

Bis zum 16. Jahrhundert hatte sich die Musikorganisation im Deutschen Reich in zwei verschiedene Bereiche geteilt, die voneinander unabhängig waren, bei Bedarf aber örtlich zusammengeführt werden konnten:¹

Auf der einen Seite und an erster Stelle standen die bei Hof verpflichteten Musiker, deren Ämter sie in die Hierarchie der jeweiligen Residenz integrierten und deren Position im Musikleben sich nach dem politischen Status ihres Dienstherrn bemaß. Unmittelbar auf die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien folgten demnach die Musiker der deutschen Kurfürsten, die vor allem bei Reichstagen oft engen persönlichen Austausch pflegten, daraufhin jene lokaler Fürstentümer; Grafschaften verfügten nur im Einzelfall über ausreichende Mittel für einen nennenswerten eigenen Musikerbestand. Zu den Hofmusikern gehörten Feldtrompeter und -oboisten ebenso wie Sänger, Orchestermitglieder, Kapellmeister und Organist.

Die Musikorganisation der Städte, vor allem der Freien Reichsstädte, auf der anderen Seite setzte sich aus Stadtpfeifern und Kunstgeigern sowie Kantor und Organist zusammen. In die Kompetenz der Stadtpfeifer fielen auch Turm- und Kirchendienst sowie die Ausbildung von Lehrlingen; der Organist steuerte bei Bedarf das Fundament am Tasteninstrument bei. Der Kantor fungierte zugleich als städtischer Kapellmeister (*Director musices*), sofern dieses Amt, wie etwa in Danzig, nicht separat besetzt wurde.

Zwar blieben Mitglieder von Hofkapellen ihrem Sozialstatus nach den Ratsmusikern übergeordnet. Dennoch zeichnete sich spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine Tendenz zur Bevorzugung des städtischen Dienstes selbst durch prominente Musiker ab, garantierten Stadträte im Allgemeinen doch einen Arbeitsplatz auf Lebenszeit mit regelmäßigen Bezügen, während Hofmusiker nur für die Dauer der Regierung ihres Dienstherrn verpflichtet waren und nach deren Ende, de facto aber jederzeit unverzüglich entlassen werden konnten. Auch kennen wir einen umfangreichen Bestand an Klagen über Hofgehälter, welche nicht selten über mehrere Quartale oder gar Jahre im Rückstand blieben. Georg Philipp Telemann äußert sich in seiner Autobiographie von 1740 zum Verhältnis von höfischen und städtischen Arbeitgebern anlässlich des Wechsels vom Eisenacher Kapellmeister zum *Director musices* in Frankfurt am Main:

1 Vgl. grundlegend und für Einzelnachweise Martin Wolschke, *Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1981, S. 17–66 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 59).

„Ich weiß nicht, was mich bewog, einen so auserlesenen Hof, als der eisenachische war, zu verlassen; das aber weiß ich, damahls gehört zu haben: Wer Zeit Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republic [damals: Freie Reichsstadt, Stadtstaat mit bürgerlicher Hoheit] niederlassen. Also folgte ich 1712. dem nach Franckfurt am Mayn [...] erhaltenen Berufe, ohne daß ich einen Menschen daselbst kannte. Jedoch die angenehme Freiheit im Leben ersetzte hier den Verlust, den ich dort an einem gnädigen Herrn und an braven Virtuosen [guten Solisten] erlitten hatte.“²

Blieben Hofmusikern Nebentätigkeiten, abgesehen von seltenen Ausnahmen, grundsätzlich untersagt, so verfügten ihre Kollegen in städtischem Dienst zudem über den erforderlichen Freiraum zur Ausübung von Aktivitäten auf privatrechtlicher Basis. Über die Mitgestaltung privater Feierlichkeiten im Stadtgebiet besaßen sie sogar ein Privileg. Hinzu trat die Möglichkeit, Collegia musica zu unterhalten, die – beispielsweise in Frankfurt am Main, Halle, Hamburg oder Leipzig – neben professionellen auch nicht-professionelle Ensemblemitglieder einschlossen.

Telemanns Zitat nach muss das qualitative Gefälle zwischen Hof- und Ratsmusikern nicht in jedem Fall derart erheblich gewesen sein, wie dies aus Johann Sebastian Bachs *Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* vom 23. August 1730 hervorgeht, in der die Unterschiede zwischen den Leipziger Stadtpfeifern und der Dresdner Hofkapelle anschaulich beschrieben werden.³ Vielmehr zog man in Fällen, in denen Städte zugleich den Regierungssitz kleinerer Fürstentümer bildeten, Stadtpfeifer im Rahmen groß besetzter Aufführungen regelmäßig zur Verstärkung der Hofkapellen heran. Gut dokumentiert ist dies etwa für Gotha, Köthen, Rudolstadt, Weimar und Weißenfels.⁴ Unter solchen Umständen blieben selbst Stadtkirchenorganisten nicht vom Hofdienst verschont.⁵

Während der letzten Jahre habe ich mich in verschiedenen Arbeiten mit der Sozialgeschichte deutscher Tastenspieler und deutscher Tastenmusik des 16. bis 19. Jahrhunderts beschäftigt – und zwar hauptsächlich aus dem Blickwinkel städtischer Organisten oder, für die Zeit ab etwa 1750, freiberuflicher Spieler und Lehrer von Tasteninstrumenten-

2 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Graz 1969, S. 363. Vgl. auch Siegbert Rampe und Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000, S. 27 f.

