Lehrmeistern. Jener, der jetzo am Eisenachischen Hofe als Organist stehet, nahm die Italiänische Tabulatur mit mir vor, und brachte mich bis zum Anfänge des General-Basses, welcher sofort bey diesem, auf Pachelbelische u. Buttstettische Art, i. e. außer den ordinairn Accorden, drey-stimmig continuiert wurde.“

Zu der älteren, wohl spätestens seit dem 17. Jahrhundert üblichen, weil „uralten“ Methode kenne ich kein anderes Dokument als Niedts Publikation von 1700. Als Einleitung präsentiert der Autor eine fiktive Erzählung, in der sein Lehrling Tacitus mit einem Organisten alter Schule um den Vorzug der zeitgemäßen und effektiven Lehrmethode streitet nach dem Motto: „Teutsche“ oder „Italiänische Tabulatur“? Tacitus benötigte mehr als neun Jahre und zwei verschiedene Lehrmeister, bis er endlich in der Lage war, Generalbässe vom Blatt zu spielen und frei zu improvisieren. Denn, so Niedt, am Anfang stand die ältere Methode im Unterricht bei seinem ersten Lehrherrn³⁵⁰:

„bey diesem [...] muste ich erstlich Buchstaben der Teutschen Tabulatur nebst denen darüber und nebengeschriebenen Krähen-Füssen/ die den Tact bedeuten sollen/ wie auch die Claves auff dem Clavier, kennen lernen/ ehe ich dieses recht und noch nicht völlig begriffen/ waren schon ein paar Jahr verlauffen. Ich gedachte immittelst bey mir selbst: Ach hättest du dieses gewust/ daß die Organisten-Kunst so schwer wäre/ du soltest wol die Lust dazu haben fahren lassen. Siehe! Du verstehst sonst die Noten schon/ nach denen man singet und geiget/ wolte dein Lehr-Herr dich nach denselben auff's Clavier anführen/ so wäre es wol eine gute Sachel [...] Das erste Stück/ vermittelst dessen Hülffe/ ich die Finger recht nach der Application solte setzen lernen/

348 Niedt (1700), § XXI.

349 Walther (1987), S. 68: Brief an H. Bokemeyer vom 3. Oktober 1729.

350 Niedt (1700), Einleitung § XI. Das folgende Zitat ebd., § XX.

hatte diesen gravitatischen Nahmen/ daß es hiesse: Bergamasco, die Melodie ist sonsten ein bekantes Bauer-Lied/ welches die Buben auff den Gassen singen. [...] und ich weiß nicht/ was für ein sonderlich Geheimniß in diesem Stücke mag verborgen liegen/ daß so viele Organisten daran den Narren gefressen haben/ daß ihre Schüler solches vor allen erstlich lernen müssen. Nechst diesem lehrete mich mein Meister auch ein Paar Sarabanden, Courante simple, und ein Ballo, mit lauter gravitatischen Nahmen/ wie auch den CHORAL, Erbarm dich mein O HERre GOtt etc., spielen; Nach diesem legte er mir grausame lange Præludia, Tuccaten, Ciacconen, Fugen und der Wunder-Thiere mehr vor/ die solte ich auswendig lernen/ denn (sagte mein Lehr-Herr mit ernsthaften Worten) wann du Schlingel diese treffliche Stücke nicht erstlich recht perfect lernest/ so wirst du zu ewigen Zeiten keinen Basso-Continuo lernen/ dann aus diesem vorgeschriebenen und herrlich gesetzten Sachen must du Flegel und Berenheuter die Manier des Basso-Continuo erlernen. Ich wuste aber noch nicht/ daß er den General-Bass [...] meinte [...] jetzo aber sehe ichs/ nachdem mein folgender Lehrmeister mir die Augen auffgethan/ wie die Kunst im General-Bass, und nicht in Toccaten und dergleichen Sachen steckt/ und daß derjenige/ der nur erstlich die Noten ein wenig versteht/ und stracks zum General-Bass angeführt wird/ denselben nicht alleine eben so bald und noch wol eher als jene/ welche nach der Teutschen Tabulatur schon etliche Jahr spielen gelernet/ begriffen/ sondern auch/ wann der darinnen etwas geübet/ und solchen variiren kan/ von selbst/ und wie man sagt/ aus dem Kopffe eine Toccata, Fuga und dergleichen wegspielen könne/ dahingegen einer, der schon drey Bücher voll Ciacconen, und solcher Sachen mehr in die Tabulatur geschrieben und spielen gelernet hat/ nicht eine halbe Zeile vom General-Bass zu spielen vermag. [...] Ich war sehr fleißig/ und bekam von meinen Lehr-Meister über die herrlich-gesetzte Sachen manche derbe Ohrfeige [...] Er wolte mir die Kunst ohne des Henckers Danck in dem Kopff schlagen/ aber es wolte nicht nach seinem wolgemeinten Willen angehen/ je mehr er auff mich zuklopfte/ je närrischer ich wurde/ ja/ ich habe wohl/ ohne Ruhm zu melden/ über einer Toccaten oder Præludium und Fugen ein halb Jahr lang lernen müssen/ und wann ichs spielen solte/ blieb ich/ indem es nun am allerbesten und allerherrlichsten gieng/ uhrplötzlich bestecken/ und wuste weder Anfang noch Ende [Tacitus spielte auswendig] [...] Sieben Jahre brachte ich also bey meinem Lehr-Herrn zu/ ehe ich 5. Præludia und die CHORAL oder Teutsche Psalmen mit zwo Stimmen spielen kunte [...]

Endlich [...] fing mein Lehr-Herr den General-Bass mit mir an [...] Bey der Information hielte mein Lehr-Herr folgende Ordnung: Er zeigte mir weder Regeln noch Zahlen/ die Zieffern/ so darüber stunden/ waren ihm selbst fast Böhmishe Dörffer/ er spielte es erstlich mir ein oder zweymahl vor/ dabey sagend: Du must es so und so spielen/ so habe ichs gelernet [...] Wo nun der Schlag oder Stoß [des Lehrhern] hintraf/ darnach muste ich auch wissen/ wie ich greiffen solte/ doch war das beste dabey/ daß meine Füße/ durch das stossen an die Schienbeine auf dem Pedall (welches ich damals auch zu lernen anfieng) fein läufig gemacht wurden. Er zeigte mir auch den General-Bass in die Tabulatur zu setzen/ wann man nur das gantze Stück bekommen könnte/ aber da war zu Zeiten solch Zeug darinnen/ daß weder mein Lehr-Herr/ noch ich es so/ wie es da stund/ spielen kunte.“

Tacitus beendete seine Lehre und erhielt, nachdem er beim Probespiel Werke in Deutscher Tabulatur vorgetragen hatte, die Organistenstelle einer Kleinstadt, musste diese jedoch bald wieder aufgeben, weil er dabei ertappt worden war, weder Generalbass spielen noch improvisieren zu können. Schließlich begab er sich zu einem neuen Lehrmeister,

„welcher gar nichts von der Teutschen mühsahmen Tabulatur hielte/ und gleichwohl in weniger Zeit einem vernünftigen Mensch die Music, also aus dem Fundament beybringen [konnte], welcher mich stracks Anfangs im General-Bass informirte/ sagende/ darinnen bestehet das gantze Fundament der Musicæ practicæ und Composition, und davon mache ich mit allen meinen Schülern den Anfang/ davon haben sie diesen Nutzen/ daß sie sich nicht mit der verdrießlichen Tabulatur plagen dürffen/ und doch/ wenn sie schon viele Jahre gelernet/ Pappierne Organisten bleiben/ sondern daß sie in kurzer Zeit gute Fundamental-Musici werden. Ich wandte bey meinem neuen Lehrmeister die Zeit aufs fleißigste an/ Er hingegen ließ an treuer Information nichts ermangeln/ und als das Jahr zu Ende war/ redete er mich selbst also an: Nun/ mein lieber Tacitus, ich habe euch die Music aus dem Fundament soweit beygebracht/ daß ihr nicht mehr den Nahmen eines Argenisten, sondern eines rechtschaffenen Organisten/ Musici und Componisten führen könnet.“

So drastisch Nichts Schilderungen auch erscheinen, muss doch angenommen werden, dass die von ihm beschriebene ältere Lehrmethode im Grundsatz zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gang und gäbe war. Möglicherweise bestand eine Ursache für

Sweelincks Attraktivität als Lehrer deutscher Organisten gerade darin, dass er seine Schüler, wie der Hauptkopist der Lübbenauer Tabulatur Lynar A 1 vermuten lässt (siehe S. 71), in Notenschrift und nicht nach Buchstaben ausbildete. Auf Buxtehude, Reincken und Lübeck dürfte dies jedoch nicht zugetroffen haben, und ob diese Lehrmeister wie Pachelbel, der gleichfalls noch nach der Deutschen Tabulatur unterrichtete, hinreichende Kenntnisse der Generalbasspraxis vermittelten, sei dahin gestellt. In jedem Fall aber lässt sich belegen, dass der Gebrauch der Buchstabentabulatur tatsächlich in der Generation Johann Gottfried Walthers und Johann Sebastian Bachs endete: Während Bach die Tabulatur noch bis an sein Lebensende als Konzept- und Korrekturschrift verwendete, ist von seinen Schülern kein einziges Schriftstück solcher Art bekannt. Als Walther 1731 von seinem Brieffreund Heinrich Bokemeyer „Clavier-Stücke“ aus Braunschweig, u. a. von Jacob Bölsche und Georg Dietrich Leyding, erhalten hatte, vermochte sein Sohn Johann Christoph diese erst zu spielen, nachdem der Vater sie „in Noten gebracht“³⁵¹.

Hinsichtlich Kontrapunkt und Komposition blieb freilich auch die Pachelbel-Schule konservativ³⁵². Als Johann Gottfried Walther 1702 die Organistenstelle an der St. Thomaskirche in Erfurt erhalten hatte, leistete er sich für 24 Reichstaler im Jahr noch eine zusätzliche Ausbildung bei dem Pachelbel-Schüler und -Nachfolger Johann Heinrich Buttstedt „als dem einzigen damahligen Componisten in Erfurt“. Sein „Lehrmeister“ sei „sehr heimlich gegen“ ihn gewesen³⁵³,

„so daß fast alle Worte demselben aufs neue mit andern Gefälligkeiten im Schreiben [Kopierdiensten], u. s. w. abkauffen muste [...] Ich continuirte also diese einmahl angefangene Arbeit [...] 3/4 Jahr lang und bestunde die tägliche Verrichtung auf seiten des Lehrers in weiter nichts, daß er mir anfänglich einige teutsche Regeln, von einzeln Blättern, die, wie nachhero inne worden bin, aus des verkappten Volupii Decorii, oder des Jesuiten Schonslederi³⁵⁴ [...] genommen gewesen, abschreiben ließ, hernach einen bezieferten und also harmonischen Baß gab, worüber ich die Ober-Stimmen zu Hause bauen muste, welche er nachgehends in 1/4 Stunde ohngefehr, mehrentheils zu Abend-Zeit, wenn er aus dem S. Peter-Closter [einem Gasthaus], und zwar nicht so, wie es hätte seyn sollen, nach Hause kam, corrigirte, und mich wiederum mit einem neuen Exempel nach Hause schickete, wenn vorher manchmahl lange genug auf ihn gewartet hatte. Meiner seits kunte, bey so gestalten und für mich schlimm lauffenden Sachen, nicht umhin, mich auch mit stummen Lehrmeistern aufs beste bekannt zu machen; schaffte mir demnach, nebst des seel. Werckmeisters sämtliche Schrifften, auch des Roberti Flud Historiam utriusque Cosmi³⁵⁵, und des Kircheri Musurgie [Vniversalis] mit großen Kosten an [...] Als auch in nurgedachten Schriften der doppelten Contrapuncte gedacht wurde, und ich nicht wuste, was es für Ungeheuer wären: muste abermahl 12 Thaler ihm versprechen, und alsobald 6 Thaler auszahlen [...] Da es denn geschah, daß, als er mir (wie mit den vorigen auch geschehen, nur etliche wenige Zeilen in seiner Gegenwart von einzeln Blättern auf einmahl abschreiben ließ, und mir die Zeit zu lang werden wolte, ich seinem ältesten Sohn durch Geschenk eines 2/3 Stücks [Reichstaler entsprechend 1 Gulden] dahin vermochte, daß selbiger mir den völligen Tractat heimlich verschaffte, der sodann in einer Nacht (weil er nur 5 Bogen ohngefehr ausmachte) von mir abcopiret, und hiermit des ohnedem undeterminirten Lehrens und Lernens ein Ende gemacht wurde.“

Um solchem Mangel ein für alle Mal abzuhelfen und angehenden Organisten zugleich eine moderne Ausbildung zu ermöglichen, hat Friedrich Erhard Niedt im Jahre 1700 seine

351 Walther (1987), S. 138: Brief vom 3. August 1731.

352 Vgl. auch Rampe (2003 II), S. 357 ff.

353 Walther (1987), S. 67 ff.: Brief vom 3. Oktober 1729.

354 Volupius Decorus [= Wolfgang Schonsleder], *Architectonice Musices Vniversalis*, Ingolstadt 1631. Den Traktat dürfte Buttstedts Lehrer Pachelbel aus Regensburg mitgebracht haben.

355 Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, Oppenheim 1617.

Musicalische Handleitung publiziert. Deren Einleitung mit besagtem Diskurs über den Wettstreit der Lehrmethoden endet mit den Worten³⁵⁶:

„Gleich wie nun mein [letzter] Lehr-Herr mich treulich informiret hat/ also will ich auch/ in folgenden Ersten Theil meiner Musicalischen Handleitung oder Unterricht des General-Basses, wie auch in nechstfolgenden Andern Theilen/ denen Musici-liebenden/ und Lehr-begierigen/ alles treulich communiciren.“

Folglich ist damit zu rechnen, dass die um und kurz nach 1700 einsetzende Flut gedruckter Generalbasstraktate³⁵⁷ einen fundamentalen Wandel in der Organistenausbildung markierte und vor allem dazu diente, teures Lehrgeld durch Selbstinformation zu sparen.

5.4 Musikalien

Nicht nur Abschriften von Traktaten, auch Kopien von Musikalien kosteten Geld³⁵⁸. Johann Heinrich Buttstedt verlangte von Johann Gottfried Walther 1702 für einen Traktat über den doppelten Kontrapunkt, der nur fünf Bogen à vier Folioseiten ausmachte, zwölf Reichstaler, entsprechend dem halben Jahreshonorar für die Lehre oder 12% von Walthers Jahresgehalt als Organist der Weimarer Stadtkirche seit 1707. Für einen nur geringfügig höheren Gesamtbetrag, nämlich 13 Reichstaler, bestellte Walther 1736, 34 Jahre später³⁵⁹, ein zweimanualiges Pedalclavichord (siehe S. 78). Folglich bezahlte er für die Seite rund 14 1/2 Groschen bei sechs Reichstalern Vorkasse.

Johann Valentin Eckelt kaufte 1690 von seinem ehemaligen Lehrmeister Johann Pachelbel drei von dessen Fugen und je eine Tocata und Ciaconna „zu den Cohrahlen“ (letztere sind nicht erhalten; siehe S. 70). Eckelt hat die Kompositionen auf fol. 11^v–17^v seines Lehrbuchs ebenfalls eigenhändig abgeschrieben³⁶⁰; demnach muss er hierfür eine Kopiergebühr entrichtet haben, während die ersten zehn von Pachelbel angelegten Blätter des Manuskripts offenbar mit dem Lehrgeld abgegolten waren.

Zwar sind anscheinend keine genauen Angaben darüber greifbar, welchen Preis Buxtehude, Pachelbel, Bruhns, Lübeck oder Johann Sebastian Bach für das Kopieren ihrer eigenen Werke nach autographen Vorlagen verlangten. Glücklicherweise existieren aus dem 18. Jahrhundert jedoch mehrere Dokumente, die erkennen lassen, dass die Preise handschriftlicher Musikalien ziemlich einheitlich waren³⁶¹.

1. In den Jahren 1735–1739 berechnete man in Freyburg an der Unstrut nahe Naumburg für drei Jahrgänge Kantaten Georg Philipp Telemanns bzw. Gottfried Heinrich Stölzels mit je 72 Stücken à durchschnittlich acht Folioseiten inkl. Stimmen à 16 Folioseiten jeweils 10 1/2 Reichstaler. Wurden die Vorlagen nur geliehen und nach Kopie der Stimmen zurückgegeben,

356 Niedt (1700), Einleitung § XXIV.

357 A. Werckmeister, *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder Generalbass wohl könne tractiret werden*, Aschersleben 1698; Joh. David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung*, Hamburg 1711; ders. (wie Anm. 343); Mattheson (1731); David Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Bass*, Hamburg 1732; Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen*, Hamburg 1733–1735; Joh. Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1735.

358 Vgl. Beißwenger (1998).

359 Die Inflationsrate betrug zwischen 1700 und 1750 nur 25%; vgl. Siegele (1997), S. 280.

360 Wolff (1986), S. 375.

361 Zu den folgenden Angaben vgl. auch Siegele (1997), S. 285 f., und Rampe (2002 I), S. 104.

beliefen sich die Kosten auf 6 1/2 Reichstaler³⁶². Folglich kostete die Kopie einer Partiturseite 0,25 Groschen, die Nutzung der Kopiervorlage ungefähr 0,15 Groschen.

2. Am 25. Januar 1740 versandte Johann Gottfried Walther einen „Catalogum“ mit Musikalien seiner Privatbibliothek, die er in Abschrift für „1nen guten Groschen“ je „vollgeschriebenen Bogen in Partitur“ anbot³⁶³. Am 6. August 1745 war er bereit, seinem Freund Heinrich Bokemeyer Kopien von Drucken italienischer Vokalwerke des 17. Jahrhunderts zum selben Preis zu überlassen. Dieser Vorgang ist ein schönes Beispiel dafür, dass trotz enger persönlicher Beziehungen Noten nur käuflich oder gegen Leihgebühr weitergegeben wurden. Ein Bogen besteht aus vier Seiten; der Seitenpreis lag also ebenfalls bei 0,25 Groschen.

3. Zwischen 1750 und 1760 bot Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin 18 Kantaten von Johann Ludwig Bach (1677–1731) an, geschrieben „von meines seeligen Vaters Hand“, das Stück mit „wenigstens 12 Bogen; einige sind noch stärker“ für acht Reichstaler³⁶⁴. Umgerechnet sind das 0,20–0,25 Groschen pro Seite, also möglicherweise etwas weniger; dieser Preis betrug damals, so Carl Philipp Emanuel, angeblich „noch nicht die Helfte der Copialien“, also der Kopierkosten.

4. Wohl nach 1765 verkaufte Carl Philipp Emanuel Bach 60 Choralbearbeitungen seines Vaters „manualiter und pedaliter eigentlich für die Orgel gesetzt“ inkl. Porto für 40 Reichstaler. Einige dieser Kompositionen hatten „kaum auf 2 Bogen Platz“³⁶⁵. Demnach kostete eine einzige Choralbearbeitung samt Porto 16 Groschen oder 2/3 Reichstaler (= ein Gulden); rechnet man für jede Komposition durchschnittlich zwei Bogen à vier Groschen, nahm Philipp Emanuel Bach für die Abschrift jeder Seite zwei Groschen – fast das Zehnfache der genannten Zahlen. In diesem Fall wird man also eine steigende Inflation nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) und vielleicht eine Wertsteigerung der Werke Johann Sebastian Bachs konstatieren müssen. Ebenso gut denkbar ist aber, dass Abschriften von Tastenmusik generell einen höheren Gewinn erbrachten; denn, wie wir feststellen konnten, wurden ja auch Kopien von Traktaten besser dotiert, selbst wenn jenes Geschäftsgebahren Buttstedts gegenüber dem bereits fertigen Organistenkollegen Walther nicht anders als Wucher genannt werden kann.

Ausgehend von der vorsichtigen Schätzung, dass der Seitenpreis für Tastenmusik am Anfang des 18. Jahrhunderts bei nur 0,25 Groschen lag, soll der Wert einiger erhaltener Kopien beleuchtet werden. Darüber hinaus bietet die folgende Tabelle auch eine Übersicht über Gebühren für die Nutzung der Kopiervorlage, angesetzt mit 0,15 Groschen pro Seite, also jenem Preis, den die jeweiligen Schreiber selbst entrichtet haben müssen.

Diesen Angaben zufolge hatte ein Clavierbuch mittleren Umfangs wie die *Möllersche Handschrift* mit 100 Blatt damals einen Wert von 2 Reichstalern 2 Groschen, also ungefähr eines monatlichen Unterrichtshonorars. Der *Codex E. B. 1688* mit 227 beschriebenen Seiten hätte beim Verkauf bereits 2 Reichstaler und 8 3/4 Groschen eingebracht und die hauptsächlich von Johann Gottfried Walther angelegte Handschrift Mus. ms. Bach P 801 der Staatsbiblio-

362 Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: Mf 15 (1962), S. 123–145, hier S. 143 f.

363 Walther (1987), S. 224: Brief an H. Bokemeyer. Dort S. 252 auch der folgende Brief.

364 Bach-Dokumente 3, Nr. 704, S. 149.

365 Ebd., Nr. 725, S. 182 f.

Tabelle 5: Preise handschriftlicher Musikalien

Werk	Kopist	Kopie	Nutzung d. Vorlage
Buxtehude: <i>Praeludium in C Pedaliter</i> BuxWV 137 [4 Seiten]	Johann Christoph Bach u. a., Ohrdruf nach 1710 ³⁶⁶	1 Groschen	0,6 Groschen
Buxtehude: <i>Tè Deum Laudamus</i> BuxWV 218 [20 Seiten]	Johann Gottfried Walther, Weimar 1715–1717 ³⁶⁷	5 Groschen	3 Groschen
Lübeck: <i>Praeludium ex C#</i> LübWV 10 [6 Seiten]	Johann Hinrich Beuthner (?), Hamburg 1710 ³⁶⁸	1,5 Groschen	0,9 Groschen
Lübeck: <i>Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ</i> LübWV 13 [20 Seiten]	Johann Gottfried Walther, Weimar vor ca. 1715 ³⁶⁹	5 Groschen	3 Groschen
Bruhns: <i>Praeludium. en G♭. Pedaliter.</i> [4 Seiten]	Johann Christoph Bach, Ohrdruf, 1704/05 ³⁷⁰	1 Groschen	0,6 Groschen
Bruhns: <i>Nun komm der Heyden Heyland</i> [14 Seiten]	Johann Gottfried Walther, Weimar vor ca. 1715 ³⁷¹	3,5 Groschen	2,1 Groschen

thek zu Berlin³⁷² mit 516 Seiten sogar 5 Reichstaler 9 Groschen – fast die Hälfte eines zweimanualigen Pedalclavichords! Hätte man diese Quellen abschreiben dürfen, hätte die Gebühr für die *Möllersche Handschrift* noch immer 1 Reichstaler 6 Groschen, für den *Codex E. B. 1688* gut 1 Reichstaler 10 Groschen und für Walthers Manuskript P 801 gut 3 Reichstaler 5 Groschen betragen – ein Viertel desselben Pedalclavichords.

Aus solcher Perspektive wird verständlich, welch enorme Kapitalanlage handschriftliche Musikalien darstellten, und welchem Wertverfall Notenmaterialien seit der Einführung industrieller Publikationsverfahren, öffentlicher Bibliotheken und moderner Kopiersysteme ausgesetzt sind. Zudem versteht sich von selbst, dass ein professioneller Organist während seiner jahrzehntelangen Diensttätigkeit schon aus Kostengründen bestrebt sein musste zu improvisieren. Für einen erfolgreichen Lehrherrn aber bestand ein wesentlicher finanzieller Anreiz darin, seine Schüler eigene Werke spielen zu lassen, um zusätzliche Einnahmen zu erschließen und Kosten für das Abschreiben fremder Kompositionen zu sparen. Daher lohnte es sich allein schon aus ökonomischen Gründen, Werke wie die *Praeludien fis-Moll* BuxWV 146 oder *E-Dur* LübWV 7 oder die *Passacaglia* BWV 582 als Unterrichtsliteratur zu Papier zu bringen, ohne je an eine öffentliche Aufführung denken zu müssen. Solche Kompositionen kunstvoll auszuarbeiten, war für Orgelmeister wie -komponisten öffentliche Werbung; wurde nach Weitergabe durch seine Schüler „deren Mund eine Posaune [...], welche des Lehrmeisters Ruhm ausbreitet, so kann auch wohl aus einer Mücke ein Elephante werden“³⁷³.

366 „Andreas-Bach-Buch“, Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek, Ms. III.8.4, fol. 111^v–113^r.

367 Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. Bach P 801, S. 333–353. Vgl. auch Beißwenger 1992, S. 21 ff. und 27.

368 „Schmahl’sche Tabulatur 2^{te}“, Biblioteka Jagiellonska Krakau; vgl. auch Lübeck I (2003), S. VIII f. u. 65 f.

369 Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. Bach P 802, S. 142–161. Vgl. auch Beißwenger 1992, S. 19 ff. u. 28.

370 „Möllersche Handschrift“ (wie Anm. 124), fol. 54^v–56^v.

371 Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. Bach P 802, S. 162–175. Vgl. auch Beißwenger 1992, S. 19 ff. u. 28.

372 Vgl. Anm. 367.

373 Adlung (1758), S. 807.

Soweit ich sehen kann, waren die Anschaffungskosten der für den Unterricht benötigten Materialien bei einem erhöhten Honorar sowie Kost und Logis bereits durch das Lehrgeld gedeckt. Allerdings gab der Lehrherr anscheinend nur jene Kompositionen heraus, die in der aktuellen Unterrichtssituation gerade benötigt wurden. Johann Valentin Eckelt vermerkte in seiner Tabulatur von 1690 lediglich solche Musikalien, die er nach Ende seiner Lehre bei Pachelbel von diesem „gekauft“ hatte (siehe S. 70). Auch Philipp David Kräuter bezahlte 1712/13 für Noten nichts; der erfahrene Lehrling – er hatte zuvor mindestens eine Ausbildung absolviert – hob gegenüber dem Augsburger Scholarchat sogar hervor, dass Johann Sebastian Bach „mir alle MusikStück, die ich verlange, communiciert, habe auch die Freyheit, alle seine Stück durchzusehen“³⁷⁴.

Diese zuletzt genannte Praxis scheint eher ungewöhnlich gewesen zu sein, was auch zwei weitere Beispiele nahe legen:

1. Berühmt ist die „Mondschein“-Anekdote, die Carl Philipp Emanuel Bach 1754 im Nekrolog auf seinen Vater erzählt. Der hatte 1695 bei seinem älteren Bruder Johann Christoph in Ohrdruf seine Organistenlehre begonnen³⁷⁵:

„Ein Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm, [...] versaget. Sein Eifer immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem bloß mit Gitterthüren verschlossenen Schrancke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen [...] konnte, auf diese Art, des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus, und schrieb es [...] bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten, war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich, insgeheim mit ausnehmender Begierde, zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herzeleide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift, ohne Barmherzigkeit, wegnahm. [...] Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben, wieder.“

Bach hatte eine Raubkopie angefertigt, die sein Bruder als eigenen Besitz betrachtete und ihm erst als Erbteil zukommen ließ.

2. Johann Gottfried Walther klagte am 6. Februar 1730 Heinrich Bokemeyer³⁷⁶, dass

„es, wenigstens hier zu Lande, dahin gekommen ist, daß die Scholaren zu ihren Lehrern tacite sagen: schaffe du für mich Bücher an, ließ dieselben, verwandele sie in succum et sanguinem [Saft und Blut], und gib mir sodann die gleichsam concentrirte quintam essentiam auf einmahl in einer lection ein; arbeite du für mich; schaffe die neuesten Italiänischen Sachen in Kupffer an, und communicire mir, wenn ich für den erlerneten General-Bass etliche wenige Groschen angewendet habe, die dazu gehörigen Stimmen (die zusammen etliche Thaler dem Lehrer gekostet haben) umsonst. Mir gehet es also. Zu dieser Ausschweifung giebt augenblicklich einer von so gearteten Gästen Gelegenheit, der, nachdem er ein Quartal lang, wöchentl. 3 Stunden, in der beyhm Choral-Spielen führenden [...] methode, Lection genommen, nunmehr schon einen nähern Weg suchet, und die übrigen Chorale von seinem Vetter, welcher auch ehedessen mein Discipul gewesen, abschreiben will.“

Eben diese Strategie hatte bereits Johann Valentin Eckelt 1690/91 verfolgt, indem er laut Notiz auf fol. 47^v die Kompositionen im dritten Abschnitt seines Lehrbuchs „von vetter Krompholtzen abgeschrieben die Er von Pachelbeln gelernet“³⁷⁷. Auf solche Weise dürfte Tastenmusik erst recht eine weit reichende Verbreitung erlangt haben, indem sie sich vollends der Kontrolle durch den Lehrmeister entzog.

374 Krautwurst (1986), S. 180 f.

375 Bach-Dokumente 3, Nr. 666, S. 81 f.

376 Walther (1987), S. 103.

377 Wolff (1986), S. 383.

Kopiert wurde, wie die „Mondschein“-Anekdote und Walthers Abschrift von Buttstedts Traktat zeigen, vorzugsweise nachts. Auch Philipp David Kräuter hat 1712 seine Manuskripte „mehrentheils bey Licht [einer Lampe] [...] decopieret, [...] damit ich bei Tag das obenangeführte fleissigst und ungehindert thun kan“³⁷⁸. Samuel Scheidt komponierte und redigierte unter seinen „anderen nächtlichen Arbeiten“ die *Tabulatura Nova* (siehe S. 67).

Möglicherweise, so Walthers Schilderung seiner Lehre bei Buttstedt, konnte ein Lehrling die eine oder andere Abschrift einmal kostenfrei vornehmen, indem er für seinen Lehrherrn Kopierdienste erledigte. Vielleicht sind einige der erhaltenen und vom Komponisten korrigierten Schülerabschriften Bachscher Werke auf diesem Weg entstanden. Zudem ließen sich Lehrlinge als Helfer zuhause und in der Kirche einsetzen. Die Schüler von Niedts Meister „Florimon“ hatten beispielsweise Instrumente zu transportieren³⁷⁹.

