

Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

MBM

JAHRBUCH 1999

SLUB Dresden

LQ
80100
S778
-1999

zell1



EISENACH
IM VERLAG DER MUSIKALIENHANDLUNG
KARL DIETER WAGNER

JAHRBUCH 1999

Mitteleuropäische Musikwissenschaft
in Bochum, Fachbereich Musik und Theater

JAHRBUCH

1999

Herausgegeben von

Wolfgang Iserl

Redigiert von

Manuela Herrmann und Julian Lorenz



Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

JAHRBUCH 1999

Herausgegeben von
Wilhelm Seidel

Redigiert von
Susanne Herrmann und Juliane Lautenschläger

Verlag der Musikalienhandlung
Karl Dieter Wagner
Eisenach

Die „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.“ erhält ihre Mittel vom Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, dem Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst und dem Thüringer Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

Wir bitten darum, Manuskripte, Anfragen und Rezensionsexemplare an das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, Postfach 100 920, 04009 Leipzig zu schicken.



ISBN 3-88979-085-2

© 2000 by Karl Dieter Wagner, Eisenach

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich
geschützte Werk oder Teile daraus in einem fotomechanischen oder sonstigen
Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Printed in Germany

Druck und Verarbeitung: WS Druckerei Werner Schaubruck GmbH, Bodenheim

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Klaus Hortschansky: Mitteldeutschland als Musiklandschaft	11
Diana Rothaug: „Unser aller Bild und Spiegel“. Andreas Hammerschmidts <i>Musicalische Gespräche über die Evangelia</i> und die Schriftauslegung seiner Zeit	21
Markus Rathey: Heinrich Schütz: <i>Selig sind die Toten</i> (1648). Musikalische Syntax als Bedeutungsträger	39
Eberhard Möller: Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici. Das „Danck= und Freuden=Fest“ vom 2. November 1679 und „wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages der Churfl. Schloßkirchen zu Dreßden gehalten worden“	51
Kai Köpp: Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel	59
Klaus-Peter Koch: Rezeption mitteldeutscher Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in Niederschlesien	74
Annette Monheim: Händels Commemoration in Deutschland. Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung von Charles Burneys <i>Account</i> (London 1785) und sein Briefwechsel mit dem Verleger Friedrich Nicolai	88
Axel Beer: „Meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung“. Die Briefe Ernst Ludwig Gerbers an den jungen Johann Anton André	111
Birgit Heise: Eine besonders frühe Cembalo-Darstellung aus der Görlitzer Oberkirche	121
Eszter Fontana: „Ein ander Claurtes Instrument“. Das Claviorganum, ein Instrument der Renaissance	127
John Henry van der Meer: Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen	143
Arnfried Edler: Die Suite als Gattung	151

Peter Wollny: Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University	161
Ulrich Leisinger: Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg	169
Wolfgang Gersthofer: Zur Gestalt der Toccaten in Georg Muffats <i>Apparatus musico-organisticus</i>	179
Michael Märker: „Manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit“. Die Suiten und Variationen von Dietrich Buxtehude	196
Wilhelm Seidel: Über die Fantasien von William Byrd	205
Herbert Schneider: Die Cembalo-Suiten von Nicolas-Antoine Lebègue. Zur Form, Harmonik und Stilistik im Vergleich mit einigen französischen und deutschen Zeitgenossen	220
Claudia Konrad: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 1995–1999	236
Personen- und Ortsregister	256

Vorwort

Mit der Edition des Jahrbuchs, dessen erster Band hier vorliegt, ergänzt die „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen“ ihre vielfältigen Aktivitäten auf dem Gebiet der musikalischen Praxis und Wissenschaft. Die Konferenz schafft damit ein Forum, auf dem Ergebnisse, die Forschungen auf dem Gebiet der mitteldeutschen Barockmusik erbracht haben, der Öffentlichkeit, Musikern, Musikpädagogen, Musikwissenschaftlern und nicht zuletzt Musikliebhabern vorgestellt werden.

Der Kreis der Arbeiten, die darin publiziert werden, ist weit gezogen. Veröffentlicht werden Aufsätze über die Musiker, die Komponisten, die Sängerinnen, Sänger und Instrumentalisten, denen wir es verdanken, daß Mitteldeutschland im Barock eine der prominenten Musiklandschaften Europas geworden und bis heute geblieben ist. Würdigungen der Künstler und Interpretationen ihrer Werke zu bieten, ist eine zentrale Aufgabe des Jahrbuchs. Ins Jahrbuch aufgenommen werden ferner Studien über den historischen, politischen, gesellschaftlichen, den institutions- und frömmigkeitsgeschichtlichen sowie den ästhetischen Kontext der mitteldeutschen Barockmusik. Willkommen sind Arbeiten, die den Einfluß aufweisen, den Künstler jenseits der mitteldeutschen Landschaft auf die darin tätigen Musiker ausgeübt haben, und Studien andererseits über die Wirkungen, die wiederum von deren Werken ausgegangen sind. Auch Aufsätzen über die Rezeption der mitteldeutschen Musik durch die Nachwelt steht das Jahrbuch offen. Aufgenommen werden Berichte über Funde und Ergebnisse philologischer Untersuchungen. Wenn Raum dafür vorhanden ist, werden die Funde, Briefe, Akten und ähnliches wiedergegeben. Das Jahrbuch bietet nicht zuletzt auch der Diskussion von Problemen Raum, die die gegenwärtige Aufführungspraxis barocker Musik aufwirft.

Im Rahmen des Jahrbuchs werden gelegentlich auch die Beiträge zu Tagungen und Kongressen publiziert, die gänzlich oder zu beträchtlichen Teilen der mitteldeutschen Barockmusik gewidmet sind. Das vorliegende Heft bietet in seiner zweiten Hälfte (ab S. 121) die Referate, die 1996 im Rahmen der Tagung „Tastensinstrumente und ihre Musik im Barock“ im Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig gehalten und 1998 zum Druck vorbereitet worden sind. Jedes Jahrbuch schließt mit einem Bericht über die Tätigkeit der „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik“. In den kommenden Jahrbüchern wird ein Rezensionsteil aufgebaut. Besprochen werden neu erschienene Musikalien, Bücher und Einspielungen.

Im Zentrum des Interesses steht die musikalische Kunstgeschichte einer Landschaft – Mitteldeutschlands – im Barock. Editionen und Studien, die der Musik einer Landschaft gewidmet sind, haben in der Musikwissenschaft durchaus Tradition, eine Tradition, die freilich schwierig und gebrochen ist und deren Prinzip heute gänzlich obsolet ist. Ihre Basis war eine romantisierende Blut- und Bodenmystik. Sie ist von den Nationalsozialisten ideologisiert, aufs grausamste ausgebeutet und damit für alle Zeiten unbrauchbar

geworden. Unglaublich war sie wohl immer: Der Gedanke, eine so hoch organisierte Kunst wie die mitteldeutsche Barockmusik sei, in sich selbst beschlossen wie eine Pflanze, der heimischen Scholle entwachsen, ist nichtssagend und methodisch nicht verifizierbar. Die Forschung bemüht sich deshalb seit jeher und heute verstärkt darum, die wirklichen, weniger geheimnisvollen, doch sehr heterogenen Grundlagen und Voraussetzungen der mitteldeutschen Musik freizulegen.

Klaus Hortschansky weist in den Bemerkungen, die den vorliegenden Band einleiten, darauf hin, welche Bedeutung und Effizienz die Stadtpfeifer- und Kantorenausbildung hatte und wie sie vielen namhaften Musikern den Weg ins Metier gewiesen hat. Es ist zudem unverkennbar: Die mitteldeutsche Barockmusik hätte nicht so reich, wirksam und kunsthaft werden können, wäre sie nicht in das musikalische System eingebunden gewesen, das die unterschiedlichen Landschafts- und Nationalstile Europas geschieden und zugleich verbunden hat. Mitteldeutsche Komponisten waren nicht nur in Mitteldeutschland und in Mitteldeutschland waren nicht nur mitteldeutsche Komponisten tätig. Es genügt hier einerseits an die Lebensläufe von Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann zu erinnern und andererseits an die Vita von Johann Dismas Zelenka, der aus Böhmen stammt, und die Vita von Johann Adolf Hasse, der in Bergedorf bei Hamburg geboren wurde und in Venedig gestorben ist.

Der Skopus mitteldeutscher Komponisten war vielfach ein europäischer. Weitblickende Komponisten wie Telemann haben versucht, sich aller damals gängigen Stile zu bedienen, nicht nur der führenden, des italienischen und französischen Stils, sondern auch der weniger prominenten, des polnischen etwa und des englischen Stils. Man darf nicht vergessen: Die deutsche Musik hat im Barock zu einem eigenen deutschen Stil nicht gefunden. Es gab keine musikalische Sprache, den die musikalische Welt als deutsch anerkannt hätte. Man respektierte die Kunsthaftigkeit der deutschen Musik. Gerade ihr aber sprach man – wohl wegen eines Mangels an Urbanität – die Qualität eines modernen nationalen Stils ab. Die deutschen Musiker mußten ihre Musik, wenn sie diese stilisieren wollten in einen fremden Stil kleiden. Freilich wußten sie endlich aus der Not eine Tugend zu machen: Sie versuchten, die Stärken der verfügbaren Stile auszumachen, zu mischen und den vermischten Stil für ihren, den deutschen Stil auszugeben.

Das Jahrbuch zieht daraus die Konsequenz. Es bietet zwar im wesentlichen Studien über die mitteldeutsche Barockmusik, aber verschließt sich nach Möglichkeit Arbeiten nicht, die darüber hinaus gehen. Es liegt an der zentralen Lage der mitteldeutschen Landschaft, daß hier kaum etwas weit hergeholt ist. Zwischen Samuel Scheidt, dem in Halle tätigen Organisten und Komponisten, und dem großen Engländer William Byrd steht nur ein einziger Künstler, steht der Amsterdamer Stadtorganist Jan Pieterszoon Sweelinck. Er war mit der englischen Virginalkunst vertraut und ein Lehrer Scheidts. Oder: Die Suiten des französischen Komponisten Nicolas Antoine Lebègue, die Herbert Schneider würdigt, waren – so Ulrich Leisinger in seiner Studie über das im wesentlichen wohl in Paris entstandene Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg – in Deutschland bekannt und beliebt. Dies läßt es im übrigen ange-

zeigt erscheinen, das Jahrbuch auch der Publikation von Studien zur Verfügung zu stellen, die Themen erörtern, die von allgemeiner Bedeutung für das Bild der Epoche sind. Im vorliegenden Band des Jahrgangs nimmt Arnfried Eblers Aufsatz über die Suite diese Position ein.

Es ist klar: Die Bedeutung, die der mitteldeutschen Landschaft in der Geschichte der Musik zukommt, ist untrennbar verbunden mit dem allgemeinen, nahezu universalen Verständnis und der weltweiten Anerkennung, die der Musik ihrer Exponenten, der Musik von Schütz, Bach, Händel und Telemann, zuteil geworden ist. Der Ruhm, zu dem sie im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts gekommen sind, strahlte freilich nur in dem Maße auf die Landschaft ab, in dem das Bild, das sich die Romantik von der künstlerischen Größe gebildet hatte, verblaßte; in dem Maße also, in dem man dazu überging, Größe nicht mehr abstrakt von der Umwelt, sondern in Bezug darauf, in Bezug zur Landschaft, zu verstehen. Ins Jahrbuch werden deshalb auch Beiträge aufgenommen, die den Konnex der Großen mit der Landschaft darlegen. Im vorliegenden Heft versucht Markus Rathey in diesem Sinne, Struktur und Form einer Motette von Heinrich Schütz auf dem Hintergrund frömmigkeitsgeschichtlicher Dokumente zu verstehen und als ein Zeugnis zu erweisen für den unbedingten Glauben an die Göttlichkeit des biblischen Wortes. Gleichwohl werden im Jahrbuch Arbeiten bevorzugt, die Leben, Tätigkeit und Œuvre der Musiker gewidmet sind, die nicht dem kleinen Kreis der Großen angehören. Dies aus einem einfachen, trivialen Grund: Die Großen haben eigene Jahrbücher.

Wilhelm Seidel

Mitteldeutschland als Musiklandschaft*

von Klaus Hortschansky

Über Mitteldeutschland als Musiklandschaft zu sprechen, heißt Eulen nach Athen zu tragen, denn nicht nur die Athener bzw. die Mitteldeutschen wissen ziemlich genau von der Bedeutung des Musiklebens in dieser Region für Deutschland, ja für Europa, sondern auch in fernerer Landschaften ist immer ein Bewußtsein von dem überregionalen und außerordentlichen Charakter lebendig geblieben, den das einstige Zentrum Deutschlands für die deutsche Musikkultur gehabt hat.

Diese Feststellung setzt als gegeben voraus, daß der Begriff „Mitteldeutschland“ fest umrissen ist und eine Verständigung darüber nicht notwendig erscheint. Das Gegenteil ist der Fall. In Wirklichkeit nämlich ist der Begriff „Mitteldeutschland“ vielfältig gebrochen und variabel angesiedelt zwischen geographischen, politischen oder sprachlichen Begründungsmaximen¹. Der adjektivische Begriffs-Bestandteil „mittel“ verweist auf Zentrierung ebenso wie auf Vermittlung. Zum schillernden Verständnis trägt schließlich vor allem sein Gebrauch in der politischen Sprache der letzten 50 Jahre bei. Dabei war er zu einem Kürzel für die DDR geworden, mit der ursprünglich beabsichtigten Implikation, daß es eigentlich noch ein Ostdeutschland dahinter gäbe – also Schlesien, Ostpreußen und die Neumark –, das in ferner Zukunft einmal wieder zu Deutschland gehören sollte.

Das hinter diesem Sprachgebrauch stehende politisch-geographische Denkmodell ist ein vertikales, das Deutschland in die senkrechten Streifen Westdeutschland, Mitteldeutschland gleich DDR und Ostdeutschland gleich die durch den zweiten Weltkrieg verloren gegangenen Gebiete des Deutschen Reiches einteilt. Immerhin ist mit dem Gebrauch des Begriffes „mitteldeutsch“ in diesem Sinne ein Lernprozeß vonstatten gegangen, denn das (in der DDR entstandene) *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* bezeichnet ihn als: „veraltend“², d. h. er kommt schon in den 60er Jahren langsam außer Gebrauch, weil das alte Ostdeutschland zunehmend außerhalb der politisch-taktischen Sichtweite gerät.

Zu dem eben aufgezeigten Denkmodell gibt es kontrovers dazu ein älteres, das auf den Germanisten Franz Pfeiffer (1815–1868) zurückgeht. Dieser führte 1845 den schon im 14. Jahrhundert belegten Begriff „mitteldeutsch“³ als sprachwissenschaftlichen Terminus ein, um damit sprachlich und geographisch ein vermittelndes Bindeglied zwi-

* Vortrag gehalten anlässlich der Einrichtung der Geschäftsstelle der „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V.“ im Kloster Michaelstein am 9. November 1995.

¹ Vgl. Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 9., vollständig neu bearb. Aufl. von Helmut Henne u. Georg Objartel, Tübingen 1992, S. 580.

² *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Bd. 4, hrsg. v. Ruth Klappenbach u. Wolfgang Steinitz, Berlin 1974, S. 2531.

³ Nachweis bei H. Paul [s. Anm. 1].

schen dem Oberdeutschen im Süden und dem Niederdeutschen im Norden zu definieren. Nach seiner Ansicht fand im Mitteldeutschen jener sprachliche Ausgleich statt, der zur Ausbildung einer dann auch von Nord und Süd angenommenen Schriftsprache führte.

Es ist ohne weiteres einsichtig, daß dieses Denkmodell horizontal angelegt ist, denn es teilt Deutschland in einen norddeutschen Raum mit niederdeutscher Sprache, in einen mitteldeutschen Raum mit entsprechender Sprache und einen süddeutschen Raum mit oberdeutscher Sprache ein. Dieses Begriffsverständnis hat die Sprachwissenschaft, die Literaturgeschichte, die Historiographie und den allgemeinen Sprachgebrauch bis 1945 bestimmt und liegt auch den folgenden Überlegungen zugrunde, in der Hoffnung, daß er, auch wenn noch zu modifizieren, in dieser Bedeutung wieder an Boden gewinnen kann.

Ein wesentliches Merkmal des so verstandenen Mitteldeutschlands ist nicht zuletzt die Tatsache, daß eine nicht geringe Zahl der bedeutendsten Komponisten, mit denen heute jeder Europäer den Gedanken an deutsche Musik verbindet, aus diesem Raum stammt: Heinrich Schütz (1585–1672) aus Köstritz bei Gera, Georg Philipp Telemann (1681–1767) aus Magdeburg, Johann Sebastian Bach (1685–1750) aus Eisenach in Thüringen, Georg Friedrich Händel (1685–1759) aus Halle an der Saale, Robert Schumann (1810–1856) aus Zwickau in Sachsen und Richard Wagner (1813–1883) aus Leipzig, hinter denen noch viele andere stehen. Gäbe es da nicht noch die Wiener Klassiker Joseph Haydn (1732–1809) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), die dem oberdeutschen Raum entstammen, so könnte man von einem Supremat Mitteldeutschlands an der deutschen Musikkultur sprechen.

Man muß sich die Frage stellen, wieso es zu einer solchen Hervorbringung guter und bester Komponisten aus einer Landschaft heraus kommen konnte. Die Fragestellung ist nicht neu und sie ist in der älteren Forschung vor allem von der anthropologischen Seite aus angegangen worden. Dabei hat jener schon von dem Germanisten Franz Pfeiffer in die Diskussion gebrachte Gedanke des Ausgleichs eine zentrale Rolle gespielt.

Im Jahre 1957 veröffentlichte Hans Joachim Moser ein nicht unproblematisches, aber für die musikalische Landesforschung nützlich, weil bis heute in seiner Art noch immer allein dastehendes Buch mit dem Titel *Die Musik der deutschen Stämme*. Es erscheint zu einfach, einen solchen Titel und damit die anthropologische Beschäftigung mit den Rassen dieser Welt und den Stämmen der Regionen zu verdammen, nur weil die Rassentheorie in den 30er und 40er Jahren dieses Jahrhunderts verheerende Anwendungen erfahren hat.

Grundlegenden Wesenszügen dieses Landstrichs versucht Moser mit folgenden Worten beizukommen: „Von Natur eignet diesem breiten Mittelstreifen [gemeint ist Mitteldeutschland vom südlichen Rheinland über die Pfalz, Hessen, Thüringen, Sachsen bis nach Schlesien] ein zwischen Nord und Süd vermittelnder, ausgleichender, weniger schwankender als zusammenfassender Grundzug, und es nimmt nicht wunder, wenn hier durch alle Jahrhunderte deutscher Volkwerdung etwas wie ein geistiges Zentraldeutsch-

land beheimatet gewesen ist.“⁴ Weiter unten wird von diesem ausgleichenden Charakter des Mitteldeutschen der niederdeutsche Mensch mit seinen „oft seltsam schroffen Widersprüchen“ abgesetzt⁵.

Es mag an einem solchen Zugang einiges daran sein, doch bevor eine anthropologische Wissenschaft nicht neue Kriterien bereitgestellt und mit den Auswüchsen der Rassentheorie abgerechnet hat, erscheint dieser Weg kaum ernsthaft begehbar. Und eine solche wissenschaftliche Beschäftigung mit der Anthropologie ist derzeit nicht in Sicht.

Jegliche anthropologische Sichtweise hat jedoch auch eine historisch-soziologische Komponente, die bei der Fragestellung nach der Bedeutung der Musiklandschaft Mitteldeutschland heranzuziehen ist. Was zeichnet Mitteldeutschland als historische Landschaft vor anderen Landschaften aus? Sind diese Merkmale geeignet, der Kultur und damit dem Musikleben einen besonderen Auftrieb zu geben? Und welche soziologischen Grundlagen sind die Voraussetzung für das spezifische Aussehen der politischen Landkarte Mitteldeutschlands? Im Rahmen dieser Fragestellungen können sich auch die Antworten auf das gestellte Thema „Mitteldeutschland als Musiklandschaft“ bewegen. An dieser Stelle sei zweier Musikforscher gedacht, die unendlich viel Material erschlossen und bereitgestellt haben, das für die historisch-soziologische Beschäftigung mit der mitteldeutschen Musikkultur grundlegend ist und die als Väter einer regional konzipierten Musikgeschichtsforschung betrachtet werden dürfen: Arno Werner (1885–1955) und Max Seiffert (1868–1948).

Die historisch-politischen Landkarten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, kurz des alten Deutschen Reiches bis zu seiner Auflösung im Jahre 1806, weisen seit der frühen Neuzeit gerade im mitteldeutschen Raum eine immer größere Untergliederung der staatlichen Territorien auf, die im Norden und im Süden von immer größerer Konzentration konterkariert wird. Während sich die Hessen nach dem Tode des Landgrafen Philipp des Großmütigen (reg. 1509–1567) ebenso eine Teilung des Gesamtstaates in Teilstaaten leisteten wie die Wettiner mit der Teilung im Jahre 1485 in ernestinische und albertinische Linie, dehnte sich im Norden Brandenburg-Preußen immer weiter aus, bis es schon unter dem Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm (reg. 1640–1688) von Memel im Osten bis nach Wesel am Rhein reichte. Und in der gleichen Zeit können auch die Wittelsbacher im Süden und im Westen sowie die Württemberger im Südwesten ihre Gebiete arrondieren.

Die Historiographie hat diesen politischen Zustand, der unter den verschiedensten Wandlungen bis zum Ende des Deutschen Reiches andauerte, als Kleinstaaterei bezeichnet. Es erscheint symptomatisch, daß der Begriff Kleinstaaterei mit seiner eindeutig pejorativen Konnotation erst nach dem Ende des Deutschen Reiches und kurz vor dem Wiener Kongreß von 1815 aufgekommen ist⁶. Damit kommt ihm eine ideologische Funktion zu, die ihn zur Kampfvokabel für die aus den Freiheitskriegen gewonnenen Vorstellungen eines größeren Deutschlands und für die namentlich preußischen Wün-

⁴ Hans Joachim Moser, *Die Musik der deutschen Stämme*, Darmstadt 1957, S. 314.

⁵ Ebd.

⁶ H. Paul [s. Anm. 1], S. 463.

sche nach größtmöglicher Staatlichkeit in den Verhandlungen in Wien machte. Diese Begrifflichkeit ist genau in der Atmosphäre entstanden, aus der heraus die Siegermacht Preußen das Königreich Sachsen bei den Wiener Kongreßverhandlungen am liebsten vollständig von der Landkarte gelöscht gesehen hätte; immerhin mußte Sachsen fast die Hälfte seines ehemaligen Territoriums abgeben.

Nicht allein der heutige Föderalismus, sondern auch die bewegte politische und kulturelle Geschichte des alten Reiches lehrt jedoch, die Vorteile der absichtlich negativ interpretierten sog. Kleinstaaterei richtig einzuschätzen. Über die politische Komponente kann und soll hier nicht ausführlich gesprochen werden. Die Idee jedoch, mit dem vom Kaiser regierten und durch viele Fürsten verwalteten Reich nicht einen Zentralstaat nach dem Muster Frankreichs oder Englands zu bilden, hat zu einer Flexibilität und Vielfalt historisch-politischer Lösungen beigetragen, die anderswo kaum möglich gewesen sind.

Jene Zuspitzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die 1789 zur Französischen Revolution geführt hat, war im Deutschen Reich längst durch das Verbot der Jesuiten und durch den aufgeklärten Staatspragmatismus eines Friedrichs II. (reg. 1740–1786) in Brandenburg-Preußen, eines Josephs II. (reg. 1740–1786) in Österreich, eines Carl Augusts (reg. 1765–1828) in Weimar und anderer Fürsten abgemildert und in verträgliche Bahnen gelenkt worden. Gerade die Reaktion im Staatenverbund auf die sich anbahnenden gesellschaftlichen Probleme ermöglichte den Ausgleich und die vorübergehende Lösung.

Auch ein anderes Problem hat der Staatenbund Deutsches Reich besser gelöst als das zentralistische Frankreich: das Problem der beiden christlichen Konfessionen. Während Frankreich seine Protestanten während der Hugenottenkriege des 16. Jahrhunderts mit ihrem Höhepunkt, der Bartholomäusnacht, und dann wieder seit der Revokation des Edikts von Nantes im Jahre 1685 gnadenlos verfolgte und aus dem Land drängte, schaffte es das Deutsche Reich unter den Geburtswehen zweier Kriege, des Schmalkaldischen Krieges und des Dreißigjährigen Krieges, die Gleichberechtigung des römisch-katholischen, des lutherischen und seit 1648 auch des reformierten Glaubensbekenntnisses sicherzustellen.

Der Vielfalt der politischen Lösungsmöglichkeiten, die hier nur angedeutet sind, entspricht die Vielfalt der kulturellen Möglichkeiten und Angebote. So viele Staaten es im Deutschen Reich gegeben hat, so viele, jeweils unverwechselbare Kulturen hat es auch gegeben. Da die Zahl der Staaten in jenem beschriebenen mitteldeutschen Streifen besonders groß war, ist hier auch die kulturelle Vielfalt besonders eindrucksvoll. Die Eigenart der Kulturen wird dabei nicht selten von den Orientierungen mitbestimmt, die in den einzelnen Fürstentümern bezogen werden. Dazu einige Beispiel aus der Musikkultur.

Es gehörte zur Normalität jedes Fürstentums, einen musikalischen Hofstaat zu unterhalten, der je nach Interesse des jeweiligen Fürsten und nach Lage der Staatsfinanzen opulent, durchschnittlich oder mager ausfallen konnte, wobei mit dem Herrschaftswechsel die Vorzeichen ins Gegenteil verändert werden konnten. Ein typisches Beispiel ist etwa Weimar, wo Herzog Ernst August (reg. 1728–1748) im Jahre 1735 die Hof-

kapelle endgültig auflöste⁷, in der doch unter seinem Vorgänger Wilhelm Ernst (reg. 1683–1728) immerhin Johann Sebastian Bach als Violinist (1703) und später als Hoforganist (1708) beschäftigt gewesen war.

Die Orientierung der Hofmusik war in den mitteldeutschen Fürstentümern durchaus unterschiedlich. Bekannt ist, daß am Dresdner Hof nach dem letzten franko-flämischen Komponisten Mattheus Le Maistre (um 1505–1577) ein Italiener, Alessandro Scandello (1517–1580) Hofkapellmeister wurde, der dann wieder von deutschen Meistern abgelöst wurde. Spätestens seit dem Siegeszug der italienischen Instrumentalmusik in der Art des Antonio Vivaldi (1678–1741) und dem gleichzeitigen Siegeszug der italienischen Oper jedoch gewann wieder die italienische Musikpartei eindeutig die Oberhand, der sich auch deutsche Opernkomponisten wie Johann Adolf Hasse (1699–1783) und Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) beugen mußten, indem sie italienische Opern schrieben. Die nach Süden gerichtete Orientierung wird auch in der Verpflichtung des Böhmen Jan Dismas Zelenka (1679–1745) als Vizekapellmeister der (scil. katholischen) Kirchenmusik (1721) deutlich.

Eine andere Orientierung ist an den kleinen sächsischen Höfen in Thüringen erkennbar. Das großartige Experiment, eine deutschsprachige Nationaloper zu schaffen, verbindet Weimar und Gotha mit Mannheim. Die Oper *Alceste*, zu der Christoph Martin Wieland (1733–1813) den Text und eine lange programmatische Erklärung geschrieben hatte⁸, wurde mit der Musik des Musikdirektors der Seylerschen Theatergesellschaft, Anton Schweitzer (1735–1787), 1773 in Weimar uraufgeführt. Das nächste bedeutende Werk Schweitzers, das lyrische Monodram *Polyxena* mit Text von Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) wurde 1775 in Gotha aufgeführt. Und die vieraktige Oper *Rosemunde*, Musik vom inzwischen zum Gothaer Hofkapellmeister avancierten Schweitzer, Text wiederum von Wieland, wurde dann 1780 in Mannheim am Hof des Kurfürsten Carl Theodor (reg. 1742–1777) von der Pfalz aufgeführt. Die Entwicklung des deutschen Theaterwesens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind der zwingende Hintergrund einer solchen Orientierung, die die Musikkultur gerade am Hof in Gotha wesentlich mitgeprägt hat.

Die Hofmusik in Braunschweig-Wolfenbüttel orientierte sich trotz einer so herausragend deutschen Figur wie Michael Praetorius (1571/72–1621) im 17. Jahrhundert wesentlich nach Frankreich und ahmte dessen Ballett-, Theater- sowie Orchestermusik nach. In dem Maße jedoch, in dem die Braunschweiger Messe als die wichtigste Einrichtung dieser Art in Nordwestdeutschland auch theatersüchtiges Publikum aus dem ganzen norddeutschen Raum herbeilockte, spielte man in Braunschweig nach dem Vorbild der Hamburger Gänsemarkt-Oper deutschsprachige Oper, zu der auch der Mitteldeutsche Georg Friedrich Händel frühe Beiträge geleistet hatte.

Daß Braunschweig eigentlich nicht mehr in die kulturelle Landkarte Mitteldeutschlands gehört, scheint zwar offenkundig zu sein – im Namen der Stadt steckt das nieder-

⁷ Wolfgang Lidke, *Das Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735* (= Schriften zur Stadtgeschichte und Heimatkunde, Bd. 3), Weimar 1954, S. 84.

⁸ „Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel *Alceste*“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1773–1774.

deutsche „wik“ als Bezeichnung für einen Rastort von Kaufleuten –, doch zeigt gerade dieses Beispiel eine in der Geschichte wechselnde, ambivalente kulturelle Orientierung. Zeitweise nach dem Norden ausgerichtet, werden dann wieder die Verflechtungen mit Mitteldeutschland sehr eng, als die braunschweigische Prinzessin Anna Amalia (1739–1807) 1756 Herzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach wird. Ein kleiner Teil des Territoriums des Herzogtums Braunschweig-Wolfenbüttel, nämlich die Grafschaft Blankenburg-Regenstein – dazu gehörte auch Michaelstein –, war zudem politisch und wirtschaftlich immer eng mit dem mitteldeutschen Raum um Halberstadt verbunden. Auch nach 1918 gehörte Blankenburg bis 1945 weiterhin zum Freistaat Braunschweig. Erst mit der Ziehung der Zonengrenze ist die Verbindung aufgehoben worden.

Der hier das Wort geredeten kulturellen Vielfalt in einer nur schwer gänzlich überschaubaren Anzahl von kleinen Fürstentümern im mitteldeutschen Raum von Trier bis beinahe an die Quelle der Oder könnte mit Recht entgegengehalten werden, daß es da doch zumindest – wenn man einmal von dem vielgliedrigen Schlesien, das erst in preußischer Zeit eine Verwaltungseinheit geworden ist, absieht – einen großen Staat gegeben hat, der von der Ausdehnung und seinem Gewicht im Reichsverband her kaum als Kleinstaat im Sinne des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden kann: nämlich Sachsen. Seine Kurfürsten hatten es verstanden, sich im Gefolge des Dreißigjährigen Krieges als politisches Gegengewicht zu Brandenburg zu etablieren, und August dem Starken (reg. 1694–1733) gelang es noch vor den Hohenzollern, sich ein Königtum außerhalb der Jurisdiktion des Deutschen Reiches zu sichern, indem er sich zum König von Polen wählen ließ.

In seiner größten Ausdehnung reichte das Kurfürstentum Sachsen immerhin von den Toren der freien Reichsstadt Mühlhausen und von Suhl in der ehemaligen Grafschaft Henneberg im Westen bis beträchtlich über die Neiße hinaus an Bober und Queis im Osten, und von Belzig – nicht allzuweit von Brandenburg an der Havel und von Potsdam entfernt – im Norden bis ins Vogtland im Süden. Seit dem Erlaß der Goldenen Bulle von 1356 hatten die Sachsen unter den weltlichen Kurfürsten das wichtigste der zeremonialen Ämter, das des Erzmarschalls inne.

Das Modell der vielen kleinen Fürstentümer muß also erweitert werden, will man die kulturelle Vielfalt in Mitteldeutschland verstehen. Kaum eine andere Region – mit Ausnahme des deutschen Südwestens – verfügt über ein solch dichtes Netz von Städten wie Mitteldeutschland im engeren Sinne, womit jetzt die heute aus den Ländern Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt bestehende Region gemeint sei. Man kann ruhig behaupten, daß mindestens alle 20 Kilometer eine gewachsene Stadt liegt, eine Erscheinung, die es so weder in Hessen noch in der Pfalz gibt. Damit erscheint der sächsisch-thüringische Raum auch gegenüber dem westlichen Mitteldeutschland politisch-soziographisch abgegrenzt. Man denke nur an die Städtekette Eisenach – Gotha – Erfurt – Weimar – Naumburg – Weißenfels – Leipzig oder diejenige von Jena, über Gera, Glauchau, Zwickau, Chemnitz, Freiberg nach Dresden. Und noch viele andere namhafte Städte wären darüber hinaus etwa auch in der Nord-Süd-Richtung zu nennen. Alle diese Städte verfügen

über eine gesunde Wirtschaftskraft, die vom Handel ebenso wie vom Manufakturwesen oder – in Sachsen – vom Silberbergbau gespeist wurde.

Die Stadt hat bis in das 18. Jahrhundert hinein mit der Rechtsfunktion, mit der Schutzfunktion und mit der Wirtschaftsfunktion eine wesentliche Rolle für die Integration der Stadtbürger gehabt, die auch ihr kulturelles Zusammenleben unabhängig vom Vorhandensein einer fürstlichen Residenz regelte⁹. Und als ihre originären Funktionen im Verlaufe des 18. Jahrhunderts im wesentlichen verloren gegangen waren, indem sie durch den Staat des späten 18. Jahrhunderts überholt wurden, behielt die Stadt dennoch ihre identitätsstiftende Kulturfunktion bei, der weder Historiker noch Kulturwissenschaftler bisher grundlegende Studien gewidmet haben, wiewohl doch die deutsche Stadt erstmals zur Wertmarke kultureller Institutionen und Bewegungen geworden war, ablesbar an Stichworten wie *Bremer Beiträge* (ab 1744), *Göttinger Hain* (ab 1772) oder Gotthold Ephraim Lessings *Hamburger Dramaturgie* (1767/69).

Das Musikleben einer mitteldeutschen Stadt hat seine Grundlage in zwei typischen Erscheinungen bzw. Institutionen, die es anderswo natürlich auch gegeben hat, die angesichts der Dichte aber gerade im mitteldeutschen Raum für die enorme Hervorbringung, um nicht zu sagen Produktion musikalischer Kräfte gesorgt hat. Das eine ist die Stadtpfeiferei und das andere ist die Kantorei.

Die Stadtpfeifer, deren Bezeichnung so seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar und seit dem 16. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum üblich ist, sind in städtischen Diensten stehende Berufsmusiker, die als musikalische Alleskönner auf den verschiedensten Instrumenten festumrissene Aufgaben und Pflichten im städtischen Zeremoniell und kulturellen Alltag hatten. Die größeren Städte wie Leipzig hielten sich in der Regel vier bis neun Stadtpfeifer, in den kleineren Städten wurde das Amt von einem Meister mit Gesellen und Lehrlingen ausgeübt. Mit dem Niedergang des die Stadtpfeifereien organisierenden Zunftwesens am Ende des 18. Jahrhunderts und dem Aufkommen des öffentlichen Konzerts wurden diese Musiker in eine von einem Musikdirektor geleitete Stadtmusik oder Stadtkapelle umgewandelt.

Das von den Stadtpfeifern vor allem vom 16. bis 18. Jahrhundert beherrschte musikalische Repertoire kann man sich nicht weit genug vorstellen. Es reichte vom einfachen Signal bis zur Motette, vom Tanzsatz bis zur Kantate. Der zunehmenden Spezialisierung der Hofmusiker stand die Beherrschung möglichst aller gebräuchlicher Instrumente bei den Stadtpfeifern gegenüber. Bezeichnend erscheint der Werdegang des bekannten Lehrers Friedrichs des Großen, Johann Joachim Quantz (1698–1773). Ausgebildet als Lehrling und Geselle der Stadtpfeiferei zu Merseburg, lernte er, wie üblich, alle gängigen Instrumente beherrschen. Mit diesem Können kam er 1716 in die Stadtkapelle zu Dresden. Eine erste Spezialisierung setzte ein, als er 1718 als Oboist in die sog. Polni-

⁹ Vgl. hierzu Otto Borst, „Kulturfunktionen der deutschen Stadt im 18. Jahrhundert“, in: ders., *Babel oder Jerusalem? Sechs Kapitel Stadtgeschichte*, Stuttgart 1984, S. 355–392, 567–592; Klaus Hortschansky, „Musikrezeption in der Stadt des 18. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer Typologie“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. v. A. Laubenthal, Kassel etc. 1995, S. 273–279.

sche Kapelle Kurfürst Augusts des Starken aufgenommen wurde. Später wandte er sich der Flöte als Hauptinstrument zu, mit der sein Name dann für immer verbunden blieb.

Wie Quantz lernten noch manch andere, im allgemeinen Bewußtsein lediglich als hervorragende Komponisten existierende Musiker ihr Handwerk in der Lehr- und Gesellenzeit einer Stadtpfeiferei. Verwiesen sei auf Johann Christoph Pezel (1639–1694), seit 1664 Ratsmusikus in Leipzig und seit 1681 Stadtmusikus in Bautzen, auf Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712), den Lehrer Georg Friedrich Händels, der von seinem Vater eine Ausbildung als Stadtpfeifer in Eilenburg erhalten hatte, sowie auch Johann Gottfried Reiche (1667–1734), ausgebildet als Lehrling wohl in Weißenfels, der seit 1688 in Leipzig alle Stufen vom Gesellen, Kunstpfeifer (1700), Stadtpfeifer (1706) bis zum Senior der Stadtpfeifer (1709) durchlief. Schließlich muß noch auf die Vorfahren Johann Sebastian Bachs verwiesen werden, von denen nicht wenige Stadtmusiker waren. In diesem Zusammenhang ist gerade Pezel wieder ein gutes Beispiel für die Verbindung deutscher Stadtpfeifer- und Ratsmusiktradition mit Elementen der französischen und italienischen Tanzmusik.

Das andere Standbein der mitteldeutschen Musikkultur war seit der Reformation die Kantorei, eine Institution, die während des 16. und 17. Jahrhunderts besonders zahlreich in den lutherischen Kernlanden Sachsen und Thüringen gegründet wurde. In ihrer Zusammensetzung aus musikbegabten Lateinschülern und freiwillig mitsingenden Bürgern erfüllte sie in hohem Maße das Ideal stadtbürgerlicher Kommunikation, die in Geselligkeiten und mehrtägigen Convivien ihren gesellschaftlichen Ausdruck fand. Das Kantoreiwesen griff – namentlich wieder in den beiden genannten Gebieten – auch auf Dörfer über, wo sich oft die Bezeichnung „Adiuvantenchor“ findet. Johann Sebastian Bach sprach in seinem Mühlhäuser Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708 geradezu von „der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music“¹⁰.

Martin Luthers (1483–1546) Einsicht, daß ihm die Musik von der Schöpfung her als Mittel der Verkündigung und der frohen Glaubensäußerung prädestiniert erscheine, hat sich produktiv und wirkungsmächtig auf die kulturelle Entwicklung Mitteldeutschlands ausgewirkt. Seine Forderung nach der rechten Einheit von Musik und Sprache hat hier für lange Zeit eine wortgezeugte Musik entstehen lassen, die zu ihrem Inbegriff geworden ist.

Auch unter der Sicht des Wirkens Luthers engt sich der scheinbar breitangelegte Begriff Mitteldeutschland als Musiklandschaft ein, denn die von Sprachwissenschaftlern noch zum mitteldeutschen Raum gezählten Gebiete gehören zu einem nicht unwesentlichen Teil nicht der lutherischen Konfession an. Das westlich angrenzende Hessen-Kassel, die nassauischen Fürstentümer und die Kurpfalz sind calvinistisch orientiert – und im reformierten Ritus gibt es außer dem gemeinsamen Psalmengesang keine Kirchenmusik. Das ebenfalls sprachwissenschaftlich zu Mitteldeutschland zählende Franken ist weitgehend katholisch und daher in seinem Musikleben gänzlich anders

¹⁰ *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erl. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kritische Gesamtausgabe (= Bach-Dokumente, Bd. 1), Kassel etc. 1963, S. 19.

organisiert; nur die Fürstentümer Ansbach und Bayreuth sowie die freie Reichsstadt Nürnberg sind lutherisch. Damit sind wir wieder im wesentlichen bei Thüringen, Sachsen und dem südlichen Sachsen-Anhalt.

Es ist unnötig, an dieser Stelle eine Namenliste der bedeutendsten Kantoren in Mitteldeutschland zu geben. Die Tatsache ihrer Verankerung im musikgeschichtlichen Bewußtsein entbindet von einer solchen Erstellung. Vielmehr erscheint die Frage interessanter, in welchem Umfang das mitteldeutsche Kantorat einen beruflichen Anziehungspunkt für Auswärtige dargestellt hat. Daß sich Georg Philipp Telemann (1681–1767) aus Hamburg und Johann Christoph Graupner (1683–1760) aus Darmstadt 1722/23 um das Thomaskantorat in Leipzig beworben haben, kann man – abgesehen von der Ausstrahlung gerade dieses Postens – auch als Rückkehr in die Heimatregion der aus Magdeburg bzw. aus Kirchberg in Sachsen stammenden Komponisten auffassen.

Umgekehrt stellt Graupner ein Beispiel für jenen Modellfall dar, daß im mitteldeutschen Kantoreiwesen ausgebildete Musiker – er besuchte die Thomasschule in Leipzig und lernte bei Johann Kuhnau (1660–1722) – auswärts reüssierten. Denn Graupner war zunächst als Akkompagnist an der Hamburger Oper tätig, bevor er 1709 von Landgraf Ernst Ludwig (reg. 1678–1739) als Vizekapellmeister nach Darmstadt berufen wurde. Fälle wie dieser sind zahlreich, sie belegen, daß die kulturellen Grundlagen in Mitteldeutschland einen hohen Ausstoß von Musikern produzierten, dem nur begrenzte Anstellungsmöglichkeiten im Ursprungsgebiet gegenüberstanden. Grundsätzlich heißt dies, in Zukunft systematisch der Frage nach dem Austausch von Berufsmusikern zwischen den Regionen Deutschlands nachzugehen, was hier nur als Forschungsdesiderat formuliert werden kann.

Vergleicht man die Musiklandschaft Mitteldeutschland mit den großen Flächenstaaten Nordwestdeutschlands, von denen der geistliche Staat Münster bis zum Ende des ersten Deutschen Reiches der größte war, so finden sich die obengenannten Argumente gleichsam ex negativo bestätigt. Die Region kennt mit Ausnahme von Münster selbst kaum größere Städte, geschweige denn jene Vielfalt kleinerer und mittlerer Städte, wie das in Mitteldeutschland der Fall ist. Der Topos „Westfalia non cantat“, der auch auf Friesland und – weniger berechtigt – auf Holstein bezogen begegnet, findet wohl nicht ganz unberechtigterweise seine Anwendung auf diese Landschaft. Er will besagen, daß in einer bäuerlichen Kultur, in der es ziemlich viele weit voneinander entfernt liegende Gutshöfe, kaum jedoch Dörfer, geschweige denn Städte gibt, eine Musikkultur mit ihrer kommunikativen Funktion nur geringen Nährboden hat.

Es ist wohl kein Zufall, daß Thomas Mann in dem Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* aus dem Jahre 1947 seinen Haupthelden in der fiktiven Kleinstadt Kaisersaschern an der Saale im Regierungsbezirk Merseburg aufwachsen läßt. Dessen Vorfahren waren zum Teil als gehobene Handwerker und Landwirte im Schmalkaldischen angesiedelt. Diese Herkunftsbeschreibung erscheint fast wie eine Projektion der geographischen Spannbreite der Familie Bach, die ja auch von der Westgrenze Thüringens bis in das Länderdreieck Thüringen, Sachsen und Provinz Sachsen – so heißt es noch bei Thomas Mann – reicht.

Adrian Leverkühn gelangt denn auch im Studium, das er abbricht wie die meisten Musiker, in die Bach-Stadt Leipzig.

Unabhängig von der endzeitlichen Bedeutung des Romans an der Schwelle zum 20. Jahrhundert erscheint Mitteldeutschland hier als eine Landschaft, in der Musiker heranwachsen, die weit über ihre Zeit und ihre Region hinausreichende Musik zu komponieren vermögen und dabei – wie Johann Sebastian Bach – auch an die Grenzen des jeweiligen Materialstandes geraten konnten. Das Denkmal, das Thomas Mann damit Mitteldeutschland setzt, ist zugleich auch eine Aufforderung an die Musikgeschichtsschreibung und die musikalische Aufführungspraxis, den kompositorischen Verwirklichungen in dieser Region den ihnen gebührenden Stellenwert zu geben und immer wieder nach ihrer Bedeutung im Hinblick auf das Ganze der Musik – dies auch im Sinne Thomas Manns – zu fragen. Wenn Mitteldeutschland schon eine hervorragende Musiklandschaft ist, muß auch etwas zu ihrer allgemein zugänglichen Begreifbarkeit getan werden, wissenschaftlich wie praktisch – und das wäre eine angemessene Aufgabe der in Michaelstein angesiedelten „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik“, wie man sie sich sinnvoller kaum vorstellen kann.

„Unser aller Bild und Spiegel“

Andreas Hammerschmidts *Musicalische Gespräche über die Evangelia* und die Schriftauslegung seiner Zeit

von Diana Rothaug

Unter der Vielfalt der Formen, die sich im 17. Jahrhundert entwickelten, hebt sich eine ab, die sowohl Oratorium als auch Kantate beeinflusste, aber als eigener Typus doch eine Besonderheit des Jahrhunderts blieb: der Dialog. Andreas Hammerschmidt (1612–1675), Organist in Freiberg/Sachsen und Zittau, war der erste Komponist im deutschsprachigen Raum¹, der komplette Sammlungen dieser Sonderform des geistlichen Konzertes veröffentlichte. Im Gegensatz zu den Dialogen von Heinrich Schütz, die zumeist ein Geschehen aus den Evangelien wiedergeben, stellte Hammerschmidt in den *Dialogi* von 1645, seiner ersten Dialogsammlung, aus verschiedenen Bibelversen „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen“ zusammen.² Zwischen diesen beiden Polen eines realistischen Gesprächs auf der einen und eines quasi allegorischen auf der anderen Seite bewegen sich auch die Dialoge der Folgezeit. Hammerschmidts zweite Sammlung, die bislang nur teilweise zugänglichen und ausgewerteten *Musicalischen Gespräche über die Evangelia* (Dresden, 1655/56)³ nehmen eine Mittelstellung ein. Sie näher zu bestimmen und dabei einen bislang in der Forschungsliteratur kaum beachteten Vergleichspunkt einzubeziehen, ist das Ziel dieses Beitrags.

¹ Zu den lateinischen Dialogen, die, wie auch die italienischen, hier ausgeklammert bleiben müssen, siehe unter anderem Howard E. Smither, „The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio“, in: *JAMS* 20 (1967), S. 403–433, und Frits Noske, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the 17th Century*, Oxford 1992.

² Andreas Hammerschmidt, *Dialogi Oder Gespräch zwischen GOTT und Einer gläubigen Seelen* [...], Dresden 1645; hrsg. v. A. W. Schmitt als: *Dialogi oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott. Erster Theil*, (DTÖ VIII / 1, Bd. 16), Wien 1901 / Graz 1959. – Eine ähnliche Gesprächssituation hatte kurz zuvor schon Johann Erasmus Kindermann in einigen seiner Dialoge (z. B. *Dialogus Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag*, 1642 und *Des Erlösers Christi und sündigen Menschen heylsames Gespräch*, 1643) geschaffen, verwendete dabei aber Bibelparaphrasen und geistliche Dichtung. Siehe dazu Hans-Olaf Hudemann, *Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel 1941, S. 67–70 und Michael Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Habil. Leipzig 1990, Köln 1995, S. 34f.

³ RISM H 1948 und 1949. – Eine Dissertation der Verfasserin zu Hammerschmidts *Musicalischen Gesprächen* und Wolfgang Carl Briegels *Evangelischen Gesprächen* ist in Vorbereitung. – Bisher ist ein Drittel der Stücke ediert in Harold Mueller, *The „Musicalische Gespräche über die Evangelia“ of Andreas Hammerschmidt*, Bd. 2, Diss. University of Rochester 1956/1957. Friedhelm Krummacher stellt die Technik der Choralbearbeitung in den Vordergrund (*Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978, S. 64–67). Michael Märker geht nur auf die in neuerer Zeit in Einzeldrucken veröffentlichten Kompositionen ein (*Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], S. 51–55).

I

Friedrich Blume unterschied in seinem einflußreichen Werk *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik* auf der Ebene der Textgrundlage zwischen Gesprächen biblischer Personen einerseits und abstrakten Texten wie Sprüchen, Lehren oder Gebeten, die in die Form eines Dialogs zwischen allegorischen Personen gebracht sind, andererseits. Darüber hinaus sah Blume jedoch auf der Ebene der Textauffassungen eine „realistisch-dramatische“ und eine „idealistisch-dogmatische“ Möglichkeit, die jeweils auf beide Formen der Textgrundlage anwendbar gewesen seien.⁴ Er präferierte eindeutig die realistisch-dramatische Auffassung, das heißt die Darstellung der Personen als „Menschen von Fleisch und Blut, die reden wie wir, handeln wie wir, Schmerz und Freude empfinden wie wir“⁵. Die Qualität eines Dialogs hing für ihn folglich von der Stärke der Persönlichkeit und Fähigkeit des Komponisten ab, seine Figuren mit monodischen Mitteln ausdrucksstark und realitätsnah darzustellen, was besonders Schütz gelungen sei.⁶ Die idealistisch-dogmatische Auffassung dagegen definierte er vor allem über das Fehlen monodischer Gestaltung, zum Beispiel eine blässere Zeichnung der Personen, und bewertete daher die idealistisch-dogmatische Auffassung einer realen Szene wie bei Hammerschmidt sehr negativ.⁷

Die Kategorien Blumes wurden in der nachfolgenden Forschungsliteratur begrifflich variiert, aber im Prinzip weitergeführt und teilweise mit ihrer Wertung übernommen: Hans-Olaf Hudemann stellte Blumes Kategorien zunächst explizit zurück⁸, verwendete sie jedoch de facto in seinen Einzelanalysen immer wieder, „realistisch“ dabei häufig mit „lebendig“ oder „spontan“ gleichsetzend.⁹ Howard E. Smither stellte der Bezeichnung „dramatic“ nicht „idealistisch-dogmatisch“, sondern „reflective“ gegenüber.¹⁰ Jonah Clarence Klierer übernahm diese Terminologie und erweiterte sie um die Mischform

⁴ Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 138f. Später differenzierte er anhand von Hammerschmidts *Dialogi* weiter den „dogmatischen Simultandialog“, bei dem ein dialogisch angelegter Text gleichzeitig und daher nur in seiner Gesamtaussage vorgetragen wird sowie den „allegorischen Lehrdialog“, bei dem allegorische Personen (Gott/Sünder) mit verschiedenen Textelementen zusammengestellt sind, „gleichfalls unter Aufgabe jeder Vorstellung eines realen Gesprächs“; siehe F. Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel etc. 1965, S. 154.

⁵ F. Blume, *Das monodische Prinzip* [s. Anm. 4], S. 140.

⁶ Ebd., S. 142.

⁷ Ebd., S. 148 und 150.

⁸ H.-O. Hudemann, *Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], Einleitung (vor S. 1).

⁹ Ebd., zum Beispiel S. 27, 33, 47 und 72. Dieses Ideal gilt bei ihm auch für allegorisch angelegte Stücke (also mit „Sünder“ oder „gläubiger Seele“), siehe S. 76f. und 83f. – Was die von Hudemann angewandten Formkategorien betrifft, so bewegen sich die *Musicalischen Gespräche* im großen und ganzen im Rahmen des geistlichen Konzerts. Sie weisen nicht die ausgeprägte Mehrteiligkeit des „Oratorien-Dialogs“ auf und enthalten zwar einige Choralstrophen, die auf die „Dialog-Kantate“ hindeuten, jedoch nicht in dem Ausmaß wie die von Hudemann zitierten Werke.

¹⁰ H. E. Smither, „The Latin Dramatic Dialogue“ [s. Anm. 1], S. 408. Die dritte, von ihm neu eingeführte Kategorie „narrative-dramatic“ spielt in den *Musicalischen Gesprächen* keine Rolle; die einzigen erzählenden Stellen (in I, 3; I, 4 und I, 7) sind sehr kurz und auf den Anfang der Komposition beschränkt.

„dramatic-reflective“.¹¹ Obwohl er den theologischen Hintergrund und den Bezug zur Gemeinde deutlicher herausarbeitete, ging er gleichzeitig noch stark von der „quality of realism“ aus.¹² Werner Braun wiederum, der die Begriffe ausdrücklich mit Rücksicht auf das Oratorium wählte, sprach in bezug auf das „Sujet“ (Textgrundlage) von „historisch“ auf der einen und „allegorisch“ auf der anderen Seite; dem entspreche bezüglich der „dramaturgischen Anlage“ (Textauffassung) die Unterscheidung von „dramatischen“ und „rhetorischen“ Dialogen, wobei letztere „ohne eigentliche Auseinandersetzung“ verliefen.¹³ Auch hier findet sich also eine Definition *ex negativo*. Michael Märker schließlich referierte die Kategorien Blumes und Brauns in knapper Form, wies aber auf die begrenzte Anwendbarkeit der Beschreibungen „dogmatischer Simultandialog“ und „allegorischer Lehrdialog“ hin. Er kritisierte bereits Blumes Abwertung des sogenannten allegorischen Lehrdialogs.¹⁴

Der eigene Wert eines idealistisch-dogmatischen Dialogs und die Funktion allegorischer Figuren im Vergleich zu biblischen Personen wurde nicht weiter ausgeführt, obwohl bereits Blume einräumte, daß die Musiker der Schütz-Generation im Gegensatz zum heutigen Menschen dem „rein idealen Wert des Schriftwortes“¹⁵ noch näher gestanden seien. Hier ist ein Ansatzpunkt gegeben für eine weitere Untersuchung, die – losgelöst vom stilistischen Primat der Monodie – der Frage nachgeht, welche Bedeutung die in textlicher und ‚personeller‘ Hinsicht scheinbar abstrakteren Dialoge für die Menschen des 17. Jahrhunderts hatten.

II

Um den theologie- und frömmigkeitsgeschichtlichen Hintergrund zu beleuchten, kommen zunächst verschiedene Textgattungen in Betracht: dogmatische Werke und andere theologische Programmschriften, Predigtsammlungen, Erbauungsliteratur. Da die Fröm-

¹¹ Jonah Clarence Kliever, *The German Sacred Dialogues of the Seventeenth Century*, Diss. University of Southern California 1970, S. 62f.

¹² Vgl. ebd., S. 36–42, 77f., 80, 112, 202f. und 212 mit S. 70, 75 („[...] but the dramatic confrontation between real persons is absent“) und 82 („It is of an allegorical nature and lacks the quality of real conversation.“). Beide Ansätze lassen sich S. 95 und S. 210–212 jeweils direkt hintereinander erkennen. Zum Schluß (S. 216) stellt Kliever sowohl realistische als auch allegorische Dialoge unter die weitgefaßte Überschrift des lutherisch-orthodoxen Ziels der „exposition of the Word of God“.

¹³ Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. C. Dahlhaus, Bd. 4), Laaber 1981, S. 217. In seinem Artikel „Dialog“, in: *MGG*² 2, Kassel etc. 1995 kritisiert er dagegen eine „unzulässige Einschränkung zugunsten des Oratoriums“ (Sp. 1199), gibt dann aber unter der Überschrift „Spezialfragen. Dramatik und Realistik“ einen Überblick über die bisherigen Positionen der Forschungsliteratur, ohne eine neue Systematik oder Bewertung anzubieten (Sp. 1209f.).

¹⁴ M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], S. 6 und 14. – Vgl. außerdem Karl Heinz Witte, *Der Meister des Lehrgesprächs und sein „In-principio-Dialog“*. Ein deutschsprachiger Theologe der Augustiner-Schule des 14. Jahrhunderts aus dem Kreise deutscher Mystik und Scholastik. Untersuchung und Edition, München 1989, S. 162f. Er nennt den *In-principio-Dialog* ein „Drama der Wahrheit“, und zwar gegen den Vorwurf, der Dialog stehe in der „Gefahr, die Fiktion eines wirklich stattfindenden Gesprächs zu verlieren [...]“.