3 *Bach-Dokumente Band I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig u. a. 1963, Nr. 22 (*Neue Bach-Ausgabe*, Supplement).

4 Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tod Stölzels (1749)*, Diss. Freiburg (Breisgau) 1952, passim; Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (wie Anm. 2), S. 42 und 34 f.; Ute Omonsky, *Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle als Bestandteil des höfischen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997, S. 13–94, vor allem S. 18–22 und 39 f. (*Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte* 6); Torsten Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. Halle-Wittenberg 1990, S. 34–61; ders., *Johann Andreas Kirckhoff als Musikorganisor*, in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*, hrsg. von Roswitha Jacobsen, Amsterdam und Atlanta 1994, S. 109–120 (*Chloe. Beihefte zum Daphnis* 18).

5 Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, S. 72 (Brief vom 3. Oktober 1729).

ten.⁶ Der vorliegende Beitrag konzentriert sich nunmehr auf die berufliche Situation der Hoforganisten. Den im Folgenden zusammengefassten Ergebnissen meiner bisherigen Arbeiten seien zunächst zwei Prämissen vorausgeschickt:

1. Das professionelle Spiel von Tasteninstrumenten, seien es Orgeln oder Saitenclaviere wie Clavichord und Cembalo, später Hammerclavier, war bis weit ins 18. Jahrhundert hinein außerhalb der Oper an den Beruf des Organisten gebunden. Organisten, gleichgültig ob beim Stadtrat oder Hof angestellt, spielten im Rahmen ihrer Berufsausübung sämtliche Tasteninstrumente jener Epochen.⁷ Erst um 1740 zeichnete sich, zunächst im höfischen Ambiente der Generation Carl Philipp Emanuel Bachs, eine Trennung zwischen Spielern von Saitenclavieren und Orgeln ab, indem Cembalisten als Kammermusiker beschäftigt und vom Organistendienst in der Hofkirche freigestellt wurden, oder indem ausgebildete Organisten, beispielsweise Johann Friedrich Agricola seit 1741 in Berlin, ihr Einkommen durch das Unterrichten von Amateuren, so genannten Dilettanten, auf Cembalo, Clavichord und Hammerclavier bezogen.⁸ Diese Entwicklung war damals neu und erst dadurch möglich geworden, dass sich die oberen Stände in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vollends von den Verheerungen des Dreißigjährigen Kriegs (1618–1648) erholt hatten und über ausreichende wirtschaftliche Kapazitäten zur Anschaffung von Tasteninstrumenten sowie zum Unterricht auf diesen verfügten.⁹ Dass hier tatsächlich ein direkter Zusammenhang mit den Kriegsfolgen besteht, ergibt sich aus einem Vergleich mit Frankreich, das zwar ebenfalls an der militärischen Auseinandersetzung teilgenommen hatte, dessen Bevölkerung aber nicht großenteils dezimiert und dessen Territorium nicht verwüstet worden war. Daher und angesichts des seit 1650 beginnenden Atlantikhandels nahm Frankreich einen raschen und steilen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung, so dass sich der Beruf des Privatmusiklehrers auf dem Cembalo dort bereits seit etwa 1680 abzeichnete.¹⁰ Deutlicher ist nicht zu demonstrieren, wie rückständig viele Gebiete des Deutschen Reichs für lange Zeit bleiben sollten.

2. Die Ausbildung von Hof- und Stadtkirchenorganisten war grundsätzlich gleich; erst mit der eigentlichen Anstellung entschied sich dann, ob ein Tastenspieler zum höfischen oder städtischen Dienst verpflichtet wurde. Städtische Organisten waren

6 Siegbert Rampe, *Zur Sozialgeschichte des Claviers und Clavierspiels in Mozarts Zeit* (2 Teile), in: *Concerto* 104 (1995), S. 24–27 und *Concerto* 105 (1995), S. 28–31; ders., *Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken*, in: *Cöthener Bach-Hefte* 8, Köthen 1998, S. 143–185; ders., *Allgemeines zur Klaviermusik und Suiten und Klavierübung*, in: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel u. a. 1999, S. 716–745 und 747–787; ders., *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750*, in: *Das deutsche Cembalo*, hrsg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke, München und Salzburg 2000, S. 68–93; ders., *Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I*, in: *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, hrsg. von dems., München und Salzburg 2002, S. 67–108; ders., *Bachs Piece d'Orgue G-Dur BWV 572: Gedanken zu ihrer Konzeption*, in: *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, hrsg. von Martin Geck, Dortmund 2003, S. 333–369 (*Dortmunder Bach-Forschungen* 6); ders., *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts* (5 Teile), in: *Schütz-Jahrbuch* 25 (2003), S. 7–70 (Teil 1), *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), S. 155–204 (Teile 2–3) und *Schütz-Jahrbuch* 27 (2005), [i. Vorb.] (Teile 4–5); ders., *Musik für Silbermann-Orgeln: Fakten und Legenden*, in: *Wir loben deine Kunst. Dein Preiß ist hoch zu schätzen ...*. *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683–1753)*, hrsg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke, München und Salzburg 2005 [i. Druck].