Umgekehrt wird aber ein pädagogisch interessierter und gewinnorientierter Lehrmeister bestrebt gewesen sein, seinen Schülern angemessene Dienstleistungen zu offerieren, schon um stets den eigenen Lebensstandard zu halten. Es ist gewiss kein Zufall, dass Johann Sebastian Bach in Köthen, nachdem er in seinen ersten Dienstjahren einmal ein Repertoire an Orchester- und Ensemblemusik komponiert hatte³⁸⁰, alsbald begann, sich einen zeitgemäßen Vorrat an Musterbüchern für die Organistenausbildung zuzulegen, indem er das *Orgel-Büchlein* ergänzte, das *Wohltemperirte Clavier* I (1722) und die *Englischen Suiten* (1722/23) vervollständigte und die „Auffrichtige Anleitung“ (1723) mit den *Inventionen* und *Sinfonien* sowie die *Französischen Suiten* (1722–1725) komponierte. Bedenkt man, dass Bach mit Übernahme des Köthener Hofkapellmeisteramtes auf Dauer eine Organistenposition und damit jenen Sozialstatus verloren hatte, der den eigentlichen Befähigungsnachweis für einen Lehrherrn darstellte, wird verständlich, dass er bemüht sein musste, mittels neuer Literatur weiterhin Zeugnisse der Kunst abzulegen und einen Anreiz zu schaffen, um auch künftig Lehrlinge für sich zu gewinnen³⁸¹. Dass Bach in Köthen tatsächlich Pedalspiel unterrichtet hat, belegt die Erwerbung eines „Pedal Clavecin“ in Ermangelung einer Orgel durch den Hof im Oktober 1722 (siehe Anm. 166), wodurch der Fürst die Nebentätigkeiten seines Kapellmeisters gleichsam subventionierte. Von Heinrich Nicolaus Gerber ist bekannt, dass innerhalb seiner Lehre bei Bach seit 1724 mit Ausnahme des *Orgel-Büchlein* alle angeführten Musterbücher Verwendung fanden³⁸². Laut Forkel durften „Bachs Schüler, so lange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, außer seinen eigenen Compositionen nichts als classische Kunstwerke studiren und kennen lernen“³⁸³. In der Tat sind aus Bachs Unterricht keine Abschriften fremder oder gar neumodischer Kompositionen überliefert, die nach 1723 entstanden, obwohl er deren Editionen teilweise selbst mitvertrieben hat³⁸⁴. Dadurch, dass er solche Werke offenbar nicht kopieren ließ, hatte er sich noch weitere Verdienstmöglichkeiten gesichert und – mit Wirkung bis zum heutigen Tag – zugleich den „Mund“ der Lehrlinge zur „Posaune“ für sein eigenes Œuvre geformt. Es ist anzunehmen, dass andere erfolgreiche Lehrmeister, von denen eine für ihre Zeit

378 Krautwurst (1990), S. 37.

379 Niedt (1700), Einleitung § II.

380 Rampe und Sackmann (2000), S. 241–249 und 275 f.

381 Rampe (2002 I), S. 103.

382 Rampe (1999), S. 724 ff.

383 Forkel (1802), S. 41.

384 Beißwenger (1998), S. 247.

ungewöhnlich hohe Anzahl eigener Tastenkompositionen erhalten blieb – Sweelinck, Haßler, Erbach, Scheidemann, Froberger, Kerll, Pachelbel, Buxtehude und Böhm – dasselbe Ziel verfolgten, während beispielsweise von Christian Flor, Reincken, Lübeck und Bruhns nur wenige Werke vorliegen. Zum Druck hat man solche Musik schon deshalb kaum je befördert, weil durch die Veröffentlichung eine wenigstens begrenzte Kontrolle über beliebig oft zu wiederholende Abschriften gänzlich entglitt.

Deshalb erschienen in jener Zeit nur selten Drucke mit protestantischer Organistenmusik, wogegen die Publikation von für Dilettanten bestimmten Partiten und Variationen, später Sonaten, selbst von Organisten wie Benedict Schultheiß, Johann Krieger, Johann Pachelbel und Johann Kuhnau in hohem Maß florierete³⁸⁵. Neben den auf S. 67 genannten sind im protestantischen Bereich bis in das zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein ohnehin nur erschienen:

Tabelle 6: Gedruckte Orgelmusik 1631–1713

Komponist	Titel, Druckort und -jahr	Notationsform
Joh. E. Kindermann	<i>Harmonia Organica</i> (Nürnberg 1645)	Buchstabentabulatur
Christian Michael	<i>Tabulatura Darinnen Eitzliche Præludia, Toccaten vnd Couranten [...]</i> (Braunschweig 1645)	Buchstabentabulatur
Samuel Scheidt	„Görlitzer“ <i>Tabulaturbuch</i> [...] (Görlitz 1650)	vierst. Partitur auf 5 Linien
Seb. Anton Scherer	<i>Operum Musicorum Secundum distinctum in Libros 2</i> (Ulm 1664)	<i>Tabulatura in Cymbalo et Organo</i> [...] sowie <i>Partitura in Cymbalo et Organo</i> auf 6 x 8 Linien
Johann Jungnickel	<i>Fugen in Pedal und Manual durch alle tonos</i> (Frankfurt/M. 1676)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Johann Pachelbel	<i>Musicalische Sterbensgedanken</i> (Erfurt 1683)	kein Exemplar erhalten
Johann Pachelbel	<i>Erster Theil etlicher Chorale [...]</i> (Nürnberg 1693)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Johann Krieger	<i>Anmuthige Clavier-Ubung</i> (Nürnberg 1699)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Johann Pachelbel	<i>Hexachordum Apollinis</i> (Nürnberg 1700)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Joh. Gottfr. Walther	<i>Musicalische Vorstellung zwey evangelischer Gesänge</i> (Erfurt 1712)	kein Exemplar erhalten
Joh. Heinr. Buttstedt	<i>Musicalische Clavier-Kunst und Vorraths-Kammer</i> (Leipzig 1713, 2/1716)	Notenschrift, 2 x 5 Linien

Ausgesprochene Organistenlehrbücher waren allein Scherers *Operum Musicorum*, Jungnickels *Fugen*, Pachelbels *Erster Theil etlicher Chorale*, Kriegers *Anmuthige Clavier-Ubung* und Buttstedts *Musicalische Clavier-Kunst*. Kindermanns *Harmonia Organica* und Scheidts *Görlitzer Tabulaturbuch* gehörtem ihrem Inhalt nach eher auf die Orgelbank als in den Unterricht, und die übrigen Publikationen mit Variationen von Pachelbel und Walther ließen sich auch an den Clavier spielenden Amateur veräußern, weil sie – vermutlich alle – nicht zwingend vom Pedal Gebrauch machten. Ausgenommen Buttstedts *Musicalische Clavier-Kunst*, die schon 1716 eine Zweitaufgabe erhielt, scheint kein einziges der Werke längere Zeit im Handel gewesen zu sein.

385 Riedel (1960), S. 60–67.

Soweit die Preise von Drucken mit Orgelmusik festzustellen sind, lagen diese erheblich über jenen handschriftlicher Musikalien. Hierzu einige Beispiele, denen ich die rekonstruierten Kosten handschriftlicher Kopien zum Vergleich nachgestellt habe:

Tabelle 7: Preise gedruckter Musikalien

Werk	Druckpreis	Kopierpreis
J. H. Buttstedt: <i>Musicalische Clavier-Kunst</i> , Leipzig 1713 [48 Seiten]	1 Reichstaler ³⁸⁶	12 Groschen
J. S. Bach: <i>Dritter Theil der Clavier Übung</i> , Leipzig 1739 [80 Seiten]	3 Reichstaler ³⁸⁷	20 Groschen
J. S. Bach: <i>Musicalisches Opfer</i> , Leipzig 1747 [32 Seiten]	1 Reichstaler ³⁸⁸	8 Groschen
J. S. Bach: <i>Die Kunst der Fuge</i> , Leipzig 1751 [76 Seiten]	5 Reichstaler ³⁸⁹	19 Groschen

Beim Vergleich der Preise von *Clavier Übung* III und *Kunst der Fuge* wird ersichtlich, dass letztere viel zu teuer war und sich auch deshalb schlecht verkaufen musste. Erst recht aber liegt auf der Hand, dass Abschriften die Hälfte bis nicht einmal ein Fünftel von gedruckten Musikalien kosteten, was zwangsläufig Raubkopien auf zeitgenössische Art zur Folge hatte. Am 4. August 1736 schrieb Johann Gottfried Walther an Heinrich Bokemeyer³⁹⁰:

„Mit Herausgeb- und Stiftung eines Denck- und Danck-Mahls wegen unserer hiesigen Stadt-Kirche (woran noch immer gebauet wird) durch 8 Variationes über das Lied: Allein Gott in der Höhe sey Ehr etc.³⁹¹ will es nicht fort [gehen], indem die Verleger befürchten, es möchte ihnen solch Unternehmen zu Schaden gereichen, weil, wenn 1 Liebhaber Geld anwendet, ihrer 10 und mehr es abschrieben; welches auch die Wahrheit ist. [...] Bey so bewandten Umständen mag den Selbst-Verlag auch nicht wagen.“

Ähnlich äußerte sich Jacob Adlung³⁹²:

„Mit Kupfernoten sollte man auch billig mehr zurück halten. Wenn ein Verleger sein Vermögen dran gewendet, so wird bisweilen in einer grossen Stadt 1 Exemplar verkauft; 30 und mehr Liebhaber nehmen davon die Abschrift, und der Verleger muß seine Exemplarien behalten.“

Und in der Vorrede der *Anderen Piece* für Clavier (Zwickau 1741)³⁹³ lässt Johann Ludwig Krebs wissen, er biete die Ausgabe „um 2 Gr. wohlfeiler“ an als die *Erste Piece* (1740), die 6 Groschen (für 12 Seiten) gekostet hatte,

„weil ich von unterschiedenen Orten Nachricht erhalten, daß die erste Piece hin und wieder abgeschrieben, und um 4. auch wohl 5 Gr. verkauft worden“.

Solche Erfahrungen mögen zusätzliche Gründe dafür geliefert haben, dass viele Orgelmeister zeitlebens davon Abstand nahmen, eigene Kompositionen zu publizieren, und es vorzogen, diese nur in Abschriften weiterzugeben, von denen sie selbst profitieren konnten.

386 Walther (1987), S. 146.

387 Bach-Dokumente 2, Nr. 456.

388 Bach-Dokumente 3, Nr. 558a, S. 656.

389 Ebd., Nr. 639, S. 8 f.

390 Walther (1987), S. 195.

391 Walthers *Harmonisches Denck- und Dankmahl* erschien 1738 in Augsburg.

392 Adlung (1758), S. 727.

393 Rampe (2002 I), S. 106.

Hätte damals ein lukrativer Markt für Editionen protestantischer Orgelmusik bestanden, die man zum Vortrag im Gottesdienst benötigte – ein Markt, wie er sich um 1600 abzuzeichnen schien (siehe S. 67 ff.) und wie ihn katholische Orgelpublikationen seit dem Erscheinen von Johann Caspar Kerlls *Modulatio Organica* (1686) zunehmend erschlossen –, hätten sich Komponisten wie Buxtehude, Reincken und Lübeck, die ja durchaus an der Herausgabe ihrer Werke interessiert waren, gewiss zur Veröffentlichung entschlossen. Auch die Versetten katholischer Ausgaben waren als Improvisationsmuster für den Unterricht geeignet, erst recht wenn es sich um repräsentative Kompositionen wie Georg Muffats *Apparatus Musico-Organisticus* (1690) handelte; doch gehörten sie ihren spieltechnischen und musikalischen Ansprüchen nach hauptsächlich auf das Notenpult nebenberuflicher Organisten in kleinen Gemeinden. Ja, bei Licht betrachtet, ist erstaunlich, dass zwar einzelne Quellen zur Ausbildung katholischer Organisten existieren, dass es aber ein umfassendes Lehrgewerbe mit einer Vielzahl von Schülern, wie es ihre protestantischen Kollegen in Nord- und Mitteldeutschland bis ins 19. Jahrhundert hinein betrieben, seit dem Tod Christian Erbachs (1635) offenbar nicht gegeben hat.

Die Ursache hierfür mag darin zu suchen sein, dass katholische Organisten täglich mindestens zweimal, nämlich die Frühmesse und Vesper, sowie an Sonn- und Feiertagen auch die Hauptmesse zu spielen hatten. Ihnen blieb zum Unterrichten einer Anzahl von Schülern also gar keine Zeit. Die lutherischen Kirchenordnungen aber schafften die Wochengottesdienste ab und vereinheitlichten – d. h. in der Regel reduzierten³⁹⁴ – die Gehälter der nunmehr faktisch nebenamtlichen Organisten. Zum Ausgleich sahen die neuen Regularien eine kostenfreie Dienstwohnung und einen Zusatzverdienst durch Nebentätigkeiten außerhalb der Kirche, vor allem durch Lehren, vor. Wörtlich heißt es in der 1529 von Johannes Bugenhagen aufgesetzten Hamburger Kirchenordnung³⁹⁵ über die nunmehr protestantischen Organisten³⁹⁶:

„Se können woll dar [nach] neuen andere redlyke neringe [Nahrung] soken myt ehren frauwen, besundergen mith dem, dath se ere kunst anderen leren, de wyle se men des hilligen dages [Sonntages] spelen vnd synt de ganse weken [Woche] fry.“

Letztlich war es, so die Ironie der Geschichte, ausgerechnet Martin Luther, der die Orgel zunächst als „papistisch“ abgelehnt³⁹⁷, aber mit seinen Gottesdienst- und Sozialreformen einen Prozess in Gang gesetzt hatte, als dessen Nebenprodukt die nord- und mitteldeutschen Tastenkompositionen des 16. bis 18. Jahrhunderts entstanden.

*

Jacob Adlung hat in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) ein differenziertes Portrait zeitgenössischer Tastenmusik gezeichnet, das zwischen dem späten 16. und frühen 19. Jahrhundert im gesamten nord- und mitteldeutschen Raum nahezu unverändert blieb und

394 In Hamburg blieb die Besoldung mit 50 Mark lübisch allerdings gleich; vgl. Leichsenring (1982), S. 8 ff. u. 112–115, sowie Dorothea Schröder, *Die Organisten der Hauptkirche St. Jacobi*, in: Heimo Reinitzer (Hrsg.), *Die Arp-Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Hamburg 1995, S. 67–93, hier S. 67 f.

395 Vgl. Teil 1 dieser Studie, S. 14 f.

396 Zitiert nach Leichsenring (1982), S. 23.

397 Rietschel (1893), S. 17 ff.

einer Überprüfung im einzelnen bis heute standhält. Bei jeder Beschäftigung mit den Tastenwerken jener Epochen ist grundsätzlich anzunehmen, dass die meisten von ihnen als Unterrichtsliteratur niedergeschrieben und – solange sie ungedruckt blieben – nicht notwendigerweise in endgültiger Gestalt ausgearbeitet wurden, sondern im Hinblick auf eine spezifische Unterrichtssituation oder aber durch jahrzehntelange Lehrpraxis ihr äußeres Erscheinungsbild zu wandeln vermochten.

Entscheidend für das heutige Verständnis dieser Musik sind folgende Konsequenzen:

1. Ein Tastenwerk erfüllte von Beginn an eine oder mehrere Funktionen, die es für jeden Einzelfall zu rekonstruieren und zu unterscheiden gilt. Erst unter solcher Voraussetzung erscheint eine Beurteilung oder gar Bewertung der betreffenden Komposition möglich. Und erst ihre funktionellen Unterschiede machen Liedvariationen Scheidts mit einem Choralzyklus Scheidemanns oder eine Manualiter-Toccatà Reinckens mit einem Pedaliter-Praeludium Buxtehudes – wenn überhaupt – vergleichbar.
2. Sogenannte Orgelmusik – weil pedaliter-Literatur – muss nicht vom Klang und den idiomatischen Eigenschaften der Pfeifenregister geprägt worden sein. Vielmehr ist anzunehmen, dass solche Kompositionen zunächst einmal für die Wiedergabe auf ein- oder mehrmanualigen Clavichorden bzw. Cembali gestaltet wurden. Wenn Johann Sebastian Bach von seinen Schülern gleich zu Beginn forderte, dass sie einen jedem Werk angemessenen, präzisen Anschlag erlernten, müssen Organisten jener Zeit auch fähige Spieler von Saitenclavieren gewesen sein. Die Trennung zwischen dem Beruf des Organisten und Cembalisten, später Pianisten, setzt im deutschen Sprachraum ohnehin erst in den 1740er-Jahren ein³⁹⁸. Demnach werden Organisten ihre auf dem Clavichord oder Cembalo entwickelten musikalischen Vorstellungen betreffend Anschlag und Artikulation, Tempo und Registrierung, Dynamik und Ornamentik hernach auf die Orgel übertragen haben. Von spezifischer Orgelmusik kann, abgesehen von Sonderfällen, bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts keine Rede sein. Das hindert zwar keineswegs den Vortrag der Kompositionen in der Kirche, doch ist stets nach musikalischen Spezifika zu suchen, die von Saitenclavieren (oder der Violine des Lehrmeisters?) und eben nicht von der Anlage einer Orgel bestimmt sind. Eine Unterscheidung von Clavier- und Orgelliteratur, ausgenommen Tanzmusik, erscheint gegenstandslos.
3. Organisten wie Jacob (I) Praetorius, David Scheidemann, Peter Hasse, Johann Praetorius, Johann Kuhnau, Christian Pezold oder Wilhelm Friedemann Bach, von denen keine oder nur wenige Kompositionen überliefert sind, waren entweder glänzende Improvisatoren, aber schlechte Pädagogen, oder sie verstanden es, ihre Einkünfte auf anderem Weg, etwa durch Übernahme des Werkmeisteramtes, zu vermehren. Auch Reincken, durch Heirat vermögend geworden, wird nur geringe Motivation zum Unterrichten verspürt haben. Jedenfalls aber sollten wir die Bedeutung dieser Musiker nicht an der Zahl und Qualität ihrer erhaltenen Werke messen.
4. Die im späten 19. Jahrhundert in der Klassischen Philologie entwickelte *Recensio*, mit deren Hilfe aus verschiedenen Quellen ein und desselben Werkes ein nach Möglichkeit genaues Bild von dessen ursprünglicher Gestalt ermittelt werden soll, ist auf didaktische Literatur – deren Urtext eine Improvisationsniederschrift oder -skizze gewesen und in der Folge einer Vielzahl von Mutationen unterzogen worden sein mag, ohne je ein repräsentatives Stadium anzunehmen – nicht anzuwenden. Ebenso wenig lässt sich aus einer einzelnen Handschrift ei-

³⁹⁸ Rampe (2000), S. 76 f.

ne vom Komponisten intendierte Fassung gewinnen, wenn dieser ohnehin kein Werkcharakter zukam. Margarete Reimann hat auf solche Schwierigkeiten bereits 1965 anhand der Ausgaben in Reihen wie *Musica Britannica* und *Corpus of Early Keyboard Music* sowie der Sweelinck- und Scheidemann-Editionen hingewiesen³⁹⁹. Erstaunlicherweise blieb ihr Plädoyer für Ausgaben einzelner Quellen in moderner Transkription jedoch bis heute weitgehend ungehört, weil das Problem als solches ignoriert wurde. Gewiss können unterschiedliche Lesarten oder selbstständige Fassungen tatsächlich von Schülerhand oder einem dritten Bearbeiter ausgeführt worden sein. Solche Spekulationen bedürfen allerdings hinreichender Argumente; denn die Wahrscheinlichkeit, dass ein Lehrmeister in Abschriften der Auszubildenden subtile ebenso wie tiefgreifende Änderungen vornahm oder die aus der pädagogischen Praxis gewonnenen Abweichungen vom ursprünglichen Notentext in seine Stammquelle eintrug, ist keineswegs geringer. Für eine Anzahl von Kompositionen Frobergers, die in bis zu acht verschiedenen Handschriften überliefert sind, gelang es mir, die Authentizität der meisten Varianten nachzuweisen⁴⁰⁰. Auch für die Tastenwerke Sweelincks besteht – trotz aller Unterschiede – eine Fülle miteinander verflochtener Lesarten, beispielsweise in den Quellen aus Lübbecke, Padua und Turin, die nur unter der Voraussetzung erklärbar wird, dass ein einzelner Bearbeiter – anscheinend der Komponist selbst – Regie führte⁴⁰¹. Und schließlich leuchtet ein, dass ein und dasselbe Werk in unterschiedlicher Gestalt unter dem Namen mehrerer Autoren überliefert sein kann – nämlich dann, wenn der Lehrmeister eine eigene oder fremde Komposition als Material für den Improvisations- oder Kompositionsunterricht zur Verfügung stellte. Die im Werden begriffenen und noch zu edierenden Gesamtausgaben älterer Tastenmusik werden sich an diesen Erkenntnissen messen lassen müssen. Umgekehrt inspirieren die erhaltenen Varianten den praktischen Interpreten dazu, sich beim Vortrag älterer Kompositionen durch eigene Improvisation vom überlieferten Notentext zu entfernen.

5. Die Geschichte der Tastenmusik ist bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein vornehmlich eine Geschichte ihrer Improvisation, von der erhaltene Kompositionen eine konkrete Vorstellung vermitteln, soweit bestimmte improvisatorische Momente überhaupt auf dem Papier festzuhalten sind⁴⁰². Dies bedeutet zugleich, dass man auf Clavier oder Orgel jede Gattung und Form in fast jeder Satztechnik zu improvisieren imstande war und tatsächlich improvisierte – eine Tradition, die in der französischen Organistenpraxis bis zur Gegenwart lebendig blieb. Folglich erscheint das häufig gebrauchte Attribut „improvisatorisch“ in seiner musikalischen Bedeutung nichtssagend; „rhapsodisch“, „taktfrei“ oder allenfalls „rezitativisch“ sind jene Termini, die dem gemeinten Sachverhalt entsprechen. Die weit verbreitete Vorstellung, dass Tastenspieler in öffentlichem Rahmen vor allem eigene Werke zu Gehör brachten – Sweelinck seine Fantasien, Buxtehude seine Praeludien, Bach seine Fugen, Mozart seine Variationen und Beethoven seine Sonaten –, beruht auf unzutreffenden, jedenfalls aber einseitigen Prämissen: Bis zur Erfindung von Prinzipien wie „Urtext“ und „Werktreue“

399 Margarete Reimann, *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*, in: Carl Dahlhaus u. W. Wiora (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), S. 83–91.

400 Froberger III (2002), S. VIII ff., XXXVI, XLIII–LI.

401 Sweelinck I.1 (2003), S. XI f. und XVI; Sweelinck I.2 (2004), S. XI f.

402 Vgl. hierzu Mattheson (1739) S. 88 ff.

wurde auf der Klaviatur improvisiert, auch über fremde Kompositionen, was freilich eine Wiedergabe eigener Musik nicht ausschloss.

6. Auf Kompositionen, die in ihrer Anlage Improvisationen gleichgestellt und mehrheitlich als didaktisches Material aufgezeichnet sind, ist der Werkbegriff im Sinn einer Symphonie Anton Bruckners nicht ohne weiteres anwendbar. Damit soll kein grundlegender Qualitätsunterschied formuliert oder gar behauptet werden, in der Musik existiere erst seit dem 19. Jahrhundert ein gültiger Notentext. Denn auch für Bruckners Symphonien sind teilweise mehrere Fassungen erhalten, und deren Herkunft aus der Orgel- oder Pedalklavierimprovisation erscheint im Einzelfall zumindest denkbar. Muss aber damit gerechnet werden, dass Buxtehude einem Præludium den Stellenwert der 1674 publizierten Trauermusik auf den Tod seines Vaters (BuxWV 76) beimaß, Bach einer Toccata dieselbe Bedeutung wie der *Kunst der Fuge*? Auch das Gegenteil steht zur Diskussion: Eine musikalisch unbedeutende, weil als Unterrichtsstoff konzipierte Komposition vermag durchaus als authentisch zu gelten, ohne je Anspruch auf Werkcharakter zu erheben. Um Muster, also Vorbilder oder Beispiele für die Improvisation analytisch zu verstehen, genügt es nicht, nach Kategorien formalen und kompositionstechnischen Geschehens zu suchen. Eine Choralfantasie, eine ariose Überleitung oder ein imitatorischer Abschnitt lassen sich ohne wenigstens elementare Kenntnisse der Improvisationspraxis nicht angemessen deuten.

7. Den erforderlichen Freiraum für die Entwicklung protestantischer Orgelimprovisation von der durch die frühen Agenden der Messe verordneten Zweck- und Wortgebundenheit zu Eigenständigkeit, Virtuosität und künstlerischem Anspruch bot seit dem späten 16. Jahrhundert die Sonnabendvesper, die als Öffnung des Gottesdienstes zur Abendmusik hin zugunsten repräsentativer Vokalwerke nach italienischem und iberischem Vorbild⁴⁰³ auf die Predigt verzichtete. Ausgehend von den traditionellen Magnificat-Aufführungen erlangte die Orgel in Norddeutschland bei der Alternatimpraxis auch deutscher Vesperlieder eine zeitliche und klangliche Vorrangstellung, so dass schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht der Pastor, auch nicht der Chor, sondern der Organist das Zentrum des Gottesdienstes bildete. Zur idiomatischen Musikgattung der Vesper wurde neben dem Magnificat die Choralfantasie mit einer Dauer von mehreren 100 Takten. Vermutlich initiierte die sonnabendliche Alternatimpraxis mit künstlerischen Einlagen der Orgel aber auch die Erweiterung des älteren Praeambulums zur mehrteiligen „norddeutschen“ Toccata nach italienisch-süddeutschem Muster. Über Jahrhunderte hinweg blieben Vespere in protestantischen Regionen der einzige Ort für öffentliche Aufführungen von Kunstmusik; sie wurden somit zum Vorläufer des bürgerlichen Konzerts, dessen Sitz im Wochenablauf bis heute der Samstag ist. Die Ausweitung konzertanter Veranstaltungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts aber geht mit dem Niedergang der Vesperkultur einher. Damit hatte die norddeutsche Organistenkunst ihre eigentliche Funktion verloren⁴⁰⁴.

403 Vgl. hierzu Jeffrey Kurtzman, *Some Historical Perspectives on the Monteverdi Vespers*, in: *Analecta Musicologica* 10 (1975), S. 29–86; ders., *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston 1979 (= *Rice University Studies* 64/4); ders., *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford 1999.

404 Für Hinweise danke ich Léon Berben (Köln), PD Dr. Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main), Dietrich Kollmannsperger (Tangermünde), Dr. Ibo Ortgies (Göteborg), Prof. Dr. Dominik Sackmann (Basel), Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen) und Rüdiger Wilhelm (Braunschweig).

Literaturverzeichnis

- ADLUNG, JACOB, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faks., hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel u. a. 1953 (= DM 1/4), Neuauflage von Siegbert Rampe, München u. Salzburg 2005
- ders., *Musica Mechanica Organoedi*, 2 Bde., hrsg. von Johann Friedrich Agricola, Berlin 1768 (Manuskript Jena 1726); Faks., hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel u. a. 1961 (= DM 1/18)
- AHRENS, CHRISTIAN, *Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden*, in: Cöthener Bach-Hefte 8 (1998), S. 57–71
- APEL, WILLI, *Die Celler Tabulatur von 1601*, in: *Mf* 49 (1966), S. 142–151
- ders. (Hrsg.), *The Tablature of Celle 1601. A Collection of Early German Organ Chorales*, American Institute of Musicology 1971 (= CEKM 17)
- ders., *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967; Reprint, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2004
- BACH-DOKUMENTE, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel u. Leipzig. Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, 1963; Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, 1969; Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, 1972
- BECKMANN, KLAUS (Hrsg.), *Freie Orgelwerke des norddeutschen Barocks*, Wiesbaden u. a. 1984
- ders. (Hrsg.), *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks. Johann Steffens, Andreas Neunhaber, Ewald Hintz, Jakob Kortkamp, Christian Flor, Anonymous, Martin Radeck, Christian Geist, Daniel Erich, Johann Christian Schieferdecker*, Wiesbaden 1988
- ders. (Hrsg.), *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister [...]*, Moos am Bodensee 1994 (= 144. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- BEIBWENGER, KIRSTEN, *Erwerbsmethoden von Musikalien im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers*, in: *Fontes Artis Musicae* 45 (1998), S. 237–249
- dies., *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988*, Wiesbaden u. a. 1992, S. 11–39
- BELOTTI, MICHAEL, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt/Main u. a. 1995 (2/1997) (= Europäische Hochschulschriften 36/136)
- ders., *Johann Pachelbel als Lehrer*, in: Rainer Kaiser (Hrsg.), *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen*, Eisenach 2001, S. 8–44
- BRAUCHLI, BERNARD, *The Clavichord*, Cambridge 1998
- BREIG, WERNER, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3)
- BUXTEHUDE, DIETERICH, *Keyboard Works 1: Preludes, Toccatas and Ciacconas for Organ (pedaliter). Section A Music*, hrsg. von Michael Belotti, New York 1998 (= Dieterich Buxtehude, The Collected Works 15,1)
- COOK, LARRY D., *The German Troped Polyphonic Magnificat*, Ph. D. University of Iowa 1976
- DÄHNERT, ULRICH, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962

- DIRKSEN, PIETER, *Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata*, in: SJB 22 (2000), S. 29–47
- ders., *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: SJB 13 (1991), S. 91–123
- ders. (Hrsg.), *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*, Utrecht 1992
- ders., *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997
- DONAT, FRIEDRICH-WILHELM, *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*, Bad Oeynhausen 1931
- DOUGLASS, FENNER u. a. (Hrsg.), *Charles Brenton Fisk, Organ Builder*, Vol. 1: *Essays in his Honor*, Easthampton 1986
- DÜRR, ALFRED, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: BJ 64 (1978), S. 7–18
- EDLER, ARNFRIED, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23)
- ELER, FRANZ, *Cantica Sacra und Psalmi D. Martini Lutheri*, Hamburg 1588; Repr., hrsg. von Klaus Beckmann, Hildesheim u. a. 2002
- FARNDALL, GORDON, *The Development of Organ Magnificat Settings as found in Representative German Composers between 1450 and 1750*, 2 Bde., Ph. D. University of Michigan, Ann Arbor 1966
- FORD, KARRIN, *The Pedal Clavichord and Harpsichord*, in: *The Galpin Society Journal* L (1997), S. 161–179
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Faks., hrsg. von Axel Fischer, Kassel u. a. 1999
- FROBERGER, JOHANN JACOB, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke III. Clavier- und Orgelwerke abschriftliche Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 1*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2002
- FUHRMANN, MARTIN HEINRICH, *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree (= Berlin) 1706
- GABLE, FREDERICK K., *Alternation Practice and Seventeenth-Century German Organ Magnificats*, in: Hans-Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt/Main u. a. 2001 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 18), S. 131–148
- GECK, MARTIN, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15)
- ders. (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, Dortmund 2003 (= Dortmunder Bach-Forschungen 6)
- GÖHLER, ALBERT, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902; Reprint Hilversum 1965
- GUSTAFSON, BRUCE, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary I–III*, Ann Arbor/Michigan 1979 (= *Studies in Musicology* 11)
- HARRASSOWITZ, HERMANN, *Geschichte der Kirchenmusik an St. Lorenz in Nürnberg*, Nürnberg 1987