¹⁵ Ebd., S. 142.

möglichkeit möglichst breiter Schichten in den Blick genommen werden soll, scheiden Dogmatiken, die auf den kleinen Kreis der Theologen beschränkt blieben, aus. An die ganze Gemeinde wandten sich dagegen Predigten, die gleichzeitig einen geeigneten Ansatzpunkt bezüglich der Vergleichbarkeit von theologischer Quelle und musikalischer Komposition bieten. Dadurch, daß in den sonntäglichen Hauptgottesdiensten über die ‚Evangelia‘ der jeweiligen Sonntage, also die auch zur Lesung bestimmten Perikopen, gepredigt wurde, beziehen sich diese Predigten auf dieselbe Textgrundlage wie Hammerschmidts *Musikalische Gespräche über die Evangelia*.

Hammerschmidt ordnet diese Werke ausdrücklich dem Gottesdienst und dem *de tempore* des Kirchenjahres zu.¹⁶ Der liturgische Ort für eine Dialogkomposition lag – in Nachfolge der Evangelienmotette – vermutlich zwischen Evangeliumslesung und Predigt.¹⁷ So standen beide Formen der Darstellung und Auslegung des Bibelwortes, Dialog und Predigt, nahe beieinander: Sie trugen auf diese Weise gemeinsam zur Gesamtaussage des Gottesdienstes bei und waren für die Gemeinde innerhalb dieses einen Rahmens erlebbar. Hierin liegt der Vorteil der Predigt als Vergleichstext gegenüber der Erbauungsliteratur, die für den privaten Bereich bestimmt war.

Was die Reichweite der zu betrachtenden Literatur anbetrifft, so wurden die Werke Hammerschmidts vor allem von zahlreichen Kantoreien mittlerer und kleinerer Städte aufgeführt; man kann also davon ausgehen, daß sie auch bezüglich der Frömmigkeit auf weite Bevölkerungskreise zugeschnitten waren. Viele Predigten wirkten über den einmaligen mündlichen Vortrag hinaus in gedruckter Form weiter. Diese Postillen dienten – auch gemäß den Empfehlungen einiger Kirchenordnungen – im 16. wie im 17. Jahrhundert den ungebildeteren oder jungen Pfarrern als Hilfsmittel für die Predigt.¹⁸

Für die Untersuchung wurden folgende drei Sammlungen, die im 17. Jahrhundert große Bedeutung hatten¹⁹, ausgewählt: erstens die grundlegende *Hauspostille* Martin Luthers, zweitens die 1616 erschienene *Postilla* des lutherischen Pfarrers Johann Arndt, der als die erste Hauptfigur der schließlich auch den Pietismus beeinflussenden ‚neuen

¹⁶ Er setzt im Register jeweils vor den Titel der Komposition die Bezeichnung des Sonntages, für den sie bestimmt ist, und schreibt im Vorwort zum ersten Teil: „[...] diese meine herauß gegebene Evangelia / eines nach dem andern / deß Jahres / in der Kirchen / nur ein mahl an Sonn= und Fest=Tagen musiciret werden / (wie wohl deren auch etzliche öftters zu gebrauchen) [...]“. Die Bemerkung in Klammern sollte vor allem den Gebrauchs- und damit den Verkaufswert steigern.

¹⁷ W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* [s. Anm. 13], S. 217. – Wolfgang Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik*, Diss. Frankfurt 1993, Tutzing 1995, S. 238. – Elisabeth Noack (Artikel „Dialog“, in *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 394) nennt als weitere Möglichkeit noch den Ort zwischen Epistel- und Evangeliumslesung (als Gradualgesang).

¹⁸ Werner Schütz, *Geschichte der christlichen Predigt*, Berlin/New York 1972, S. 122. – Hans-Henrik Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern*, München 1976, S. 75–77 und 82.

¹⁹ Zur Rezeption siehe ebd. und Ernst Koch, „Dorfpfarrer als Leser. Beobachtungen an Visitationsakten des 18. Jahrhunderts im Herzogtum Sachsen-Gotha“, in: *Pietismus und Neuzeit* 21 (1995), Göttingen 1996, S. 277, 291f. und 296, sowie Hans-Martin Rotermund, *Orthodoxie und Pietismus. Valentin Ernst Löschers „Timotheus verinus“ in der Auseinandersetzung mit der Schule August Hermann Franckes*, (= Theologische Arbeiten, Bd. 13), Berlin 1959, S. 90.

Frömmigkeit' gilt²⁰, sowie drittens die *Evangelische Schluß-Kette* von 1672, eine Predigtsammlung des reformorthodoxen Rostocker Theologen und Pfarrers Heinrich Müller. Sie steht für die Weiterentwicklung der Linie Arndts nach dem Dreißigjährigen Krieg.²¹

III

Die *Musicalischen Gespräche über die Evangelia* umfassen 59 Kompositionen, die in zwei Teilen erschienen sind.²² Es handelt sich um geistliche Konzerte mit Basso continuo, die vorwiegend mit zwei bis fünf Vokalstimmen und zwei obligaten Instrumenten derselben Familie (Violinen, Posaunen oder Zinken) besetzt sind. Die Texte stellte vermutlich Andreas Hammerschmidt selbst²³ aus dem jeweiligen Sonntagsevangelium zusammen, wobei er häufig weitere Bibelverse, in einigen Fällen auch geistliche Dichtung und Choralstrophen, einbezog.

Zu den formalen Merkmalen des sogenannten realistischen Dialogs gehört allerdings die ‚analoge‘ Umsetzung der Evangelienzene in Musik, das heißt die Vertonung ausschließlich der in diesem Ausschnitt enthaltenen wörtlichen Rede ebenso wie das Auftreten nur der darin gegebenen Personen, die durch jeweils eine Gesangsstimme repräsentiert sind. Wo dieser Rahmen der realen Situation überschritten wird, sei es durch die Hinzufügung von anderen Texten oder weiteren Stimmen, liegt meistens eine Verschiebung hin zum „allegorischen“ oder „idealistisch-dogmatischen“ Dialog vor. Anhand von drei Beispielen²⁴ soll genau dieser Vorgang, den Blume verurteilt hatte, untersucht werden, da an den realistisch-allegorischen Mischformen das Verhältnis zwischen den beiden Ebenen sowie die Funktion allegorischer Elemente am besten beobachtet werden kann.

²⁰ Johannes Wallmann, *Der Pietismus*, (= Die Kirche in ihrer Geschichte, Bd. 4,01=15,1), Göttingen 1990, S. O 13 und O 19–21. – Martin Brecht, Einleitung zu *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, hrsg. v. M. Brecht (= Geschichte des Pietismus, Bd. 1), Göttingen 1993, S. 6. – Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 15), Kassel etc. 1965, S. 86.

²¹ Verwendet wurden die Ausgabe der Lutherschen *Hauspostille* in der Weimarer Ausgabe, Bd. 52, 1915 (Nachschrift Veit Dietrichs), Johann Arndt: *POSTILLA, Das ist: Geistreiche Erklärung Der Evangelischen Texte / durchs gantze Jahr / [...]*, Frankfurt/Main 1675 und Heinrich Müller, *Evangelische Schluß-Kette und Krafft-Kern, [...]*, Frankfurt/Main 1734.

²² Der Titel des zweiten Teils lautet etwas anders – *Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia* – wird jedoch des einfacheren Sprachgebrauchs wegen unter dem Titel *Musicalische Gespräche* mitverstanden.

²³ Harold Mueller verweist auf Hammerschmidts lange kirchliche Dienstzeit und das Titelblatt der *Dialogi*, auf dem es bereits heißt, diese seien „Auß den Biblischen Texten zuesammen gezogen und Componirt [...] von Andrea Hammerschmidten [...]“ (*The „Musicalische Gespräche“* [s. Anm. 3], Bd. 1, S. 113). Einige der in den *Musicalischen Gesprächen* eingesetzten Verse hatte Hammerschmidt schon in den *Dialogi* oder den *Musicalischen Andachten* vertont; sie waren ihm also auf jeden Fall bekannt.

²⁴ Nr. 10, 11 und 17 aus dem ersten Teil (Sparten im Besitz der Verfasserin).

IV

Sowohl den Text als auch den Kreis der ursprünglich vorhandenen Dialogpartner erweitert Hammerschmidt in der Komposition zum 2. Sonntag nach Epiphania (*HERR, sie haben nicht Wein*; I, 10), der die Geschichte der Hochzeit zu Kana zugrundeliegt. Hammerschmidt entnimmt der Perikope Johannes 2, 1–11 nur die Mitteilung Marias „sie haben nicht Wein“ (V. 3b) sowie den Verweis Jesu „Meine Stunde ist noch nicht kommen“ (V. 4b). Maria (Cantus I) ist charakterisiert durch einfache Deklamation in Vierteln und Achteln mit Subsemitonium, Jesus (Baß) bewegt sich im Quintraumen, der zuerst aufsteigend durchschritten und mit dem fallenden Intervall abgeschlossen wird. Nach der eröffnenden sechstaktigen *Symphonia* der beiden obligaten Violinen und den ersten beiden Einsätzen Marias (T. 7ff.) läßt Hammerschmidt die beiden Personen T. 15–26 alternieren. Unvertont bleiben vor allem die barsche erste Entgegnung Jesu (V. 4a), die Anweisungen Marias (V. 5) und Jesu (V. 7f.) an die Diener sowie die Reaktion des Speisemeisters (V. 10), obwohl V. 5 und V. 7f. sich in einer simultanen Vertonung sinnvoll ergänzt hätten.²⁵ Stattdessen schiebt Hammerschmidt zusätzlich zwischen Cantus I und Baß zwei weitere Stimmen mit eigenem, nichtbiblischem Text – der Bitte „segne uns Gott, unser Gott“ – ein (T. 26–47).

23

VI/VII

C I

HERR, sie ha - ben nicht Wein, HERR, sie ha - ben nicht

C II

T

8

B

Mei - ne Stund ist noch nicht kom - men,

B.c.

#

²⁵ „Was er euch sagt, das tut.“ – „Füllt die Wasserkrüge mit Wasser! Schöpft nun und bringt's dem Speisemeister!“

26

VI VII

C I

Wein.

C II

Seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott, seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott,

T

8

Seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott, seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott,

B

B.c.

♩ ♭ 4 3 ♩ ♭

Notenbeispiel 1

Diese beiden Stimmen, Cantus II und Tenor, sind in ihrer Lage nicht direkt benachbart und daher klanglich trotz der weitgehend homophonen Führung in Terzparallelen gut zu unterscheiden. Es stellt sich nun die Frage, wen sie darstellen, da der biblische Text keinen Anhaltspunkt bietet und ihr eigener Text zunächst sehr allgemein erscheint.

Die Erklärung besteht in der Auslegungstradition dieser Perikope. Sie legt den Schwerpunkt nicht auf die Wunderhandlung Jesu im besonderen, sondern auf seine daran abzulesende Bestätigung und Segnung des Ehestandes im allgemeinen. Bereits Luther betonte mit seiner Predigt über diese Perikope den gottgewollten Status der Ehe in Abgrenzung gegen das Papsttum, das ein eheloses Leben höher schätze.²⁶ Arndt handelt in der ersten Hälfte seiner Predigt *Von der Würdigkeit des heiligen Ehestandes / wie der HERR mit seiner Gegenwart denselben zieret*, und ähnlich umfassend äußert sich Heinrich Müller zu Partnerwahl und Ehe.²⁷ In diesem Zusammenhang betont Müller zudem die Notwendigkeit des Gebetes und den Stellenwert einer gesegneten Ehe:

²⁶ M. Luther, *Hauspostille* [s. Anm. 21], S. 110–116.

²⁷ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 191f., ähnlich S. 186ff. und S. 196ff. – H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 124–131 (Predigt insgesamt: S. 124–140). – Siehe auch H.-H. Krümmacher, *Der junge Gryphius* [s. Anm. 18], S. 238: „[...] das Thema des Ehestandes ist bei Herberger ebenso wie in den Postillen von Arndt, Gerhard, Heermann und in dessen Reimgebeten vorherrschend, [...]“.

„Ohne Gebet kan der Ehestand nicht erhalten werden. Er bedarff für allen andern Ständen des Göttlichen Segens, weil aus ihm der Segen in die andern Stände fließen muß. Durchs Gebet aber kommt der Segen zu uns. So mancher Seufftzer in die Höhe, so mancher Segen herab.“²⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint die Form, die Hammerschmidt wählt, vollkommen einleuchtend und adäquat: Die beiden hinzugefügten Mittelstimmen entsprechen demnach dem Hochzeits- bzw. Ehepaar, das für seinen Stand stetig um Gottes Segen bittet.

In diese Interpretation fügt sich der folgende Abschnitt des Dialogs nahtlos ein. Die bisherigen Worte Jesu werden T. 48ff. abgelöst von einer Kompilation aus Psalm 27, 14 („Harre [nur], sey getrost und unverzagt“²⁹) und 5. Mose 7, 13: „Ich wil dich lieben, ich wil dich segnen, ich wil dich mehren.“ Diese Antwort, die Hammerschmidt hier Jesus in den Mund legt, sagt also den erbetenen Segen, auch im Sinn des Kindersegens, zu.

48

B Har-re nur, sey ge-trost und un-verzagt, har-re nur, ich wil dich

B.c.

#

52

B lie-ben, ich wil dich seg-nen, ich wil dich meh-ren,

B.c.

Notenbeispiel 2 (Beispiel reduziert auf Vokalbaß und B. c., d. h. ohne VI I/II)

Nach einer Kombination der bisher eingeführten Text- und Stimmenebenen T. 61–84 folgt ein in allen Stimmen textgleicher Abschlußteil, in dem die Segensbitte ergänzt wird durch die Bitte um Frieden und ein nachdrückliches „Amen“. Die beiden Mittelstimmen, also die Stimmen der sekundären Ebene, führen jetzt die Bitte an, während die Außenstimmen jeweils in der Kadenz am Ende der Phrase verstärkend hinzukommen. Insgesamt kennzeichnet den Dialog so die Verlagerung von der singulären Situation der Hochzeit zu Kana hin zu einer allgemeinen Bedürfnislage.³⁰

²⁸ H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 127.

²⁹ Dieser Vers knüpft inhaltlich gut an Johannes 2, 4 („Meine Stund ist noch nicht kommen.“) an.

³⁰ Eine Erweiterung von einer singulären Situation (Speisung der Fünftausend bzw. Viertausend) zur Frage grundsätzlicher, allgemeiner Bedürfnisse findet auch in *Vater, aller Augen warten auff dich* (I, 20) und *Herr, woher nehmen wir Brod* (II, 10) statt. Dadurch, daß Jesus hier aber von Anfang an eine Gruppe und nicht

Auch die Verknüpfung von Segen und Frieden am Ende des Dialogs hat ihre Parallele in Arndts Predigtschluß und dem dort zitierten Psalm 128 über den gesegneten Hausstand: „Sihe / also wird gesegnet der Mann / der den HErren fürchtet. Der HErren wird dich segnen auß Zion / daß du sehest [...] deiner Kinder Kinder / Friede über Israel! Das helfe GOtt uns allen in Ewigkeit! Amen!“³¹

An diesem Beispiel wurde besonders gut der Zusammenhang zwischen der traditionellen Exegese eines bestimmten Textes und der von Hammerschmidt gewählten kompositorischen Struktur deutlich. Schon hier zeigte sich, daß das Schriftwort sich für Hammerschmidt nicht auf „ein gegebenes Dogma“ beschränkt, „das in diesem Sinne in Musik zu setzen war“³². Sicher besaß das Schriftwort volle Autorität, doch löst er sich in vielen seiner Dialoge davon, dieses Schriftwort quasi in Dialogform verlesen zu lassen. Stattdessen nimmt Hammerschmidt das aus der Predigtlehre stammende Ziel der *applicatio* – also der Anwendung des Textes auf die Gläubigen – auf und erweist sich damit als Teil einer Entwicklung, die Jonah Clarence Kliewer als einen der Grundzüge in der Geschichte des Dialogs im 17. Jahrhundert ansah: „[...] the dramatic Gospel dialogue, which participated in and interpreted the reading of the Gospel, gave way to the reflective dialogue which apparently was sermon-centered.“³³ Wie weit die applikative Umsetzung des Textes bei Hammerschmidt reicht, soll anhand weiterer Beispiele beleuchtet werden.

V

In der Vertonung der Perikope über die Hochzeit zu Kana kamen zu den im Bibeltext enthaltenen Personen zwei weitere Figuren hinzu, die bereits aufgrund des eigenen Textes als selbständige Ebene zu erkennen waren. Im Kontext ließ sich ihre Identität als die eines Ehepaares feststellen.

In dem nun zu betrachtenden Dialog *Bist du Gottes Sohn* (I, 17) zum Sonntag Invocavit verfährt Hammerschmidt anders. Er entnimmt der Perikope, die die Versuchung Jesu durch den Teufel nach Matthäus 4, 1–11 beinhaltet, alle Sätze in direkter Rede, fügt aber keine weiteren Texte hinzu. Als Personen sind damit zunächst Jesus (Baß) und der Teufel, als Alt besetzt, gegeben. Der Reihenfolge der drei Versuchungen V. 3, 6 und 9 entsprechend, setzt der Teufel dreimal an, nämlich T. 1–9, T. 24–42 und T. 53–74, dann dreimal alternierend mit der Erwiderung Jesu. Des Teufels einfache Deklamation bleibt zunächst auf den Ambitus einer Quinte beschränkt, während Jesus sehr bald den Oktavraum aus- und überschreitet (T. 9–13) und dabei das Wort „geschrieben“ durch ein kleines Betonungsmelisma hervorhebt. Erst die Katabasis-Figuren zu dem Text „so laß dich

Einzelpersonen gegenübersteht, wird die Erweiterung dort nur auf der textlichen Ebene deutlich. Wo darüber hinaus die Jünger Jesu diese Gruppe bilden, ist der Schritt zu einem Gespräch zwischen Jesus und späteren Nachfolgern nicht mehr groß und in der Besetzungsstruktur gar nicht mehr erkennbar.

³¹ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 195.

³² F. Blume, *Das monodische Prinzip* [s. Anm. 4], S. 142.

³³ J. C. Kliewer, *The German Sacred Dialogues* [s. Anm. 11], S. 210; siehe auch S. 193.

hinab“ (T. 29f.) und „so du niederfällst und mich anbetest“ (T. 55–57, T. 71–74) erweitern den Tonumfang des Altens (Satan) nach unten.

Auf der Seite Jesu nun setzt Hammerschmidts Erweiterung an, und zwar in Form von zwei Canti, die bis auf einzelne kadenzbedingte Abweichungen immer in Terzparallelen geführt werden. Nachdem der erste Teilvers Jesu (V. 4a) erklingen ist, setzen sie in T. 12 imitierend ein. Dabei sind der Text und durchgängig auch das motivische Material identisch. Sofort stellt sich auch hier die Frage nach der Identität dieser beiden Stimmen: Es könnte sich sowohl um die in V. 11 erwähnten Engel handeln als auch – ähnlich dem vorhergehenden Beispiel – um ‚sekundäre‘ Personen, deren Anwesenheit im Dialog dann aber näher zu begründen und zu bestimmen wäre. Die beiden Canti als Engel zu erklären, liegt zunächst näher; es sprechen jedoch mehrere Gründe dagegen: Der Bibeltext spricht klar davon, daß zuerst der Teufel Jesus verläßt und dann die Engel erscheinen. Sie könnten im Dialog also in einem eigenen Abschlußteil vorkommen, aber nicht schon während der Versuchungen, wie es bei Hammerschmidt der Fall wäre. Außerdem ist zu vermuten, daß ihr Dienen nicht in einem Wiederholen der Worte Jesu bestanden hat, sondern eher in einem Zuspruch. Bei einer Begleitung Jesu in den Versuchungen entgegen dem genauen Wortlaut schließlich wäre tatsächlich eine simultane Begleitung zu erwarten, quasi als textierte Form des in der zweiten Jahrhunderthälfte aufkommenden, gewöhnlich durch Streicher gebildeten „instrumentalen Heiligenscheins“³⁴.

Stattdessen folgen die beiden Stimmen Jesus stets nach. Durch den iterativen Einsatz Jesu in T. 12f. mit „der Mensch, der Mensch, der Mensch“, den die Canti im folgenden Takt aufnehmen, entsteht der Eindruck eines Vorsprechens und quasi lernenden Nachsprechens in kleinen Einheiten.

Auch die Vertonung der zweiten Vershälfte von T. 15–24 ist in dieser Art strukturiert, ebenso wie die Erwiderung auf die zweite Versuchung T. 42–53. Die in diesem Teil ‚erarbeitete‘ Phrase „du solst Gott, deinen Herren nicht versuchen“ wird von den Canti auch in der dritten Auseinandersetzung mit dem Teufel beibehalten (T. 53–85), während Jesus dem Versucher sein „heb dich weg von mir, Sathan!“ in kurzen, aber prägnanten Einwüfen mit großen Intervallsprüngen entgegengesetzt (T. 57f. und öfter). Die Auseinandersetzung erreicht in dieser Phase durch die Verschränkung der Textabschnitte aller Personen, den nicht nur ein-, sondern dreimaligen Einsatz des Teufels (T. 53ff., 60ff., 71ff.) und den dadurch ausgelösten energischen Tonfall Jesu ihre höchste Intensität.

9

B. Es steht ge - schrie - ben: der Mensch, der Mensch, der

B.c. 7 6 #

³⁴ Siehe dazu M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], S. 37, 71 und 92.

11

C I

C II

B

B.c.

Es steht ge - schrie-

Es steht ge - schrie-

Mensch le - bet nicht vom Brod al - lein, der Mensch, der Mensch, der

13

C I

C II

B

B.c.

ben: der Mensch, der Mensch, der Mensch le - bet nicht von Brod al-

ben: der Mensch, der Mensch, der Mensch le - bet nicht von Brod al-

Mensch le - bet nicht von Brod al-

15

C I

C II

B

B.c.

lein, son-dern von ei-nem

lein, son-dern von ei-nem

lein, son-dern von ei-nem ieg - li-chen Wort, das durch den Mund Gottes ge - het.

h

Notenbeispiel 3

Welche Position haben die beiden Canti nun in dieser Auseinandersetzung, falls es sich nicht um Engel handelt, sondern wie im ersten Beispiel um spätere Gläubige? In der

exegetischen Tradition wird die Versuchung Jesu nicht als ein singuläres, auf Jesus beschränktes Ereignis betrachtet, sondern als erläuternd und beispielhaft für Situation und Handeln der Christen, also der Nachfolger Jesu, gesehen. Diese Sichtweise ist keine Neuerung des 17. Jahrhunderts, sondern zieht sich schon als Leitgedanke durch Luthers Predigt:

„[...] So thut er [der giftige feind], wie er mit Christo thun hat, unnd sihet, das er sie an das Creutz henge und umbbringe. In solcher fahr stehen alle Christen. [...] Darumb sollen wir das Exempel Christi mit fleiß lernen, auff das wir solchem feinde auch mögen begegnen, und er ablassen müsse.“³⁵

Luther beläßt es nicht bei einer theoretischen Erörterung, sondern schlägt dem Predigthörer konkrete Entgegnungen vor, die er in direkter Rede in seine Predigt einfügt. Die Begegnung mit dem Teufel wird nicht nur für Jesus, sondern auch für den Christen als real und persönlich dargestellt:

„Da muß man lernen und sich wider solche anfechtung wehren und sagen: Teuffel, du wolst mich gern vom wort bringen, Nein, es soll dir nicht gelingen.“³⁶

Und an anderer Stelle:

„Wir aber sollen dem Teuffel unter augen treten und jm sagen, wie Christus sagt: ‚Teuffel, hebe dich von mir weg, Es stehet geschrieben: Du solt Gott deinem Herrn allein dienen‘.“³⁷

Arndt zieht dieselben Verbindungslinien, wobei sein Ausgangspunkt in der Situation des ‚Heute‘ liegt und das biblische Geschehen auf typologische Weise als ‚Vor-Bild‘ des Kommenden gesehen wird: „Dieses gilt uns / und ist unser Spiegel / wie der Sathan die Christen anfechten / und wider den Glauben disputieren werde / GOTTES Wort auß dem Herten zu reissen.“³⁸ Die Anweisung an den Christen ist dann ähnlich formuliert wie bei Luther: „Dawider sollen wir deß HERRN Christi Kunst lernen / und uns wehren mit GOTTES Wort / und mit dem HERRN antworten / Deut. 8 [...]“³⁹ Der Vergleich mit Heinrich Müller zeigt, daß sich dieser exegetische Zug durch das 17. Jahrhundert hindurch nahezu unverändert erhalten hat: „Hier ist das Schwert deß Geistes / welches ist das Wort Gottes. Damit ficht Christus / damit müssen wir alle wider den Teuffel fechten.“⁴⁰ Müller greift hier das Bild der geistlichen Waffenrüstung aus Epheser 6, 10–17 auf und

³⁵ M. Luther, *Hauspostille* [s. Anm. 21], S. 171.

³⁶ Ebd., S. 173.

³⁷ Ebd., S. 177.

³⁸ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 304.

³⁹ Ebd., S. 307; „Deut. 8“ bedeutet 5. Mose 8.

⁴⁰ H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 264.

setzt so durch die äußere Form der biblisch geprägten Sprache und Metaphorik gleich den inhaltlichen Anspruch – den Einsatz des Wortes Gottes – um.

Sehr wahrscheinlich repräsentieren also die beiden Canti in Hammerschmidts Vertonung der Versuchung Jesu als allegorische Figur den Gläubigen, dem das Exempel Jesu zur Bewältigung seines eigenen Glaubenslebens dient. Die Besetzung mit zwei Stimmen in Terzparallelen verhindert die Zuordnung zu einer bestimmten Einzelperson und deutet einen Plural an, läßt aber gleichzeitig erkennen, daß sich die Situationen, in denen sich die Gläubigen je und je befinden, immer gleichen.⁴¹ Zwar war die Anwendung des biblischen Geschehens als eines Exempels, wie gezeigt, auch bei Luther stark ausgeprägt. Doch könnte es wohl mit dem neuen Blickwinkel Arndts – der den biblischen Text als einen sofort reflektierenden Spiegel begreift – zusammenhängen, daß die Dialogkomposition der Gemeinde nicht einfach ein Exempel vorstellt, sondern den Transfer auf die Gläubigen selbst vollzieht und darstellt.

Erst in der abschließenden Phase des Dialogs T. 85–112 erhält der nunmehr einzige vorgetragene Text, das Gebot aus 5. Mose 6, 13⁴², einen appellativen Charakter gegenüber den Zuhörern. Der Teufel taucht als Widersacher nicht mehr auf und tritt damit auch als Adressat der Rede Jesu und der Gläubigen in den Hintergrund. Die Rede Jesu nimmt nicht mehr so viel Raum ein, und die Terzparallelen der Canti werden zugunsten einfacher Imitationen teilweise aufgelöst (T. 90–97, 99f. und 106f.).

106

C I und ihm al - lein, und ihm al - lein, und ihm al - lein, und ihm al - lei - ne

C II [nen.] und ihm al - lein, und ihm al - lein, und ihm al - lei - ne

B lein, und ihm al - lein, und ihm al - lei ne

B.c.

⁴¹ Vgl. auch den Evangelienjahrgang Augustin Pflegers, der häufig zwei Soprane als Stimmenpaar einsetzt und diese meist explizit mit „Fideles animae“ bezeichnet (*EdM*, Bd. 50 und 64, hrsg. v. Fritz Stein, Kassel etc. 1961 und 1964).

⁴² „Du sollst anbeten Gott, deinen Herrn, und ihm alleine dienen.“ (Zitiert nach Matthäus 4, 10).

109

C I
die - nen, und ihm al - lei - ne die - nen.

C II
die - nen, und ihm al - lei - ne die - nen.

B
die - nen, und ihm al - lein, und ihm al - lei - ne die - nen.

B.c.
4 # b 4 #

Notenbeispiel 4

Der letzte Vers erscheint dadurch unabhängiger von Versuchungsszene und Personen. In diesem immer gültigen Gebot ist der zeitliche Abstand zwischen biblischem Geschehen und Jetzt-Zeit der Gläubigen aufgehoben.

VI

Zuletzt wurden in den *Musicalischen Gesprächen* zwei nicht im Bibeltext verankerte Stimmen als Stellvertreter der Nachfolger Jesu gezeigt, wie sie sich für ähnliche Situationen die Worte Jesu aneignen. Das nun folgende Beispiel, der Dialog *HErr, ich bin nicht werth* (I, 11) für den 3. Sonntag nach Epiphania, geht von einer anderen Konstellation und ihrem spezifischen Auslegungshintergrund aus.

Auf den ersten Blick sind einige Strukturen ähnlich angelegt wie in der Versuchungsszene: Auch hier, bezugnehmend auf die Verse 5–13 der Perikope Matthäus 8, 1–13, findet eine Begegnung zwischen zwei Personen statt, nämlich zwischen einem Hauptmann, der um Heilung für seinen Knecht bittet (V. 8), und Jesus (vertreten mit V. 13).

Der Hauptmann tritt nach einer achttaktigen *Symphonia* der Posaunen, die einzelne Elemente des Dialogs vorwegnimmt⁴³, zuerst fünfzehn Takte lang (T. 9–23) alleine auf und trägt seine Bitte vor. Eindringlichkeit wird erreicht durch eine chromatische Linie in T. 12–14, die sich steigernde Sequenz T. 16–19 und die flehentliche Dehnung des Wortes „ein“ in T. 21.

⁴³ Vgl.: T. 1f. mit T. 16ff. und T. 38ff.; T. 2f. mit T. 99f. in den Canti und T. 101f. im Tenor; die rhythmische Struktur von T. 4 mit T. 95–98 und T. 121–129, ebenfalls in den Posaunen.

9

T. 8 HErr, ich bin nicht werth, daß du un - ter mein Tach ein - ge - hest, ich bin nicht

B.c. 6 # 4 b b

13

T. 8 werth, Herr, ich bin nicht werth, daß du un - ter mein Tach nur ein wort,

B.c. # b #

Notenbeispiel 5

Die Antwort Jesu, in einem eigenen Abschnitt (T. 23–31) vorgetragen, besteht zunächst noch nicht in einer Heilungszusage, sondern in der Selbstcharakterisierung als „dein Arzt“, also als Arzt ‚für dich‘. Die Würde Jesu, der hier mit einem Vers aus dem Alten Testament spricht (2. Mose 15, 26)⁴⁴, wird erhöht durch die Posaunen, die im ganzen Dialog nur seine Redeanteile begleiten, also in den Abschnitten der anderen Personen pausieren oder während des alternierenden Dialogs T. 49–79 ausschließlich die Motive Jesu imitieren.⁴⁵

Ebenso wie in der Versuchungsszene kommen nun zwei Canti dazu, auch hier weitgehend in Terzparallelen. Allerdings folgen sie nicht einer der beiden Personen direkt auf dem Fuße, sondern bringen die textlich und musikalisch gleiche Bitte wie der Hauptmann in einem eigenen fünfzehntaktigen Abschnitt vor (T. 31–45). Sie erhalten so in T. 46–51 die Antwort Jesu als eine, die ihnen direkt gilt und nicht über die Person des Hauptmanns vermittelt ist.

T. 1–8	Alt- u. Tenorposaune	<i>Symphonia</i>	
T. 9–23	Tenor	Matthäus 8, 8 (Paraphrase)	Bitte
T. 23–31	Baß	2. Mose 15, 26	Antwort
T. 31–45	Cantus I u. II	Matthäus 8, 8 (Paraphrase)	Bitte
T. 45–51	Baß	2. Mose 15, 26	Antwort

⁴⁴ Alttestamentliche Aussagen werden sowohl in den Predigten als auch bei Hammerschmidt selbstverständlich Jesus als demjenigen, der als Gottes Sohn von Anfang an auch hinter dem Alten Testament steht, in den Mund gelegt. – In den *Musicalischen Gesprächen* wird 2. Mose 15, 26 noch verwendet in I, 11 und II, 15, weitere alttestamentliche Verse als Worte Jesu in I, 7; I, 10; II, 12.

⁴⁵ Vgl. Anm. 34.

Bis zu diesem Punkt reicht die Erklärung, die oben für eine solche Konstellation erarbeitet wurde, aus: Eine biblische Begegnung bildet die Grundlage und gleichzeitig den Ausgangspunkt für den Transfer auf den als Stimmenpaar erscheinenden Gläubigen, der sich eine der beteiligten Personen zum Exempel oder Vorbild nimmt. Luthers Auslegung bewegt sich wiederum in diesem Rahmen:

„Ein seer treffliches Exempel ist es, das diser Man so gewiß und eygentlich auff das wort Christi fussen kan. Erstlich versihet er sich zu Christo alles guttes. Darnach bittet er nicht mer, denn er soll nur ein wort sagen, auff das selbe harret er mit höchstem vertrauen und freude als auff den eynigen schatz, wenn er den hab, das seinem Knecht nichts mehr felen, sonder er frisch und gesund wer sein. Das lerne jhm nach thun, der du das wort schon hast.“⁴⁶

Auch Arndt läßt den entsprechenden Abschnitt seiner Predigt handeln *Vom Hauptmann und seinem gewaltigen Glauben* und entfaltet darin Demut, Stärke, Liebe und Nutzen des Glaubens.⁴⁷

In der Vertonung Hammerschmidts findet sich nun aber eine Textänderung, die nicht nur die Gläubigen, sondern auch den biblischen Hauptmann betrifft. Anstelle von „so wird mein Knecht gesund“ (V. 8) heißt es „so wird meine Seele gesund“. Diese Textfassung entspricht wörtlich einem seit dem 10. Jahrhundert nachweisbaren Kommuniongebet, das seit der Zeit Pius' V. (1566–1572) eines der für den Priester verbindlichen Rüstgebete des römisch-katholischen *Ordo missae* ist.⁴⁸

Heinrich Müller zieht eine sehr ähnlich klingende Parallele zwischen Hauptmann und Gläubigem: „Schlechte Glückseligkeit, daß JESus in dein Hauß komme, wann er nicht auch in dein Hertz kommt. Noch kommt JESus, mein Christ, an dein Hertz, antworte du mit dem Hauptmann: Herr, ich bin nit werth, daß du in mein Hertz gehst.“⁴⁹ Der Schwerpunkt liegt damit weniger auf dem gläubigen Zutrauen zu Christus wie bei Luther, sondern stärker auf dem Erkennen und Bekennen der eigenen Sündhaftigkeit. Verschärfend wirkt der Hinweis, Jesus komme „noch“, also vielleicht irgendwann einmal nicht mehr. Dem Haus des Hauptmanns entspricht das Herz des Menschen, und es liegt nahe, daher unter dem kranken Knecht die kranke Seele oder zumindest den kranken Inhalt des Herzens zu verstehen.

Tatsächlich zieht Müller die Krankheit des Knechtes auf die geistliche Ebene: „Die Gicht ein Bild der Sünden. [...] Der Gichtbrüchige lag. Der Sünder ligt auch, er ligt im

⁴⁶ M. Luther, *Hauspostille* [s. Anm. 21], S. 121.

⁴⁷ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 202 und 205–207.

⁴⁸ Bernhard Klaus, „Die Rüstgebete“, in: *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, hrsg. v. K. F. Müller und W. Blankenburg, Bd. 2, Kassel 1955, S. 536. – Vermutlich war dieses Gebet auch in protestantischen Gebieten noch bekannt; der erste Teil findet sich z. B. zu Beginn eines „Gebät[s] vor dem H. Abendmahl“ in: *Tägliches Himmelauffsteigentes Opffer. Christliches Gebätbuch / [...]*, Frankfurt/Main 1673, S. 83.

⁴⁹ H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 150.

Argen wie die Sau im Koth; [...]“⁵⁰ Seine Auslegungen zu Krankenheilungen enthalten grundsätzlich diesen Gedankengang, so auch bei der Heilung des Aussätzigen, die den ersten Teil (V. 1–4) der Perikope des 3. Sonntages nach Epiphania einnimmt: „Denn was ist die Sünde anders als ein geistlicher Aussatz? Siehe, ein Aussätziger. Siehe dich selbst an, so siehest du diesen Aussätzigen. Dieser eine ist der Spiegel, darinn wir alle unser Bild finden.“⁵¹

Genauso häufig wie bei Müller findet sich die dargelegte Exegese bei Arndt, auch wenn er sie nicht auf den Knecht des Hauptmanns anwendet. Am Beispiel der Heilung des Taubstummten, Perikope des 12. Sonntages nach Trinitatis, kommt sein Textverständnis klar zum Ausdruck:

„Dieser arme Mensch ist unser aller Bild und Spiegel / in welchem wir uns selbst und unser Elend besehen und anschauen sollen. Dann diß ist die Hauptursach / warumb uns der liebe GOtt solche arme Leut für die Augen stellet / als wollte er sagen: Sihe diesen armen Menschen an / so sihest du dich selbst / was dieser außwendig ist an seinem Leibe / das bistu inwendig in deiner Seele.“⁵²

Wichtig ist, daß es sich dabei um eine prinzipielle Auffassung des Textes handelt, die von Anfang der Predigten an greift, und nicht etwa um den letzten Schritt der Auslegung.

Dieser Auffassung trägt die vorliegende Komposition Hammerschmidts Rechnung, indem sie – wie gezeigt – die Gläubigen auch hier sehr früh einbezieht. Außerdem fügt Hammerschmidt weitere perikopenfremde Texte an, die die geistliche Zielrichtung verdeutlichen:

T. 51–74	Tenor, ab T. 62 Cantus I u. II dazu	Matthäus 8, 8 (Paraphrase)
	Baß	Matthäus 9, 2
T. 74–83	Baß	Matthäus 9, 2
		Matthäus 8, 13
T. 84–130	Tutti	Psalm 103, 2+3

Nach den Abschnitten des Hauptmanns und der Gläubigen mit der jeweiligen Antwort Jesu (T. 1–51) nimmt der Hauptmann mit seiner Bitte ab T. 51 den Dialog mit Jesus wieder auf, an dem dann ab T. 62 auch die Gläubigen teilnehmen. Jesus antwortet jetzt mit der Zusage an den Gichtbrüchigen aus Matthäus 9, 2: „Sey getrost, [...] deine Sünde

⁵⁰ Ebd., S. 148.

⁵¹ Ebd., S. 143.

⁵² J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 1129. – Sehr ähnlich die Parallelstelle bei H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 702: „Dieser Tauber und Stummer ein Spiegel, darinn sich präsentirt das Bild aller Menschen, wie sie Fleisch vom Fleisch gebohren seyn. Dann, was er äusserlich am Leib, das sind wir alle von Natur innerlich an der Seelen.“ Müller gibt im folgenden eine lange Aufzählung verschiedener „Tauber“ und „Stummer“ in allen Ständen und Lebensaltern (S. 704).

sind dir vergeben.“ Erst dann erfolgt in einem kleinen solistischen Abschnitt die Antwort aus der Perikope.⁵³ Der ausgedehnte Schlußteil im Tutti formuliert mit Psalm 103, 2 und 3 die Aufforderung zum Dank sowohl für geistliche als auch für leibliche Heilung: „Meine Seele, lobe den Herren, und vergiß nicht, was er dir guts gethan hat: der dir alle deine Sünde vergiebet, und heilet alle deine Gebrechen.“

VII

Zusammenfassend läßt sich sagen: In den untersuchten Predigten Arndts und Müllers dominiert die geistliche Auslegung, die Zustand und Heilung bestimmter, in der Bibel genannter Kranker als Bild für die geistliche Krankheit der Menschen im allgemeinen liest.⁵⁴ Diese Art der Exegese dient zur Übertragung und Zuspitzung auf die Situation des Hörers, der in den Predigten oft auch direkt angeredet wird. Das Ziel ist es, sich die biblische Figur nicht (nur) als Exempel für das eigene Handeln in der Folgezeit, im Sinne eines chronologischen Nacheinander, vorzunehmen; der häufig eingesetzte Begriff des „Spiegels“ zeigt vielmehr, daß es um eine Erkenntnismethode geht, bei der gleiche Züge in der Verfassung der biblischen Person und dem Wesen des Gläubigen festgestellt werden sollen.

Typisch ist der betrachtende, reflektierende Charakter dieser Haltung, die sich nicht erst im Einsatz von reflektiven Texten wie Gebeten oder Meditationen äußert, sondern schon die Auffassung biblischen Geschehens selbst bestimmt. Für die Vertonung bedeutet das, daß durchaus auch die allegorische, „reflektive“⁵⁵ Umsetzung eines ursprünglich „realen“ biblischen Geschehens möglich ist, ja sogar das Verständnis der Zeit deutlicher zum Ausdruck bringt als eine auf die buchstäbliche Inhaltsebene beschränkte Wiedergabe.

⁵³ Matthäus 8, 13: „Gehe hin, dir geschehe, wie du gegläubet hast.“

⁵⁴ Schon im Verständnis der Hochzeit zu Kana zeigte sich die Bewegungsrichtung von biblischer Einzelsituation zu überzeitlicher Geltung.

⁵⁵ Der Terminus „reflektiv“ ist im Hinblick auf die Vorstellung des „Spiegels“ noch zutreffender.

Heinrich Schütz: *Selig sind die Toten* (1648)

Musikalische Syntax als Bedeutungsträger

von Markus Rathey

I

Die Motetten der *Geistlichen Chormusik* stehen nicht nur seit langem im Mittelpunkt der praktischen Schützrezeption, sondern haben auch das wissenschaftliche Schützbild entscheidend geprägt. Bereits in der zweiten Hälfte des vorigen und insbesondere seit den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts kam es – im Gefolge der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen – zu einer Idealisierung sowohl des Komponisten als auch seines Werkes. Die *Geistliche Chormusik* wurde zur „Projektionsfläche außermusikalischer Ideen und Ideologien“¹ und diente „als Modell protestantisch-kirchlicher und deutscher Musik“². Die einen sahen in Schütz den Prediger, der in vorbildhafter Weise die Aussage eines biblischen oder liturgischen Textes in Musik zu übersetzen vermochte³; anderen – wie etwa Hans Joachim Moser – war die *Geistliche Chormusik* ein Monument des „Ewigdeutschen“⁴, in dem sich Schütz bewußt gegen die italienische Musik, den *Stile nuovo*, gewandt habe.⁵ Nicht selten erschöpfte sich die Interpretation seiner Werke im Auffinden musikalisch-rhetorischer Figuren, welche die einseitige Verengung des Schützbildes auf den „Musicus poeticus“ und „Musicus theologicus“ zu rechtfertigen schienen.

Seit den späten siebziger Jahren ist allerdings eine Umorientierung in der Interpretation der Kompositionen von Schütz zu beobachten. Der Erkenntnis folgend, daß sich ihre Bedeutung nicht in einer vorbildlichen Sprachvertonung erschöpfe, richtete sich der Blick nun vermehrt auf die musikalischen Parameter.

¹ Jutta Schmoll-Bartel, „Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der ‚Geistlichen Chormusik‘ von Heinrich Schütz“, in: *Mf* 45 (1992) S. 233.

² Ebd.

³ So versteht Walter Blankenburg die Musik von Schütz als „Interpretin des Wortes“ und erkennt in ihr „subjektiv [...] durchglühte“ und „geradezu prophetische Züge“ (W. Blankenburg, „Zum Verständnis von Heinrich Schütz“, in: *MuK* 31 (1961) S. 230f.). In ähnlicher Ausrichtung schreibt auch Eberhard Schmidt: „Schütz hat die Bibeltexte der Lutherbibel in ihrer Sprach- und Satzstruktur erforscht, gegliedert und durch Wiederholen oder Aufbereiten Sinneinheiten geschaffen.“ (E. Schmidt, „Heinrich Schütz. Ausleger der Heiligen Schrift“, in: *MuK* 56 (1986) S. 72).

⁴ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, S. 495.

⁵ Etwas weniger ideologisch geprägt sieht Thrasylulos Georgiades Schütz' Bedeutung für die deutsche Musik. Er räumt der *Geistlichen Chormusik* eine herausragende Stellung ein, da diese erstmals vom deutschen Text und damit dem deutschen Sprachduktus her konzipiert sei (vgl. T. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin 1954, S. 62–70 und ders., *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 183–193).

„Der Perspektivenwechsel von Schütz als Prediger des biblischen Wortes zum Baumeister des musikalischen Satzes führte zum Kategorienwechsel innerhalb der Forschungen zur *Geistlichen Chormusik*. [...] Das punktuelle Analysieren mußte einer komplexeren Perspektive weichen, die auf die Darlegung des musikalischen Gesamtzusammenhangs der Einzelmotette aus war.“⁶

Symptomatisch für diese veränderte Sichtweise ist etwa Werner Breigs Untersuchung *Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik“*⁷, in der er die „Gesetze der Zusammenordnung der Teile zum Ganzen“⁸ anhand der Besetzungs-, Text- und Kadenzdisposition darstellte und damit die innere musikalische Logik der Motetten, unabhängig von ihrer Beziehung zur Sprache, hervorhob.

Michael Heinemann faßte die Vielschichtigkeit des gegenwärtigen Schützverständnisses in seiner Schützbiographie so zusammen:

„Schütz' Komponieren ist, so will es scheinen, wenn man sich eingehender mit seiner Musik wie auch analytischen Kommentaren beschäftigt, doppelt determiniert. Zum einen durch einen Bezug zur Sprache, ohne die ihr, wie zahlreiche Musikhistoriker glauben machen wollen, geradezu die existentielle Grundlage fehle [...]; zum anderen in einer Rückbindung an ein rational strukturiertes Gefüge, das nicht nur die Musik trägt.“⁹

Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, die Struktur einer Komposition, einer auf den ersten Blick rein musikalischen Erscheinung, im Kontext und auf dem Hintergrund der Theologie des frühen 17. Jahrhunderts zu betrachten, so ist damit kein Rückschritt zu einer rein theologischen Schütz-Interpretation intendiert. Vielmehr soll der Zusammenhang zwischen inhaltlich-theologischen und innermusikalischen Parametern aufgezeigt und in seinen historischen Kontext gestellt werden.

Jutta Schmall-Bartel hat im Hinblick auf die theologische Ausrichtung der *Geistlichen Chormusik* festgestellt:

„[...] eine thematische Einheit fast aller Texte ist unübersehbar. Sowohl die Choraltexte als auch die neutestamentlichen Texte der Geistlichen Chormusik sind christozentrische Texte. Aber – und das ist entscheidend – auch die Mehrzahl der alttestamentlichen Texte kann man als prophetische Ankündigungen Christi verstehen. Die

⁶ Schmall-Bartel [s. Anm. 1], S. 235.

⁷ Werner Breig, „Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik““, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel 1987, S. 123–131.

⁸ Ebd., S. 123.

⁹ Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 103.

Textauswahl scheint also von der theologischen Idee der Christozentrik geleitet, die in der lutherischen Orthodoxie besondere Betonung erfuhr.“¹⁰

Die Untersuchung der Begräbnismotette *Selig sind die Toten* wird zeigen, daß es nicht nur die Christologie der zeitgenössischen Theologie war, die Einfluß auf die Komposition der *Geistlichen Chormusik* hatte, sondern daß auch das Schriftverständnis der altprotestantischen Orthodoxie – und damit einhergehend deren Pneumatologie – seine Spuren hinterlassen hat.

II

Der folgende analytische Überblick beschränkt sich auf die Darstellung der Struktur und des Aufbaus der Motette; weitere kompositorische Parameter wie Satz, Soggettobildung, Besetzungsdisposition und auch Textausdeutung werden nur dann herangezogen, wenn sie etwas zur Verdeutlichung der Struktur beitragen.

Werner Breig hat in seinem bereits zitierten Aufsatz zur Syntax der *Geistlichen Chormusik* eine Übersicht über den Aufbau der Motette *Selig sind die Toten* vorgelegt und die einzelnen Abschnitte nach Besetzung, Text, Tonart und Kadenz differenziert. Die folgende Übersicht beschränkt sich demgegenüber zunächst auf eine Unterteilung in neun Abschnitte, wobei sie zunächst nur der Verteilung des zugrundeliegenden Textes folgt. Die anschließende Analyse der Komposition wird zu zeigen haben, inwieweit eine Korrespondenz zwischen textlicher und musikalischer Struktur besteht:

- A Selig sind die Toten
- B die in dem Herren sterben
- A' Selig sind die Toten
- B' die in dem Herren sterben von nun an
- C Ja, der Geist spricht
- D sie ruhen von ihrer Arbeit
- E und ihre Werke folgen ihnen nach.
- D' sie ruhen von ihrer Arbeit
- E' und ihre Werke folgen ihnen nach.

Die Motette beginnt mit einem ‚solistischen‘ Einsatz des ersten Tenors, dem die restlichen Stimmen eine Mensur später in einem überwiegend homorhythmischen Satz folgen. Wegen des vorgezogenen Einsatzes des ersten Tenors sowie seiner von den übrigen Stimmen abweichenden rhythmischen Gestaltung erscheint er in diesem Anfangsabschnitt als Hauptstimme und bleibt auch nach Hinzutreten der restlichen Stimmen deutlich als solche vernehmbar.

¹⁰ Schmoll-Bartel [s. Anm. 1], S. 233, Anm. 4.

Daß Schütz dieser Stimme in der Tat eine besondere Rolle zuge-dacht hat, macht der Beginn des Teils B deutlich, in dem nun das Soggetto eines neuen Textabschnitts imitierend verarbeitet wird. Dieses Soggetto basiert auf einem von der Oberquint zum Grundton absteigenden und auf der Oberterz endenden gebrochenen Dreiklang. In seiner Grundsubstanz greift es damit auf den Verlauf des ersten Tenors im ersten Abschnitt zurück, der auf einem Dreiklang basiert.

Tenor I

Se - lig sind die To - ten

Tenor I

die in dem Her - ren ster - - - -

Notenbeispiel 1

Interpretiert man den absteigenden Dreiklang als musikalisch-rhetorische Figur, so ist er als eine *Katabasis*¹¹ zu verstehen, die das Sterben des Menschen verdeutlichen soll. Mit der Wahl desselben musikalischen Grundmaterials verklammert Schütz den ersten und zweiten Abschnitt der Motette; sie sind in Text und Aussage auch insofern aufeinander bezogen, als der Relativsatz „die Toten“ genauer bestimmt.

Anstatt nun dem Reihungsprinzip der klassischen Motette zu folgen und in einem nächsten Teil einen weiteren Textabschnitt zu verarbeiten, greift Schütz nochmals auf den Text des Anfangs zurück und vertont ihn ein zweites Mal. Wiederum setzt zunächst ein Tenor ein (nun ist es der zweite Tenor), und wiederum macht das Anfangsmotiv eine Metamorphose durch. Das Soggetto kehrt nun nicht mehr zur Oberterz zurück, sondern löst sich ganz in einzelne Terzsprünge auf. Dennoch bleibt die Beziehung zu den Abschnitten A und B deutlich:

Tenor II

se - lig sind, se - lig sind die To - ten

Notenbeispiel 2

Auch der Text von Teil B wird ein weiteres Mal (B') in einem wiederum imitierenden Abschnitt verarbeitet; sein Soggetto modifiziert das Soggetto des zweiten Abschnitts. Der Abschnitt endet vierstimmig, er verzichtet in der Kadenz auf den Baß.

Waren die ersten vier Abschnitte der Motette von einem absteigenden Dreiklang oder fallenden Terzen geprägt, so erscheint in Teil C mit neuem Text auch neues musikalisches Material. Die Bewegungsrichtung kehrt sich um; es dominieren aufsteigende Terz-, Quart- und Quintsprünge:

¹¹ Vgl. die Definition der Katabasis bei Athanasius Kircher: „Catabasis siue descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus seruitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atq[ue], infimis rebus exprimentis, vt illud Massaini: Ego autem humilitatus sum nimis, & illud Massentij, descenderunt in infernum viuentes.“ – A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Liber VIII, S. 145.

S. I Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

S. II Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

A. Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

T. I Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

T. II Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

B. Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

Notenbeispiel 3

Gewicht erhält der Abschnitt dadurch, daß erstmals nach 20 Mensuren wieder die Vollstimmigkeit des Beginns erreicht wird, während die imitierende Durchführung in B' allenfalls fünf Stimmen einbezog. Darüber hinaus verwendet Schütz in diesem Teil, in dem der Text „Ja, der Geist spricht“ zweimal von allen sechs Stimmen vorgetragen wird, am Ende jeder Textdurchführung eine perfekte bassierende Kadenz, wohingegen die vorhergehenden Teile nur mit tenorisierenden oder imperfekt bassierenden Kadenzen abgeschlossen wurden.¹²

Der folgende Teil D ist – dem zugrundeliegenden Text entsprechend („sie ruhen von ihrer Arbeit“) – in ruhigen Notenwerten (bei fast gänzlicher Aussparung der Minima) und unter deutlicher Verlangsamung des harmonischen Rhythmus gestaltet. Die Stimmzahl ist gegenüber Abschnitt C wieder reduziert und verzichtet am Anfang auf ein Baßfundament (Notenbeispiel 4):

S. I Sie ru - hen, sie ru - hen

S. II Sie ru - hen, sie ru - hen

A. Sie ru - hen

T. I Sie ru - hen

T. II Sie ru - hen

B. Sie ru - hen

Das Soggetto von Abschnitt E steht in deutlichem Kontrast zum vorhergehenden Abschnitt. Der Text „und ihre Werke folgen ihnen nach“ legt die Wahl eines lebhaften Soggettos nahe, das imitierend verarbeitet wird. Während der lebhafte Charakter die Vorstellung nachahmt, die das Wort „Arbeit“ evoziert, gibt die Verarbeitungstechnik, das imitative Aufeinanderfolgen der Stimmen, den Sinn des Prädikats „folgen“ wieder.

¹² Vgl. zur Kadenzierung der Abschnitte Breig [s. Anm.7], S. 125f., s. zuletzt auch W. Breig, „Zum Werkstil der ‚Geistlichen Chormusik‘ von Heinrich Schütz“, in: *SchützJb* 20 (1998), S. 93.

Die Motette endet mit einer zweiten Verarbeitung des Textes der Abschnitte D und E. Auch hier werden die bei der ersten Textdurchführung gewählten Soggetti nur geringfügig variiert.

Dieser kurze analytische Überblick, der über viele Feinheiten des Satzes, die einer eingehenderen Erörterung wert wären, hinweggehen mußte, zeigt, daß die oben vorgestellte Strukturübersicht, die sich zunächst nur auf den Textaufbau bezog, auch für die musikalischen Parameter *Verarbeitungstechnik* und *Soggettobildung* Geltung hat. Die Analyse zeigt ferner, daß die Mensuren 39–45 in mehrfacher Hinsicht von ihrem Kontext abgehoben sind. Zum einen durch das musikalische Material: Die aufsteigenden Sprünge stehen in deutlichem Kontrast zu den fallenden Terzen in A und B sowie zu den Sekundfortschreitungen in D. Zum anderen durch die vollstimmige Setzweise: Sie hebt sich klanglich vom vierstimmigen, ohne Baß gesetzten Ende des Abschnitts B' und dem ebenso gesetzten Anfang des Abschnitts D ab. Schließlich hebt auch die Art der Kadenzierung den Abschnitt C aus seiner Umgebung heraus: Schütz verwendet hier erstmals eine perfekte bassierende Kadenz.

Bezieht man die Ergebnisse der Analyse in das Schema ein, so ergibt sich das folgende Bild:

Mensur	Abschnitt	Text	Kadenz ¹³
1 – 7	A	Selig sind die Toten	i
7 – 12	B	die in dem Herren sterben	i
13 – 19	A'	Selig sind die Toten	i
19 – 39	B'	die in dem Herren sterben von nun an	t
39 – 45	C	Ja, der Geist spricht	p
45 – 65	D	sie ruhen von ihrer Arbeit	i
65 – 73	E	und ihre Werke folgen ihnen nach.	p
73 – 91	D'	sie ruhen von ihrer Arbeit	p
91 – 105	E'	und ihre Werke folgen ihnen nach.	t

Man könnte die Disposition der musikalisch-syntaktischen Mittel der Motette nun als rein musikalisch motiviert verstehen; jedoch sollte die für Schütz charakteristische Ausgewogenheit musikalischer und textdeutender Parameter zumindest Zweifel an einer solchen monokausalen Erklärung aufkommen lassen. Daher wird im folgenden der Versuch unternommen, den Aufbau der Motette in Relation zu ihrem Text zu interpretieren.