7 Rampe, *Sozialgeschichte des Claviers* (wie Anm. 6), S. 72–75; ders., *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 80–91.

8 Rampe, *Sozialgeschichte des Claviers* (wie Anm. 6), S. 72–83.

9 Ebd., S. 72–76.

10 Ebd., S. 72 ff. und 90 ff.

Handwerker und gehörten zusammen mit den Stadtpfeifern, „Kunst-Geigern“, „Kunst-Malern“, „Kunst-Tischlern“ und Instrumentenbauern zu der „Kunst“ genannten Zunft, die in Kursachsen seit 1653 über eigene kaiserliche Statuten verfügte.¹¹ Zwei von drei Tätigkeitsbereichen der Hof- und Stadtkirchenorganisten waren identisch: Beide hatten Gottesdienste zu spielen, im protestantischen Mitteldeutschland nur die Vesper am Sonnabend und Haupt- und Vespergottesdienste am Sonntag, und beide bildeten auf privatrechtlicher Basis Organistenlehrlinge aus. Der dritte Arbeitsbereich städtischer Organisten bestand in der Mitgestaltung von Ratsveranstaltungen und privaten Feiern. Dementsprechend hatten Hoforganisten im Rahmen ihrer Dienstpflichten bei repräsentativen Aufführungen sowie Kammer-, Tanz- und Tafelmusik des Hofes mitzuwirken – in der Regel allerdings, ohne zusätzliche Aufwandsentschädigungen zu erhalten. Bei solchen Gelegenheiten wurden Organisten, was heute schwer vorstellbar erscheint, gleichsam zu Alleinunterhaltern auf dem Cembalo, Spinett oder Regal.

Die gottesdienstlichen Aufgaben

Unmittelbar mit dem eigentlichen Organistenamt verbunden blieben die gottesdienstlichen Aufgaben. Im Zuge der Reformation hatte Martin Luther zunächst beabsichtigt, die Orgel als „papistisch“ abzuschaffen, ließ sich letztendlich jedoch davon überzeugen, dass das Instrument eine zusätzliche Attraktion auch für protestantische Gottesdienste darstellte.¹² Der schließlich eingegangene Kompromiss hielt an der bisherigen liturgischen Praxis der katholischen Messe fest. Demnach spielte der Organist im Rahmen der Alternatimpraxis im Wechsel mit Chor bzw. Gesangssolisten und/oder Gemeinde. Die eigentliche Orgelbegleitung der Gemeindechoräle setzt in Halle erst in den 1640er Jahren und in Thüringen, speziell in Erfurt und Weimar, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein.¹³ Das bis weit ins 18. Jahrhundert und zur Bach-Zeit auch in Leipzig noch lateinisch gesungene Messordinarium basierte auf den gregorianischen Psalmodyen; lediglich *Credo* und *Te Deum* erklangen meist in Luthers Version auf Deutsch und an hohen Festtagen lateinisch.¹⁴

Im Unterschied zum katholischen Ritus waren dem lutherischen Organisten künstlerische Vorträge nur dann gestattet, wenn sie einen geistlichen Cantus firmus deutlich erkennen ließen und wortgebunden blieben. Die Tradition der Wortausdeutung in der protestantischen Kirchenmusik beruht letztlich also auf einem Erlass Luthers, mit dessen Hilfe die Abschaffung von Orgel- und Figuralmusik verhindert werden konnte. Daher waren auch ein Orgelvorspiel zu Beginn des Gottesdienstes und zunächst ein Orgelnachspiel, wie sie beide zum festen Bestandteil der katholischen Messe gehören, ausgeschlossen.¹⁵ Der lutherische Gottesdienst begann vielmehr mit einem Introitus – zumeist dem Hymnus *Veni creator spiritus* bzw. *Komm, heiliger Geist* –, dessen erste Strophe entweder vom Kantor vorgesungen oder von der Orgel intoniert wurde. Mit

11 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, 2. Band: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 268 ff.; Ulrich Dähnert, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962, S. 17 ff.; Wolschke, *Stadtpfeiferei* (wie Anm. 1), S. 33–36.

12 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 48 f.