- HEDAR, JOSEF, *Kring nyfunna Buxtehudekompositioner i Luns universitetsbibliotek*, in: STMF 22 (1940), S. 53–63
- HILL, ROBERT, *The Möller Handschrift and the Andreas Bach Buch: Two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach*, Ph. D. Cambridge/Mass. 1987
- HUBBARD, FRANK, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge/Mass. und London 8/1981
- KINDERMANN, JOHANN ERASMUS, *Harmonia Organica. In Tabulaturam Germanicam composita*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting o. J. [1966]
- KIRSCH, WINFRIED, *Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtsliedern im 16. Jahrhundert*, in: Lothar Hoffmann-Erbrecht u. H. Hucke (Hrsg.), *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1961, S. 61–74
- KITTEL, JOHANN CHRISTIAN, *Der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*, 3 Teile, Erfurt 1801, 1803 und 1808; Faks., hrsg. von Gerard Bal, Leipzig 1986
- KOCH, KLAUS-PETER, *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts (SSWV)*, Halle/Saale 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 6)
- KÖPP, KAI, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Phil. Diss. Freiburg im Breisgau 2002
- KOOIMAN, EWALD u. a., *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1995 (= 114. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- KRAUTWURST, FRANZ, *Anmerkungen zu den Augsburger Bach-Dokumenten*, in: *Festschrift Martin Rubnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 176–184
- ders., *Der Augsburger Bach-Schüler Philipp David Kräuter. Eine Nachlese*, in: ders. (Hrsg.), *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1990, S. 31–52
- KRIEGER, JOHANN & JOHANN PHILIPP, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe u. Helene Lerch, Band I u. II, Kassel u. a. 1999
- KRÜGER, LISELOTTE, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig u. a. 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12)
- dies., *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift d. Vereins f. Hamburgische Geschichte* 33 (1933), S. 188–213
- LASELL, CURTIS, Art. *Lüneburger Tabulaturen*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1513–1516
- LEICHSENRING, HUGO, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Phil. Diss. Berlin 1922; Druckfassung, mit Nachwort u. Bibliographie hrsg. von Jeffery T. Kite-Powell, Hamburg 1982 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20)
- LOSSIUS, LUCAS, *Psalmodia*, Wittenberg 1579
- LÜBECK, VINCENT, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke* I u. II, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- MATTHESON, JOHANN, *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite/ verbesserte und vermehrte Auflage*, Hamburg 1731; Faks. Hildesheim 1994
- ders., *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faks., hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. a. 6/1995 (= DM 1/5)
- ders., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910; Nachdr. Graz 1969

- MIZLER, LORENZ CHRISTOPH, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* (4 Bde.), Leipzig 1736–1739, 1740–1745, 1746–1752 und 1754; Faks. Hildesheim 1966
- MUSCH, HANS, „*Praeludium in Organo pleno*“, in: BJBHM 22 (1998), S. 9–38
- NIEDT, FRIEDRICH ERHARD, *Musicalische Handleitung Oder Gründlicher Unterricht*, Hamburg 1700 (2/1710); Repr. Buren o. J. (= Bibliotheca Organologica 32)
- NOACK, FRIEDRICH, *Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: AfMw 10 (1953), S. 323–337
- ORTGIES, IBO, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*, Diss. phil. Göteborg 2004
- OTTERBACH, FRIEDEMANN (Hrsg.), *Bach. Briefe der Musikerfamilie*, Frankfurt am Main 1985
- PACHELBEL, JOHANN, *Acht Choräle zum Praeambulieren*, hrsg. von Jean-Claude Zehnder, Winterthur 1992
- PEETERS, FLOR, und VENTE, MARTENS A., *Die niederländische Orgelkunst*, Antwerpen 1971
- PORTER, WILLIAM, *Psalm-Tone Formulas in Buxtehude's Free Organ Works*, in: Douglass 1986, S. 161–174
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, Decker, Joachim, Praetorius, Jacob, und Scheidemann, David (Hrsg.), *Melodeyen Gesangbuch Darinn D. Luthers vnd ander Christen gebreuchlichsten Gesänge jhren gewöhnlichen Melodeyen nach*, Hamburg 1604; Neuausg., hrsg. von Klaus Ladda u. Klaus Beckmann, Singen 1995 (= 148. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, *Organ Magnificats On the Eight Tones*, hrsg. von Clare G. Rayner, American Institute of Musicology 1963 (= CEKM 4)
- ders., *The Visby (Petri) Organ Tablature*, 2 Bde., hrsg. von Jeffrey T. Kite-Powell, Wilhelmshaven 1978–1980
- PRAETORIUS, JACOB, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974
- ders., *Drei Praeambula. Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000
- PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma Musicum*, Teil 2 und 3, Wolfenbüttel 1619; Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM 1/14 u. 15)
- ders., GA der musikalischen Werke 17: *Polyhymnia Caduceatrix et panegyrica* (1619), hrsg. von Wilibald Gurlitt; 16: *Urania* (1613), hrsg. von Friedrich Blume, 21: *Generalregister*, hrsg. von Walther Engelhardt, Wolfenbüttel 1933, 1935, 1960
- ders., *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1990
- RAMPE, SIEGBERT, *Johann Jacob Frobergers Clavier- und Orgelwerke: Aufführungspraxis und Interpretation*, Teil 1, in: MuK 64 (1994), S. 310–323
- ders., *Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger*, in: SJB 19 (1997), S. 71–111
- ders., *Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken*, in: Cöthener Bach-Hefte 8 (1998), S. 143–185
- ders., *Allgemeines zur Klaviermusik sowie Suiten und Klavierübung*, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel, Stuttgart u. Weimar 1999, S. 716–745 und 747–787
- ders., *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750*, in: Christian Ahrens u. G. Klinke (Hrsg.), *Das deutsche Cembalo*, München u. Salzburg 2000, S. 68–93

- ders. u. Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000
- ders., *Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I*, in: ders. (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München u. Salzburg 2002, S. 67–108
- ders., „Monatlich neue Stücke“ – *Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt*, in: BJ 88 (2002), S. 61–104
- ders., *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*. Teil 1: *Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten*, in: SJB 25 (2003), S. 7–70
- ders., *Bachs Piece d'Orgue G-Dur BWV 572: Gedanken zu ihrer Konzeption*, in: Geck (2003), S. 333–369
- ders. (Hrsg.), *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstaussagen*, Bd. 1 u. 2, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- RAUSCHNING, HERMANN, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15)
- REIMANN, MARGARETE (Hrsg.), *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/1* sowie *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/2*, Frankfurt/Main 1957 u. 1968 (= EdM 36 u. 40)
- RIEDEL, FRIEDRICH WILHELM, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel u. a. 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10)
- RIETSCHEL, GEORG, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1893
- RUDÉN, JAN OLOF, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981 (Musik i Sverige 5)
- RUETZ, CASPAR, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der Kirchenmusic*, Rostock u. Wismar 1752
- SCHEIBE, JOHANN ADOLPH, *Critischer Musikus*. Neue, verm. u. verb. Aufl. Leipzig 1745; Faks. Hildesheim u. a. 1970
- SCHEIDEMANN, HEINRICH, *Orgelwerke*, hrsg. von Gustav Fock, Band 1: *Choralbearbeitungen*, Band 2: *Magnificat-Bearbeitungen*, Kassel u. a. 1967 u. 1970
- SCHIEDT, SAMUEL, *Tabulatura Nova*, Teil I, II, III, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Leipzig 3/1976 (I, II) bzw. Hamburg 1954 (III) (= Samuel Scheidts Werke 6/1, 6/2, 7)
- SCHERING, ARNOLD, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926
- SCHIERNING, LYDIA, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. a. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12)
- SCHILDT, MELCHIOR, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Köln 1968
- SCHMID, ERNST FRITZ, Art. *Erbach, Christian*, in: MGG 3 (1954), Sp. 1465–1471
- SCHNEIDER, MATTHIAS, *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel u. a. 1997
- SCHOLZ, ROBERT V., *17th-Century Magnificats for the Lutheran Service*, DMA Diss. University of Illinois, Urbana 1969
- SCHULZE, HANS-JOACHIM, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig u. Dresden 1984

- SEIFFERT, MAX, *Paul Siefert (1586–1666). Biographische Skizze*, in: VfMw 7 (1891), S. 397–428
- SIEGELE, ULRICH, *Zelenkas Besoldung*, in: Günter Gattermann (Hrsg.), *Zelenka-Studien II*, Sankt Augustin 1997 (= Deutsche Musik im Osten 12), S. 279–287
- SIGTENHORST MEYER, BERNHARD VAN DEN, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Den Haag 1934
- SNYDER, KERALA J., *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York u. London 1987
- SPETH, JOHANNES, *Magnificat für Orgel*, hrsg. von Gregor Klaus, Heidelberg 1960
- STRUNCK, DELPHIN, und Mohrhardt, Peter, *Original Compositions for Organ*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 23)
- SWEELINCK, JAN PIETERSZON, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, Bd. I.1 u. 2 *Toccaten* (Teil 1 u. 2), hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- SYRÉ, WOLFRAM, *Vincent Lübeck. Leben und Werk*, Frankfurt/Main u. a. 2000 (= Europäische Hochschulschriften 36/205)
- TELEMANN, GEORG PHILIPP, *Orgelwerke 1: Choralvorspiele*, sowie *Orgelwerke 2: XX Kleine Fugen und Freie Orgelstücke*, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel u. a. 1971 (1) und 1964 (2)
- TUNDER, FRANZ, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1974
- VIRDUNG, SEBASTIAN, *Musica getuscht vnd außgezogen*, Basel 1511; Faks., hrsg. v. Klaus Wolfgang Niemöller, Kassel u. a. 1970 (= DM 1/31)
- VOGEL, HARALD, *Tuning and Temperament in the North German School of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: Douglass 1986, S. 237–265
- WALTER, HORST, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967
- WALTHER, JOHANN GOTTFRIED, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732; Faks., hrsg. von Richard Schaal, Kassel u. a. 5/1993 (= DM 1/3)
- ders., *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987
- WECKMANN, MATTHIAS, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1980
- ders., *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 3/2003
- WOLFF, CHRISTOPH, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–386
- ders., *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000
- ZILLER, ERNST, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle u. Berlin 1935, Repr. Hildesheim u. a. 1970 (= Beiträge zur Musikforschung 3)

Anhang

Kyrie Magne Deus (Hamburg um 1600; s. o. S. 52 f.)

Psalmodie aus Eler (1588, Teil 1, S. XIII f.). Orgelsatz (datiert 1603), vermutlich von Hieronymus Praetorius, aus der „Visby-Tabulatur“ (Landsarkivet Visby/Schweden, Visby domkapitels arkiv H 3, fol. 67^v–68^r).

Kyrie Magne Deus.



Kirie Magne deus.

5

8

12

16

20

Alio modo Up · 2 · Clavier

The image displays a musical score for a two-part keyboard piece. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a whole note chord (G4, B4, D5) and a bass staff with a whole note chord (G2, B1, D2). The second system starts at measure 6 and includes a '[Pedal]' instruction. The third system begins at measure 10 and features a complex rhythmic pattern in the treble staff. The fourth system starts at measure 13 and continues the rhythmic complexity. The fifth system begins at measure 17 and shows a dense texture with many sixteenth notes. The sixth system starts at measure 21 and maintains the dense texture. The seventh system begins at measure 24 and continues the dense texture. The eighth system concludes the piece with a final cadence in both staves.

Ky ri e lei son.

A single-line musical notation in treble clef with a common time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

Vltimus Versus

A two-staff piano accompaniment in treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

4

A two-staff piano accompaniment. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand, indicating a specific harmonic relationship.

7

A two-staff piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern in the right hand.

11

A two-staff piano accompaniment concluding with a double bar line and repeat sign.

Cembalo- und Violinmusik im Notenbuch des Johann Kruse (1694/1704)

Kompositionen Buxtehudes, Reinkens, Pachelbels, Muffats und anderer

KONRAD KÜSTER

Aus Breitenberg, einem Dorf östlich von Itzehoe, das zur Reichsgrafschaft Rantzau gehörte, ist die umfangreiche historische Dienstbibliothek der Pastoren erhalten geblieben¹, mit ihr auch einige musikalische Quellen (vgl. Anhang 1)². Besondere Bedeutung hat der unter der Signatur 692 geführte Band; in seinen tastenmusikalischen Anteilen ergeben sich für die Komponisten, die im Untertitel genannt sind, in der Werküberlieferung unterschiedlich geartete, zum Teil wesentliche Neuerkenntnisse.

Der querformatige Band (21 x 16 cm) umfasst 254 ungezählte Seiten. Das Wasserzeichen, das sich offenkundig jeweils nur auf einer Seite eines Bogens fand, ist nirgends komplett erkennbar, sondern stets – an der unteren Blattkante stehend – mit Verlust durchschnitten; auf manchen Seiten zeigt sich ein oberer, auf manchen ein unterer Teil. Beide gehören zu einem Wappenschild; im oberen Teil sind die Initialen „LH“ deutlich erkennbar, im unteren führt die Schnittlinie durch eine entsprechende Schriftzeile hindurch, so dass diese nur gelegentlich lesbar ist (als „PP“, vielleicht auch „BP“)³. Der braune Ledereinband (auf Holz) zeigt eine reiche ornamentale, gepunzte Goldprägung; in der optischen Mittelachse stehen die Initialen „E. L. M.“ und die Jahreszahl „1.6.4.3.“. Der Buchblock ist auf allen drei Seiten mit Goldschnitt verziert, der gleichfalls Ornamentprägungen zeigt.

Diese äußeren Merkmale erlauben erste Rückschlüsse auf die Geschichte des Bandes: Weil das Wasserzeichen durchweg dasselbe ist, kann er zwar über eine längere Zeit hinweg für Eintragungen benutzt worden sein, muss aber von Anfang an den heute vorliegenden

- 1 Johann Anselm Steiger, *Historische Kirchenbibliotheken in Not: Die Verstümmelung der Nordelbischen Kirchenbibliothek, die Breitenberger Predigerbibliothek und die Notwendigkeit eines umfassenden Zukunftskonzeptes*, in: Deutsches Pfarrblatt 102 (2002), S. 499–504; Michael Brüchmann, *Die Breitenberger Predigerbibliothek: Eine historische Pfarrbibliothek aus Schleswig-Holstein*, in: Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 23 (2003), S. 57–68. Die Sammlung befand sich längere Zeit in Verwahrung des Kirchenkreises Münsterdorf, Itzehoe; dort fanden die Ausgangsrecherchen für den vorliegenden Artikel statt. Im Sommer 2002 wurde der Gesamtbestand von dort in das Nordelbische Kirchenarchiv Kiel überführt. Annette Göhres (Nordelbisches Kirchenarchiv Kiel) und Joachim Stüben (Nordelbische Kirchenbibliothek Hamburg) danke ich für vielfältige Unterstützung.
- 2 Der zur Sammlung gehörige Catalogus der Breitenbergischen Predigerbibliothek aus dem Jahr 1863 nennt unter den Signaturen 690–697 lediglich summarisch „9 Hefte Musikalien“ (S. 34); deutlich wird also, dass sich der Umfang der musikalischen Bestände seither verringert hat. Der Vermerk „3 alte Choralbücher, davon das älteste vom J. 1643“ (S. 40; gestrichen) ermöglicht keine weitere Aufklärung, da sich die Jahreszahl offenkundig auf die hier beschriebene Nr. 692 bezieht; ein weiterer (Nr. 694) rechtfertigt diese Beschreibung. Ob das dritte tatsächlich ein Choralbuch war oder nicht die Nr. 691, erscheint als zweifelhaft.
- 3 Aufgrund der Position der Initialen – prononciert am oberen bzw. unteren Rand des Wappenschildes stehend – wäre die Annahme unwahrscheinlich, hier handele es sich um zwei verschiedene Reste eines Zeichenpaares. – Die Zahl der Lagen ist von außen aufgrund einer bis heute streckenweise straffen Bindung kaum zu fassen, sondern lediglich zu schätzen (auf ca. 20).

Umfang gehabt haben; der verzierte Goldschnitt ist ein weiterer Beleg für die innere Geschlossenheit des Bandes zumindest als einer bibliographischen Einheit. Ferner lassen sich die im Bandinneren genannten und im Titel erwähnten Jahreszahlen (1694 und 1704) nicht mit der des Einbanddeckels in Verbindung bringen; dieser ist folglich älter als sein Inhalt – vermutlich gehörte er zunächst zu einem anderen Band, der aufgrund des charakteristischen Querformats ebenfalls ein Notenbuch gewesen sein könnte.

Die Eintragungen stammen von zwei Schreibern, die meisten von einer Person namens Johann Kruse; als Besitzvermerk findet sich dieser Name auf der ersten Seite des Bandes. Auch in den Teilen, in denen sich die vom namentlich nicht genannten zweiten Schreiber eingetragenen Stücke finden, gibt es Schriftanteile Kruses; in jedem Fall kann auf diesen der Band als Ganzer zurückgeführt werden.

Zur Identität des Hauptschreibers gibt es – mit diesen gleichermaßen unspezifischen Vor- und Nachnamen – vorerst so wenig Anhaltspunkte⁴, dass sein persönliches Profil erst nach einer kritischen Sichtung des Inhalts klarer zu fassen ist; von dort aus lassen sich dann – in einem Resümee – neuerlich Rückschlüsse auf das Repertoire ziehen. Zunächst muss folglich genügen, dass sich Kruse auch dokumentarisch mit Breitenberg in Verbindung bringen lässt: 1707 wurde eine Person dieses Namens dort von Christian Detlef Graf zu Rantzau zum Organisten, Küster und Schulmeister ernannt; dass dieser „Johann Kruse“ tatsächlich der Schreiber des Bandes war, bestätigen die umfangreichen Akten, die anlässlich seiner heiß umkämpften Berufung angelegt wurden⁵, unter anderem eine Schriftprobe, in der neben der deutschen Schönschrift eines Bibeltextes (Ps. 21, 2–13), der Wiedergabe eines lateinisch geschriebenen *Symbolum* („Deus pro nobis quis Contranos[!]“) und den Zahlen von 1 bis 10 auch seine Unterschrift zu finden ist. Nicht zuletzt dieses Dokument, mit dem Kruse seine Eignung für den Lehrerberuf unter Beweis zu stellen hatte⁶, lässt für den Schriftvergleich mit der Notenquelle keine Wünsche offen.

Der Inhalt des Bandes wird von Tanzmusik beherrscht. Zunächst findet sich eine große Zahl von Kompositionen in einstimmiger Notation mit Vorzeichnung eines G2-Schlüssels, offenkundig also Stücke für Violine allein; nahezu sämtliche weiteren Stücke sind, mit C1- und F4-Schlüssel vorgezeichnet, als Werke für Tasteninstrument ausgewiesen. Alle Kompositionen sind in Notenschrift in den Band eingetragen. Die Seiten sind zunächst sechszeilig, später siebenzeilig rastriert (zu Details siehe unten); diese ungerade Zahl der Notensysteme beherrscht auch die Tastenmusik-Anteile.

Diese haben – nach dem eröffnenden Violinteil, der komplett von Kruse geschrieben ist – im Gesamtumfang des Bandes eine klar dominante Stellung inne. Ihre auffälligste Gliede-

4 Aus Altersgründen kann der Schreiber nicht mit dem Organisten Johann Kruse in Otterndorf identisch sein, der als Schüler Heinrich Scheidemanns bekannt ist. Vgl. Gustav Fock, Art. *Scheidemann, Heinrich*, in: MGG 11 (1963), Sp. 1622.

5 Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 11 (Regierungskanzlei zu Glückstadt), Nr. 1627; ebd., Abt. 127.21, AGA VIII, B2c Nr. 7 (die Rantzauer „Gegenakte“); Kiel, Nordelbisches Kirchenarchiv, Bestand 18.14.00 (Propstei und Konsistorium Münsterdorf), Nr. 250 (Akten der Propstei). Autograph sind in der Glückstädter Akte ein Schreiben vom 11. Januar 1707 und eine Schriftprobe (vgl. die folgende Anmerkung), in der Rantzauer Akte zwei spätere Briefe (1. April 1707, 3. Februar 1710). Zu Details vgl. Abschnitt III.

6 Ziel dieser Schriftproben war offenkundig zu prüfen, ob der Kandidat – im Diktat – Wortzusammenhänge richtig bildete und eine Orthographie wählte, die, da nicht überregional normiert, mit den örtlichen Gepflogenheiten konvergierte (also mit denen des prüfenden Kirchenoberen). Vgl. auch Anm. 88.

rung erfahren sie durch zwei kürzere Blöcke mit Niederschriften von der Hand des Anonymus, denen in je einem größerem Komplex wiederum solche von der Hand Kruses folgen. Eindeutig zu erkennen ist, dass an keiner der Stellen, an denen sich ein „Schreiberwechsel“ ergibt, auch eine neue Papierlage erreicht wird; hier bestätigt sich der schon aus dem Äußeren abgeleitete Eindruck, dass der Band zusammengefügt war, ehe Musik in ihm aufgezeichnet wurde. Die Vorstellung liegt also nahe, dass Kruse mit dem Anonymus in persönlichem Kontakt stand und diesem den Band kurzzeitig überließ, um ihn Kompositionen eintragen zu lassen.

Nur zu fünf der über dreihundert Kompositionen im gesamten Notenbuch finden sich Namensangaben. Während sich die Initialen „J. A. R.“ für zwei Suiten und „D. B. H.“ für eine weitere als Verweisungen auf Johann Adam Reinken und Dieterich Buxtehude verstehen lassen, bleibt ein „D. B.“ für eine Allemande für Violine unklarer (vermutlich ebenso auf drei weitere Sätze bezogen, die jenen Einzelsatz zur Suite erweitern); leichter ist es, hinter der verschlungenen Initiale „JK“ zu einer Sarabanda den Schreiber des Bandes zu identifizieren, weil sich dieses Zeichen in ähnlicher Form auch in Kruses erwähntem Brief von 1707 findet. So sind eine „Corrente di Correlli“ für Cembalo und eine Allemande von „M. Strobel“ die einzigen Stücke, zu denen ein ausgeschriebener Name hinzugesetzt ist.

Für die meisten der im Band enthaltenen Stücke ließe sich eine Zuschreibung daher nur über Konkordanzen erreichen. Da sowohl für das Violin- als auch für das Cembalo-Repertoire in der nordmitteleuropäischen Musik der Zeit nur eine letztlich überschaubare Anzahl an Vergleichsquellen zur Verfügung steht, stößt dieser Untersuchungsansatz relativ schnell an eine Grenze: Nur durch Ausschlussverfahren lassen sich Pauschalargumentationen führen – etwa so, dass in dem Band nicht auch eine der unter dem Namen Georg Böhms überlieferten Suiten⁷ vorliegt, dass es für die beiden Reinken-Suiten Konkordanzen gibt, nicht aber für diejenige Buxtehudes, und dass sich diesen beiden Komponisten nicht auch noch eine der übrig bleibenden zuordnen lässt. Ebenso ist die mit „D. B.“ überschriebene Violinkomposition weder mit bekannten Werken des Hamburger Ratsmusikers Dietrich Becker noch mit denjenigen Buxtehudes in Verbindung zu bringen. Einerseits lässt sich also erahnen, auf welchen Feldern die Handschrift eine Bereicherung der Quellenkenntnis mit sich bringt, andererseits zeigen sich unübersehbar die Probleme darin, die historische Stellung des Repertoires umfassend zu bestimmen. Als gangbarer Weg erscheint daher, sie mit ausgewählten „Fallstudien“ zu umschreiben, und zwar zunächst von innen kommend (mit Blick auf Parallelüberlieferung von Werken, die in dieser Handschrift enthalten sind), dann von außen (indem die Stellung der Quelle gegenüber Vergleichsquellen thematisiert wird). Zuvor jedoch ist der Band umfassend zu porträtieren: erst in den Anteilen, die komplett auf Kruse zurückgehen, dann in denen, die wesentlich von dem „Fremdschreiber“ herrühren.

⁷ Zur Kritik an diesen Zuschreibungen vgl. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 51 f.

I. Der Inhalt des Notenbandes

Teil 1: Kompositionen für Violine

Im ersten Teil der Handschrift finden sich die einstimmig notierten Kompositionen des Bandes: Stücke für Violine, die mit 1–217 nummeriert sind⁸. Manche Zahlen sind doppelt vergeben, stellenweise ist die Nummernfolge lückenhaft (ohne Textverlust), und drei Stücke sind doppelt vorhanden⁹, so dass die tatsächliche Zahl der Kompositionen 205 beträgt¹⁰. Die Nummerierung ist als flüchtiger Zusatz eingetragen; im gleichen Schreibvorgang wurden zahlreiche Satzbezeichnungen durchstrichen und – zumeist exakt gleichlautend wie die ursprünglichen – ersetzt. Beide Eintragungsschichten stammen von Kruse. Auf der ersten Seite des Bandes finden sich rechts der Besitzvermerk „Johann Kruse“, links die Angabe „Anno 1694“. Bis zur recto-Seite, die mit Nr. 182 endet, sind die Notenseiten sechszeilig rastriert; daraufhin wechselt die Anlage zur Siebenzeiligkeit als Norm¹¹ (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite).

Die meisten Stücke sind kürzere, einzelne Tanzkompositionen. Fast ein Drittel von ihnen sind Menuette (69), und zu deren Gruppe lassen sich aufgrund der zeitgenössischen Gattungsaffinitäten vor allem die Sarabanden (17) hinzurechnen¹²; relativ häufige Tanztypen sind ferner Gavotte (9) und Bourrée (14), deren Anteile an dem Band lediglich noch von „Arien“ unterschiedlichen Zeitmaßes (18) übertroffen werden. Daneben ergeben sich Tänze mit regionaler Bindung (polnisch, englisch, schottisch¹³: *Hamburger Ehren Danß*, *Berner Menuet*¹⁴, *Lüneburger Mars*, *Hannoversch Mars*) oder Charaktertänze (*Schuel Meister Danß*, *Geister Danß*, *Reverenz Danß*, *Janitscharen Danß*). Ordnungsprinzipien, von denen eine direkte Abfolge der Tänze geregelt würde, sind in den meisten Fällen nicht erkennbar – nicht also Paarbildungen oder tonartlich-charakterliche Zusammenhänge.

Der normal ausgeschöpfte Tonartenrahmen liegt im Quintenzirkel zwischen B- und D-Dur sowie zwischen g- und e-Moll; darüber hinaus ist mit zwei Stücken auch A-Dur repräsentiert. Zwei der Stücke sind für eine erweiterte Besetzung geschrieben: ein *Mars*[ch] (Nr. 149) für zwei Violinen¹⁵ und eine *Gigue* (Nr. 109, recte 209), die mit der Vorzeichnung eines G2- und eines F4-Schlüssels als Komposition für Violine und Basso continuo ausgewiesen ist. Die Erfordernisse des jeweiligen Tanztyps sind in der Perioden- und Phrasengestaltung

- 8 Für Nr. 203–204 und 209–217 sind die Nummerierungen irrtümlich als 103–104 bzw. 109–117 eingetragen.
- 9 Nr. 47 und 60 (Menuett), Nr. 85 und 101 (Sarabanda) und Nr. 197 und 199 (Gavotte) sind identisch.
- 10 Nicht vergeben sind 14 Nummern (66, 121, 151, 162–166, 171, 176–180); fünf Stücke sind nicht gezählt (nach Nr. 185, 194, 196, 204 und 213).
- 11 Zunächst kommen gelegentlich auch achtzeilig rastrierte Seiten vor; nur eine einzige weitere Doppelseite – im Tastenmusikteil – ist sechszeilig rastriert (der Beginn der Aria mit Variationen, die dem Pachelbel-Umkreis zuzuordnen ist, hierzu siehe unten).
- 12 Zu dieser Situation vgl. Heinrich W. Schwab, *Suitensätze und Tanzmodelle: Zur Rezeption des Menuetts in der norddeutschen Region der Buxtehude-Zeit*, in: Arnfried Edler u. a. (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel u. a. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), S. 183–203, hier S. 187, und Tabelle 2, S. 203.
- 13 Stets wird nur dieses Adjektiv mit dem Substantiv „Tanz“ kombiniert (auch: *Englisch Schick* [Gigue!]).
- 14 Ortszuordnung (Bern/Berne) unklar; vielleicht auch als „Borner“ zu lesen.
- 15 Erst der Part der Violine I, darunter derjenige der Violine II, also quasi in „Chorbuchnotation“.

Abbildung 1: Erste Manuskriptseite des Violinteils (1694 ff.) mit Namenseintragung Kruses



fast stets künstlerisch überformt, kaum jedoch im Bereich der musikalisch-spieltechnischen Anforderungen. Doppel- oder Mehrfachgriffe kommen nicht vor; nur in begrenztem Umfang ist Lagenspiel gefordert (in wenigen Fällen wird c''' verlangt, zweimal auch d''').

Damit ist ein Normalfall umrissen. Die Punkte, die eingehender zu diskutieren sind, ergeben sich folglich mit den Stücken, in denen jener Rahmen gesprengt wird: Manche Einzeltänze sind zu Suiten zusammengefügt; zu beleuchten sind ferner die Komponistennennungen, und auch die spieltechnischen Anforderungen stellen sich für manche Stücke komplexer dar.

Von dem geschilderten violinistischen Profil abgesetzt sind kurze „Präludien“, die – oft ohne erkennbaren Zusammenhang mit den jeweils folgenden Stücken – in den Band eingestreut sind. Sie spiegeln direkt einen Einspielvorgang, der damit zwangsläufig stärker auf die Idiomatik der Violine ausgerichtet ist als das Normalprofil der Tanzstücke: in der Regel beginnend mit einer Skalenbewegung, die in sequenzierte Terzintervalle mündet und sich daraufhin zu Akkordbrechungen weitet. Im a-Moll-Präludium (Nr. 150 im Violinteil, vgl. Notenbeispiel 1) findet sich das Maximum, das hierfür in den Präludien anzutreffen ist: Von Takt 3 an ergibt sich eine knappe Sequenz, die in eine Binnenkadenz mündet; ihr folgt ein vermutlich weitgehend als Bariolage zu spielender Abschnitt, ehe der typische Schluss in Akkordbrechungen erreicht ist.

Notenbeispiel 1: Präludium a-Moll für Violine (Violinteil 1694 ff., Nr. 150)



cheren Violinstücke absetzen; Unterschiede zu ihnen sind zunächst darin zu erkennen, dass sich hier keinerlei Satzzusammenhänge im Sinne von Suiten ergeben und dass das Tonartspektrum enger gefasst ist (im Quintenzirkel zwischen B- und D-Dur sowie zwischen g- und a-Moll).

Zu klären ist zunächst, warum an zwei Stellen des Bandes je eine Serie von Eintragungen beginnt, die mit derselben Jahreszahl versehen ist: Die Datierung „1694“ steht auf der ersten recto-Seite des Bandes, ferner auf dessen 62. Blatt (verso, also auf die Eintragung eines Werks für Tasteninstrument ausgelegt). Offenkundig eröffnete Kruse den Band 1694 also an zwei Stellen zugleich, um in ihm Tanzkompositionen sowohl für Violine als auch für Tasteninstrument sammeln zu können; die Teilung des Bandes erfolgte ziemlich genau in dessen Mitte (auf jene mit 1694 datierte erste Tastenmusikeintragung folgen noch 65 Blätter). Dass diese Gliederung System hatte, spiegelt sich in der Gestaltung des jeweiligen Anfangs: Sowohl für Violine als auch für Cembalo beginnt Kruse seine Eintragungen mit einer *Folie d'Espagne*, also mit ähnlich Geartetem, das aber instrumentenspezifisch ausgelegt werden muss. Die Frage hingegen, wie sich die Bandanteile des Anonymus in diesen Rahmen einordnen lassen, sei erst im Zusammenhang mit deren Beschreibung diskutiert.