Die Betonung eines bestimmten Textabschnitts und seine Zentrierung wären nicht verwunderlich, wenn es sich dabei um eine auf den ersten Blick zentrale theologische Aussage handelte. So hat etwa Wilhelm Ehmann in einer analytischen Skizze zu Schütz' lateinischem *Magnificat* SWV 468 die „durchdachte Architektur barocker Art“¹⁴ her-

¹³ Die Bezeichnung der Kadenzen folgt derjenigen Breigs: t=tenorisierend, i=imperfekt bassierend, p=perfekt bassierend, vgl. Breig [s. Anm. 7], S. 126.

¹⁴ Wilhelm Ehmann, Vorwort zur Ausgabe des *Magnificat* SWV 468, Kassel/Basel 1962, S. IX–XI.

vorgehoben, deren Aufbau ‚von außen nach innen‘ das „Fecit potentiam“ als zentrale Aussage akzentuiere. Wie läßt sich jedoch nun die hervorgehobene Stellung der auf den ersten Blick unbedeutenden Redeeinleitung „Ja, der Geist spricht“ erklären?

Zur Beantwortung dieser Frage erscheint es sinnvoll, einen Blick auf die zweite Vertonung des Textes „Selig sind die Toten“ durch Schütz im dritten Teil der *Musikalischen Exequien* (dem „Canticum B. Simeonis“) zu werfen. In der doppelchörig angelegten Komposition wird der Text des neutestamentlichen Canticums „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ (Lukas 2, 29–32) vom fünfstimmig besetzten Chorus I gesungen, dem Schütz den kleineren, dreistimmigen Chorus II gegenüberstellt, der den Text „Selig sind die Toten“ singt. Während der erste Chor nicht näher bezeichnet ist, tragen Sopran I und II des Chorus secundus den Zusatz „Seraphin I“ und „Seraphin II, und der Bariton ist mit „Beata anima cum Seraphinis“ überschrieben. Da in diesem Fall ein Chor der Engel als ‚Sprecher‘ des Textes fungiert, erübrigt sich der Satz „Ja, der Geist spricht“; somit kann Schütz ihn in diesem Werk fortlassen. Anders in der *Geistlichen Chormusik*: Die Angabe des ‚Sprechers‘ erscheint nicht zu Beginn der Komposition, sondern ist quasi in die Motette hineinkomponiert; sie wird durch musikalische Mittel hervorgehoben. Somit wird deutlich: Der „Geist“ ist der Urheber der apokalyptischen Seligpreisung.¹⁵

Die Gründe, die Schütz zu dieser Form der Vertonung, zur Hervorhebung des Geistes als des Urhebers der Verheißung, veranlaßte, sind im Schriftverständnis der altprotestantischen Orthodoxie zu suchen. Sie war die bestimmende theologische Tradition, in der Schütz aufgewachsen war und mit der er in Dresden (insbesondere in der Person des kursächsischen Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg¹⁶) allenthalben konfrontiert wurde. Bevor wir die Struktur der Motette auf dem Hintergrund dieser Lehre interpretieren, soll zunächst in einem knappen Überblick das Schriftverständnis des orthodoxen Luthertums skizziert werden.

III

Auch wenn die Lehre von der Inspiration der Heiligen Schrift bereits im Neuen Testament zu finden ist (vgl. 2. Timotheus 3, 16; 2. Petrus 1, 20f.)¹⁷ und in der Alten Kirche, etwa bei dem Apologeten Justin,¹⁸ noch ausgebaut worden war, verlor sie doch sehr bald in dem Maße an Relevanz, in dem die Tradition und das kirchliche Lehramt zur Richtschnur der Schriftinterpretation wurden. Auch die allegorische Schriftauslegung, wie sie

¹⁵ Johann Rudolph Ahle wählte bei der Vertonung desselben Textes einen dritten Weg: In seiner 1663/64 in den *Neuen geistlichen Chorstücken* erschienenen doppelchörigen Motette *Selig sind die Todten* änderte er den Text in „Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von aller Arbeit“ ab, transformierte also die ganze zweite Hälfte des Verses in indirekte Rede und bettete sie so in den Kontext ein; vgl. zu der Motette: Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 279–284.

¹⁶ Vgl. zu Hoë von Hoënegg: Hans-Dieter Hertrampf, „Höe von Höenegg – sächsischer Oberhofprediger 1613–1645“, in: *Herbergen der Christenheit* 6, Berlin 1969, S. 129–149.

¹⁷ Hier geht es noch um die Inspiration der Heiligen Schrift der Urkirche, also des Alten Testaments!

¹⁸ Siehe Emil Brunner, *Die christliche Lehre von Gott. Dogmatik* Bd. I, Zürich 1946, S. 114.

bei Origenes in der Lehre vom dreifachen Schriftsinn eine erste systematische Ausformulierung erfuhr, untergrub die Bedeutung der Inspirationslehre. Zwar wurde die göttliche Inspiration der Bibel in der Alten Kirche niemals ernsthaft in Frage gestellt,¹⁹ jedoch kam ihr im theologischen Diskurs kaum eine Bedeutung zu.

Virulent wurde die Frage der Autorität der Schrift, und damit auch die Frage nach deren Inspiration, in der Reformation. Mit der Postulierung des *sola scriptura* als eines theologischen Grundprinzips, bedurfte die Heilige Schrift einer Legitimation, die außerhalb ihrer selbst und insbesondere außerhalb der kirchlichen Tradition lag, der sie durch die Reformation als Korrektiv gegenübergestellt werden sollte.

Martin Luther war allerdings mehr an der hermeneutischen Frage gelegen, wie die Schrift zu verstehen sei, als an der systematischen Ausarbeitung einer Inspirationslehre. So schreibt er in der 1520 entstandenen Schrift *Assertio omnium articulorum*, die Heilige Schrift solle durch den Geist verstanden werden, durch den sie geschrieben sei, „welchen Geist du nirgends gegenwärtiger und Lebendiger finden kannst denn in der heiligen Schrift, die er [scil. der Heilige Geist] geschrieben hat“.²⁰ Die Geistgewirktheit der Bibel wird zwar vorausgesetzt, wichtiger ist Luther jedoch der Heilige Geist als Schlüssel zum Verständnis derselben.²¹

Daneben konnte Luther auch am Kanon der Schrift oder an einzelnen biblischen Autoren Kritik üben. Bereits im Septembertestament von 1522 heißt es programmatisch in der Vorrede zum Jakobusbrief:

„Was Christum nicht leret, das ist nicht Apostolisch, wens gleich Petrus oder Paulus leret, wiederumb, was Christum predigt, das ist Apostolisch, wens gleych Judas, Anas, Pilatus vnd Herodes thett.“²²

Prüfstein für die biblischen Bücher ist – so Luther –, „ob sie Christum treyben, odder nit“.²³ Die Bibel bleibt für ihn immer der Sphäre des Geschöpflichen verhaftet und so – im Falle des Jakobusbriefes – auch hinterfragbar:

„Duae res sunt Deus et Scriptura Dei, non minus quam duae res sunt, Creator et creatura Dei.“²⁴

¹⁹ Vgl. etwa die päpstliche Bulle *Cantate Domino* von 1442, in: Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, hrsg. v. P. Hünermann, Freiburg i.Br. u. a. ³⁷1991, Nr. 1334.

²⁰ Martin Luther, *Assertio omnium articulorum M. Lutheri per bullam Leonis X.* [1520], in: WA VII, Weimar 1897, S. 96f. Hier zitiert nach Emanuel Hirsch, *Hilfsbuch zum Studium der Dogmatik*, Berlin ⁴1964, S. 84.

²¹ Sehr deutlich wird dies etwa auch in der Erklärung zum dritten Artikel des Glaubensbekenntnisses im *Großen Katechismus*: „Denn wider Du noch ich künnten immermehr etwas von Christo wissen noch an ihn gläuben und zum Herrn kriegen, wo es nicht durch die Predigt des Evangelii von dem heiligen Geist würde angetragen [...]“ (Martin Luther, *Der Große Katechismus*, in: *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen ¹¹1992, S. 654, Z. 22–26).

²² WA D.B. VII, S. 384, Z. 29–32.

²³ WA D.B. VII, S. 384, Z. 27.

Die Herausbildung einer systematisch durchdachten und dogmatisch fixierten Inspirationslehre, die auch in den lutherischen Bekenntnisschriften noch nicht ausgebildet ist,²⁵ setzte erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein.²⁶ Hierfür waren primär kontroverstheologische Gründe maßgeblich. „Auf dem Trienter Konzil hatte man die inhaltliche Insuffizienz der Heiligen Schrift und die Notwendigkeit ihrer Ergänzung durch die in der Kirche bewahrte mündliche Tradition gelehrt.“²⁷ Die altprotestantische Orthodoxie reagierte darauf mit einer Bekräftigung des reformatorischen Schriftprinzips (*sola scriptura*) durch die Lehre einer Verbalinspiration.

In Ansätzen findet sich die lutherisch-orthodoxe Inspirationslehre bereits 1567 in der Schrift *Clavis scripturae sacrae* des Theologen Matthias Flacius Illyricus. Die Doppelfunktion des Geistes als ‚autor‘ und ‚explicator‘ der Schrift weist allerdings noch deutlich auf die Anschauung Luthers zurück:

„Der heilige Geist ist zugleich der Urheber (autor) wie der Ausleger (explicator) der Schrift.“²⁸

„Der Urheber (autor) aller heiligen Bücher ist ein einziger, nicht mehrere und verschiedene: nämlich Gott.“²⁹

Eine voll entwickelte Gestalt der Inspirationslehre tritt uns etwa ein Jahrhundert später bei Johannes Musaeus (1613–1681) in seiner *Introductio in theologiam* aus dem Jahre 1679 entgegen:

„Die wirkende Ursache (*causa efficiens*) der heiligen Schrift und zwar die entscheidende (*principalis*) ist Gott oder, was aufs Gleiche hinausläuft, der heilige Geist. Die Ursächlichkeit aber oder formale Bestimmtheit (*ratio formalis*), durch welche der heilige Geist im Sein der Ursache von ihr (*in esse causae illius*) bestimmt gewesen ist und auf sie seinen Einfluß gewährt hat, ist die Theopneustie oder göttliche Eingebung.“³⁰

²⁴ „Gott und die Schrift Gottes sind zwei Dinge, nicht weniger als Schöpfer und Geschöpf Gottes ebenfalls zwei Dinge sind.“ – Martin Luther, *De servo arbitrio* [1525], in: WA 18, S. 606, Z. 1f.; vgl. Bernhard Lohse, *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang*, Göttingen 1995, S. 206.

²⁵ So wird sie etwa noch in der Konkordienformel eher beiläufig erwähnt; vgl. *Bekenntnisschriften* [s. Anm. 21], S. 1067, Z. 39–45.

²⁶ Einen kurzen Überblick über das lutherisch-orthodoxe Schriftverständnis gibt Bengt Häggglund, *Geschichte der Theologie. Ein Abriss*, München ²1990, S. 236–238.

²⁷ Gottfried Hornig, „Lehre und Bekenntnis im Protestantismus“, in: *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte*, Band 3: *Die Lehrentwicklung im Rahmen der Ökumenizität*, hrsg. v. C. Andresen, Göttingen 1984, S. 78.

²⁸ Matthias Flacius Illyricus, *Clavis scripturae sacrae*, Basel 1567, Neudruck Frankfurt 1719, Bd. II, S. 8, zitiert nach Hirsch [s. Anm. 20], S. 314.

²⁹ M. Flacius Illyricus S. 62, zitiert nach Hirsch [s. Anm. 20], S. 314.

³⁰ Johann Musaeus, *Introductio in theologiam*, Jena 1679, Th. 3, zitiert nach Hirsch [s. Anm. 20], S. 314.

Heinrich Schütz wird die Lehre von der Inspiration wohl primär in jener Form kennengelernt haben, wie sie Johann Gerhard, einer der wichtigsten und einflußreichsten Theologen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vertreten hat.³¹ Die Grundlinien des Schriftverständnisses des hauptsächlich in Jena lehrenden Gerhard seien im folgenden anhand einiger prägnanter Zitate aus seinem Hauptwerk, den *Loci theologici*, nachgezeichnet:

Im Prooemium seiner Dogmatik definiert Gerhard die Theologie als „doctrina ex verbo Dei extracta“.³² Bindet sich theologisches Denken in solchem Grade an die Schrift als maßgebliche Autorität, so bedarf diese einer außerhalb ihrer selbst liegenden Legitimierung. Aus diesem Grund beginnt Gerhard seine dogmatische Hauptschrift mit einem ausgedehnten Kapitel über die Heilige Schrift, ihre Autorität und ihr rechtes Verständnis. Nach Gerhard fungieren Gott und Mensch als *causa efficiens* (= Wirkursache) bei der Entstehung der Schrift; Gott wird dabei als *causa principalis* (= Hauptursache) verstanden, während ihre menschlichen Verfasser als *causae instrumentales* (= werkzeugliche Ursachen) gedacht werden.³³ Dies hat zur Folge, daß Gott (oder der Heilige Geist, was in diesem Zusammenhang für Gerhard gleichbedeutend ist) als der eigentliche Verfasser der Bibel anzusehen ist, der Mensch dagegen nur als ein Werkzeug in der Hand Gottes. Über die biblischen Schriftsteller heißt es daher folgerichtig:

„[...] [s]cripserunt non ut homines, sed ut Dei homines, h. e. ut Dei servi et peculiaria Spiritus s. organa.“³⁴

Und daraus folgt für die Autorität der Schrift:

„Quia enim Scriptura S. Deum autorem habet, cuius immediata inspiratione prophetae, evangelistae et apostoli scripserunt, inde atque ideo divinam auctoritatem obtinet [...]“.³⁵

Gerhard kann so die Individualität der einzelnen biblischen Schriften in den Hintergrund treten lassen und die Heilige Schrift als Brief Gottes an die Menschen verstehen, in dem er ihnen seinen Willen offenbart:

„[Scriptura sacra e]st enim epistola Dei e coelo ad nos missa, quae de essentia et voluntate ipsius nos instruit ac viam ad coelum nobis monstrat.“³⁶

³¹ Ihre volle Ausbildung erfuhr die Inspirationslehre allerdings noch nicht bei Gerhard, sondern erst später, etwa bei Musaeus und bei Abraham Calov; vgl. Bengt Hägglund, *Die Heilige Schrift und ihre Deutung in der Theologie Johann Gerhards. Eine Untersuchung über das altlutherische Schriftverständnis*, Lund 1951, S. 119.

³² Johann Gerhard, *Loci Theologici* I, Prooemium, §31, zitiert nach der Neuausgabe, hrsg. v. Ed. Preuss, Berlin 1863.

³³ Gerhard, *Locus* I, Caput XII, § 18.

³⁴ Gerhard, *Locus* I, Caput II, § 18.

³⁵ Gerhard, *Locus* I, Caput III, § 33.

³⁶ Gerhard, *Locus* I, Caput XXVI, § 538.

Gerhard gelangt so zum Abschluß seines ersten Locus unter der Überschrift *De scripturae definitione* zu der folgenden Zusammenfassung seines Schriftverständnisses:

„Sacra Scriptura est verbum Dei ejusdem voluntate a prophetis, evangelistis et apostolis in literas redactum, doctrinam de essentia et voluntate Dei perfecte ac perspicue exponens, ut ex eo homines erudiantur ad vitam aeternam.“³⁷

Diese Definition der Heiligen Schrift ist kein Proprium Gerhards, sondern war – mit Nuancierungen – Gemeingut der altprotestantischen Orthodoxie in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Sie erscheint in ähnlicher Weise in dem 1610 erschienenen *Compendium Locorum Theologicorum* von Johann Hutter.³⁸ Dieses Compendium „entstand auf Veranlassung des Kurfürsten Christian II. von Sachsen, der die Wittenberger Fakultät beauftragte, ein streng lutherisches Lehrbuch für den Gebrauch an den sächsischen Lehranstalten zu verfassen.“³⁹ Es war somit gerade für den Raum bestimmt, in dem Heinrich Schütz einige Jahre später wirkte. Auch in Hutters Werk, das sowohl an den Lateinschulen als auch im universitären Unterricht Verwendung fand, erscheint die Definition der Heiligen Schrift – als Apriori alles theologischen Denkens – an erster Stelle als *Locus I*:

„Quid est Scriptura sacra? Est verbum Dei, impulsu Spiritus sancti a Prophetis et Apostolis literarum monumentis consignatum, de Essentia et Voluntate Dei nos instruens.“⁴⁰

Die gesamte Heilige Schrift war den Menschen von Gott durch den Heiligen Geist gegeben, oder anders gewendet: Gott sprach zu den Menschen durch die Bibel, die durch den Heiligen Geist geschrieben wurde. Letztendlich war es somit der Heilige Geist, der durch die biblischen Verheißungen sprach.

IV

Auf dem Hintergrund dieser Lehre läßt sich ein Versuch unternehmen, die Bedeutung des Aufbaus der Schützmotette zu erklären:

Die Worte „Ja, der Geist spricht“, die den syntaktischen Fluß des von Schütz vertonten Verses sprengen, nennen den ‚Sprecher‘ der apokalyptischen Verheißung; mehr noch, sie gewährleisten die soteriologische Relevanz des Gesagten. Nach lutherisch-orthodoxem Verständnis war ja in der Tat „der Geist“ der Urheber der ganzen Bibel und damit auch der von Schütz vertonten Sätze. Die Lehre von der Inspiration durch den

³⁷ Gerhard, *Locus I*, Caput XXV, § 539.

³⁸ Vgl. dazu Häggglund, *Geschichte der Theologie* [s. Anm. 26], S. 234.

³⁹ Wolfgang Trillhaas, Vorwort zu: Leonhard Hutter, *Compendium Locorum Theologicorum* [1610], hrsg. v. W. Trillhaas, Berlin 1961 [= Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 183], S. IV)

⁴⁰ Leonhard Hutter, *Compendium Locorum Theologicorum*, *Locus I*, 1 [= S. 1 in der Ausgabe von Trillhaas].

Heiligen Geist verbürgte die Wahrheit der Verheißung als ‚ewige Wahrheit‘, die auch für die Gegenwart gültig ist. Schütz hob deshalb in seiner Vertonung eben den Satz des Bibeltextes hervor, der die Verheißung zum Wort Gottes erklärt. Die Teile A, B, D und E der Schützschen Vertonung gruppieren sich um dieses durch eine besondere Kompositionsweise ausgezeichnete und hervorgehobene Zentrum C.

Daß tatsächlich den Zeitgenossen gerade der Hinweis auf die Urheberschaft des Heiligen Geistes an diesem Text besonders wichtig war, belegt eine Leichenpredigt über Apokalypse 14, 13, die der Erfurter Theologieprofessor Nicolaus Stenger im Jahre 1664 verfaßt hat. Stenger verweist mehrfach darauf, daß es sich bei der Verheißung „Selig sind die Toten“ um von Gott eingegebene Worte handelt, und formuliert in seiner Auslegung der Worte „Ja, der Geist spricht“:

„Denn obwohl dergleichen Stimme nicht fort und fort vom Himmel gehöret wird / wie wir sonderlich heutigen Tages darauf nicht zu gaffen noch zu warten haben / so ist doch alles / was zu unserem Heil und Trost zu wissen von nöthen / begriffen in den Schriften der heiligen Männer Gottes / welche sind getrieben worden von dem Heiligen Geist / wie Petrum redet [2. Petrus 1, 21]. Da haben und hören wir in der heiligen Schrift nicht eine irdische MenschenStimme / sondern eine Stimme vom Himmel herab / eine Englische / ja göttliche Stimme / davon wir billich rühmen und singen können [...].“⁴¹

Die Dominanz, die dem theologischen Topos der Inspiration in der Auslegung von Apokalypse 14, 13 durch Stenger zukommt, läßt vermuten, daß sich auch Schütz der zentralen Stellung des Satzes „Ja, der Geist spricht“ in der zeitgenössischen Theologie (und auch in seiner eigenen religiösen Sozialisation) bewußt war, und ihn daher in seiner Komposition durch Parameter der musikalischen Syntax hervorgehoben hat.

Einschränkend sei jedoch gesagt: Es ging Schütz in seiner Motette sicherlich nicht primär um die Vertonung eines dogmatischen Lehrsatzes. Dazu hätten sich andere biblische Texte besser geeignet. Die Beziehung zur lutherisch-orthodoxen Inspirationslehre bildet vielmehr *eine* Interpretationsebene, die eine auffällige Erscheinung im Aufbau des Stückes auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Theologie zu erklären vermag.

⁴¹ Nicolaus Stenger, *Christliche Leichpredigt von der Seeligkeit der Todten [...] Herrn Heinrich Rudolph Gerstenbergern [...] den 9. December. des 1664.sten Jahres [...]*, Erfurt 1665, S. 14.

Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici

Das „Danck= und Freuden=Fest“ vom 2. November 1679 und „wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages in der Churfl. Schloßkirchen zu Dreßden gehalten worden“

von Eberhard Möller

Die Friedensschlüsse von 1678 und 1679 zwischen Frankreich nebst Partnern und den Niederlanden nebst Verbündeten – in der Geschichtsschreibung unter der Bezeichnung Friede von Nijmegen bekannt geworden – führten auch in Sachsen zu einer Reihe von Festlichkeiten. „Wegen des im Röm. Reich und benachbarten König=Reichen getroffenen Allgemeinen Friedens“ ordnete Kurfürst Johann Georg II. ein „Danck= und Freuden= Fest“¹ an. Unter anderem wurden in Dresden das *Opera Ballet von [...] Judicio Páridis und Raub Helenae* sowie das *Opera Ballet von Würckung der 7. Planeten*² aufgeführt. Letzteres – möglicherweise von dem nach seinem Anstellungsdekret zu „Theatrischen Compositionen“³ verpflichteten Vincenzo Albrici – ging erstmalig bereits am 3. Februar 1678 in Szene⁴. Weitere Aufführungen folgten am 7., 10. und 14. November 1679⁵. In unserem Zusammenhang interessieren vor allem die auf „Churfürstl. Durchl. zu Sachsen eigenhändiger Gn. Verordnung in der Schloß=Kirchen zu Dreßden“ gehaltenen Gottesdienste am 2. November (20. Sonntag nach Trinitatis) 1679⁶.

¹ Friedens=Predigten / an dem Von Churfl. Durchl. zu Sachsen / Wegen des im Röm. Reich und benachbarten König=Reichen getroffenen Allgemeinen Friedens / Am XX. Sontag nach Trinit. 2. Novembr. 1679. durch dero Lande angestellten Danck= und Freuden=Fest / An der Churfl. Schloß=Kirchen zu Dreßden gehalten durch Höchst=gedachter Churfl. Durchl. zu Sachsen Ober= und Hoff=Prediger D. MARTIN. Geiern / und M. Sam. Benedictum Carpov. Vorher werden gesetzt die geschehene Abkündigung / und Dancksagung wie auch Nachricht / wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages in der Churfl. Schloßkirchen zu Dreßden gehalten worden. DRESDEN [1679].

² „1679 Novembr. [...] den 2. Wurde das Friedens Danckfest hochfeyerlich celebriert und zu dreyen mahlen mit 100. Stücken und von 29. Fähneln zu Fuß Salve gegeben, Hernach auf 3. Chor zur Taffel geblasen, und selbe aufn KirchSaal auf 2. Vorsäze gehalten, Nach selber eine vesper Predigt, Abends nur in Gemächern gespeiset. [...] den 3. Wurde durch den Herold das Cartell zum Ring und Qvintan Rennen publiciret, hernach wieder Taffel auf 2. Vorsäze, welches täglich also zuhalten, Nach selber im Comoedien Hause eine opera Ballet von Würckung der 7. Planeten praesentiret“. Vgl. „Friedens= und andere Danck=Feste [...] Anno 1679 [...]“, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (Dla), Oberhofmarschallamt N IV Nr. 2, Bl. 3r. Näheres zu dem Singballett *Zusammenkunft und Wirkung der 7 Planeten*, s. Gerhard Bittrich, *Ein deutsches Opernballett des siebzehnten Jahrhunderts, ein Beitrag zur Frühgeschichte der deutschen Oper*, Diss. (Ms.), Leipzig 1931.

³ Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens 1861* (= ders., *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden 1*), Nachdruck Leipzig 1979, S. 161.

⁴ Ebd., S. 250.

⁵ Vgl. Anm. 2, Bl. 4r, 4v, 5r.

⁶ Vgl. Anm. 1, Bl. b2r.

In der Dresdner Schloßkirche begannen die mehrstündigen Hauptgottesdienste im allgemeinen kurz nach 7.30 Uhr unmittelbar nach dem dritten Läuten⁷. Daran konnten auch bürgerliche Personen aus der Stadt teilnehmen. Die überwiegende Mehrzahl der Besucher mußte die Feier stehend erleben, da um 1679 die Kirche noch nicht mit Bänken ausgestattet war. Grundlage der nachfolgenden Darstellung bildet ein Exemplar der Ende 1679 veröffentlichten „Friedens=Predigten“⁸, das sich in der Ratsschulbibliothek Zwickau befindet.

„NACHdem Sonnabens vorher den 1. Novembr. eine Vesper gehalten / dabey deutsche Lieder gesungen / der 92. Psalm / nebst gewöhnlichen Gebet verlesen / und mit der Collecten (Herr allmächtiger Gott / der du der Elenden Seuffzen nicht verschmähest / etc.) auch dem Kirchensegen beschlossen worden: Ist folgenden 2. Novembr. oder den XX. Sontag nach Trinit. der Gottesdienst also gehalten:

1. Intonirte der mittlere Hoff=Prediger / M. S. B. Carpzovius, vor dem Altar: Jauchzet dem Herrn: und ward darauff zum introitu
2. von der Capelle der 136. Psalm deutsch nach Lutheri version und Capellm. Heintr. Schützens seel. composition, mit Trompeten und Paucken von anfang biß zu ende musiciret: Dancket dem Herrn / denn er ist freundlich / und seine Güte wäret ewiglich / etc.
3. Ward von der Gemeine gesungen: Nun lob mein Seel den Herren.
4. Kyrie. Christe. Kyrie. Ex compos. Vincent. Alberici, Churfl. Capellm.
5. Intonirte der Hoffprediger vorm Altar: Gloria in Excelsis Deo: und wurde
6. die lateinische Missa (gleich dem Kyrie) mit Trompeten und Paucken musiciret, comp. Vinc. Alberici.
7. Wurd von der Gemeinde gesungen: Allein Gott in der Höh sey Ehr: und darauff
8. eine Danck=Collecta, und die ordentliche Epistel am XX. post. Trinit. vorm Altar abgelesen.
9. Ward gesungen: Wo Gott der Herr nicht bey uns hält.
10. Ward von mehrgemelten Hoff=Prediger das gewöhnliche Sontags=Evangelium abgelesen / und
11. intoniret: Credo in unum Deum.
12. Folgte das Symbolum Nicenum, mit Trompeten und Paucken / ex compos. Vincent. Alberici.
13. Der Christliche Glaube deutsch. Drauff
14. des Ober=Hoff=Predigers D. M. Geiers Predigt / über das gewöhnliche Evangelium bey welcher zwischen dem Eingang und Vater unser: Ein veste Burg ist unser Gott:/ nach Endigung aber derselben / Ablesung der Beicht und absolution, auch hiezu verordneten Danck=Gebets und Fürbitten / vor dem Vater unser: Wär Gott nicht mit uns diese Zeit / gesungen wurde.

⁷ Erstes und zweites Läuten um 6.30 bzw. 7.00 Uhr.

⁸ Vgl. Anm. 1.

15. Der 150. Psalm lateinisch: Laudate Dominum in sanctis ejus: mit Trompeten und Paucken: Vinc. Alb.
16. Herr Gott dich loben wir: mit Trompeten und Paucken.
17. Hierauff ward vor dem Altar intoniret: Wir loben Gott den Vater / Sohn / und heil. Geist / Halleluja / und als auff dem Chore geantwortet worden:
18. Ward mit dem Kirchen=Segen beschlossen / und darauff
19. von der Gemeine gesungen: Erhalt uns Herr bey deinem Wort.⁹

Der Aufbau des Gottesdienstes entsprach damit weitgehend der 1662 eingeführten „Ordnung Wie der Durchlauchtigste Hochgebohrne Fürst und Herr, Herr JOHANN GEORG der Ander [...] es in Dero [...] Hoff-Cappella [...] wolle gehalten werden“¹⁰. Lediglich durch die Einfügungen der Psalmkomposition von Schütz (2.) und des „Herr, dich loben wir“ (16.) kommt es zu einer Erweiterung. Interessant ist auch das Zeremoniell nach dem Gottesdienst:

„Nach geendigten Gottesdienst / ward dreymal aus 100 Stücken / und von 29. Compagnien Fuß=Volcks / die vor Anfang des öffentlichen Gottesdienstes waren auffgeführt / und theils gegen das Schloß in Zwinger vom Goldhause biß an den Stall / theils an unterschiedene andere Plätze gestellt worden / Salve gegeben: Darauf von den sämtlichen Trompetern auff 3. Chöre zur Taffel geblasen / und angefangen mit der Melodey: Allein Gott in der Höh sey Ehr.“¹¹

Das Mittagmahl des Hofes erfolgte bei solchen Festen zumeist „aufm Kirchsaal“. Daß dabei der Tafelmusik ein hoher Stellenwert zukam, kann angenommen werden. Der Vespertgottesdienst begann nach dem dritten Läuten kurz nach 14.00 Uhr¹². Er hatte am 2. November 1679 folgenden Verlauf¹³:

- „1. Intonirte der dritte Hoff=Prediger M. G. Green vor dem Altar: Deus in adjutorium meum intende. Und nachdem der Chor / wie bräuchlich / darauf geantwortet / ward musiciret
2. Der 117. Psalm Lateinisch: Laudate Dominum omnes gentes, mit Trompeten und Paucken / ex composit. Sereniss. Elect. Sax. JOH. GEORGII II.
3. Folgte ein Concert: Moveantur cuncta Sursum &c. Vinc. Alberici.
4. Ward gesungen: Nun last uns Gott dem Herren.
5. Lase gemeldter Hoff=Prediger vor dem Altar den 147. Psalm ab.
6. drauff sang die Gemeine: Danckt dem Herrn heut und allezeit / und folgte

⁹ Ebd., Bl. b2r–b3v. Bei den genannten Theologen handelt es sich um Oberhofprediger Dr. Martin Geier (1614–1680) und den zweiten Hofprediger Magister Samuel Benedictus Carpzwow (1647–1707).

¹⁰ Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, Berlin 1960, S. 119.

¹¹ Vgl. Anm. 1, Bl. 4r.

¹² Erstes und zweites Läuten um 13.00 bzw. 13.30 Uhr.

¹³ Vgl. Anm. 1, Bl. b3r, b3v. Dritter Hofprediger war Magister Georg Green (1636–1691).

7. Die Predigt / die der mittlere Hoff=Prediger Carpzovius über die ordentliche Epistel verrichtete / und ward zwischen dem introitu und Vater unser gesungen: Es wolt uns Gott genädig seyn: nach geendigter Predigt aber / und abgelesenen Danck=Gebet / vor dem Vater unser: Verleih uns Frieden gnädiglich.
8. Ward das Magnificat musicirt, mit Trompeten und Paucken, comp. V. Alb.
9. Concert: Anima nostra, sicut passer, erepta est &c. compos. Vinc. Alber.
10. Ward von der Gemeine gesungen: Wie schön leuchtet der Morgenstern / und
11. Vor dem Altar eben die Collecta, die früh gebraucht worden / wiederholet / und der Segen gesprochen. Endlich und
12. zum Schluß gesungen: Gott sey uns gnädig und barmhertzig.“

Auch der Vesperegottesdienst zeigt nur geringe Abweichungen¹⁴ vom Standard. In diesem Zusammenhang fällt das Konzert *Anima nostra* (9.) von Albrici auf, das nach dem *Magnificat* gesungen wurde. Offensichtlich hatte sich bei größeren Festgottesdiensten eingebürgert, direkt nach der Predigt jeweils zwei größere Werke zu musizieren.

Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich nachweisen, welche Musiker die beiden Festgottesdienste gestaltet haben. Das von Christian Kittel im Dezember 1680 – also ein Jahr später – angefertigte Verzeichnis nennt sämtliche Mitglieder der Hofkapelle (s. Anlage I). Als Komponisten der während der beiden Festgottesdienste aufgeführten Werke werden Kurfürst Johann Georg II., Heinrich Schütz und Vincenzo Albrici genannt. Obgleich komponierende Fürsten nichts Ungewöhnliches waren – man denke an Landgraf Moritz von Hessen oder die Kaiser Ferdinand III. und Leopold I. – machte noch Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen Lexikon* von 1732 auf die Dresdner Wiedergabe des von Johann Georg II. vertonten *117. Psalms* aufmerksam¹⁵. Diese Komposition wurde jedoch bereits am 31. Mai 1673 anlässlich des Geburtstags des Kurfürsten in einem Gottesdienst aufgeführt¹⁶, außerdem am 2. Februar 1678 im Zusammenhang mit den Fastnachtsfeierlichkeiten der „Durchlauchtigsten Zusammenkunft“. Im Dresdner Noteninventar von 1681 wird das verschollene Werk hinsichtlich seiner Besetzung näher beschrieben: „Psalm: Laudate Dominum omnes gentes. Von 4. Vocal=Stimmen, Mit Instrumenten, auch 6. Trompeten und Paucken“¹⁷. Wo Johann Georg II. Kompositionsstudien betrieben hat, ist unbekannt. Als Lehrer ist vor allem Schütz anzunehmen, bezeichnet sich der Hofkapellmeister doch im Vorwort seiner *Symphoniae Sacrae* (1629) als dessen „Begleiter durch die gar lieblichen Gefilde der Musik“.

Leider ist die Schützsche Vertonung des *136. Psalms* ebenfalls verschollen. Da der anonyme Berichtersteller schreibt, daß das Werk „von anfang biß zu ende musiciret“ wurde, darf man ein größeres Werk annehmen. Es gehörte wohl zu den Repertoirestücken der

¹⁴ Schmidt [s. Anm. 10], S. 120.

¹⁵ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, S. 331. Vgl. auch Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkunst*, Leipzig 1790–1792, Bd. 1, S. 692.

¹⁶ Schmidt [s. Anm. 10], S. 200.

¹⁷ Dla, Loc. 7207, *Verzeichnis derer in das Churfl. Sächs. Jüngste Berichte u. Instrument-Cammer [...] 1681*, Bl. 2a.

Kapelle. Frühere Aufführungen sind für 1672 und 1673 belegt¹⁸. Ob einige der anonymen Kompositionen ebenfalls aus der Feder von Schütz stammen, bleibt ungewiß. Das im Hauptgottesdienst erklungene *Herr Gott dich loben wir* könnte mit SWV 472 identisch sein. Die Mehrzahl der elf genannten Gemeindelieder gehört auch heute noch zum Bestand der evangelischen Gottesdienste. Neun der elf Choräle sind in dem *Dreßdenisch Gesangbuch* (Dresden 1656) enthalten. Schützsche Melodien aus dem Becker-Psalter, die in Dresden noch Anfang des 18. Jahrhunderts erklangen, wurden während der beiden Gottesdienste jedoch nicht gesungen.

Man kann davon ausgehen, daß die beiden Festgottesdienste vom 2. November 1679 unter der Leitung von Vincenzo Albrici standen. Der am 26. Januar 1631 in Rom geborene spätere Schüler von Carissimi war seit 1654 – ebenso wie sein jüngerer Bruder Bartolomeo – in Dresden tätig. Mit größeren Unterbrechungen – so in den Jahren 1658/62, 1663/67, 1672/76 – gehörte er der Dresdner Hofkapelle an. Aufschlußreich ist sein Anstellungsvertrag von ca. 1657, in dem es u. a. heißt:

„[...] insonderheit aber soll er schuldig seyn die ordentlichen Musicalischen Aufwartungen (außer wann Wir solches Unsern Alten verdienten Capellmeister Heinrich Schützen, oder auch Unsern Capelmeister Johanni Andreae Bontempi absonderlich anbehehlen würden) sowohl in der Kirchen alß für der Taffel, ingleichen zu Theatrischen Compositionen, wie und wo Wir es verordnen werden, fleißigst zu verrichten, wobey ihm freistehen soll, entweder seine eigene Compositiones oder auch andere nach seinen eigenen guhtbefindenden Zugebrauchen, doch, daß diejenigen Texte, so er in der Kirchen musiciren will, fürhero dem Oberhoffprediger gecommuniciret und von selbigen geaprobiret seyn“¹⁹.

Albrici wurde von Johann Georg II., der ihn schon 1654 für die kurprinzliche Kapelle engagiert hatte, sehr gefördert. So erhielt er das hohe Jahresgehalt von 1000 bis 1200 Talern. Nach dem Tod von Johann Georg I. und der Vereinigung der kurprinzlichen mit der kurfürstlichen Kapelle war er gemeinsam mit Giovanni Andrea Bontempi Kapellmeister. Am 24. Februar 1662 übernahm der Kurfürst die Patenschaft bei Albricis Sohn Johann Georg²⁰. Während seiner gesamten Dresdner Zeit blieb Albrici katholisch. Trotz des kurfürstlichen Verbots katholischer Kirchengebräuche nahm er 1673 im Hause des französischen Gesandten in der Töpfergasse mit weiteren 105 Personen, darunter mehreren italienischen Musikern, an einem katholischen Gottesdienst teil²¹.

Die allgemein gehaltenen Angaben bei den sieben Werken Albricis, die während der beiden Festgottesdienste zur Aufführung gelangten, erschweren eine nähere Identifizierung. Aus Albricis Verzeichnis (Anlage II) von 1681 können wir wenigstens in zwei Fällen

¹⁸ Wolfram Steude, „Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Quelle und zum Werk“, in: *SchützJb* 4/5 (1982/83), S. 9–18, hier S. 18.

¹⁹ Fürstenau [s. Anm. 3], S. 161.

²⁰ Ebd., S. 11.

²¹ Ebd., S. 14.

Näheres zur Besetzung erfahren: „Laudate Dominum in sanctis ejus. Von 5. Vocal=Stimmen, mit Instr: 2. Trompeten und Paucken“ und „Moveantur cuncta surgum. Von 8ten, alß 2. Discanten, 2. Bäßen, 2. Violinen, und 2. Cornetten“. Unter den fast ausschließlich handschriftlich überlieferten Werken Vincenzo Albricis²² fehlen diese beiden Kompositionen. Das Œuvre von Albrici muß einst von beträchtlichem Umfang gewesen sein. Das Dresdner *Hofdiarium* nennt allein für das Jahr 1662 insgesamt 55 aufgeführte Titel²³.

Die epochemachende Wirkung seines Werkes sieht Wolfram Steude in einem „strukturell einfachen, melodisch wie harmonisch ein überschaubares Repertoire typischer Wendungen nutzenden, gleichwohl eleganten Stil, der zur Affektendarstellung ebenso geeignet war wie zu virtuoser Glanzentfaltung“²⁴. Mary E. Frandsen hält es für möglich, in Albrici den „Erfinder“ der Concerto-Aria-Kantate²⁵ zu sehen, einen Formtyp, der sich vor allem bei Dietrich Buxtehude, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Constantin Christian Dedekind findet.

Das zehntägige Dresdner Dank- und Freudenfest vom November 1679 mit seinen Theaterraufführungen und Festgottesdiensten gehörte zu den letzten kulturellen Höhepunkten unter Kurfürst Johann Georg II.²⁶ Wenige Monate später brach in Dresden die Pest aus. Der Kurfürst und ein großer Teil des Hofstaats flüchteten nach Freiberg. Auch viele Musiker verließen Dresden. Am 22. August 1680 stirbt der Kurfürst in Freiberg. Schon am 12. September folgte ihm sein Oberhofprediger Martin Geier, der 1672 die Trauerpredigt für Heinrich Schütz und 1679 die genannte Hauptpredigt anlässlich des Dank- und Freudenfestes gehalten hatte, in den Tod. Der neue Kurfürst Johann Georg III. richtete eine „völlig deutsche Capell Music“²⁷ unter dem Schütz- und Carissimisüler Christoph Bernhard ein, entließ sämtliche Italiener des ersten und einige Deutsche des zweiten Chores. Auch Albrici erhielt seinen Abschied. Seine handschriftlichen Kompositionen wurden jedoch für die „Instrument-Cammer“ des Hofes angekauft. Dafür erhielt er 1000 Taler²⁸. Der berühmte italienische Maestro konvertierte danach überraschend zum Protestantismus, um als Nachfolger von Jacob Weckmann das Organistenamt an der Leipziger Thomaskirche zu erhalten. Doch schon wenige Monate später ging Albrici ohne Abschied nach Prag, wo er, jetzt wieder katholisch, von Anfang 1682 bis zu seinem am 8. August 1696 erfolgten Tod das Musikdirektorat an St. Augustin ausübte.

²² Als bedeutendste Quelle ist die Düben-Sammlung in der Universitätsbibliothek Uppsala zu nennen.

²³ Sächsische Landesbibliothek-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden Q 120.

²⁴ Aus einem unveröffentlichten Manuskript, für dessen Überlassung ich Wolfram Steude zu Dank verpflichtet bin.

²⁵ Mary E. Frandsen, „Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria-Kantate“, in: *SchützJb* 18 (1996), S. 123–139 (hier 134).

²⁶ Zur Musikpflege unter Johann Georg II. s. Helen Watanabe-O’Kelly, „Joseph und seine Brüder: Johann Georg II. und seine Feste zwischen 1660 und 1679“, in: *Dresdner Hefte* 8, H.1 (1990) (= Beiträge zur Kulturgeschichte 21), S. 29–38.

²⁷ Fürstenau [s. Anm. 3], S. 145.

²⁸ Ebd.

Anlage I

(Dla, Loc. 8687, fol. 356r.–358v.)

Erster Chor:

Kapellmeister:	Vincenzo Albrici
Vizekapellmeister:	Giuseppe de Novelli
Sopranist:	Gabriel Angelo de Battistini
Kontraaltisten:	Antonio Fidi, Paolo Seppi
Tenoristen:	Donato de Amaducci, Galeazzo Pesenti
Bassisten:	Antonio Cottini, Johann Jäger
Organist:	Johann Heinrich Kittel
Außerdem die Sänger:	Domenico de Melani [Kastrat], Christian Kittel
Notist:	Pietro Paulo Morelli

Zweiter Chor:

Vizekapellmeister:	Christoph Bernhard
Konzertmeister:	Johann Wilhelm Forchheim
Altisten:	Johann Müller, Gottfried Siegmund Engert
Tenoristen:	Johann Füssel, Johann Georg Krause
Bassist:	Ephraim Biehner (Binner?)
Hofkantor:	David Töpfer
Organist:	Johann Christian Böhme
Hinzu kommen sechs Kapellknaben	
Notist:	Johann Jacob Lindner

Instrumentisten:

Violinisten:	Johann Jacob Walther, Ludovico Martiani, Johann Paul Westhoff
Kornettisten:	Salomon Krüger, Johann Merckel
Fagottist:	Paul Keyser
Posaunisten:	Andreas Winckler, Friedrich Westhoff, George Taschenberg [letzterer auch Musikalischer Heerpauker]
Musikalischer Heerpauker:	Johann David Jännitzschky.
Musikalische Trompeter:	Simon Leonhardt, Christoph Richter, Johann Heinrich Nitzsche, Friedrich Sulze, Christian Kreuzsche
Musikalische Schallmeienpfeifer:	Caspar Koch, Heinrich Koch, Gottfried Hering, Christian Elste
Hof- und Feldtrompeter:	Christian Haßert, Wolfgang Voigt, Christian Rockstroh, Johann Christoph Hartmann, Johann Christoph Lindenberg, Johann Georg Loch, Christian Kläre, Georg Zacharowitz, Sebastian Nicolaus Knaud, Augustus Müller,

	Johann Jacob Nesitzky, David Zapffe, Christian Percoly, Friedrich Teichmann, Andreas Mühlich, Samuel Jägerdörffer, Nicolaus Sperber
Heerpauker:	Johann George Mohr, Johann Georg Zschenderling, Emanuel Allmoy [„der Mohr“], Christoph Prinz
Notist:	Johann Jacob Lindner

Anlage II

(Dla, Loc. 7207, *Verzeichnis derer in das Churf. Sächs. Jüngste Berichte u. Instrument-Cammer* [...] 1681, fol. 3r.-4r.)

Meine Endesbenanten Composition

28. Missa: ohne Credo. von 5. Vocal=Stimmen, und mitt Instrumenten,
29. Missa: ohne Credo. von 5. Vocal=Stimmen, und mitt Instr.: 2. Tromp: und Paucken,
30. Psalm: Beatus vir. von 4. Vocal=Stimmen, mitt Instrumenten, 2. Tromp: und Paucken,
31. Psalm: Laudate Dominum in sanctis ejus. Von 5. Vocal=Stimmen, mit Instr: 2. Trompeten und Paucken,
32. Concert: O! JESU Brun aller Süßigkeit. Mitt 6en, alß Disc: und Bass, 3. Violin: und 1. Fagott:
33. Concert: HERR erbarme dich doch meiner, von 5. alß Disc.: und Baß. und 3. Violin:
34. Concert: Moveantur cuncta surgum. Von 8ten, alß 2. Discanten, 2. Bäßen, 2. Violinen, und 2. Cornetten,
35. Concert: Surrexit pastor bonus. von 3en, alß 2. Discant: 1. Alt,
36. Concert: Hodie beata virgo Maria. von 3en, nehml: Discant: Alt: und Baß,
37. Concert: Congratulamini mihi omnes. Mitt 3en, alß Alt: Ten: und Baß,
38. Concert: Sancta et immaculata Virginitas. Mitt 4en, alß Disc: Alt: Ten: und Baß,
39. Motett: Factor factus est pro nobis. von 6en Vocal=Stimmen, mit Instr:
40. Das TE DEUM laudamus. von 5. Vocal=Stimmen, mitt Instr: 2. Trompeten und Paucken,
41. Die Litaney deuzsch, von 5. Vocal=Stimmen, mit Instrumenten,
[...]
59. Madrigal, von 3. Vocal=Stimmen, nehml: Disc: Alt: und Baß,
60. Madrigal, von 5. Voc: und mit Instr: auch 2. Trompeten,
61. Madrigal. von 5. Voc: und mitt Instr:

Händige ich hier benebenst wiederumb ein,
Signatum Dreßden, am 22. Martii/1. April: Ao. 1681.

1. April:

[...] Vincenzo Albrici,
M^o: di Capella

Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel

von Kai Köpp

Johann Georg Pisendel (1687–1755) war eine der zentralen deutschen Musikerpersönlichkeiten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diese Einschätzung mag übertrieben erscheinen, denn der von seinen Zeitgenossen hochverehrte Pisendel war als Komponist nicht besonders fruchtbar. Die wenigen, aber gleichwohl anspruchsvollen Kompositionen Pisendels konnten seinen Ruhm unter den Zeitgenossen nicht begründen, denn sie sind außerhalb der Dresdner Hofkapelle wahrscheinlich nicht bekannt geworden. Andererseits läßt sich Pisendels Verdienst auch nicht auf seine Bedeutung als herausragender Geigenvirtuose der Bach-Zeit und möglicher Inspirator Bachscher Solowerke reduzieren, als den ihn besonders die ältere Musikwissenschaft dargestellt hat¹. Die musikgeschichtlich wirksame Bedeutung Pisendels entfaltete sich vielmehr in seinem Beruf als „Premier Violinist“ (seit Januar 1712) und später als Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle, der das solistische Musizieren sowie das gelegentliche Komponieren selbstverständlich mit einschloß. Seit dem Tod des Konzertmeisters Jean Baptist Woulmyer (genannt Volumier) im Jahr 1728 bis an sein Lebensende war Pisendel kraft seines Amtes für die gesamte Instrumentalmusik und deren Repertoire in Kirche und Kammer sowie für die Orchesterleitung in der Oper verantwortlich.

1. Zur historischen Bedeutung Pisendels

Als Konzertmeister, Lehrer und Orchestererzieher prägte Pisendel über Jahrzehnte das Musikgeschehen am Dresdner Hof und garantierte die hohe Qualität der Hofkapelle. Er beeinflusste nicht nur den Stil der Kompositionen, sondern führte auch in der Ausführung der Musik den „vermischten“ oder „deutschen Geschmack“² ein. Die einzigartige Fülle des in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden erhaltenen Aufführungsmaterials aus Pisendels Amtszeit ermöglicht Einsichten gerade auch in die Dresdner Orchester-

¹ Bruno Studeny, *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert*, München 1911 (insbes. S. 44f.); Arnold Schering, *Die Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1922 (insbes. S. 119); Hans Rudolf Jung, *Johann Georg Pisendel (1687–1755). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Violinmusik der Bach-Zeit*, masch. Diss. Jena 1956 (insbes. S. 48ff.).

² „Durch die, von dem damaligen Concertmeister Volümiert eingeführte französische egale Art des Vortrages, unterschied [das Dresdner Orchester] sich bereits von vielen andern Orchester: so wie es nachgehends, unter der Anführung des folgenden Concertmeisters Herrn Pisendel, durch die Einführung eines vermischten Geschmacks, immer nach und nach zu solcher Feinigkeit der Ausführung gebracht worden; daß ich auf allen meinen künftigen Reisen, kein bessers gehört habe.“ Aus: „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1754 (Reprint Hildesheim 1979), S. 206. Zum Begriff des ‚vermischten Geschmacks‘ vgl. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel 1992, S. 332.

praxis, die von dem preußischen König Friedrich II. am Berliner Hof nachgeahmt wurde. Die Protagonisten der Berliner Hofkapelle waren denn auch – mit Ausnahme von Carl Philipp Emanuel Bach, der ‚lediglich‘ Kammercembalist war – Pisendels direkte Schüler: Johann Gottlieb Graun als Konzertmeister und Orchesterleiter sowie dessen Nachfolger Franz Benda, Carl Heinrich Graun als Kapellmeister und Opernkomponist (auch dessen Nachfolger Johann Friedrich Agricola fühlte sich Pisendel in besonderem Maße verpflichtet) und nicht zuletzt der hochbezahlte Flötenmeister und Kammerkomponist Johann Joachim Quantz, der den Musikgeschmack des Königs unmittelbar beeinflusste.

Quantz schreibt in seiner Autobiographie von 1754, daß er von Pisendel „überhaupt [...] das meiste profitiret“ habe.³ In seinem zwei Jahre zuvor veröffentlichten *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, dessen Inhalt über eine Flötenschule weit hinaus geht, beschreibt Quantz nicht nur über weite Strecken die Praxis der Dresdner Hofkapelle, sondern wahrscheinlich auch konkret seinen Unterricht in der „Aufführung der Musik“ und „in der Setzkunst“ bei Pisendel, obwohl er dessen Name an keiner Stelle erwähnt. Nach einem zeitgenössischen Bericht soll „Quanz bey der Ausarbeitung seiner ANWEISUNG DIE FLÖTE ZU SPIELEN sich der Feder des sel. Agricola bedient haben“.⁴ Im Jahr vor der Drucklegung dieses Buchs reiste der Quantz-Schüler Agricola nach Dresden, wo er „aus dem Umgange mit dem Herrn Concertmeister Pisendel [...] viele herrliche practische Lehren und reizende Aufmunterungen mit nach Hause nehmen“ konnte.⁵ Wie weit der Quantzsche *Versuch* dafür entschädigen kann, daß der einflußreiche Lehrer Pisendel kein eigenes Buch verfaßt hat, bleibt noch zu untersuchen. Sicher ist aber, daß die Entwicklung, die von der späteren Musikgeschichtsschreibung den Namen „Berliner Schule“ erhielt, mit der Person des Dresdner Konzertmeisters in einem engen Zusammenhang steht.

Pisendel unterhielt bis zu seinem Tod einen umfangreichen Briefwechsel mit seinen Freunden, Kollegen und ehemaligen Schülern. Von dieser Korrespondenz sind jedoch nur noch vier Briefe an Georg Philipp Telemann erhalten, die sich im Nachlaß seines Enkels befunden haben.⁶ Pisendel sendet dem auswärtigen Freund umfangreiche Berichte und Kommentare über das Musikleben am Dresdner Hof, so daß diese vier Briefe eine Fülle von wichtigen Informationen enthalten. Leider konnten bisher auch nach intensiver Suche keine weiteren Briefe Pisendels aufgefunden werden, obwohl zeitge-

³ „Von [Pisendel] habe ich nicht nur das Adagio, welches er auf eine ausnehmend rührende Art spielte, vorzutragen gelernt; sondern ich habe auch in dem, was das Ausnehmen der Sätze, und die Aufführung der Musik überhaupt betrifft, von ihm das meiste profitiret. Ich wurde von ihm aufgemuntert, ein mehreres in der Setzkunst zu wagen. [...] Sein Beyspiel hat so tief bey mir Wurzel gefasset, daß ich nacher beständig den vermischten Geschmack in der Musik dem National Geschmacke vorgezogen habe.“ in: Marpurg [s. Anm. 2], S. 211.

⁴ Johann August Eberhard, in: *AmZ*, 2. Jg., Nr. 51, 17. September 1800, Sp. 870f.

⁵ Vgl. „Lebensläuffe Johann Friedrich Agricola“, in: Marpurg [s. Anm. 2], S. 152. Kurz nach der Rückkehr Agricolas aus Dresden wurde er von Friedrich II. zum Königlich Preußischen Opernkomponisten ernannt.

⁶ Diese Briefe aus dem Nachlaß Georg Michael Telemanns befinden sich heute in der Universitätsbibliothek von Tartu, Estland und sind als Nr. 117–120 abgedruckt in: Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, Leipzig 1972, S. 347ff.

nössische Quellen belegen, daß er außer mit Telemann auch mit Johann Friedrich Fasch und Gottfried Silbermann korrespondierte.⁷ Mit seinen Berliner Schülern unterhielt er ebenfalls einen regelmäßigen Briefwechsel.⁸ Da alle diese Adressaten Pisendels bedeutende Zeitgenossen waren, ist zu hoffen, daß der Zufall doch noch weitere Briefe Pisendels ans Licht bringen wird.

Durch einen solchen Zufall gelang es dem Autor, das Testament Pisendels wieder aufzufinden. Es befindet sich im Lagerungsbestand des Sächsischen Hauptstaatsarchivs in Dresden, der nicht im Hauptkatalog enthalten ist. Dieser Bestand umfaßt auch Akten des Stadtgerichts Dresden.⁹ Unter diesen liegt eine Akte mit der Aufschrift: „Amts Dreßden / *Protocoll Acta* / Über die allda publicirten und / Zurückgenommenen Testamente / Auf das Jahr / 1755.“ Pisendels eigenhändiges Testament befindet sich auf fol. 305–306 und wird von amtlichen Schriftstücken begleitet. Auch der zweimal versiegelte Umschlag Pisendels ist erhalten (fol. 304), denn der Aktuar des Dresdner Stadtgerichts Gottlob Friedrich Wagner konzipierte darauf zwei Dokumente. Das Testament selbst umfaßt drei Seiten in der charakteristischen Handschrift Pisendels und datiert vom 17. Mai 1749. Auf fol. 307 folgt der *Recognition-Schein*, der Pisendel als Beleg für die Hinterlegung des Testaments ausgehändigt wurde. Das Protokoll über die Eröffnung des Testaments am 26. November 1755 (fol. 308) wurde von dem Aktuar Carl Christian Pezold aufgesetzt. Die Dokumente befinden sich in einem sehr guten Zustand.¹⁰

Das Testament als solches ist vor allem von biographischem und genealogischem Interesse. Es bestätigt Angaben aus dem anonym erschienenen Lebenslauf Pisendels von 1767, der offensichtlich von Agricola verfaßt worden ist.¹¹ Besonders eine Passage des

⁷ Im Nachlaß von Gottfried Silbermann befand sich ein Konvolut mit Briefen Pisendels, vgl. Werner Müller, *Gottfried Silbermann – Persönlichkeit und Werk*, Leipzig/Frankfurt a. M. 1982, S. 402. Die Korrespondenz mit Fasch ist durch die Autobiographie von Franz Benda verbürgt, der 1733, auf dem Weg nach Neuruppin, für Pisendel Briefe nach Zerbst brachte. Vgl. Christoph Henzel, *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1999, Dokument 18, S. 53.