13 Ebd., S. 18–29.

14 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

15 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 58–61.

einem solchen Vorspiel werden beispielsweise die „17 Choräle“ (BWV 651–667) eröffnet, die Johann Sebastian Bach in Weimar komponierte. Die Orgelpräliminarien und Zwischenstrophchen zu Gemeindeliedern konnten jeweils bis zu fünf Minuten dauern, im Einzelfall auch länger.¹⁶ Die Verantwortung für den Umfang seiner Beiträge lag stets beim Organisten selbst, hatte er doch durch sein Spiel zu gewährleisten, dass die Dauer des ersten Teils eines Hauptgottesdienstes eine Stunde nicht überschritt, so dass der Pastor für die mindestens einstündige Predigt Schlag 8 Uhr auf der Kanzel stand.¹⁷ Folglich richteten sich Musikbeiträge – dasselbe gilt auch für Motetten und Kantaten – exakt nach der Uhrzeit, wozu man für Pastor, Organist und Kantor jeweils eine oder mehrere Sanduhren im Kirchenraum installiert hatte.¹⁸

Das eigentliche Medium für die Einhaltung des Zeitrahmens durch den Organisten aber bestand in der Improvisation, mit deren Hilfe ein Ausgleich zu schaffen war, wenn ein Lied, eine Lesung oder eine Kantate einmal länger dauerte als üblich.¹⁹ Professionelle Organisten erledigten ihre liturgischen Aufgaben grundsätzlich improvisatorisch. Bei Organistenproben wurde die Improvisation eines Präludiums und zumindest einer einfachen Fuge, wenn nicht einer Doppelfuge sowie einer ausgedehnten Choralbearbeitung und einer umfangreichen Modulation erwartet. Um zu klären, ob der Kandidat auch Noten lesen und einen Continuo ausführen konnte, ließ man ihn einen bezifferten oder unbezifferten Generalbass vom Blatt spielen.²⁰ Laut Angaben von Friedrich Erhard Niedt (1700), Johann Mattheson (1739) und Johann Adolph Scheibe (1739), Jacob Adlung (1758) und des Bach-Schülers Johann Christian Kittel (1801) waren Hauptkirchenorganisten jederzeit in der Lage, Präludien und Fugen in der Art von Dietrich Buxtehudes Kompositionen und Choralbearbeitungen beispielsweise in der Technik von Bachs „17 Chorälen“ zu improvisieren.²¹

16 Rampe, *Abendmusik*, Teile 2–3 (wie Anm. 6), S. 183–188.

17 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 25 f.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 35–37.

21 Rampe, *Abendmusik*, Teile 2–3 (wie Anm. 6), S. 155–160, 166–174. Der Bach-Schüler Gottfried August Homilius (1714–1785) hat sich auf seine Improvisationen in der Sonntagsvesper eigens vorbereitet, worüber unabhängig voneinander Johann Adam Hiller und Daniel Gottlob Türk berichten (den Hinweis auf diese Quellen verdanke ich Dr. Uwe Wolf, Leipzig). Laut Hiller (*Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche für Kirchen und Schulen*, Leipzig [1797]; Faks. Hildesheim 1978, S. 10) wurden im „nachmittäglichen Gottesdienste [...] 3 Lieder gesungen, und der seelige Mann hatte es sich zum Gesetz gemacht, allemal drey verschiedene Vorspiele, auf die er sich den Sonnabend vorher sorgfältig vorbereitetete, zu den 3 Liedern zu machen. [...] Alle Musikkenner und Liebhaber versammelten sich Nachmittags in der Kirche, um diese Präludien zu hören.“ Durch Türk (*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*, Halle 1787; Faks., hrsg. von Bernhard Billeter, Hilversum 1966, S. 127 f.) wissen wir, dass Vorbereitungen von Homilius in einem „Plan“ bestanden, der mitunter sogar Schriftform annehmen konnte: „Der nun bereits verewigte Mann [...] gieng, der allgemeinen Sage nach, in seinem Eifer so weit, daß er sich jedes Mal den Tag vorher den Inhalt der Lieder bekannt machte, und den Plan zu den Vorspielen entwarf, auch wohl niederschrieb. In meinen Augen gereicht ihm dieses zur großen Ehre; denn daß er auch im Stande war, aus einem ihm vorgelegten Thema sogleich eine meisterhafte Fuge zu extemporieren, hat er oft genug bewiesen.“ In diesem Beispiel ist ebenfalls nicht von komponierten Choralbearbeitungen, sondern von einem wohl modulatorischen und formalen Schema die Rede, das Notizen zu einzelnen Gedanken und deren Verarbeitungstechniken enthalten konnte. Vermutlich vergleichbare Aufzeichnungen zur Vorbereitung öffentlicher Improvisationen sind übrigens auch von Ludwig van Beethoven (1807/08) erhalten; vgl. Siegbert Rampe, „Figurieren“ und „Fantasieren“: *Improvisation bei Beethoven*, in: *Beethovens Klaviermusik*, hrsg. von Wolfram Steinbeck und Hartmut Hein, Laaber (i. Vorb.).