Bei genauerer Durchsicht zeigt sich, dass nicht nur typologische Ähnlichkeiten zwischen den Tanzmusik-Anteilen bestehen, sondern dass mehr als die Hälfte der 51 Cembalostücke (30) auch im Violinteil vorhanden ist. Dennoch ist die Beziehung weniger eng, als zu vermuten wäre: Nur für neun Stücke entspricht die Oberstimme der Cembaloversion exakt der Violinmelodie; für elf hingegen unterscheiden sich beide beträchtlich, in einem Fall sogar so weitgehend, dass die Cembalo-Eintragung in Relation zu zwei unterschiedlich wirkenden Violineintragungen gesetzt werden kann¹⁸. Übrig bleiben sieben Stücke, für die sich die Abweichungen auf kleinere Details beschränken; zu ihnen lässt sich auch eine Aria rechnen, die im Violinteil in B-Dur, im Cembaloteil in C-Dur eingetragen ist.

Deutlich wird also, dass Kruse sich in seinen Fassungen der betreffenden Stücke nicht auf jeweils dieselbe Quelle gestützt haben kann: Er hat weder ein Teilkorpus von Cembalo-Tänzen auch in reduzierter Fassung für den Violinteil nutzbar gemacht noch Violin-Tänze, denen er begegnete, systematisch zu Cembalo-Sätzen erweitert. Weil die in Frage stehenden Stücke im Cembaloteil in völlig anderer Abfolge erscheinen als die ihnen entsprechenden im Violinteil, wird diese Beobachtung noch weiter bestätigt¹⁹. Dennoch lässt sich daraus auch nicht zwangsläufig das Gegenteil ableiten, dass nämlich Kruse bei umfangreichen Streifzügen durch ein Repertoire, wie der Band sie dokumentiert, aus Zufall mehrfach der gleichen musikalischen Substanz begegnete. Denn für eine Reihe von Tänzen gibt es Konkordanzen in anderen Handschriften, und die Cembaloversionen Kruses unterscheiden sich von ihnen (abgesehen von einzelnen melodischen Wendungen) vor allem im Begleitsatz, so dass dessen Urheberschaft im Rahmen der „Fallstudien“ eines exemplarischen Klärungsversuchs bedarf; es kann also nicht ausgeschlossen werden, dass Kruse zumindest einige der Cembaloversionen aus den Violinversionen, die ihm zugänglich geworden waren, ableitete. In jedem Fall ermöglicht Kruses Notenbuch unter den nordmitteleuropäischen Quellen zur Rezeption des Menu-

18 Bourrée Nr. 11 und 74 des Violinteils; 26. Stück des Cembalo-Tänze-Teils.

19 Im Cembaloteil ist das 3. Stück eine Variante der Nr. 195 des Violinteils, das 5. eine Variante von Nr. 103, das 7. eine Variante von Nr. 86, das 9. ist aufs engste mit Nr. 92 verwandt, das 12. ist eine Variante von Nr. 59, das 13. enthält als Melodie exakt den Violinpart von Nr. 99 etc.

etts eine maßgebliche Bereicherung der Kenntnisse, und zwar sowohl im Alter als auch im Umfang; zugleich zwingen die hier zunächst pauschal erwähnten Fassungsunterschiede (allein im Bereich der Menuette treffen sich Violin- und Cembaloteil in elf Stücken auf unterschiedliche Weise) zu der Annahme, dass der Tanztypus sich im nordmitteleuropäischen Raum, ehe Kruse die in Frage stehenden Stücke kennen lernte, bereits intensiv verbreitet hatte²⁰.

Notenbeispiel 2: „JK“, Sarabanda in F (Cembaloteil 1694 ff., unnummeriert)

Nur zu einem der Cembalo-Tänze gibt der Schreiber einen Komponistenhinweis: Zu einer Sarabanda in F findet sich die Initiale „JK“, die, wie geschildert, auf Kruse verweist. Mit diesem Stück (vgl. Notenbeispiel 2) werden Einblicke in das kompositorische Profil des Schreibers möglich, auch wenn ein relativ einfacher, einzeln stehender Tanzsatz hierfür nur bedingt aussagekräftig ist. Auffällig ist in jedem Fall, dass die Bereiche des Melodischen (rechte Hand) und der klanglichen Begleitung (linke Hand) strikt voneinander getrennt vorangetrieben werden: Selten gilt das Begleitmuster, das Kruse entwickelt, für mehr als einen Takt, auch wenn in der Oberstimme eine Melodielinie weitergeführt wird; oft tritt mit Erreichen einer neuen Grundharmonie abrupt ein neues Satzprinzip zu Tage, so dass der Eindruck entsteht, zumindest der Begleitsatz könne nur von einem in kompositorischer Hinsicht wenig anspruchsvollen Musiker stammen. Auch dass sich aus den tiefsten Tönen des Stückes praktisch keinerlei Linienführung ergibt, scheint diesen Eindruck zu stützen. Doch wenn der gesamte Band in den Blick genommen wird, erweisen sich diese Aspekte als Teil eines weiter reichenden Konzepts: Die Gestaltung resultiert aus einer differenzierten Klangregie, die in enger Nachbarschaft zum „style brisé“ gesehen werden kann und in anderen Cembalostücken des Bandes noch dezidierter in Erscheinung tritt; wichtiger als die Beziehung zur Lautenmusik erscheint dabei eine Rückbindung der Notenschrift an Techniken der Orgeltabulatur, die in der Darstellung des Satzes eine weitere, partiturartige Auffächerung ermöglichte als jene.

In diesem Sinne erscheint die Musik dieses Stückes fast durchgängig als dreistimmig disponiert: Der Bass setzt erst nach dem Eröffnungsintervall der beiden höheren Stimmen ein,

²⁰ Zum bisherigen Kenntnisstand vgl. Anm. 12. Zur zeitlichen Einordnung dient nicht nur der Terminus post quem, der sich aus der doppelten Jahresangabe 1694 ergibt, sondern als Terminus ante quem zugleich die Datierung 1704 im Schlussteil des Bandes; vgl. die Ausführungen, die sich auf die weiteren Bandanteile beziehen.

nimmt aber auf dieses Bezug²¹; die mittlere Stimme führt die Begleitfunktion in Takt 2 allein fort, so dass die Basslinie erst nach eintaktiger Pause wieder einzusetzen scheint (mit *c*). Die Takte 3 und 4 schließen an dieses Bass-*c* an, wirken aber am Ende von Takt 4 als ambivalent – und werden dann als Mittelstimme fortgesetzt. Lediglich die Gestaltung des 7. Taktes scheint in diesem Konzept nicht aufzugehen, denn das einleitende *B* müsste eher der Basslinie zugeordnet werden. Die Pause, die an dieser Stelle notiert ist, ist jedoch offenkundig nachträglich in das Satzbild eingeflickt worden; wenn sie ihren Platz nur unter, nicht aber über dem aufwärts kaudierten *B* erhalten konnte, erweist sich dies nicht als prinzipielles Gegenargument zum Dargestellten. So lenkt dieses Stück den Blick auf ein Notations- und Aufsprinzip, das die Cembaloanteile des Bandes umfassend prägt (und das daher gleichfalls im Rahmen der „Fallstudien“ zu diskutieren ist); Kruse hatte an ihm Anteil, auch wenn das Ergebnis hier als nur bedingt geglücktes Experiment erscheint – selbst unter Berücksichtigung der Einschränkungen, zu denen die Konzeption eines Tanzsatzes Anlass gibt.

Teil 5: Suiten und anderes für Cembalo

Anders als in den beiden zuvor geschilderten Teilen gibt sich Kruse in diesem abschließenden Teil vergleichsweise mitteilungsfreudig: Zehn Jahre nach den beiden anderen datiert (1704), enthält er acht Werke, von denen vier mit Komponistennamen versehen sind. Ohne entsprechende Angabe bleibt die eröffnende, im Vergleich mit den übrigen Stücken des Teils dezidiert modern erscheinende B-Dur-Suite, danach ebenso ein einzeln stehendes Menuett (vgl. die Abbildungen auf der nächsten Seite). Es folgen zwei Suiten Reinkens (in C- und F-Dur): Konkordanzen haben beide in der Suiten-Tabulatur der *Finspång samling* (Stadsbibliothek Norrköping/Schweden)²², eine von ihnen außerdem in der Notenschrift-Version der Möllerschen Handschrift Johann Christoph Bachs²³; in Klaus Beckmanns Edition der Reinken-Suiten handelt es sich um die Suiten Nr. 4 C-Dur (beide Quellen) und Nr. 6 F-Dur (nur *Finspång samling*)²⁴. Ähnlich wie sich die bislang bekannten Quellen der C-Dur-Suite voneinander unterscheiden²⁵, bieten auch Kruses Versionen zu beiden Werken neue Lesarten; so lassen sich in einer „Fallstudie“ die Quellensituation der in Frage stehenden Werke grundsätzlich überdenken und auch der Wert der Kruse-Quelle näher bestimmen. Die beiden Vergleichsquellen bieten für die Namensangabe „J. A. R.“ eine Fährte zur Aufklärung: An der Auflösung der Initialen gibt es keinen Zweifel.

Eine vergleichbare Konkordanz liegt für die anschließende a-Moll-Suite nicht vor; daran aber, dass das analog eingetragene Komponistenkürzel „D. B. H.“ als Verweisung auf Buxtehude gedacht ist, kann kein Zweifel bestehen. Angesichts der Zuverlässigkeit in der Autorenangabe der vorausgegangenen Werke ist nicht prinzipiell anzunehmen, dass hier ein Irrtum zu-

21 Ein Parallelbeispiel im Werk Buxtehudes findet sich zu Beginn der Sarabande in der C-Dur-Suite BuxWV 227: Der erste Basston ist dort, auf dem 2. Achtel des Taktes, ein *D*.

22 Signatur *Finspång* 1136:2, aus der Familie De Geer; im Überblick vgl. Rudén (wie Anm. 16), S. 69 f.

23 Vgl. Dietrich Kilian, Kritischer Bericht zu NBA IV/5 und 6 (*Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel*), Kassel u. a. 1978, S. 98–106; Schulze (wie Anm. 7), besonders S. 41–43.

24 Im Folgenden richtet sich die Zählung stets nach Beckmanns Edition: Johann Adam Reinken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, Wiesbaden 1982 (Edition Breitkopf Nr. 8289; die textkritischen Anmerkungen fehlen in der praktischen Ausgabe Nr. 8290).

25 Vgl. hier zunächst den knappen Hinweis Beckmanns in seiner Edition (wie Anm. 24), Einleitung, S. V.

Abbildung 2a: Anonymus, Suite in B (Beginn des 1704 datierten Schlussteils)

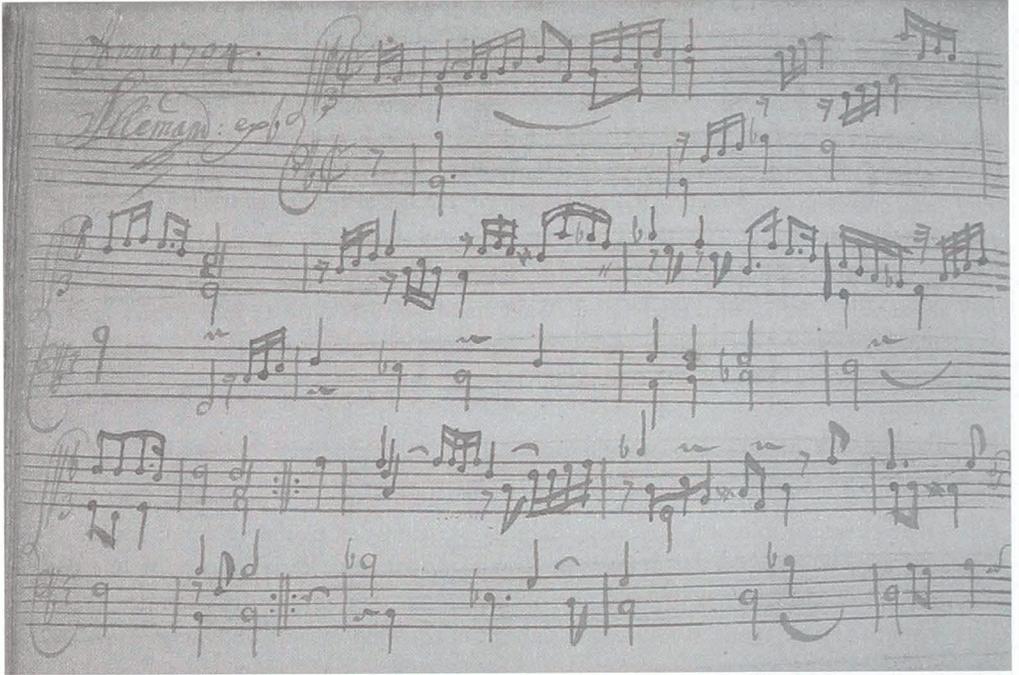


Abbildung 2b: „J. A. R.“, Beginn der Suite in C (Schlussteil, 1704 ff.)

A page of handwritten musical notation for a piece titled 'J. A. R.'. The score is written on five staves. The top staff is labeled 'Allegro' and the second staff is labeled 'J. A. R.'. The music is in a complex, multi-measure rhythmic structure, with various note values and rests. The notation is dense and characteristic of 17th-century manuscript style.

grunde liegt: Das Werk muss daher als eine bislang unbekannte Komposition Buxtehudes gelten²⁶. Ihre Verwandtschaft mit der aus der Ryge-Tabulatur bekannten in gleicher Tonart (BuxWV 244) beschränkt sich auf systemgebundene Aspekte: auf die Entfaltung der an den Tanztyp gebundenen Merkmale in einer bestimmten Tonart²⁷.

Die vier Sätze des neu aufgefundenen Werkes sind nicht durchweg aus der Variation²⁸ eines einheitlichen Modells entstanden; lediglich Allemande und Courante sind – ausgehend von den Traditionsbindungen zwischen Tanz und Tripla – aufeinander bezogen. Aus dem damit vorgegebenen Rahmen tritt die Sarabande – zu Beginn eher einem Modellbass nach Art des Passamezzo folgend – heraus und zeigt daraufhin nur in ihrem ersten, vor dem Doppelstrich stehenden Teil Anlehnungen an den harmonischen Aufriss der beiden vorausgegangenen Sätze; die Gigue, die von diesem Muster völlig abrückt²⁹, hat im Unterschied zu den Werken Reinkens und vielen weiteren Buxtehude-Suiten keine fugischen Elemente. Die Sätze sind durchweg deutlich kürzer als die der bislang bekannten Buxtehude-Suiten; in der Gigue wird folglich eine Ursache für diese einfachere, knappere Anlage direkt erkennbar (ähnlich wie in der Gigue aus der g-Moll-Suite BuxWV 241). Doch es ist zu überlegen, in welcher Weise diese knappere Werkausdehnung in der Autorschaftsklärung eine Rolle spielen muss.

Ein Vergleich mit dem zeitgenössischen Umfeld kann weiterhelfen: Im Suitenschaffen, das traditionell mit Georg Böhm konnotiert ist, fehlen Werke, die der Ausdehnung der bekannten Suiten Buxtehudes ähneln; sofern sie nicht von der Normalfolge aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue abgerückt sind, zeigen sie sogar eine noch knappere Ausdehnung als die Suite, die Kruse Buxtehude zuschreibt³⁰. Dieser Typus wiederum findet sich auch unter den insgesamt acht überlieferten Reinken-Suiten: Von ihnen reicht nur eine in Allemande und Courante an die bei Buxtehude vorliegenden Mindest-Ausmaße heran (Suite Nr. 2³¹), doch im Bereich der Sarabande und Gigue gibt es sowohl Beispiele einer ähnlich breiten Anlage³² wie auch einer knapperen³³. So wird erkennbar, dass insbesondere der knap-

26 Edition durch Konrad Küster, Stuttgart 2005. Dort auch Abbildungen der Allemande und der Gigue.

27 Im gleichen Sinne ließe sich von einer Verwandtschaft zwischen den Allemanden der Buxtehude-Suiten in C-Dur BuxWV 230 und in G-Dur BuxWV 240 sprechen.

28 Im Hinblick auf Variationstechniken, die eine Suite sehr viel weiter gehend prägen können (vgl. Robert S. Hill, *Stilanalyse und Überlieferungsproblematik: Das Variationssuiten-Repertoire J. A. Reinkens*, in: Edler, wie Anm. 12, S. 204–214), liegt eine Verwendung des Begriffs Variationssuite in diesem Fall kaum nahe.

29 Allein nach dem gliedernden Doppelstrich in der Werkmitte lassen sich Beziehungen zu Allemande und Courante feststellen, nicht aber zur Sarabande: In jenen drei Sätzen setzt die Musik ausgehend allein von der eingestrichenen Oktave wieder ein. Zu weiteren Details der musikalischen Gestaltung vgl. die Edition (wie Anm. 26), S. 3 f.

30 Zum „kürzeren“ Genre gehören etwa – in der Nummerierung nach der Edition Johannes und Gesa Wolgasts (Georg Böhm, *Sämtliche Werke: Klavier- und Orgelwerke 1, Freie Kompositionen und Klaviersuiten*, Wiesbaden 1952) – die Suiten c-Moll (Nr. 1), d-Moll (Nr. 3, in Sarabande und Gigue noch deutlich knapper als Kruses „DBH“-Suite), Es-Dur (Nr. 5; nur in der Gigue ausgedehnter disponiert, weil als Fugato angelegt).

31 Allemande 23 Takte (in BuxWV 229 als der kürzesten: 26 Takte); Courante 46 Takte (in BuxWV 244 als der kürzesten: 48 Takte).

32 Die bei Buxtehude dominante Sarabanden-Länge von 32 Takten wird in Reinkens Suiten Nr. 3 (38 Takte) übertroffen, und die Schlussätze der Gigenen von Nr. 4, 7 und 8 (37–43 Takte) liegen in einem auch für Buxtehude mittleren Längenbereich.

33 Reinkens Suiten Nr. 1 und 6 sind in nahezu jedem Satz kürzer als Kruses „DBH“-Suite (nur die Gigue ist zwei bzw. drei Takte länger); minimal weiter ausgedehnt (und damit der „DBH“-Suite Kruses prinzipiell direkt vergleichbar) ist die Suite Nr. 5. Dies gilt entsprechend für die Suiten einer Lüneburger

pere Typ keinen Ansatzpunkt für stilkritische Überlegungen bietet; er hat viel eher als das Allgemeine zu gelten. Finden sich folglich im Œuvre eines Musikers Beispiele für ihn neben ausgedehnteren Kompositionen, so wirkt dies eher wie ein Rekurs auf eine Grundform, als dass sich darin etwas Exzeptionelles zeigte. Dass sich ein Werk dieser Dimensionen im Manuskript Kruses findet, erscheint als wenig erstaunlich: Offenkundig war dieser durchweg an einem Werktyp interessiert, der eher auf die Basis-Länge der jeweiligen Tanzcharaktere ausgerichtet war³⁴ – dieser prägt entsprechend die Einzelsätze der beiden Tanzsatz-Teile. Insofern spricht die Knappheit des Werkes nicht gegen Kruses Zuschreibung an Buxtehude³⁵, die ohnehin etwa auch durch die Zuverlässigkeit der anderen Namensnennungen bestätigt wird.

So erweist sich die Komponistenangabe für das folgende Stück ebenfalls als korrekt: Hinter der *Corrente di Correlli* verbirgt sich der zweite Satz aus Arcangelo Corellis Triosonate C-Dur op. 4 Nr. 1 – in einer Bearbeitung für Tasteninstrument. Auch für diese liegen bislang keine Konkordanzen vor³⁶. Die musikalische Substanz der Version ist auf einfache Weise gewonnen worden: Es genügte dem Bearbeiter, im wesentlichen den Part der ersten Violine und die Generalbasslinie miteinander zu verknüpfen³⁷. Verblüffend ist somit die hier geäußerte Sicht, dass auf eine Obligatstimme des Triosatzes so problemlos verzichtet werden könne. Nach dieser Eintragung folgen ein nicht bezeichneter, geradtaktiger Tanzsatz und ein Menuett in Notation für Violine und Bass, der in dieser Besetzung einem der „Fremdkörper“ im einleitenden Violinteil verwandt ist.

Die umfangreicheren Tastenmusikwerke sind spielerfreundlich auf verso-Seiten beginnend eingetragen; die Ausdehnung der Suitensätze, die aufgrund ihrer stärkeren figurativen Ausar-

Handschrift. Vgl. Bruce Gustafson (Hrsg.), *Lüneburg, Ratsbücherei, Mus. ms. pract. 1198*, New York 1987 (= 17th Century Keyboard Music 22).

- 34 Diesen Eindruck bestätigen auch die beiden ohne Komponistenangabe eingetragenen Suiten. Die eine (d-Moll, von der Hand des Anonymus in dessen erstem Schriftanteil aufgezeichnet) ist ebenso wie die mit der Jahreszahl 1704 versehene B-Dur-Suite zu Beginn des Schlussteils in nahezu jedem ihrer Sätze nochmals geringfügig kürzer als die Buxtehude zugeschriebene, nur die Gigueen sind – als fugierte Sätze – geringfügig länger (d-Moll-Suite: 14/34/24/20 Takte; B-Dur-Suite: 16/13/12/15 Takte, wobei Courante und Sarabande im 6/4-Takt notiert erscheinen).
- 35 Zu überlegen ist eher, ob es sich um ein Werk handelt, das von den bisher bekannten zeitlich entfernt ist. Zur Diskussion einer Entstehung dieser anderen vor 1668 vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, 2. erw. Ausgabe München u. a. 1990, S. 207–209. Dies gälte auch für die ähnlich dimensionierte Suite Buxtehudes, die Pieter Dirksen nahezu zeitgleich mit dem hier diskutierten Werk erstmals vorgelegt hat: *VI suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavessin*, Amsterdam 1710, Utrecht 2004 (= Muziek uit de republiek 2, S. 36–39). – Für eine Beziehung zwischen dem hier diskutierten Werk und den verschollenen, von Johann Mattheson erwähnten sieben Suiten „Die Natur oder Eigenschaft der Planeten“ (vgl. BuxWV 251) gibt es keine konkreten Anhaltspunkte.
- 36 Vgl. Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné*, Köln 1980 (= Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, Supplementband), S. 312 f. Die in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky nachgewiesenen frühen Druckexemplare sind erst über Ankäufe Friedrich Chrysanders nach Hamburg gelangt (Nachricht von Jürgen Neubacher, Hamburg).
- 37 Abweichungen gegenüber dem Part der Violine 1: T. 1, 3. Viertel *a''* statt *g''* (Schreibfehler); T. 8, 4. Achtel *g'* statt *g''*; Bass: T. 1 notiert als Halbe + Viertelpause. In T. 17 ist in beiden Stimmen die Note vor dem Doppelstrich als punktierte Halbe notiert; nach dem Doppelstrich wird die Oberstimme an drei Stellen um Töne angereichert, die ursprünglich der Violine 2 zugehören (T. 13II/14: jeweils Terz *b' + d''*; T. 26 und 32: jeweils letztes Achtel; Leitton). Anstelle der piano-Schlusswiederholung T. 38–43 steht ein Oktavenklang (unkaudierte Viertel *C + c, c' + c''*).

beitung jeweils mehr Raum beanspruchen als die Tanzsätze in den vorangegangenen Teilen, legt diese Gestaltung nahe. Einzig für die Sarabande in Reinkens F-Dur-Suite war dieser zusätzliche Platz nicht erforderlich; sie nimmt nur eine verso-Seite ein, und die folgende recto-Seite blieb frei. Auf ihr findet sich (nicht von Kruses Hand) die Namenseintragung „Carsten Nicolaus Schlichting“. Sie führt jedoch zu keinen weiteren Informationen: Mehrere Träger dieses Nachnamens hatten im 18. Jahrhundert in Mittelholstein Organistenstellen inne; diese Vornamenkombination ließ sich bislang nicht nachweisen³⁸. Zu den Schriftformen des „Schlichting“, der das Choralbuch in der Breitenberger Predigerbibliothek geschrieben und seinen Namen dort eingetragen hat, sind keinerlei Beziehungen erkennbar, so dass die Versuche, mit den Namen historische Personen zu verbinden, ins Leere laufen; auch handelt es sich aufgrund des Schriftbildes unzweifelhaft um einen anderen Schreiber als den, der die „Fremdanteile“ in Kruses Notenbuch beherrscht.

Für die Kenntnis der Suiten Reinkens bietet Kruses Manuskript eine entscheidende Verbreiterung des Quellenfundaments: Für die C-Dur-Suite wird nun neben der Möllerschen Handschrift und der Finspång-Tabulatur eine dritte, offensichtlich selbstständige Überlieferungslinie greifbar, die erstmals eine überlieferungskritische Durchsicht für Cembalowerke Reinkens erlaubt; sie alle sind sekundäre Quellen etwa gleichen Alters. Für die F-Dur-Suite hingegen ergibt sich neben der Tabulaturquelle eine parallele Notenüberlieferung, die zu einer Klärung von Detailverhältnissen beiträgt. Die Corelli-Bearbeitung ist – auch wenn die Jahreszahl 1704 nur einen Terminus post quem für die Eintragung bedeutet – ein frühes Dokument für eine Arbeit mit diesem Werkzyklus. Übertroffen wird die Bedeutung dieser Bandanteile jedoch durch die Komposition Buxtehudes; davon, dass sich aus seinem tastenmusikalischen Schaffen in handschriftlicher Überlieferung „aus Nordwestdeutschland so gut wie nichts erhalten“³⁹ habe, lässt sich fortan in dieser Pauschalierung nicht mehr sprechen.

Die „Fremdanteile“, der Einfluss Pachelbels und die süddeutsch-österreichischen Elemente

Im Anschluss an den eröffnenden Violinteil folgt die erste der beiden Serien, deren essentielle Eintragungen nicht von der Hand Kruses stammen. Charakteristische Unterschiede ergeben sich durch einen dezidiert aufrechten Schriftduktus (Kruses Eintragungen zeigen ausnahmslos Rechtsneigung), in der Darstellung des F-Schlüssels (während er bei Kruse oben eine Einbuchtung nach innen aufweist, tendiert der anonyme Schreiber dazu, den oberen Teil als Kringel auszuformen) und in der Führung der Akkoladenklammer (anstelle der ausgeprägten Spitze, die der Anonymus in der Mitte entstehen lässt, ergibt sich bei Kruse eher eine Schleife, und der Druck der Feder betont auffällig das untere Ende der Klammer; zu diesen Unterschieden vgl. auch unten Abbildung 3).

38 Namensnachweise aus der in Frage stehenden Zeit: Ein Christian Schlichting war Organist, Küster und Schulmeister in Kellinghusen (als Nachfolger Kruses auf dessen nächster Stellung); vgl. Elmshorn, Archiv des Kirchenkreises Rantzaу, Taufbuch Kellinghusen (1723 und 1725), Sterbebuch Kellinghusen (1776). Ein Nicolaus Schlichting füllte einen ähnlichen Posten in Nortorf aus, vgl. Rendsburg, Kirchenkreisarchiv, Bestand Nortorf Nr. 806 (Protokollbuch-Extract), 4. Theil (Organisten, Küster, Schulmeister, Nr. 2): im Dienst 1728 bis zu seinem Tod 1774; gestorben im Alter von 78 Jahren, aus Jevenstedt bei Rendsburg stammend.

39 Riedel (wie Anm. 35), S. 209.

Der Anonymus begann die in Frage stehenden Stücke an der Stelle des Bandes einzutragen, bis zu der Kruse mit Violin-Tänzen vorgedrungen war; wie erwähnt, liegt hier nicht auch eine buchbinderisch fassbare „Zäsur“ des Bandes. Dieser muss zu dem Zeitpunkt, als er dem Fremdschreiber in die Hände kam, also zwei klar voneinander abgesetzte, nach hinten offene „Eintragungsstrecken“ gezeigt haben: einen ersten Tanzsatz-Anteil für Violine, einen zweiten für Cembalo. Der freie Raum zwischen beiden erstreckte sich über 36 aufgeschlagene Doppelseiten. In jedem Fall liegen alle Fremdeintragungen klar nach 1694 (als die beiden Tänze-Teile eröffnet wurden) und vor 1704, als Kruse im Anschluss an die zweite Strecke des Fremdschreibers die Eintragungen des Suitenteils vorzunehmen begann.

Möglicherweise war, als der Fremdschreiber mit seiner Arbeit begann, zudem die recto-Seite des ersten Blattes noch frei: Hier finden sich Erläuterungen Kruses zur allgemeinen Musiklehre. Im obersten System der Seite ist eine Achtelkette von *a* bis *a''* eingetragen, darauf folgend das Spektrum der Notenwerte zwischen 32stel und Ganzer (jeweils in zwei Noten); im zweituntersten System sind in Viertelbewegung die Töne zwischen *g* bis *c'''* aufgezeichnet. Diese Darlegungen – so klar aus Sicht des Geigers formuliert – hat Kruse wohl deshalb hier in den Band eingetragen, weil der Anonymus diese Seite frei gelassen hatte und weil sich mit ihnen nun die vorausgegangene Bandeinheit abrunden ließ; wären diese Eintragungen älter als der nachfolgende Tastenmusikeil, wäre der Violinteil als abgeschlossen aufgefasst worden und die Lücke schon angelegt gewesen, ehe der Anonymus zu Werke ging (das ist unwahrscheinlich).

Nach den von Kruse aufgezeichneten Einzeltänzen für Cembalo folgen dann noch einmal elf Doppelseiten, die von dem Anonymus geschrieben sind – davon die ersten neun mit einer besonders langen Komposition. Im folgenden wird genauer zu prüfen sein, inwieweit sich die beiden auf diese Weise getrennten Anteile des Fremdschreibers als ein einziger, inhaltlich zusammenhängender verstehen lassen.

Zu keiner Komposition nennt der Fremdschreiber den Komponisten. Konkordanzen liegen zunächst für zwei Stücke vor; diese gehören der Pachelbel-Überlieferung an⁴⁰, und zwar als Werke, für die eine Autorschaft Pachelbels nicht eindeutig gesichert ist⁴¹. Zu erwähnen ist hier die als zweites Stück eingetragene *Aria* mit Variationen in G⁴², deren Schlussglied sich von dem in anderen Quellen Überlieferten absetzt; diese in rhythmischer Hinsicht vertrackt notierte Variation ist offensichtlich „von außen“ als krönender Abschluss des Vorausgegangenen dem von Pachelbel (?) stammenden Grundmaterial hinzugefügt worden. Als sechstes Stück dieses Teils erscheint eine *Toccata* in d, die außerdem unter anderem im Tabulaturbuch Johann Valentin Eckelts zu finden ist⁴³; gegenüber der dort überlieferten Version ist das rhythmische Profil durchweg geschärft⁴⁴.