⁸ In seiner Autobiographie schreibt Quantz 1754, daß ihn mit Pisendel eine „vertrauliche Freundschaft“ fortdauernd verbindet [s. Anm. 2], S. 211. Johann Adam Hiller berichtet in seiner Biographie von Carl Heinrich Graun, daß Pisendel „bis an sein Ende, sein und seines Bruders vertrauter Freund geblieben“ sei. Vgl. ders., *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint Leipzig 1975, S. 82. – Carl Heinrich Graun bezieht sich in einem Schreiben an Telemann vom 20. Juni 1747 auf einen Brief, den er von Pisendel erhalten hatte. Vgl. Grosse/Jung [s. Anm. 6], S. 272. – Auch von Franz Benda schreibt Hiller, daß Pisendel „mit ihm einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt“ (ebd., S. 45).

⁹ Unter diesen Akten fand der Autor noch weitere Testamente von Kapellmusikern (z. B. von dem Violoncellisten und Notisten Jean Baptiste Prache du Tilloy), die an anderer Stelle ausgewertet werden sollen.

¹⁰ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (Dla), Amtsgericht Dresden (Lagerung), Nr. 3502, fol. 304–308). Auf eine Beschreibung der Quelle mit Maßangaben und Wasserzeichen wurde in diesem Rahmen verzichtet. Sie soll im Anhang an die Dissertation *Johann Georg Pisendel (1687–1755) als Konzertmeister am Dresdner Hof* erfolgen, die vom Autor vorbereitet wird.

¹¹ Im Nachsatz eines Briefes von Agricola an Telemann vom 24. Mai 1757 bekräftigt dieser seinen Plan, den Lebenslauf Pisendels aufzuschreiben, und bestätigt gleichzeitig den Empfang von Telemanns *Sinngedicht* auf Pisendel. Vgl. Grosse/Jung [s. Anm. 6], Brief Nr. 124, S. 371. Dieses Gedicht ist neben Zitaten aus Telemanns Brief in dem anonymen Lebenslauf Pisendels bei Hiller (*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig 1767, Reprint 1970, 36. Stück, S. 292) abgedruckt und weist auf die Autorschaft Agricolas hin.

Lebenslaufs, die auf die Schilderung des Todes von Pisendel folgt, könnte auf dessen Testament bezogen sein: „Er hat sich niemals verheyraethet. Weil ihn seine eigene Hausumstände nicht hinderten; so hat der sich auch gegen seine Anverwandten immehr[!] sehr wohlthätig erwiesen.“ Von der ihm nachgerühmten „allgemeinen Menschenliebe“ zeugt Pisendels Sorge für seinen Bedienten, der (zusätzlich zu der ererbten Summe in Höhe eines Jahreslohns) drei Monate über Pisendels Tod hinaus weiter bezahlt werden solle, damit er Zeit habe, eine neue Anstellung zu finden. Gleich zu Beginn des Testaments kommt Pisendels Selbstverständnis als tief gläubiger Christ zum Ausdruck, denn es beginnt mit der Anrufung der heiligen Dreifaltigkeit. Dieser Anrufung setzt Pisendel sein persönliches Signum „α//ω.“ voran.¹² Das gleiche Signum findet sich häufig auf den Musikalien Pisendels anstelle des Namens. Vereinzelt hat er sogar seinen Namen getilgt und durch dieses Signum ersetzt,¹³ so daß es scheint, als wolle er damit seine Demut vor Gott ausdrücken.

2. Das Testament

Das Testament Pisendels ist das einzige Schriftstück von seiner Hand, das seit Veröffentlichung der vier Briefe an Telemann bekannt geworden ist. Zudem stellt es bislang die einzige in Deutschland zugängliche Schriftprobe Pisendels dar, wenn man von einigen Umschlagtiteln auf Dresdner Musikalien absieht. Um einen Zusammenhang mit den bereits bekannten Pisendel-Briefen zu gewährleisten, wurden bei der folgenden Übertragung die Editionsrichtlinien des Telemann-Briefwechsels übernommen.¹⁴ Abweichend von diesen Richtlinien wurden die mit einem waagerechten Strich versehenen Konsonanten (etwa über n in „Johān“) hier nicht stillschweigend verdoppelt; der durch den Strich angedeutete Buchstabe wird in eckigen Klammern ergänzt. Die Vervollständigung von nicht sofort eindeutigen Abkürzungen wurde ähnlich kenntlich gemacht.

„α//ω.“

Im Nahmen der Heiligen Hochgelobten Dreyfaltigkeit, Gottes des Vaters, Gottes des Sohnes, und Gottes des heiligen Geistes, Amen!

¹² Dieses Signum scheint flüchtig geschrieben zu sein und ist vielleicht, weil es sich oberhalb des Textrahmens befindet, erst nach Beendigung der Niederschrift zugefügt worden. Der Ursprung des Signums findet sich in der Offenbarung des Johannes, Kap. 1 V. 8, in der die beiden Buchstaben vom Anfang und Ende des griechischen Alphabets als Gottessymbol verwendet werden. Die konkrete persönliche und theologische Bedeutung des Personal-Signums für Pisendel muß jedoch noch geklärt werden.

¹³ Vgl. Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999, S. 45.

¹⁴ Vgl. Grosse/Jung [s. Anm. 6], S. 11f. Insbesondere soll darauf hingewiesen werden, daß das l-förmige Endungskürzel (beispielsweise in „Hl.“ für Herr) generell nicht weggelassen und aufgelöst wird, da es in dieser Form auch in zeitgenössischen Drucken erscheint (vgl. unten den Vordruck der Quittung über den Ankauf von Pisendels Musikaliensammlung).

Ich, Johan[n] Georg *Pisendel*, Königl:^{er} Pohl:^{er} und Churfürstl: Sächßl:^{er} ConcertMeister habe bey mir bedacht und erwogen; nachdem ich ein ziemliches Alter durch Gottes sonderbahre Führung, Gnade und Barmhertzigkeit erreicht, und von meinem Geburtstag an, Welches ist der 26:^{te} *December*, als der andere heilige Weynachts Feyertag 1687. ins 62^{te} Jahr Meines Alters, *Gott Lob* getreten bin, daß mein Leben in Kürtze zu Ende lauffen möchte, und ich, gleich andern Menschen, den Weg aller Welt gehen werde; habe demnach Mein *Testament* und lezten Willen bey guter Gesundheit, guter Vernunft, und Vollem Verstande, mit dieser meiner eigener Handschrift, im Jahr und Tage, wie unten zuerfolgen, aufsetzen und Verzeichnen, wie denn auch mit meinem gewöhnlichen Siegel¹⁵ bekräftigen wollen: thue das hiermit wißentlich und beständiglich, dergestalt und also, daß ich wegen meiner zeitlichen Verlaßenschafft zu Erben einsetze und *constituire*:

die sechs Kinder meiner zwey Leiblichen Schwestern, von Welchen Schwestern die eine Nahmens Susan[n]a Catharina¹⁶ an den Hochfürstl: Brandenburgl: Onolzbachischen *Commissions Secretair*, Herrn Johan[n] Salomon Schülin¹⁷ verheurathet ist, aus welcher Ehe 4 Kinder noch [fol. 305v] am Leben, nemlich: |: so ferne ich an denen Nahmen nicht irre :|

- 1) Jungfer *Catharina Louisa*.¹⁸
- 2) Johan[n] *Valentin*.
- 3) Jungfer *Anna Catharina*.
- 4) Johan[n] *Georg*.

Die andere Schwester, Nahmens Maria Elisabeth,¹⁹ die dermaln mit Herrn Johan[n] Christoph Günther, Jägern in Obernhoff bey Cüntzelsau verheurathet, in Welcher Ehe zwar keine Kinder, wol aber aus der ersteren Ehe mit dem nun seeligen Herrn Lindnern²⁰ noch zwey Kinder am Leben sind, nemlich:

¹⁵ Das ovale Siegel Pisendels (15 x 12,5 mm) zeigt eine sitzende Minerva mit Helm, Lanze und Schild; im Schild die verschlungenen Initialen JGP; als Motto (dem oberen Ovalabschluß folgend) das Wort „TANDEM“ in schlichten Quadrata-Lettern. Ein Abdruck desselben Siegels befindet sich auch jeweils auf den von Pisendel unterzeichneten Gutachten vom 22. November 1736 und 4. August 1741 für die Silbermann-Orgeln der Dresdner Frauenkirche beziehungsweise in Zittau, vgl. Müller [s. Anm. 7], S. 449 und 458.

¹⁶ Susanna Catharina Schülin, geb. Pisendel, wurde am 2. November 1690 in Cadolzburg geboren. – Diese und die folgenden genealogischen Angaben sind entnommen (falls nicht anders angegeben): Albrecht Treuheit, *Johann Georg Pisendel, Dokumentation seines Lebens, seines Wirkens und Umgangs und seines Werkes*, Cadolzburg 1987, S. 11–15.

¹⁷ Johann Salomon Schülin wird bei der Geburt seiner Kinder in Langenzenn als Advokat und praktizierender Jurist bezeichnet.

¹⁸ Catharina Louisa Schülin wurde am 26. August 1725 in Langenzenn geboren, vgl. A. Treuheit, *Susanne Catharina Schülin – Johann Georg Pisendels Schwester*, Typoskript Cadolzburg 1986, S. 7. Von den übrigen genannten Kindern wurde kein Geburtsdatum ermittelt, da die Familie etwa 1727 aus Langenzenn wegzog.

¹⁹ Maria Elisabeth Lindner, geb. Pisendel, wurde am 27. Oktober 1695 in Cadolzburg geboren und heiratete in zweiter Ehe am 6. September 1740 den „Fürstl. Büchsenkammer-Castner“ Johann Christoph Günther.

²⁰ In erster Ehe heiratete Maria Elisabeth am 26. April 1719 den „Ehrenvest- und Kunstreichen Herrn Johann Caspar Lindner, Hochfürstl. Hohenloh: wolbestellten Bedienten und Hofmusicu zu Weikersheim“. Lindner war

- 1) Herr Johan[n] Joseph Friedrich Lindner²¹,
dermaln Königl: Preußischer *Cam[m]erMusicus*.
- 2) Jungfer An[n]a Maria Margaretha.²²

Diese zwey nebst obigen vier Kindern sind nun die sechse, die ich zu folge meines Lezten Willens zu meinen Erben einsetze, und zwar soll, zu Vermeidung alles Streits, die Theilung, so viel möglich, gleich und aequal eingerichtet seyn.

Zuvor aber *legire* und vermache davon meinen *drey Halb Schwestern*, als:

- 1) der Frau Catharina Johan[n]a²³ die gegenwärtig an den hochfürstl: brandenburgl: Onolzbachisch Landschafft= *Secretair* Herrn Johan[n] Philipp Carl Ilgen verheurathet.
- 2) der Jungfer Johan[n]a Margaretha Pisendlin²⁴, und
- 3) der zwar nun seeligen Frau Maria Catha- [fol. 306] rina Schildbachin²⁵, an deren statt aber die zwey hinterlaßenen Kinder, ihre *Portion* ererben und theilen solln:

Ieder von diesen drey Halb=Schwestern VierHundert Gulden, den Gulden à 60 X:er gerechnet. Dergestalt, daß es ihnen von der Massa ohne Abzug, bey Heller und Pfening ausgezahlt werden soll.

ingleichen *legire* und vermache denen zwey Söhnen meines Herrn Veters, Nahmens Wolfgang Philipp *Pisendels*²⁶ dermaligen *Candidati Theologiae* in Leipzig, davon der eine Nahmens:

Georg Wilhelm hier in Dreßden als *Materialist Servirt*, der andere aber *Gottlob Romanus* bey Herrn Krug in Leipzig dermaln die Buchhandlung erlernet:

Waldhornist in der Weikersheimer Hofkapelle und starb am 17. Januar 1735 „an der jetzt grassierenden Seuche“.

²¹ Joseph Friedrich Lindner, geboren am 7. Januar 1722 in Weikersheim, war das Patenkind von Johann Georg Pisendel. Der Pateneintrag im Taufbuch lautet: „3. Johan[n] Georg Pisendel, Premier-Violinist bey der Königl. Pohlnl. Hof-Capell zu Dreßden“. Joseph Friedrich Lindner war gerade 13 Jahre alt, als sein Vater starb. Pisendel nahm ihn offenbar zu sich nach Dresden, denn im Lebenslauf Pisendels von 1767 heißt es dazu: „Unter andern hat er einen von seinen Schwestersöhnen, den Herrn Johann Joseph Friedrich Lindner, jetzigen Königlichen Preußischen Traversisten, fast gänzlich erzogen, und ihm das Glück von dem Herrn Quanz auf der Flöte unterrichtet zu werden, verschafft.“ Vgl. Agricola in: Hiller [s. Anm. 11], S. 290f.

²² Anna Maria Margaretha Lindner wurde am 23. August 1724 in Weikersheim geboren; vgl. A. Treuheit, *Maria Elisabetha Lindner – Johann Georg Pisendels Schwester*, Typoskript Cadolzburg 1986, S. 6.

²³ Catharina Johanna Ilgen, geb. Pisendel, wurde am 14. Dezember 1709 in Cadolzburg geboren.

²⁴ Johanna Margaretha Pisendel wurde am 27. Oktober 1706 in Cadolzburg geboren.

²⁵ Maria Catharina Schildbach, geb. Pisendel, wurde am 25. Februar 1705 in Cadolzburg geboren.

²⁶ Wolfgang Philipp Pisendel wurde am 18. April 1685 in Wertheim am Main geboren, wo sein Vater Peter Pisendel von 1682 bis zu seinem Tod 1687 Kantor und Lehrer der dortigen Lateinschule war; 1713 immatrikulierte er sich an der Leipziger Universität (vgl. Hans Rudolf Jung, *Johann Georg Pisendel – ein bedeutender Musiker im Zeitalter Johann Sebastian Bachs*, Typoskript Cadolzburg 1987, S. 2f.).

einen jeden von diesen zweyen, Zwey Hundert Thaler, (à 24 ggrl) ohne Abzug, wie oben bey den HalbSchwestern.

dem Vetter Johan[n] Georg Pisendel, Färbern in Mark=Neukirchen (im Vogtland)²⁷ legire zum besten seines Kindes oder Kinder Zweyhundert Gulden (à 60 X^{er}) überhaupt, und gleichfalls ohne Abzug.

Meinem Bedienten, der in meinem Absterben noch bey mir geweßen[,] legire und vermache ich Fünffzig Thal: à 24 ggl, mein Bett und ein neu schwartz Kleid, nebst zu Behör an Gut Strümpff und Schuen, ~~nebst~~²⁸ ingleichen Zwölff thaler Kost= und Vier thaler Lohn=Geld über bemelde 50 thl. nach Meinem Tod, damit er ein Viertel Jahr²⁹ zeit habe, anderwehrts unterzukom[m]en.

Dießes ist also mein Letzer Wille. Dreßden am 17. May 1749./.

Johan[n] Georg Pisendel.

Königl:^{er} ConcertMeister.“

Als Pisendel sein Testament verfaßte, befand er sich, wie er selbst betont, „bey guter Gesundheit“. In seinem Lebenslauf wird berichtet, daß er seinen Dienst bis fast zuletzt gewissenhaft versah und die vom Hof angebotenen Erleichterungen nicht annehmen wollte. Auch das andauernde „Brausen in dem einen Ohr“³⁰ (nach heutiger Terminologie offenbar ein Tinnitus) kann nicht den Ausschlag für das Verfassen des Testaments am 17. Mai 1749 gegeben haben, weil Pisendel erst seit dem Sommer 1750 darunter litt.

In der Regel ist es wohl müßig, über den Anlaß zu spekulieren, der zur Niederschrift eines Testaments führte. In einem Brief, den Pisendel nur wenige Wochen vor dem Testament an Telemann sandte, befindet sich jedoch ein bemerkenswerter Hinweis darauf, daß der 68. Geburtstag Telemanns den Anstoß dazu gegeben haben könnte. In einem nicht erhaltenen Brief an Pisendel hatte Telemann von seinem Geburtstag berichtet³¹ und ihn dabei an den Beginn ihrer Freundschaft vor vierzig Jahren erinnert, als

²⁷ Da die Kirchenbücher aus Markneukirchen vor 1740 nicht mehr vorhanden sind, lassen sich die väterlichen Verwandtschaftsbeziehungen Pisendels nur schwer zurückverfolgen. Der Großvater von Johann Georg Pisendel, Ulrich Pisendel, ist seit 1612 in Markneukirchen als Schwarzfärber nachweisbar. Zwei seiner Söhne wurden Kantoren und gingen nach Franken: Der oben genannte Peter Pisendel ging nach Wertheim und Simon Pisendel, der Vater des Konzertmeisters, nach Cadolzburg. Der wahrscheinlich älteste Sohn Conrad blieb in Markneukirchen und wurde ebenfalls Schwarzfärber. Da Pisendel für seinen gleichnamigen Markneukirchener Vetter wiederum den Beruf Färber angibt, war dieser wahrscheinlich ein Sohn Conrad Pisendels (vgl. Jung 1987 [s. Anm. 26], S. 2f.).

²⁸ Von Pisendel ausgestrichenes Wort.

²⁹ Offenbar entspricht diese Summe den Quartalszahlungen an den Bedienten. Pisendels Bedienter erhielt demnach 48 Taler Kostgeld und 16 Taler Lohngeld jährlich. Die von ihm ererbte Summe zuzüglich des Bettes und der Bekleidung kommt also etwa seinem Jahreslohn gleich.

³⁰ Agricola, [s. Anm. 11], S. 290.

³¹ Am 14. April 1749 wurde Telemann 68 Jahre alt.

Telemann 28 Jahre alt war.³² In seinem Antwortbrief dankt Pisendel Gott für die gute Gesundheit seines greisen Freundes und wünscht ihm, auffallend wortreich, die gleiche „Leibes= und Gemüthsbeschaffenheit“ auch für das 86. Lebensjahr:

„Um nun recht vergnügt zu schließen, so weiß ich die Größe meiner Freude mit Wortten nicht genug auszudrucken die ich wahrhaftig gehabt, über die mir allererwünschteste Nachricht, daß der Herr Bruder am verwichenen 14 Mertz sein 68^{tes} Jahr zurückgelegt u zwar bey solcher Leibes= und Gemüthsbeschaffenheit als kaum im 28.^{ten} geweßen. Gottes Güte sey davor hertzlich geprießen, und erhalte diesen von der gantzen *Musicalischen* Welt so hochgeachteten und um dieselbe sich schon längst verdient gemachten großen Lehrer und Meister noch sehr viele Jahre, und zwar in gleicher wie oben bemelder Leibes und Gemüths Beschaffenheit zu größten Ruhm und Ehren der lieben *Music* und zu gantz ausnehmender Vergnügung und Freude aller wahren aufrichtigen Freunde und Diener. *fiat*.

Wie oben das 68.^{te} Jahr fast dem 28.^{ten} gleich geweßen, so laße auch der gnädige Gott deßen 86.^{stes} Jahr diesem angepriesenen 68.^{ten} Jahr gleich werden.“³³

Diese Glückwünsche an seinen älteren Freund also mögen Pisendel dazu veranlaßt haben, sich über sein eigenes Alter Gedanken zu machen, denn es ergeben sich auffällige Parallelen zum Beginn seines Testaments: Pisendel betont, daß er das Testament „bey guter Gesundheit, guter Vernunft, und Vollem Verstande“ aufgesetzt hat. In dem Dank dafür, daß er „ein ziemliches Alter durch Gottes sonderbahre Führung, Gnade und Barmherzigkeit erreicht“ habe, sind die gute Gesundheit und der volle Verstand mit eingeschlossen. Daß Pisendel seinen Geburtstag sowie sein derzeitiges Alter ausdrücklich nennt, ist für ein Testament ungewöhnlich und läßt einen direkten Zusammenhang mit dem Brief an Telemann vermuten. – Neben dem äußeren Anstoß durch den Geburtstag Telemanns war Pisendel offenbar auch daran gelegen, seinen Nachlaß zu ordnen und die Erben testamentarisch festzulegen. Dabei fällt die Mahnung Pisendels an den Testamentsvollstrecker auf, daß „zu Vermeidung alles Streits, die Theilung, so viel möglich, gleich und *aequal* eingerichtet seyn“ soll. Wie bereits bei der Verfügung an seinen Bedienten kommt hier die Besorgnis Pisendels um das Wohlergehen seiner Mitmenschen zum Ausdruck.

³² In einem Brief an Agricola (zitiert im Lebenslauf Pisendels [s. Anm. 11], S. 291) berichtet Telemann von dem Beginn seiner Freundschaft mit Pisendel im Jahr 1709: „Unsere Bekanntschaft entstand, da er etliche Monate nach meinem Abschiede aus Leipzig daselbst angelanget war. Er kam aus den Händen eines Torelli dahin; zeigte aber doch eine patriotische Gesinnung gegen seine Landsleute, da er eine von mir zurück gelassene neue Oper, worinn die Violine ziemlich laut sprach, in einem Briefe an mich, für etwas rechtes erklärte. Meine Hin- und Herreisen durch Leipzig belehrten mich von seinem redlichen Gemüthe, wovon ich viel zu sagen hätte, wie nicht weniger von seiner allgemeinen Menschenliebe.“

³³ Zitiert nach Grosse/Jung [s. Anm. 6], S. 351.

3. Die amtlichen Protokolle

Nachdem Pisendel das Testament aufgeschrieben hatte, brachte er es noch am selben Tag zum Dresdner Amtsgericht, wo es von einem Aktuar namens Wagner entgegen- genommen wurde. Der Aktuar protokollierte das Verfahren, das der Hinterlegung des Testaments beim Amtsgericht vorausgeht, auf dem Briefumschlag des Testaments.³⁴ Dieses Protokoll diente zugleich als Konzept für die Ausstellung des *Recognition-Schei- nes*, der dem Verfasser des Testaments als Beleg für die Hinterlegung ausgehändigt wird:

„565. *Seq.[uens]*³⁵ Amt Dreßden am 17. *May*: 1749.

Acto nachmittags erschien am Ambs Stelle in Person der königl: Pohlntl: u. Chur- fürstl: Sächßl: *Concert* Meister

Herr Johann George *Pisendel*

u. brachte an, wasmaßen er seinen lezten Willen, wie es nach seinem Absterben mit seiner Verlassenschafft gehalten werden solle, in Schrifften verfaßet, den er bey hie- sigem Ambe zur gerichtl: Verwahrung niederlegen wolle; Worbey Er dem Herrn Amtmann Schreiber gegenwärtiges auf der andern Seite einmahl versiegeltes *Cou- vert* in meinem, des unten benannten *Actuarii* beyseyn übereichte, u. zugleich mündl: *declarirte*, daß darinne sein lezter Wille enthalten sey, mit der bitte, selbigen von ihm anzunehmen, u. verwahl: beyzulegen[,] auch ihm gewöhl: Schein darüber zu ertheilen. Nachdem nun Hl.[Herr] *Testator* sich darzu nochmahln bekennet, also hat der Herr Amtmann Schreiber dieses *Testament* von ihm auf- u. angenommen, und zu andern lezten Willen bey dem Ambe allh. verwahl: beygelegt, auch darüber gewöhl. *Recognition-Schein* ertheilen laßen. So nachrtl: anhero *registriret uts*: [ut supra]³⁶

Gottlob Friedrich Wagner
Actuar:“

Direkt an dieses Konzept schließt sich ein Nachtrag an, der den Inhalt des Testaments erläutert. Offenbar befürchtete Pisendel, daß die von ihm verfügten Geldbeträge (viel- leicht durch Bestimmungen des Erbrechts) beschnitten werden könnten. Denkbar wäre in diesem Zusammenhang, daß etwa die Frage der Begräbniskosten und ihrer Aufteilung unter den Erben in der Amtsstube zur Sprache kam. Auch dieser Nachtrag diente mög- licherweise als Konzept für eine Anweisung an den Testamentsvollstrecker:

„*Eod*:*[em]*³⁷

hat der Herr *Concert* Meister *Pisendel* sich annoch erkläret, daß, da Er in obigem seinem *Testament* einige *legata*³⁸ verordnet, u. verlangt, daß solche ohne Abzug ver-

³⁴ Für wertvolle Hinweise bei der Übertragung der Amtsprotokolle sowie auf die korrekte Lesart einiger Worte und Abkürzungen danke ich Herrn Dr. Roman Fischer vom Stadtarchiv Frankfurt.

³⁵ *sequens* (lat.) = folgend.

³⁶ *ut supra* (lat.) = wie oben (hier bezogen auf das Datum).

³⁷ *eodem* (lat.) = dazu, ebenda.

³⁸ *Legat* (juristischer Fachbegriff aus gleichbedeutend lat. *legatum*) = Vermächtnis.

abfolget werden solten, seine Meynung dahin gerichtet sey, daß, im Fall seinen *legatariis*³⁹ einiger Abzug angesonnen würde, der von ihnen praestiret[!]⁴⁰ werden müste, seine eingesezte Erben sothanen Abzug aus seiner Verlaßenschafft's Masse erstatten, u. mithin sämmbtl: *legata* geordneter maßen völlig ohne den geringsten Abzug auszahlen u. abführen solten. So nachrichtl: anhero *registret ut*: [ut supra]

Gottlob Friedrich Wagner
Actuar:“

Am gleichen Tag noch wurde der *Recognition-Schein* ausgefertigt, den der Aktuar Wagner in sauberer Kanzleischrift aufsetzte und der im wesentlichen mit dem Wortlaut des ersten Protokolls übereinstimmt. Das Dokument wurde von dem Dresdner Justizienrat und Oberamtmann Essenius sowie dem Amtmann Schreiber unterzeichnet und mit einem Papiersiegel des Amtsgerichts versehen. Dieser *Recognition-Schein* befand sich beim Tod Pisendels unter dessen persönlichen Unterlagen.

4. Der Tod Pisendels

Die drei erhaltenen Briefe Pisendels an Telemann, die aus der Zeit nach dem Testament stammen, deuten darauf hin, daß Pisendel seinen Dienst zunehmend als Belastung empfand. Besonders die „unruhigen Italiäner“⁴¹ machten ihm zu schaffen. Etwa sechseinhalb Jahre nach Hinterlegung seines Testaments starb Pisendel. Agricola schreibt dazu: „Endlich überfiel ihn eine heftigere Krankheit, und er starb daran am 25. November 1755. Seine letzten Worte waren ein Vers aus einem Kirchenliede, welcher eine Danksagung für die genossenen göttlichen Wohlthaten enthält!“⁴² Der Eintrag in das Bestattungsbuch der Dresdner Kreuzkirche lautet:

„Herr Johann George Pissendel, Königl. Concert Meister ledigen Standes, 68 Jahr alt, gestorben den 25. Nov. nachts an Steck- und Schlagfl.[uß] am Alten Markte in Hl.[Herrn] Horns Hause, begr. am 29. Nov. nach St. Joh. in die Rathsgruft [...]“⁴³

Nur einen halben Tag nach dem Tod Pisendels, am Vormittag des 26. November 1755, wurde das Testament in Gegenwart dreier Männer eröffnet. Der erstgenannte Georg Friedrich Kästner hatte als langjähriger Kapellkollege Pisendels offenbar die Aufgabe übernommen, die Beerdigung vorzubereiten, denn keiner der Verwandten Pisendels lebte in Dresden (mit Ausnahme seines Neffen Georg Wilhelm Pisendel). In welcher Beziehung die anderen beiden Herren zu Pisendel standen, ist noch ungeklärt;

³⁹ *Legatar* (juristischer Fachbegriff aus gleichbedeutend lat. *Legatarius*) = jemand, der ein Legat erhält.

⁴⁰ *praestieren* (nach lat. *praestare*, voranstehen) = entrichten, leisten (hier ausnahmsweise in deutscher Schrift geschrieben).

⁴¹ Brief an Telemann vom 26. März 1751, vgl. Grosse/Jung [s. Anm. 6], S. 357.

⁴² Agricola [s. Anm. 11], S. 290.

⁴³ Kreuzkirche Dresden, *Bestattungsbuch* 1755, S. 54b, Nr. 2 (zitiert nach Treuheit [s. Anm. 16], S. 97f.).

möglicherweise sind sie lediglich als unbeteiligte Zeugen anwesend.⁴⁴ Der Aktuar Pezold nahm das folgende Protokoll zur Eröffnung des Testaments auf:

„Seq[uens] Ambt Dreßden am 26. Novbr: 1755.

Acto Vormittags erschienen an Ampts Stelle der Königl. *Capell Musicus*.

Hl.[Herr] George Friedrich Kästner⁴⁵

ingleichen

Hl. Johann Wilhelm Baumann

und

Hl. *Augustinus* Körner

und brachten an, wasmaßen[,] wie bey[m] Ampte bekanntt[,] der

Hl. *Concert* Meister Johan[n] George *Pisendel*

gestern Abendt seel. verstorben. Nachdem nun derselbe bey hiesigem Ampte seinen lezten Willen niedergelegt, ihnen aber zu wißen nöthig sey, ob der *Defunctus*⁴⁶ wegen seiner Beerdigung darinnen etwas *disponiret* habe, alß wolten Sie angesuchet haben, ihnen sothanæs *Testament* zu *publiciren* und solle der *Recognition* Schein nach beschehener *Re-* [fol. 308v] *signation*⁴⁷ des Nachlaßes *extradiret*⁴⁸ werden; Worauff an-geregtes *Testament* ausgesuchet, und nach beschehener *ag-[nition]*⁴⁹ und *recognition*⁵⁰ denen Herrn *Comparenten*⁵¹ behörig *publiciret* worden. So *reg.[istriret] uts.[ut supra]*

Carl Christian Pezold

Actuar l^o

Bei der Eröffnung des Testaments mußte normalerweise der *Recognition-Schein* beim Amtsgericht vorgelegt werden. Dieser Schein war offensichtlich am 26. November 1755 noch nicht verfügbar, denn aus dem Protokoll geht hervor, daß der Nachlaß Pisendels zu diesem Zeitpunkt noch versiegelt war.⁵² Wahrscheinlich ist der *Recognition-Schein* erst nachträglich zu den Akten des Amtsgerichts (fol. 307) gelangt, nachdem die Hinterlas-

⁴⁴ Auch bei der Eröffnung des Testaments von Gottfried Silbermann zwei Jahre zuvor waren neben den Verwandten zwei Männer anwesend, die in keiner erkennbaren Beziehung zu dem Verstorbenen standen. – Vgl. Müller [s. Anm. 7], S. 399.

⁴⁵ Bereits 1717 wird Georg Friedrich Kästner als siebter Bratschist (Dla, Loc. 383 vol. I, *Die Bande Französischer Comoedianten* [...], fol. 182v) und 1719 als Fagottist der Dresdner Hofkapelle erwähnt (Loc. 383, *Acta, Die Engagements* [...], fol. 138v); spätestens 1728 ist er als zweiter Kontrabassist neben Jan Dismas Zelenka nachweisbar. 1756 wird er auch als Instrumenten-Inspektor genannt, vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861–62, Reprint 1979, Bd. II, S. 295.

⁴⁶ *Defunctus* (lat.) = der Verstorbene.

⁴⁷ *Resignation* (juristischer Fachbegriff aus gleichbedeutend lat. *resignare*) = Entsiegelung.

⁴⁸ *extradieren* (aus gleichbedeutend lat. *extradare*) = herausgeben, aushändigen.

⁴⁹ *Agnition* (aus gleichbedeutend lat. *agnoscere*) = Anerkennung.

⁵⁰ *Recognition* (juristischer Fachbegriff aus gleichbedeutend lat. *recognoscere*, wiedererkennen) = gerichtliche Anerkennung der Echtheit einer Person oder Urkunde.

⁵¹ *Comparent* (juristischer Fachbegriff aus gleichbedeutend lat. *comparere*, zum Vorschein bringen) = jemand, der vor Gericht als Partei erscheint.

⁵² Auch der Nachlaß Gottfried Silbermanns, der am 4. August 1753 in Dresden starb, wurde unmittelbar nach dessen Tod versiegelt und erst später durch einen Notar gesichtet. – Vgl. Müller [s. Anm. 7], S. 397.

senschaft Pisendels notariell festgestellt und aufgelistet war. Am 29. November 1755 wurde Pisendel auf dem Friedhof von St. Johannes „in der Rathsgruft“ beerdigt, wo bereits zwei Jahre zuvor sein Freund Gottfried Silbermann, der ebenfalls als Jungeselle in Dresden starb, seine letzte Ruhestätte gefunden hatte. Das Grab Pisendels existiert jedoch nicht mehr, denn der Johanniskirchhof bestand nur bis zum Jahr 1861.⁵³

5. Pisendels Nachlaß

Ein Verzeichnis der Gegenstände und Vermögenswerte, das nach der Entsiegelung eines Nachlasses üblicherweise erstellt wird, ist im Fall Pisendels offenbar nicht erhalten. Dabei wäre es natürlich interessant zu sehen, welche Instrumente sich in Pisendels Besitz befanden. So soll er Franz Benda, der ihn 1738 in Dresden besuchte, auf der „Viola pomposa“ begleitet haben.⁵⁴ Auch die Herkunft seiner Violinen könnte über Pisendels stilistische Vorlieben Auskunft geben. Noch wichtiger wäre es allerdings zu wissen, wie umfangreich seine private Musikaliensammlung war und ob sich diese in seiner Wohnung befand.

Diese musikalische Hinterlassenschaft Pisendels soll auf Veranlassung der Königin Maria Josepha vom Hof angekauft und nach deren Tod im Jahr 1757 teilweise der Bibliothek der katholischen Hofkirche zugewiesen worden sein.⁵⁵ Diese Angaben werden durch eine Quittung bestätigt, aus der hervorgeht, daß zahlreiche Musikalien Pisendels noch vor „Ende Novembr. 1756“ an den Hof übergeben worden sind. Daß die darüber vereinbarte Summe jedoch erst im Dezember 1765 bezahlt wurde, könnte auf langwierige Verhandlungen oder auf mangelnde Zahlungsbereitschaft des Hofes zurückzuführen sein.⁵⁶ Wahrscheinlicher ist jedoch, daß die Zahlung durch den Tod Maria Josephas und die Ereignisse des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) verzögert wurde, denn in dem Vordruck, der dieser Quittung zugrunde liegt, ist das Jahr 1763 als Bezugspunkt der rückständigen Zahlungen vorgegeben.⁵⁷ In der folgenden Übertragung entsprechen die Kursive dem Text, der mit Tinte in das gedruckte Formular eingetragen ist:

„10352.

DreyHundert, und Sechzig Thaler

sind, nach 10. pro Cent Abzug, statt 400. Thlr – gl. – pf.

welche bey der Chur=Fürstl. Sächßl. –

General=Accis=Haupt Cassa, für die

Pisendlichen Erben, vor gelieferte Opera Musicalien bis mit

⁵³ Der Johanniskirchhof befand sich zwischen dem (jetzigen) Hygienemuseum und der (ehemaligen) Johannesstraße. – Vgl. Müller [s. Anm. 7], S. 399.

⁵⁴ Hiller [s. Anm. 8], S. 45.

⁵⁵ Fürstenau, Bd. II [s. Anm. 45] S. 181.

⁵⁶ Fechner [s. Anm. 13], S. 12.

⁵⁷ Auch der Abzug von zehn Prozent kann nicht als Verhandlungsergebnis interpretiert werden, denn er wiederholt sich als regelmäßige Abgabe auch bei anderen Quittungen, die in zeitlicher Nachbarschaft ausgestellt sind.

Ende Novembr[.] 1756 ~~1763~~⁵⁸ auf gelieferte Opera Musicalien in Rückstand verblieben sind mir Endesunterschriebenen aus der Chur=Fürstl. SächBl. Cammer=Credit-Cassa, dato richtig vergnügt worden. Worüber gebührend quittieret, und diesfalls auf alle fernere Ansprüche hiermit renunciert⁵⁹ wird. Dreßden, den 25^{ten} Decembr[.] 1765.

[ovales Bildsiegel Ficklers: Initiale IGF um Baumstumpf mit frischem Trieb]

Johann George Fickler
Churfl. Cam[m]er Musicus
als General Bevollmächtigter
der sämtlichen Pisendlichen[!]
Erben⁶⁰

Der Geiger Johann Georg Fickler, der seit 1733 Mitglied der Hofkapelle war, nahm den Betrag im Auftrag der sechs Haupterben Pisendels entgegen. Die vereinbarte Summe von vierhundert Talern, die dem durchschnittlichen Jahresgehalt eines Kapellmusikers entspricht, deutet auf den großen Umfang der Musikalien aus Pisendels Nachlaß hin. Da jedoch die Angabe, daß es sich um „Opera Musicalien“ handle, sogar wiederholt wird, muß die Frage gestellt werden, ob die hier erwähnten Musikalien wirklich mit jenen erhaltenen Instrumentalwerken aus Pisendels Nachlaß identisch sind, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in einem Notenschrank der katholischen Hofkirche gefunden wurden und die sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befinden.

Die aus Pisendels Amtszeit überlieferte Instrumentalmusik stammt aus jenem berühmten „Schranck[s] No: II.“ in der katholischen Hofkirche, in dem das Notenmaterial der Hofkapelle nach Ende des Siebenjährigen Krieges (1756–63) archiviert worden sein soll. Allerdings waren in jenem „Schranck No: II.“ auch Exemplare mit persönlichen Widmungen an Pisendel oder mit Pisendels Besitzvermerk usw. archiviert, die sicher nicht Kapell-Eigentum waren, sondern aus Pisendels privater Sammlung stammten. Damit erhebt sich die Frage, wie groß der Anteil von Pisendels Nachlaß am erhaltenen Repertoire des „Schranck No: II.“ tatsächlich war. Eine beträchtliche Anzahl der von Pisendel abgeschrieben Instrumentalwerke ist beispielsweise nur in Partitur (ohne Stimmen) erhalten und weist keinerlei Bearbeitungsspuren auf. Sind diese Werke jemals aufgeführt worden oder gehörten sie zu Pisendels ‚Privatsammlung‘? Hat Pisendel tatsächlich aus privatem ‚Sammlerinteresse‘ beispielsweise die Heinichen-Partituren kopiert oder ist lediglich das Aufführungsmaterial dieser Werke verloren gegangen? Waren

⁵⁸ Die durch das Formular vorgegebene Jahreszahl 1763 ist durchgestrichen.

⁵⁹ *Renunciare* (lat.) = verzichten.

⁶⁰ Dla, Loc. 382, *Hoftheater. Italienische Oper. Ausgaben 1753–56, 1763ff.*, fol. 258r.

die auswärtig beschafften Partituren Privateigentum, während sich die daraus erstellten Stimmen im Kapellbesitz befanden? Gibt es überhaupt eine Unterscheidung zwischen privaten und kapelleigenen Musikalien, die sich auf das Repertoire der Hofkapelle auswirkt?

Um das instrumentale Repertoire der Hofkapelle zu Pisendels Amtszeit rekonstruieren zu können, muß ein Teilbereich des „Berufsbildes Konzertmeister“ in Dresden genauer untersucht werden: die Beschaffung und Einrichtung fremder Musikalien. Die Fragen nach der Zusammensetzung des Repertoires sind jedoch nicht auf Pisendel beschränkt, sondern stellen sich auch bei anderen Dresdner Musikern wie Johann David Heinichen, Giovanni Alberto Ristori und Jan Dismas Zelenka, die für ihren Repertoirebereich verantwortlich waren und neben eigenen auch fremde Kompositionen aufführten. Im Fall Zelenkas hat sich immerhin ein Verzeichnis auswärts beschaffter Werke für die katholische Hofkirche erhalten, das wertvolle Aufschlüsse über die damals übliche Praxis gibt. Auch wenn das Nachlaßverzeichnis oder gar ein Musikalieninventar Pisendels nicht mehr erhalten ist, so läßt der Fund von Pisendels Testament doch hoffen, daß in den Archiven noch manches Dokument unerkannt lagert.

Abb. rechts: Erste Seite des autographen Testaments von Johann Georg Pisendel mit dessen Personal-Signum „ α/ω .“ sowie eigenen Angaben zu Geburtstag und Alter.

Rezeption mitteldeutscher Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in Niederschlesien

von Klaus-Peter Koch

Die Bestände von drei niederschlesischen Bibliotheken in der Zusammensetzung, wie sie vor Ende des Zweiten Weltkrieges existierte, wurden untersucht, um Aussagen über die Rezeption mitteldeutscher Musik in Niederschlesien im 16. und 17. Jahrhundert zu erhalten: Es handelt sich um Musikalien aus Liegnitz/Legnica,¹ Breslau/Wrocław² und Brieg/Brzeg,³ die jeweils in gedruckten Katalogen erfaßt wurden. Sie betreffen sowohl Handschriften als auch Drucke.

Im folgenden wird „Mitteldeutschland“ definiert als Territorium der heutigen Bundesländer Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen. Schlesien und Sachsen grenzten in der genannten Zeit unmittelbar aneinander, wobei Schlesien als Herzogtum habsburgisch war, ebenso wie die beiden Lausitzen (diese von 1526–1623/35), die danach kursächsisch wurden. Diese Konstellationen hatten ebenso Auswirkungen auf das Repertoire wie das sowohl in Mitteldeutschland als auch in Schlesien gleich dominierende Luthertum. Der Begriff „mitteldeutsche Komponisten“ soll die in Mitteldeutschland geborenen und/oder tätigen Tonsetzer berücksichtigen, d. h. es werden auch Musiker einbezogen, die zwar in Mitteldeutschland geboren, aber hier nicht tätig wurden, da Beziehungen ihrerseits zu ihrem Herkunftsgebiet – in welcher Intensität auch immer – nicht auszuschließen sind.

Den größten Bestand an Musikalien wies die Breslauer Stadt- und Universitätsbibliothek auf. Von den 443 genannten Komponisten der darin enthaltenen Drucke (ausgenommen werden die Namensnennungen in den Sammeldrucken, den liturgischen und den hymnologischen Werken) sind mindestens 217 Italiener, d. s. 48,9 %. Die italie-

¹ Für die Drucke wurde herangezogen: Aniela Kolbuszewska, *Katalog zbiorów muzycznych legnickiej biblioteki księcia Jerzego Rudolfa „Bibliotheca Rudolphina“* [Katalog der Liegnitzer Bibliothek des Herzogs Georg Rudolph „Bibliotheca Rudolphina“], Legnica 1992 (dieser Katalog berücksichtigt nur die Bestände der „Bibliotheca Rudolphina“, die nach Ende des Zweiten Weltkriegs noch in Breslau, Liegnitz, Lublin und Warschau nachzuweisen sind); für die Handschriften wurde ausgewertet: Ernst Pfudel, *Die Musik-Handschriften der Königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz*, Leipzig 1886, S. 1–74 (Beilage zu den *Monatsheften für Musikgeschichte*).

² Vgl. bezüglich der Drucke: Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts fuer Kirchenmusik und der Koeniglichen und Universitaets-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin 1883, Repr. Hildesheim/New York 1969. Die Handschriftenbestände, die zu einem großen Teil erhalten blieben (heute Depositum der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz), wurden analysiert nach: Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, Repr. Hildesheim/New York 1970.

³ Die Brieger Bestände wurden ausgewertet nach: Friedrich Kuhn, *Beschreibendes Verzeichnis der Alten Musikalien – Handschriften und Druckwerke – des Königlichen Gymnasiums zu Brieg*, Leipzig 1897, S. 1–98 (= Beilage zu den *Monatsheften für Musikgeschichte*).

nischen Werke entstammen größtenteils einem besonderen Teilbestand, nämlich dem Nachlaß von Daniel Sartorius, dem 1671 verstorbenen Kantor an St. Elisabeth, und zählen allein etwa 400 Nummern. Dagegen stehen nur 15 Niederländer, und die Zahl der aus Frankreich, England, Böhmen, Polen und Ungarn kommenden ist noch geringer. Von den aus Deutschland stammenden Tonsetzern kommt der größere Teil aus Süddeutschland und Österreich. In Schlesien geboren und/oder in Schlesien tätig sind mindestens 38 Personen.⁴ Die Zahl der Personen, die in Mitteldeutschland geboren wurden und/oder hier tätig waren, ist hingegen fast doppelt so hoch, nämlich 66, d. s. 14,9 %. Allein schon anhand dieser Ergebnisse wird ein Trend sichtbar: Deutlicher Schwerpunkt der Bestände sind Musikalien, die außerhalb Schlesiens entstanden. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß die gedruckten Musikalien allein kein objektives Bild zulassen, haben doch die Bedingungen für eine Verbreitung von Musikalien durch den Druck in den verschiedenen Gebieten Europas und zu verschiedenen Zeiten sehr variiert. In Italien und in Süddeutschland war das Druckereiwesen weitaus besser entwickelt als beispielsweise in Schlesien.

Dennoch ergibt die Analyse der Handschriftenbestände in Breslau prinzipiell kein anderes Bild. Hier sind Werke von 439 Tonsetzern genannt. 64 davon sind in Mitteldeutschland geboren und/oder tätig gewesen, d. s. 14,6 %; 59 sind z. Z. lokal nicht zuzuordnen, bzw. bei mindestens 316 gibt es keinen erkennbaren Zusammenhang mit Mitteldeutschland (wiederum haben die Italiener einerseits und Deutsche aus dem süddeutschen und österreichischen Gebiet andererseits den höchsten Anteil). Innerhalb der Gesamtzahl hängen mindestens 23 Personen mit Schlesien zusammen, sei es daß sie dort geboren wurden oder dort tätig waren.⁵

In beiden Fällen war der Anteil der mit Mitteldeutschland verbundenen Komponisten 14,9 % bzw. 14,6 %. Auch die Analyseergebnisse der Bestände von Liegnitz sowie von Brieg sind ähnlich. Für Liegnitz sind die Anteile der mit Mitteldeutschland zusammenhängenden Tonsetzer bei den Handschriften 10,5 % (22 von 209 Namen), bei den Drucken 26,4 % (28 von 106 Namen). Bei letzteren liegt der Schwerpunkt im Zeitraum 1575–1625 (der älteste ist 1502, der jüngste 1673 datiert). Für die Brieger Bestände sind die diesbezüglichen Anteile bei den Handschriften 9,8 % (9 von 92 Namen), bei den Drucken 28,6 % (14 von 49 Namen). Hier waren die ältesten Drucke von 1557, die jüngsten von 1617 mit dem Schwerpunkt auf den 1570er Jahren (von insgesamt 116

⁴ Dazu gehören: Besler, Samuel; Besler, Simon; Boykowsky, Paul; Caesar, Daniel; Clittonius, Johann Joseph; Elsbeth, Thomas; Fiedler, Zacharias; Fritsch, Thomas; Hancke, Martin; Hannke, Johann; Hertell, Tobias; Hilscher, Christian; Hossmann, Salomon; Jahn, Martin; Joseph, Johann; Knöfel, Johann; Kregel, Gregor; Lehmann, Johannes; Löwenstern, Matthaeus Appelles von; Lyra, Simon; Madelka, Barjona; Nucius, Johannes; Otipka, Ernst; Pfeffer, Heinrich; Profe, Ambrosius; Rhösel, Christoph; Schäffer, Paul; Scheffler, Johann = Angelus Silesius; Scheibler, Jeremias; Scherffer, Wenzeslaus; Schneider, Martin; Sommer, Christoph; Stosius, Jeremias; Ulrich, Johann; Vetter, Daniel; Wegener, Gottfried; Zeutschner, Tobias; Zimmerlich, Jacob.

⁵ Dazu gehören: Besler, Samuel; Besler, Simon; Büttner, Michael; Clittonius, Johann Joseph; Elsbeth, Thomas; Geisler, Georg; Hilscher, Christian; Hoeckelshoven, Andreas; Jahn, Martin; Kempius, Johann; Knöfel, Johann; Löwenstern, Matthaeus Appelles von; Lyra, Simon; Mayer, Martin; Nucius, Johannes; Praetorius, Christoph; Profe, Ambrosius; Schäffer, Paul; Schön, Salomon; Schramm, Melchior; Stoltzer, Thomas; Triller, Valentin; Zeutschner, Tobias.

Drucken waren es 32). Möglicherweise zeichnet sich in den unterschiedlichen Prozentanteilen bei den Drucken (höher) und den Handschriften (geringer) eine allgemeinere Tendenz ab.

Es ist anzunehmen, daß, würde man die Zahl der Druckwerke (und nicht nur der Komponisten) analysieren, die statistischen Beobachtungen bezüglich Mitteldeutschland ähnlich sind.

Mitteldeutschland-Bezüge ergeben sich aber auch über die Druckorte. Die Brieger Bibliothek beispielsweise umfaßte 116 verschiedene Drucke, die sämtlich in Orten deutschsprachiger Gebiete (einschließlich der böhmischen Länder) hergestellt wurden. Deutlicher Favorit hierbei war Nürnberg mit 58 von 116 Drucken. Weitere Druckorte waren München (10), Wittenberg (9), Prag (8), Dresden, Königsberg (je 4), Erfurt, Magdeburg, Stettin (je 3), Augsburg, Frankfurt/Oder, Leipzig, Liegnitz, Mühlhausen (je 2); je ein Druck kam aus Altdorf, Frankfurt am Main und Hamburg. Auffallend ist einerseits der äußerst geringe Anteil von schlesischen Druckorten (nur ein Druck kommt aus Liegnitz), andererseits der hohe Anteil von Druckorten in Mitteldeutschland (Dresden, Erfurt, Leipzig, Magdeburg, Mühlhausen und Wittenberg sind mit insgesamt 23 Drucken vertreten). Dazu ist noch anzumerken, daß mitteldeutsche Komponisten auch außerhalb Mitteldeutschlands publizierten (Jacob Meiland in Frankfurt am Main und Nürnberg, Hieronymus Praetorius in Hamburg, Johann Eccard in Königsberg, Christophorus Demantius und Valentin Haußmann in Nürnberg, Philipp Dulichius in Stettin, wobei die meisten zwar in Mitteldeutschland geboren, jedoch in der Zeit nicht für dieses Gebiet tätig waren). Andererseits aber wurden Werke nicht-mitteldeutscher Tonsetzer auch in mitteldeutschen Verlagen publiziert (beispielsweise betrafen sämtliche vier Dresdner Drucke die beiden für Dresden tätigen Italiener Giovanni Battista Pinello und Antonio Scandello, und auch Schlesier wie Martin Hancke, Sebastian Pichsel, Christophorus Praetorius veröffentlichten in Leipzig und Wittenberg). Der Mitteldeutschland-Bezug wird anhand der elf Drucke aus den 1600er und 1610er Jahren in Brieg besonders deutlich: Allein fünf davon betreffen mitteldeutsche Komponisten (Christophorus Demantius, Valentin Haußmann und Friedrich Weißensee), vier mit Schlesien zusammenhängende (Thomas Elsbeth, Martin Hancke). Auch für die Liegnitzer Bestände hatten mitteldeutsche Druckereien eine große Bedeutung. Hier kamen Musikalien aus Dresden, Erfurt, Freiberg, Halberstadt, Jena, Leipzig, Magdeburg und Wittenberg sowie – gleichsam an der Peripherie sich befindend – aus Coburg, Görlitz, Helmstedt und Wolfenbüttel.

Eine besondere Bedeutung erlangte in den 1520er Jahren der Protestantismus, der nicht nur in Mitteldeutschland sein Zentrum hatte, sondern sich bereits kurz nach 1520 auch in Schlesien ausbreitete, wodurch beide Regionen miteinander konfessionell verbunden waren. Selbst als 1526 Schlesien Teil der Habsburgermonarchie wurde, blieb es bikonfessionell: 9/10 der schlesischen Bevölkerung waren um 1576 lutherisch. Wenn auch seitdem der Druck der katholischen Kirche zunahm und der Dreißigjährige Krieg auch in Schlesien Wirkungen hinsichtlich der Gegenreformation zeigte, wurde im Westfälischen Frieden von 1648 dennoch den evangelischen Fürstentümern Liegnitz, Brieg und Oels sowie der Stadt Breslau Religionsfreiheit zugestanden, und noch 1707 war im

Altranstädter Frieden der Kaiser zur Wiederherstellung der Religionsfreiheit in Schlesien gezwungen.

Dies erklärt zu einem großen Teil den Anteil von mitteldeutschen Komponisten und Kompositionen. Eine solch große Zahl an Werken mitteldeutscher protestantischer Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts ist übrigens kein regional auf Schlesien begrenztes Phänomen, sondern zeigt sich in allen protestantischen Gebieten des östlichen Europa: in Danzig, Königsberg und Riga ebenso wie in den deutschdominierten protestantischen Orten in der heute slowakischen Zips bis hin nach Hermannstadt und Kronstadt in Siebenbürgen. Eine diesbezügliche Analyse legte der Verfasser vor kurzem vor.⁶ Wenn auch unter den mit Mitteldeutschland zusammenhängenden Musikalien die protestantische Kirchenmusik weit größeres Gewicht als die weltliche Musik hatte – so jedenfalls stellt sich dies anhand der analysierten Kataloge dar –, war doch der Einfluß von letzterer auch nicht unerheblich, was sich u. a. in dem Vorkommen von solchen Kompositionen von Heinrich Albert, Christophorus Demantius oder Valentin Haußmann zeigt.

Insgesamt konnten in den handschriftlichen und gedruckten Musikalienbeständen von Liegnitz, Breslau und Brieg Werke von 107 mitteldeutschen Komponisten festgestellt werden. Davon wurden 54 in Mitteldeutschland geboren und waren zugleich hier tätig, und 23 wurden außerhalb Mitteldeutschlands geboren, wirkten aber ebenfalls hier. Dazu steht noch die Zahl der in Mitteldeutschland Geborenen, aber außerhalb Tätigen mit 30. An allen drei Standorten zugleich fanden sich Werke von zehn dieser mitteldeutschen Komponisten.⁷ An zwei Standorten sind Kompositionen von 26 weiteren Tonsetzern zu belegen.⁸ Gewissermaßen Bindeglieder zwischen Mitteldeutschland und Schlesien sind u. a. Thomas Fritsch, Martin Jahn, Johannes Nucius und Daniel Vetter. All dies ist ein gewichtiges Indiz für den starken mitteldeutschen Einfluß auf die Musikkultur in Schlesien.

Allerdings ist zu berücksichtigen, daß der zeitliche Umfang der Bestände für die einzelnen Bibliotheken unterschiedlich ist. Reichen die Breslauer Bestände an Drucken bis um 1700, so die für Liegnitz bis um 1673 und für Brieg nur bis um 1617. Insofern konnten z. B. Kompositionen von Andreas Hammerschmidt oder Johann Rosenmüller in Brieg gar nicht registriert sein. Des weiteren ist festzuhalten, daß die Zahl der Druckwerke zu den verschiedenen Zeiten unterschiedlich ist.

⁶ Referat „Mitteldeutsche protestantische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts und ihre Rezeption im östlichen Europa“ auf dem Symposium *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik* in Chemnitz, 28.–30. Oktober 1999.

⁷ Joachim a Burck, Christophorus Demantius, Gallus Dreßler, Johann Eccard, Valentin Haußmann, Jacob Meiland, Johannes Nucius, David Palladius, Hieronymus Praetorius und Friedrich Weißensee.

⁸ Christian Johannes Agricola, Heinrich Albert, Michael Altenburg, Philippus Avenarius (Habermann), Andreas Berger, Seth Calvisius, Philipp Dulichius, Georg Engelmann, Hermann Finck, Melchior Franck, Thomas Fritsch, Johannes Galliculus, Johann Friedrich Gödel, Johannes Groh, Andreas Hammerschmidt, Heinrich Hartmann, Valerius Otto, Michael Praetorius, Nicolaus Rosth, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Johann Speiser, Johann Steurlein, Melchior Vulpus, Johann Walter.

Außer acht gelassen wurde auch die Anzahl der Werke. Beispielsweise wurden in Breslau fünf und mehr Drucke von Johann Rudolph Ahle, Heinrich Albert, Michael Altenburg, Wolfgang Carl Briegel, Christophorus Demantius, Melchior Franck, Andreas Hammerschmidt, Hieronymus Praetorius, Michael Praetorius, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Melchior Vulpus registriert. Das ist ein Hinweis auf den Bekanntheitsgrad und das Ansehen konkreter mitteldeutscher Tonsetzer, was aber noch durch Abschriften, die unter Umständen ein noch stärkeres Indiz für ein Interesse darstellen, zu bestätigen wäre. Andererseits wäre noch zu untersuchen, auf welchen Wegen und aus welchen Ursachen Werke von relativ unbekanntem mitteldeutschen Tonsetzern in den Bestand schlesischer Bibliotheken gelangten, etwa von Johann Speiser, einem Halberstädter Kantor des 16. Jahrhunderts, von dem je ein Werk abschriftlich an zwei unabhängigen Orten existierte – in Brieg und in Breslau.

Die sich anschließende Zusammenstellung führt sämtliche 107 in den Beständen festgestellten, mit Mitteldeutschland zusammenhängenden Komponisten an.