Das Gottesdienstnachspiel zum Auszug der Gemeinde ist erst seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar und war bis 1700 vollends etabliert. Vermutlich bestand es aus Improvisationen nach dem Muster umfangreicher Präludien oder Toccaten, im 17. Jahrhundert auch von ausgedehnten Choralbearbeitungen oder Motettenkolorierungen.²² Das Orgelvorspiel nach katholischem Ritus ging in den lutherischen Gottesdienst erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein.²³

Der Hofdienst

Die wesentlichen Dienstpflichten der Hoforganisten über ihre gottesdienstlichen Aufgaben hinaus bestanden im Generalbassspiel. Als Mitglieder der Hofkapellen hatten sie mitzuwirken

- bei Aufführungen weltlicher Vokal- und Instrumentalmusik. Für Rudolstadt beispielsweise lässt sich mindestens eine solche Veranstaltung in wöchentlichem Turnus nachweisen;²⁴
- bei der Tafelmusik, insbesondere zu wichtigen gesellschaftlichen und politischen Anlässen;²⁵
- bei der Musik zu Tanzveranstaltungen, die etwa der Autobiographie von Johann Joachim Quantz nach teilweise täglich stattfanden;²⁶
- bei der musikalischen Gestaltung fürstlicher Feste; diese zogen sich, wie wir aus Meinungen wissen, fast pausenlos jeweils vom Frühgottesdienst bis in die späten Nachtstunden hinein hin.²⁷

Für solche Aufführungen dürften anfänglich allein Cembalo, Spinett und Regal, später auch das Hammerclavier herangezogen worden sein.

Der angeführte Aufgabenkatalog galt grundsätzlich für sämtliche Hofmusiker. Hoforganisten mit dem Prädikat eines Kammermusikers, etwa Johann Sebastian Bach in Weimar im Unterschied zu seinem Vorgänger Johann Effler, waren von der Tanzmusik, teilweise auch vom Orchesterspiel, freigestellt und hatten stattdessen Pflichten im Rahmen der fürstlichen Kammermusik, vielleicht auch solistische Rollen zu übernehmen. Es ist denkbar, dass ein Großteil jener Konzerte und Konzertbearbeitungen für Cembalo solo von Bach (Weimar und Köthen), Johann Gottfried Walther (Weimar) und Christian Pezold (Dresden) aus solchem Anlass entstand.²⁸ War der Hoforganist Kammermusiker, kamen auf den Dienstherrn zusätzliche Ausgaben für weitere Cembalisten zu. Die Rudolstädter Hofkapelle beschäftigte um 1750 unter 27 Kapellmitgliedern nicht weniger als drei Cembalisten, weil der Hoforganist und Kammermusiker Heinrich Chri-

22 Rampe, *Abendmusik*, Teil 1 (wie Anm. 6), S. 58–61.

23 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

24 Omonsky, *Rudolstädter Hofkapelle* (wie Anm. 4), S. 77–80.

25 Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (wie Anm. 2), S. 33 f., 38 und 57 ff.

26 Ebd., S. 339 f.

27 Christian Mühlfeld, *Die herzogliche Hofkapelle in Meinungen*, in: *Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums* 23 (1910), S. 91 f.

28 Rampe und Sackmann, *Bachs Orchestermusik* (wie Anm. 2), S. 67 f.

stoph Degen, wie es heißt, nur „Concert“ spielte, weshalb der Cembalist Johann Christoph Fischer sowie der Paukist Johann George Käsemann sich die übrigen Hofdienste zu teilen hatten.²⁹

Gleichgültig ob als Kammer- oder Hofmusiker war der Hoforganist für die Anschaffung, Wartung und Stimmung der Saitenclaviere des Hofes verantwortlich. Ferner hatte er, vom Hof separat honoriert, weiteren Mitarbeitern, etwa Pagen, Clavierunterricht zu erteilen.³⁰ Dieser Unterricht wurde, wie gesagt, schon deshalb notwendig, um den Hoforganisten gegebenenfalls in seinen Dienstpflichten entlasten zu können.

Verfügte der Hof über ein Theater – so in Mitteldeutschland Meiningen, Eisenach, Sondershausen, Gotha, Arnstadt, Weimar, Jena, Rudolstadt, Halle, Merseburg, Weißenfels, Eisenberg, Altenburg, Gera und Dresden³¹ –, war, soweit ich sehen kann, die Mitwirkung der Organisten bei Operaufführungen obligatorisch.

Angesichts dieser vielfältigen Verpflichtungen ist anzunehmen, dass Hoforganisten, zumal in ihrer Eigenschaft als Hofmusiker, nahezu täglich und damit in jedem Fall häufiger als etwa städtische Organisten dienstlich ausgelastet waren.

Die zeitgenössische Unterrichtssituation

Geht man davon aus, dass die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten größtenteils improvisatorisch ausgeübt wurden, so muss gefragt werden, zu welchem Zweck die gerade aus dem mitteldeutschen Raum in umfangreichem Maß erhaltene Orgelmusik etwa von Samuel Scheidt in Halle, Johann Krieger in Zittau, Johann Pachelbel in Eisenach, Erfurt und Gotha, Johann Sebastian Bach in Weimar und Johann Ludwig Krebs in Altenburg komponiert wurde. Hierzu äußern sich, teilweise sehr dezidiert, Friedrich Erhard Niedt (1700), Johann Gottfried Walther, Jacob Adlung (1758), Johann Christian Kittel (1801) und Ernst Ludwig Gerber (1815): Ihren Worten nach waren Tastenkompositionen einerseits als Muster bestimmt, um Lehrlinge in der Improvisation auszubilden, erfüllten andererseits jedoch repräsentative Ansprüche, um Organistenkollegen neue Anregungen zu verschaffen.³² Gewiss existieren auch Belege für öffentliche Aufführungen der Kompositionen, aber sie sind äußerst selten.³³ So soll Johann Sebastian Bach bei der Orgelweihe 1732 in Kassel seine so genannte „Dorische Toccata und Fuge“ d-Moll (BWV 538) gespielt haben. Mit Sicherheit trifft dies auf seine Konzertbearbeitung d-Moll (BWV 596) zu, rechnet die Satztechnik des im Autograph von ca. 1715–1717 überlieferten Werkes doch zwingend mit der Disposition der damaligen Weimarer Schlossorgel.³⁴ Das eigentliche Instrument zum Unterrichten und Üben war indes das ein- oder mehrmanulige Pedalclavichord oder das Clavichord bzw. Cembalo mit angehängtem Pedal.³⁵