40 Für einen reichen Gedankenaustausch hierzu danke ich Michael Belotti, Freiburg.

41 Zu anderen Zuschreibungen in anderen Quellen vgl. Jean M. Perreault, *The thematic catalogue of the musical works of Johann Pachelbel*, Lanham 2004. Perreault spricht hier stets von „ascription questioned“.

42 Ebd., Nr. 24.

43 Ebd., Nr. 461; vgl. die Edition Max Seifferts, *Orgelkompositionen von Johann Pachelbel nebst beigefügten Stücken von Hieronymus Pachelbel*, Leipzig 1903 (= DTB IV/1, Bd. 6), S. 5 f.

44 Eine Edition der beiden Werke im Rahmen der Gesamtausgabe der Tastenmusik Pachelbels ist in Vorbereitung (Mitteilung von Michael Belotti, Freiburg).

Weitere Querverbindungen lassen sich zu süddeutsch-österreichischen Repertoires der Zeit schlagen. Die Bergamasca, die den vierten Teil des Bandes eröffnet, hat eine Konkordanz in der Handschrift 731 des Wiener Minoritenkonvents; ihr Titel lautet dort *Capriccio Sopra L'aria Pergamasco* und als Komponist ist „S:[ignor] Ebner“ angegeben. Siegbert Rampe, der diese Quelle publiziert hat⁴⁵, weist das Werk dem Wiener Hoforganisten Wolfgang Ebner zu und scheidet die Alternative einer Zuschreibung an Ebners Bruder Marcus (ebenfalls Hof- und Kammercembalist des Kaisers Ferdinand III.) ohne Angabe stichhaltiger Gründe aus⁴⁶. Daher lässt sich das Spektrum gesicherter Fakten nur so umreißen, dass eine Handschrift des Wiener Minoritenkonvents, die in die Zeit zwischen 1704 und 1720 zu datieren ist und mit dem Wirken des dortigen „Praefectus Musicae“ Pater Venantius Stantysky (1671–1726) in Verbindung steht⁴⁷, dieses Werk mit der Zuschreibung „Ebner“ enthält – also in deutlichem Abstand zum Tod Wolfgang und Marcus Ebners (1665 bzw. 1681). In jedem Fall etwas früher, zwischen 1694 und 1704, fand die Komposition zudem Eingang in Kruses Notenbuch. So hilfreich eine exakte Identifizierung ihres Urhebers wäre, ist für den Umgang mit Kruses Notenbuch zunächst von Bedeutung, dass es diese Konkordanz überhaupt gibt.

In der Wiener Quelle erscheint das Notenbild, wie Rampe deutlich macht, als fehlerhaft; zahlreiche Konjekturen sind erforderlich, um zu einem konsistenten Notentext zu gelangen. Das gleiche kennzeichnet die Überlieferung in Kruses Notenbuch, allerdings an grundsätzlich anderen Stellen als im Wiener Manuskript. Eine engere Verwandtschaft der beiden Quellen ist somit auszuschließen. Die Schreibfehler in Kruses Notenbuch sind jeweils eindeutig auf die – zu flüchtige – Benutzung einer Tabulaturvorlage zurückzuführen⁴⁸; keines der weiteren Stücke in Kruses Notenbuch lässt eine solche Rückbeziehung so deutlich erkennen.

Etwas anders ist eine andere süddeutsche Konkordanz des Kruse-Repertoires zu bewerten. An vierter Stelle im zweiten Teil des Bandes findet sich eine *Suite* in d, die sich mit Hilfe einer weiteren Handschrift des Wiener Minoritenkonvents (743) als Werk Georg Muffats identifizieren lässt; dort allerdings ist sie nur als Fragment überliefert (ohne die zweite Hälfte der Courante sowie Sarabande und Gigue). Wiederum gibt es zwischen den beiden Quellen im Notentext eine größere Zahl von Abweichungen; ferner wird der Wiener Quelle zufolge das Werk durch ein (bei Kruse nicht vorhandenes) *Prelude* eröffnet. Die Wiener Quelle enthält Datierungen aus den Jahren 1708 und 1709, die folglich in jedem Fall nach Muffats Tod (1704) liegen⁴⁹. Da die Eintragung in Kruses Notenbuch bis 1704 erfolgt sein muss, spiegelt sie die (norddeutsche) Rezeption eines Werkes des Passauer Kapellmeisters noch zu dessen Lebzeiten. Schließlich enthält das Faszikel zu Beginn als *Lamentabile* in g den ersten Satz aus

45 Muffat – Ebner, *Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)*, Bd. 1, Kassel u. a. 2002, S. 24–28.

46 Vorwort, S. X: „Ob er [Marcus Ebner] je als Komponist hervortrat und ob Kompositionen von ihm erhalten sind, bleibt unbekannt. Deshalb erfolgt die Zuschreibung im vorliegenden Band an den schon im 17. Jahrhundert wesentlich prominenteren Wolfgang Ebner.“ Die damit getroffene Unterscheidung zwischen „Tastenmusiker“ und „Komponist für Tasteninstrumente“ ist für die in Frage stehende Zeit nicht sachgerecht, ebenso eine Zuschreibung aufgrund der Berühmtheit vor Um- und Nachwelt.

47 Angaben nach Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel u. a. 1963 (= *Catalogus musicus* 1), S. 90 f.

48 Der Kleinbuchstabe für *c* wurde offensichtlich als *e* gelesen; statt eines harmonisch sinnvollen *es* wird schematisch *dis* eingesetzt; als inkorrekt übertragen erscheint im Tripla-Teil die Relation zwischen Melodie (Ganze/Halbe) und Begleitung (sechs Achtel statt Viertel neben dem Wert einer punktierten Ganzen).

49 Edition wie Anm. 45, S. 5 f.; Riedel (wie Anm. 47), S. 95–103.

Johann Jacob Frobergers *Partita* FbWV 614 in einer Version, die von der bisher bekannten Überlieferung in zahlreichen Details abweicht⁵⁰.

Alle übrigen Werke, die der Anonymus eingetragen hat, lassen zu den beiden damit berührten Überlieferungszweigen keine direkte Beziehung erkennen; ob sich in ihnen einer der beiden Einflüsse (oder auch andere) auswirken, bleibt folglich unklar. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich unter ihnen Kompositionen finden, die am weitesten von der charakteristischen Tanztypik der übrigen Anteile des Bandes entfernt sind. Pachelbels *Toccatà* geht eine weitere, anonym eingetragene voraus, und ihr folgen zwei in ihrer Länge und Machart einander eng verwandte vierstimmige Fugen: In d- bzw. a-Moll gehalten, erstrecken sie sich über 25 bzw. 26 Takte in einer lediglich in Vierteln und Achteln gehaltenen Bewegung – mit dieser Schlichtheit in krassem Gegensatz zu der Komplexität stehend, von der so viele der übrigen Cembalostücke des Bandes (und auch dieses Teils) gekennzeichnet sind.

Mit einem auffälligen Detail rückt die anonyme d-Moll-*Toccatà* von diesem Werkhorizont ab – allerdings nur mit ihrem Anfang: Unter einer Achtelbewegung der rechten Hand, zunächst zwischen *d'* und *f''* verlaufend, stehen dort als Haltetöne die Oktave *D-d* und darüber die Terz *f* – als Griff auf einer vollchromatischen Klaviatur nicht realisierbar. Denkbar ist, dass der Komponist hier mit einem Pedalcembalo rechnet; allerdings ist dies die einzige Stelle, die auf ein solches verweist, denn abgesehen von dem über vier Takte ausgehaltenen Basston sind alle weiteren Teile klar auf manualiter-Spiel ausgerichtet. So ist anzunehmen, dass hier eine Komposition Aufnahme fand, die für manualiter-Spiel auf einem Instrument mit ausgeprägt „kurzer Oktave“ geschrieben worden war; vollchromatisches Spiel ist hier erst ab *B* gefordert. Dies jedoch charakterisiert die Eintragungen des Fremdschreibers nicht komplett; im Frobergers *Lamentabile* etwa wird *Es* gefordert, in der *Courante* zur d-Moll-Aria *Fis*, in der *Gigue* zu Muffats d-Moll-Suite *Gis*. Der Eindruck des Heterogenen, den dieser Teil vermittelt, wird also vertieft.

Die Werke, die in ihrer Gattungszugehörigkeit vom Normalhorizont des Bandes abgerückt erscheinen (*Toccaten*, *Fugen*), können weitere Aufschlüsse über die Bandentstehung geben. Sie sind relativ kurz und passen sich somit problemlos in den Freiraum ein, der sich aus Sicht des anonymen Schreibers zwischen den bereits vorliegenden Tanzmusik-Eintragungen Kruses zunehmend verengt haben muss: Die anonyme d-Moll-*Toccatà* ist das einzige längere Stück, das auf dem frei gebliebenen Teil einer verso-Seite beginnt, und an entsprechender Stelle auf der nächsten Doppelseite wird die d-Moll-*Toccatà* Pachelbels eröffnet. Anscheinend wurden die Eintragungen also so eingerichtet, dass der verfügbare Platz bestmöglich ausgenutzt wurde.

Die verbleibenden, längeren Stücke, die in den Band aufgenommen werden sollten, konnten in ihn folglich erst nach dem Tänze-Teil eingetragen werden; dessen Ende liegt auf einer recto-Seite. Auf der zugehörigen verso-Seite beginnt dann das umfangreichste Werk des Bandes, Ebners *Bergomasca* [sic]; ihr schließt sich – als letzter Schriftbeitrag des Anonymus – eine Satzfolge aus *Aria* mit einer Variation, *Sarabanda* und *Borea an*, für die wiederum keine Konkordanzen zu ermitteln sind.

50 Vgl. hierzu Johann Jacob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Bd. 3, Kassel u. a. 2002, S. 52 f.

So vermitteln die „Fremdanteile“ in Kruses Notenbuch einen zwiespältigen Eindruck. Einerseits erweiterte sich mit den in ihnen enthaltenen Stücken das Repertoire wesentlich, über das Kruse anschließend verfügen konnte – mit den Einblicken in die mittel- und süddeutsche bzw. österreichische Tastenmusik. Andererseits jedoch wurden Kruse hier Stücke in keineswegs makelloser Gestalt zugänglich, und dies gilt auch für Äußerliches: In keinem Fall sind Wendestellen so überlegt gesetzt, wie es die Anteile Kruses kennzeichnet. Diejenigen des Fremdschreibers lassen sich daher bestenfalls als flüchtig, wenn nicht gar als lustlos bezeichnen – es sei denn, sie stammten von der Hand eines dilettantischen Kopisten, der mit der Materie überfordert war⁵¹. Da Kruse, ehe er für die Breitenberger Stelle ausersehen worden war, kaum selbst einen Kopisten für sich eingesetzt haben kann und das Schriftbild auch nicht auf einen unerfahrenen Notenschreiber verweist, scheidet diese zweite Möglichkeit aus. Die Qualität der „fremdschriftlichen“ Kopien muss folglich neu diskutiert werden, wenn nach den biographischen Details, die für Kruse fassbar sind, gefragt wird.

Resümee: Die Anteile beider Schreiber und die Bandentstehung

Soweit Struktur und Inhalt des Bandes es ermöglichen, lässt sich die Geschichte des Bandes folgendermaßen zusammenfassen: Johann Kruse trug in dem Band anfänglich Einzeltänze zusammen, teils solche für Violine, teils solche für Tasteninstrument; dieser Prozess setzte in seinen beiden Teilen 1694 ein. Weder ist vorerst zu lokalisieren, wo sich dies zutrug, noch lässt sich bestimmen, welchem konkreten Ziel diese Sammeltätigkeit diene. Nach einiger Zeit, in der der Violinteil wesentlich stärker angewachsen war als die Cembalosammlung, trat Kruse in Kontakt zu dem anonymen Schreiber; dieser machte ihm unter anderem Werke zugänglich, die außerhalb des Traditionsraums norddeutscher Tastenmusik entstanden. Obgleich sich die Eintragungen des Fremdschreibers auf zwei Segmente des Bandes (die aber im Hinblick auf dessen äußere Struktur nicht als eigene Einheiten aufgefasst werden können) verteilen, müssen sie in Zusammenhang zueinander gesehen werden; der Anonymus füllte die Lücke zwischen den beiden Tanzmusik-Anteilen aus, und weil daraufhin der Platz nicht ausreichte, um etwa auch die lange Bergamasca einzutragen, fanden im Rest-Freiraum zwischen den beiden 1694 begonnenen Teilen auch noch je zwei (einzelne) Toccaten und Fugen ihren Platz, die neben allem Tanzorientierten als Fremdkörper erscheinen.

Wichtig in der Entstehungsgeschichte ist nun, dass sich nach der letzten Eintragung des Fremdschreibers neuerlich eine Jahreszahl findet: Das nächstfolgende Werk ist die anonyme B-Dur-Suite, die Kruse mit „1704“ bezeichnet. Somit liegen nicht nur alle Teile des Bandes, die dieser Suite folgen, nach 1704, sondern auch alle übrigen davor: Es ist zwar denkbar, dass zwischen der Anlage des Bandes 1694 und der Entstehung der „fremdschriftlichen“ Anteile mehr Zeit verstrich als zwischen diesen und der Datierung der B-Dur-Suite, doch dass mit dieser der jüngste Teil des Bandes erreicht ist, steht außer Zweifel. Somit gilt die Datierung – als *Terminus post quem* – auch für die Eintragungen der Werke Reinkens und Buxtehudes sowie der Corelli-Bearbeitung. Größte Vorsicht ist in der Frage angesagt, ob sich in der Struktur dieses Schlussteils eine Bewusstseinsänderung des Schreibers äußert: Hatte er eine

51 Vgl. im Gegensatz dazu das in Kruses Abschrift der Buxtehude-Suite unverkennbare Bemühen um korrekten Untersatz und vollständige Pausensetzung; beide bereiten nur gelegentlich editorische Probleme (vgl. die näheren Angaben zu der in Anm. 26 genannten Edition, S. 3–5).

höhere Ausbildungsstufe erlangt, die ihm eine Beziehung auch zu neuen Werktypen und anderen Musikerpersönlichkeiten eröffnete – so dass er diese nun auch namentlich nannte? Der Anonymus kann ihm neue Perspektiven allenfalls hinsichtlich der Werktypen erschlossen haben: Im Umgang mit Komponistennamen gibt er sich so schweigsam wie nur möglich.

In einem Detail lässt sich die Stellung der beiden Schreiber zueinander noch näher bestimmen. Es findet sich in der Courante zu Muffats d-Moll-Suite (vgl. Abbildung 3 auf S. 149): In ihr endet die Niederschrift des zweiten, nach dem gliedernden Doppelstrich notierten Teils mit einer Kadenz auf C; ein Doppelstrich ist nicht eingetragen. Die Niederschrift wurde von Kruse – in der charakteristischen Schrägneigung seiner Schrift – fortgeführt.

Nichts deutet darauf hin, dass dieser Satzschluss von Kruse frei hinzukomponiert wäre, weil der Fremdschreiber etwa die Originalversion nur unvollständig kopiert hätte. Im allgemeinen musikalischen Duktus, vor allem aber im Speziellen harmonischer Schroffheiten, erscheint das Stück als Komposition aus einem Guss⁵². Folglich ist davon auszugehen, dass Kruse sogar Einblick in die Quellen nehmen konnte, die dem Fremdschreiber als Vorlage dienten; zwischen beiden Personen muss es einen sehr engen Kontakt gegeben haben.

II. Fallstudien zum Kontext der Handschrift

Die Tanzsätze und das zeitgenössische Repertoire

Die Bereiche, in denen sich die Repertoires der Violin- und Cembalotänze in Kruses Manuskript überschneiden, lassen an einigen Stellen eine Verwandtschaft mit anderen Quellen erkennen. Summarisch werden die Konkordanzen mit schwedischen Tabulaturquellen überprüfbar⁵³; Aufschlüsse bieten unter weiteren nordmitteleuropäischen Quellen ferner vor allem die Tabulatur der Christina Charlotte Amalia Trolle (Preetz 1702)⁵⁴, zwei aus dem Umkreis Johann Lorentz' in Kopenhagen stammende Handschriften⁵⁵ sowie eine in ihrem Anfangsteil

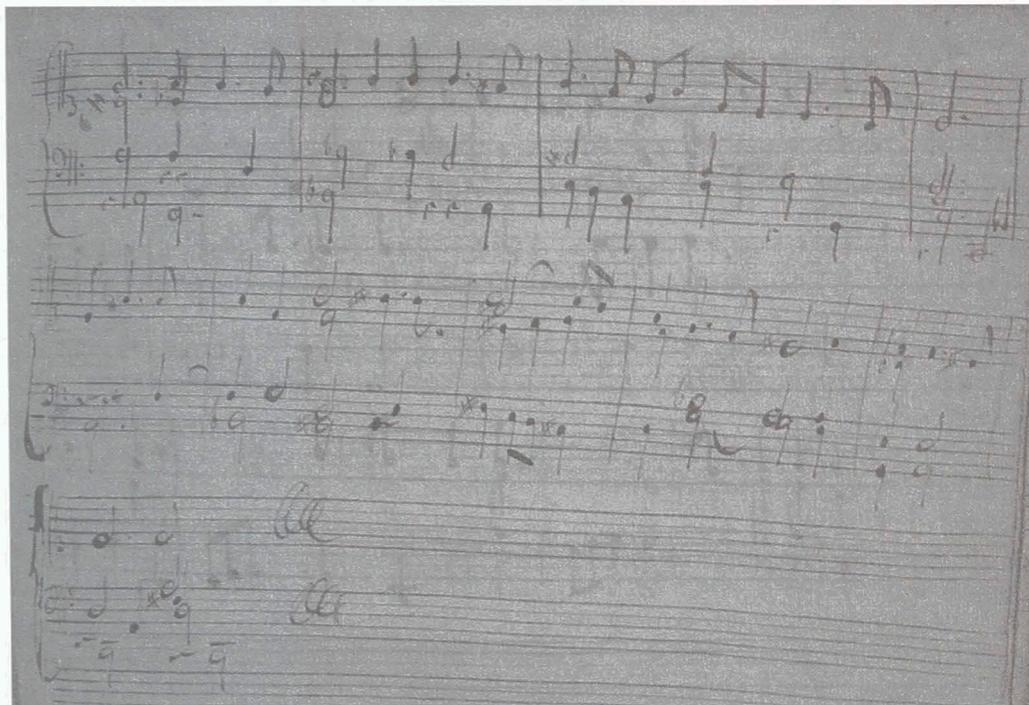
52 Im 3. Takt der 1. Akkolade (Anteil schlägt sich des Fremdschreibers) schlägt die Musik von einer Kadenz in B-Dur nach wenigen Tönen in einem Trugschluss nach e-Moll um; in der Mitte der 2. Akkolade (Schriftanteil Kruses) findet sich in ähnlichem Zeitablauf ein Übergang von B-Dur zu einem Trugschluss in fis-Moll. Leseirrtümer nach Tabulatur oder Transpositionsfehler kommen angesichts der Prägnanz der einzusetzenden Alterationszeichen nicht in Betracht, so ist die Übernahme eines originalen, organisch entwickelten Notentextes wahrscheinlicher (gerade dort, wo der fis-Moll-Trugschluss entsteht, erweist sich auch die gemeinsame thematische Substanz der Suite als entsprechend offen gestaltet).

53 Rudén (wie Anm. 16).

54 Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 292-8°. Vgl. die Edition von Uwe Haensel, *Das Klavierbuch der Christiana Charlotte Amalia Trolle*, Neumünster 1974. Die Schreiberin gehörte zu den adligen „Schul-Jungfrauen“ in Preetz; so die Umschreibung der dort wohnenden Adelstöchter in: Klosterarchiv Preetz, V. B. 6., *Die Kloster-Organisten betr.*, 1678–1891, hier: Vocationen für die Organisten Hinrich Scheele (1678, fol. 2) und für Cordt Heyde (1719, fol. 7–8).

55 Uppsala, Universitetsbiblioteket, Ms. Ihre 286 (vgl. Rudén, wie Anm. 16, S. 86f.). Ferner Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Musikafdelingen, Ms. Add. 8° 396; der Hinweis Haensels (wie Anm. 54, S. 14), es handele sich um Cembaloverionen, beruht auf einem Irrtum: Die Quelle enthält als Cembalowerke nur Stücke, die in ihr als Intavolierungen Johann Lorentz' bezeichnet werden (Edition durch Bo Lundgren: *Johann Lorentz, Klavierwerke*, Lund 1960), ferner Gesangsstücke, die mit strophischen Texten ohne musikalische Realisierungen kombiniert werden, zwei Bruchstücke italienischer Arien – und, am Bandende auf dem Kopf stehend eingetragen, zwei Folgen von Tanzsätzen für Violine. Im folgenden wird die Quelle stets als „Kopenhagener Handschrift“ bezeichnet (die ebenfalls in Kopenhagen verwahrte Trolle-Tabulatur ist davon durch den Hinweis auf die Schreiberin klar genug abgegrenzt).

Abbildung 3: Anonymus, Suite in d, 2. Seite der Courante. Die erste Akkolade von der Hand des Fremdschreibers, die Fortführung von der Hand Kruses. Vgl. auch Anhang 4



Christian Flor zugeschriebene Notenhandschrift der Lüneburger Ratsbücherei⁵⁶, für die sich die Konkordanzen jedoch komplett in den jüngeren Zusätzen eines zweiten Schreibers finden.

Zu den Quellen, die auf diese Weise erfassbar sind, stehen nur 15 der 237 einzeln eingetragenen Tanzsätze⁵⁷ in einer engeren Beziehung; ähnlich aber wie Kruses Violin- und Cembaloverionen einander in der Regel nur ähneln, gibt es auch zwischen den hier in Frage stehenden Überlieferungen streckenweise erhebliche Unterschiede. Bezeichnend ist zunächst die Situation eines mit *La Bourée* überschriebenen Stücks, das in einer der Ihre-Tabulaturen Johann Lorentz zugeschrieben wird⁵⁸: Mit dieser Version stimmen sowohl die Kruse-Handschrift (Violinteil) und eine Eintragung der Lüneburger Handschrift nur in den ersten acht Takten überein (beide *Aria* betitelt); daraufhin schlagen beide auch untereinander verschiedene Wege ein. Inwiefern hier eine Abhängigkeit von einem Urbild bei Lorentz oder von einer gemeinsamen, weiter entfernt liegenden Vorlage besteht, ist nicht zu entscheiden.

56 Vgl. Gustafson (wie Anm. 33); zur Schreiberidentifizierung vgl. Arndt Schnoor, *Neue Cembalowerke von Christian Flor (1626–1697): Entdeckungen zu seinem 300. Todesjahr in Lüneburg*, in: *Mf* 50 (1997), S. 74–77.

57 205 für Violine, dazu 30 des Cembaloteils, die zu jenen keine Verwandtschaft zeigen, schließlich zwei Stücke des ab 1704 geschriebenen Schlussteils.

58 Kruse: Violinteil Nr. 118; zur Lüneburger Quelle vgl. Gustafson (wie Anm. 33), S. 184; zur Ihre-Version vgl. die Edition von Bo Lundgren (wie Anm. 55), S. 35.

Die Ursprungsquelle für ein anderes Überlieferungsbündel ist klarer zu fassen: Es handelt sich um ein Menuett Jean-Baptiste Lullys⁵⁹. Anhand der Quellen lassen sich zwei Versionen trennen, eine schlichte und eine verzierte. Die schlichte (in B-Dur) findet sich für Violine bei Kruse, melodisch nahezu gleichlautend für Cembalo in den Lüneburger Ergänzungsteilen, schließlich (in C-Dur) in der Cembalotabulatur des Organisten Anders Törn aus Stora Tuna/Dalekarlien, allerdings mit einem von Vollgriffigkeit tendenziell auf Zweistimmigkeit reduzierten Begleitsatz. Dieser wiederum findet sich – nahezu ohne Unterschiede – auch in den C-Dur-Satzgestalten zweier weiterer aus Schweden überlieferter Quellen, doch in ihnen wird das Stück ansonsten in der melodisch erweiterten Fassung geboten⁶⁰. Kruses Cembaloversion schließlich folgt deren „Muster“ in Tonart und Melodiegestalt; von der Violinfassung im gleichen Bandzusammenhang ist sie also klar abgesetzt. Doch für die linke Hand enthält sie einen reicheren Part als die schwedischen Quellen, der zu den übrigen keinerlei Verwandtschaftsbeziehung erkennen lässt.

Diese Gegenüberstellung führt im Hinblick auf Kruses Manuskript zu zwei Ergebnissen: Zunächst bestätigt sich hier der bereits anhand der Bandteile 2 (Muffat), 4 (Ebner) und 5 (Corelli) gewonnene Eindruck, dass der Schreiber auch Zugang zu jüngster internationaler Musik hatte; Kruse steht hier mit diesen beiden stark verschiedenen Eintragungen aus der Zeit zwischen 1694 und 1704 neben den beiden schwedischen Schreibern der 1690er Jahre und dem möglicherweise etwas jüngeren zweiten Schreiber des Flor-Notenbandes. Außerdem wird deutlich, dass in den Überlieferungsketten Details der Melodiegestalten und die Begleitsätze die schwächsten Glieder waren; wer im Einzelfall als ihr Urheber zu gelten hat, kann sich angesichts der weiten Streuung der Dokumente nicht direkt aus den Handschriften selbst ergeben. Kruse jedenfalls wusste selbst um diese prinzipiellen Unterschiede: Die Sarabande, die er unter dem Titel *Amable veincour* sowohl in den Cembalo- als auch (stark abweichend) in den Violinteil eingetragen hat, trägt in diesem die Beischrift: „nach der Weise wie sie gesungen wird“⁶¹.

Diese Beobachtungen⁶² lassen sich an einem der Stücke zusammenführen, das in den beiden Versionen der Kruse-Handschrift als *Reverens dans* erscheint, in der Trolle-Tabulatur hingegen als *Engelscher Tantz*⁶³ (vgl. Notenbeispiel 3 auf der folgenden Seite). Kruses Versionen

59 *Trios de la chambre du roi: Dans nos bois Silvandre s'écrie* LWV 35/4. Bei Kruse Violinteil Nr. 59, 12. Stück des Cembaloteils. Lüneburg (wie Anm. 33): S. 183 Mitte. Vgl. ferner Rudén (wie Anm. 16), Nr. 3972 und 3974 (unmittelbar mit dem Titel *Dans nos bois*): Sk 1 (Skara, Stifts- und Landsbiblioteket, Katedralskolens musiksamling 493a/No. 32: Datierungen 1692/98). Die Übereinstimmungen mit der G-Dur-Version von Jean Henry d'Anglebert (*Pièces de clavecin*, Paris 1934 [= Publications de la Société Française de Musicologie I/8], S. 29) beschränken sich in jedem der zitierten Fälle auf die Umrisse der Grundmelodie.

60 Rudén (wie Anm. 16), L 25 (Lund, Universitetsbiblioteket, Wenster Å 3: Tabulatur des Johannes Westmarck, angelegt in Uppsala um 1691/98) und S 5 (Stockholm, Kungliga Biblioteket, S 175: Manuskript unbekannter Provenienz aus der Bibliothek von Schloss Gripsholm).

61 Violinteil Nr. 174/39. Stück des Cembaloteils. Abweichend von *Aimable vainqueur* [/vaincoeur] in den schwedischen Quellen; vgl. Rudén (wie Anm. 16), Nr. 4032.

62 Weitere charakteristische Quellenbeziehungen zu Kruses Handschrift bestehen besonders von der Westmarck-Tabulatur aus (Uppsala, heute Lund; wie oben, Anm. 60); außerdem ist ein *Pas[se]pie[d] Ro[y]al* (bei Kruse in C-Dur) zu erwähnen, das sich in zwei Violinversionen in der anonymen Kopenhagener Handschrift erhalten hat, daneben in einer Cembaloversion in der Trolle-Tabulatur aus Preetz (Edition: vgl. Anm. 54, Nr. 15) und in der Hamburger Handschrift „S.M.G. 1691“ (Edition durch Siegbert Rampe, *Vincent Lübeck, Senior & Junior: Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*, Kassel u. a. 2003, S. 51: in A-Dur). Die Trolle-Tabulatur und Kruses beide Manuskriptanteile treffen sich schließlich auch in einem

Notenbeispiel 3: Synopse *Reverens dans/ Engelscher Tanz*

Kruse
Violine

Kruse
Cembalo

Trolle
Cembalo

6

12

12

12

Post Menuet, das eine motivische Verwandtschaft mit dem Schlusssatz aus Johann Sebastian Bachs *Capriccio* BWV 992 erkennen lässt und später auch in einer französischen Tanzsammlung nachweisbar ist (Edition wie Anm. 54, Nr. 75; zu der weiteren Konkordanz S. 15 und 19).

63 Wiedergabe nach der Trolle-Tabulatur (vgl. Anm. 54), Nr. 101; in Kruses Violinteil Nr. 25, im Cembalo-teil das 16. Stück.

erscheinen gegenüber derjenigen der Trolle-Tabulatur in halbierten Notenwerten gefasst⁶⁴, zudem mit Alla-breve-Vorzeichnung. Doch die Sonderstellung Kruses in der Notation ermöglicht noch keine Klärung des philologischen Ranges; dies ergibt sich aus einer Detailbetrachtung der Unterschiede.

Kruses Violinversion zeigt im Bereich vor dem Doppelstrich eine konsistent andere Rhythmisierung als die Cembaloversion (Punktierung in T. 2 und 6); nach dem Doppelstrich verdichten sich diese Abweichungen. Das im einleitenden Quellenüberblick Angedeutete wird hier deutlich: Violin- und Cembaloversion können keinesfalls auf dieselbe Quelle zurückgehen. Also bezieht sich Kruse nicht pauschal auf eine andere Darstellung der Notenwerte, sondern in seinem Sammelband liegen für sie zwei voneinander unabhängige Zeugen vor.

Der Vergleich zwischen dem Trolle-Text und Kruses Cembaloversion lässt ebenfalls im ersten Teil melodisch eine engere Verwandtschaft erkennen als im zweiten; von den acht Takten der zweiten Hälfte ist hingegen in beiden Versionen nur der Anfangstakt gleich. Besonders auffällig ist dabei die singuläre Version des Schlusses in Kruses Cembaloversion: Der Trolle-Text (und mit ihm, allerdings in anderer Formulierung, Kruses Violinversion) scheint das Regelmaß der Periodik in den Vordergrund zu rücken; doch in Kruses Cembaloversion ergibt sich dies lediglich auf eine differenziertere Weise, denn die metrisch abweichende Schlussbildung in Takt 16 wird zwei bzw. vier Takte zuvor antizipiert, so dass hier ein grundsätzlich anderer, eigener Gestaltungsansatz erkennbar wird, aus dem sich die Unterschiede der Versionen besonders klar erschließen. Auch dass in Kruses Version nicht zwischen prima und seconda volta unterschieden werden muss, findet hier seine Erklärung. Welche der beiden Grundideen die primäre war, lässt sich nicht entscheiden.