Abkürzungen:

BRGDr. = Drucke in Brieg,
 BRGMS. = Manuskripte in Brieg,
 BRSLDr. = Drucke in Breslau,
 BRSLMS. = Manuskripte in Breslau,
 LGNTZDr. = Drucke in Liegnitz,
 LGNTZMS. = Manuskripte in Liegnitz,

* = geboren in Mitteldeutschland,

= tätig in Mitteldeutschland,

+ = gestorben in Mitteldeutschland,

f = Werke auch im *Florilegium Portense* von Erhard Bodenschatz,

Sachs. = Sachsen,

SL = mit Schlesien zusammenhängend,

Thür. = Thüringen.

Agricola (Sore), Martin (1486 Schwiebus–1556 Magdeburg, in Magdeburg um 1519/20–1556) * # + BRSLMS.

Agricola, Christian Johannes (16./17. Jh., ? Nürnberg, + ?, in Erfurt? Weimar/Thür.?, in Altenburg/Sachs. um 1594–1602, in Erfurt um 1601?, in Weimar 1602–?) # BRSLMS., LGNTZMS., LGNTZDr.

Agricola, Wolfgang Christoph (A 17. Jh., in Neustadt/Saale 1632–1642) # BRSLDr.

Ahle, Johann Rudolph (1625 Mühlhausen/Thür.–1673 Mühlhausen, in Mühlhausen 1654–1673) * # + BRSLDr.

Albert, Heinrich (1604 Lobenstein/Thür.–1651 Königsberg) * BRGMS., BRSLDr.

Albert, Salomon (A 17. Jh., in Wittenberg um 1628) # BRSLDr.

- Altenburg, Michael (1584 Alach bei Erfurt–1640 Erfurt, 1601–1609 und 1637–1640 Erfurt, 1610–1621 Tröchtelborn/Thür.) * # + BRSLDr., BRSLMs., LGNTZDr.
- Avenarius (Habermann), Philippus (um 1553 Lichtenstein/Thür.–um 1610 Zeitz, in Altenburg/Sachs. und Zeitz vor 1610) * # + BRGDr., BRSLMs.
- Berger, Andreas (1584 Dolsenhaim bei Altenburg/Sachs.–1656 Ulm) * f BRSLMs., LGNTZDr.
- Bernhard, Christoph (1628 Danzig–1692 Dresden, in Dresden 1655–1664 und 1674–1681 Vizekapellmeister, 1681–1688 Kapellmeister) # + BRSLDr.
- Bischoff, Melchior (1547 Pößneck/Thür.–1614 Coburg, in Altenburg/Sachs. 1567–1570, in Pößneck/Thür. 1570–1573 und 1585–1590, in Coburg 1590–1597 und 1599–1614) * # (+) f BRSLMs.
- Bodenschatz, Erhard (1576 Lichtenberg/Vogtland–1638 Groß-Osterhausen/Thür., in Schulpforte 1600–1603, in Rehhausen 1603–1608) # + f LGNTZDr.
- Briegel, Carl Wolfgang (1626 Königsberg/Unterfranken–1712 Darmstadt, in Gotha 1650–1671) # BRSLDr., BRSLMs.
- Burck, Joachim a (1546 Burg bei Magdeburg–1610 Mühlhausen/Thür., in Mühlhausen 1563–1610) * # + BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
- Burgdorff, Zacharias (E 16. Jh., symphonista et civis Gardelegensis) # BRSLDr.
- Bütner, Crato (1616 Thür.–1679 Danzig) * BRSLMs.
- Calvisius, Seth (1556 Gorsleben/Thür.–1615 Leipzig, in Schulpforte 1582–1594, in Leipzig 1594–1615) * # + f BRSLMs., LGNTZMs.
- Christenius, Johannes (um 1565 Buttstädt/Thür.–1626 Altenburg/Sachs., in Altenburg 1617–1626) * # + BRSLDr.
- Colerus, Valentin (A 17. Jh., aus Erfurt, Kantor in Sondershausen/Thür., in Sondershausen um 1604) # BRSLDr.
- Cornarius, Fridericus, Salfeldensis (E 16. Jh., aus Saalfeld/Thür.) * BRSLDr.
- Crüger, Johann (1598 Groß-Beesen bei Guben/Niederlausitz–1663 Berlin) * BRSLDr., BRSLMs.
- Decimator, Henricus, cantor scholae Qvedelbvrgensis # BRGMs.
- Dedekind, Constantin Christian (1628 Reinsdorf/Anhalt–1715 Dresden, in Dresden 1651–1715) * # + BRSLDr.
- Dedekind, Henning (1562 Neustadt am Rübenberge–1626 Gebesee bei Erfurt, in Langensalza/Thür. 1586–1615) # + BRSLMs.
- Demantius, Christophorus (1567 Reichenberg/Böhmen–1643 Freiberg/Sachs., in Zittau 1597–1604, in Freiberg 1604–1643) # + f BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Dreßler, Gallus, Kantor in Magdeburg (16. Jh., 1533 Nebra/Thür.–1580/89 Zerbst/Sachs.-Anhalt, in Magdeburg 1558–1575) * # + BRGMs., BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Dulichius, Philipp, Zittaviensis (1562 Zittau–1631 Stettin) * f BRGDr., BRSLDr., BRSLMs.

- Dulingius, Anton (um 1580 Magdeburg–nach 1627, in Wittenberg um 1627) * # +
BRSLDr., BRSLMs.
- Eccard, Johann, Mulhusius (1553 Mühlhausen/Thür.–1611 Berlin) * BRGDr.,
BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Engelmann, Georg (1601/05 aus dem Mansfeldischen–1663 Leipzig, in Leipzig 1596–
1632) * # + BRSLMs., LGNTZDr.
- Erlebach, Philipp Heinrich (1657 Esens/Ostfriesland–1714 Rudolstadt/Thür., in
Rudolstadt vor 1679–1714 # + BRSLDr.
- Fidler, Simon, Welfferstetensis Thuringus * BRSLMs.
- Figulus, Wolfgang (um 1525 Naumburg–1588 Meißen, in Leipzig 1549–1551, in
Meißen 1551–1588) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Finck, Hermann (16. Jh., 1527 Pirna/Sachs.–1558 Wittenberg, in Wittenberg 1545–
1558) * # + BRGDr., LGNTZDr.
- Franck, Melchior (um 1579/80 Zittau/Sachs.–1639 Coburg, in Coburg 1603–1639) * (#
+) f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Francke, Johann (E 17. Jh., in Guben um 1674) # BRSLDr.
- Freund (Bonamicus), Cornelius, Plavius (um 1535 Plauen–1591 Zwickau, in Zwickau
1565–1591) * # + BRSLMs.
- Friderich, Johann (A 17. Jh., von Görlitz, Pfarrer zu Morin um 1601) * BRSLDr.
- Friderici, Daniel (1584 Klein-Eichstedt bei Querfurt/Sachs.–Anhalt–1638 Rostock) *
BRSLMs.
- Fritsch, Balthasar, Lipsiensis (A 17. Jh.) * # BRSLDr.
- Fritsch, Thomas, Görlicensis (1563 Görlitz/Oberlausitz–um 1620 Breslau), SL *
BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Galliculus, Johannes (um 1490? Dresden?–nach 1520 Leipzig, in Leipzig um 1520) * #
+ BRGMs., BRSLMs.
- Gödel, Johann Friedrich, Schwarceburgensis (A 17. Jh.) *? BRSLDr., LGNTZDr.
- Gotthardt, Joachim, Haldenslebens Saxo (16. Jh.) * BRSLMs.
- Grimm, Heinrich (1593 Holzminden/Niedersachsen–1637 Braunschweig, in Magdeburg
1617–1631) # BRSLDr., BRSLMs.
- Groh, Johannes, Dresdensis (um 1575 Dresden–um 1627 Weesenstein/Sachs., in Meißen
1604–1621, in Weesenstein 1621–1627) * # + f LGNTZMs., LGNTZDr.,
BRSLDr., BRSLMs.
- Hammerschmidt, Andreas (1611/12 Brüx/Böhmen–1675 Zittau/Sachs., in Freiberg/
Sachs. 1635–1639, in Zittau 1639–1675) # + BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
- Hartmann, Heinrich, Rhestatensis [Thür.?] (?–1616 Coburg) * (# +) f BRSLMs.,
LGNTZMs.
- Haußmann, Valentin (um 1565 Gerbstedt–um 1611/13 Gerbstedt) * # + f BRGDr.,
BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Helder, Bartholomaeus (um 1585 Gotha–1635 Remstädt bei Gotha, in Friemar bei
Gotha 1607–1616, in Remstädt/Thür. 1616–1635) * # + BRSLMs., BRSLDr.

- Horn, Johann Caspar (um 1630 Feldsberg/NÖ–um 1685 Dresden, in Leipzig 1663–1676) # + BRSLDr., BRSLMs.
- Jahn (Jan), Martin (um 1620 Merseburg–um 1682 Ohlau/Schles.), SL * BRSLDr., BRSLMs.
- Kittel, Caspar (1603 Lauenstein/Sachs.–1639 Dresden, in Dresden um 1616–1624 und 1629–1639) * # + BRSLDr.
- Knabe, Martin, Weissenfelsensis (A 17. Jh.) * # BRSLDr.
- Leisring, Volckmar, Gebstedensus (1588 Gebstedt/Thür.–1637 Buchfarth bei Weimar/Thür., in Schkölen bei Weißenfels 1611–1618?, in Nohra bei Erfurt 1618–1626, in Puffart und Vollersroda 1626–1637) * # + BRSLDr.
- Losius, Jacobus (16. Jh., aus Sachs.?) # BRGMS.
- Meiland, Jacob (1542 Senftenberg/Lausitz–1577 Hechingen/Württemberg) * f BRGMS., BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Michael, Samuel (? Dresden–1632 Leipzig, in Leipzig 1628–1632) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Michael, Tobias (1592 Dresden–1657 Leipzig, in Leipzig 1630–1657) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Naser, Balthasar, Misnensis (A 17. Jh.) * LGNTZDr.
- Neander, Alexis, aus Sachs. (?) f LGNTZMs.
- Nucius, Johannes (um 1556 in Görlitz–1620 Himmelwitz/Oberschlesien), SL * BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
- Odontius, Matthaeus, Freibergensis Misnicus (A 17. Jh.) * LGNTZDr.
- Olorinus, Johannes, Variscus (A 17. Jh.) * #? BRSLDr.
- Otto, Stephan (1603 Freiberg/Sachs.–1656 Schandau/Sachs., in Schandau 1639–1656) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Otto, Valerius, Lipsiensis (1579 Leipzig–nach 1611/13 Prag?, in Leipzig vor 1611?) * # BRSLMs., BRSLDr., LGNTZDr.
- Palladius, David (? Magdeburg–nach 1599 Braunschweig) * BRGMS., BRSLMs., LGNTZMs.
- Pencun, Georg, ex valle Mariana (E 16. Jh.) * LGNTZDr.
- Peter, Christoph (1626 Weida/Vogtland–1689 Weida, in Guben 1642/43–um 1667) # BRSLDr.
- Phengius, Johannes, Thuringus *? BRSLMs.
- Praetorius, Hieronymus (1560 Hamburg–1629 Hamburg, in Erfurt 1580–1582) (#) f BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
- Praetorius, Michael (1571 Creuzburg/Thür.–1621 Wolfenbüttel) * # f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Quinos, Bruno, Querfurdensis (16. Jh., aus Querfurt) * BRGDr.
- Quitschreiber, Georg (1569 Kranichfeld/Thür.–1638 Magdala/Thür., in Rudolstadt/Thür. 1594–1598, in Jena 1598–1614, Pfarrer in Sachs. und Thür.) * # + BRSLDr.
- Regius, Zacharias, Erphordensis (16./17. Jh., in Erfurt um 1610) * # LGNTZDr.

- Rein, Conrad (um 1475 Arnstadt/Thür.–um 1522 Erfurt, in Erfurt um 1522) * # +
BRSLMs.
- Reuschel, Johann Georg (E 17. Jh., in Markersbach/Sachs. um 1667) # BRSLDr.
- Reymann, Matthaeus (um 1565 Thorn/Westpreußen–nach 1625, in Leipzig um
1582–um 1625) # BRSLDr.
- Rosenmüller, Johann (1619 Oelsnitz/Vogtland–1684 Wolfenbüttel, in Leipzig
1640– 1655) * # BRSLMs., BRSLDr.
- Rosth, Nicolaus (um 1542 Weimar/Thür.–1622 Kosma bei Altenburg/Sachs., in Altenbg.
um 1560–1563, 1564, 1568–1578, 1593–1602) * # + BRSLMs., LGNTZDr.
- Roth, Martin (Anfang 17. Jh., in Schulpforta 1605–1610) (*) # f BRSLMs.
- Rude, Johannes, Lipsiensis (nach 1555–nach 1601, in Leipzig vor 1592–nach 1601) *?
+? BRSLDr.
- Rühling (Rülingius), M. Samuel, Diaconus Dresdensis (um 1586 Groitzsch/Sachs.–1626
Dresden, in Dresden 1612–1626) * # + BRSLMs.
- Sartorius, Christian, Querfurtensis (M 17. Jh., Musiker in Bayreuth, Verwalter des Stifts
Himmelcron bei Bayreuth) * BRSLDr.
- Scharschmidt, Wolfgang, cantor, Qvedelburgensis * # BRGMs.
- Scheidt, Gottfried (1593 Halle–1661 Altenburg/Sachs., in Altenburg 1617–1661) * # +
BRSLMs.
- Scheidt, Samuel (1587 Halle–1654 Halle) * # + f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZDr.
- Schein, Johann Hermann (1586 Grünhain/Sachs.–1630 Leipzig) * # + BRSLDr.,
BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Schiele, Johann (E 17. Jh., aus Leipzig) # BRSLDr.
- Schröter, Leonhard, Torgensis, Musiker in Magdeburg (um 1532–um 1600) * # +
BRSLDr., BRSLMs.
- Schütz (Sagittarius), Heinrich (1585 Köstritz/Thür.–1672 Weißenfels/Sachs.-Anhalt) * #
+ BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Selich, Daniel (1581 Wittenberg–1626 Wolfenbüttel) * BRSLDr., BRSLMs.
- Selle, Thomas (1599 Zöbzig/Sachs.-Anhalt–1663 Hamburg) * BRSLDr.
- Speiser, Johann, cantor Halberstadensis (16. Jh.) # BRGMs., BRSLMs.
- Steurlein, Johann, Schmalkaldensis (1546 Schmalkalden/Thür.–1613 Meiningen/Thür.,
in Wasungen/Thür. 1569–1589, in Meiningen 1589–1613) * # + BRGDr.,
BRSLDr.
- Thüring, Johann, Trebrensis (? Ober- oder Niedertrebra bei Apolda/Thür.–1635
Willerstedt/Thür., in Willerstedt 1603/04–1635) * # BRSLMs.
- Thusius, David (16./17. Jh., aus dem Mansfeldischen) * BRSLMs.
- Thyselius, Benedict, Variscus (A 17. Jh.) * #? BRSLDr.
- Vetter, Daniel (? Breslau–1721 Leipzig, in Leipzig 1679–1721), SL # + BRSLDr.
- Vierdanck, Johann (um 1605 Sachs. oder Thür.–1646 Stralsund, in Dresden 1616–1631)
* # BRSLMs.
- Vintzius, Georg (16./17. Jh., aus Halle, in Naumburg um 1630) * # BRSLMs.

- Voigtländer, Gabriel (um 1596 Reideburg bei Halle–1643 Nykøbing/Dänemark) *
BRSLDr.
- Vulpius, Melchior (um 1570 Wasungen/Thür.–1615 Weimar/Thür., in Schleusingen/Thür.
1589–1596, in Weimar 1595–1615) * # + f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
- Walter (Walther), Johann (1496 Kahla/Thür.–1570 Torgau, in Torgau um 1520–1570) *
+ BRSLMs., LGNTZDr.
- Wehner, Johannes, Delitianus Misnicus (A 17. Jh.) * LGNTZDr.
- Weißensee, Friedrich (um 1560 Schwerstedt/Thür.–1622 Altenweddingen bei
Magdeburg, in Magdeburg um 1595–1602) * # + f BRGDr., BRSLDr.,
BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Wircker, Johannes, Oschacensis (16. Jh., in Oschatz/Sachs. um 1571/72) * BRSLMs.

in Mitteldeutschland geboren und tätig (54): * # +, * #

- Agricola (Sore), Martin (1486 Schwiebus–1556 Magdeburg, in Magdeburg um
1519/20–1556) * # + BRSLMs.
- Ahle, Johann Rudolph (1625 Mühlhausen/Thür.–1673 Mühlhausen, in Mühlhausen
1654–1673) * # + BRSLDr.
- Altenburg, Michael (1584 Alach bei Erfurt–1640 Erfurt, 1601–1609 und 1637–1640
Erfurt, 1610–1621 Tröchtelborn/Thür.) * # + BRSLDr., BRSLMs., LGNTZDr.
- Avenarius (Habermann), Philippus (um 1553 Lichtenstein/Thür.–um 1610 Zeitz, in
Altenburg/Sachs. und Zeitz vor 1610) * # + BRGDr., BRSLMs.
- Bischoff, Melchior (1547 Pöbneck/Thür.–1614 Coburg, in Altenburg/Sachs. 1567–
1570, in Pöbneck/Thür. 1570–1573 und 1585–1590, in Coburg 1590–1597
und 1599–1614) * # (+) f BRSLMs.
- Bodenschatz, Erhard (1576 Lichtenberg/Vogtland–1638 Groß-Osterhausen/Thür., in
Schulpforte 1600–1603, in Rehhausen 1603–1608) # + f LGNTZDr.
- Burck, Joachim a (1546 Burg bei Magdeburg–1610 Mühlhausen/Thür., in Mühlhausen
1563–1610) * # + BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
- Calvisius, Seth (1556 Gorsleben/Thür.–1615 Leipzig, in Schulpforte 1582–1594, in
Leipzig 1594–1615) * # + f BRSLMs., LGNTZMs.
- Christenius, Johannes (um 1565 Buttstädt/Thür.–1626 Altenburg/Sachs., in Altenburg
1617–1626) * # + BRSLDr.
- Dedekind, Constantin Christian (1628 Reinsdorf/Anhalt–1715 Dresden, in Dresden
1651–1715) * # + BRSLDr.
- Dreßler, Gallus, Kantor in Magdeburg (16. Jh., 1533 Nebra/Thür.–1580/89 Zerbst/
Sachs.-Anhalt, in Magdeburg 1558–1575) * # + BRGMs., BRGDr., BRSLDr.,
BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Dulingius, Anton (um 1580 Magdeburg–nach 1627, in Wittenberg um 1627) * # +
BRSLDr., BRSLMs.
- Engelmann, Georg (1601/05 aus dem Mansfeldischen–1663 Leipzig, in Leipzig 1596–
1632) * # + BRSLMs., LGNTZDr.

- Figulus, Wolfgang (um 1525 Naumburg–1588 Meißen, in Leipzig 1549–1551, in Meißen 1551–1588) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Finck, Hermann (16. Jh., 1527 Pirna/Sachs.–1558 Wittenberg, in Wittenberg 1545–1558) * # + BRGDr., LGNTZDr.
- Franck, Melchior (um 1579/80 Zittau/Sachs.–1639 Coburg, in Coburg 1603–1639) * (# +) f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Freund (Bonamicus), Cornelius, Plavius (um 1535 Plauen–1591 Zwickau, in Zwickau 1565–1591) * # + BRSLMs.
- Fritsch, Balthasar, Lipsiensis (A 17. Jh.) * # BRSLDr.
- Galliculus, Johannes (um 1490? Dresden?–nach 1520 Leipzig, in Leipzig um 1520) * # + BRGMs., BRSLMs.
- Groh, Johannes, Dresdensis (um 1575 Dresden–um 1627 Weesenstein/Sachs., in Meißen 1604–1621, in Weesenstein 1621–1627) * # + f LGNTZMs., LGNTZDr., BRSLDr., BRSLMs.
- Hartmann, Heinrich, Rhestatensis [Thür.?] (?–1616 Coburg) * (# +) f BRSLMs., LGNTZMs.
- Haußmann, Valentin (um 1565 Gerbstedt–um 1611/13 Gerbstedt) * # + f BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Helder, Bartholomaeus (um 1585 Gotha–1635 Remstädt bei Gotha, in Friemar bei Gotha 1607–1616, in Remstädt/Thür. 1616–1635) * # + BRSLMs., BRSLDr.
- Kittel, Caspar (1603 Lauenstein/Sachs.–1639 Dresden, in Dresden um 1616–1624 und 1629–1639) * # + BRSLDr.
- Knabe, Martin, Weissenfelsensis (A 17. Jh.) * # BRSLDr.
- Leising, Volckmar, Gebstedensus (1588 Gebstedt/Thür.–1637 Buchfarth bei Weimar/Thür., in Schkölen bei Weißenfels 1611–1618?, in Nohra bei Erfurt 1618–1626, in Puffart und Vollersroda 1626–1637) * # + BRSLDr.
- Michael, Samuel (? Dresden–1632 Leipzig, in Leipzig 1628–1632) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Michael, Tobias (1592 Dresden–1657 Leipzig, in Leipzig 1630–1657) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Olorinus, Johannes, Variscus (A 17. Jh.) * #? BRSLDr.
- Otto, Stephan (1603 Freiberg/Sachs.–1656 Schandau/Sachs., in Schandau 1639–1656) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Otto, Valerius, Lipsiensis (1579 Leipzig–nach 1611/13 Prag?, in Leipzig vor 1611?) * # BRSLMs., BRSLDr., LGNTZDr.
- Praetorius, Michael (1571 Creuzburg/Thür.–1621 Wolfenbüttel) * # f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Quitschreiber, Georg (1569 Kranichfeld/Thür.–1638 Magdala/Thür., in Rudolstadt/Thür. 1594–1598, in Jena 1598–1614, Pfarrer in Sachs. und Thür.) * # + BRSLDr.
- Regius, Zacharias, Erphordensis (16./17. Jh., in Erfurt um 1610) * # LGNTZDr.
- Rein, Conrad (um 1475 Arnstadt/Thür.–um 1522 Erfurt, in Erfurt um 1522) * # + BRSLMs.

- Rosenmüller, Johann (1619 Oelsnitz/Vogtland–1684 Wolfenbüttel, in Leipzig 1640–1655) * # BRSLMs., BRSLDr.
- Rosth, Nicolaus (um 1542 Weimar/Thür.–1622 Kosma bei Altenburg/Sachs., in Altenburg um 1560–1563, 1564, 1568–1578, 1593–1602) * # + BRSLMs., LGNTZDr.
- Roth, Martin (Anfang 17. Jh., in Schulpforta 1605–1610) (*) # f BRSLMs.
- Rude, Johannes, Lipsiensis (nach 1555–nach 1601, in Leipzig vor 1592–nach 1601) *? # +? BRSLDr.
- Rühling (Rülingius), M. Samuel, Diaconus Dresdensis (um 1586 Groitzsch/Sachs.–1626 Dresden, in Dresden 1612–1626) * # + BRSLMs.
- Scharschmidt, Wolfgang, cantor, Qvedelburgensis * # BRGMS.
- Scheidt, Gottfried (1593 Halle–1661 Altenburg/Sachs., in Altenburg 1617–1661) * # + BRSLMs.
- Scheidt, Samuel (1587 Halle–1654 Halle) * # + f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZDr.
- Schein, Johann Hermann (1586 Grünhain/Sachs.–1630 Leipzig) * # + BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Schröter, Leonhard, Torgensis, Musiker in Magdeburg (um 1532–um 1600) * # + BRSLDr., BRSLMs.
- Schütz (Sagittarius), Heinrich (1585 Köstritz/Thür.–1672 Weißenfels/Sachs.-Anhalt) * # + BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
- Steurlein, Johann, Schmalkaldensis (1546 Schmalkalden/Thür.–1613 Meiningen/Thür., in Wasungen/Thür. 1569–1589, in Meiningen 1589–1613) * # + BRGDr., BRSLDr.
- Thüring, Johann, Trebrensis (? Ober- oder Niedertrebra bei Apolda/Thür.–1635 Willerstedt/Thür., in Willerstedt 1603/04–1635) * # BRSLMs.
- Thyselius, Benedict, Variscus (A 17. Jh.) * #? BRSLDr.
- Vierdanck, Johann (um 1605 Sachs. oder Thür.–1646 Stralsund, in Dresden 1616–1631) * # BRSLMs.
- Vintzius, Georg (16./17. Jh., aus Halle, in Naumburg um 1630) * # BRSLMs.
- Vulpius, Melchior (um 1570 Wasungen/Thür.–1615 Weimar/Thür., in Schleusingen/Thür. 1589–1596, in Weimar 1595–1615) * # + f BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
- Walter (Walther), Johann (1496 Kahla/Thür.–1570 Torgau, in Torgau um 1520–1570) * # + BRSLMs., LGNTZDr.
- Weißensee, Friedrich (um 1560 Schwerstedt/Thür.–1622 Altenweddingen bei Magdeburg, in Magdeburg um 1595–1602) * # + f BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.

außerhalb Mitteldeutschlands geboren, aber hier tätig (23): #

- Agricola, Christian Johannes (16./17. Jh., ? Nürnberg, + ?, in Erfurt? Weimar/Thür.?, in Altenburg/Sachs. um 1594–1602, in Erfurt um 1601?, in Weimar 1602–?) # BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.

- Agricola, Wolfgang Christoph (A 17. Jh., in Neustadt/Saale 1632–1642) # BRSLDr.
 Albert, Salomon (A 17. Jh., in Wittenberg um 1628) # BRSLDr.
 Bernhard, Christoph (1628 Danzig–1692 Dresden, in Dresden 1655–1664 und 1674–1681 Vizekapellmeister, 1681–1688 Kapellmeister) # + BRSLDr.
 Briegel, Carl Wolfgang (1626 Königsberg/Unterfranken–1712 Darmstadt, in Gotha 1650–1671) # BRSLDr., BRSLMs.
 Burgdorff, Zacharias (E 16. Jh., symphonista et civis Gardelegensis) # BRSLDr.
 Colerus, Valentin (A 17. Jh., aus Erfurt, Kantor in Sondershausen/Thür., in Sondershausen um 1604) # BRSLDr.
 Decimator, Henricus, cantor scholae Qvedelbvrgensis # BRGMS.
 Dedekind, Henning (1562 Neustadt am Rübenberge–1626 Gebesee bei Erfurt, in Langensalza/Thür. 1586–1615) # + BRSLMs.
 Demantius, Christophorus (1567 Reichenberg/Böhmen–1643 Freiberg/Sachs., in Zittau 1597–1604, in Freiberg 1604–1643) # + f BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
 Erlebach, Philipp Heinrich (1657 Esens/Ostfriesland–1714 Rudolstadt/Thür., in Rudolstadt vor 1679–1714) # + BRSLDr.
 Francke, Johann (E 17. Jh., in Guben um 1674) # BRSLDr.
 Grimm, Heinrich (1593 Holzminden/Niedersachsen–1637 Braunschweig, in Magdeburg 1617–1631) # BRSLDr., BRSLMs.
 Hammerschmidt, Andreas (1611/12 Brüx/Böhmen–1675 Zittau/Sachs., in Freiberg/Sachs. 1635–1639, in Zittau 1639–1675) # + BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
 Horn, Johann Caspar (um 1630 Feldsberg/NÖ–um 1685 Dresden, in Leipzig 1663–1676) # + BRSLDr., BRSLMs.
 Losius, Jacobus (16. Jh., aus Sachs.?) # BRGMS.
 Peter, Christoph (1626 Weida/Vogtland–1689 Weida, in Guben 1642/43–um 1667) # BRSLDr.
 Praetorius, Hieronymus (1560 Hamburg–1629 Hamburg, in Erfurt 1580–1582) (#) f BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
 Reuschel, Johann Georg (E 17. Jh., in Markersbach/Sachs. um 1667) # BRSLDr.
 Reymann, Matthaeus (um 1565 Thorn/Westpreußen–nach 1625, in Leipzig um 1582–um 1625) # BRSLDr.
 Schiele, Johann (E 17. Jh., aus Leipzig) # BRSLDr.
 Speiser, Johann, cantor Halberstadensis (16. Jh.) # BRGMS., BRSLMs.
 Vetter, Daniel (? Breslau–1721 Leipzig, in Leipzig 1679–1721), SL # + BRSLDr.

in Mitteldeutschland geboren, aber hier nicht tätig (30): *

- Albert, Heinrich (1604 Lobenstein/Thür.–1651 Königsberg) * BRGMS., BRSLDr.
 Berger, Andreas (1584 Dolsenhaim bei Altenburg/Sachs.–1656 Ulm) * f BRSLMs., LGNTZDr.
 Bütner, Crato (1616 Thür.–1679 Danzig) * BRSLMs.

- Cornarius, Fridericus, Salfeldensis (E 16. Jh., aus Saalfeld/Thür.) * BRSLDr.
Crüger, Johann (1598 Groß-Beesen bei Guben/Niederlausitz–1663 Berlin) * BRSLDr.,
BRSLMs.
Dulichius, Philipp, Zittaviensis (1562 Zittau–1631 Stettin) * f BRGDr., BRSLDr.,
BRSLMs.
Eccard, Johann, Mulhusius (1553 Mühlhausen/Thür.–1611 Berlin) * BRGDr.,
BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
Fidler, Simon, Welferstetensis Thuringus * BRSLMs.
Friderich, Johann (A 17. Jh., von Görlitz, Pfarrer zu Morin um 1601) * BRSLDr.
Friderici, Daniel (1584 Klein-Eichstedt bei Querfurt/Sachs.-Anhalt–1638 Rostock) *
BRSLMs.
Fritsch, Thomas, Görlicensis (1563 Görlitz/Oberlausitz–um 1620 Breslau), SL *
BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
Gödel, Johann Friedrich, Schwarceburgensis (A 17. Jh.) *? BRSLDr., LGNTZDr.
Gotthardt, Joachim, Haldenslebens Saxo (16. Jh.) * BRSLMs.
Jahn (Jan), Martin (um 1620 Merseburg–um 1682 Ohlau/Schles.), SL * BRSLDr.,
BRSLMs.
Meiland, Jacob (1542 Senftenberg/Lausitz–1577 Hechingen/Württemberg) * f BRGMs.,
BRGDr., BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs., LGNTZDr.
Naser, Balthasar, Misnensis (A 17. Jh.) * LGNTZDr.
Neander, Alexis, aus Sachs. (?) *? f LGNTZMs.
Nucius, Johannes (um 1556 in Görlitz–1620 Himmelwitz/Oberschlesien), SL * BRGDr.,
BRSLDr., BRSLMs., LGNTZMs.
Odontius, Matthaeus, Freibergensis Misnicus (A 17. Jh.) * LGNTZDr.
Palladius, David (? Magdeburg–nach 1599 Braunschweig) * BRGMs., BRSLMs.,
LGNTZMs.
Pencun, Georg, ex valle Mariana (E 16. Jh.) * LGNTZDr.
Phengius, Johannes, Thuringus *? BRSLMs.
Quinos, Bruno, Querfurtensis (16. Jh., aus Querfurt) * BRGDr.
Sartorius, Christian, Querfurtensis (M 17. Jh., Musiker in Bayreuth, Verwalter des Stifts
Himmelcron bei Bayreuth) * BRSLDr.
Selich, Daniel (1581 Wittenberg–1626 Wolfenbüttel) * BRSLDr., BRSLMs.
Selle, Thomas (1599 Zörbig/Sachs.-Anhalt–1663 Hamburg) * BRSLDr.
Thusius, David (16./17. Jh., aus dem Mansfeldischen) * BRSLMs.
Voigtländer, Gabriel (um 1596 Reideburg bei Halle–1643 Nykøbing/Dänemark) *
BRSLDr.
Wehner, Johannes, Delitianus Misnicus (A 17. Jh.) * LGNTZDr.
Wircker, Johannes, Oschacensis (16. Jh., in Oschatz/Sachs. um 1571/72) * BRSLMs.

Händels Commemoration in Deutschland

Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung von Charles Burneys *Account* (London 1785) und sein Briefwechsel mit dem Verleger Friedrich Nicolai

von Annette Monheim

„Vorgestern brachte mir ein hier angekommener junger Engländer einen Brief von Dr. Burney, der mir unter andern meldet, daß er eine umständliche Beschreibung der zu London unlängst angestellten großen Feyer zu Händels Gedächtnisse unter der Feder habe, sie mit einer neuen Biographie des großen Mannes begleiten, und ehestens Februar geben werde. Sie soll sehr ansehnlich, mit sieben Kupfern von den besten Meistern, gedruckt werden, u. dem Könige zugeeignet, der die Handschrift Bogen für Bogen, so wie sie fertig wurden, durchgelesen hat. Er will mir sogleich den Abdruck übersenden, und wünscht von mir eine deutsche Uebersetzung. Ich bin dazu geneigt u. entschlossen; aber ich möchte ihren Verlag nicht gerne dem ersten besten, sondern vor allen Dingen einem Manne anvertrauen, der selbst für die Kunst, und für Händels Verdienste Gefühl hat, d. i. keinem eher und lieber, als Ihnen, mein theuerster Freund.“¹

Dieser Auszug aus einem Brief von Johann Joachim Eschenburg (1743–1820) an seinen Freund Friedrich Nicolai (1733–1811) steht am Beginn eines Briefwechsels, der – wenn auch nicht vollständig – so doch in 13 Briefen ausführlich über die Drucklegung der erwähnten Übersetzung berichtet. Diese erschien nach nur zehn Monaten unter dem Titel *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer*.² Vor dem Hintergrund des immer stärker kommerzialisierten deutschen Buchmarktes stellt der Briefwechsel ein seltenes Zeugnis der Verlagsgeschichte des 18. Jahrhunderts dar und besitzt

¹ Staatsbibliothek Berlin Stiftung Preussischer Kulturbesitz (D-B), Nachlaß Nicolai 19, Nr. 105. Dem im folgenden besprochenen Briefwechsel zwischen Johann Joachim Eschenburg und Friedrich Nicolai liegen Handschriften aus folgenden Bibliotheken zugrunde: a) autographe Briefe von Eschenburg – D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 105–108, 110, 111, 113–114, 118; b) autographe Briefe von Nicolai – Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (D-W), Cod. Guelf. 622. Novi. 56–59. Eine erste Erwähnung findet der Briefwechsel bei Gudrun Busch, „Das ‚Händel-Dreieck‘ Braunschweig – Berlin – Hamburg in der Eschenburg-Nicolai-Korrespondenz 1770 bis 1779“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 6 (1995), S. 236–253, hier S. 253. Erstmals abgedruckt ist er in Annette Monheim, *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert*, Eisenach 1999, S. 539–545.

² Im folgenden zitiert als Burney/Eschenburg 1785. Zur Verbreitung der Eschenburgschen Übersetzung trägt Carl Friedrich Cramer bei, der das Werk in seinem *Magazin der Musik* in einer ausführlichen Rezension vom 8. Februar 1787 bespricht. Die Initialen ihres Verfassers lauten C. P. F. Vgl. *Magazin der Musik* 2/II (1787), S. 1220–1262.

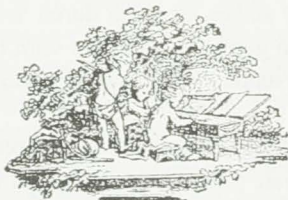
in seiner doppelten Brechung durch zwei bedeutende Gelehrte einen besonderen Reiz. Gleichzeitig gibt er Aufschluß über ihr Bemühen, das Erbe Händels in Deutschland zu erneuern.³

Dr. Karl Burney's
Nachricht
von
Georg Friedrich Händel's
Lebensumständen
und
der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten
Gedächtnißfeyer.



Aus dem Englischen übersetzt

von
Johann Joachim Eschenburg,
Professor in Braunschweig.



Mit Kupfern.

G. F. Scheller.
1785.

Berlin und Stettin,
bei Friedrich Nicolai, 1785.

Abb. 1: Titelblatt von *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer*. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg, Professor in Braunschweig, Berlin und Stettin 1785.

³ Eschenburg fügt seiner Übersetzung einen *Vorbericht des Uebersetzers* bei, in welchem er die Bemühungen der englischen Nation um das Erbe Händels lobt, die fehlende Händel-Begeisterung der Deutschen dagegen scharf kritisiert. Des weiteren schreibt er: „Und welch ein Ruhm für die Nation, die aufgeklärt und standhaft genug ist, sich durch keinen Einfluß des Zeitgeschmacks in dieser Bewunderung irren zu lassen! – Denn, wir Deutschen – ungern gesteh ich's; aber es ist leider! zu wahr, zu augenscheinlich; – wir Deutschen sind gegen den großen Künstler, auf den wir so stolz seyn können, lange nicht so dankbar, in der Anerkennung seiner großen Ueberlegenheit lange nicht so einstimmig, so warm und so innig überzeugt, wie eine Nation, auf die sonst Nation-Vorliebe so mächtig wirkt“ (Burney/Eschenburg 1785 [s. Anm. 2], *Vorbericht des Uebersetzers*, S. V).

1. Charles Burney – Chronist der Londoner Commemoration von 1784

Ausgangspunkt ist die „Feyer zu Händels Gedächtnisse“, die im Jahre 1784 in London stattfand und weit über die Grenzen Englands hinaus Beachtung fand. Bis heute ist die Musikgeschichte über kaum ein anderes Musikereignis des 18. Jahrhunderts so gut unterrichtet wie über diese Gedächtnisfeier. Der Grund dafür liegt in der „umständlichen Beschreibung“ durch Charles Burney (1726–1814), die als *Account of the Musical Performance in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd and 5th 1784, in Commemoration of Handel* zu Beginn des Jahres 1785 in London erschien und in seltener Ausführlichkeit über dieses ebenso ungewöhnliche wie epochale Ereignis berichtet.

Anlaß der ersten Commemoration Händels, die den Höhepunkt der intensiven Auseinandersetzung mit Händel in England nach seinem Tod 1759 markiert, war sein – vermeintlich – hundertster Geburtstag. Die Feier fand vom 26. Mai bis zum 5. Juni 1784 unter der Schirmherrschaft König Georgs III. statt und bestand aus fünf Konzerten, die in zwei gigantischen Aufführungen des *Messiah* in der Westminster Abbey gipfelten. An diesen waren insgesamt 525 Musiker, 275 Sänger und 250 Instrumentalisten, beteiligt – eine Zahl, die in ihrer Monumentalität wesentlich zum Erfolg der Commemoration beigetragen hat. Charles Burney selber, der sich durch seine *General History of Music* als Musikhistoriker einen Namen gemacht hatte und vom König im Vorfeld der Aufführungen zum offiziellen Berichterstatter ernannt worden war, schreibt:

„Indeed the success of this enterprise has been so complete as to induce me to prepare a detailed account for immediate publication, [...] And it seems as if an event so honourable to the Art, to our country & to national gratitude, would form an Æra in the annals of Music.“⁴

Burneys Bericht beginnt mit einer ausführlichen Widmung an König Georg III., der als „the Nations’s leading Handelian“⁵ zum Erfolg der Gedächtnisfeier beitrug. Es folgt ein Abriß über Händels Leben – *A Sketch of the Life of Handel* –, der durch Anmerkungen zu Händels musikalischem Charakter und ein Verzeichnis seiner Werke ergänzt wird. Den Hauptteil seines Berichts widmet Burney den fünf Konzerten, deren Verlauf und Programm er ausführlich kommentiert. Dazu kommen eine namentliche Aufzählung der Musiker und eine graphische Darstellung der Anordnung des Orchesters in der

⁴ *The Letters of Charles Burney*, Bd. 1: 1751–1784, hrsg. v. Alvaro Ribeiro, Oxford 1991, S. 445–446, Brief von Burney an Sir Robert Murray Keith. Ähnlich äußert sich Eschenburg in seinem Artikel „Händels Gedächtnisfeier“: „[...] die Erinnerung, daß Händel im J. 1684. geboren, und daß sein Denkmaal vor fünf und zwanzig Jahren errichtet wurde, war lebhaft genug, um in den edeln Entschluß aufzulodern, im vorigen Jahre das hundertjährige Andenken seiner Geburt zu feiern; und dieser Entschluß ernstlich genug, um zur That zu werden, die so viel öffentliches, ausserordentliches, feierliches und glänzendes hatte, daß sie auf immer in den Jahrbüchern der musikalischen Geschichte Epoche machen wird“ (Johann Joachim Eschenburg, „Händels Gedächtnisfeier“, in: *Deutsches Museum* 1 (1785), S. 133–142, hier S. 133).

⁵ William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford 1992, S. 236.

Westminster Abbey. Eine genaue Aufstellung der Einnahmen und Ausgaben aller fünf Konzerte schließt das Werk.

Der detaillierten und sorgfältigen Berichterstattung entsprechend, präsentierte sich das fertige Werk als prachtvoller Druck, den Burney mit Kupferstichen schmücken ließ. Als Motive für die insgesamt sieben dekorativen Kupfer wählte Burney eine eigens für die Commemoration geprägte Münze, das Händel-Denkmal in der Westminster Abbey, die Vorderseiten der Eintrittskarten der ersten drei Konzerte sowie Orchester und Ehrenloge der Aufführungen in der Westminster Abbey.

Da die Commemoration ein breites Echo in Deutschland gefunden hatte,⁶ bat Burney noch vor Erscheinen des Werkes – den Erfolg seines Berichts ahnend – Johann Joachim Eschenburg um die Übersetzung des englischen Originals.⁷ Eschenburg, der bereits den ersten Band sowie Auszüge aus den folgenden Bänden von Burneys *General History of Music* ins Deutsche übertragen hatte, willigte – nach Rücksprache mit Nicolai – nur zu gern ein.

2. Johann Joachim Eschenburg und Friedrich Nicolai – zwei Wege zu Händel

Daß Eschenburg gerade Nicolai als Verleger für seine Übersetzung zu gewinnen suchte, hatte einen Grund: ihr gemeinsames Interesse an Händel. Dies unterstreicht er in seinem ersten, eingangs zitierten Brief an Nicolai vom 8. Dezember 1784. Das Gefühl, das Eschenburg und Nicolai verband, hatte jedoch unterschiedliche Wurzeln.

Johann Joachim Eschenburg wurde in Hamburg geboren, wo er das Johanneum und das Akademische Gymnasium besuchte.⁸ Es ist anzunehmen, daß er seine erste musikalische Prägung zum einen durch den Rektor des Johanneums, den ehemaligen Braunschweiger Opernlibrettisten Johann Samuel Müller, zum anderen durch Georg Philipp

⁶ Noch vor den Aufführungen war in Deutschland eine Ankündigung in der *Musicalischen Bibliothek* des Hans Adolf Friedrich von Eschstruth erschienen. Vgl. *Musicalische Bibliothek* 1 (1784), S. 131–132. Eine erste Rezension erschien – neben kurzen Berichten in der Tagespresse – in Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* unter dem Titel „Nachrichten von dem großen Concerte in London, zum Andenken Händels, aus verschiedenen Briefen und öffentlichen Blättern“, in: *Magazin der Musik* 2/II (1785/86), S. 162–174.

⁷ Eschenburg selber zitiert die briefliche Anfrage Burneys in seinem nur wenig später veröffentlichten Bericht über die Gedächtnisfeier: „Seit der musikalischen Aufführung zum Andenken Ihres berühmten Landsmanns Händel bin ich mit meiner Allgemeinen Geschichte der Musik nicht viel weiter gekommen, weil ich vornehmlich mit der Ausarbeitung einer nächstens herauszugebenden Nachricht von dieser Feier beschäftigt bin, der ich eine neue verfertigte Lebensbeschreibung dieses Lieblingskomponisten unsers Landes beifügen werde. Sollten sie Zeit und Lust haben, diese Schrift ins Deutsche zu übersetzen; so werde ich Ihnen mit viel Vergnügen eins der ersten Exemplare übersenden.“ (Eschenburg 1785 [s. Anm. 5], S. 141–142).

⁸ Joachim Eschenburg ist eine Persönlichkeit des deutschen Geisteslebens im 18. Jahrhundert, deren Bedeutung erst in den letzten Jahren gewürdigt worden ist. Neuere musikwissenschaftliche Arbeiten über die Person Eschenburgs sind: Gudrun Busch, „Wirkung in der Nähe: Carl Philipp Emanuel Bachs Braunschweiger und Wolfenbütteler Freunde“, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht des Symposions Hamburg 1988*, hrsg. v. H. J. Marx, Göttingen 1990 (= Veröffentlichungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg; 62), S. 133–158; Busch 1995 [s. Anm. 1]; Laurenz Lütteken, „Die musikalische Bibliothek Johann Joachim Eschenburgs. Ein Rekonstruktionsversuch“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 20 (1996), S. 45–72, darin findet sich auch eine ausführliche Zusammenfassung älterer Literatur (vgl. S. 46, Anm. 6).

Telemann erfuhr, der als Lehrer am Johanneum tätig war.⁹ Nach seinen Studien in Leipzig, wo er u. a. Christian Felix Weisse und Johann Adam Hiller kennenlernte, und in Göttingen erhielt Eschenburg 1769 eine Anstellung am Braunschweiger Collegium Carolinum. Dort traf er in Justus Friedrich Wilhelm Zachariae einen Dichter und Komponisten, der die Musik Johann Sebastian Bachs und Händels verehrte. Im Jahre 1777 schließlich übernahm Eschenburg die durch den Tod Zachariaes frei gewordene Stelle des Professors für schöne Literatur und Philosophie.

Seine Beschäftigung mit Händel erneuerte er bei der Arbeit an der *Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music* von John Brown (London 1763), die er zusammen mit Kommentaren von Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn 1769 in deutscher Sprache herausbrachte. 1775 folgte die Übersetzung von Charles Avisons *Essay on the Musical Expression* (London 1753). Im Jahre 1770 hatte Eschenburg außerdem das „Collegium musicum“ des Braunschweiger Collegium Carolinum neu ins Leben gerufen, mit dem er bis 1780 mehrere Konzertreihen veranstaltete. Hier fanden im August 1772 auch die beiden von ihm initiierten *Judas Maccabäus*-Aufführungen statt, denen seine eigene Übersetzung zugrunde lag.

Friedrich Nicolai wurde als Sohn eines Buchhändlers in Berlin geboren.¹⁰ Nach seiner Schulzeit in Halle absolvierte er von 1749 bis 1751 eine Buchhändlerlehre in Frankfurt an der Oder und kehrte 1752 nach Berlin zurück. Dort trat er in die Buchhandlung seines Vaters ein, die er im Jahre 1758 von seinem älteren Bruder übernahm. Schon in den fünfziger Jahren begann Nicolai, Zeitschriften zu veröffentlichen, in denen er deutsche und ausländische Literatur aller Fachrichtungen rezensierte.¹¹ Sein besonderes Interesse galt englischen Werken, die er in Originalsprache sowie in Übersetzung verlegte und mit denen er wesentlich an der Verbreitung der englischen Literatur in Deutschland beteiligt war. Daneben gelang es ihm, Kontakte zu führenden Literaten und Gelehrten in ganz Deutschland zu knüpfen und diese als Rezensenten für seine Zeitschriften zu gewinnen, darunter seit 1768 auch Eschenburg.¹²

Daneben war Nicolai aktiv am Berliner Musikleben beteiligt und die treibende Kraft des Berliner Konzerts der Musikliebhaber, das im April 1770 von Ernst Benda und Carl

⁹ Wie zahlreiche Briefe belegen, blieb Eschenburg auch nach seinem Weggang dem kulturellen Umfeld Hamburgs verbunden, besonders dem Nachfolger Telemanns, Carl Philipp Emanuel Bach. Siehe besonders Busch 1990 [s. Anm. 8].

¹⁰ Aus der Literatur zu Nicolai sei an dieser Stelle einzig auf die Werke Bernard Fabians verwiesen, besonders auf *Friedrich Nicolai 1733–1811. Essays zum 250. Geburtstag*, hrsg. v. B. Fabian, Berlin 1983. Eine umfassende Würdigung aus musikwissenschaftlicher Sicht steht noch aus.

¹¹ Von 1757 bis 1765 gab Nicolai die *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, von 1759 bis 1763 die *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, von 1759 bis 1766 die *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend* und von 1765 bis 1792 die *Allgemeine deutsche Bibliothek* heraus.

¹² Eschenburg arbeitete über mehrere Jahrzehnte als Korrespondent für Nicolais *Allgemeine deutsche Bibliothek*, wobei beide über die Rezensionen musikästhetischer Werke aus England auf ihr gemeinsames Interesse an Händel gestoßen sein mögen.

Ludwig Bachmann gegründet worden war.¹³ Es wurde zu einer einflussreichen Institution des öffentlichen Musiklebens, „zu dessen beständiger Verbesserung sich Herr Nicolai, als ein feiner und geschmackvoller Kenner der Musik, sehr viele Mühe giebt“¹⁴. Als Organisator, Geiger und gelegentlich auch als Dirigent war er maßgeblich am Erfolg der Konzerte beteiligt. Zwischen 1770 und 1780 fanden dort – ebenfalls unter Leitung Nicolais – mindestens zehn Aufführungen von Werken Händels statt, von denen mehr als die Hälfte durch Libretti belegt sind.¹⁵

Vor dem Hintergrund der beruflichen Zusammenarbeit von Eschenburg und Nicolai erscheinen die parallelen Aufführungen Händelscher Werke in Braunschweig und Berlin keineswegs zufällig. Vielmehr legten die zahlreichen Kontakte Nicolais den Grundstein zu einem intensiven brieflichen Austausch, bei dem Händel, seine Werke und ihre Aufführung im Mittelpunkt standen. Vom 13. Juni 1768 bis in das Jahr 1781 tauschten Eschenburg in Braunschweig, Nicolai, Johann Philipp Kirnberger und Johann Friedrich Agricola in Berlin sowie Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Daniel Ebeling und Friedrich Gottlieb Klopstock in Hamburg Händel-Aufführungsmaterial aus. Als Grundlage für die Beziehungen dieses „Händel-Dreiecks“ dient heute die Korrespondenz zwischen Nicolai und Eschenburg, anhand derer die Wege der Noten und Libretti rekonstruiert werden konnten.¹⁶

Als Beispiel sei ein Brief Nicolais an Eschenburg vom 16. Januar 1773 zitiert, in dem dieser das Aufführungsmaterial des *Judas Maccabäus* erbittet:

„Ich danke Ihnen für den Text zum Judas Maccabäus. Haben Sie nicht die Stimmen zu diesem Oratorium ausgeschrieben. Sie würden mich verbinden, wenn Sie mir dieselben auf 4 à 6 Wochen leihen könnten, damit wird sie hier aufführen könnten.“¹⁷

Eschenburg antwortet darauf am 20. Februar 1773 aus Braunschweig:

„Auch bekommen Sie in beyg. Pakete die Stimmen zum Judas Makkabäus. Vermuthl. haben Sie die Partitur schon durch den jungen H. Stöter erhalten. Unter den Stimmen

¹³ Nicolai selber schreibt: „Das Konzert der Liebhaber der Musik, ward im Jahre 1770 von den Königl. Kammermusikern Herrn Ernst Friedrich Benda und Carl Ludwig Bachmann errichtet. [...] Alle drey bis vier Wochen pflegt ein Oratorium, Oper oder Kantate aufgeführt zu werden; man hat daher oft die Meisterstücke, Händels, Grauns, Bachs und Hassens, mit der besten Besetzung aufgeführt.“ (Friedrich Nicolai, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten*, 2. Aufl., Berlin 1779, Bd. 2, S. 720).

¹⁴ Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend an seine Freunde geschrieben*, Nachdruck der Ausg. Frankfurt/Leipzig 1774 und Frankfurt/Breslau 1776, Hildesheim/New York 1977, S. 32–33.

¹⁵ Vgl. Monheim 1999 [s. Anm. 1], S. 322–330.

¹⁶ Vgl. Wolf Hobohm, „Eschenburg, Nicolai und die Berliner ‚Judas Maccabäus‘-Aufführung“, in: *Konferenzbericht Halle/S.* 1985, Leipzig 1987, S. 209–214, und Busch 1995 [s. Anm. 1], die in diesem Aufsatz den für die Händel-Rezeption der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutsamen Begriff „Händel-Dreieck“ prägt.

¹⁷ D-W, Cod. Guelf. 622. Novi, Nr. 24.

fehlt die zweyte Trompete, die sehr leicht ausgeschrieben ist. Auch lege ich einige Texte bey. Sollte es zur Aufführung kommen, so möchte ich Sie bitten – wenn anders die Einrichtung des dortigen Concerts es leidet, den Text auf meine Kosten abdrucken, und zu meinem Vortheil Stück zu 4 Gr. verkaufen zu lassen. Vielleicht [wird] mich das einigermaßen für die Unkosten schaf[dlos halten], die ich hier auf die erste und einzige Aufführung gehabt habe. – Die Recitative sind etwas vom [Original] verschieden, wie Sie aus Vergleich der St[immen] u. Partitur sehen werden.“¹⁸

Die Briefe von Eschenburg und Nicolai belegen das ernsthafte Interesse, Person und Werk Händels in Deutschland durch Aufführungen bekannt zu machen. Ihre Bemühung um Händel gipfelte schließlich in der Übersetzung von Burneys *Account*. Die Motivation dazu definiert Eschenburg selber: in seinem *Vorbericht* behauptet er von sich – was auch für Nicolai zutreffend erscheint –, daß alles „was Händel'n betrifft, [...] mich von jeher viel zu lebhaft interessirt [hat], als daß die Ausgabe dieser Schrift meiner Wißbegierde in Ansehung seines Lebens und Wirkens Schranken setzen sollte“¹⁹.

3. Der Briefwechsel zwischen Eschenburg und Nicolai – ein seltenes Zeugnis der Verlagsgeschichte des 18. Jahrhunderts

Vor diesem Hintergrund ist auch die Übersetzung und Veröffentlichung der Beschreibung der Londoner Commemoration von 1784 zu verstehen, die als Vorbild und Anregung für Aufführungen von Werken Händels dienen sollte. Wie ernst beiden dieses Anliegen war, beweist der vorliegende Briefwechsel, dessen Professionalität auffällt.

Dieser erstreckt sich über einen Zeitraum von gut zehn Monaten und zwar vom 8. Dezember 1784 bis zum 10. September 1785. Er besteht aus insgesamt neun Briefen von Eschenburg an Nicolai, die alle in Braunschweig geschrieben wurden, und vier Briefen von Nicolai an Eschenburg aus Berlin. Der erste Brief Eschenburgs stammt vom 8. Dezember 1784 und enthält die Anfrage, ob Nicolai die Übersetzung in seinen Verlag aufnehmen könne. Die Antwort Nicolais ist nicht überliefert, sie muß jedoch existiert haben, da Eschenburg sich zwischen Mitte und Ende Dezember erneut an seinen Freund wendet, um ihm für die Zusage zu danken. Ob Nicolai auf diesen Brief geantwortet hat, ist nicht bekannt. Ein dritter Brief Eschenburgs vom 19. Januar 1785 blieb vermutlich unbeantwortet, da dieser das Original noch nicht erhalten hatte, eine konkrete Planung daher nicht möglich war. Erst mit dem Brief Eschenburgs vom 11. Februar 1785 beginnt ein wirklicher Briefwechsel; er weist oft nur einen Abstand von wenigen Tagen auf. Briefe mit folgenden Daten liegen vor: 11. Februar 1785 (Eschenburg an Nicolai), 15. Februar 1785 (Nicolai an Eschenburg), 16. März 1785 (Eschenburg an Nicolai), 24. März und 10. April 1785 (Nicolai an Eschenburg), 16. April 1785 (Eschenburg an Nicolai), 25. Mai 1785 (Eschenburg an Nicolai), 3. Juni 1785 (Eschenburg an Nicolai),

¹⁸ D-B, Nachlaß Nicolai 19 [s. Anm. 1], Nr. 17.

¹⁹ Burney/Eschenburg 1785 [s. Anm. 2], *Vorbericht des Uebersetzers*, S. II.

7. Juni 1785 (Nicolai an Eschenburg). Die Unregelmäßigkeiten in der Aufeinanderfolge der Briefe sind darauf zurückzuführen, daß sich im März 1785 vermutlich zwei Briefe überkreuzten und Nicolai erst in einem zweiten Brief auf Eschenburgs letztes Schreiben bezug nehmen konnte. Im Mai schließlich scheint sich Nicolai – wie in seinem Brief vom 10. April angedeutet – in Leipzig aufgehalten zu haben, wo er u. a. dem Buchdrucker Solbrig das Werk ankündigte. Der Briefwechsel schließt mit der Mitteilung Eschenburgs vom 10. September 1785, daß er die für ihn bestimmten Exemplare der Burneyschen Gedächtnisschrift aus Leipzig erhalten habe.