29 Omonsky, *Rudolstädter Hofkapelle* (wie Anm. 4), S. 70–74.

30 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 83 f.

31 Renate Brockpähler, *Handbuch zur der Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, passim.

32 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 83 f.

33 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6), [i. Vorb.].

34 Ebd.

35 Rampe, *Kompositionen für Saitenclavier mit obligatem Pedal* (wie Anm. 6), passim; ders., *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 91–100; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

Die Kirchenorgel kam hierfür nur ausnahmsweise in Frage – vor allem weil Kalkanten zu honorieren waren und zwar ausweislich der erhaltenen Rechnungen nicht wesentlich geringer als die Organisten selbst.³⁶ Eine Organistenlehre dauerte ein bis maximal zehn Jahre und schloss, sofern die Lehrlinge im Haus des Meisters wohnten, täglichen Unterricht im Instrumentalspiel, in Musiktheorie, Improvisation und – bei begabten Schülern – auch in Komposition ein.³⁷ Johann Sebastian Bach etwa unterrichtete neben seinem Hofdienst in Weimar laut Zeugnis seines Lehrlings Philipp David Kräuter sechsmal die Woche täglich sechs Stunden lang eine wohl gleich hohe Anzahl an Schülern.³⁸ Angehende Organisten waren bei Lehrantritt zwischen 8 und 17 Jahre alt.³⁹ Den Unterricht selbst bestritt der Lehrmeister, so Jacob Adlung (1758), mit der Violine in der Hand, indem er in der Tastenmusik eine der Stimmen und beim Generalbass die zugehörige Solopartie mitspielte und auf diese Weise jederzeit das Clavichord übertönen konnte.⁴⁰ Folgerichtig gehörte zur Organistenlehre auch die Ausbildung durch den Lehrmeister auf Streichinstrumenten, wohl hauptsächlich Violine und Violoncello.⁴¹

Basis für Choralspiel und Improvisation war bis ins 17. Jahrhundert hinein die Intavolierung vokaler Vorlagen, später der Generalbass, aus dem man Formen und Schemata direkt am Instrument, also ohne Umweg über die Notation, entwickelte.⁴² Selbst im Kontrapunkt- und Kompositionsunterricht fand kein Papier, sondern ein „Eselshaut“, „cartell“, „Palimpsest“ oder „Tabula compositoria“ genannter Holzrahmen Verwendung, der mit Pergament oder Leder bespannt war, oder aber eine Schiefertafel, so dass man die Aufzeichnungen jederzeit mit Wasser abwaschen konnte.⁴³ Eine solche Eselshaut ist noch 1716 im Nachlass des Weimarer Hofkapellmeisters Johann Samuel Drese (?–1716) verzeichnet; auch Jacob Adlung (1699–1762) unterrichtete nach wie vor auf gleiche Weise. So gesehen wird nachvollziehbar, weshalb uns aus dem zeitgenössischen Unterricht bis heute so gut wie keine Übungen erhalten geblieben sind.

Dass man Orgelmusik überhaupt niederschrieb, hatte neben repräsentativen vornehmlich wirtschaftliche Gründe: Das Kopieren von Musikalien kostete Geld; wollte ein Lehrmeister dieses sparen, so tat er gut daran, seinen Schülern eigene Kompositionen zur Verfügung zu stellen, die er, sofern die Lehrlinge nicht im Haus wohnten, wiederum gegen Honorar kopieren lassen konnte und dadurch eine zusätzliche Einkommensquelle erschloss.⁴⁴ Zugleich aber leuchtet ein, dass Samuel Scheidt in Halle seine Unterrichtsmaterialien in der dreibändigen *Tabulatura nova* (Hamburg 1624) publizierte, weil er sie, nachdem er Hofkapellmeister geworden war und das Unterrichten aufgegeben hatte, nicht mehr zu benötigen glaubte.⁴⁵ Umgekehrt war Johann Sebastian Bach, seit 1717

36 Rampe, *Kompositionen für Saitenclavier mit obligatem Pedal* (wie Anm. 6), S. 149.

37 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

38 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 83 f.; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

39 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

40 Ebd.

41 Rampe, *Allgemeines zur Klaviermusik* (wie Anm. 6), S. 723 f.; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 103 ff.; ders., *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

45 Vgl. Siegbert Rampe, *Zum sozialhistorischen Kontext der Tabulatura nova*, in: *Bericht über den Scheidt-Kongress Halle 2004*, Halle [i. Vorb.].