Massiv sind die Unterschiede ferner im Begleitsatz – und dies charakterisiert die Beziehung zwischen Trolle- und Kruse-Manuskript auf ganzer Breite. Doch um die Rangfolge der Versionen zu klären, bietet gerade der Komplex *Reverens dans/ Englischer Tanz* ideale Informationen: Sowohl in Takt 7 als auch in Takt 13–16 leiten sich die jeweiligen Eigentümlichkeiten des Satzbildes unmittelbar aus denen der Melodieführung her. Und da die beiden Kruse-Versionen nicht als voneinander abhängig gelten können, ergibt sich in der Klärung des Quellenranges keine Stufenfolge – so, dass etwa der Begleitsatz sich erst in Orientierung an einer für Kruses Repertoirezugriff ‚typischen‘ Melodieführung ergeben hätte.

Dass die Rangfolge der Quellen offen bleiben muss, bestätigt sich noch weiter, wenn der Umfang der Komposition in die Betrachtung einbezogen wird: Kruses Cembaloversion zeigt eine für den Reverenztanz typische Mehrgliedrigkeit; dass in der Violinversion die Fortsetzung im 3/4-Takt fehlt, erscheint als Abschwächung eines Charakteristikums für diesen Satztypus, ohne diesem zu widersprechen, bestätigt aber zugleich die Unabhängigkeit der beiden Versionen voneinander. Den gleichen Umfang wie die Violinfassung zeigt die der Trolle-Tabulatur – aber mit der Typenzuordnung als „Englischer Tanz“.

So stehen gerade die Cembalo-Versionen vergleichsweise unvermittelt nebeneinander: auf der einen Seite die der Trolle-Tabulatur, in denen der Begleitsatz kontrapunktischer erscheint, auf der anderen die Sätze der Kruse-Handschrift, in denen im Bereich der linken Hand viel-

64 Auf diese Weise unterscheiden sich auch die in Anm. 62 erwähnten Passepied-Versionen der Kruse-Handschrift von denen der beiden Vergleichsquellen; offenkundig ist eine Tabulaturaufzeichnung als Ursprungsquelle anzunehmen, die sich auf unterschiedliche Weise deuten ließ.

fach vollgriffige Akkorde stehen⁶⁵ – auch in der Überformung, die in Kruses *Sarabanda* erkennbar ist. Weil genau diese Beschreibung aber nicht durchweg auf die Cembalotänze Kruses anwendbar ist, zeigt sich erneut, dass dieser den Fundus entweder aus mehreren Quellen zusammengetragen oder – sofern er selbst der Bearbeiter war – in seiner Arbeit unterschiedliche musikalische Ziele verfolgt hat⁶⁶.

Offenkundig gab es um 1700 im weiten geographischen Raum Nordmitteleuropas – für Trolle und Kruse gleichermaßen erreichbar – ein typisches Repertoire von Tanzsätzen. Diese beiden Quellen, ebenso die skandinavischen sowie der Anhang der Lüneburger Handschrift, berühren einander nur in schmalen Segmenten; dies bestätigt die Annahme einer reichen Verästelung. Andererseits waren Begegnungen mit diesem Repertoire auch mehrfach auf unterschiedliche Weise denkbar, wie die Kruse-Handschrift es spiegelt (sogar in den beiden Violinversionen einer *Bourrée*); also muss das Repertoire zugleich relativ überschaubar gewesen sein. In ihm wurden keine spezifischen „Werkfassungen“ ausgeprägt; nicht nur die Erweiterung der Melodie zum Cembalosatz, sondern sogar die melodischen Verläufe waren in ihm nicht festgelegt. Dies gilt ausdrücklich auch für jüngere Tanztypen wie das Menuett.

Dieses Repertoire repräsentiert ein spezifisches kulturelles Selbstverständnis gehobener Gesellschaftskreise in jenem Raum; zu dieser Feststellung zwingt nicht nur allgemein die soziale Stellung der Tänze⁶⁷, sondern im Speziellen auch die Position Trolles als einer Adligen. So ist auch nicht damit zu rechnen, dass Kruse etwa geplant hätte, mit seinem Repertoire Spielmannsaufgaben im dörflichen Ambiente zu erfüllen; vielmehr muss er sich mit den hier enthaltenen, die Tanzperiodik ohnehin überformenden Werken auch für die musikalische Unterhaltung des Grafen zu Rantzau qualifiziert haben – nicht direkt (die Datierungen liegen 13 Jahre vor seiner Berufung in dessen Territorium), aber in seinem individuellen Profil. Ferner eigneten sich die tastenmusikalischen Stücke auch nicht allein für den Klavierunterricht; da die Trolle-Quelle in Verbindung mit dem Musikunterricht im Adligen Kloster Preetz gesehen werden kann, läge diese Vermutung nahe. Doch da die gleichen Stücke potentiell auch in Violinfassungen erscheinen (bei Kruse ebenso wie in der Kopenhagener Handschrift und in einem schmalen Segment der Lüneburger⁶⁸), hätte sich in diesen etwas didaktisch Verwertbares auf andere Weise äußern müssen – ausgerichtet auf die Spieltechnik eines anderen Instruments. Schließlich zeigt sich bei Kruse, dass es zwar spieltechnische Abstufungen zwischen den Einzeltänzen einerseits und den Präludien oder den Allemanden der Violinsuiten andererseits gibt; doch auch hier kommt es zu keiner Differenzierung, die auf didaktische Verwertbarkeit schließen ließe. Damit ist das Repertoire hinreichend eingrenzbar: Es spiegelt die Anwendungen der Tanztypen in der musikalischen Praxis und konnte zumindest als Ori-

65 Diese Satzgestalt ist in jener Zeit nicht einzigartig, sie kennzeichnet auch zahlreiche der Tanzsätze, die der „second scribe“ der Lüneburger Handschrift verwendet hat – und der Gustafson ratlos gegenübersteht; vgl. Gustafson (wie Anm. 33), S. VIII f. In jedem Fall war dieses Satzprinzip jedoch wichtig für eine getrennte Führung der Hände: auf zweimanualigen Cembali und auf Orgeln mit geteilten Schleifen. Vgl. ebenso die Gestaltung der Begleitsätze in manchen Intavolierungen Johann Lorentz' (Ms. Ihre 284; Edition wie Anm. 55, z. B. Nr. 16–27).

66 So zeigt die *Bourée* a-Moll, als 31. Stück des Cembaloteils eingetragen, im Part der linken Hand eine klar „kontrapunktische“ Gestaltung (zweistimmig; nur an Schlüssen klanglich aufgefüllt).

67 Vgl. hierzu Anm. 12.

68 Vgl. Gustafson (wie Anm. 33), S. 197–201.

entierung für die Unterhaltung gehobener Gesellschaftsschichten dienen. In diesem Repertoire hatten auch die Kompositionen Dietrich Beckers ihren Platz.

Dietrich Becker und das Violinrepertoire Kruses

Während die mit „D. B.“ gekennzeichnete Suite in Kruses Violinteil in keiner konkreten Beziehung zum erhaltenen Œuvre Dietrich Beckers steht, lassen sich zwei andere Stücke auf dessen 1674 erschienenen *Ersten Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten*⁶⁹ zurückführen. Die Sammlung besteht aus 45 gezählten Stücken für zwei Violinen und Generalbass, die in neun großen Tonartkomplexen zusammengefasst sind⁷⁰; diese wiederum lassen sich jeweils in eine Sonata und eine Suite gliedern. Die Suitensätze sind normalerweise mit *Allmandt*, *Courant*, *Saraband*. und *Gigue* überschrieben; aus diesen Suiten fand nichts in Kruses Manuskript Eingang. Eine Sonderstellung nimmt die g-Moll-Gruppe ein; an die *Sonata* schließt sich, als zusammenhängender Komplex mit nur einer Nummer (22) versehen, die Satzfolge *Brandle Simple – Gay – Amener – Garott* [!] an; nach zwei mit *Courant Simple* überschriebenen Sätzen bildet eine *Saraband* den Schluss – alle diese drei Sätze sind wieder einzeln gezählt. Von diesen Stücken erscheint der *Brandle Simple* bei Kruse als Nr. 68, das *Amener* als Nr. 69. Kruses Versionen, ohnehin vom zweistimmigen Generalbasssatz auf Einstimmigkeit reduziert, unterscheiden sich in kleineren Details der Stimmführung von Beckers gedruckter Fassung; besonders bemerkenswert ist aber, dass aus dem Satzkomplex, der in der Druckversion in sich so geschlossen wirkt, das erste und dritte Stück (nicht also auch das dazwischen stehende *Gay*) herausgelöst sind.

Die Beziehung zwischen Kruses Handschrift und Beckers um 20 Jahre älterem Druck muss als exemplarischer Fall bewertet werden. Zunächst wirft sie Licht auf die Popularität, die Beckers Musik gehabt haben muss, denn unzweifelhaft ist Kruses einstimmige Wiedergabe der beiden isolierten Teilsätze weit vom Erstdruck der Stücke entfernt. Diese hatten folglich Eingang in das anonymisierte Tanzmusik-Repertoire gefunden; zugleich bestätigt sich die Feststellung, dass hier ein „gehobenes“, kunstmusikalisches Repertoire gespiegelt wird. Außerdem berichtet die Beziehung auch über die stilistische Position Kruses, denn wenn sich sein Tanzmusikrepertoire für Violine mit Beckers Œuvre überschneidet, zeigt dies zumindest, dass er ähnliche künstlerisch-spieltechnische Standards vertrat wie Becker – sofern es um Tänze dieses Typus geht: Nicht also die wesentlich anspruchsvoller wirkenden „Sonaten“ in Beckers Druck, die aus typologischen Gründen in Kruses Sammlung keinen Platz hatten, können zur Orientierung herangezogen werden, sondern nur Werke gleicher Machart. Welche weiteren Feinheiten Kruse als Geiger zu meistern vermochte, bleibt verschwommen – oder allenfalls in den Präludien und manchen der Suitensätze erahnbar.

69 Exemplar: Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Musikafdelingen, Signatur mu 6402.0630. Die Datierung ist die der Vorrede an die Oberalten und Kämmererbürger der Stadt Hamburg. Das weitere Œuvre, das auf Konkordanzen zu sichten ist, liegt vor in: Diederich Becker, *Musicalische Frühlings-Früchte (1668) und Hamburger Handschrift*, hrsg. Hans Bergmann u. Ulf Grapenthin, Kassel 1995 (= EdM 110).

70 Die Tonartfolge lautet C–D–e–F–g–A–B–c–D.

Pachelbels Aria und die tabulaturorientierte Notation

Die Tastenmusik-Anteile des Bandes werden von einer Notation geprägt, die sich – eher bei oberflächlicher Betrachtung – als „style brisé“ und damit als Verweisung auf eine Kunstform der französischen Clavecinisten verstehen lässt. Sein Hauptcharakteristikum, das prinzipiell „unendliche“ Weiterschwingen der Töne eines arpeggiert angeschlagenen Akkords, wird jedoch weder in dieser Reinform eingesetzt noch in der künstlerischen Variante, in der die Anschlagsfolge gleichfalls nur als einstimmige Linie (aber ohne Hinweise auf ein Weiterschwingen) notiert wird⁷¹. So hat die Darstellung differenzierter zu sein.

Wichtig ist somit zunächst, dass die Zeitdauer des Weiterklingens metrisch geregelt wird; in den Vordergrund tritt dabei, dass Töne eines arpeggiert wirkenden Akkordes sich unterschiedlichen Stimmen zuordnen lassen – nicht also nur der einen, die sich aus der Anschlagsfolge ergibt. Diese Ausrichtung auf „Stimmen“ liegt in der partiturartigen Tabulturnotation viel näher als in Notenschrift; in dieser bereitet die Notation Probleme, weil mehrere Stimmen auf zwei Klaviersysteme zusammengedrängt werden müssen. Belege für die Wurzeln dieser Notation reichen in deutschen Quellen bis ins frühere 17. Jahrhundert zurück⁷²; dieser Notationsansatz charakterisiert in erster Linie den abschließenden „Suiten“-Teil, daneben in den Niederschriften des Fremdschreibers unter anderem das *Lamentabile* und die *Bergamasca* (vor allem in deren Schlussabschnitt). Somit ist prinzipiell die gesamte Handschrift in ihren tastenmusikalischen Anteilen von ihm geprägt, nur dass sich seine Differenzierungen in den schlicht gehaltenen Einzeltänzen, wie für die *Sarabanda* Kruses gezeigt, kaum auswirken können.

Wie weit diese Technik als Eigentümlichkeit der Notenschrift verbreitet war, bleibt zunächst deshalb unklar, weil sie sich modernen Editoren auch anbietet, um Quellen, die ausschließlich in Tabulatur überliefert worden sind, in Notenschrift zu übertragen – in unzweifelhaft gerechtfertigter Weise⁷³. Fragt man aber nach der Notation als solcher, muss der Blickwinkel auf diejenigen historischen Notenschrift-Quellen eingegrenzt werden, in denen exakt diese Aufzeichnungsform vorliegt; für andere kann allenfalls überlegt werden, ob in ihnen etwas, das in dieser „gebrochenen“ Notation angelegt war, in eine linearere überführt wurde und es den Spielern überlassen blieb, Einzeltöne so weiterklingen zu lassen, wie es sowohl in Tabulatur- als auch in jenen spezifischen Notenschrift-Darstellungen als obligatorisch erscheint⁷⁴. Arndt Schnoor hat auf diesen Notationstypus in der Lüneburger „Flor“-Hand-

71 Als Musterbeispiel gilt Bachs *Präludium* C-Dur aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, BWV 846/1.

72 Es erscheint hilfreicher, Gestaltungsformen wie die Mehrstimmigkeit in Heinrich Scheidemanns *Fantasia* in G (T. 53f., T. 59–61) bzw. *Canzon* in F (T. 74–78; vgl. Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke 3: Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. v. Gustav Fock, Kassel u. a. 1971, S. 31–34 bzw. 35–37) oder in Samuel Scheidts Choralvariationen über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (*5ta Varatio*, letzte sechs Takte; vgl. Samuel Scheidt, *Werke 5: Unedirierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Christhard Mahrenholz, Hamburg 1937, S. 16–23, hier S. 20) als Bezugspunkte anzunehmen, als pauschal eine Frankreich-Beziehung zu postulieren; besonders in der Notation von Schlussakkorden findet sich dies ebenso in der Tabulaturhandschrift Cod. Guelf. 1055 Helmst. der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (vgl. RISM A/II, Nr. 451.505.125).

73 Vgl. etwa die Wiedergaben aus der Tabulatur *C.A.A. 1683* in: Max Seiffert (Hrsg.), *Klavierwerke von Johann Pachelbel* [...], Leipzig 1901 (= DTB II/1, Bd. 2), S. XXXIII und Nr. 24–42 (etwa S. 62 und 72). In der nächsten Nachbarschaft zu Kruses Handschrift gilt dies etwa für die Wiedergaben, zu denen Klaus Beckmann für die nur in Norrköping überlieferten Reinken-Suiten gelangte.

74 In diesem Sinne ist BWV 846/1 zwar ein Dokument für style brisé in der Tastenmusik, aber in der gezielten Offenheit des Weiterklingens der Töne gerade nicht für die hier in Frage stehende, partiturartige Notationstechnik.

schrift hingewiesen⁷⁵; das gleiche Erscheinungsbild zeigen die Abschriften von Suiten Georg Böhms (Zuschreibungen) und Reinkens, die in die Möllersche Handschrift Johann Christoph Bachs in Ohrdruf Eingang fanden. So scheint sich an dieser Stelle äußerlich ein Zusammenhang mit einer für „Claviermusik“ typischen Aufzeichnungsform zu ergeben, die zunächst einerseits im Großraum Hamburg/Lüneburg, andererseits in Mittelthüringen lokalisiert werden kann⁷⁶. Deutlich wird allerdings auch, dass es nicht um eine bloße Aufzeichnungsform geht; vielmehr muss die musikalische Substanz so eingerichtet sein, dass gebrochene Akkorde als latente Polyphonie dargestellt werden können.

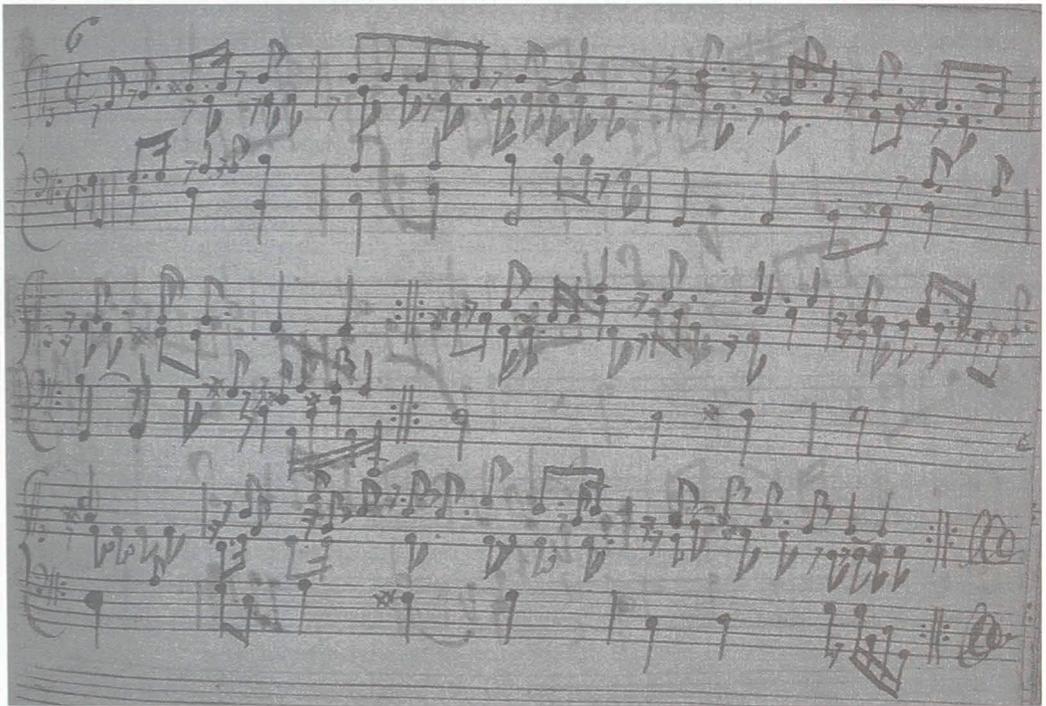
Besondere Momentaufnahmen dieses Typus zeigen im Notenbuch Kruses die Eintragungen des anonymen Schreibers. Kruse lässt immerhin das Bemühen um eine getreue Wiedergabe sämtlicher denkbarer Parameter erkennen: Behalsung, Pausensetzung, Zuordnung einzelner Töne zu horizontalen Linien sowie korrekter Untersatz stehen prinzipiell im Gleichgewicht zueinander. Der Fremdschreiber hingegen gibt in seinen flüchtigeren Wiedergaben dem Spieler bestenfalls Informationen darüber, in welcher Abfolge Tasten zu betätigen seien, und dies wird durch einen halbwegs korrekten Untersatz der Noten wiedergegeben. Alles übrige erscheint als sekundär: Generell wird die Setzung von Pausen und die vollständige Behalsung (einschließlich des Zusatzes von Fähnchen) vernachlässigt, und da – in der Notation auf zwei Systemen – die Töne nicht mehr exakt einzelnen Melodielinien zuzuordnen sind (wie in einer Tabulaturvorlage), entsteht bei flüchtiger Betrachtung unweigerlich der Eindruck, dass ein Takt weitaus mehr Töne enthalte, als er aufgrund seines Zeitwertes fassen kann. Editorisch und analytisch muss es somit darum gehen, nicht nur Linien zu trennen, sondern auch so weit wie möglich die vertikale Koordination der Töne zu respektieren – trotz fehlender Pausen.

Exemplarisch lassen sich die Notationseigentümlichkeiten, zugleich auch die mit ihnen verbundenen Probleme, in der Schlussvariation beleuchten, die zu der Pachelbel-Aria hinzugefügt wurde (vgl. Abbildung 4 und Notenbeispiel 4 auf der folgenden Seite). Unproblematisch ist zunächst der erste Takt (mit Ausnahme des rätselhaften Taktstriches, der nach dem Oktavgriff der linken Hand eingetragen ist): Weder die Oberstimme noch die zum Part der rechten Hand hinzugesetzten *d'* noch die Basslinie lassen ernste Komplikationen entstehen. Schwer aufzulösen ist jedoch für den oberen Part des unteren Systems die zweite Takthälfte, und dies kann als beispielhaft für die folgenden Takte gelten: Das synkopisch einsetzende *a* auf dem dritten Viertel wird durch die vorausgehende Achtempause und die Koordinationsmöglichkeit mit dem darüber gegriffenen *d'* noch einigermaßen als Achtelnote kenntlich (obgleich ihr das Achtfähnchen fehlt); auch die folgende Sechzehntelpause muss umsetzbar sein. Dann allerdings ist ein Zusammenklang der Noten *H + b* im Bass metrisch nicht mehr denkbar; eine Koordination lässt sich nur ausgehend von der in Altlage geführten Stimme erreichen.

75 Schnoor (wie Anm. 56); die Quelle selbst: Gustafson (wie Anm. 33).

76 Beckmann (wie Anm. 24, S. V) sieht diese Notationsform als eines der „Charakteristika des norddeutschen Tastenstils“ und führt die von ihr abgerückten Aufzeichnungen des Andreas-Bach-Buches auf das Anliegen zurück, den musikalischen Text „der Notationspraxis des mitteldeutschen Traditionsraumes anzupassen“. Zu unterscheiden ist jedoch zwischen Tabulatur- und Notenschriftüberlieferung: In jener liegt dieses Notationsverfahren viel näher, so dass es kaum regional charakterisierbar erscheint. Zudem spricht die Überlieferung in der Möllerschen Handschrift gegen eine so weitgehende Generalisierung.

Abbildung 4 und Notenbeispiel 4: Anonymus, zusätzliche 6. Variation zu Pachelbels (?) Aria-Variationen in G



Grundmelodie

Cembalo

Im folgenden Takt kann die Notation des unteren Systems bis zum 3. Viertel umgesetzt werden; um – mit Hilfe der Untersatzkoordination – die letzten vier Zeichen umzusetzen, müssen die beiden Achtel *b* als Sechzehntel aufgefasst werden. Im unteren Part des oberen Systems erschiene es denkbar, die ersten vier Zeichen als Achtelwerte zu lesen (Pause, zwei Noten, Pause) – doch dann stünde der Septimdurchgang *c'* erst zur Kadenzultima. So muss auch hier vom Untersatz ausgehend argumentiert werden: Alle Achtelnoten der ersten Takthälfte lassen sich als nachschlagend auffassen; hierfür müssen sie sämtlich als Sechzehntel interpretiert werden, und zusätzlich zu den beiden Achtelpausen (1. und 4. Zeichen des Taktes), die als Sechzehntel zu lesen sind, wären entsprechende Pausen vorzusehen. Chaotisch wirkt schließlich der 5. Takt: Fast jede Note (mit Ausnahme der als Sechzehntel ausgeschriebenen) erscheint hier als unvollständig; so sind in der Oberstimme auf dem letzten Viertelwert zwar eine punktierte Note und ihre kürzere Ergänzung eindeutig auszumachen, doch da sie beide als Viertel erscheinen, erschließt sich erst aus der satztechnisch-metrischen Koordination, dass es sich um ein punktiertes Achtel mit nachfolgender Sechzehntel handeln muss – in der nächsttieferen Stimme nicht etwa mit Achtel und Viertel kontrapunktiert, sondern mit Sechzehntel und Achtel (nach vorausgegangener Sechzehntelpause).

Zu einer im modernen Sinn tragfähigen Notation kann also nur das Zusammenspiel mehrerer Prämissen führen: dass Stimmenverläufe pro Takt nicht mehr Noten umfassen können, als der zugrunde liegende Zeitwert zulässt, dass der Untersatz funktionieren müsse, dass ferner im Taktablauf vertikal gleichartig positionierte Noten möglicherweise auch dann einheitlich zu behandeln seien, wenn sie unterschiedlich kaudiert sind. Unbestritten bleibt dabei, dass jede Transkription hypothetisch bleiben muss – als bloße Annäherung an eine denkbare Vorlage, die spieltechnisch zweifellos mit reizvollen Schwierigkeiten aufzuwarten hatte.

Dieser „kritische“ Fall macht deutlich, wie problematisch eine Ableitung dieses Satz- und Notenbildes aus dem Konzept des „style brisé“ und eine Auflösung als bloße Arpeggio-Variation wären. Offenkundig hat sich hier vielmehr die Notationstechnik der Tabulaturtechnik verselbstständigt: Denn das Ideal scheint nicht in einem zeitlich undefinierten Weiterschwingen zu liegen, auch nicht nur in einer ambivalenten Deutung der Notation als Linie und Zusammenklang, sondern in der partiturartigen Anordnung des Satzes. Auch wenn die Technik auf Choralbearbeitungen – etwa Flors – übergreift, handelt es sich nicht allein um ein Zusammentreffen „zwischen dem französischen Stil und dem deutschen Choral“⁷⁷, sondern zugleich um eine klar „in Stimmen“ ausgelegte Kompositionsweise. Wie gerade das Beispiel Flors zeigt, setzt die Notationsform nicht voraus, dass die entsprechenden Werke ursprünglich in Tabulatur festgehalten wurden; diese ließe die Intentionen des Satzverfahrens „in Stimmen“ lediglich besonders deutlich werden. Damit öffnet sich ein weiterer Horizont auch für den Umgang mit den anderen Quellen für dieses Notenschrift-Verfahren: Ihnen braucht nicht generell eine Tabulaturversion vorausgegangen zu sein; vielmehr können diese auch nach Notenschrift-Versionen entstanden sein, um deren Gehalt deutlicher darzustellen. Dies gilt schließlich auch für die süddeutsch-österreichischen Repertoiresegmente, für die aber tatsächlich ein Bogen zur französischen Tastenmusik zu schlagen ist.

77 Schnoor (wie Anm. 56), S. 75 (Zitat), S. 76 (Notenbeispiel).

Die C-Dur-Suite Reinkens

Sieht man von den Pachelbel-Kompositionen ab (deren Autorschaft bislang als nicht restlos gesichert gegolten hat), lässt sich die Glaubwürdigkeit des Notentextes, den Kruse bietet, nur an einer einzigen Stelle dadurch fassen, dass eine mehr als nur zweispurige Überlieferung betrachtet werden könnte: an der Reinken-Suite, die neben Kruses Manuskript auch in der Möllerschen Handschrift und in der Tabulatur der Finspång samling überliefert ist. Klaus Beckmann bezeichnete die letztere Quelle – ohne nähere Begründung – als „codex optimus“ und legte sie daher seiner Edition zugrunde⁷⁸. Die Version der Möllerschen Handschrift war zuvor von Willi Apel herausgegeben worden; so liegen für eine vergleichende Untersuchung der Kruse-Version zwei Editionen vor, in denen die Gestalt je einer der beiden anderen Quellen abgebildet worden ist. Wesentliche Unterschiede der drei Versionen sind tabellarisch in Anhang 2 zusammengestellt; unberücksichtigt bleiben Unterschiede in der Setzung von Halte- und Bindebögen oder Pausenwerten sowie offenkundige Schreibfehler Kruses.

Charakteristisch ist zunächst, dass sich in Zweifelsfällen keine der drei Quellen stets auf jeweils genau eine der übrigen beziehen lässt; so steht Kruses Version bald derjenigen der Möllerschen Handschrift, bald derjenigen der Finspång samling näher. Nur in der zweiten Hälfte der Gigue erscheinen die Versionen Kruses und der Finspång samling enger aufeinander bezogen – eine Beobachtung, die sich allerdings schon deshalb nicht generalisieren lässt, weil in der Intensität der „partiturnartigen“ Arpeggiennotation die Finspång-Tabulatur hinter der Notenschrift-Version Kruses zurückbleibt (vgl. etwa *Allemande*, T. 9, 12, 18). Und im gleichen Ausmaß, in dem sich Lesarten Kruses gemeinsam mit je einer der beiden anderen Quellen von der jeweils dritten absetzt, gibt es auch völlig Eigenständiges.

Auffällig ist zunächst, dass Kruses Version in der Akzidentien- und Durchgangsbehandlung freier erscheint. Dies ermöglicht Rückschlüsse auf die Vorlage: Es muss sich um eine Version in Notenschrift gehandelt haben, in der Details gegenüber einer älteren Fassung überarbeitet worden waren; zwar erschiene es denkbar, in Tabulatur statt *f* ein *fis* zu lesen und umgekehrt, nicht aber *d* statt *e* (*Allemande*, T. 3) oder *d* statt *c* (*Courante*, T. 16). Auch die Version der Möllerschen Handschrift dürfte auf eine Notenhandschrift zurückgehen; die Situation in T. 23/24 der Gigue ist in derselben Weise nicht als Kopie nach Tabulatur erklärbar. Damit aber wird die Finspång-Quelle (als Tabulatur) nicht glaubwürdiger, denn in ihr gibt es gelegentlich Oktavierungsfehler: Als solcher muss die Behandlung von T. 29 der Sarabande gewertet werden (weil die Möllersche und die Krusesche Handschrift hier übereinstimmen); daher aber lässt sich nicht einmal Kruses singuläre Version in T. 17 der *Allemande* (eine Oktave höher als Finspång) als Fehler auffassen – die Oktavlage kann an Stellen wie den beiden damit zitierten auch ein grundsätzliches Problem der Überlieferung gewesen sein. Als singulär plausibel erscheint Kruses Notentext in T. 11 der *Courante*: Nur er bietet an dieser Stelle eine Version, in der die Grundmotivik des Stückes unverändert bleibt.

Alle drei Quellen wirken somit gleichermaßen zuverlässig – oder unzuverlässig. Nicht auszuschließen ist, dass die Tabulaturversion der Finspång samling letztlich auf eine Notenhandschrift zurückgeht, denn keiner der Unterschiede zwischen den drei Quellen zwingt zur Annahme einer Tabulatur-Urquelle. Und weder als Tabulatur noch als Notenhandschrift kann die Vorlage der Finspång-Version mit der Vorlage einer der beiden anderen Quellen

⁷⁸ Beckmann (wie Anm. 24), Kritischer Bericht, S. 63.

identisch gewesen sein. Ebenso sind auch diese jeweils durch redaktionelle Maßnahmen voneinander getrennt; vielfach erscheint die Version der Möllerschen Handschrift im Vergleich zu den beiden übrigen Quellen als einfacher, die der Kruse-Handschrift entsprechend als komplexer (vgl. etwa die Rhythmisierung in T. 8 und 35 der *Courante* oder in T. 4 der *Sarabande*). Diese Komplexität des Notentextes ist auch in anderer Hinsicht Merkmal der Kruse-Handschrift; dies ließe vermuten, dass in ihr Reinkens Komposition in Überarbeitung erscheint. Doch es gibt keine Anhaltspunkte dafür, die Überarbeitungsmaßnahmen, die sich zeigen, insgesamt zu lokalisieren und in ihrer Beziehung zu Reinken zu diskutieren; die Unterschiede können auch auf diesen selbst zurückgehen⁷⁹. Die Quellenlage ermöglicht es jedoch, für das gegebene Werk in Grundzügen Rückschlüsse auf ein potentielles Original zu ziehen: primär durch „Mehrheitsentscheidungen“ zwischen jeweils zwei voneinander unabhängigen Zeugen, nur mit großer Vorsicht auch durch Bewertung der musikalischen Substanz (Sequenzbildungen, Analogien etc.).