Der Briefwechsel konzentriert sich auf vier Schwerpunkte, die jeder für sich den professionellen Umgang Eschenburgs und Nicolais mit den Gepflogenheiten des Buchdrucks und Buchhandels beweisen: mögliche inhaltliche Ergänzungen des Werks, das äußere Erscheinungsbild des Buches, der Zeitpunkt der Veröffentlichung und deren Ankündigung in einschlägigen Rezensionszeitschriften.

Inhaltliche Veränderungen und Ergänzungen besonders durch Eschenburg als Übersetzer finden sich an drei Punkten: Während das englische Original an den König von England gerichtet ist, gelingt es Eschenburg durch die Vermittlung von Charles Burney, die Übersetzung Königin Charlotte von England zuzueignen. Des weiteren fügt Eschenburg im Anschluß an den *Vorbericht des Verfassers* einen sechsseitigen *Vorbericht des Uebersetzers* bei, in dem er zum einen über die Vorbereitungen seiner Übersetzung berichtet, zum anderen auf die im Juni 1785 veranstaltete zweite Londoner Gedächtnisfeier eingeht, deren Besetzung und Programm er abdruckt. Im ersten Teil, der Lebensbeschreibung, ergänzt Eschenburg das Werk schließlich durch einige erläuternde oder korrigierende Anmerkungen, die er von den übersetzten Anmerkungen Burneys durch den Zusatz der Initiale „E.“ absetzt. Diese Ergänzungen sind mehrfach Thema des Briefwechsels (vgl. Briefe vom 19. Januar, 16. März und 25. Mai 1785), wobei sich Eschenburg und Nicolai darum bemühen, vornehmlich aus Halle, Berlin und Hamburg ergänzende Informationen über Händels Jugend zu erhalten. Eschenburgs Ziel ist dabei, „daß es etwas mehrers und anders seyn muß, als was schon in der Mathesonschen, Hillerschen, u. anderen Biographien steht“ (vgl. Brief vom 19. Januar 1785).

Das Ergebnis dieser Nachforschungen war jedoch unbefriedigend. In seinem Vorbericht schreibt Eschenburg:

„Ich hoffte, diesen Wunsch desto vollkommener zu erfüllen, und meiner Uebersetzung dadurch noch mehr Werth und Interesse zu geben, wenn ich sie mit einigen Anmerkungen und Zusätzen, besonders zu den Händelschen Lebensumständen begleitete. Dr. Burney gesteht die Unvollständigkeit seiner Erzählung von Händel's Jugendjahren selbst ein, und führt die Entfernung von dem Schauplatze dieses seines frühen Lebens, als die vornehmste Ursache dieser Unvollständigkeit an. In Deutschland also, glaubte ich, würde diese Lücke zu ergänzen seyn. Von Halle, Berlin und Hamburg aus, hoffte ich vornehmlich noch manches zu erfahren, wodurch sich verschiedene dunkle oder zweifelhafte Umstände dieser Biographie würden erklären und auflösen lassen. Aber alle meine Bemühungen um Hülfen dieser Art waren vergebens;

und ich erfuhr daß auch mein Freund, der Herr Kapellmeister Reichardt, der um eben die Zeit sein Gemählde von Händel's Jugend entwarf, ähnliche Erkundigungen und Nachforschungen mit eben so wenig glücklichem Erfolge gemacht hatte. Länger auf größere Befriedigung meines Wunsches zu warten, erlaubten mir die einmal zum Abdruck dieser Schrift getroffenen Anstalten nicht; und so wird der Leser mit den wenigen hie und da von mir beygefügtten Erinnerungen und Anmerkungen vor der Hand zufrieden seyn müssen. Alles aber, was Händel'n betrifft, hat mich von jeher viel zu lebhaft interessirt, als daß die Ausgabe dieser Schrift meiner Wißbegierde in Ansehung seines Lebens und Wirkens Schranken setzen sollte; und was ich etwa noch über ihn erfahre, werde ich dann auch andern wißbegierigen Kunstliebhabern mit Vergnügen mittheilen.“²⁰

Neben den genannten, augenscheinlichen Veränderungen kann außerdem davon ausgegangen werden, daß Eschenburg bei seiner Übersetzung kleinere sprachliche Korrekturen vorgenommen hat. So berichtet er am 16. März 1785 an Nicolai:

„Uebrigens hoffe ich auf in Deutschland eine gute Aufnahme dieses Ehrengedächtnisses. Es ist unterhaltend geschrieben, in der Manier, die Sie schon aus B. musikal. Briefen kennen. Hie und da freylich etwas zu detaillirt und ausgesponnen; auch zuweilen ein wenig zu geziert; aber das war hier oft unvermeidlich; und allzu treu werde ich bey der Uebersetzung nicht immer verfahren dürfen, wenn sich B. auch selbst schon dispensirt hat.“

Eine Diskussion um das äußere Erscheinungsbild des Buches wird insofern vermieden, als Eschenburg schon im ersten Brief äußert: „auch das Äußerliche wünsche ich dem Original, wenigstens zum Theil, angemessen“²¹. Entsprechend übernehmen Eschenburg und Nicolai das Format der englischen Vorlage, die in Großquart gedruckt ist. Zu klären blieb die Anzahl der Papierbogen, die sich am Ende nicht wie im Original auf 20, sondern auf 17 Bogen Papier beläuft, da die deutsche Ausgabe mit „Groß-Ciceroschrift“ gedruckt werden sollte. Als Papier wünschte sich Eschenburg drei unterschiedliche Sorten – je nach Empfänger des jeweiligen Exemplars:

„Vier Exemplare wünsche ich auf Madianpapier abgedruckt zu erhalten, da ich die Schrift, auf dazu erhaltne Erlaubniß, der Königin dediciren werde. Die drey übrigen für den König, H. Burney und unsre Herzoginn. Außerdem bitte ich um sechs Exempl. auf Schreibpapier, u. sechs auf Druckpapier. Dieß letztre wählen Sie doch so weiß als möglich!“²²

²⁰ Burney/Eschenburg 1785 [s. Anm. 2], *Vorbericht des Uebersetzers*, S. I–II.

²¹ Vgl. Brief Eschenburgs vom 8. Dezember 1784.

²² Vgl. Brief Eschenburgs vom 16. April 1785.

Die Exemplare, die für den Buchhandel bestimmt waren, wurden auf Papier mittlerer Qualität, auf Schreibpapier gedruckt.

Einer der wesentlichsten Aspekte des Briefwechsels ist die Diskussion um die Anzahl der Kupferstiche sowie die Frage nach geeigneten Kupferstechern. Von den sieben Kupfern des Originals beschließt Eschenburg schon im Dezember 1784 aus zeitlichen und finanziellen Gründen nur zwei oder drei nachstechen zu lassen. Am 16. März, nachdem Eschenburg das Original erhalten hat, wählt er drei Motive aus: die Gedächtnismünze, das Monument Händels sowie die Darstellung des Orchesters in der Westminster Abbey. Im April einigen sich Eschenburg und Nicolai darauf, auch auf die Darstellung des Orchesters zu verzichten, da dieser Stich zu kompliziert sei und von keinem Kupferstecher übernommen werden wolle. Der erste der beiden Kupferstiche, die schließlich die Übersetzung zieren, ist *Händel's Denkmal in der Westmünster Abtey*²³ (s. Abb. 2), das in der englischen und deutschen Ausgabe jeweils gegenüber des Innentitels plaziert ist. Dabei besteht Eschenburg darauf, „die darüber gesetzte Tafel mit der Inschrift“ beizubehalten. Auf dieser ist zu lesen:

„Within these sacred Walls the Memory of HANDEL was celebrated, under the patronage and in the presence of his most Gracious Majesty GEORGE the III. on the XXVI and XXIX of May, and on the III and V of June MDCCLXXXIV. the Musick performed on this Solemnity, was selected from his own Works, under the direction of BROWNLOW Earl of Exeter, JOHN Earl of Sandwich, HENRY Earl of Uxbridge, Sir WATKIN WILL.^{ms} Wynn Bar.^l and Sir RICHARD JEBB Bar.^l the Band consisting of 525 Vocal & Instrumental Performers, was conducted by JOAH BATES Esq.“¹⁴

²³ Im englischen Original ist der Stich als *View of HANDEL's MONUMENT in Westminster-Abbey, with the additional TABLET, recording his Commemoration* beschrieben.



Handel's Denkmal in der Westminster-Abtey.

Abb. 2: Händel's Denkmal in der Westminster Abtey, Kupferstich aus Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer (gegenüber dem Innentitel).

Als zweiten Stich übernimmt Eschenburg die *Abbildung, der auf Händel's Gedächtnißfeyer geprägten Denkmünze*²⁴ (s. Abb. 3), die im Original auf dem Titelblatt plaziert war, von Eschenburg aufgrund der schlechten Qualität des Nachstiches jedoch an das Ende des Textes auf Seite 102 „verbannt“ wurde. An Nicolai schreibt er am 10. September 1785: „Daß ich die Münze, die auf den Titel sollte, zur Schlußleiste verbannt habe, dawider haben Sie hoffentlich nichts; denn auch Sie werden den Stich höchst mittelmäßig finden.“ Als Titelvignette wählt Eschenburg kurzfristig ein neues Motiv (s. Abb. 1).

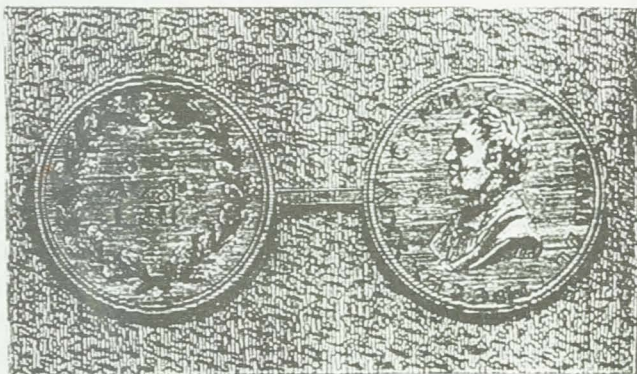


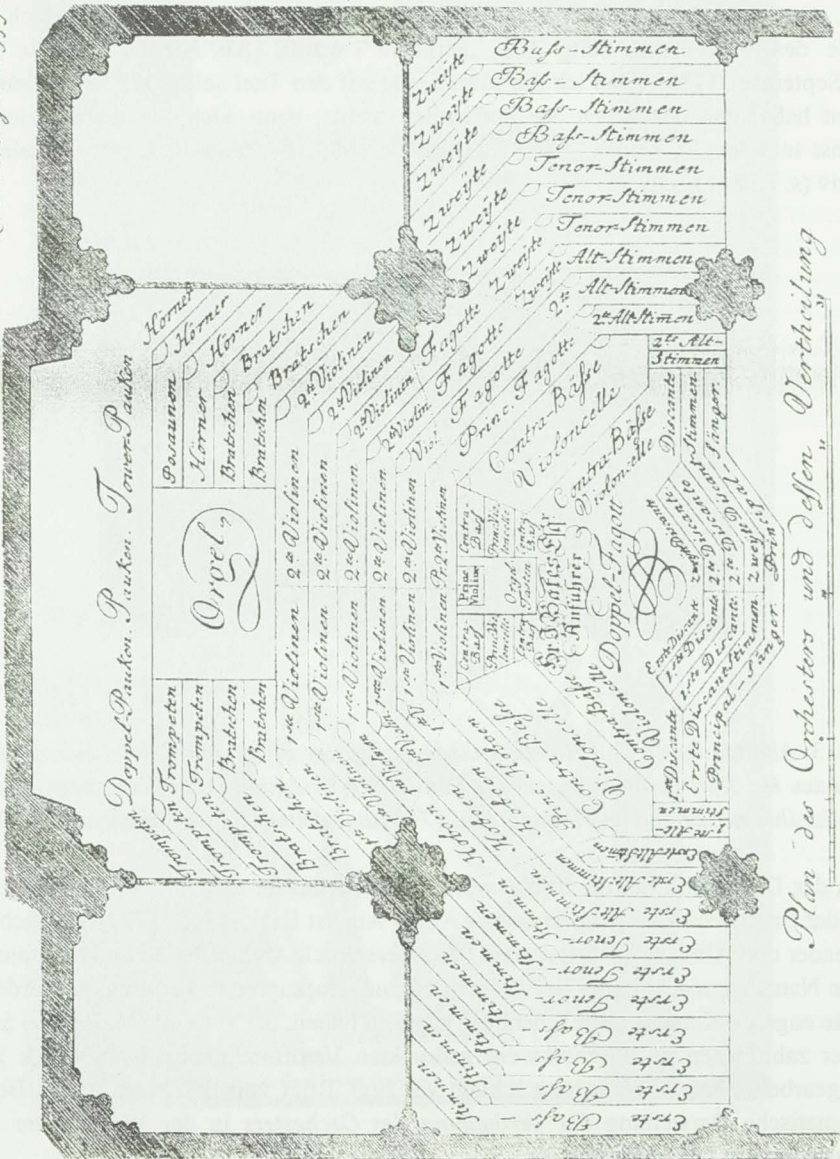
Abb. 3: *Abbildung, der auf Händel's Gedächtnißfeyer geprägten Gedenkmünze*, Kupferstich aus *Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer* (S. 102).

In der Diskussion um die Stiche werden zwei Künstler namentlich erwähnt: zum einen der Braunschweiger Kupferstecher Anton August Beck (1713–1787), der sich neben Kalender und Almanachillustrationen besonders durch Architekturen und Stadtansichten einen Namen gemacht hatte. Beck, der 1765 zum Hofkupferstecher ernannt worden war, dürfte engeren Kontakt mit Eschenburg gepflegt haben, der vermutlich auch bei anderen seiner zahlreichen in Braunschweig gedruckten Veröffentlichungen mit Beck zusammengearbeitet hat.²⁵ Eschenburg schlägt vor (vgl. Brief vom 16. März 1785), Beck die schematische Darstellung der *Vertheilung des Orchesters* in der Westminster Abbey nachstechen zu lassen (s. Abb. 4).

²⁴ Burney betitelt den Stich mit *The MEDAL struck on occasion of the Commemoration of HANDEL, and worn by their Majesties and the Directors, on the Days of Performance.*

²⁵ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 3, hrsg. v. U. Thieme u. F. Becker, Leipzig 1909, S. 136.

zu S. 13 der Gedächtnißfeyer



Plan des Orchesters und dessen Vertheilung

Abb. 4: Plan des Orchesters und dessen Vertheilung, Kupferstich aus Dr. Karl Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer (zwischen S. 12 und 13).

Da das Original neben „bloßen Linien“ Schrift enthält, die Eschenburg „verdeutschen“ muß, bietet sich der in Braunschweig ansässige Beck aufgrund seiner Nähe zu Eschenburg für diesen Stich an.²⁶ Im weiteren Verlauf des Briefwechsels tauschen sich Eschenburg und Nicolai mehrfach über dessen Bezahlung aus. Während Beck statt der von Eschenburg vorausgesagten sieben Reichstaler acht verlangt, beendet Nicolai die Diskussion am 7. Juni 1785 mit folgender Auskunft: „Ich sende Ihnen anbey des Kupferstechers Rechnung zurück. Ich bitte ihm nur die 1 ½ Louis d'or zu bezahlen, die ich Ihnen bey meiner Ankunft gleich wieder erstatten werde.“

Der zweite Kupferstecher, der in den Briefen erwähnt wird, ist Daniel Berger (1744–1824), ein auch über seine Wirkungsstätte Berlin hinaus bekannter Künstler. 1778 war er Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin geworden, 1787 sollte die Ernennung zum Professor und Lehrer der Kupferstechkunst folgen.²⁷ Der Tatsache, daß er „wohl der beste Mann zu den Nachstichen“²⁸ wäre, steht die Aussage gegenüber, er sei sehr langsam, „und was er in vier Monaten verspricht, liefert er in zwey Jahren“²⁹. Aus diesem Grund verteilt Nicolai die zwei verbliebenen Kupfer an verschiedene Stecher, deren Namen allerdings nicht überliefert sind.

Betrachtet man den gesamten Briefwechsel, so fällt auf, welche Bedeutung der Frage um die Kupferstiche zukommt. Zum einen wollten Eschenburg und Nicolai in dem Erscheinungsbild der deutschen Ausgabe nicht hinter dem englischen Original zurückstehen,³⁰ gleichzeitig verlangte ihre persönliche Überzeugung ein der Größe Händels angemessenes Äußeres. Trotz aller Schwierigkeiten wollten die Herausgeber nicht auf die Kupferstiche verzichten, wobei sie sich der Konsequenzen sehr wohl bewußt waren:

„Ich übernehme den Verlag dieser Schrift mit großem Vergnügen, um Ihnen einen Gefallen zu erzeugen. Sonst weiß ich sehr wohl, daß der Debil nur sehr geringe seyn kann. Ich kenne den Geschmack der Deutschen zu gut, zumahl wenn ein solches Buch ausgezieret ist, und etwas theuer wird. Ich mache daher nur eine ganz kleine Auflage. Ich werde auch gleich, wenn ich das Werkchen an die Buchhändler verrechne, ohngefähr sehen wie viel sie verlangen möchten.“

Ein weiterer Aspekt, der immer wieder Erwähnung findet, ist der Zeitpunkt des Erscheinens des fertigen Druckes. Während Eschenburg noch im Dezember 1784 opti-

²⁶ In der Übersetzung befindet sich der Stich zwischen den Seiten 12 und 13. Daß Eschenburg gerade diesen Stich übernimmt, unterstreicht sein Bemühen, eine vergleichbare Aufführung auch in Deutschland anzuregen.

²⁷ Thieme/Becker 1909 [s. Anm. 25], S. 394–395.

²⁸ Vgl. Brief Eschenburgs vom 24. März 1785.

²⁹ Vgl. Brief Nicolais vom 10. April 1785.

³⁰ Entsprechend provokativ formuliert Eschenburg in seinem *Vorbericht*: „Und Welch ein Ruhm für die Nation, die aufgeklärt und standhaft genug ist, sich durch keinen Einfluß des Zeitgeschmacks in dieser Bewunderung irren zu lassen! – Denn, wir Deutschen – – ungeru gesteh ich's; aber es ist leider! zu wahr, zu augenscheinlich; – – wir Deutschen sind gegen den großen Künstler, auf den wir so stolz seyn können, lange nicht so dankbar, in der Anerkennung seiner großen Ueberlegenheit lange nicht so einstimmig, so warm und so innig überzeugt, wie eine Nation, auf die sonst National-Vorliebe so mächtig wirkt.“ (Burney/Eschenburg 1785 [s. Anm. 2], *Vorbericht des Uebersetzers*, S. V.)

mistisch die Ostermesse 1785 als Termin anstrebt, nennt er im Februar die Michaelismesse 1785 als ersten möglichen Zeitpunkt, da das Original zum einen später eintrifft, zum anderen wesentlich umfangreicher ist als erwartet. Nachdem aufgrund der zeitraubenden Nachstiche der frühe Termin wirklich nicht realisierbar erscheint, verständigen sich Eschenburg und Nicolai darauf, das Werk auf der Ostermesse nur anzukündigen. Das Vorgehen beschreibt Nicolai in seinem Brief vom 15. Februar 1785:

„Alsohin könnte ich meinen Preis machen und den Buchhändlern in der Ostermesse das Buch vorzeichnen, so würden die Buchhändler die genommenen Exemplare nicht zurück nehmen können.“

Da Nicolai sowohl das Format als auch der Seitenumfang des Buches bekannt waren, konnte er den Preis für die Subskription im voraus berechnen. Daß die geplante Subskription wie auch der weitere Vertrieb erfolgreich waren, beweist die Tatsache, daß die Übersetzung von Eschenburg im Jahre 1834 eine zweite Auflage erlebte. Ein Nachdruck der Erstausgabe erschien 1965 in Leipzig.

Zum Erfolg der Übersetzung haben Eschenburg und Nicolai selber beigetragen, indem sie sich frühzeitig durch Ankündigungen in einschlägigen Rezensionszeitschriften um die Verbreitung und Bewerbung des Werkes bemüht haben. Schon im Dezember kündigt Eschenburg eine „umständlichere Nachricht“ in der Zeitschrift *Deutsches Museum* an. In diesem zehnsseitigen Kommentar zu *Händels Gedächtnißfeier*³¹ berichtet Eschenburg ausführlich über die Commemoration, zugleich zitiert er den Brief, in dem ihn Burney um die Übersetzung seines *Account* bittet. Zwei Monate später teilt er Nicolai außerdem mit, daß er eine Ankündigung seiner Übersetzung in der *Jenaischen Allgemeinen Literarischen Zeitung* veranlaßt habe. Auch Nicolai erwähnt im März, daß er „alsdenn auch eine Anzeige davon in den Zeitungen bekannt machen“ will.

Alle genannten Aspekte – die inhaltliche wie gestalterische Perfektionierung des Druckes, sein möglichst rasches Erscheinen sowie seine sorgfältige Ankündigung – unterstreichen die Idee Eschenburgs und Nicolais, das Vorbild Englands zu nutzen, um die Händel-Rezeption in Deutschland zu aktivieren. Entsprechend schreibt Eschenburg in seinem *Vorbericht*:

„Unstreitig würde Händel's Gedächtnißfeyer auch für Deutschland wohlthätig und vortheilhaft werden, wenn sie uns auf die bisher zu wenig gekannten und zu selten genossenen Schönheiten und Vorzüge seiner Kompositionen aufmerksamer, und in ihrer Bewunderung wärmer und eifriger machte. Unser Operngeschmack hat sich freylich zu sehr geändert und verwöhnt, um je die Aufführung einer ganzen Händelischen Oper hoffen zu dürfen. Aber einzelne Arien daraus, und besonders seine Oratorien, von denen einige schon mit deutschen Worten versehen sind, und die übrigen gleiche

³¹ Eschenburg 1785 [s. Anm. 5], S. 133–142.

Bearbeitung verdienten, seine Motetten, und seine in so großem Geschmack geschriebnen Instrumentalsachen, verdienten wenigstens mehr Allgemeinheit.“³²

Daß dieser Wunsch wenigstens zum Teil Wirklichkeit geworden ist, beweisen die monumentalen Aufführungen des *Messias* durch Johann Adam Hiller, die dieser in den Jahren 1786 bis 1788 in Berlin, Leipzig und Breslau veranstaltete.³³ Der Briefwechsel ist damit nicht nur ein bemerkenswertes Zeugnis der Verlagsgeschichte des 18. Jahrhunderts, über deren Mechanismen und Gepflogenheiten er detailliert Aufschluß gibt, sondern ein ebenso wertvolles Dokument der frühen Händel-Rezeption in Deutschland, zu der das gemeinsame Werk von Eschenburg und Nicolai wesentlich beigetragen hat. Die Drucklegung der Übersetzung war sowohl für Eschenburg als auch für Nicolai eine Verbeugung vor dem Komponisten, durch dessen Werke und Verdienste sie freundschaftlich verbunden waren.

Transkription

Braunschweig, d. 8. Dec. 1784 [Eschenburg an Nicolai].³⁴

[...] Vorgestern brachte mir ein hier angekommener junger Engländer einen Brief von Dr Burney, der mir unter andern meldet, daß er eine umständliche Beschreibung der zu London unlängst angestellten großen Feyer zu Händels Gedächtnisse unter der Feder habe, sie mit einer neuen Biographie des großen Mannes begleiten, und ehestens Februar geben werde. Sie soll sehr ansehnlich, mit sieben Kupfern von den besten Meistern, gedruckt werden, u. dem Könige zugeeignet, der die Handschrift Bogen für Bogen, so wie sie fertig wurden, durchgelesen hat. Er will mir sogleich den Abdruck übersenden, und wünscht von mir eine deutsche Uebersetzung. Ich bin dazu geneigt u. entschlossen; aber ich möchte ihren Verlag nicht gerne dem ersten besten, sondern vor allen Dingen einem Manne anvertrauen, der selbst für die Kunst, und für Händels Verdienste Gefühl hat, d. i. keinem eher und lieber, als Ihnen, mein theuerster Freund. Denn auch das Äußerliche wünsche ich dem Original, wenigstens zum Theil, angemessen; und ich hätte nicht übel Lust, auch die deutsche Uebersetzung dem König, der Deutsche versteht und liest, zuzueignen. Wollen Sie also zu dieser Unternehmung mit mir zusammentreten, so bitte ich Sie, mirs bald zu schreiben, damit ich Sie ankündigen, und andern Uebersetzern zuvorkommen könne. Vielleicht gelingt es uns, noch mehrere und deutsche Anekdoten von Händeln aufzutreiben. Ich erwarte hierzu, so bald es seyn kann, Ihre Antwort.

[Keine Antwort Nicolais überliefert.]

³² Burney/Eschenburg 1785 [s. Anm. 2], *Vorbericht des Uebersetzers*, S. VI.

³³ Vgl. Monheim 1999 [s. Anm. 1], S. 339–372.

³⁴ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 105.

Braunschweig, [Mitte bis Ende Dez., Eschenburg an Nicolai].³⁵

Mein theuerster Freund,

Ich danke Ihnen recht sehr für die Bereitwilligkeit, mit welcher Sie den Verlag der bewußten Burneyischen Schrift übernahmen. Schon ehe ich Ihren Brief erhielt, hatte ich Hrn. B. geschrieben und ihn um baldige Uebersendung gebeten. Da der Druck, seinem Brief nach, itzt schon vollendet seyn muß, so bat ich ihn, mir das Exemplar mit dem Hannoverischen Quartalscourier zu senden, der bald nach Neujahr in Hannover ankommt. Erhalte ichs dann schon, so mache ich mich sogleich an die Uebersetzung; und dann kann sie Ostern schon fertig seyn, wenn anders die Kupferstiche uns nicht aufhalten. Aber ich denke doch, daß wir unter den sieben Kupfern des Originals nur etwa zwey oder drey beybehalten werden. Eins, bild ich mir ein, wird Händels Bildniß vorstellen; dieß nehmen wir zum Frontispiz: ein zweytes vielleicht sein Monument, welches eine Schlußvignette abgeben könnte; und aus den übrigen ließe sich eins für den Titel wählen. Doch, wir müssen erst sehen, was und wie es ist. Heute schreib ich Hrn. B. noch einmal, um wenigstens die wesentlichsten Kupfer so bald als möglich zu erhalten. Es ist schlimm, daß die Messe so bald u. so früh einfällt. Denn für die Ostermesse künftigen Jahrs fiele der Reiz der Neuheit doch schon allzu sehr weg. Ich habe eine kurze Anzeige für die Zeitungen beygelegt. Aendern Sie darin nach Gutdünken, oder setzen hinzu, was Sie nöthig finden. Nächstens werde ich im Deutschen Museum eine umständlichere Nachricht davon bekannt machen.

[Keine Antwort Nicolais überliefert.]

Braunschweig, d. 19. Januar, 1785 [Eschenburg an Nicolai].³⁶

[...] Von Dr. Burney habe ich noch nichts erhalten, aber ihm schon, wie ich letzters versprach, zum zweytenmale geschrieben. Vielleicht erhalte ich das Buch mit dem Hannoverischen Quartalscourier, der nächstens eintreffen muß. Von den Kupfern sind ganz gewiß ihrer drey die zu den Entreebillets der Händelischen Feyer gestochenen, die ganz artig erfunden, aber doch nur blasse Verzierungen sind, so viel ich sie aus einer Beschreibung im Univ. Mag. kenne. Ich denke also, daß wir nur eines oder zwey werden beybehalten dürfen. Aber was ich sehr wünschte, wären Zusätze zu Händels Leben. Haben Sie doch auch die Güte, Ihre Freunde in Halle und Hamburg besonders, zur Mittheilung einiger Materialien aufzufodern, wie ich zum Theil schon gethan habe. Es versteht sich, daß es etwas mehrers und anders seyn muß, als was schon in der Matheonschen, Hillerschen, u. anderen Biographien steht.

[Keine Antwort Nicolais überliefert.]

³⁵ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 106.

³⁶ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 107.

Braunschweig, d. 11. Febr. 1785 [Eschenburg an Nicolai].³⁷

[...] Vor wenigen Tagen erhielt ich abermals einen Brief von Dr. Burney, worin er mir meldet, daß seine Schrift über Händels Gedächtnißfeyer nun vollendet und im Druck erschienen sey. Bisher hat er noch keine Gelegenheit finden können, sie mir zu übermachen; er hofft aber, daß dieß nächstens werde geschehen können. Seiner Beschreibung nach ist ein ziemlicher Quartband daraus geworden, halb so stark als ein Band seiner Geschichte der Musik; und so ist freylich wohl keine Möglichkeit mehr, die Uebersetzung zu der dießmal so früh einfallenden Ostermesse zu vollenden. Aber doch wünschte ich, daß sichs ohne Ihren Schaden thun ließe, sie zur Michaelismesse herauszugeben; denn auf Ostern künftigen Jahres ist schon viel von der Neuheit verloren. Wenigstens müssen wir nun wohl mit der Ankündigung eilen. Ich habe dieselbe vorläufig in der Jenaischen Allg. Lit. Zeitung veranlaßt, und zum Abdruck ins deutsche Museum schon eine umständlichere Nachricht darüber eingeschickt, an deren Schluß ich meine Übersetzung in ihrem Verlage gleichfalls ankündige. Sobald ich das Original in Händen habe, schreibe ich Ihnen mehr dazu.

Berlin, d. 15. Febr. 1785 [Nicolai an Eschenburg].³⁸

[...] Was die Biographie von Händel betrifft, so ist es freilich nun nicht mehr möglich sie zur Ostermesse fertig zu liefern, besonders da Sie das Buch noch nicht haben. Auf Michälis geht es deswegen nur auf den einzigen Fall an, daß es fertig würde, wenn vor der Ostermesse es soweit gedeihe, daß man die Stärke der deutschen gedruckten Bogen ungefähr bestimmen und darauf die Kosten überschlagen könnte. Alshin könnte ich meinen Preis machen und den Buchhändlern in der Ostermesse das Buch vorzeichnen, so würden die Buchhändler die genommenen Exemplare nicht zurück nehmen können. Kommt es hingegen auf die Michaelismesse als eine Neuheit und wird jedem Buchhändler zugeschickt (denn gegenwärtig sind in Leipzig wenige) so bringen sie alles nicht abgesetzte zu Ostern 1785 wieder.

Braunschweig, d., 16. März 1785 [Eschenburg an Nicolai].³⁹

[...] Vor drey Tagen habe ich die Burneyische Schrift durch den Hannoverischen Quartalscourier erhalten. Sie beträgt 20 Bogen in Großquart, ansehnlich gedruckt. Wenn wir dieß formal, wie es der Kupfer wegen wohl nöthig seyn wird, beybehalten, so denke ich, daß sie im Deutschen, mit Groß-Ciceroschrift gedruckt, nicht über 12 Bogen betragen soll. Die sieben Kupfertafeln brauchen wir freylich nicht alle beyzubehalten. Ich habe davon drey ausgewählt, die ich hiebey Ihnen übersende. Das, worauf die bey Gelegenheit der Händelischen Gedächtnißfeyer geprägte Münze abgebildet ist, macht das Fron-

³⁷ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 108.

³⁸ D-W, Cod. Guelf. 622. Novi, Nr. 56.

³⁹ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 110.

tispiz des Originals aus. Wir könnten indeß die Figur weglassen, und die beyden Seiten der Münze neben einander als Anfangsleiste über die Nachricht von dieser Feyer, oder, wenn Sie lieber wollen, als Titel-Vignette anbringen. Die Abbildung seines Monuments müßte aber wohl in der Größe bleiben, und die darüber gesetzte Tafel mit der Inschrift muß auch wohl, wie sie da ist, beybehalten werden. Dieß Kupfer würde dann entweder Frontispiz des Ganzen, oder käme in die Mitte des Buches, vor der Nachricht von der Feyerlichkeit, die den zweyten Theil ausmacht, da der erste Händels Leben enthält. Das dritte Kupfer, worauf das Orchester in der Westmünsterabtey vorgestellt ist, wird wohl die meiste Arbeit fodern. Aber es gefällt mir doch unter den übrigen am meisten, und giebt von der Gewichtung eine deutlichere Idee, als bloße Beschreibung vermag. – Außerdem enthalten die vier übrigen Kupfer: 1.) das Billet zum ersten Concert, ein Sarkophag mit einem Medaillon von Händel darüber. 2.) das Bill. zum zweyten Concert, Händel in völliger Größe, mit Componiren beschäftigt, und vom Genius der Harmonien gekrönt. 3.) das dritte Billet: Britanien, die auf eine Pyramide hinweist, worauf Händels Name steht. 4.) Der andre innere Theil der Westm. Abtey, mit den Logen für die königl. Familie, die Bischöfe pp. Von Nr. 1 ließe sich allenfalls noch das Medaillon als Vignette anbringen. Außerdem ist noch ein in Kupfer gestochener Plan da, worauf die ganze Vertheilung des Orchesters enthalten ist. Da dieß bloße Linien und Schrift sind, die ich verdeutschen muß, so dünkte ich, könnte ich sie wohl durch den hiesigen Kupferstecher Beck copiren lassen, und ihm die Zeichnung selbst ausfüllen.

Wäre Herr Berger nicht zu sehr beschäftigt, so wäre er wohl der beste Mann zu den Nachstichen, wenn Sie anders dieselben nicht lieber unter noch andren vertheilen wollen. Er hat sich dazu, bey einem in Hamburg sich aufhaltenden Engländer, Tringham, durch Madame Volkmann empfehlen lassen. Er ist ein sehr guter Zeichner; aber ich habe bisher von ihm nur Pflanzen und anatomische Kupfer gesehen; und es soll auf Sie ankommen, ob wir ihm etwas anvertrauen wollen.

Ich werde mich itzt gleich an die Uebersetzung machen, und mit dem zweyten Theil, der die Nachricht enthält, anfangen, weil ich zu der Lebensbeschreibung einige Zusätze liefern möchte, die ich von Halle und Hamburg aus erwarte, – Sie wissen, daß Händel in seiner frühen Jugend, ums Jahr 1698, auch in Berlin gewesen ist. Sollten sich nicht Nachrichten und Spuren von seinem dortigen Aufenthalte auffinden lassen? Auch wünschte ich, wenn dort Jemand Sachen von ihm, besonders geschrieben, gesammelt hätte, ein genaues, und falls möglich, thematisches Verzeichniß davon zu erhalten, um vielleicht Burneys Verzeichniß der Werke daraus suppliren zu können. Besonders in Ansehung seiner frühesten deutschen Kirchenstücke. Ich weiß, Sie vereinigen sich mit mir in der Aufmerksamkeit auf alles, was zu diesem Zweck dienen kann.

Noch immer wünschte ich gar sehr, daß dieß auch um Michaelis fertig würde. Läge es bloß an mir, so könnte ich es schon um Johannis versprechen; aber Drucker und Kupferstecher werden es prompt nicht seyn.

Dr. Burney hat mir von der Königin die Erlaubniß ausgewirkt, ihr meine Uebersetzung zueignen zu dürfen. Seine Zuschrift ist an den König gerichtet.

Uebrigens hoffe ich auch in Deutschland auf eine gute Aufnahme dieses Ehrengedächtnisses. Es ist unterhaltend geschrieben, in der Manier, die Sie schon aus B. musikal. Briefen kennen. Hie und da freylich etwas zu detaillirt und ausgesponnen; auch zuweilen ein wenig zu geziert; aber das war hier oft unvermeidlich; und allzu treu werde ich bey der Uebersetzung nicht immer verfahren dürfen, wenn sich B. auch selbst schon dispensirt hat.

Ich erwarte nun ihr Gutachten über alles, [...]

Berlin, d. 24. März 1785 [Nicolai an Eschenburg].⁴⁰

[...] Ich erwarte nun von ihnen, die Kupfer zu dem Burneyischen Werke, so bald Sie sie erhalten. Ich werde alsdenn wegen desselben meine letzte Maßregeln nehmen, und alsdenn auch eine Anzeige davon in den Zeitungen bekannt machen. Ihre Anzeige im deutschen Museum, habe ich mit Vergnügen gelesen.

Berlin, d. 10. Ap. 1785 [Nicolai an Eschenburg].⁴¹

[...] Ich habe Ihr Schreiben vom 16 März richtig erhalten, wie auch die Kupfer zum Burney. Ich bin seitdem so entsezlich mit Arbeit überhäuft gewesen, daß es mir nicht möglich gewesen ist eher zu antworten, oder auch nur für die Zeitungen, die Ankündigung für Burney zu besorgen.

Wenn Sie die Uebersetzung beschleunigen wollen, so thun Sie mir einen Gefallen. Da sie nicht über zwölf Bogen stark werden wird, so habe ich ohngefähr den Preis gemacht. Ich will also das Werk in der Messe vorrechnen, und ein paar Monate nach der Messe nachliefern. Senden Sie nur den Anfang der Uebersetzung, wenn es möglich ist, mir noch nach Leipzig, wo ich mich bis den 5t May aufhalte. Ich werde das Werkchen in Leipzig vermuthlich bey dem Buchdrucker Solbrig drucken lassen.

Wegen der Kupfer werde ich es so gut einrichten als ich kann. Sie bey H. Berger machen zu lassen, würde ganz unmöglich seyn. Nicht allein ist er gewaltig klein, sondern er ist auch sehr langsam, und was er in vier Monaten verspricht, liefert er in zwey Jahren. Ich werde schon, die Platten an verschiedene Kupferstecher vertheilen müssen, die Vorstellung des Orchesters wollte hier kein Kupferstecher übernehmen, wegen der allzu großen Mühsamkeit, die fast nicht bezahlet werden kann, obgleich immer die Platte theuer werden wird.

Die Eintheilung des Orchesters lassen Sie immer dorten bey dem Kupferstecher Beck stechen und melden mir nur, wie viel Sie ihm accordirt haben. Auch seyn Sie so gut und melden mir nach Leipzig wie viel Exemplare Schreibpapier Sie verlangen, damit ichs beym Buchdrucker bestellen kann.

⁴⁰ D-W, Cod. Guelf. 622. Novi, Nr. 57.

⁴¹ D-W, Cod. Guelf. 622. Novi, Nr. 58.

Von Hendels Leben wüßte ich Ihnen keine Nachrichten nachzuweisen. Reichard soll kürzlich unter dem Titel, Händels Jugendjahre, einen kleinen Tractat geschrieben. Es ist aber auch nicht viel Trost darin.

Ich übernehme den Verlag dieser Schrift mit großem Vergnügen, um Ihnen einen Gefallen zu erzeugen. Sonst weiß ich sehr wohl, daß der Debil nur sehr geringe seyn kann. Ich kenne den Geschmack der Deutschen zu gut, zumahl wenn ein solches Buch ausgezieret ist, und etwas theuer wird. Ich mache daher nur eine ganz kleine Auflage. Ich werde auch gleich, wenn ich das Werkchen an die Buchhändler verrechne, ohngefähr sehen wie viel sie verlangen möchten.

Braunschweig, d., 16. April 1785 [Eschenburg an Nicolai].⁴²

[...] Ich erhielt gestern Ihren Brief vom 10ten dieses, und beantworte ihn sogleich vorsehenlich, um einen kleinen Irrthum wegen der Bogenzahl zu Burney's Schrift zu berichtigen. Ich schlug den Betrag der Bogen des Originals zu geringe an, weil ich auf die Seitenzahlen sah, ohne zu bemerken, daß diese doppelt sind. Das Ganze möchte also doch wohl in der Uebersetzung nicht 12, sondern 16 bis 17 Bogen betragen; und darnach bitte ich den Preis zu bestimmen. Die Hälfte der Uebersetzung, die nur noch einer Durchsicht bedarf, werde ich Ihnen in acht oder zehn Tagen nach Leipzig senden; und dann kann der Abdruck sogleich angefangen werden, da ich die zweyte Hälfte gleichfalls in sechs Wochen höchstens zu vollenden denke.

Sollte es mit dem Kupfer des Orchesters zu viel Schwierigkeit machen, so mag es wegbleiben; und ich will Ihnen dafür Händel's Bildniß im Medaillon, zur Titelvignette, übersenden. Die Münze kann dann zur Schlußleiste dienen. Bey Beck werde ich den Stich des Risses vom Orchester bestellen; nur muß ich das Format des Papiers genau wissen. Es bleibt doch langes Quart?

Vier Exemplare wünsche ich auf Madianpapier abgedruckt zu erhalten, da ich die Schrift, auf dazu erhaltne Erlaubniß, der Königin dediciren werde. Die drey übrigen für den König, H. Burney und unsre Herzoginn. Außerdem bitte ich um sechs Exempl. auf Schreibpapier, u. sechs auf Druckpapier. Dieß letztre wählen Sie doch so weiß als möglich! Die Bestimmung des Honorars soll ganz von Ihnen abhängen; und dann wollen wir mit einander abrechnen; denn ich bin noch zieml. in Ihrer Schuld.

Auf Reichards Schrift, Händels Jugendjahre, bin ich doch neugierig. In seinem Musical. Magazin ist sie doch nicht? – das habe ich, und will noch einmal nachsehen. Ist sie einzeln gedruckt, so senden Sie mir sie doch mit erster Post, und fügen, wenn ich bitten darf, die beyden neuen Theile Ihrer Reisebeschreibung bey, die ich dann sogleich in der hiesigen Zeitung anzeigen werde.

⁴² D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 111.

Braunschweig, d., 25. Mai, 1785 [Eschenburg an Nicolai].⁴³

[...] Die beyden Kupferplatten sind mir durch ihn [Herrn Gebler] ebenfalls überhändig. Es mag also nun an dem Grundrisse des Orchesters genug seyn, den ich hier stechen lasse, und wovon ich die Platte, wenn sie fertig ist, mit dem übrigen Mspt. in acht oder zehn Tagen nach Leipzig senden werde. Ich habe sie, diese Platte, nicht ganz bestimmt verdingen können, aber doch wird sie höchstens 7 rthlr. kosten; vielleicht nur sechs; ich sende Ihnen sodann einen Grobadruck davon. [...]

In voriger Woche habe ich hier zwey sehr angenehme Tage mit H. Prof. Eberhard aus Halle zugebracht, dessen persönl. Bekanntschaft mir äußerst erwünscht war. Er hofft mir noch einige Händels Jugend betreffende Anekdoten von Halle aus zu senden, um die ich [mich] bisher vergebl. bemüht habe. Unter andren sagte er mir auch, die Prinzessinn Amalie besitze eine der vollständigsten Sammlungen Händelischer Sachen. Könnte man davon nicht ein Verzeichniß erhalten? Aber es müßte bald seyn. Denn von meiner Seite soll alles geschehen, um die Ausgabe dies. Schrift zu beschleunigen; und ich wünsche uns, daß die Kupfer nicht verzögert werden mögen. Wie steht es damit? und wer sticht sie?

Braunschweig, d. 3. Jun. 1785 [Eschenburg an Nicolai].⁴⁴

[...] Vor acht Tagen erhielt ich von Hrn. Solbrig die beyden ersten Aushängebogen von der Nachricht v. Händels Gedächtnißfeyer; und am Sonnabend, den 28sten Mai, habe ich ihm den ganzen Rest der Manuskripte gesandt, so daß nun von meiner Seite alles geschehen ist, um die baldige Ausgabe dieser Schrift zu befördern. Die hier verfertigte Kupferplatte ist nun auch da, und wird in künftiger Woche von mir nach Leipzig abgesandt werden. Ich lege einen Probe-Abdruck davon bey, nebst der Rechnung, die ich, wenn Sie damit zufrieden sind, berichtigen werde, worüber wir uns hernach berechnen können. Ich habe es versucht, etwas davon abzudingem; der Kupferstecher besteht aber darauf, daß er billig 8 rthlr. dafür haben sollte.

Und nun bitte ich mir Nachricht aus, wie es mit den übrigen beyden Kupfertafeln steht, besonders aber wünschte ich die Größe der einen zu wissen, worauf die Gedächtniß-Münze kommt. Da der Titel etwas voll wird, so könnte er leicht zur Vignette zu groß seyn, wenn er mehr als drey Finger breit in der Höhe hätte; und in diesem Falle könnten wir sie zur Anfangsleiste über Händels Leben nehmen. Dann aber müßten Sie das, sobald möglich, Hrn. Solbrig melden lassen, damit er auf der ersten Seite von Händels Leben, mit dessen Abdruck er gewiß bald den Anfang macht, so viel leeren Platz lassen kann. – Händels Monument könnte wohl als Frontispiz gebraucht werden, wenn die Abdrücke auf Druckpapier gut genug ausfallen würden, allenfalls ließe sichs auch wohl einzeln, auf Schreibpapier abgezogen beylegen, und vor dem Buche binden. Ich ersuche, mir von beyden Kupfern, so bald sie fertig sind, Probe-Abdrucke zu senden.

⁴³ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 113.

⁴⁴ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 114.

Berlin, d. 7e Juny 1785 [Nicolai an Eschenburg].⁴⁵

[...] Ich sende Ihnen anbey des Kupferstechers Rechnung zurück. Ich bitte ihm nur die 1 ½ Louis d'or zu bezahlen, die ich Ihnen bey meiner Ankunft gleich wieder erstatten werde. Mit dem Händelschen Monument geht es mir sehr unglücklich. Der Kupferstecher ist seitdem ich hier bin aufs Land gereist, und ich kann gar nicht erfahren wie weit er ist. Gott weiß ob er gar mag angefangen haben. Es ist sehr unangenehm daß solche Leute Sachen übernehmen und sie nachher nicht halten. Ich sollte denken, daß das Monument am besten neben dem Titel könnte abgedruckt werden. Die Münze wird in eben der Größe gestochen, und da sie nicht gar groß ist, so könnte sie wohl auf dem Titel kommen.

Wenn das Werk fertig wird, so werden Sie wohl besorgen, daß eine Recension in den Korrespondenzen und eine in die neue Zeitung komt.

Braunschweig, d. 10. Sept. 1785 [Eschenburg an Nicolai].⁴⁶

[...] Vor vierzehn Tagen erhielt ich von Leipzig aus die mir bestimmten Exemplare der Burneyischen Gedächtnisschrift. Ich bin sowohl mit dem Druck, als mit dem Titelkupfer wohl sehr zufrieden. Daß ich die Münze, die auf den Titel sollte, zur Schlußleiste verbannt habe, dawider haben Sie hoffentlich nichts; denn auch Sie werden den Stich höchst mittelmäßig finden.

[Bestellung weiterer Exemplare]

⁴⁵ D-W, Cod. Guelf. 622. Novi, Nr. 59.

⁴⁶ D-B, Nachlaß Nicolai 19, Nr. 118.

„Meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung“

Die Briefe Ernst Ludwig Gerbers an den jungen Johann Anton André

von Axel Beer

Es scheint, als zeige Ernst Ludwig Gerbers unauffälliger Lebenswandel Auswirkungen bis in die Gegenwart hinein: Ebenso wie er jenseits der kulturellen Zentren seinen Dienstverpflichtungen und selbstgestellten Aufgaben nachging, befinden sich noch immer seine Person und sein Schaffen an der Peripherie wissenschaftlichen Interesses. Eine Monographie, die sich umfassend mit dem Wirken des wegweisenden Lexikographen (und im Hauptberuf Hofsekretärs) zu befassen hätte, ist dagegen längst überfällig. Freilich sollen die vorliegenden Zeilen keinen Ersatz hierfür bieten; vielmehr mögen die vier Briefe Gerbers aus den Jahren 1796 bis 1799, gerichtet an Johann Anton André in Offenbach, den Sohn des Verlagsgründers, dabei helfen, ein wenig von der Gedankenwelt einer das Musikleben der Zeit um 1800 prägenden und um die Dimension des Lexikalischen erweiternden Persönlichkeit zu dokumentieren.¹ Die Briefe folgen nun vollständig und in diplomatisch getreuer Übertragung:

Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André

[ohne Adresse]

Sondershausen d. 5 Jun. 1796

Mit Vergnügen habe ich Ihren Brief gelesen, indem er mich überzeugt hat, daß Sie auf dem besten Wege sind, ein gründlich denkender Meister und nicht ein bloßer Hand-

¹ Die Originale sind im Archiv des Verlagshauses überliefert (ohne Signatur). Für die Überlassung von Kopien und für die Veröffentlichungserlaubnis dankt der Verfasser Frau Margrit André, Offenbach, recht herzlich. Im Archiv des Musikhauses ist (neben einigen Notenmanuskripten, die Thema eines zukünftigen Beitrags sein könnten) noch ein weiterer Brief Gerbers an André vom 27. Juni 1819 (drei Tage vor Gerbers Tod) erhalten; Gerber berichtet hier über seine Bibliothek, über das Musikleben in Sondershausen und vor allem über seinen angegriffenen Gesundheitszustand („Ueberhaupt kehrt mir das Alter ein immer grämlicheres Gesicht zu.“); die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main besitzt überdies drei Schreiben an André aus den Jahren 1805, 1807 und 1809. Antworten Andrés sind, so weit bisher zu sehen, erst ab 1804 (Beginn der Briefkopierbücher) erhalten. – Gerbers Brief vom 6. September 1799 wurde bereits von Margrit André veröffentlicht („Eine Quelle zur Entstehungsgeschichte von Ernst Ludwig Gerbers Neuem Tonkünstlerlexikon“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. A. Beer und L. Lütteken, Tutzing 1995, S. 325–327); der erneute Abdruck erfolgt hier, um das Briefkorpus aus dem Ende des 18. Jahrhunderts vollständig vorzustellen, und auch aus dem Grunde, weil sich bei genauerem Hinsehen einige abweichende Lesarten ergeben haben.

werker in Ihrer Kunst zu werden, welches leider gegenwärtig der Fall bey dem größten Haufen der Tonkünstler und Komponisten ist: was selbige aber auch bey der übrigen gebildeten Welt herabsetzt und verächtlich macht. Daß Ihre Bibliothek an historisch kritischen Werken vielleicht nicht ganz vollständig ist, darüber können Sie sich um desto eher trösten, da Sie das beste und interessanteste was die Fehlenden einzeln und zerstreut enthalten, in meinem Lexikon, an Ort und Stelle, beysammen finden. Ob wir übrigens Mangel oder Ueberfluß an Kompositions-Anweisungen haben? Diese Frage möchte sich wohl mit gleichem Rechte bejahen und verneinen lassen. Denn, so viel Gutes sie enthalten mögen um ihre Leser fehlerfrey im Satze zu machen; so wird doch nie ein junger Komponist aus einem dieser Bücher, und wenn sie Haydn und Mozart selbst geschrieben hätten, Reichthum an Erfindungen, Schönheit der Melodie und neue Wendungen lernen, dies kann ihm nur die Natur geben. Alles was ein Schriftsteller thun kann, ist daß er uns aus den ihm bekannten Kunstwerken, Regeln abstrahirt. Und das finden wir in unseren vorrätthigen Kompositions-Büchern zue Genüge. Vereinigen wir nun hiermit öfteres Hören guter Musiken, fleißiges Studieren meisterhafter Partituren, fleissiges Schreiben und noch fleissigeres Verbessern unserer Schreibereyen; so haben wir alles geleistet, was in unserer Macht steht uns vollkommen zu machen. Auch sind es nur diese Mittel, deren Gebrauche wir alle unsern Komponisten zu danken haben; ob sie gleich nie zureichen werden, uns einen Haydn zu verschaffen. Uebrigens bemühen sich Riepel in seinen Capiteln² und Knecht in seinem Elementarwerke,³ am meisten, bey der Wahl ihrer Beyspiele, ausser Reinigkeit und Richtigkeit im Satze, auch auf Schönheit und Geschmack zu sehen.

Für Ihre Nachrichten von Eberl und Gelinek bin ich Ihnen herzlich verbunden. Ich habe sie treulich in meinen Miscellaneen angemerkt, um bey Gelegenheit Gebrauch davon machen zu können. Es stände gar sehr in Ihrer Gewalt, mir über noch manchen neuen Komponisten, welcher in den letzten Musik Verzeichnissen vorkommt ohne in meinem Lexikon genannt zu seyn, gleiche Auskunft zu geben: z. B. von L. Wolf, P. C. Hoffman, F. Tomich, G. B. Skal, auch andere in Pariser Catallogen.⁴ Vielleicht machen Sie mir dies Vergnügen, ich werde davon gewiß mit Danke und zum besten unserer Mitbrüder Gebrauch machen. Ich bin gegenwärtig dran raus, meine ansehnlichen gesammelten Vorräthe und Quellen, zum Nachträgen [sic!] des Lexikons, zu ordnen. Außer den nöthigen Vorrath von Schriften, ist auch meine Sammlung neuer Musik Catallogen von Deutschland ziemlich vollständig. Ich besitze davon den Ihrigen, den von Artaria, von Gayl, von Hummel, von Rellstab, von Schmidt[,] von Westphal, von Braun-

² Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst [...] Erstes Capitel De Rhythmopoeia*, Regensburg/Wien 1752; die *Capitel* 2 bis 5 erschienen in den Jahren 1755 bis 1768 in Frankfurt/Leipzig, Augsburg bzw. Regensburg.

³ Justin Heinrich Knecht, *Gemeinnützlichendes Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses [...]*, Augsburg 1792 und Stuttgart 1793, 1794, 1797.

⁴ Auf die Identifizierung der hier und in den folgenden Briefen genannten Komponisten wird, um den Anmerkungsapparat nicht zu überlasten, verzichtet; vgl. die Einträge in der zweiten Auflage von Gerbers Lexikon.

schweig und der neuen berliner Musikhandlung.⁵ Auch von Imbault habe ich einen von 1796. Nur von London, wo gewiß in letzten Jahren viele und gute Sachen gestochen worden sind, sehe ich nicht ab, wie ich eines habhaft werden könnte? Wenn es doch Ihnen möglich wäre, mir einen oder den andern Englischen zu verschaffen, damit wir doch wenigstens die Namen der Komponisten und ihrer Werke für die Zukunft im Lexikon aufbehalten könnten, bis gelegentlich mehr von ihnen bekannt wird.

Sollten Sie dann etwas von Nachrichten und Catallogen beysammen haben; so brauchen Sie nicht eben erst eine Versendung des Hrn. Vaters an mich, abzuwarten. Vielmehr werden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie das Paquetgen sogleich an mich auf die Post geben.

Mit Liebe und Achtung bin ich

Ihr
ergebenster Freund u. Diener
E. L. Gerber

Daß unser Hr. Major von Wagner noch den alten würdigen Kirnberger hat in Kupfer stechen laßen, wird Ihnen gewiß eine angenehme Neuigkeit seyn. Das Stük ist zu Berlin von dem jungen Bollinger in engl. braun punctirter Manier, in duodez gestochen worden und vortreflich gerathen.⁶

Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André

[Adresse:]

An Herrn Anton André
der Künste und Wissenschaften
befleißner
zu
Jena⁷
d[urch] Einschl[uß]⁸

Sondershausen d. 21. Jul. 1797

⁵ Zu den genannten Firmen und ihren (heute nachweisbaren) Katalogen vgl. Liesbeth Weinhold und Alexander Weinmann, *Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700–1850*, Kassel etc. 1995 (*Catalogus Musicus* XV). Mit „Schmidt“ ist vermutlich der von Balthasar Schmidt gegründete, bis ca. 1785 tätige Nürnberger Verlag gemeint; „Braunschweig“ steht für das *Musikalische Magazin auf der Höhe* von Johann Peter Spehr.

⁶ Vgl. hierzu Georg von Dadelsen, Art. „Kirnberger“, in: *MGG* 7, Kassel 1958, Sp. 952.

⁷ Von Oktober 1796 an studierte Johann Anton André (allerdings nur für rund ein Jahr) „schöne Wissenschaft“ in Jena (vgl. Andrés Autobiographie in: August Hermann André, *Zur Geschichte der Familie André*, Garmisch 1963, S. 88–89).

⁸ Der Brief wurde zusammen mit einem anderen an eine nicht mehr zu ermittelnde Adresse gesandt.

VerEhrter Freund!