Hofkapellmeister in Köthen, bestrebt, seinen Ruf als Orgelmeister zu halten, als er die wichtigste Voraussetzung hierzu, sein Organistenamt, verloren hatte. In rascher Folge stellte er von etwa 1720 an das *Orgel-Büchlein* (BWV 599–644) sowie die „Englischen Suiten“ (BWV 806–811) fertig und komponierte *Das Wohltemperirte Clavier* (BWV 846–869), die Inventionen und Sinfonien (BWV 772–801) und die „Französischen Suiten“ (BWV 812–817) – didaktische Werke, über die er bis dahin noch nicht verfügt hatte.⁴⁶ Nur auf solchem Weg war es Jacob Adlung (1758) zufolge möglich, den überregionalen Ruf des Lehrmeisters zu mehren.⁴⁷ Auf diese zusätzliche Einnahmequelle wollte Bach offenbar auch als Hofkapellmeister und später als Thomaskantor nicht verzichten.

Die Einnahmen selbst waren nach heutigen Maßstäben beträchtlich.⁴⁸ Dazu einige Zahlen speziell aus Mitteleuropa: Johann Heinrich Buttstedt in Erfurt sowie Johann Gottfried Walther in Weimar nahmen zwischen 1700 und 1730 bei einem Grundgehalt von 62 bzw. 100 Reichstalern für einen Schüler ohne Kost und Logis jährlich 24–27 Reichstaler ein. Inklusive Kost und Logis erhielt Johann Sebastian Bach 1713 bei einem Gehalt von 175 Reichstalern 80 Reichstaler, Johann Georg Pisendel 1720 in Dresden bei einem Gehalt von 568 Reichstalern nicht weniger als 200 Reichstaler.⁴⁹

Unter Kost und Logis verstand man laut Vereinbarung zwischen dem Kurfürsten von Brandenburg und Jan Pieterszoon Sweelinck (1613) „Kost, Stube, Cammer, Bett, gewandt vnnnd waschenlohn“ zuzüglich „Kleidung, Schuen, vnd anderen täglichen außgaben“, auf die von den jährlich zu entrichtenden 50 Dukaten 15 3/4 bzw. 15 Dukaten entfielen, zusammen also rund 60 %.⁵⁰ Genau 50 % der Gesamtsumme für Kost und Logis forderte im selben Jahr Christian Erbach in Augsburg.⁵¹ 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 Augsburger Scholarchat erhielt. Bach hatte zunächst 100 Reichstaler gefordert, sich dann aber herunterhandeln lassen.⁵² Bedenkt man freilich, dass protestantische Organisten seit Einsetzung der lutherischen Kirchenordnungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Anspruch auf eine kostenfreie oder fast kostenlose Dienstwohnung hatten,⁵³ dass in einer einzigen Kammer auf Stockbetten mindestens sechs Lehrjungen unterzubringen waren und dass deren Verpflegung bei einer mehrköpfigen Familie nebst Magd, die sich laut Niedt⁵⁴ sogar ein Dorforganist leisten konnte, nicht allzu sehr ins Gewicht fiel, wird deutlich, dass Leistungen für Kost und Logis an den Lehrherrn weitere Gewinnspannen bargen.

46 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 90.

47 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 210; Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Den Haag 1934, S. 71.

51 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

52 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 84.

53 Hugo Leichsenring, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Diss. Berlin 1922, Druckfassung mit Nachwort und Bibliografie, hrsg. von Jeffrey T. Kite-Powell, Hamburg 1982, S. 23 f. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 20).

54 Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung Oder Gründlicher Unterricht*, Hamburg 1710, Faks. Buren [o. J.], Einleitung § XII.

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!

Es wird damit gerechnet, dass Jan Pieterszoon Sweelinck gleichzeitig bis zu 20 Organisten ausbildete.⁵⁵ Ebenso viele Schüler hatte Johann Mattheson bereits 1705 im Alter von 24 Jahren,⁵⁶ mindestens die Hälfte davon Vincent Lübeck 1697 am Ende seiner Stader Amtszeit, Johann Sebastian Bach nach 1708 in Weimar⁵⁷ und Conrad Dreyer um 1713 in Hamburg.⁵⁸ Johann Gottfried Walther unterrichtete in „guten“ Zeiten 15–18 Lehrlinge.⁵⁹ 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 2 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 Bose.⁶⁰ Johann Gottfried Walthers Preisvorstellung lag 1730 geringfügig darüber. Höhere Honorare – zwischen monatlich 3 und 6 Reichstalern – strich hingegen Johann Mattheson in Hamburg ein. Legt man die vermutlich 40 sowie die 100 Reichstaler, die Bach und Pisendel für den reinen Unterricht von Lehrlingen in Kost und Logis erhielten, auf Monatsraten um, so entstehen ähnliche oder sogar höhere Beträge (bei Bach $3\frac{1}{3}$, bei Pisendel $8\frac{1}{3}$ 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.