Unabhängig von der Urheberschaft der Aspekte, mit denen in Kruses Version spieltechnische Schwierigkeiten noch gesteigert erscheinen, passt dieses Ergebnis ins Bild, das die übrigen Quellenanteile vermitteln: Das Interesse an jeweils komplexen Versionen ist auch hier unverkennbar. Zugleich ermöglicht die Quelle in einem Repertoiresegment, das über die Möllersche Handschrift aufs Engste der Ausbildungszeit Johann Sebastian Bachs benachbart erscheint, eine Klärung der Werküberlieferung: In keineswegs unzuverlässiger Version, aber in vergleichsweise einfacher Gestalt ist dieses Reinken-Werk folglich nach Thüringen gelangt. Das historische Profil dieser Komposition ist durch die Entdeckung eines dritten „Überlieferungszeugen“ somit deutlich klarer fassbar geworden.

Zur Bewertung der „Pachelbel“-Anteile

Kruses Notenbuch gehört unzweifelhaft zu den frühesten Dokumenten dafür, dass Kompositionen, die auch unter Pachelbels Namen überliefert sind, nach Norddeutschland gedrungen seien: Bereits bis 1704 in den Band eingetragen, werden sie hier noch zu seinen Lebzeiten überliefert. Doch es handelt sich um zwei der Kompositionen, für die eine Zuschreibung an Pachelbel in Konkurrenz zu anderen steht; zudem gibt es für beide Eintragungen keine Autorenangabe. Dies erfordert eine eingehendere Diskussion.

Für die Bewertung der Überlieferung ist von Bedeutung, dass die d-Moll-*Toccata* noch in einer anderen, ebenfalls frühen norddeutschen Quelle vorliegt: in dem Konvolut fragmentarischer Tabulaturmanuskripte, das in der Stadtbibliothek Lübeck unter der Signatur U 298 aufbewahrt wird⁸⁰, und zwar mit der Initiale „JB“. Sie ist in dieser Quelle nicht die einzige Komposition Pachelbels; für andere ist jedoch die Namensangabe ausführlicher. Insofern könnte auch die *Toccata* durchaus von einem beliebigen „JB“ stammen. Im Tabulaturbuch des Pachelbel-Schülers Johann Valentin Eckelt ist das Stück jedoch Pachelbel zugeschrieben; zwar hat Eckelt die Autorenangabe offenkundig erst später nachgetragen, doch findet sich die Eintra-

79 Zum Verhältnis Kruses zu Reinken siehe unten.

80 Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Michael Belotti, Freiburg; zu danken habe ich daneben Arndt Schnoor, der mir die Ergebnisse seiner umfassenden Repertoirebestimmung und seine Spartierungen zugänglich machte. Eine Beschreibung der Handschrift soll hier nur insofern erfolgen, wie dies für die Arbeit mit Kruses Manuskript von Bedeutung ist.

gung in dem auf seine Unterrichtszeit bei Pachelbel zurückführbaren Anfangsteil des Bandes⁸¹. Damit erscheint die Zuschreibung weitgehend gesichert. Die Toccata war damit kein verstrengtes Einzelstück Pachelbels, auf das sich die Rezeption des „Fremdschreibers“ in Kruses Manuskript bezog.

Die Versionen, in denen sie in der Lübecker Tabulatur (als Fragment) und in Kruses Handschrift vorliegt, gehen keinesfalls auf dieselbe Quelle zurück. So zeigt sich, dass die norddeutsche Überlieferung auch auf dem Pachelbel-Sektor mehrspurig erfolgte. Gerade für den Fremdschreiber – und für dieses sehr frühe norddeutsche Pachelbel-Dokument – müsste es also eine eigene, engere Traditionslinie zum Pachelbel-Repertoire gegeben haben. In diese Überlegung wären zugleich die G-Dur-Variationen einzubeziehen. Die Frage nach der Identität des Fremdschreibers spitzt sich damit zu; eine weitere Klärung setzt jedoch tiefere Einblicke in Kruses Biographie voraus.

III. Der Schreiber und sein Umfeld

Ziel dessen, die Betrachtung auf die Biographie des Schreibers auszuweiten, muss sein, die Heterogenität der Sammlung zu ergründen und die Beziehung Kruses zu den Quellenkorpora zu bestimmen, auf die seine Werkkenntnis im Einzelnen zurückgeht: Welche Nähe ist also zwischen dem Schreiber und den Quellensegmenten, die sich mit den Namen Buxtehude und Reinken sowie Ebner, Muffat und Pachelbel umschreiben lassen, zu erkennen? Schließlich: Was suchte ein Musiker, der über Zugänge zu Zentralbereichen norddeutscher Tastenmusik verfügte und an der Musikkultur des Adels Anteil hatte, auf dem Breitenberger Posten, dessen Instrument zwar traditionsreich war⁸², der aber selbst nur begrenzte Entfaltungsmöglichkeiten geboten haben kann⁸³?

Kruses biographisches Profil ist nur schwer zu fassen. Nur mit umrisshaften Informationen lässt sich sein Wirken in der Zeit, ehe Christian Detlef Graf zu Rantzau sich für ihn interessierte, mit den folgenden Jahren verbinden, und letztlich nur über die Jahre, in der er in Rantzauschen Diensten stand, geben sich die Quellen auskunftsfreudiger. Dies schließt auch Kruses nächsten Wirkungsort, Kellinghusen, ein; dort jedoch verliert sich seine Spur nach 1716. So setzt die biographische Überlieferung ein, kurz nachdem die letzte Jahreszahl in die Notenhandschrift eingetragen worden war; in den Vordergrund rücken die Dokumente, die

81 Christoph Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–387, hier S. 375 und 382.

82 Nordelbisches Kirchenarchiv Kiel, Bestand 18.14.12 (Breitenberg), Nr. 225 (Vertrag zwischen Heinrich Rantzau und Matthes Ma[h]n, Buxtehude, über den Bau eines Orgelwerks, 1569). Demnach umfasste das Instrument über sieben Register (Prinzipal, Zimbel dreifach, Quint-Nasat, Oktave, Quintadena, eine ungenannte, von Mahn der Kirche gestiftete Stimme sowie Regal; das Instrument in allem orientiert an Mahns Orgel für die Itzehoer Laurentiikirche). Das Instrument sei im 30jährigen Krieg „gänzlich ruiniert, und verstört [worden, doch] haben Ihre Exc. möglichst dazu gethan, daß dies feine Orgel-Werck wieder auff geleyet worden“, und 1668 wurde die farbliche Fassung erneuert (vgl. die chronikalischen Aufzeichnungen im Rechnungsbuch 1630–1754: ebd., Nr. 236, Eröffnungsteil S. 3 sowie unpaginierter Zusatz).

83 Kruses Nachfolger August Friedrich Müller ließ sich 1718, 1727 und 1731 Zeugnisse ausstellen (1731: weil er einen Ortswechsel „wegen seines bißherigen kümmerlichen Auskommens“ anstrebe); vgl. Akte der Propstei Münsterdorf (wie Anm. 5).

über ein langwieriges, konflikträchtiges Anstellungsverfahren in Breitenberg berichten⁸⁴, doch aus ihnen lassen sich auch Rückschlüsse auf die vorausgegangene Lebenszeit Kruses ziehen.

Es war schwierig, den Breitenberger Posten nach dem Tod des Organisten Bartelt Jungclaussen am 5. Februar 1705 neu zu besetzen; als Nachfolger war am 20. März zunächst Hinrich Arrien ausersehen worden, doch dieser gab am 19. Mai die Berufung zurück, weil, wie er an Rantzaus Administration schrieb, „ich vernommen wie die Leute im Breitenberg mir gantz zu wieder seyn, und trohen mir wenn ich dahin solt kommen allen verdruß anzuthun“ (R). Die Suche wurde weiter fortgesetzt; eine mit ihr betraute Person namens Johann Daniel Tribbe konnte dem Grafen dann am 30. Juni berichten, nach Konsultationen mit den Organisten in Glückstadt (Frantz Hinrich Möller) und Itzehoe (Johann Friedrich Rosenbusch) immerhin einen einzigen Kandidaten gefunden zu haben, den beide Befragten für geeignet hielten („sonsten habe ich bißhero keinen, der etwa tüchtig gehalten würde, so bald außforschen können“; R). Die Quellen schweigen daraufhin bis zum 4. Februar 1706, als der mittlerweile von Rantzau ausgewählte Johann Kruse dem Itzehoer Propst Johann Hieronymus von Petkum (zuständig für die Propstei Münsterdorf) offiziell zur Prüfung vorgeschlagen wird (R, G).

Dass Kruse der von Tribbe Gemeinte war, ist damit nicht gesagt, aber keineswegs ausgeschlossen. Die Konflikte um die Stellenbesetzung entzündeten sich an einer Formalie, die zwischen dem Grafen zu Rantzau und dem Propst seit längerem strittig war (R, G, M), so dass jeden anderen, für den sich Rantzau in gleicher Weise entschieden hätte, dieselben Konsequenzen getroffen hätten – den Quellen ist jedoch nichts dergleichen zu entnehmen⁸⁵. Unzweifelhaft war jedoch Zeit erforderlich, um die Fähigkeiten des am 30. Juni 1705 vorgeschlagenen zu prüfen; falls Kruse dieser war, musste er, wie aus den weiteren Dokumenten hervorgeht, zudem erst noch nach Itzehoe/Breitenberg anreisen.

Drei Tage nach dem offiziellen Prüfungsersuchen, das der Graf an den Propst richtete, wandte sich Frantz Kruse, der Vater des designierten Breitenberger Organisten, an den Rantzauer Hofrat – mit folgendem, nur partiell durchschaubaren Worten (R):

„Mein noch abermahls ersuchen ist, wegen meines Sohnes, welchen ich nun schon weinende [wähnende] aldar zu sein, weiln aber contrare wind, und winnters tag, ihme auff helts, so bitte in allen verhofften, liebes erweisungen, bestendich zu verharren, den ich alle tage vermüchte auff lübeck, und er fort von dar hin zu seinem dienste, überkommen wirdt. Bitte Ew. Hoch Edle, wollen doch alles zum besten, mier und meinem Sohne, gewogen seine, und bleiben. – Worauff ich mich das allermeist verlasse, verbleibe nechest Empfhelung Gottes zu
Frantz Kruse
Hoch Ed. gehorsahmen Diener.

Hamburg den 7. Febr.
1706“

Demnach waren tatsächlich längere Verhandlungen vorausgegangen, und Kruse hatte nun von Rantzau die Aufforderung erhalten, sich zum Dienstantritt einzufinden; doch er kann

84 Wie berichtet, haben sich die Akten aller drei Stellen erhalten, die mit dieser Materie befasst waren (vgl. Anm. 5; dort auch die Signaturangaben). Im Folgenden werden die Quellenbestände mit Siglen im Text nachgewiesen; „G“ bezeichnet die Akten der Regierungskanzlei Glückstadt, „R“ die der Rantzauer Hofbürokratie, „M“ die von Propstei und Konsistorium Münsterdorf.

85 Eher auszuschließen ist daher, dass sie an ihren gemeinsamen Schüler Hans Henrich Lüders dachten, der 1706 an die Nikolaikirche nach Flensburg berufen wurde, aber schon 1697 „in einer vornehmen holsteinischen Stadt“ ein Probespiel absolviert hatte; auch er hätte die erforderlichen Voraussetzungen erfüllt, und auch er hielt sich, ehe er seine Stelle antrat, in Hamburg (bei Reinken und Vincent Lübeck) auf. Hierzu Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Nachdruck Berlin 1910, S. 173 f.

nicht in Hamburg gewesen sein, und an seiner Stelle antwortete sein Vater. So erschließen sich hier erste Details zu Kruses Profil: Offenkundig war er in Hamburg beheimatet (allerdings ist weder für ihn noch für seinen Vater in den dortigen Kirchenbüchern ein Namensnachweis zu erhalten⁸⁶), und zumindest der Vater hatte Verbindungen nach Lübeck. Wo sich Johann Kruse, als sein Vater den Brief schrieb, aufhielt, ist, da die Formulierungen nicht völlig eindeutig sind, nur im Zusammenwirken mehrerer Aspekte zu klären: Johann Kruse kann jedenfalls nicht in Hamburg gewesen sein; weil Frantz Kruse den Begriff „von dar“ auf derselben Ebene wie sein eigenes Reiseziel nennt, müsste sich auch der Sohn in Lübeck aufhalten haben.

Wie angedeutet, wurde Kruses Anstellung von Petkum nicht akzeptiert; ein schon länger andauernder ‚Investiturstreit‘ zwischen Petkum und Rantzau eskalierte in dieser Frage. Rantzau vertrat den Standpunkt, in der Berufung seiner Bediensteten (auch derer in kirchlichen Funktionen) frei zu sein; der Propst sei verpflichtet, dem Ausgewählten das Idoneitätszeugnis auszustellen, wenn keine gravierenden Gegenargumente erkennbar seien und der Kandidat bereit sei, den Treueid abzulegen. Der Propst hingegen wollte dies nicht als reine Formsache ansehen, sondern als eigene Prüfung; ehe ein künftiger Kirchen- und Schuldiener für eine Anstellung überhaupt ins Auge gefasst werden könne, sei er ihm als Vertreter der geistlichen Oberhoheit zu präsentieren. Er protestierte daher umgehend bei der zuständigen königlich-dänischen Regierungsbehörde in Glückstadt gegen die Berufung und verbot Kruse wenig später jegliche Tätigkeit auf dem Breitenberger Posten (R, G). Beide Seiten machten daraufhin deutlich, nicht zu Kompromissen bereit zu sein (R, G, M); die Glückstädter Kanzlei verwies die Angelegenheit daher nach einem halben Jahr direkt an den König. Dieser entschied am 26. Oktober 1707 zugunsten der Sichtweise Rantzaus (R, M), doch es dauerte noch einmal fünf Monate, bis der Propst endlich zur Unterschrift bereit war (30. März 1707; Dokument abschriftlich in R).

Petkum hatte im Herbst 1706 die Gelegenheit beim Schopfe gepackt, seine Argumentation, die sich bis dahin nur auf eine Formfrage bezog, zu einer inhaltlichen auszuweiten und diesen Ansatz daraufhin noch zu intensivieren: Am 11. September 1706 war es zu einer Schlägerei zwischen Kruse und dem Itzehoer Organisten Rosenbusch gekommen; beide wurden in dieser Sache zu einer Stellungnahme aufgefordert, die – kaum erstaunlich – unterschiedlich ausfiel. Kruse zufolge trug sich der Streit in der Itzehoer Laurentiikirche zu (R): Nach der Vesper habe er auf der Orgelempore Rosenbusch berichtet, dass er, falls die Einstellung in Breitenberg scheitere, nach Holland ziehen und dort sein Glück suchen wolle⁸⁷. Rosenbusch habe entgegnet, dass die Generalbasskenntnisse, über die Kruse verfüge, hierzu nicht aus-

86 Hamburger Kirchenbücher im Staatsarchiv Hamburg. Im Hamburger Musikleben der Zeit ist eine Person seines Namens jedoch nicht bekannt. Vgl. Karl-Egbert Schultze und Harald Richert, *Hamburger Tonkünstler-Lexikon*, Manuskript (abgeschlossen 1983); benutztes Expl.: Staatsarchiv Hamburg. Ebenso kann Kruse höchstens auf Umwegen mit den Trägern desselben Nachnamens verwandt gewesen sein kann, die im mittleren 17. Jahrhundert den Breitenberger Posten innegehabt hatten; vgl. hierzu Itzehoe, Kirchenkreis Münsterdorf, Kirchenbuch Breitenberg: Am 1. Februar 1676 starb der Organist Johannes Kruse, am 23. März 1683 sein Sohn Hinrich Kruse. Im Traubuchteil werden üblicherweise die Eltern der Brautleute genannt; doch Frantz Kruses Name taucht anlässlich der Hochzeit seines Sohnes Johann am 1. Dezember 1709 nicht auf (auch für die Braut, Ursula Elisabeth Classen, fehlt dort ein Herkunftsnachweis, so dass beide Hochzeiter von auswärts gekommen sein müssen).

87 Auf diese Absicht spielt der Rantzau-Hof schon am 30. August 1706 an (G).

reichten. Der anschließende Wortwechsel wurde handgreiflich; Rosenbusch verletzte Kruse mit seinen Orgelschlüsseln, Kruse zog seinen Degen. In der Darstellung Rosenbuschs lag ein größerer Zeitraum zwischen dem Wort- und dem Waffengefecht, und für dieses, das sich auf der Straße zugetragen habe, habe Kruse sich zudem einige Spießgesellen besorgt (G, R, M). Der Propst, der Rosenbuschs Darstellung zunächst bedingungslos aufgriff, sah sich nicht nur deshalb außer Stande, Kruse für „geeignet“ zu erklären (G, R, M), sondern konnte nun auch die Probleme aktivieren, die der zunächst an Stelle Kruses vorgesehene Arrien angesprochen hatte: Er bestellte den örtlichen Pastor bei sich ein und erwirkte, dass dieser gemeinsam mit den Breitenberger Kirchenältesten eine Unterschriftenaktion gegen Kruse veranstaltete, die allerdings erst mit größerem Aufwand ein sichtbares (dann aber ansehnliches) Ergebnis zeitigte; wie von Petkum angeregt, protestierte die Gemeinde gegen Kruse als Schreiblehrer⁸⁸, zudem gegen die Gewaltbereitschaft, die in seinem Verhalten gegenüber Rosenbusch erkennbar zu werden schien (G, R). Kruse beharrte darauf, keine Ursache zu der Schlägerei gegeben zu haben (G); auch Petkum musste dies schließlich einräumen (R, M). Als dieser von Glückstadt aus ultimativ aufgefordert worden war, seine Zustimmung zu Kruses Anstellung zu leisten, sah er sich, als er sie schließlich erteilte, dazu veranlasst, neuerlich auf die Schlägerei Bezug zu nehmen; ausdrücklich erwähnte er, dass deren Tatsache für den von ihm geforderten Rechtsakt keine Rolle habe spielen dürfen. Doch bei der offiziellen kirchlichen Verkündung der Einstellung Kruses konnte dieser Zusatz unerwähnt bleiben (R).

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das vertrauliche, an den Grafen gerichtete Schreiben, mit dem sich Kruse am 11. Januar 1707 den gegen ihn erhobenen Vorwürfen zur Wehr setzt; es trägt einen Präsentationsvermerk vom selben Tag und ist der schließlich entscheidenden Eingabe Rantzaus an die Regierungsbehörde im Original beigelegt worden (G). Kruse kommt auf die Lage zu sprechen, in die er in der Wartezeit für diese Stellung geraten ist:

„Ihr Magn: wollen doch mit leiden mit mir haben und doch gedenccken daß ich den weiten weck in dieser betrübten Kälte und Winters Zeit bin wieder hie her gekommen, und in Vormation, so ich in Hamburg gehabt ist wegen diesen Dienst auch nicht mehr bey mir, meine gelder sind wenig oder nictes, weil ich dieses ganzes Jahr nicht einen Dreyling wert verdienet, sondern allezeit von geliehendes mir bis *dato* auffhalten müßen, [...] wen es wäre im Sommer [d. h. 1706], und ich hette die mittel wie vorhin, könte ich ander werts mein *fertun* suchen.“

Damit ist bestätigt, dass Kruses regelmäßige Tätigkeit in der Zeit, die der Berufung 1706 vorausging, in der „in Vormation, so ich in Hamburg gehabt“ gesehen werden muss, und dass er nur kurze Zeit in Lübeck gewesen sein kann. Eine Zugehörigkeit zu einem weiteren Kreis um Reinken und Buxtehude ist damit durchaus denkbar; offen bleibt jedoch, ob er in der „in Vormation“ die Schülerseite vertrat, wie sie sich in den Abschriften des Notenbuches spiegelte, oder nicht eher die Lehrerseite, die ihm zu Einkünften verholfen hätte. In jedem Fall endete diese Unterrichtszeit, weil er sich für den Antritt eines Dienstes bereithalten musste, zu dem ihm wenig später der Zugang vorläufig versperrt wurde: Da eine endgültige

88 In der eingangs erwähnten „Schriftprobe“ Kruses (vgl. Anm. 5 und 6) finden sich tatsächlich Aspekte, die als bedenklich gegolten haben können; so neigt er zu auffälligen Getrennschreibungen („du überschüttet“ oder „du er freuest“) und schreibt „fäst“ statt „fest“. Vgl. auch die Dokumentenwiedergabe im nächsten Absatz.

Entscheidung auf Monate ausblieb, war er zwar an die Stelle gebunden, ohne aber aus einer Tätigkeit Einkünfte gewinnen oder seine Qualifikation weiterführen zu können.

Kruses Breitenberger Zeit stand auch weiterhin nicht unter günstigem Stern. Am 10. Januar 1710 starb seine Frau; geheiratet hatte er sie nur 41 Tage zuvor, am 1. Dezember 1709⁸⁹. Allem Anschein nach bot sich ihm daraufhin die Möglichkeit einer Versetzung; 1710 wurde er Organist, Küster und Schulmeister in der – gleichfalls Rantzausischen – Gemeinde Kellinghusen. Aus seiner dortigen Lebenszeit ist nur noch der Vermerk für die Taufe einer Tochter überliefert (30. Juni 1716)⁹⁰.

Als Name der Mutter wird bei der Taufe „Catharina von der Vecken aus Hamburg“ angegeben. In Hamburg ist ein Hochzeitsdatum nicht zu ermitteln, allerdings das Taufdatum der Frau (24. Februar 1692). Kruse muss also deutlich älter gewesen sein als diese zweite Frau (von 1694 datieren die ersten Eintragungen seines Notenbuches); wichtig ist, dass ihre Familie aus der Gemeinde von St. Katharinen stammte⁹¹, der Kirche, an der Reinken als Organist tätig war. So bestätigt sich hier noch relativ spät, dass Kruses Beziehungen bis in dessen näheren Umkreis reichten; dass er den Zugang zu den Suiten Reinkens aus erster Hand erhielt, ist folglich keineswegs auszuschließen.

1723 wird dann im Kellinghusener Taufbuch⁹² Christian Schlichting als Organist bezeichnet. Ob Kruse gestorben oder weggezogen war, ist, da Sterbebücher der Gemeinde erst aus späterer Zeit vorliegen, nicht zu bestimmen; in keinem Fall hatte Kruse einen größeren Posten in der näheren Umgebung angetreten⁹³. Ob er weitere Früchte seiner zweifellos breit disponierten musikalischen Ausbildung ernten konnte, ist somit nicht erkennbar, aber insgesamt eher auszuschließen: Es müsste ein Grund dafür erkennbar werden, weshalb sein Notenbuch in Breitenberg verblieb – an Kruses vorheriger Dienststellung⁹⁴.

Kruses musikalische Beziehungen und die „Fremdanteile“ des Notenbuches

Welche Informationen lassen sich aus diesen Dokumenten für die Bewertung der Notenhandschrift selbst gewinnen? Ohne Zweifel handelte es sich bei Kruse, der einen Degen trug, nicht um eine Person, auf die sich Normalvorstellungen vom Dorfschulmeister übertragen lassen; eher muss davon gesprochen werden, dass Christian Detlef Graf zu Rantzenau auch für kleine Stellungen seines Territoriums nicht nur eine Mindestversorgung vorsah, sondern Überqualifizierte berief, und zwar hier mit einer Priorität beim Musikalischen – andernfalls wäre

89 Itzehoe, Kirchenkreis Münsterdorf, Kirchenbuch Breitenberg. Nach dem Tod seiner Frau stritt sich Kruse noch mit seinem Schwiegervater über eine ausgebliebene Teilzahlung der Mitgift; das Schreiben ist der zweite briefliche Schriftnachweis Kruses in den Dokumenten (3. Februar 1710; in R).

90 Kirchenkreis Rantzenau, Kirchenbucharchiv, Kirchenbuch Kellinghusen: Der Platz, der für den Namen des Täuflings vorgesehen war, ist leer geblieben.

91 Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512-4 (St. Katharinen), A XVII a 8 (Taufbuch): fol. 54^r.

92 Wie Anm. 38.

93 Die Dokumentation der Organistengeschichte in den größeren Orten der nördlichen Elbmarschen (Uetersen, Itzehoe, Wilster, Krempe, Glückstadt, Elmshorn) ist für die betreffende Zeit komplett erfassbar, ohne dass ein Nachweis für das Wirken Kruses vorläge.

94 Allerdings hatte es auf dem Posten des Pastors 1716/17 einen Wechsel gegeben; derjenige, der sich zuvor direkt an den vom Propst gesteuerten lokalen Intrigen gegen Kruse beteiligt hatte, war nicht mehr im Amt. Vgl. Otto Fr. Arends, *Geistlighed i Slesvig og Holsten fra reformationen til 1864*, Bd. 3, Kopenhagen 1932, S. 136.

die gegen Kruse gerichtete, schulbezogene Argumentation des Propstes nicht denkbar gewesen. Kruse und sein Vater waren um 1705 in Hamburg beheimatet und hatten Kontakte nach Lübeck; Johann Kruse unterhielt, noch an der Herkunft seiner zweiten Frau ablesbar, enge Beziehungen in den Umkreis Reinkens, die für ihn als einen Musiker, der auch Werke Reinkens überliefert, noch weiter profiliert erscheinen. Die Entfernung, die zwischen Reinkens (bzw. auch Buxtehudes) Quellen eigener Werke und Kruses Notenbuch anzunehmen ist, verringert sich damit auf das absolute Minimum.

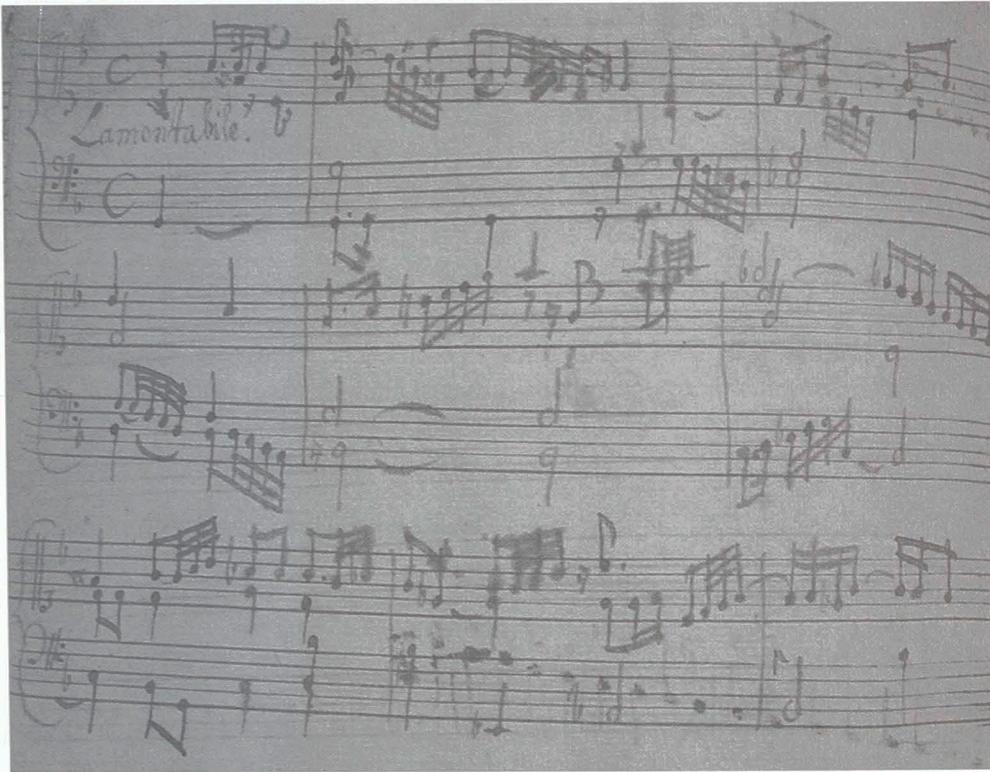
Zugleich müssen Vater und Sohn Kruse im Elbgebiet westlich Hamburgs über weiter reichende Beziehungen verfügt haben: Dies spiegelt sich sowohl in dem vertraulichen Tonfall, den Frantz Kruse gegenüber dem Rantzauer Hofrat anspricht, als auch darin, dass Johann Kruses Berufung möglicherweise auf einer Empfehlung von Möller und Rosenbusch beruhte. Damit aber stellt sich die Frage, wie sich die Pachelbel-Elemente seines Notenbuches damit verbinden lassen, dass Rosenbusch ein Schüler Pachelbels war: Kann also Rosenbusch die „Fremdlagen“ geschrieben haben und damit gegenüber Kruse in einer Lehrerfunktion tätig gewesen sein?

Die Frage lässt sich anhand der greifbaren Dokumente nicht definitiv beantworten; Notenmanuskripte Rosenbuschs, die für einen Vergleich essentiell wären, sind nicht bekannt, und in Kruses Notenbuch gibt es nur bescheidenste Anhaltspunkte dafür, einen Vergleich der fremschriftlichen Anteile mit außermusikalischen Dokumenten zu führen: Sie bieten sich lediglich in den italienischen (und damit in lateinischer Schrift gehaltenen) Überschriften, die sich zu entsprechenden Bestandteilen der von Rosenbusch überlieferten Dokumente in Beziehung setzen lassen (vgl. Abbildung 5 auf der nächsten Seite). Zumindest ist eindeutig auszuschließen, dass Frantz Heinrich Möller Schreiber der Quelle war; für Rosenbusch hingegen vermitteln die im Vergleich verwertbaren Dokumentenanteile ein sehr viel positiveres Bild⁹⁵.

Auch die Entstehungsgeschichte des Bandes rückt Rosenbusch bei der Schreiber-Klärung in den engsten Kreis denkbarer „Kandidaten“: Die in Frage stehenden Schriftanteile müssen vor 1704 entstanden sein, als Kruse die Schlussteile seines Bandes zu schreiben begann; Rosenbusch seinerseits sprach sich, wie gesehen, Mitte 1705 ebenso wie sein Schwiegervater Möller für einen namentlich nicht Genannten aus, der für den Breitenberger Organistenposten in Frage komme – eben möglicherweise Kruse. Da der Fremdschreiber schließlich eine profilierte, engere Verbindung zur Pachelbel-Tradition gehabt haben muss, wird das Feld noch weiter eingengt. Die Zahl der „Konkurrenten“, die Rosenbusch in diesem hat, muss schlimmstenfalls als überschaubar bezeichnet werden; dass sich unter diesen noch ein anderer so nahe mit Kruse in Verbindung bringen ließe wie er, ist praktisch auszuschließen. Und schließlich müsste ein solcher „Konkurrent“ auch noch Zugang zur Tastenmusik des Wiener Kaiserhofes gehabt haben, ebenso zu derjenigen des Passauer Hofkapellmeisters Muffat. Da Rosenbusch nach Abschluss seines Unterrichts bei Pachelbel (in dessen Stuttgarter Zeit) zu einer „Besuchung verschiedener vornehmen Städte Oberteutschlandes“ aufbrach⁹⁶, liegt der Gedanke nahe, dass gerade Passau eines seiner Ziele gewesen sei. Damit ist die schriftkundliche

95 Vergleichsdokumente: Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 11, Nr. 1077 (darin Nr. 27: Schreiben Rosenbuschs vom 8. Januar 1700); aus späterer Zeit (1719) Elmshorn, Kirchenkreis Rantzaу, Archiv, Bestand Glückstadt, Nr. 1583.