Meine Bücher sind zu seiner Zeit richtig wieder angekommen, was mir einen neuen Beweis von Ihrem festen Charakter und Ihrer Liebe zur Ordnung, gewesen ist. Ich wünsche nun von Herzen Glück zu der zurückgelegten großen und unterrichtenden Reise.⁹ Diese hundert Meilen weite Wanderung zu Fuß giebt aber glücklicher Weise, Ihrer Krankheit eben kein gefährliches Ansehen. Allem Anschein nach, hat wirklich mein Aufsatz vom Buchhandel im litterar. Anzeiger¹⁰ gewürkt: Denn schon ist der zweyte Band der musikal. Geschichte von Forkel auf künftige Messe angekündigt.¹¹ So eben erhalte ich No: 32 des litterar. Anzeigers, worinne mein dritter Aufsatz: Ueber den Geschmack des Publikums an Singspielen, abgedruckt ist; Gebe der Himmel, daß auch dieser zum besten der Musik würkt. Der Inhalt ist noch gemeinnütziger für die musikal. Welt.¹²

Auch Ihren 2t Brief, vom 2 Jul. habe ich erhalten, worinne Sie mir verschiedene Partituren von Graun und Haße etc. anbieten. Aber L[ieber] Fr[eund] so viel ich brauche, um den Geist dieser Männer kennen zu lernen, besitze ich schon seit 30 Jahren. Denn von Graun habe ich, außer seinem Tode Jesu, noch ein Te Deum und 2 Opern, und von Hassen, außer 2 Oratorien, 7 Opern, auch das Händelsche Te Deum, alle in Partitur. Dies ist zu meinem Zwecke hinreichend. Doch könnte es leicht kommen, daß ich mich von dieser guten Gelegenheit meine Bibliothek zu bereichern, versichern ließe, wenn ich nur nicht bereits in der ersten Helfte dieses Jahres, schon 73 Thaler für musikal. Bücher ausgegeben und 11 [Reichstaler] von Neuen auf Kupferstiche gebothen hätte. Das heist den Beutel auf einmal hart angreifen! Sie werden sich weniger über diese Angabe wundern, wenn ich Ihnen berichte, daß sich unter diesen neuen Büchern Burneys Geschichte¹³ und Dibdin' Musical Tour,¹⁴ zusammen 5 große gebundene Quartanten, unmittelbar von London, befinden, welche allein mir baare 50 [Reichstaler], ohne das Einzelne, kosten. Zu Marpurgs Singkomposition¹⁵ finde ich keinen großen Trieb in mir, da er alle darin abgehandelten Materien, nach der Zeit in seinen kritischen Briefen, die ich besitze, wieder gegeben hat. Auch habe ich, bey dem gänzlichen Mangel an Gele-

⁹ Über diese im Frühjahr 1797 unternommene Reise überwiegend durch den thüringisch-sächsischen Raum berichtet André kurz in seiner Autobiographie (vgl. August Hermann André [s. Anm. 7], S. 89).

¹⁰ „Über den Einfluß des Buchhandels auf die musikalische Literatur“, in: *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger oder: Annalen der gesammten Litteratur*, Leipzig, 2, 1797, S. 177ff. (Titel zitiert nach Richard Schaal, Art. „Gerber“, in: *MGG* 4, Kassel 1955, Sp. 1781).

¹¹ Das *Allgemeine Verzeichniß der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger [Oster- bzw. Michaelis]messe [...] neu gedruckt [...] worden sind* enthält in diesem und in den folgenden Jahren keinen Hinweis auf das Erscheinen des zweiten Bandes von Johann Nikolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik*, der erst im Jahre 1801 herauskam.

¹² Aufgrund der sehr begrenzten Zeit, die für den vorliegenden Beitrag zur Verfügung stand, konnten Gerbers Aufsätze für das Blatt nicht mit der wünschenswerten bibliographischen Exaktheit erfaßt, geschweige denn durchgearbeitet werden; ein vollständiges Exemplar des *Anzeigers* befindet sich in der Stadtbibliothek zu Trier (Signatur: 8° Hm 124).

¹³ Charles Burney, *A General History of Music* [...], London, 4 Bde., 1776–1784.

¹⁴ Charles Dibdin, *The Musical Tour* [...], Sheffield 1788.

¹⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Singcomposition*, Berlin 1758.

genheit, alte Bücher zu sehen zu kriegen, nur wenige Doubletten. Alles was ich habe, besteht in 1 Bande Praetorii Syntagma music: lateinisch,¹⁶ und Mitzlers Bibliothek Iter Band u. 2t Bandes 1t Stük.¹⁷ Gott gebe daß wir uns gesund sehen. Ihr ergebenster Fr[eund]

E. L. Gerber

Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André

[ohne Adresse]

Sondershausen d. 20. Sept. 1797

So angenehm es mir gewesen wäre, um so viel früher in persönliche Bekanntschaft mit Ihnen zu kommen; so sehe ich mich nun doch genöthigt, Ihnen zu dem Zufalle Glück zu wünschen, der unsere diesmalige Zusammenkunft verhindert hat. In der That muß es Ihnen außerordentliches Vergnügen machen, zugleich zwey Herrn Brüder von zwey so berühmten Oertern, als London und Paris sind, wieder zu sehen und zu sprechen.¹⁸ In wie manchen Stücken können Sie sich bey dieser Gelegenheit in der dasigen Künstler Geschichte, Licht verschaffen, wo wir übrigen noch im dunkeln sind und bleiben müßen?

Mit den überschikten vier Büchern, haben Sie mir viel Freude gemacht. Besonders mit dem 6t Stüke zu den Marpurg[schen] Beyträgen, wodurch doch endlich auch mein Exemplar vollständig geworden ist. Es sind nun volle 30 Jahre, daß ich die 5 Stüke des letzten Bandes, gleich den übrigen Bänden, habe binden laßen, weil ich zweifelte, daß der damals bey der Lotterie angestellte Autor, noch den Band ergänzen würde.¹⁹ Und da ich bey der Ausarbeitung meines Lexikons abermals vergebliche Anfrage in den Buchläden darnach that; so hatte ich die Hofnung, den Band vollständig zu erhalten, bereits ganz aufgegeben. Auch Herrn Kleins Werke sind mir angenehm; da ich hierdurch auf einmal in Stand gesetzt werde, auch diesen Schriftsteller, der meines Wissens ein gutes Lob hat, näher kennen zu lernen.²⁰ Versichern Sie ihn ja bey erster Gelegenheit, meinen besten Dank und vollkommene Ergebenheit. So viel gütige und thätige Sorgfalt für meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung, hat auch mich in Thätigkeit gesetzt, indem ich Ihnen trotz aller Schreiberey, die mich drängt, doch eigenhändig den gegenwärtigen Bestand meiner Bibliothek aufgesetzt habe und zu belie-

¹⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum* [...], Bd. 1, Wolfenbüttel 1614.

¹⁷ Lorenz Christoph Mizler, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* [...], Leipzig 1739 ff.

¹⁸ Philippe Henri (geb. 1770) und Pierre Frédéric André (1779–1844) führten wenig später in London bzw. Paris die von Johann Anton seit 1800 für den Notendruck in größerem Ausmaß angewendete Lithographie ein; vgl. August Hermann André [s. Anm. 7], S. 107.

¹⁹ Das 6. Stück von Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* erschien im Jahre 1778, nachdem das vorhergehende bereits 1762 veröffentlicht worden war.

²⁰ Johann Joseph Klein, Advokat und Organist im unweit von Jena gelegenen Eisenberg, wo André ihn aufgesucht haben wird. Kleins *Lehrbuch der theoretischen Musik* erschien um 1800 in Offenbach.

bigem Gebrauche und Eigenthum hier beylege.²¹ Sie hat unterdessen durch einige Hauptwerke sehr gewonnen. Und weil Sie mein Freund sind, habe ich auch meine eigenen, in unmusikalischen Schriften zerstreuten Aufsätze, mit angemerkt.²² Sollte Ihnen an den drey im litter. Anzeiger²³ eingerückten, gelegen seyn; so glaube ich, könnten Sie gegenwärtig noch die beyden Bogen welche sie enthalten, aus der Expedition leicht einzeln erhalten, wenn Sie nur Ihrem Korrespondenten in Leipzig die Sache auftrügen und ihn die Nummern meldeten.

Oggleich vergangene Ostermesse die musikalische Litteratur ganz leer ausgegangen ist;²⁴ so hat mich doch das Studium der burnyschen [!] Geschichte,²⁵ den ganzen Sommer über, mehr als zu viel zu schaffen gemacht und wird es vermuthlich noch das ganze Jahr über thun. Leben Sie gesund und glücklich und lieben Sie ferner

Ihren
dankbaren Freund
E. L. Gerber

Ernst Ludwig Gerber an Johann Anton André

[Adresse:]

An

Herrn Joh. André

Tonkünstler u. Musikverleger

zu Offenbach gegenwärtig

aber

zu

Wien²⁶

d[urch] Einschluß²⁷

Sondershausen d. 6 Sept. 1799

²¹ Das Verzeichnis ist mutmaßlich nicht erhalten geblieben.

²² Neben den in Richard Schaals Artikel [s. Anm. 10] in *MGG* 4 genannten Aufsätzen sei angeführt: „An Kenner und Liebhaber der Musik; auch einige Worte an Nichtkenner und Gleichgültige gegen diese Kunst“, in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* 1, 1795, Bd. 2 (August), S. 139–151.

²³ Vgl. die Anm. 10 und 12 zum Brief vom 21. Juli des Jahres.

²⁴ Gerber untertreibt hier etwas: Immerhin weist das *Allgemeine Verzeichniß der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Ostermesse des 1797 Jahres [...] neu gedruckt [...] worden sind* unter anderem die *Neue Ausgabe* von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* in der deutschen Fassung von Lorenz Christoph Mizler auf (S. 215).

²⁵ Vgl. Anm. 13.

²⁶ Johann Anton André, nach dem Tod seines Vaters (18. Juni 1799) Inhaber des Musikverlags, brach wohl schon im August von Offenbach in Richtung Wien auf.

²⁷ Der Brief wurde zusammen mit einem anderen an eine nicht mehr zu ermittelnde Adresse gesandt; vgl. auch Anm. 38.

Gott begleite Sie, lieber Freund! auf Ihrer schönen großen Reise!²⁸ Mein Geist wird Ihnen von Station zu Station folgen: um so mehr, da diese Ihre Reise so schöne Aussichten für mein unter Händen habendes Geschäft verspricht. Ihre Liebe zur Kunst und Freundschaft für mich, überzeugt mich, daß meine Erwartungen nicht vergeblich seyn werden.

Für den an mich gerichteten Inhalt Ihres Paquets, das am 3t Aug. richtig angekommen ist, danke ich herzlich! und habe es auch Ursache: Denn für Riepels Werke²⁹ habe ich alle Achtung und über Traegs Catalog³⁰ habe ich große Augen gemacht, einmal über die Menge an Neuigkeiten, die er mir darbietet und dann über den neuen Berg, den ich dadurch abermal bey meiner Arbeit zu übersteigen kriege. Ihre Lieder³¹ verrathen die Arbeit eines denkenden und erfahrenen Kopfs, wenn Sie auch nicht zum Schlusse ein besonderes Wahrzeichen davon angehängt hätten.³² Ich danke Ihnen für dies neue Liebeszeichen und würde diese Lieder vor allen fleißig singen, wenn ich 30 Jahre jünger wäre. Ohnerachtet der hiesigen Dürre, im Felde der Musik, habe ich dennoch schon für etliche und 20 fl von Ihrem Verlage wieder versilbert.³³

Die Erlaubniß, Ihnen einige Wiener Komponisten zu näherer Erkundigung vorzulegen, sollen Sie mir nicht umsonst gegeben haben. Ich habe geglaubt, lieber zu viel, als zu wenige nennen zu müssen. Es wird nun von Zeit und Umständen abhängen, über wie wenige oder viele davon, Sie Auskunft erhalten werden. Indeß sey' es so wenig es wolle; so ist es Gewinn für die Litteratur, die Ihnen dafür verpflichtet seyn muß. – Die Hrn. Komponisten, von denen man außer ihren Werken, weder Geburts-Ort, noch Jahr, noch Lehrmeister, noch sonst etwas weiß, sind folgende: öfters auch nicht einmal die Vornamen:³⁴

- | | | |
|---------------------|------------------|--------------------|
| 1) Breindl. | 6) Greibich. | 11) Per oder Paer. |
| 2) Eberl. | 7) Kauer. | 12) Peßinger. |
| 3) Fioravanti. | 8) Kirzinger | 13) Raphael. |
| 4) Förster. | 9) Mair. | 14) Schenk. |
| 5) Gelineck, der im | 10) Wenz. Müller | 15) Streicher |
- Jahrbuche als 2 Personen angeführt wird.³⁵

²⁸ Gerbers Segenswunsch verfehlte seine Wirkung nicht: André wurde am 28. September mit Alois Senefelder in München über die Nutzungsrechte der von letzterem entwickelten lithographischen Technik einig und kaufte mit Vertrag vom 8. November in Wien Konstanze Mozart den musikalischen Nachlaß ihres Mannes ab.

²⁹ Welche Schriften Joseph Riepels André übersandt hatte, ist nicht klar; die in Anm. 2 genannten wird Gerber bereits besessen haben.

³⁰ *Verzeichnis alter und neuer, sowohl geschriebener als gestochener Musikalien welche in der Kunst und Musikalienhandlung des Johann Traeg [...] zu haben sind*, Wien 1799.

³¹ *XII Lieder [...] Zweyte Sammlung*.

³² Die Sammlung enthält als ‚Zugabe‘ einen „Doppel Kanon zu 4“ mit dem Text: „Freunde, singt im Kreise, jeder singe nach seiner Weise; einer langsam, der andre geschwind, wenn nur am Ende beisammen sind.“

³³ Augenscheinlich betätigte sich Gerber als Kommissionär für André, wofür sich allerdings in anderen Quellen bisher keine Belege fanden.

³⁴ So interessant es wäre zu wissen, welche Informationen André beisteuerte und wie sich diese schließlich in Gerbers neuem *Tonkünstlerlexikon* niederschlugen, so muß im Rahmen des vorliegenden Beitrags auf tiefergehende Untersuchungen verzichtet werden. Verwiesen sei auf die Anmerkungen zur Erstveröffentlichung des Briefs durch Margrit André [s. Anm. 2].

³⁵ Vgl. hierzu Margrit André, S. 326, Anm. 5.

		ferner
16) Süßmayer.	19) Umlauf.	23) Wranitzky Ant.
17) Täuber.	20) Weigl. Vater	24) Wranitzky Paul
18) von Tepper. Ist dies	21) Weigl. Sohn	25) Schupanzig
Tepper a Ferguson?	22) Wölfl.	26) Zingarelli.

Auch über die neue Hofnung, welche aus Ihres würdigen Hrn. Vaters³⁶ nachgelassenen Pappieren hervor scheint, freue ich mich. Allerdings mag darinne zu unserem Gebrauche noch manches stecken, was der seel. Mann, bey seinen Geschäften, übersehen hat. Wenn es nur künftig auch Ihre Geschäfte zulassen, daß Sie mir selbige zum Gebrauche mittheilen können.³⁷ Vor kurzem habe ich durch die Güte des Hrn. Dr. Chladni, einen reichen Schatz von Beyträgen und Zusätzen, erhalten.

Ihrem würdigen Hrn. Wirthe, empfehlen Sie mich unbekannter Weise.³⁸ Auch Hrn. Kapellmstr. Haydn, vergeßen Sie nicht, mich zu empfehlen, und zugleich zu fragen, ob mein bestelltes Exemplar von der Schöpfung, notirt wäre?³⁹ Ich bin unveränderlich

Ihr
ergebener Freund
E. L. Gerber

Der Blick über die Schulter des Briefschreibers ist in mancher Hinsicht aufschlußreich. So gibt sich Gerber als väterlicher Vertrauter und Ratgeber eines jungen Mannes, den er zwar nicht einmal persönlich kannte, mit dem ihn aber die musikalischen und bibliophilen Neigungen so sehr verbanden, daß die räumliche Distanz dem Beginn einer lang andauernden Freundschaft nicht im Wege stand. Abgesehen von den konkreten Ratschlägen, die so oder anders jeder erfahrene Musiker der Zeit erteilt haben mag, sind die Bemerkungen von besonderem Interesse, die den beharrlichen Sammler Ernst Ludwig Gerber charakterisieren: Seine Leidenschaft galt Büchern, die ihm, dem unverheirateten Gelehrten, zur Familie geworden waren, und Informationen; beides trug er zusammen, um ein umfassendes, enzyklopädisches Wissen über die Musik seiner Gegenwart und der Vergangenheit zu erzielen. Jenes Wissen hatte bereits zur Veröffentlichung des *Historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler* in den Jahren 1790 bis 1792 geführt, und mit spürbarer Rastlosigkeit, ja geradezu fürchtend, daß ihm irgend etwas entgehen könnte, verfolgte Gerber nun auch die neuesten Entwicklungen, bis dann schließlich ab 1812 das *Neue historisch-biographische Lexikon der Tonkünstler* erschei-

³⁶ Johann André, gestorben am 18. Juni 1799.

³⁷ Um welche Papiere es sich handelte, konnte nicht ermittelt werden.

³⁸ Es gibt keinen Hinweis darauf, bei wem André in Wien logierte.

³⁹ Daß Haydn sich wenig später selbst an Gerber wandte, sei nebenbei erwähnt (Brief vom 23. September 1799; vgl. *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Dénes Bartha, Kassel etc. 1965, S. 339).

nen konnte. Die Informationsquelle André kam ihm sehr gelegen, wußte er doch, daß der Sohn des Verlagsgründers über weitreichende Beziehungen verfügte und es folglich in dessen „Gewalt“ (vgl. den Brief vom 5. Juni 1796) stünde, weitere Fakten beizutragen. Nicht ohne eine gewisse Resignation, aber keineswegs neidvoll nahm Gerber die Möglichkeiten des jungen Offenbachers zur Kenntnis und verglich sie unwillkürlich mit der eigenen Lage: Sicherlich unabkömmlich durch seine Dienstgeschäfte, aber auch vermutlich aufgrund der persönlichen Disposition nicht gerade sehr unternehmungslustig, zählte er sich zu denen, die „im dunkeln sind und bleiben müssen“ (Brief vom 20. September 1797). Jenes Bild besaß für Gerber augenscheinlich noch eine weitere Dimension, denn auch das, was er (abgesehen von seinen lexikalischen Arbeiten) an musiktheoretischen Überlegungen zu Papier brachte und noch bringen würde, sah er in Ermangelung eines Fachblattes „in unmusikalischen Zeitschriften zerstreut“ (Brief vom 20. September 1797), ein Schicksal, das er aber mit anderen Gelehrten, etwa Johann Friedrich Reichardt, teilte.⁴⁰

Vielleicht war es gerade die Zurückgezogenheit, die „Abgeschiedenheit von allen großen, durch Kunst berühmten Hauptstädten“, in der Gerber lebte, die in ihm das Bedürfnis entstehen ließ, den Trägern des Musiklebens vor allem der eigenen Gegenwart und nicht zuletzt auf diese Weise sich selbst ein Denkmal zu setzen.⁴¹ Wie er vorging, um zu Informationen zu gelangen, zeigen die Briefe an Johann Anton André eindrucksvoll, doch ist es hierbei fast noch interessanter zu sehen, welche Ausmaße seine Neugier besaß: Obwohl er zu unterscheiden wußte zwischen „denkenden Meistern“ und „bloßen Handwerkern“, denen er sogar den „größten Haufen der Tonkünstler und Komponisten“ zurechnete (Brief vom 5. Juni 1796), enthielt er sich angesichts der Entscheidung, über wen er Nachforschungen anstellen und wer einer Aufnahme in sein Lexikon würdig sein sollte, jedweder Wertung. Für Gerber war eines klar: Wer auch nur ein einziges Stück veröffentlicht hatte, mußte, was Lebensumstände und Werdegang betrifft, unter die Lupe genommen werden.⁴² Es ging ihm also um die Gesamtheit des musikalischen Lebens in all seiner Vielfalt, nicht darum, den vermeintlichen Verfall der Tonkunst zu beklagen und zu belegen, wie bekanntlich sein Zeitgenosse Forkel es tat. Darum sollten „die Namen der Komponisten und ihrer Werke für die Zukunft im Lexikon aufbehalten“ werden (Brief vom 5. Juni 1796), und zwar in größtmöglicher Vollständigkeit.

In Ernst Ludwig Gerber vereinigen sich die Eigenschaften eines leidenschaftlichen, akribischen Sammlers, die eines bodenständigen, pflichtbewußten Hofbeamten und nicht zuletzt die eines begeisterten und kenntnisreichen, dazu mit beträchtlichem Sendungsbewußtsein ausgestatteten Musikers und Musikbeobachters. Hochfliegende Gedanken waren ihm ganz offensichtlich fremd, und dies mag auch ein Grund dafür sein, daß die

⁴⁰ Vgl. hierzu vom Verfasser *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing (im Druck).

⁴¹ Letztere Beobachtung wird durch die autobiographischen Bemerkungen in der Vorrede des *Neuen historisch-biographischen Lexikons* gestützt. Das Zitat stammt aus dieser Quelle (Band 1, Leipzig 1812, S. X).

⁴² Von G. B. Skal und L. Wolf beispielsweise, nach denen Gerber in seinem Brief vom 5. Juni 1796 fragte, war tatsächlich nur je eine Komposition, und zwar bei Artaria in Wien, erschienen.

Eine besonders frühe Cembalo-Darstellung aus der Görlitzer Oberkirche

von Birgit Heise

Vor etwa 600 Jahren ist der Kieflügel als eine der ältesten Arten besaiteter Tasteninstrumente in Europa entstanden. Als Vorläufer des Cembalos kommt vornehmlich das Psalterium, ein Zupfinstrument, das häufig die Form eines Flügels erhielt, in Betracht. Durch Verbindung des Psalteriums mit einem von Orgeln und Drehleiern bekannten Tastenmechanismus könnte der Kieflügel im späten Mittelalter entstanden sein.¹

Erste schriftliche Belege über die Existenz des Cembalos gibt es aus der Zeit um 1400. Die ältesten erhaltenen Cembali – abgesehen von einem Clavicytherium, also einem Kieflügel mit aufrecht stehenden Saiten – entstammen erst dem 16. Jahrhundert, so z. B. das in Rom befindliche Instrument von Hans Müller aus Leipzig von 1537.² Zur Dokumentation der Frühgeschichte dieser Instrumentenart muß also auf schriftliche und bildliche Quellen zurückgegriffen werden.

Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind wenige Bilddarstellungen überliefert. Edmund A. Bowles nennt in seiner „Checklist of Fifteenth-century Representations“³ insgesamt drei Beispiele: einen Engel mit Cembalo vom Mindener Altar von 1425⁴, eine detaillierte Zeichnung von Henri Arnault de Zwolle, Paris 1436–54⁵ sowie einen Engel mit Cembalo vom Glasfenster der St. Mary's Church in Warwick, 1439–47⁶.

Von diesen ikonographischen Belegen erweist sich die Zeichnung von Zwolle als das genaueste Dokument. Viele Details zu Aufbau und Mechanik frühester Cembali lassen sich ihr entnehmen. Zwolles Kieflügel hat ein Manual mit 35 Tasten (*H–a*), einchörigen Saitenbezug, Flügelform und fünf Schalllöcher, davon drei mit kunstvollen Rosetten. Über die Anreißmechanik gibt es exakte Anmerkungen. Die übrigen Abbildungen sind von ganz anderer Art. Es handelt sich nicht wie in diesem Fall um technische Zeichnungen, sondern um Musikinstrumente in den Händen von Engeln; sie

¹ John Henry van der Meer, Art. „Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal“, A. Entwicklung und Bau, in: *MGG* 2, hrsg. v. L. Finscher, Kassel etc. 1995, Sp. 487–528.

² Ebd., Sp. 499.

³ Edmund A. Bowles, „A Checklist of Fifteenth-century Representations of Stringed Keyboard Instruments“, in: *Keyboard Instruments. Studies in Keyboard Organology 1500–1800*, hrsg. v. E. M. Ripin, New York 1977, S. 10–17, hier S. 14.

⁴ Heute im Bodemuseum Berlin, beschrieben von Herbert Heyde, „Die Musikinstrumenten-Darstellungen auf dem Mindener Altar“, in: *BzMw* 6 (1964), S. 29–41, hier S. 32–33.

⁵ Heute in der Bibliothèque nationale, beschrieben von Georges le Cerf und Edmond René Labande, *Instruments de musique au XV^e siècle: les traites d' Henri-Arnault de Zwolle et de diverses anonymes*, Paris 1932, auch bei Edmund A. Bowles, „On the Origin of the Keyboard Mechanism in the Late Middle Ages“, in: *Technology and Culture* 8 (1966), S. 160 ff.

⁶ Vgl. Bowles, „Checklist“ [s. Anm. 3], S. 18, Abb. 18.

verdeutlichen den immerwährenden himmlischen Lobgesang. Doch auch diese Instrumenten-Darstellungen belegen eindrucksvoll die Existenz, Form und Art der Bespielung frühester Cembali an verschiedenen europäischen Orten.

So gut wie unbekannt blieb bis heute die Abbildung eines weiteren Engels mit Cembali aus der Görlitzer Oberkirche, ehemals Franziskanerklosterkirche, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁷ Angesichts der wenigen überlieferten Quellen scheint dieses Bild ein besonders wichtiges Dokument zu sein. Die zweifellos interessante Malerei in Secco-Technik birgt jedoch einige Probleme, die den anderen Beispielen nicht gegeben sind. Wandmalereien wie diese wurden nicht erst im 20. Jahrhundert häufig restauriert, sondern auch in früheren Zeiten zumindest farblich aufgefrischt, wenn nicht sogar phantasievoll übermalt oder ausgebessert. Glasfenstern wie dem in Warwick, Buchmalereien und Zeichnungen wie der von Zwolle oder auch Holzreliefs blieben diese Schicksale oft erspart. Dem Görlitzer Kielinstrument muß daher auf kritische Weise begegnet werden.

Zur Görlitzer Oberkirche gehörte ursprünglich ein Franziskanerkloster mit Kreuzgang. Im Zuge baulicher Veränderungen bezog man im 15. Jahrhundert einen Teil des Kreuzganges in den Kirchenbau mit ein, so daß er heute als südliches Seitenschiff fungiert. Das Deckengewölbe dieses Kirchenschiffes zieren Secco-Malereien aus der Zeit um 1430, darunter ein auffallend großes Figurenensemble, bestehend aus viermal acht Engeln mit einem Musikinstrument oder Buch. Zu jedem dieser mit langen Gewändern und großen Flügeln ausgestatteten Engel gehört ein Spruchband. Beginnend bei den Figuren am Gewölbezwickel läßt sich auf den einzelnen Spruchbändern der komplette lateinische Text des „Te Deum laudamus“ verfolgen.

Das Gewölbe wurde letztmalig 1910 restauriert. Leider ist über diesen Vorgang kein Bericht überliefert. Gespräche mit Kunsthistorikern der Region haben jedoch ergeben, daß man um diese Zeit bereits mit aller Behutsamkeit restaurierte und nicht einfach übermalte.

Die Gesichter und Gewänder der Engel wurden mit wenig Sorgfalt ausgeführt: die Hände gerieten meist viel zu klein, Hals und Schultern zu schmal und die Köpfe schablonenhaft. Die Instrumente erweisen sich aber in ihrer bunten Zusammenstellung und zum Teil ungewöhnlichen und uneinheitlichen Bauart als sehr charakteristisch für das 15. Jahrhundert. Neben S-Trompeten, einer Sackpfeife, Schalmeien, Psalterien, Fiedeln, Glocken, Trommeln und Flöten erscheinen auch seltener abgebildete Klanggeräte wie eine Drehleier mit Griffbrett ohne Tasten oder eine Laute mit Streichbogen. Das mannshohe, da braccio gespielte Trumscheit mit dreieckigem Querschnitt und drei Saiten fiel bereits Mette Müller⁸ auf, als sie über ein ähnlich buntes Engelsensemble,

⁷ Die Veröffentlichung dieser Engels-Darstellung in Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Laaber 1998 (= Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 7/1), S. 15 erfolgte aufgrund eines technischen Versehens ohne Angabe der Quelle: Birgit Heise [s. Anm. 12].

⁸ Mette Müller, „Der himmlische Lobgesang in Rynkeby“, in: *Studia instrumentorum musicae popularis*, hrsg. v. E. Stockmann, Stockholm 1976, S. 70–75, hier S. 72.

das sich in der Kirche von Rynkeby befindet, berichtete. Sie entdeckte deutliche Parallelen zwischen den Trumscheiten aus Görlitz und Rynkeby.

Insgesamt verweisen die dargestellten Instrumente sowohl in ihrer Zusammensetzung als auch in Bezug auf ihren Aufbau durchaus auf das späte Mittelalter. Ähnliche, wenn auch meist kleinere musizierende Engelsgrüppchen findet man in ganz Europa. Sie wurden unter anderem von Reinhold Hammerstein⁹, Viktor Ravizza¹⁰ oder Dagmar Hoffmann-Axthelm¹¹ beschrieben und analysiert. Allerdings eignen sich die Görlitzer Instrumente nicht zum Nachbau, weil es der Zeichner im Detail oftmals nicht genau nahm; ein Phänomen, das auch auf andere Engelsgrüppchen zutrifft. So wird die Harfe falsch gehalten, das Trumscheit nicht richtig gestrichen, und bei der Sackpfeife verwechselte man Anblasrohr und Spielpfeife.

Das in Görlitz dargestellte Cembalo gehört zu einer direkt am Gewölbezwickel befindlichen Engelsfigur mit dem Spruchbandtext „Tibi omnes angeli tibi caeli et unive[rsae] potestates“. Das Instrument liegt auf den Knien des Spielers und wird mit beiden Händen bedient. Zunächst sollte überlegt werden, ob es sich wirklich um ein Cembalo und nicht um ein anderes, ähnliches Musikinstrument handeln könnte. Seinen Umrissen nach ist es flügelartig, so daß als Alternative nur das Psalterium in Flügelform in Frage käme. Doch zwei trapezförmige Psalterien befinden sich bereits an anderer Stelle dieses Deckengewölbes, und kein Instrument erscheint häufiger als zweimal. Hinzu kommen das recht deutlich abgesetzte Manual sowie die Stellung der Hände, die sich eindeutig über diesem Manual und nicht über dem Saitenbezug befinden. Der Maler bildete also mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit ein Cembalo ab.

Das Instrument präsentiert sich dem Betrachter nur schematisch, in Umrissen, und nicht im Detail. Es hat Flügelart mit einer längs zu den Saiten verlaufenden Tastatur und niedrigen Zargen. Die Saiten selbst sind nicht erkennbar, aber aus der Form des Instrumentes läßt sich schließen, daß die Saitenlänge wie bei Kieflügeln üblich von links nach rechts abnimmt. Die Tasten sind mit wenigen schwarzen Strichen nur oberflächlich angedeutet worden; gemessen an den Händen dürfte der Umfang des Manuals zweieinhalb Oktaven nicht überschreiten. Seiner Form nach entspricht das Instrument den anderen aus dieser Zeit überlieferten Kieflügeln; es ist in Relation zum Spieler größer als das Mindener und kleiner als das Warwicker Cembalo. In seinen Proportionen entspricht es ungefähr dem Instrument vom Mindener Altar. Der Zwollesche Kieflügel ist vom Aufbau her ebenfalls ähnlich, nur etwas schlanker.

Nicht erkennbar sind Schalllöcher, einzelne Saiten oder Teile der Mechanik. Die Linien verlaufen nicht in jedem Fall gerade, und Probleme bei der proportionalen Darstellung lassen sich nicht verleugnen. Angaben zur Tonhöhe wären reine Spekulation.

Insgesamt bietet die Görlitzer Darstellung nicht viel mehr als die Wahrscheinlichkeit, daß es sich tatsächlich um einen mittelalterlichen Kieflügel handelt, sowie

⁹ Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1990.

¹⁰ Viktor Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien*, Bern und Stuttgart 1970.

¹¹ Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis* 4 (1980), S. 9–90.

wenige Daten zum Umriß und ungefähren Tonumfang. Nachbauen könnte man das Cembalo nicht. Als Beleg für die Kenntnis solcher Instrumente um 1430 im sächsischen Raum sollte es dennoch besondere Beachtung verdienen. Denn es ist darüber hinaus die einzige Abbildung eines Kielinstrumentes in und an sächsischen Kirchen aus der Zeit vor 1600. Dies ergab eine systematische Untersuchung sämtlicher in Frage kommender Sakralbauten Sachsens in Hinblick auf Musikinstrumenten-Darstellungen.¹² Andere Klanggeräte wie Harfen, Businen, Heerhörner, Glocken und Lauten findet man häufig auf Lettnern, Altären, Wandmalereien oder Chorgestühlen. Als Vertreter der Tasteninstrumente fand nur die kleine, tragbare Orgel, das Portativ, mehrfach Verwendung, während das Cembalo und das Clavichord nur jeweils einmal erschienen.

Es wäre nun voreilig, daraus zu schließen, daß besaitete Tasteninstrumente sich in Sachsen geringer Beliebtheit erfreuten oder wenig bekannt waren. Man entdeckt sie einerseits deswegen seltener auf christlichen Kunstwerken vor 1600, weil sie keine attributive Funktion besitzen. Businen und Heerhörner gehören als Symbol für die Auslösung der Sieben Plagen zum Jüngsten Gericht, einem sehr häufig auftretenden Motiv an abendländischen Kirchenbauten. In der Johannesoffenbarung finden auch Harfen im Zusammenhang mit den 24 Alten der Apokalypse Erwähnung. Harfen und Leiern sind zudem an die Gestalt des Königs David gebunden, Glocken sind Attribut des heiligen Antonius usw. Clavichorde und Cembali als viel jüngere Instrumente gehören nicht in dieser Weise zu einer bestimmten biblischen Gestalt oder Begebenheit. Zu erwarten wären sie bei musizierenden Engelsgruppchen, die das himmlische Gotteslob repräsentieren. Solche Engel stellte man meist als Halbfigur bzw. aufrecht stehend oder schwebend dar. Besaitete Tasteninstrumente muß man aber zum Spielen aus der Hand geben und vor sich ablegen, was darzustellen auf einem Schnitzaltar sicher problematisch wäre. Vielleicht trugen Schwierigkeiten dieser Art dazu bei, daß Kielinstrumente auf Kunstwerken seltener Berücksichtigung fanden als andere Klanggeräte.

Gerade darum kommt dem Görlitzer Cembalo besondere Bedeutung zu: Es ist nicht nur das älteste in Sachsen abgebildete Kielinstrument, sondern eine besonders frühe Darstellung dieses Instrumententyps in Europa.

¹² Birgit Heise, *Darstellungen von Musikinstrumenten und musizierenden Personen in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600*, Phil. Diss. Halle 1992.



Abb. 2: Engel mit Cembalo: Darstellung aus der Görlitzer Oberkirche von ca. 1430 (Foto: Birgit Heise)

„Ein ander Clairtes Instrument“

Das Claviorganum, ein Instrument der Renaissance

von Eszter Fontana

Über Jahrhunderte hinweg gehörte es zur Praxis der Berufsmusiker, daß sie nicht nur *ein* Musikinstrument spielen konnten, sondern in der Bedienung von verschiedenen Instrumenten bewandert waren.

Das Spiel auf der Flöte, Laute und der Orgel so schnell wie möglich zu erlernen, war ein Wunsch des jungen Andreas, der mit dem Musicus Sebastian über die „Regula der Musica“ sprach. Er hoffte, so lesen wir bei Virdung 1511, wenn er diese Regeln schnell auf der Flöte erlernte, erhielt er auch die Fähigkeit, andere Instrumente zu spielen. Es ist ein oft zitierter Satz: „[...] was du uff dem clauicordio lernest, das hest du dann gut und leichtlich spilen zu lernen uff der Orgeln, uff dem Clavicymell, uff den Virginalen und uff allen andern Clairten instrumenten“¹.

So ein „ander Claiertes“ Instrument war das Claviorganum. Die Spätrenaissance mit ihrer Vorliebe für die verschiedensten Verbindungen von Automaten und sonstigen Kunstwerken schuf auch interessante Kombinationen von Tasteninstrumenten.

Das Claviorganum bot eine Vielfalt von Registriermöglichkeiten und erzielte damit eine frappierende Wirkung auf die Zuhörer. Die Flötenstimmen, die schnarrenden Regale, der spitze Cembaloklang wirkten wie ein kleines Instrumentalensemble aus Musikinstrumenten von sehr unterschiedlichem Klangcharakter. Der Spieler bediente sich einer Vielfalt an Möglichkeiten von melodischer Ausschmückung und variabler Registrierung des Stückes². Er konnte es als Solo- oder Ensembleinstrument verwenden, das sich ganz nach Wunsch variieren ließ. Das Claviorganum war eine Art Musik-Kunstwerk, das den humanistischen Vorstellungen der Renaissance vollkommen entsprach.

Schon um 1460 beschreibt Paulus Paulirinus³ de Praga in seiner Enzyklopädie *Liber viginti artium* ein Werk, das zwei Instrumente vereint: ein Positiv und ein anderes mit Metallsaiten wie bei einem Cembalo, jedoch hier senkrecht stehend; der Klang sei wunderbar süß.⁴

¹ „Aber ich bitt dich sag mir wie ich uff den instrumenten mag lernen spilen. Haben sye alle sampt ein glyche regel als ich dann auch eben das selb uff der Lauten, Orgeln oder andern Saiten spilen möcht kiinnen [...]“ – Sebastian Virdung, *Musica getuscht* [...], Basel 1511 (Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. K. W. Niemöller, Kassel etc. 1970), S. 33.

² Die zum Claviorganum gehörige Musik ist vorwiegend in Tabulaturen erhalten, wobei es natürlich keinerlei Hinweise auf die Registrierung gibt.

³ Pavel Zidek, auch Paulus Judeus genannt (um 1413–1471), studierte in Wien, Bologna und Padua. Sein Hauptwerk *Liber viginti artium* wurde zwischen 1459 und 1463 in Pilsen verfaßt.

⁴ [I]NNPORTILE est instrumentum mire suavitastis, habens in uno dorso positivum, in alio vero cordas metallinas in modum clavicimbali, stans erectum in sursum in modum medie ale. Quorum utrumque una percussione ad clavos dat suas voces proporcionabiliter, se contemperans cum alio. Positivum autem habet

Ein Bericht gibt Kunde über zwei „Clabiorganos“, die sich 1480 im Besitz des spanischen Kammerherrn Don Sancho de Paredes befanden.⁵

Ein venezianischer Gesandter berichtet 1492 ähnliches aus Straßburg, wo er zu Besuch am Hofe des späteren Kaisers Maximilian weilte: „[...] er ließ die Pfeifen zugleich mit den Saiten erklingen oder er spielte nur die Pfeifen. Dann setzte er wieder aus und es erklangen nur die Saiten. Mit diesem süßen Wechsel nahm er die Sinne aller gefangen und alle waren vor Vergnügen starr und außer sich“⁶.

Zwanzig Jahre später bekam Hans Burgkmair d. Ä. den Auftrag, über „Kaiser Maximilian des Ersten diez namens hochlößlichster gedechtnus Triumph“ Holzschnitte anzufertigen. Einer davon, die No. 22, trägt den Titel: *Musica Rigal und possetiv*. Paul Hofhaimer spielt auf dem Positiv, links von ihm sehen wir ein Clavizitherium. Hinter Hofhaimer steht ein schrankartiges Tasteninstrument⁷, dem bisher nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Vielleicht dürfen wir annehmen, daß auf dem Holzschnitt auch die Kombination von beiden Instrumenten abgebildet ist, wobei die Saiten, genau wie von Paulirinus beschrieben, senkrecht verlaufen.

Schauen wir uns an den anderen Höfen um. Es gibt so viele Erwähnungen aus dem 16. Jahrhundert, daß hier nur eine Auswahl, chronologisch geordnet, angeführt werden kann:

Der Herzog von Lothringen erwarb 1511 ein Kombinationsinstrument, bestehend aus zwei kleinen Pfeifenwerken, einem Spinett und einem Eschaquier, einer der frühesten Formen einer „Schlagmechanik“ für Saiteninstrumente („[...] faisant l’echiquier, orgues, espinette et fluctes“⁸).

In den Inventaren von Heinrich VIII. werden im Jahre 1547 verschiedene Orgelinstrumente aufgelistet, darunter fünf Instrumente, die als Claviorgana bezeichnet werden können: Ein Regal-Virginal mit je einem Register, ein Doppelregal-Virginal mit drei Pfeifenreihen, bemalt und mit Arabesken verziert, und zwei Virginalreihen mit darunterliegenden Orgelpfeifen. All diese Instrumente befanden sich in Westminster. Ein weiteres Instrument war ebenfalls eine Kombination von einem Regal, also einem Schnarrwerk, und einem Virginal.⁹ Wer diese Instrumente gebaut hat, ist nicht mehr nachweisbar. Mehrere Dokumente lassen aber vermuten, daß der königliche Hof seine Cembali aus Antwerpen importierte. Es ist also vorstellbar, daß auch Claviorgana aus Antwerpen geliefert worden waren. Das älteste erhaltene Londoner Claviorganum aus dem Jahre

suum follem, sed clavicimbalum suam ladulam, portativi percussione complens suas sonoritates.” – Standley Howell, „Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments“, in: *JAMIS V–VI* (1979–80), S. 9–41, hier S. 19.

⁵ Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 284.

⁶ Zitiert nach Gerhard Walterskirchen, „Das Claviorganum des Josua Pockh (1591)“, in: *Programmheft zum Konzert im Rahmen des internationalen Symposiums „600 Jahre Cembalobau in Österreich“*, Wien 1977.

⁷ „Ein schrankartiges, verschlossenes Tasteninstrument und Schatulle eines Positivs, oder weiteres Calvicitherium“ – Walther Salmen, *Katalog der Bilder zur Musikgeschichte in Österreich*, Teil 1, Innsbruck 1980, S. 152.

⁸ Franz Josef Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, S. 127.

⁹ Raymond Russel, *The Harpsichord and Clavichord*, New York 1973, S. 155.

1579 war auch von einem Antwerpener, wenige Jahre nach seinem Umzug nach London gefertigt worden. Lodewijk Theeuves stammte aus einer Instrumentenmacher-Familie, er läßt sich seit 1558 in Antwerpen nachweisen und lebte seit 1567 als „Virginal maker“ in London.

Sein Instrument wird im Victoria & Albert Museum, London, aufbewahrt. Das aus Eiche gefertigte Cembalo war einst mit goldgepreßtem Leder überzogen. Die Malerei des Deckels stellt Orpheus inmitten der wilden Tiere dar. Das Cembalo ruht auf einem getafelten, bemalten Unterbau, verziert mit Wappen der Geschlechter Hoby und Carey. Hier waren die Bälge und die Pfeifen plaziert. Das Orgelwerk hatte ursprünglich fünf geteilte Register, der Kielflügel zwei 8- und ein 4-Fuß-Register. Es ist das früheste erhaltene Cembalo (und Orgelklavier) aus dieser Gegend.

Ein anderer flämischer Orgelbauer, Hans Brebos, zog 1592 nach Spanien, weil er dort größere Aufträge erhielt. Der Überlieferung nach baute er ein Claviorganum¹⁰ für den Grafen von Nieve. Das Inventar des Königlichen Palais in Madrid aus dem Jahre 1602 erwähnt ebenfalls Claviorgana. Eines der Instrumente wurde so detailliert beschrieben, daß man mit Sicherheit unter dieser Bezeichnung damals ein Kombinationsinstrument verstand: ein Geschenk vom Österreichischen Hof, ein großes Instrument mit einem Cembalo- und Orgelteil, mit vielen Variationsmöglichkeiten, auf dem man mit Händen und Füßen spielen kann: „[...] con muchas diferencias de música que se tañe con manos y pies.“¹¹

Aus Italien sind Instrumente, aber auch Beschreibungen erhalten: So wird zum Beispiel das Spinett-Teil von einem früheren Claviorganum, gefertigt im Jahre 1555 vom Mailänder Annibale Rossi, heute im Victoria & Albert Museum, London, aufbewahrt.

Ein Claviorganum von Alexander Bertolotti, Venedig 1585, mit drei Orgelregistern und je einem 8- und 4-Fuß-Cembaloregister steht in der Sammlung des Brüsseler Conservatoire.

Weitere Instrumente sind aus Inventarlisten bekannt: Das Inventar der herzoglichen Kapelle der Este in Ferrara, zusammengestellt 1598 von dem Instrumentenbauer Hippolito Cricca, verzeichnet auch Kombinationsinstrumente: „Un Clavicembalo di tre registri vol suo Organo sotto [...] Un' Instrumento Piano e Forto lauto tutto rabeschi, ebano et avoglio, con il suo organo sotto [...]“.¹² In Verona, im Palazzo des Grafen Mario Bevilaqua, wurden regelmäßig Konzerte veranstaltet. Der Graf selbst, ein Connoisseur und Protektor der Musik, verfügte über eine bedeutende Sammlung von Musikinstrumenten, die nach seinem Tode im Jahre 1593 inventarisiert worden ist. Hier finden wir unter anderem „Un claviorgano de due registri“¹³. Notendrucke aus der Zeit,

¹⁰ Eine Quelle von 1724 berichtet, daß das Wort Clavicordio im Spanischen im allgemeinen Tasteninstrumente z. B. Claviorganos, Clavicimbals, Clavicordios und Espinetas bedeutet. Dies dürfen wir schon als einen Beweis dafür betrachten, daß dieses Instrument auch in Spanien bekannt war. Siehe ebenda, S. 116.

¹¹ Martin McLeish, „An Inventory of Musical Instruments at the Royal Palace, Madrid, in 1602“, in: *GJSJ* XXI (1968), S. 108–128.

¹² Konstantin Restle, *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers*, München 1991, S. 35.

¹³ Marcello Castellani, „A 1593 Veronese Inventory“, in: *GJSJ* XXVI (1973), S. 15–24.

wie z. B. die Bassas dansas von de Arena von 1572, erwähnen auch dieses Instrument; hier schreibt man „espineta sola, espineta organisati“ vor.

Aus Süddeutschland gibt es auch zahlreiche Dokumente über dieses interessante, aber wegen seines Preises eher für den Hof bestimmte Instrument. Man kann annehmen, daß der begeisterte Musikliebhaber und Musikinstrumentensammler Raymund Fugger auch ein solches Stück besaß. Das *Verzeichnuß der Musica Camer* zeigt eine für die Zeit riesige Sammlung von Musikinstrumenten mit luxuriöser Ausstattung. Die Beschreibungen sind nicht detailliert genug, um die Instrumente genau bestimmen zu können. Hinsichtlich des Eintrages „Instrument mit 4 Clair. mögen 4 Personen miteinander darob schlagen. mit 4 vnterschiedlich Stimen/hat kain Stern. vnd ist gar lieplich von Resonantz. Im Niderlandt gemacht“¹⁴ bleibt offen, ob es sich um ein doppeltes, sogenanntes „Mutter-und-Kind“-Instrument handelt oder um eine andere Kombination von Tasteninstrumenten. In dem Inventar sind sonst die Cembali z. B. wie folgt beschrieben: „mit 3 Registern [...] zu Venedig gemacht“, d. h., sie waren mit einem 4- und zwei 8-Fuß-Registern ausgestattet, damals nichts Ungewöhnliches. Der knappe Hinweis auf vier unterschiedliche Stimmen läßt die Frage weiterhin offen, ob darunter auch Orgelregister (Flöte oder/und Regal) zu verstehen sind.

Vor allem Orgelbauer aus Nürnberg und Augsburg widmeten sich der Herstellung der Claviorgana. Aus dieser Gegend sind mehrere Instrumente und Hinweise erhalten:

1596 baute der Nürnberger Laurentinus Hauslaib einen kleinen Kasten aus ausgewählten Holzsorten mit etlichen kleinen Schublädchen, in denen man Schmuck, Briefe und sonstige kleinere Sachen verstecken konnte. Das ganze Werk ist 61 cm hoch. Öffnet man die Tür, so werden zwei Klaviaturen sichtbar; eine für die kleine Orgel mit vier Registern und die andere für das eingebaute fünfeckige kleine Oktavspinett.¹⁵

Als dieses Instrument gebaut wurde, war Steffan Cuntz Orgelbauergeselle bei Hauslaib. Er erwarb das Bürgerrecht 1598 und arbeitete selbständig. 1618 erhielt Cuntz von Lucas Friedrich Behaim einen Auftrag, zu einem schon vorhandenen Virginal eine Orgel zu bauen. Auf dem bemalten Deckel des sechseckigen Spinetts ist das ganze Werk, Behaim auf Orgel und Spinett gleichzeitig spielend, abgebildet. Neben zwei Bälgen mit Tretvorrichtung hatte es ein Pfeifenwerk mit zwei 8-Fuß-, einem 4-Fuß-Register, einer Quinte und einem Oktävlein, also einem 2-Fuß-Register aus Holz, sowie ein „gut Zhinen Regal“ (8-Fuß)¹⁶. Das Instrument wurde am 1. Mai 1619 fertiggestellt, leider blieb nur der bemalte Deckel erhalten.

¹⁴ Erich Tremme, „Musikinstrumente im Hause Fugger“, in: *Die Fugger und die Musik. Anton Fugger zum 500. Geburtstag*, hrsg. v. R. Eikermann, Augsburg 1993, S. 61–70, hier S. 67.

¹⁵ John Henry van der Meer, „Musikinstrumentenbau in Bayern bis 1800“, in: *Musik in Bayern. Katalog*, hrsg. v. F. Göthel, Tutzing 1972, S. 17–36; Laurence Libin, *Musical Instruments in the Metropolitan Museum*, New York 1978, S. 41, Inv. Nr. 89.4.1191.

¹⁶ John Henry van der Meer [s. Anm. 15]; Jürgen-Peter Schindler, *Der Nürnberger Orgelbau des 17. Jahrhunderts*, Blankenburg 1991, S. 40.

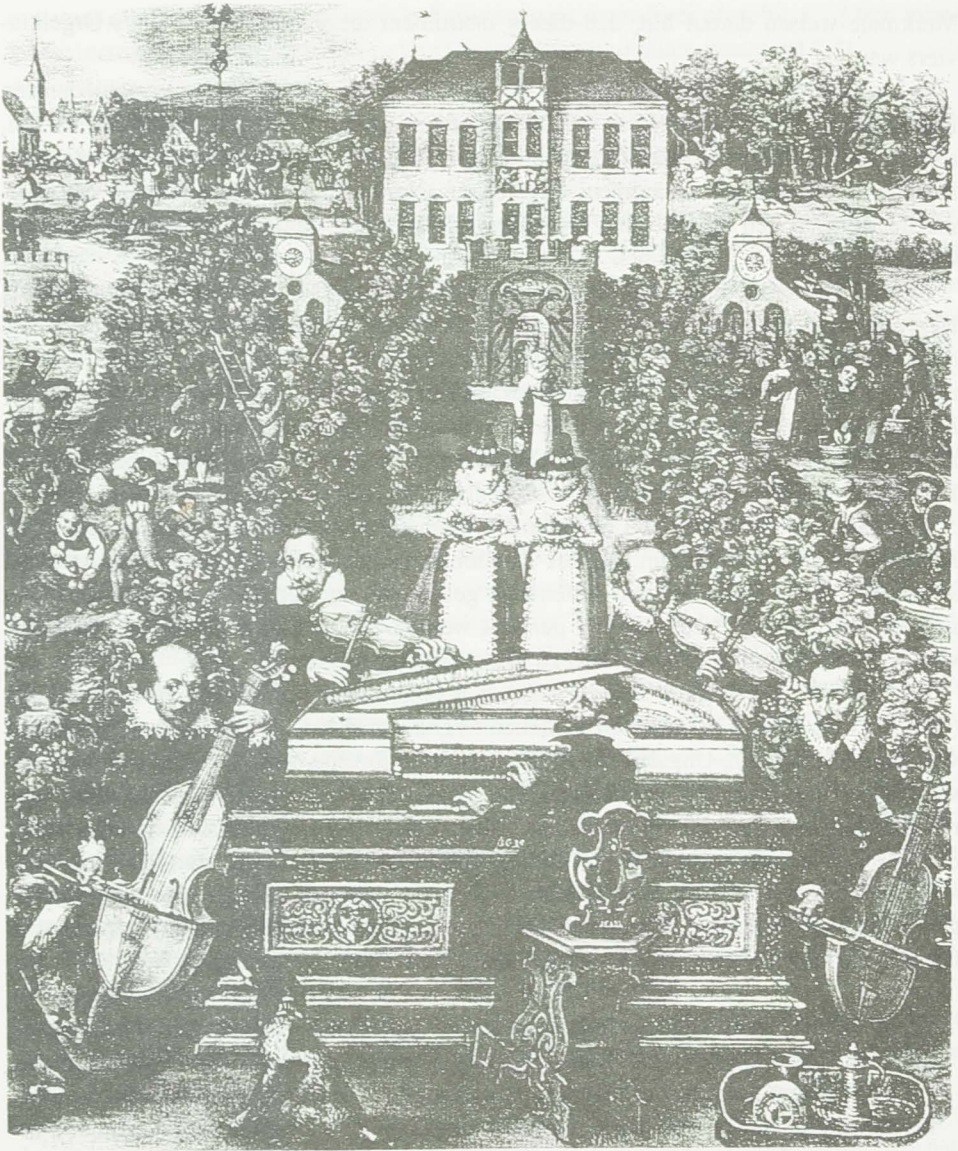


Abb. 1: Lucas Friedrich Behaim am Claviorganum, 1619, Detail des Instrumentendeckels, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1615

In der Berliner Sammlung befindet sich ein rechteckiges Virginal, bei dem Tastenbild, Konstruktion und der Intarsienschmuck für die Herkunft aus dem süddeutschen Raum, vielleicht aus Augsburg, sprechen. Der Orgelteil ist nicht mehr erhalten, aber eindeutige

Merkmale weisen darauf hin, daß dieses Instrument ursprünglich Teil eines Orgelklaviers war.¹⁷

In Augsburg versammelten sich in diesen Jahren die Vertreter der verschiedensten Handwerker, die unter anderem Musikinstrumente sowie Musikautomaten herstellten, auch in Verbindung mit einer Orgel und einem Virginal. Öfter arbeiteten Vertreter verschiedener Handwerke zusammen: Orgelbauer schufen den Instrumententeil, der Uhrmacher fertigte den Antrieb, die Goldschmiede lieferten den Emailleschmuck für das Gehäuse.

Samuel Biedermann (nachgewiesen um 1540–1622) und seine beiden Söhne sind als Hersteller automatischer Virginalen namhaft geworden, einige der Instrumente sind uns auch überliefert. Samuel d. Ä. beteiligte sich an der Herstellung eines automatischen, mit einer Uhr verbundenen Orgelklaviers, signiert von Mattheus Rungell (1565–1622). Es befindet sich heute im Dresdner Mathematisch-Physikalischen Salon. Dieses komplizierte Werk, der sog. Hottentottentanz, enthält eine Reihe Holzpfeifen und ein Virginal. Beide Instrumente werden durch eine Stiftwalze zum Klingen gebracht.

Ebenfalls aus Augsburg soll das kleine Automatenspinett mit 16 Orgelpfeifen stammen, das heute in der Sammlung des Badischen Landesmuseums im Schloß Bruchsal aufbewahrt wird. Diese Art von Automaten gehört eher zu den Sonderformen, dennoch soll hier noch ein weiteres Beispiel genannt werden. Es stammt aus dem östlichen Teil von Mitteleuropa mit regem Kontakt zu Nürnberg und Augsburg.

Im Jahre 1573 beschrieb der Organist und Orgelbauer Matias Burián in Kremnitz (damals Nordungarn) in einem Brief seinen Musikautomaten, den er für den Erzbischof von Gran (Esztergom, Ungarn), Antal Verancsics, anfertigte. Aus der Beschreibung läßt sich jedoch nur ungefähr der Aufbau des Instrumentes ableiten; wahrscheinlich vermochte der Spieler zu wählen zwischen Positiv, Regal oder Virginal. Burián lamentierte, daß er schon seit siebzehn Jahren an dieser Erfindung arbeite. So ein wundervolles Werk – so Burián – habe die ganze christliche Welt noch nicht gesehen. Er habe sein Vermögen in die Verwirklichung seines Vorhabens gesteckt und ersuche jetzt den Erzbischof in Gran, seine kurz vor der Vollendung stehenden Versuche zu unterstützen.¹⁸

„quia de mea propria pecunia hiis sedecim annis ultra centum florenos exposui, quousque hanc artem inveni cum magno meo labore et gravissimis speculationibus. [...] Et possunt quidam, qui viderunt et audierunt [...] referre, quod iam per se sonat instrumentum hoc novum, nullo organista tangente. [...] Credant mihi [...], quod ornate et satis clare sonabit cum sua coloratura non tantum mea muteta, sed potero instruere varias, quae cui placebunt. Et hoc pacto faciam, quod positivum aut regale aut virginal, cum positum super hoc instrumentum, statim sonabit. Tunc etiam orga-

¹⁷ Dagmar Droysen-Reber und Horst Rase, „Historische Kielklaviere bis 1800. Beschreibung der Instrumente“, in: *Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Kielklaviere, Cembali, Spinette, Virginal*, Berlin 1991, S. 61–238, hier S. 195.