Somit steht fest, dass die Lehrtätigkeit erfolgreicher Meister einen wesentlichen Teil deren Gesamteinkommens ausmachte, nämlich zwischen der Hälfte und fünf Sechsteln. Ausgehend von einem Durchschnittswert um 3 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 Reichstalern.⁶¹ Folglich lebten Organisten in Wirklichkeit hauptsächlich vom Unterrichten, und die Einnahmen, die sie dadurch und durch Orgelspiel zu erzielen vermochten, waren, relativ gesehen, derart hoch, dass sie von heutigen Hochschullehrern, wenn überhaupt, nur durch Nebentätigkeiten erheblichen Umfangs zu erreichen sind. Dass daher das Gegenteil, nämlich das Ausbleiben von Lehrlingen,

55 van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck* (wie Anm. 50), S. 70 ff.

56 Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 2), S. 193.

57 Hans Löffler, *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* 40 (1953), S. 5–27, hier S. 7–12.

58 Rampe, *Sozialgeschichte des Wohltemperierten Klaviers I* (wie Anm. 6), S. 84.

59 Walther, *Briefe* (wie Anm. 5), S. 133.

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

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

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“:

„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 drittehalben 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 Umschweif geführt, obgleich politice zu reden, nicht klüglich daran gehandelt habe.“⁶²

Allein aufgrund seines Organistengehaltes war Walther damals nicht mehr in der Lage, seinen Lebensstandard zu halten, obwohl ein „Organisten Dienst“ nach den Worten Johann Sebastian Bachs „so viel ab[warf], daß ein ehrlicher Mann davon leben kann“.⁶³ Seit Luthers Sozialreformen waren vor allem protestantische Organisten zu solchen pädagogischen Nebentätigkeiten gezwungen, nachdem die Wochengottesdienste abgeschafft und die Organistengehälter vereinheitlicht, d. h. meist gekürzt, worden waren.⁶⁴ Ausdrücklich heißt es in den ältesten lutherischen Kirchenordnungen, Organisten sollten ihren Einkommensverlust fortan dadurch ausgleichen, dass sie angehende Kollegen unterrichteten.⁶⁵

Die überlieferte Orgelmusik

Aus solcher Perspektive wird das beispiellose Genre protestantischer Tastenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts nachvollziehbar und es leuchtet zugleich ein, dass wir von einigen, vor allem mitteldeutschen Organisten, wie Johann Kuhnau, Christian Pezold und Wilhelm Friedemann Bach, die den Zeugnissen ihrer Zeit nach ebenfalls herausragende Musikerpersönlichkeiten waren, nur wenige Kompositionen für ihr Instrument besitzen. Für die moderne Musikwissenschaft und -praxis aber bleibt entscheidend, Tastenmusik jener Epochen nicht generell als ausgearbeitete Kompositionen oder Literatur für öffentliche Aufführungen zu betrachten, sondern als Muster zu Improvisationen, die primär für den didaktischen Bedarf entstanden und mit den eigentlichen Improvisationen, sofern taktgebunden, grundsätzlich übereinstimmen.

Darüber hinaus stellt besagte Funktion der meisten Tastenwerke das aus dem 19. Jahrhundert stammende Prinzip der *recensio* grundsätzlich in Frage, das auf dem textkritischen Nachweis der Abhängigkeit von Quellen beruht und im Zurückgehen auf den gültigen Text besteht. Diese Methode verfolgt das Ziel, ein möglichst treues Bild von der

62 Walther, *Briefe* (wie Anm. 5), S. 74.

63 Zitiert nach Bach, *Briefe der Musikerfamilie*, hrsg. von Friedemann Otterbach, Frankfurt (Main) 1985, S. 77.

64 Rampe, *Abendmusik*, Teile 4–5 (wie Anm. 6) [i. Vorb.].

65 Ebd.

ursprünglichen Notation eines Kunstwerks zu vermitteln. Voraussetzung hierfür bleibt die Existenz eines Originaltextes, der tatsächlich durch textkritische, also vergleichende Untersuchungen aus den erhaltenen Abschriften ermittelt werden kann. Genau damit ist jedoch gerade nicht zu rechnen, wenn im Unterricht von Kopie zu Kopie über Jahrzehnte hinweg – sei es vom Meister selbst oder aber von Schüler- bzw. Kopistenhand – Veränderungen am Notentext vorgenommen wurden, die womöglich allein aus der pädagogischen Praxis oder aus rein improvisatorischen Maßnahmen resultieren. Solche Abschriften erscheinen nur ausnahmsweise dazu geeignet, ein Bild von der ursprünglichen Gestalt eines Werkes, geschweige denn eine Fassung letzter Hand zu vermitteln.⁶⁶ Der einzige Ausweg aus diesem Dilemma besteht für den heutigen Herausgeber darin, Quellentexte zu edieren, wie es Margarete Reimann bereits 1963 vorgeschlagen hat,⁶⁷ und auf den Anspruch einer Urtext-Ausgabe im eigentlichen Sinn des Wortes zu verzichten.

66 Ausführlich hierzu in ebd.

67 Margarete Reimann, *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Walter Wiora, Kassel u. a. 1965, S. 83–91 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 6).