96 Mattheson (wie Anm. 85), S. 294.

Abbildung 5: nach Johann Jacob Froberger, *Lamentabile* (1. Eintragung des Fremdschreibers)

Hypothese, Rosenbusch sei Schreiber der Fremdanteile gewesen, erschöpfend durch Begleitinformationen abgesichert.

Die Probleme, die sich im Umfeld der Itzehoer Schlägerei erkennen lassen, könnten auf diese Weise eine pikante Note erhalten: Eine Überlegenheit Rosenbuschs war angesichts seiner sehr viel wichtigeren Dienststellung zweifellos gegeben. In jedem Fall wollte er sie pauschal gesichert wissen – die Aussicht einer Kunstreise in die Niederlande, die für Kruse in seiner beruflichen Notlage eine existentielle Perspektive gewesen sein muss, wurde von ihm heruntergespielt. Und wenn die nicht von Kruse geschriebenen Anteile der Notenhandschrift flüchtig und fehlerhaft erscheinen, dann äußerte sich hier – als Schriftzeugnisse Rosenbuschs genommen – ein weiterer Spannungsfaktor in der Beziehung zwischen einem auf Überlegenheit Bedachten und einem „Schüler“⁹⁷.

97 Wie anspruchsvoll Rosenbusch diesen gegenüber war, zeigt sich auch in seinem Zeugnis für Hans Welms, vgl. Otto Neumann, *Eine Organistenprüfung (1739) in Glückstadt (Holstein)*, in: *Mf* 7 (1954), S. 70 f. Entgegen den dortigen Ausführungen erhielt der Geprüfte daraufhin den Organistenposten in Meldorf, den er zuvor lediglich vertreten hatte; vgl. Rolf Michaelsen, *Die Geschichte der Meldorfer Orgel*, in: *Dithmarschen. Zeitschrift für Geschichte und Landschaftspflege*, Neue Folge, H. 1 (1983), S. 1–12, hier S. 11. Den Posten in Wilster hatte bis 1751 Hinrich Zinck inne.

Das Verhältnis zu Möller, das sich somit wohl nicht unmittelbar auf den Notenband auswirkte, bleibt unklarer: Denkbar ist, dass die Initialen „E. L. M.“, die sich auf dem Deckel des Notenbandes (als dessen ältestem Bestandteil) finden, auf einen Vorfahren dieses Organisten verweisen. Allerdings lässt sich die Familiengeschichte nicht weiter zurückverfolgen, um Vornamen seiner Vorfahren benennen zu können, so dass sich hier keine tragfähige Hypothese bilden lässt.

VI. Resümee

Kruse erscheint in jeder Hinsicht als in der Quellenüberlieferung Hamburgs und Schleswig-Holsteins um 1700 bestens situiert: Zeitweilig in Hamburg lebend, ist für ihn aufgrund seiner persönlichen Situation praktisch auszuschließen, dass er keinen Kontakt zu Reinken gehabt hätte; aus der Briefformulierung seines Vaters lässt sich ableiten, dass er sich zeitweilig auch in zumindest geographischer Nähe zu Buxtehude aufgehalten hat. Mit Rosenbusch, einem Pachelbel-Schüler und Reisenden in „Oberteutschland“, war er unzweifelhaft bekannt, zugleich mit dem Glückstädter Organisten Möller⁹⁸. Er hatte Zugang zur modernsten italienischen Musik der Zeit um 1700 und stand in Beziehung zur aktuellen, bislang nur in Umrissen erahnbaren Tanzmusikkultur an nordmitteleuropäischen Adelssitzen seiner Zeit. Sein Gönner Christian Detlef Graf zu Rantzau muss die individuelle Summe, die Kruse bilden konnte, geschätzt haben; dass ihm dieses musikalische Profil nicht gleichgültig war, tritt aus dem Einsatz für Kruses Berufung – zunächst in Breitenberg, später in seiner Weiterbeschäftigung an einem anderen zur Grafschaft gehörenden Ort – klar hervor.

Kruses umfangreiches Manuskript erweitert für den Umgang mit Buxtehude die Werkkenntnis und für den Umgang mit Reinken den Quellenhorizont; für die Einschätzung der Einflüsse, die aus der Tradition des Pachelbel-Umkreises in den norddeutschen Raum gelangten, bietet es ein neues, wichtiges Segment. Mit der ergänzenden Überlieferung der Ebner-Bergamasca und mit den Sätzen der Muffat-Suite, die in der Wiener Quelle fehlen, bietet sie nicht nur musikalisch eine höchst willkommene Erweiterung des Kenntnisstandes, sondern zudem unschätzbare Informationen über den Repertoireaustausch zwischen dem Süden und Norden Mitteleuropas, in diesem Fall verbunden durch Johann Conrad Rosenbusch. In ähnlichem Rahmen müsste eine Autorschaftsklärung für weitere Werke der „Fremdanteile“ erreicht werden, ebenso für die anonyme, von Kruse mit der Jahreszahl 1704 versehene Suite; für die erstgenannten Werke bietet sich eine Eingangshypothese über die Identifizierung Johann Conrad Rosenbuschs als Schreiber, für die Suite durch deren direkte Nachbarschaft zu den Quellen Reinkens und Buxtehudes. Bereits mit den gegebenen Informationen ist klar gestellt, dass Kruses Notenbuch als eine der zentralen norddeutschen Tastenmusikquellen zu gelten hat: mit einem Repertoire, das neben den umfangreichen Tanzteilen zwar nicht breit ist, unzweifelhaft aber reich differenziert – sowohl hinsichtlich der Werke selbst als auch im Gehalt an historischen Informationen.

Nicht nur in jenen werkbezogenen Details lässt sich der weitere Forschungsbedarf benennen; er liegt ebenso im Bereich des Prinzipiellen. Während Tabulaturhandschriften des

98 Möller war zugleich Schwiegervater Rosenbuschs.

nordmitteleuropäisch-skandinavischen Raumes mehrfach in systematischen Untersuchungen thematisiert worden sind, liegt eine vergleichbare Untersuchung der gleichzeitigen Notenhandschriften, in denen Tastenmusik enthalten ist, nicht vor⁹⁹. Dies ist leicht verständlich, weil eine Beschäftigung mit Tabulaturen historisch doppelt eingrenzbar ist: nach vorn durch die Quantität der Überlieferung, nach hinten durch eben diesen Übergang zur Notenschrift. Doch die Kenntnisse, die dieser auf Tabulaturquellen ausgerichtete Untersuchungsansatz vermittelt, müssen unvollständig bleiben, solange die Betrachtung einer weiten Übergangszeit sich auf ein Teilsegment konzentriert. Insofern ist ein Kontext auch für Quellen wie die Trolle-, die Ryge- und die Ihre-Tabulatur bislang nicht fassbar; dies gilt entsprechend für die Arbeit mit Kruses Notenbuch.

Anhang 1: Musikalien in der Breitenberger Predigerbibliothek

- 691 Sammelband mit 134 Tanzstücken (einstimmige Notation).
Im hinteren Buchdeckel Namenseintragung „Martin Möller Anno 1731 d 24 Martius Ich Ich“.
- 692 Sammelband mit Tanzsätzen für Violine und einem größeren Bestand an Tastenmusikwerken.
Die hier diskutierte Handschrift.
- 693 fehlt
- 694 Handschriftliches Choralbuch.
Neben einem Schreiber, der einen Grundbestand in den Band eintrug, stammen Eintragungen vermutlich von zwei weiteren; keiner von ihnen hat Beiträge zu den beiden anderen Manuskripten (691 bzw. 692) geleistet. Auf dem vorderen Vorsatz der Namenszug „Schlichting“.
- 695 fehlt
- 696 Georg Benda, *Der Dorfjahrmarkt*.
Exemplar des Erstdrucks (Leipzig: Dyk 1776).
- 697,6 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*.
Exemplar des Erstdrucks (Hamburg 1737). Kein Hinweis darauf, welche weiteren Schriften (Matthesons?) unter den heute nicht mehr belegten Nummern 697,1–5 zu finden waren.

⁹⁹ Impulse hierzu gaben: 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 Musikforschung Kiel 12); Riedel (wie Anm. 35). Rudén (wie Anm. 16) übergeht alle Notenschriftanteile der von ihm so ausführlich dargestellten Tabulaturquellen.

Anhang 2: Reinken, Suite in C, Lesarten

Dargestellt werden die Unterschiede zwischen der Edition durch Willi Apel (A, nach der Möllerschen Handschrift), der Edition durch Klaus Beckmann (B, nach der Tabulatur in der Finspång samling) und der Notenhandschrift Kruse. Da keine Stimmen bezeichnet werden können, werden die Notenwerte im jeweiligen Takt benannt; die Stimmlage ergibt sich aus der genauen Angabe der Oktavlage. Die Formulierung „Achtel + 16tel“ etc. bezeichnet die Fälle, in denen ein Ton in der partiturartigen Darstellung zwei Stimmen so zugeordnet ist, dass er über seinen Anschlag hinaus Ton weiterklingen kann.

1. Allemande

Takt, Note	A	B	Kruse
1, 12. 16tel	f'	fis'	wie A
2, 5. 16tel	f''	fis''	wie B
2, 4. Achtel	fis'	wie A	f'
2, 16. 16tel	f''	wie A	fis''
3, 3. 16tel	e''	wie A	d''
3, 4. Achtel	d'	c'	wie A
6, 16. 16tel	b'	wie A	b'
9, 2./3. 16tel	$g \cdot \sqrt[2]{\cdot}$, b Achtel + 16tel	g 16tel, b 16tel	wie A
9, 15. 16tel	f''	fis''	wie B
12, 2./3. 16tel		c 16tel, e 16tel	wie A
15, 12. 16tel	b''	b''	wie B
15, 8. Achtel	b''	b''	wie A
16, 5. 16tel	c'' Viertel + 16tel	c'' Viertel, γ	wie A
16, 6. 16tel	b'	wie A	b'
17, 5. 16tel	e' Viertel + 16tel	e' Viertel, darüber g' 16tel	e' Viertel, darüber g'' 16tel
17, 7. Achtel	kein Zusatz	wie A	mit „tr.“
18, 2./3. 16tel	$c \cdot \sqrt[2]{\cdot}$, e Achtel + 16tel	c 16tel, e 16tel	wie A
18, 6./7. Achtel	$e' \cdot \sqrt[2]{\cdot}$, g' Achtel + 16tel	e' 16tel, g' 16tel	wie A

2. Courante

Takt	A	B	Kruse
2, 2.-3. Viertel	nur punkt. Halbe g'	Halbe $d' + g'$	wie B
2, 4.-6. Achtel	$b''-a''-g''$	wie A	$g''-f''-e''$
8, 3. Viertel	g' ; dazu γ u. Neueinsatz f	punkt. Achtel $g'-f'$	Viertel g' (wie A), dazu Achtel $g'-f'$ (wie B)
15, 3. Viertel	Viertel c' , dazu Achtel $c'-a'$	Viertel c' , dazu γ , dann Achtel a'	wie A
16	punkt. Halbe c'	wie A	punkt. Halbe d'
17	Halbe b' , Viertel b'	punkt. Halbe b' ; dazu Halbe g' , Viertel g'	wie B
17, 2.-4. Achtel	g punkt. Viertel + Achtel, b Viertel + Achtel	g Achtel, b Achtel	wie B
18	$G + g + b + d' + g'$	$G + b + d + g + d' + g' + b'$	$G + b + d + g + b + d' + g'$
21, 6. Achtel, bis T. 22., 2. Achtel	Achtel e' , γ , Achtel c'	wie B	Achtel c' übergebunden zu Achtel c' , Achtel c'
23, 2.-3. Achtel	c punkt. Viertel + Achtel, e Viertel + Achtel	c Achtel, e Achtel	wie A

Takt	A	B	Kruse
23, 4. Achtel	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>a</i> , dazu Viertel <i>a</i> , übergeb. an T. 24
28	Achtel -Kette abwärts	wie A	wie A u. B, dazu Halbe <i>G</i> , †
31	punkt. Halbe <i>f</i>	wie A	Halbe <i>f</i> , †
31, 6. Achtel	<i>b'</i>	wie A	<i>b'</i>
33	punkt. Halbe <i>g'</i> , darüber Achtel-Kette abwärts <i>d''</i> bis <i>f'</i>	Halbe <i>g'</i> , †, Achtel <i>f'</i> , darüber Achtel <i>d''-c''-b'-a'</i> , Viertel <i>g'</i>	wie A
35	punkt. Viertel <i>c''</i> , Viertel <i>d''</i> , Achtel <i>b'</i>	wie A	Viertel <i>c''</i> , punkt. Viertel <i>d''</i> , Achtel <i>b'</i>

3. Sarabande

Takt	A	B	Kruse
1, 3./4. Achtel unten	†, Achtel <i>c</i>	wie A	‡
1, 3. Viertel oben	Achtel <i>e''</i> , Achtel <i>fis''</i>	Achtel <i>c''</i> , 16tel <i>e''</i> und <i>fis''</i>	wie B
1, 6. Achtel unten	keine Eintragung	wie A	Achtel A
3, 3. Viertel oben	punkt. Achtel <i>c''</i> , 32stel <i>b'</i> und <i>c''</i>	wie A	Achtel <i>c''</i> , 16tel <i>b'</i> und <i>c''</i>
3, 3. Viertel unten	Viertel <i>c'</i>	Viertel <i>a + c'</i>	wie A
4 oben	Drei Akkorde in Viertel	wie A	Akkorde: punkt. Viertel, Viertel, Achtel
5, 2.-4. Achtel	punkt. Viertel <i>g</i>	Achtel <i>g</i> , Viertel <i>g + c'</i> , Haltebogen <i>g-g</i>	wie B (Haltebogen fehlt jedoch)
5, 3. Viertel	unten Viertel <i>e + g</i> , oben Viertel <i>e' + g'</i> ; dazu punkt. Achtel <i>c' + c''</i> , 16tel <i>d' + b'</i>	Viertel <i>e + g + c'</i> , dazu punkt. Achtel <i>e' + g' + c''</i> , 16tel <i>d' + b'</i>	wie A
6 oben	Drei Viertel <i>c' + f' + a'</i>	wie A	wie A, aber <i>d'</i> statt <i>c'</i>
7, l. H. oben	Drei Viertel <i>d</i>	‡, zwei Viertel <i>d'</i>	wie A
7, r. H. unten	keine Eintragung	‡, Viertel <i>a'-b'</i>	wie A
8, 2./3. Viertel	Halbe <i>e</i> (mit Haltebogen von 2. Achtel)	wie A	Halbe <i>g</i> , kein Haltebogen
11, 4. Achtel	<i>a</i>	wie A	<i>g</i>
12, 2.-4. 16tel	16tel <i>g'-a'-b'</i>	punkt. Achtel <i>g'</i> mit Haltebogen zum 2. Viertel; 3./4. 16tel dazu <i>a'-b'</i>	Summe aus A und B (d. h. keine † zum 1. Achtel)
13, 1./2. Viertel	Halbe <i>f</i>	Zwei Viertel <i>f</i> mit Haltebogen	Viertel <i>f</i> , Viertel <i>fis</i> (mit Haltebogen!)
13, 3. Viertel rechts	unten keine Eintragung	unten punkt. Viertel <i>a'</i> mit Haltebogen vom 8. 16tel	wie B
14, 1.-3. Achtel	punkt. Viertel <i>b'</i>	Viertel <i>b'</i> , Achtel <i>b'</i>	wie B
14, 7. 16tel	<i>g''</i>	<i>b''</i>	wie B
15, 1. Viertel	rechts unten Viertel <i>c''</i>	wie A	keine Eintragung
16, 1. Achtel unten	Achtel <i>g</i>	†	wie A
18, 3. Viertel rechts unten	punkt. Achtel <i>b + d'</i> , 16tel <i>d'</i>	punkt. Achtel <i>b + d'</i> , 16tel <i>d'</i> + <i>g'</i>	keine Eintragung
19, 1. Viertel rechts unten	‡	wie A	Viertel <i>e'</i>
21, 2.-3. Viertel	mit <i>c'-c'</i>	kein <i>c'-c'</i>	wie A
23, 2. Viertel	mit <i>d'</i>	kein <i>d'</i>	wie A

Takt	A	B	Kruse
24, 1.-4. Achtel, rechts unten	$\gamma, g'-a'-g'$	$\gamma, a'-g'-g'$	$c''-g'-a'-g'$
24 links oben	punkt. Halbe a	punkt. Halbe $e + a$	wie A
27	punkt. Halbe E	Halbe E , Viertel E	wie B
27	punkt. Halbe $E + e + g$	Halbe $E + c + g$ (c punkt.), Viertel $E + c'$	wie A, aber zus. auf 2. Viertel $c' + e'$, auf 3. Viertel E
29, 1. Halbe	$D + A + d + f$	$D + A + d + f'$	wie A, zusätzl. auf 2. Viertel d' $+ f'$
29, 3. Viertel	$D + A + d + f$	$D + A + d + f'$	wie A
31, 1. Achtel	$c-e$ (16tel, jeweils gedehnt)	$c-e$ (16tel, nicht gedehnt), dazu Viertel C	$c-C$ (16tel, nicht gedehnt)
31, 3. Viertel links	Viertel $C + G + c + e$	nachschlagend Achtel $C-G-c$ (zuvor Viertel gedehnt)	wie B, aber zusätzlich e

4. Gigue

Takt	A	B	Kruse
4, 3.-5. Achtel	Achtel e'' , Viertel g'	Achtel d'' , Viertel c''	wie A
5, 9. Achtel	d''	c''	wie B
7, 1.-6. Achtel	Viertel $g + e'$, Achtel $g + e'$, Viertel g , Achtel g	Viertel $g + e'$, Achtel $g + e'$, punkt. Viertel $g + d'$	nur 1.-3. Achtel vorhanden (Viertel g , Achtel g); zuvor fehlt der Bass-Auftakt c
7, 10.-12. Achtel	$c-H-c$	wie A	$e-d-e$
8, 10.-12. Achtel	punkt. Viertel $e' + e''$, dazu Viertel g' , Achtel g'	punkt. Viertel g' , dazu Viertel c'' , Achtel g'	wie A
10, 10.-12. Achtel	punkt. Viertel $c + e$	wie A	Viertel $c + e, \gamma$
14, 10.-12. Achtel	Achtel $e'-f'-g'$	Achtel $c' + e', d' + f', e' + g'$	wie B
16, 3. Achtel	a' (mit Haltebogen zur fol- genden Note)	a'	g'
17, 1.-4. Achtel	$d'-g'-b'-c''$ (1., 2., 4. Note klingen jeweils weiter)	$\gamma, b'-d''$, punkt. Viertel c'' (dazu γ)	wie A
23, 9. Achtel	d''	c''	wie B
24, 7.-8. Achtel	Viertel f'	Viertel g'	wie A
25, 3. Achtel	g'	wie A	f'
25, 10.-12. Achtel	Viertel $g-c'-e'$ (Pausen in Oberst.), Achtel g'' (Pausen in tieferen St.)	punkt. Viertel $g-c'$, darüber Viertel e' , Achtel g''	wie A
26, 7.-9. Achtel	punkt. Viertel d'	keine Eintragung	wie B
27, 3. Achtel	E	C	wie B
27, 4.-9. Achtel	zweimal punkt. Viertel d	punkt. Viertel f , Viertel f , Achtel f	Viertel f , Achtel f , Viertel f , Achtel f
28, 3. Achtel	f''	g''	wie B
28, 10.-12. Achtel	punkt. Viertel b'	Viertel b' , Achtel b'	wie B
29, 1.-3. Achtel	punkt. Viertel e''	Viertel e'' , Achtel e''	wie B
30, 1.-3. Achtel	wie 29	wie 29	wie B
32, 1.-3. Achtel	punkt. Viertel $d'-g'-b'$	Viertel $d'-g'-b'$, Achtel $d'-g'-b'$	wie B
37, 4.-6. Achtel	punkt. Viertel d	wie A	keine Eintragung
37, 7.-11. Achtel	punkt. Viertel $C + e + g +$ g' , dazu zwei γ , Achtel c' ; Viertel $C + e + g + c' + g'$	punkt. Viertel $C + c + e'$, dazu γ , Viertel g sowie \sharp , Achtel c' , Viertel $C + c + g + c'' + e'$	punkt. Viertel $C + e + g + g'$, dazu \sharp , Achtel c' , Viertel $C +$ $e + g + c' + g'$

Anhang 3: „D. B.“ (Dietrich Becker?), Suite in C für Violine1. *Allemande*

Musical score for the first movement, *Allemande*, in C major, 3/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with trills marked 'tr' above several notes. The second staff starts at measure 6 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 13 and ends with a repeat sign. The piece concludes with a final trill.

2. *Courant*

Musical score for the second movement, *Courant*, in C major, 3/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. Trills marked 'tr' are present above notes in the first and second staves. The second staff starts at measure 12, and the third staff starts at measure 23. The piece ends with a final trill.

3. *Sarabanda*

Musical score for the third movement, *Sarabanda*, in C major, 3/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a slower, more melodic line with some chromaticism. A trill marked 'tr' is present above a note in the first staff. The second staff starts at measure 9 and is labeled "1. Variation". The third staff starts at measure 17 and is labeled "2. Variation". Both variations maintain the same melodic structure but with different rhythmic patterns.

4. *Boure*

Musical score for the fourth movement, *Boure*, in C major, 3/4 time. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is a simple, rhythmic piece with a steady eighth-note pattern. The second staff starts at measure 9 and continues the piece. The piece concludes with a final note.

Anhang 4: Georg Muffat, *Courante, Sarabande und Gigue* der Partita in d*Courante*

First system of the Courante, measures 1-7. The music is in 3/4 time and D major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of the Courante, measures 8-15. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, and the left hand has a more active bass line with eighth notes.

Third system of the Courante, measures 16-22. This system includes a repeat sign at the beginning of the right hand part. The melodic and accompanimental lines continue.

Fourth system of the Courante, measures 23-28. The right hand has a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes, and the left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of the Courante, measures 29-35. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Sarabanda

The first system of the Sarabanda consists of measures 1 through 8. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G3 and a quarter note A3. A fermata is placed over the final measure of the system.

The second system of the Sarabanda consists of measures 9 through 16. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass line features a half note G3 and quarter notes A3, B3, and C4. A fermata is placed over the final measure of the system.

The third system of the Sarabanda consists of measures 17 through 24. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G3 and a quarter note A3. A fermata is placed over the final measure of the system.

Gigue

Measures 1-4 of the Gigue. The piece is in 12/8 time. The right hand features a melodic line with a trill in measure 4. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Measures 5-8 of the Gigue. The right hand continues the melodic development with a trill in measure 8. The left hand maintains the accompaniment pattern.

Measures 9-12 of the Gigue. This section includes a repeat sign. The right hand has a melodic line with a trill in measure 12. The left hand accompaniment continues.

Measures 13-16 of the Gigue. The right hand features a melodic line with a trill in measure 16. The left hand accompaniment continues.

Measures 17-20 of the Gigue. The right hand has a melodic line with a trill in measure 18. The left hand accompaniment continues, ending with a fermata in measure 20.

Die Verfasser der Beiträge

ARNO FORCHERT. Geboren 1925 in Berlin; studierte in Berlin Musik und Musikwissenschaft (bei Walter Gerstenberg, Adam Adrio und Hans-Heinz Dräger); 1950 Staatliche Musiklehrerprüfung (Klavier), 1957 Promotion, 1967 Habilitation, danach Wissenschaftlicher Rat und Professor an der Freien Universität Berlin. 1971 Professor für Musikwissenschaft an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, 1981 an der Universität Paderborn, wo er 1991 emeritiert wurde. 1988 bis 1997 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

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.

SIEGBERT RAMPE. Geboren 1964 in Pforzheim; studierte in Stuttgart, Amsterdam und Salzburg Cembalo, Hammerklavier, Orgel und Komposition, u. a. bei Kenneth Gilbert, Ton Koopman, Ludger Lohmann und Helmut Lachenmann. Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker mit Cembalo, Hammerklavier und Orgel und seit einiger Zeit vor allem als Dirigent in ganz Europa, in Japan, Russland und den USA. Seit 1988 Leiter des Barockorchesters *Nova Stravaganza*, 1998–2002 künstlerischer Leiter des Festivals *Köthener Herbst* der Bach-Gedenkstätte im Schloss Köthen/Anhalt. Über 50 CD-Einspielungen (EMI, Virgin Veritas, MDG) vor allem von Werken Bachs, Mozarts, Beethovens und des 17. Jahrhunderts. Zahlreiche Publikationen (Bärenreiter, Carus, Laaber), darunter eine neue Generation von Gesamtausgaben älterer Tastenmusik (Weckmann 1991, Froberger 1993ff., Krieger 1999, Lübeck 2003/04, Muffat 2003/04, Ebner 2003/04, Sweelinck 2003ff., Rameau 2004) und mehrere Bücher zur Musik J. S. Bachs und W. A. Mozarts. Professor für Alte Musik und historische Tasteninstrumente an der Folkwang-Hochschule (1997–2004), an der Universität *Mozarteum* Salzburg (2000–2003) und an der Arizona State University in Phoenix/Tempe, USA (seit 2005).

OTFRIED VON STEUBER. Geboren 1926, aufgewachsen in Emden. Schulbesuch auch in Dresden und Kassel, nach Arbeitsdienst, Wehrdienst und britischer Kriegsgefangenschaft Abitur in Aurich, hier erste Kontakte zur Kirchenmusik bei Jan Bender. Studium (Mathematik und Physik) in Marburg, 1953 bis 1991 Gymnasiallehrer an der privaten Melanchthon-Schule der Evangelischen Kirche von Kurhessen und Waldeck. 1958/59 Gasthörer an der Westfälischen Kirchenmusikschule in Herford, 1963 bis 1966 Auslandsschuldienst im Libanon, zeitweise Chorleiter in der deutschen evangelischen Gemeinde in Beirut. Seit den fünfziger Jahren Mitglied der Schütz-Gesellschaft, von 1979 bis 1994 auch ihres Beirates. Seit 1991 musikwissenschaftlich tätig; Schwerpunkt: Philipp Dulichius.

WALTER WERBECK. Geboren 1952 in Bochum; studierte Schulmusik, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität Paderborn. 1987 Promotion, 1995 Habilitation im Fach Musikwissenschaft. 1982–1995 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn; seit 1999 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Greifswald. Werbeck ist Herausgeber des Schütz-Jahrbuchs und Editionsleiter der Neuen Schütz-Ausgabe, außerdem seit 2003 Präsident der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.



Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

Einladung zur Mitgliedschaft

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft verbindet Freunde der Musik von Heinrich Schütz (1585–1672), dem bedeutendsten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts.

Das gemeinsame Ziel, die Musik von Heinrich Schütz in ihrer ganzen Vielfalt zu pflegen, sie praktisch aufzuführen und wissenschaftlich zu durchdringen, verbindet musikalische Laien sowie Berufsmusiker und Sänger, Musikforscher und Theologen, Publizisten und Studierende, musikwissenschaftliche und kirchenmusikalische Institute, Bibliotheken, Behörden und Unternehmen.

Die Mitglieder treffen sich bei Internationalen Heinrich-Schütz-Festen oder Heinrich-Schütz-Arbeitstagungen, die regelmäßig in Deutschland, aber auch im Ausland stattfinden.

Das Mitteilungsblatt „Acta Sagittariana“ und das „Schütz-Jahrbuch“ als wissenschaftliches Publikationsforum erhalten die Mitglieder der Gesellschaft kostenfrei.

Darüber hinaus erscheinen im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft wissenschaftliche Ausgaben der Gesamtwerte von Heinrich Schütz und zwei weiteren Komponisten seiner Zeit: Leonhard Lechner (1553–1606) und Johann Hermann Schein (1586–1630). Aus diesen Editionen werden Einzelausgaben für die Praxis veröffentlicht.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft lädt alle an der Musik von Heinrich Schütz und seiner Zeit Interessierten zur Mitgliedschaft ein. Nähere Informationen finden Sie unter www.schuetzgesellschaft.de

Sie können sich auch direkt an die Geschäftsstelle in Kassel wenden:

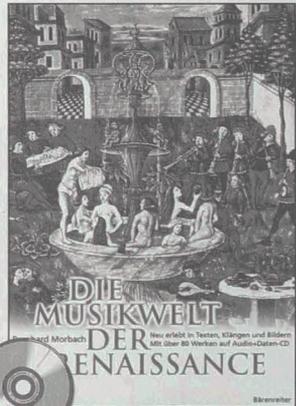
Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
Heinrich-Schütz-Allee 35 · D-34131 Kassel
Telefon 0561/3105-0 · Telefax 0561/3105-240
info@schuetzgesellschaft.de

Musikgeschichte spannend erleben



Bernhard Morbach Die Musikwelt des Mittelalters

Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern
Mit über 50 Werken auf Audio+Daten-CD.
2. Auflage (2005). 225 Seiten mit Abbildungen;
kartoniert · ISBN 3-7618-1529-8



Bernhard Morbach spannt in 20 Kapiteln einen Bogen über 500 Jahre Musikgeschichte: vom Beginn der Notenschrift, der Musikphilosophie und den verschiedenen Formen der Kirchenmusik über Hildegard von Bingen, Troubadours und Minnesänger bis hin zu Kompositionen aus Spanien und England.

»Was manche vielleicht kritisch anmerken, ist für mich der absolute Hit dieses Buches: Die Kombination aus leichtverständlichem Fachwissen und absolut nachvollziehbarem Klang, eine Art von learning by doing also. Daher darf man auch auf die nächsten Veröffentlichungen des Autors sehr gespannt sein.« (Toccata)

»Selten habe ich 500 Jahre Musikgeschichte spannender erlebt als bei der anregenden Lektüre dieses Buches ...«
(musikprisma)

»Informativ, gut lesbar, macht Lust auf den Reichtum der Musik zwischen 1000 und 1400.«
(Die Zeit)

In Vorbereitung: Die Musikwelt des Barock

ISBN 3-7618-1716-9

Im April 2006 erscheint:

Die Musikwelt der Renaissance

Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern
Mit über 90 Werken auf Audio+Daten-CD
257 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1715-0

Das gesellschaftliche Leben und die Rolle der Musik kommen ebenso vor wie das Denken der Theoretiker über »Kontrapunkt und Seelenfreude«. Von Messe und Motette über die Instrumentalmusik bis hin zum mehrstimmigen Lied werden die wichtigsten musikalischen Formen der Renaissance behandelt.