¹⁸ Kálmán d'Isoz, „Körmöcbánya XV–XVI. századi zenészeiről“, in: *Zeneközlöny* (1908), Nr. 14–17, S. 8–9 und 16–17.

nistam nihil impedit et ipse poterit digitis tangere, quando ei placebit. [...] tam mirabile instrumentum, quod adhuc in tota Christianitate nunquam visum est.“

Jahre später gibt es immer noch Briefwechsel bezüglich des Automaten – der Orgelbauer war verschuldet –; über den Aufbau seiner Erfindung sind keine weiteren Angaben erhalten.

Kombinationsinstrumente wie das Claviorganum fanden auch am Hofe des Kurfürsten Friedrich August I. Anwendung. Das Dresdner Hofinventarbuch von 1593 erwähnt ein Cembalo mit zwei oder drei Registern und einem Orgelteil.¹⁹ Dieses Instrument wurde von Georg Kretzsmar, Orgelbauer und Organist am dortigen Hof, gebaut. Er war seit 1565 Bürger in Dresden und starb nach 1623. Das Instrumenteninventar der kurfürstlich-sächsischen Kapelle von 1593 führt mehrere Kombinationsinstrumente von ihm auf, so auch ein Positiv mit Clavichord²⁰.

Erzherzog Ferdinand von Tirol war ein eifriger Kunst- und Musikfreund. Er ließ auf Schloß Ambras, nahe Innsbruck, im Jahre 1580 eine Sammlung von Sehenswürdigkeiten einrichten, und im Schloß Ruhelust bewahrte er jene Instrumente auf, die noch Anwendung fanden. Von beiden Sammlungen existieren Inventare, einige der dort verzeichneten Instrumente werden im Kunsthistorischen Museum Wien aufbewahrt. Die erhaltenen Dokumente lassen auf eine Vorliebe für Kombinationsinstrumente schließen. Zu seiner berühmten Sammlung gehörten eine Bibliothek und eine Kammer mit zwanzig großen „Casten“ (welche man sich wohl als große, eingebaute Schränke vorstellen muß), in denen die Objekte nach Gattungen geordnet waren. Laut Inventar werden in dem „vierten Casten, weisz angestrichen“ unter anderem „Ain instrument, so ain real und Posidif ist, darauf der fröschdanz und voglgesang und andere mer registern“ sowie „Ain Instrument, so ain pretspil, darinnen ain regal mit seinen zugehörungen“ aufbewahrt. Diese Instrumente waren also Teil der Kunstsammlungen und nicht zum täglichen Gebrauch gedacht. Beide Instrumente sind erhalten geblieben und in Wien, im Kunsthistorischen Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, ausgestellt. Der Erzherzog bestellte im Jahre 1580²¹ und 1591 weitere Instrumente, letztere sind ebenfalls erhalten. Diese Instrumente seien hier ausführlicher beschrieben:

Das kastenförmige Kombinationsinstrument mit zwei aufgesetzten Keilbälgen wurde zwischen 1564 und 1569 erbaut und kann dem Augsburger Organisten und Orgelbauer

¹⁹ *Early Keyboard Instruments*, New York 1989 (= The New Grove Musical Instruments Series), S. 186.

²⁰ Herbert Heide, „Der Musikinstrumentenbau in Sachsen vom 16. bis 19. Jahrhundert“, in: *Portative, Positive, und Regale* (= 12. Tage Alter Musik in Herne 1987), S. 93; auch ein Geigenwerk ist von ihm überliefert: „Geigeninstrument, so George Kretschmar gemacht“ – Donald Boalch, *Makers of Harpsichord and Clavichord*, London 1956, S. 68.

²¹ Der Erzherzog läßt 1580 mit großem persönlichem Interesse ein zweimanualiges Cembalo von Isepo Gurletta aus Venedig mit einem Regal und wohl mit einem Positiv in einem mit Figuren und Schnitzereien verzierten und bemalten Kasten vereinigen. Jene Arbeit führte der Brixener Domorganist Andreas Casletanus aus. In: Victor Luithlen, *Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente*, I. Teil. *Saitenklaviere*, Wien 1966, S. 83.

Servatius Rorif († 1593) zugeschrieben werden.²² Es enthält insgesamt 18 Register: ein Positiv (gedackt 4-Fuß und Flöte 2-Fuß), ein Regal mit zwei Registern (wohl 8- und 4-Fuß, nur 8-Fuß erhalten) und hat eine kleine, einchörig repetierende Zymbel. Die geteilten Schleifen ermöglichten erweiterte musikalische Anwendungen: im Baß und im Diskant konnten unterschiedliche Register gewählt werden. Das dazugehörige Spinett ist ein 4-Fuß-Instrument in unregelmäßiger Sechseckform mit einem Tonumfang von vier Oktaven mit kurzer Baßoktave. Unter den zusätzlichen, heute nur zum Teil identifizierbaren Registern von Labial- und Zungenpfeifen findet man einige sonderbare Effekte: zwei gedackte, sehr hauchig intonierte Pfeifen erinnern an das ferne Quaken von Fröschen, ein Windrad im Inneren des Instruments betätigt die Ventile für zwei andere Pfeifen mit Kuckucksruf.²³

Im Dezember des Jahres 1587 vollendete der Augsburger Instrumentenmacher Antonius Meidting ein Auftragswerk für das Schloß Ambras; er fertigte ein „instrument, so ain pretspil, darinnen ain regal mit seinen zuegehörungen“. Er verzeichnete dieses Ereignis auf der Rückseite des Vorsatzbrettes vom Spinett. Dazu malte er noch die Devise des Kaisers Ferdinand I. auf die Dockenleiste: „SIC TRANSIT GLORIA MUNDI“. Das Schaffen von Meidting ist nur durch dieses Instrument sowie eine Augsburger Urkunde von 1585 belegt.

In diesem Instrument sind Regal, Spinett und ein Spielbrett, ein Trick-Track, zusammengebaut.²⁴ Das Spinettchen und das Regal umfassen drei Oktaven und zwei Töne; in 2-Fuß-Lage erklingt das Spinett, ein 4-Fuß-Register gehörte wohl zum Regal (nicht mehr erhalten). Im Gegensatz zu der sonst üblichen Form haben beide Instrumente eine getrennte Klaviatur und sind miteinander nicht koppelbar.

In dem am 1. November 1590 zu Graz erfaßten Inventar der nachgelassenen Instrumente aus dem Besitz des Erzherzogs Carl von Österreich ist auch ein Claviorganum verzeichnet: „[...] ein Instrument mit mössingen saiten und verborgnen pfeifen welches herr Leonhardt von Kheutschhach [...] verehrt hat, darzue ein trühel mit zwaiien bläßpölggen und pleigewichten.“²⁵

1591 baute der „Orglmacher zu Insprug“ Josua Pockh ein Instrument für Erzherzog Ferdinand von Tirol, konnte sich aber offensichtlich mit ihm nicht über den Preis einigen, so daß Pockh gleich nach Salzburg abwanderte. Hier gründete der Erzbischof eben seine Hofkapelle und übernahm den Orgelmacher zusammen mit seinem in einem Schreibtisch eingebauten Claviorganum. Dieses fand zunächst in den Privatgemächern des Landesfürsten Aufstellung, und nachdem es mehreren Generationen der Salzburger Residenz gedient hatte, gelangte es in die Kunst- und Wunderkammer der Salzburger

²² Freundliche Mitteilung von Rudolf Hopfner (Wien).

²³ Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Kat. Nr. 72. Anordnung und Form erinnern an das ebenfalls unsignierte liegende Positiv Inv. Nr. 244 der Leipziger Sammlung, wohl aus dem Jahre 1614. Hier sind Regal und Positiv – ohne Saiteninstrument – vorhanden; Holzarten, Form und Register zeigen verwandte Züge.

²⁴ Wien, Kunsthistorisches Museum, Kat. Nr. 73. Siehe noch W. Senn, *Hof und Theater in Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 165; Hirt, *Meisterwerke* [s. Anm. 8].

²⁵ *Jahrbücher der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses*, Bd. 6, S. 21. Zitiert nach Kinsky, *Katalog, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln*, Köln 1912, S. 659.

Erzbischöfe. Es ist eine Kombination von Spinett 8-Fuß, Regal 8-Fuß, gedackt 4-Fuß. Die Orgelregister sind geteilt, dieses ermöglichte dem Spieler wiederum eine Vielfalt von Kombinationen im Baß und im Diskant. Die Orgelmechanik kann durch Vorziehen der Klaviatur ausgeschaltet und das Spinett allein bespielt werden.

Das Claviorganum ist im 17. Jahrhundert immer noch ein beliebtes Instrument. Im Jahre 1619 erteilt Praetorius in seinem berühmten Werk *Syntagma Musicum* Band III einige Ratschläge, „wie ein Organist seine Orgel/Regal oder Clavicymbel recht tractieren und gebrauchen könne und solle“²⁶. Vom Organisten wird immer noch erwartet, daß er mehrere Instrumente zum Spiel von „motett, Concert, Madrigal oder Canzon“ beherrscht, so daß er auf „Orgel, RegalWerck, Laute, Theorba oder dergleichen Fundament Instrument eine große übung habe“²⁷. Im zweiten Band seiner Schrift erwähnt Praetorius auch die Kombination der oben beschriebenen Tasteninstrumente:

„Claviorganum ist ein Clavicimbel, oder Symphoni, do [!] zugleich neben den Saiten etliche Stimmwerke von Pfeiffen, wie in ein Positiff, mit eingemenget seyn; von aussen aber nicht anders, als ein Clavicimbel oder Symphony anzusehen: Ohn allein daß an ettlichen die Blasebälge hinden an in etlichen aber inwendig in das Corpus hinein gelegt werden.“²⁸

Weiterhin erwähnt er den Cembalobauer Hans Bos (Ioannes Bossus) in Antwerpen, als einen vortrefflichen Instrumentenmacher, der seine „Clavicymbeln und Symphonien, auch darein gemachte Pfeiffenwercke“²⁹ in den tiefen Kammerton stimmt.

Der Orgelbauer Valentinus Zeiß aus Linz baute 1639 im Auftrage der Familie Perner in Salzburg ein Claviorganum. Vielleicht trug dieses prachtvolle Stück auch dazu bei, daß er noch im selben Jahr durch ein Dekret Kaiser Ferdinands III. den Titel eines Hof-tischlers bekam.³⁰ Das Orgelpositiv und das Cembalo sind in einer schwarz bemalten, mit vergoldeten Schnitzereien geschmückten, fast zwei Meter langen schweren Truhe untergebracht. Seitlich befinden sich die beiden Griffe für die Bälge. Zur Bedienung des Instrumentes war also auch ein Kalkant notwendig. Das Cembaloteil hatte zwei 8-Fuß-Register, das Positiv drei Register aus Holzpfeifen (8-, 4-, 2-Fuß). Insgesamt 135 Pfeifen sind liegend angeordnet. Im hinteren Teil befinden sich zwei Keilbälge. Ein anderes Claviorganum von ihm aus dem Jahre 1646, ähnlich angeordnet und gestaltet, existiert noch heute auf Schloß Aistersheim in Oberösterreich.³¹

²⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel, 1619, S. 103.

²⁷ Ebd., S. 146.

²⁸ M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. II, Wolfenbüttel 1619, S. 67.

²⁹ Ebd., S. 16.

³⁰ Kurt Birsak, *Salzburger Klaviere, Verzeichnis und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Saitenklavieren im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Sonderdruck aus dem Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg 1988 (= Jahresschrift Bd. 34 zur 124. Sonderausstellung 22. Sept.–22. Nov. 1987), S. 48.

³¹ John Henry van der Meer, „Die Orgelklaviere von Valentin Zeiss, Linz“, in: *Kunst in Linz um 1600*, Wien und München 1967 (= Kunstjahrbuch der Stadt Linz), S. 154–163; Kurt Birsak, *Das Claviorganum des*

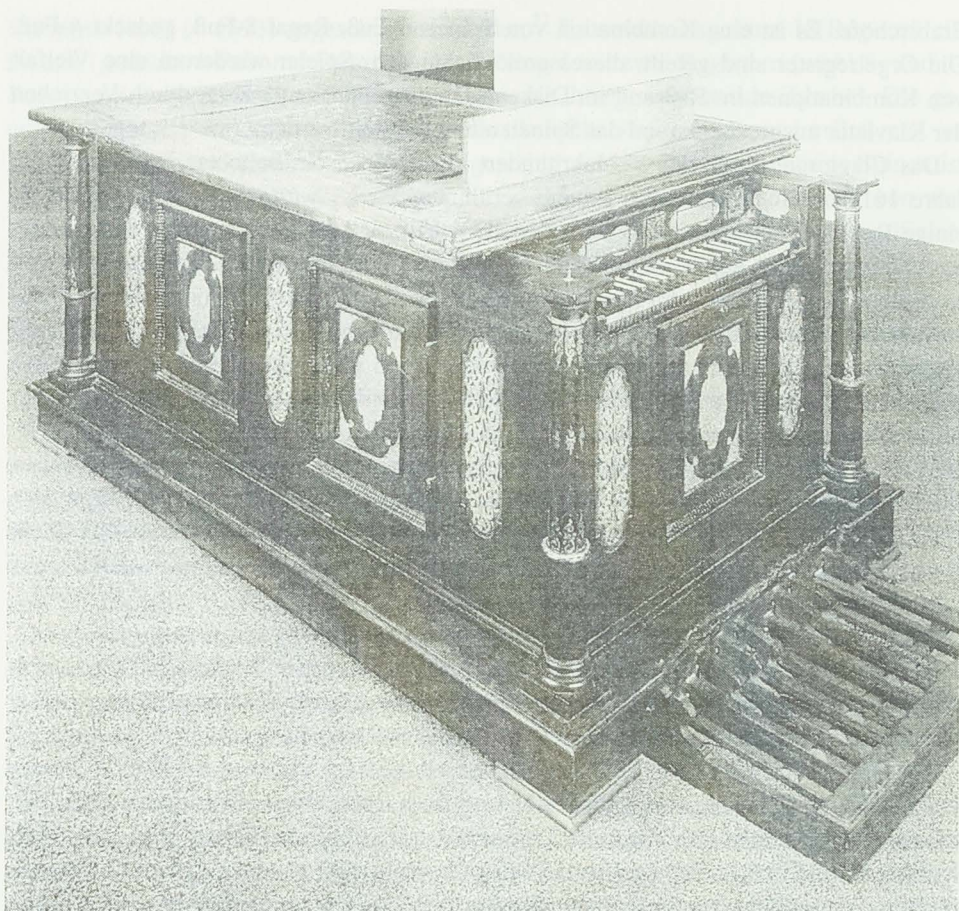


Abb. 2: Claviorganum des Valentinus Zeiß, Linz 1639, Salzburger Museum Carolino Augusteum, Kat. Nr. A. 31/4

Wohl um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde ebenfalls in Süddeutschland ein Claviorganum gebaut, von dem nur noch das Cembaloteil mit zwei 8-Fuß-Registern erhalten blieb. Auch hier hat man mittels zweier Knöpfe die Klaviatur ein- und ausgezogen und damit das Orgel- oder das Cembaloteil eingeschaltet. Dadurch war es möglich, beide Instrumente zu kombinieren oder die Orgel allein zu spielen.³² Es kann vermutet werden, daß dieses Instrument ähnlich aussah wie das von Valentinus Zeiß von 1639: Orgel und Cembalo waren in einer großen Truhe zusammengebaut. Einlagen aus Perlmutter, Elfenbein und Schildpatt, eine außergewöhnliche dreifache Rosette, die Bemalung

Valentin Zeiss von 1639, Salzburg 1990 (= Monatsblätter des Salzburger Museums Carolino Augusteum Juni 1990).

³² Ungarisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1875.143.

des Resonanzbodens, die fünf auf Elfenbeinplättchen gemalten Miniaturen mit Musizierszenen weisen auf eine kostbare Ausstattung hin. Das Cembaloteil soll der Überlieferung nach Joseph II. gehört haben. Vielleicht datiert die Trennung von der Orgel und der Umbau in diese Periode. Wiener Hofinventare erwähnen mehrere Claviorgana.³³ Eine genaue Zuordnung ist leider nicht möglich, die Dokumente der Herkunft dieses Instrumentes sind nicht erhalten geblieben.

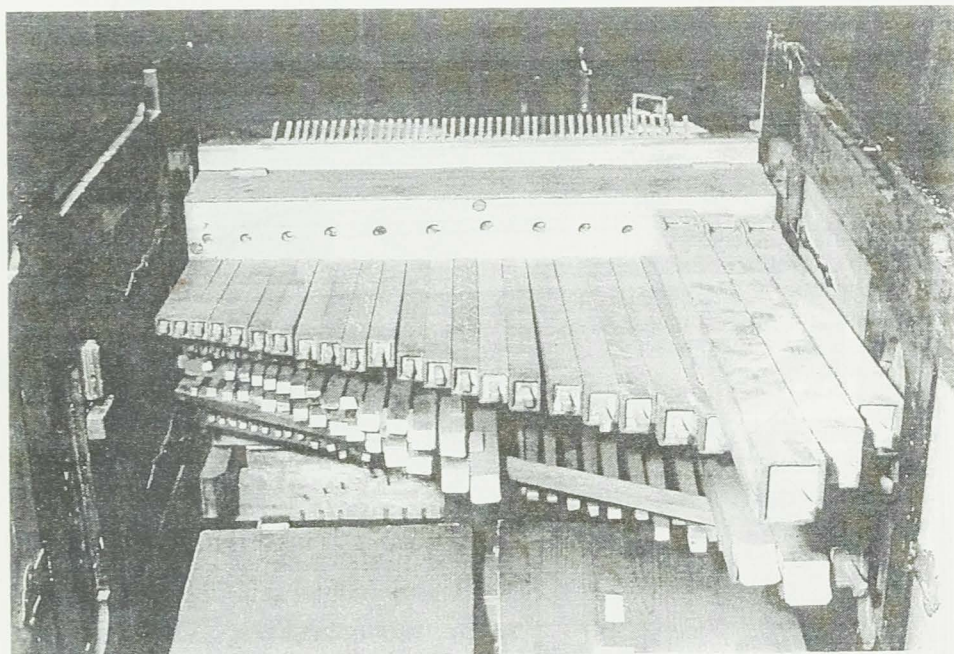


Abb. 3: Claviorganum des Valentin Zeiß, Linz 1639, Pfeiffenwerk

Aus dem 17. Jahrhundert gibt es auch aus Italien Hinweise auf den Gebrauch von Orgel/Cembalo-Kombinationen: Im Jahre 1620 erschien in Venedig ein Buch von Santino Seminati, dem Organisten der Kathedrale zu Ceneda (heute Vittorio Veneto). Er widmete seine *Salmi in concerto facili et commodi da cantarsi a 6 voce con la parte grave continuata per organo* dem Adligen Regio Melchiori, der als Liebhaber Instrumente baute, und zwar „leuti, Viuuoole, organi, claviorgani“.³⁴

³³ *Inventario de' Instrumenti Musicali, che si citovano nella Camera Musicale di S. M. C. Anno 1706.* Dokument in italienischer Sprache, Österreichische Nationalbibliothek. Die Kopien verdanke ich Herrn Dr. Péter Király.

³⁴ Oscar Mischiati, Art. „Seminati, Santino“, in: *MGG* 12, Kassel etc. 1965, Sp. 493.

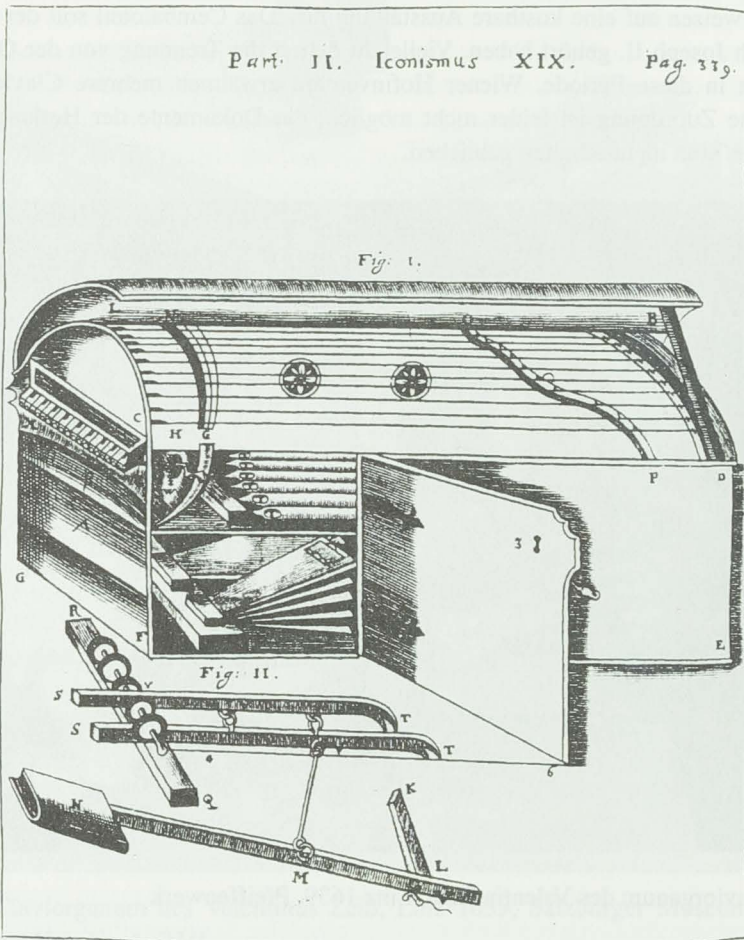


Abb. 4: Kombinationsinstrument mit gestrichenem Saitenclavier, Cembalo und Orgel, nach einer Abbildung von Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* II, Rom 1650

Der in Rom tätige Michele Todini, „Decano degli Musici di Campidoglio“ (geb. 1625, nachgewiesen bis 1695), war der Erfinder und Verfertiger von einem monströsen Werk, das in einem eigenen Zimmer, der „galleria armonica“, aufgestellt wurde. Das mit Schnitzereien und Malereien ausgestattete Instrument des Palazzo Verospi beinhaltet eine Kombination von einem Geigenwerk, einem großen Cembalo, einer Orgel und drei Virginalen. Eine Beschreibung und eine schwer zu deutende, sicherlich nach Phantasie entstandene Zeichnung des Instrumentes ist bei Athanasius Kircher³⁵ 1673 zu finden.

³⁵ Athanasius Kircher, *Phonurgia Nova*, Kempten 1673, S. 167–170.

Wir gewinnen einen Eindruck von diesem Werk von einer Abbildung aus dem Jahre 1776.³⁶ Im Jahre 1771 beschreibt Charles Burney erneut das Instrument Todinis. Wir erfahren, daß er es in einem unspielbaren Zustand vorgefunden hat und daß das Cembalo und die Virginal e früher miteinander kombinierbar waren.³⁷ Kircher gibt ferner Kunde über ein Instrument, bei dem Streichklavier, Cembalo und ein Orgelwerk kombiniert sind. Das Werk war auch durch eine Spielwalze automatisch zu spielen.³⁸

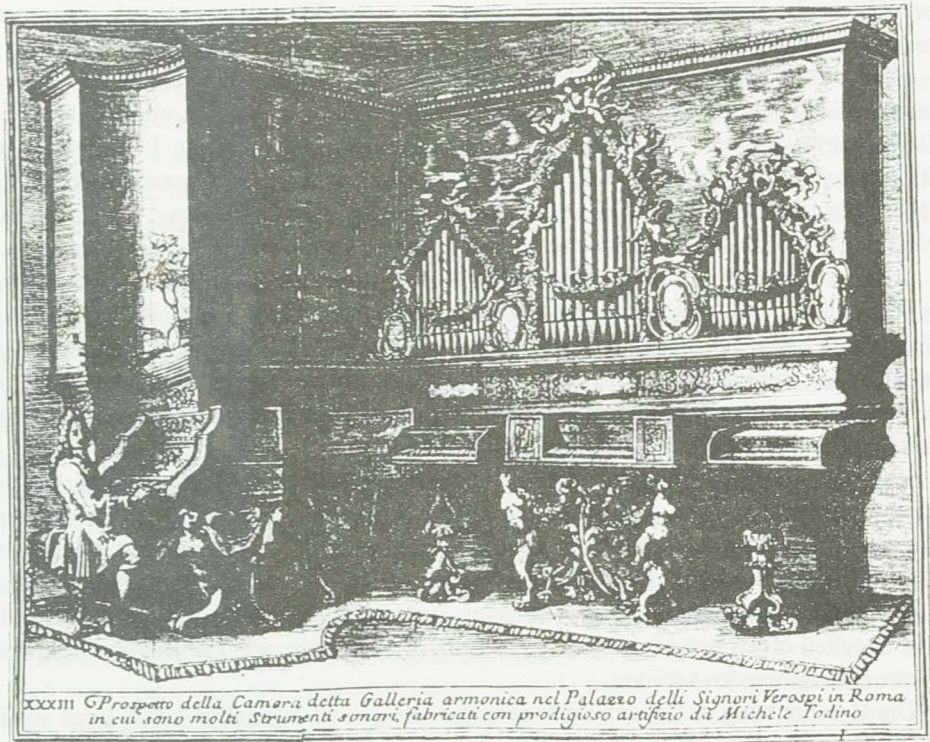


Abb. 5: Kombinationsinstrument mit gestrichenem Saitenclavier, Virginal, Oktavspinetten und Orgel, nach einer Abbildung von Filippo Bonanni, *Descrizione degli instrumeti armonici d'ogni genere*, Rom 1776

Von etwa 1656 bis 1669 hatte der Niederlausitzer Orgelbauer Eugen Casparini Wohnsitz und Werkstatt in Venedig. Über ihn wird berichtet, daß er viele Claviorgane gesehen, sogar auch gebaut hat: „bey denen Herren Nobles di Venetia Theorbische und auf

³⁶ Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, Rom 1776.

³⁷ Über das Instrument gibt es mehrere neuere Erwähnungen, deshalb habe ich es hier nicht ausführlicher beschrieben. Siehe auch John Henry van der Meer, „Gestrichene Saitenklaviere“, in: *BJbHM* XIII (1989), S. 156–181.

³⁸ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Bd. II, S. 339.

Lautenart bezogene Instrumenta gar oft gefunden, auch teils selber von Cypressenholz Claviorgana genandt, fabricieret“³⁹.

Auch der Mailänder Nobile Manfredo Settala, dilettierender Kunstdrechsler und Verfertiger von Blasinstrumenten eigentümlicher Konstruktion, besaß eine große Sammlung von Raritäten, darunter auch Musikinstrumente. In seinem *Musaeum Septalianum* unter der Nummer 54 finden wir ein Kombinationsinstrument flandrischer Herkunft mit einer Orgel, einem Regal und mit einem Virginal: „Ne Proteus inter Instrumenta desit adest organo regale, flandricum opus, cuius melos, vel regalis, vel organi, vel utrorumque resonat virginal.“⁴⁰

Eine weitere, bisher nicht publizierte Quelle aus dem Jahre 1665 stammt aus Siebenbürgen und liefert uns Angaben über ein Instrument, das ein Virginal, ein Regal und ein Orgelpositiv vereinte. Zu dieser Zeit hatte Siebenbürgen vielseitige Beziehungen zu Italien und Süddeutschland. Der Erbauer des Werkes war der Organist aus Medias (Medgyes), Michael Henn, der selbst als Instrumentenbauer tätig war, wie aus einem Nachtrag „Allein ich will mich bemühen daß Spineth auß zu fertigen“ ersichtlich wird.

Adressat des Briefes ist der Organist der Stadt Nösen, der ein Instrument mit mehreren Registern von Henn besaß. Der Brief scheint eine Art Gebrauchsanweisung zu sein. Es werden die drei Instrumente, wohl Regal, Virginal und Orgelpositiv, beschrieben, die miteinander kombiniert werden können. Die Registerzüge werden besonders gekennzeichnet und in dem Brief aufgeschlüsselt. Die einzelnen Kombinationen wurden durch das Verschieben der Klaviatur ein- und ausgeschaltet.⁴¹

Wir deuten den Brief folgendermaßen: Die erste und die zweite Stellung bewirken die Kopplung von zwei bzw. drei Instrumenten; die dritte Stellung schließt „ein Instrument nur allein“ an; die vierte „ein Inst[rument] mit dem Octaf“ (Positiv, 8- und 4-Fuß), die fünfte (Regal 8- und 4-Fuß) „daß ander Inst[rument]“, die sechste ein 4-Fuß-Regal allein. Ähnliche Lösungen sind schon bekannt, auch bei den Claviorgani werden Cembalo und Orgelteil oft so bedient. Allerdings ist schwer vorstellbar, wie alle Register auf diese Weise betätigt werden konnten.

Die Beschreibung deutet auf ein Instrument mit einem Virginal in 4-Fuß-Lage sowie einem Positiv mit 8- und 4-Fuß gedackten Labialpfeifen und 8- und 4-Fuß-Regalpfeifen.

Ebenfalls in der Mitte des 17. Jahrhunderts erhielt Gottlob W. S. Gut den Auftrag, ein Claviorganum mit drei Orgelregistern zu bauen. Er fertigte eine große Truhe an, auf die er ein altes italienisches Cembalo mit italienischer Disposition des 16. Jahrhunderts, nämlich ein 4- und ein 8-Fuß-Register, setzte. Dieses Instrument wird in der Brüsseler Sammlung (Conservatoire) aufbewahrt.

³⁹ Ernst Flade, *Gottfried Silbermann*, Leipzig 1952, S. 5.

⁴⁰ Das unter der Nr. 55 verzeichnete Instrument war ebenfalls ein Kombinationsinstrument: „Ex Harmonicis campanulis contextum clauicybalmum“ – Julius von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Hildesheim etc. 1984 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1920), S. 19.

⁴¹ Für die Überlassung des Briefes danke ich Herrn Dr. Péter Király. Der Brief wurde inzwischen publiziert in: Péter Király, „Wenig beachtete und unbekannte Quellen für Tasteninstrumente aus Oberungarn und Siebenbürgen“, in: *Slovenská Hudba XXII* (1996), Heft 3–4, S. 375–385, Briefwiedergabe S. 380/81.

Um 1640 schrieb Antonio Barcotto einen Traktat über die, wie er sie nannte, Windinstrumente wie Orgel, Claviorgana, Regale und ähnliche. Er hebt hervor, daß die Pfeifen aus Holz gefertigt werden, damit das Instrument noch süßer klinge. Es sei schwierig, die Claviorgana zu stimmen, es sei aber vorteilhaft, daß sie mehrere Instrumente vereinten. In Venedig gebe es nicht viele von der Sorte, der stellvertretende Kapellmeister von San Marco besitze aber eines von sehr guter Qualität.

„Li Claviorgani sono Organi formali, poichè hanno nel suo essere canne simili a quelle delli Organi, e la più parte sarà da legno per farli più dolci. E si adimandano Claviorgani, perchè sono uniti con istromenti da penna, come Manacordi, Spinette, Clavicembali, e si possono suonare insieme con canna e corda. Questa sorte d'istromenti vuole sempre il maestro espresso, poichè è molto difficile il farli tener l'accordatura. E di questi istromenti ve ne sono molti in Venezia, e fra li buoni ve nesono nelli appartamenti del Molto Rev. Sig. D. Nadalin Vice Maestro di Capella di S. Marco.“⁴²

Im Februar 1693 wurde das Claviorganum des Herzogs Ferdinando von Toscana, das sonst in seinem Palazzo stand, reparaturbedürftig. Mit der Arbeit wurde der namhafte Cembalobauer Bartolomeo Cristofori betraut, der über die Kosten eine Rechnung ausstellte. Wenige Jahre später stellte Cristofori das Inventar der Musikinstrumente des Großherzogs Cosimo III. von Toscana zusammen. Hier finden unter anderem folgende Kombinationsinstrumente Erwähnung: eine Orgel mit einem Spinett, eine Orgel mit einem Cembalo und zwei Spinetten sowie eine Orgel mit Clavichord.

„Ferner habe ich ein Positiv, fast von gleicher Art gesehen [in Form eines Tisches] da das Tischblatt sich schieben läßt, daß das Clavier zum Vorschein kommt. Bey diesen Positiven liegen die Pfeifen hinterwärts. [...] Das eine, nämlich das gedackt 8' ließ sich stets hören, aber die gedackte Oktave 4' konnte durch einen Zug abgezogen werden. dabey die Pfeifen in die Höhe stunden, und oben drauf war ein Instrument gemacht, welches von ebendenselbigen Claviere regieret wurde. Da nun das Positiv selbst Register hatte; so konnte man solche alleine brauchen, oder man konnte sie wegthun, und das Seyteninstrument alleine spielen. [...] Hätte man ein Clavicymbel wollen drauf bringen; so wäre dessen Spitze allzuweit hinaus gegangen.“

Dies schreibt Jakob Adlung in seinem im Jahre 1768 erschienenen Werk.⁴³ Was er hier berichtet, ist nur noch Geschichte, keine Musizierpraxis mehr. Nach einem Jahrhundert geringeren Ansehens erlebte das Orgelklavier vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine schwache Nachblüte: In dieser Zeit befaßten sich abermals

⁴² Renato Lunelli, *Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell' „Arte Organica“*, Florenz 1953, S. 153.

⁴³ Jakob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768 (Reprint 1961), Bd.II, S. 98.

Theoretiker⁴⁴ mit diesem Instrument, und auch etliche namhafte Klavierbauer widmeten sich wieder dieser Kombinationsidee⁴⁵. Anstelle des Cembalos finden wir nun oft ein Hammerklavier⁴⁶.

Das Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig verfügt über zwei solche Instrumente: ein Werk in Tafelklavierform von Johannes Pohlmann, London, um 1780, sowie ein Claviorganum in Flügelform, als dessen Erbauer Christian Gottlob Friederici aus Gera vermutet wird.⁴⁷ Hier sind wir nun aber schon von der Idee der Renaissance ganz weit weg. Diese ebenfalls interessante Gruppe von Instrumenten soll ein Thema für eine andere Studie sein.

⁴⁴ Nassare 1723, Adlung 1758 und 1768, Burney 1771, Dom Bedos 1778 und die *Encyclopédie méthodique* 1791; Instrumente und Patente z. B. von Johann Andreas Stein, Jakob Kirckman etc.

⁴⁵ Oskar Paul, *Geschichte des Claviers*, Leipzig 1868, S. 117–118.

⁴⁶ Z. B. Orgelklavier Longmann & Broderip, London (1782–1798); Orgelklavier von Franz Xaver Christoph, Wien um 1785, siehe Victor Luithlen, *Saitenklaviere* [s. Anm. 21], S. 88, Inv. Nr. 625.

⁴⁷ Inv. Nr. 3905, Johannes Pohlmann, London; Inv. Nr. 231, vermutlich Christian Gottlob Friederici, nach 1800.

Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen

von John Henry van der Meer

Domenico Scarlatti, einer der bedeutendsten Komponisten für Tasteninstrumente seiner Zeit, hat ein verhältnismäßig bewegtes Leben gehabt: er hat in drei voneinander ziemlich verschiedenen kulturellen Umgebungen gewieilt. Die meisten biographischen Einzelheiten sind in der noch immer brauchbaren Monographie von Ralph Kirkpatrick¹ zu finden; später sind einige weitere Entdeckungen gemacht worden.

1685 wurde Scarlatti in Neapel geboren, wo er kurze Zeit Organist der königlichen Kapelle war. 1702 verbrachte er vier Monate in Florenz, dort lernte er den Fürsten Ferdinando de' Medici und dessen Musikaliensammlung kennen. Nach weiteren drei Jahren in Neapel reiste er 1705 über Florenz nach Venedig, wo er die Pietà besuchte und mit Antonio Vivaldi und Francesco Gasparini in Berührung kam. 1709–19 weilte er in Rom, erst im Dienste der polnischen Ex-Königin Maria Casimira, dann als Kapellmeister an der Capella Giulia und im Dienste des portugiesischen Botschafters beim hl. Stuhl, dem Marquês de Fontes. In Rom verkehrte er im Palast des Kardinals Pietro Ottoboni und machte hier u. a. die Bekanntschaft von Arcangelo Corelli, Georg Friedrich Händel und Thomas Roseingrave.

Vom November 1719 bis zum Januar 1727² weilte Scarlatti am portugiesischen Hofe in Lissabon als Kapellmeister der patriarchalischen Kapelle, weiterhin, wie Gerhard Doderer festgestellt hat, als Tenor und schließlich als Cembalolehrer dreier besonders musikbeflissener Persönlichkeiten am portugiesischen Hofe: Er unterrichtete Königin Mariana, die Gemahlin des Königs João V., sowie D. António, den Bruder des Königs, und schließlich Maria Bárbara, die älteste Tochter des Königs. In Portugal lernte er auch den wichtigsten portugiesischen Klavierkomponisten seiner Zeit kennen, Carlos Seixas.

Nach einer Abwesenheit von zwei Jahren kehrte er 1729 zur iberischen Halbinsel zurück; im Januar dieses Jahres heiratete die 13jährige Maria Bárbara den elfjährigen spanischen Kronprinzen (príncipe de Asturias) Fernando. Scarlatti blieb bis zu seinem Lebensende seiner königlichen Schülerin treu, erst 1729–33 in Sevilla, danach in den verschiedenen Residenzen in Madrid und Umgebung (Buen Retiro, Pardo, Aranjuez, La Granja de S. Ildefonso bei Segovia, El Escorial), und auch noch, als der Kronprinz 1746 als Fernando VI. den spanischen Thron bestieg und Maria Bárbara Königin von Spanien wurde. Scarlatti starb 1757, 71jährig; die Königin verschied ein Jahr später, erst 42jährig. Ein Schüler Scarlattis war auch Antonio Soler, der 1752 in den Hieronymiten-

¹ Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, New York 1953.

² Gerhard Doderer, „Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719–1727)“, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 1 (1991), S. 147–174.

orden eintrat und sein weiteres Leben teilweise im Kloster im Escorial, teilweise in der Hieronymiten-Niederlassung in Madrid verbrachte.

Welche Saitenklaviere hatte nun Scarlatti während der drei Perioden seines Lebens zur Verfügung? In Italien waren in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Saitenklaviere mit kurzen Baßoktaven selten geworden. Man findet diese nur noch bei kleinen Instrumenten zum häuslichen Musizieren (Spinetten, Virginalen). Bei den Cembali trifft man in Florenz öfters den Umfang $C-c^3$ an (Bartolomeo Cristofori, Giovanni Ferrini). Weiterhin war bei Cembali und bei Querspinetten der Umfang $G_1A_1-c^3$ von etwa 1650 bis etwa 1750 recht häufig. Umfänge bis F_1 hinunter und über c^3 hinaus waren in Italien selten.

In Portugal ist die Sachlage wegen der verhältnismäßig kleinen Zahl der erhaltenen Instrumente weniger übersichtlich. Die sechs erhaltenen Cembali mit Umfängen von $C-e^3$ bis F_1-a^3 helfen in dieser Beziehung nicht, da sie alle aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammen. Drei portugiesische Cembali (darunter ein Oktavcembalo), die vielleicht in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden sind, haben den Umfang $C-d^3$. Von den sechs erhaltenen portugiesischen Clavichorden mit Umfang $C-d^3$ kann eines aus der Zeit vor 1750 herrühren. Die drei erhaltenen portugiesischen Pianofortes mit dem Umfang $C-d^3$ wurden alle in der zweiten Jahrhunderthälfte gebaut. Eine Stütze jedoch bieten die Klavierkompositionen von Carlos Seixas³, der schon 1742 starb: die Werke überschreiten den Umfang $C-d^3$ nie, der übrigens in der zweiten Jahrhunderthälfte auch nach Scarlattis Tode keineswegs obsolet ist: mindestens vier Clavichorde und drei der vier bisher bekannten Hammerflügel aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben ihn, und noch die um 1770 verlegten zwölf Sonaten von Francisco Xavier Batista⁴ überschreiten diesen Umfang nicht.

Über den spanischen Klavierbau bis etwa 1740 sind bisher die Quellen ebenfalls nur spärlich geflossen. 1788 wird in einer Zeitungsannonce ein Cembalo von Diego Fernández mit „4 octavas y dos puntos mas“ zum Verkauf angeboten⁵, ein Instrument, das jedoch wesentlich früher gebaut worden sein dürfte. Hier liegt beim frühen spanischen Cembalobau also auch der Umfang $C-d^3$ vor. Diego Fernández war als Cembalobauer von 1722 bis zu seinem Tode im Jahre 1755 am spanischen Hofe tätig. Er scheint ein erfinderischer und phantasievoller Handwerker gewesen zu sein.

Es liegt eine Inventarliste vor mit den Instrumenten, die Königin María Bárbara in ihrem Todesjahr 1758 besaß.⁶ Darin sind sieben Cembali verzeichnet, von denen keines den Umfang bis c^3 (49 oder 53 Tasten) oder den Umfang $C-d^3$ (51 Tasten) hatte. Die Königin wird solche Instrumente zweifelsohne besessen haben, aber sie hat sie späte-

³ Carlos Seixas, *80 Sonatas para instrumentos de tecla*, hrsg. v. Macario Santiago Kastner, Lissabon 1965 (= Portugaliae Musica Bd. X); Carlos Seixas, *12 Sonatas. Kritische Ausgabe von João Pedro d'Alvarenga*, Lissabon: Musicoteca 1995.

⁴ Francisco Xavier Baptista, *12 Sonatas para cravo* (Lisboa, ca. 1770), Lissabon 1981 (= Portugaliae Musica Bd. XXXVI).

⁵ Beryl Kenyon de Pascual, „Diego Fernández – Harpsichord-Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1755 – and his Nephew Julián Fernández“, in: *GSJ* 38 (1985), S. 35–47, hier S. 45.

⁶ Kirkpatrick [s. Anm. 1], S. 361.

stens Anfang der 1740er Jahre abgestoßen. Den kleinsten Umfang unter den Cembali hatten Instrumente 2 und 8 der Liste mit 56 Tasten, womit der Umfang G_1-d^3 angezeigt ist. Ein Instrument – vielleicht ein Pianoforte – von Francisco Pérez Mirabal, Sevilla, aus dem Jahr 1745 soll den Umfang G_1-d^3 gehabt haben.⁷ In den Jahren 1743 und 1744 wurden von Diego Fernández zwei Cembali mit diesem Umfang für die Herzogin von Ossuna repariert.⁸ Und in der venezianischen Scarlatti-Handschrift XIV, datiert auf 1742, kommen zwei Sonaten des Komponisten vor⁹, die diesen Umfang verlangen. Offensichtlich hat die Königin also 1742 oder kurz vorher mindestens ein Cembalo mit diesem Umfang erworben.

Vor 1746 hat Mme Boivin in Paris drei angeblich von Scarlatti stammende Sonaten veröffentlicht. Aus stilistischen Gründen muß bei einer dieser Sonaten¹⁰ Scarlattis Autorschaft angezweifelt werden, aber die anderen zwei sind zweifelsfrei von diesem Komponisten. Bei einer von ihnen¹¹ wird der Umfang G_1-e^3 verlangt. Tatsächlich enthält die Inventarliste mit den Instrumenten der Königin ein Cembalo mit 58 Tasten (Nr. 6), die dem Umfang G_1-e^3 entsprechen. Dieses Instrument muß also spätestens 1746 erworben worden sein.

Eine Reihe Sonaten von Scarlatti erfordert den Umfang F_1-f^3 . In der Inventarliste befindet sich kein Instrument, das diesen Ambitus haben kann. Bei Cembalo Nr. 7 jedoch wird nicht der Umfang, sondern nur die Herkunft angegeben, „echo en Flandes“. Es wird sich dabei wohl um ein Instrument aus Antwerpen handeln, das damals allerdings nicht in der Grafschaft Flandern, sondern im Herzogtum Brabant lag. In Antwerpen fing 1745 oder kurz vorher Joannes Daniel Dulcken tatsächlich an, Cembali mit dem Fünfkstavenumfang F_1-f^3 zu bauen. Sehr wahrscheinlich wurde das „flämische“ Instrument, das somit wohl aus der Werkstatt des älteren Dulcken stammen dürfte, 1745 oder kurz danach von der Königin erworben.

Drei Cembali (Nr. 3, 10 und 12) erscheinen in der königlichen Inventarliste mit 61 Tasten, die in Spanien dem Umfang G_1-g^3 entsprechen. Die drei Instrumente rühren sehr wahrscheinlich aus der Werkstatt des Diego Fernández her. Auf einem solchen Instrument ist praktisch die ganze zeitgenössische Klavierliteratur zu spielen. Es nimmt daher nicht wunder, daß in jeder der drei wichtigsten Residenzen (Buen Retiro, Aranjuez und dem Escorial) ein solches allround-Cembalo mit Ambitus G_1-g^3 stand. Die vier Cembali mit anderen Umfängen befanden sich alle in Buen Retiro.

Eine einzige Sonate Scarlattis, K. 485, ist ohne Umstimmung eines Saitenchors auf keinem der königlichen Instrumente spielbar: das Werk hat den Ambitus F_1-g^3 . Tatsächlich sind später für den spanischen Infanten Gabriel zwei Cembali mit dem Umfang

⁷ Beryl Kenyon de Pascual, „Francisco Pérez Mirabal's Harpsichords and the Early Spanish Piano“, in: *EM* 15 (1987), S. 503–513, hier S. 506–509.

⁸ Kenyon de Pascual, „Diego Fernández“ [s. Anm. 5], S. 43.

⁹ K. 43 und 54.

¹⁰ K. 95.

¹¹ K. 97.

F_1-g^3 belegt, aber erst in den Jahren 1761 und 1775¹², also nach Scarlatti's Ableben. Auch Antonio Soler schreibt in seinen Cembalosonaten diesen Ambitus wiederholt vor¹³, aber dieser Komponist ist erst 1783 gestorben; es leuchtet daher ein, daß ihm Instrumente mit größerem Ambitus bekannt waren als Scarlatti. Dennoch, aus der genannten Sonate geht hervor, daß auch Scarlatti mit diesem Umfang vertraut war.

Wenn man die Cembali, die Scarlatti gekannt hat und gespielt haben dürfte, überblickt, kommt man zur Schlußfolgerung, daß diese Instrumente zum Teil viele farbliche Möglichkeiten zeigen konnten. Im 17. und 18. Jahrhundert hatten die meisten italienischen Cembali nur zwei $8'$ -Register, aber um 1700 wurden in der Toskana auch Instrumente mit $8'8'4'$ ¹⁴ gebaut. Was die portugiesischen Cembali betrifft, sind mir nur solche mit der einfachen Disposition $8'8'$ bekannt. Spanische Cembali dagegen sind manchmal farbiger. Nr. 6 und Nr. 8 der königlichen Liste (mit Umfängen G_1-e^3 bzw. G_1-d^3) hatten drei Saitenreihen, was wahrscheinlich $8'8'4'$ bedeutet.

Besonders überraschend ist Cembalo Nr. 2 der Liste. Das Instrument mit Ambitus G_1-d^3 hatte fünf Register und vier Saitenreihen. Es war sehr wahrscheinlich dieses Instrument, das die Königin dem Kastraten Carlo Broschi, genannt Farinelli, vermachte, der von 1737 bis 1759 dem spanischen Hofe gedient hatte. Sandro Capelletti¹⁵ hat in seiner Monographie über Farinelli auch das Inventar seiner Güter veröffentlicht, das nach seinem 1782 erfolgten Tode erstellt wurde. Darin kommt auch ein Cembalo von Diego Fernández vor, zweifellos das Instrument, das der Sänger von der Königin geerbt hatte. Die Beschreibung ist nicht in allen Hinsichten deutlich: es soll zur gleichen Zeit „vom Erblasser erfunden“ gewesen sein. Wie ist es möglich, daß ein Cembalo von Diego Fernández von Farinelli erfunden worden sei? Vielleicht ist damit gemeint, daß Farinelli das Instrument nach seinem erfinderischen Geiste hatte abändern lassen. Auf jeden Fall waren zehn „bottoni“ vorhanden, die unter dem „Pedal“ verborgen waren: vermutlich zehn Pedale an einer unteren Querleiste, die auch als Fußstütze diente. Es waren folgende Register vorhanden: „cembalo“ (wahrscheinlich $8'$), „ottavina“ ($4'$), „arcileuto“ (vielleicht ein $16'$), „arpa con corde di budelle“ (sic!), also ein Register mit Darmsaiten wie beim deutschen Lautenklavizymbel, und „cembalo a somiglianza di flauto“ (vielleicht ein Register Orgelpfeifen unter dem Unterboden?). Wenn diese Disposition mit der ursprünglichen übereinstimmte, waren tatsächlich fünf Register und vier Saitenreihen vorhanden! Der $4'$ und das Darmsaitenregister waren übrigens in der Mitte geteilt; eine solche Teilung ist meines Wissens bei spanischen Cembali sonst nicht bekannt, aber bei spanischen Orgeln normal.

Daß übrigens Diego Fernández ab und an komplizierte Cembali konstruierte (z. B. mit 2 Manualen und 6 Registern; oder mit 2 Manualen, 6 Registern und 4 Dockenreihen) und auch Instrumente, die wahrscheinlich Kombinationen von Cembalo und Hammer-

¹² Kenyon de Pascual, „Diego Fernández“ [s. Anm. 5], S. 44.

¹³ In der Rubio-Ausgabe Nr. 9, 10, 15, 19, 26, 79, 80, 85, 90 und 119; in der Marvin-Ausgabe auch III 25.

¹⁴ Giovanni Battista Giusti (Lucca); Nicolaus de Quoco (Florenz); Alessandro Cresci (Livorno).

¹⁵ Sandro Capelletti, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Turin 1995, S. 209.

flügel waren, ist auch aus anderen Quellen bekannt.¹⁶ Allerdings hatten die drei späten Cembali mit Umfang G_1-g^3 nur zwei 8^2 -Register.

Das „flämische“ Cembalo war vielleicht nur einmanualig; wenn es von Joannes Daniel Dulcken herrührte, hatte es die Disposition $8^2 8^4$ Laute. Selbstverständlich wissen wir nicht, inwieweit Scarlatti farbig registrierte, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß ihm zum Teil Instrumente mit verhältnismäßig vielen koloristischen Möglichkeiten zur Verfügung standen.

Anhand der benutzten Umfänge sind nun Gruppen von Sonaten Scarlattis ungefähr zu datieren. In Italien werden die meisten Sonaten mit Ambitus $C-c^3$ und $G_1A_1-c^3$ entstanden sein; $C-d^3$ -Sonaten werden zwischen 1719 und dem Anfang der 1740er Jahre zu datieren sein; die Reihe der G_1-d^3 -Sonaten setzt kurz nach 1740 ein und reicht bis zum Tode des Komponisten; von den späten Sonaten sind die mit den Umfängen G_1-e^3 und F_1-f^3 seit etwa 1745 entstanden, die mit dem Fünfknotenambitus G_1-g^3 dürften etwas später, um 1750, erstmals auftauchen.

Selbstverständlich ist nicht nur der verwendete Umfang einer Sonate für die Einordnung in eine Gruppe bestimmend; es kommen viele Faktoren dazu. Über die Abgrenzung der einzelnen Gruppen und die dabei angewandte Methodik habe ich unterdessen einen Artikel im *Galpin Society Journal* veröffentlicht.¹⁷ Es würde zu weit führen, darüber in diesem Rahmen zu referieren. Der erste Schritt besteht immer darin festzustellen, inwieweit Scarlatti in extremen Lagen Noten vermeidet, was im allgemeinen darauf hinweist, daß die betreffende Note auf der Klaviatur des Instrumentes, für das die Komposition gedacht war, nicht vorhanden war. Ein Beispiel sei unter vielen genannt. In der Sonate K. 4 in g -Moll folgt im ersten Abschnitt nach der Modulation nach d -Moll in der Oberstimme neues Material:



Notenspiel 1: Sonate K. 4, g -Moll, T. 13ff.

Im zweiten Abschnitt tritt das gleiche thematische Material noch einmal in der Haupttonart g -Moll auf, aber leicht abgeändert, da das zur buchstäblichen Wiederholung benötigte d^3 offensichtlich nicht vorhanden war. Die Sonate ist auf einem Instrument mit Klaviaturumfang $C-c^3$ (mit langer Baßoktave) spielbar.



Notenspiel 2: Sonate K. 4, g -Moll, T. 30ff.

¹⁶ Kenyon de Pascual, „Diego Fernández“ [s. Anm. 5], S. 45.

¹⁷ „The Keyboard String Instruments at the Disposal of Domenico Scarlatti“, in: *GSJ* 50 (1997), S. 136–160.

Diese freilich etwas groben Datierungen entkräften die Behauptung in der sonst noch immer lesenswerten Monographie von Kirkpatrick¹⁸, nach der „we are forced to assume that what looks like the development of a lifetime actually took place after Scarlatti was fifty, and largely after his sixty-seventh year“. Im Gegenteil, was die Entwicklung eines Menschenlebens zu sein schien, war auch die Entwicklung eines Menschenlebens.

Nach der Gruppierung der Sonaten in allerdings grob datierbare Gruppen wird es erst möglich sein, die stilistische Entwicklung Scarlattis zu verfolgen, wobei man manche Überraschung erleben wird. So wird sich u. a. zeigen, daß manche „spanischen“ Züge schon in den italienischen Werken enthalten sind.

Eine letzte Frage betrifft das Verhältnis Scarlattis zum Hammerflügel. Natürlich kannte er das Pianoforte: vielleicht sah, hörte und spielte er solche Instrumente schon während seiner Besuche in Florenz 1702 und 1705. Es ist sehr gut möglich, daß er das Pianoforte von Cristofori im Palast des Kardinals Ottoboni kannte. Ebenso ist denkbar, daß sich das Pianoforte von D. António de Bragança, dem Bruder des portugiesischen Königs, für das Lodovico Giustini in Pistoia seine 1732 veröffentlichten Sonaten komponierte, schon vor 1727 in Lissabon befand. Ob Scarlatti in Sevilla mit dem Hammerflügel in Berührung gekommen ist, bleibt fraglich angesichts der Tatsache, daß der sevillianische Aufenthalt des kronprinzlichen Haushalts 1729–33 zu datieren ist und das erste in Sevilla entstandene Pianoforte das Datum 1745 trägt. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß Königin María Bárbara in jeder der drei spanischen Hauptresidenzen (Buen Retiro, Aranjuez und dem Escorial) je einen Hammerflügel florentinischer Herstellung besaß.

Daß Scarlatti das Pianoforte kannte, steht also außer Zweifel. Ob er jedoch das Instrument als für Solospiel geeignet betrachtete, steht auf einem völlig anderen Blatt. Der erste Komponist, der ausdrücklich für Pianoforte schrieb, Lodovico Giustini (1732), verlangte viele dynamische Nuancen: *p*, *f*, *più p*, *più f*. Bei Scarlatti findet man dynamische Nuancen nur in K. 70 und 88, in Werken, die ursprünglich für Violine mit Begleitung von Basso continuo konzipiert waren!

Jedoch, betrachten wir die drei Hammerflügel der Königin im einzelnen. Schon auf den ersten Blick haben sie einen beschränkten Umfang, offensichtlich weil die Königin ihre Cembalosammlung immer auf den letzten Stand gebracht hatte, nicht jedoch ihre Pianoforte-Sammlung. Der kleinere Umfang, so sagen die Pianoforte-Befürworter¹⁹, sei nicht von großer Bedeutung, da Scarlatti nur 33 Sonaten geschrieben habe, die bis g^3 (oder fis^3) gehen und auf den Pianofortes nicht spielbar sind. Tatsache ist, daß Scarlatti nur 33 Werke geschrieben hat, die bis g^3 oder fis^3 gehen, aber nicht nur diese sind auf den Pianofortes unausführbar. Das Pianoforte in Buen Retiro (Nr. 1 der königlichen Liste) hatte einen Umfang von 56 Tasten. Es ist nicht ganz sicher, was in Florenz dieser Umfang bedeutet, aber nehmen wir an, daß der Erbauer – wahrscheinlich Giovanni Ferrini – sich den spanischen Gepflogenheiten angepaßt hatte und daß der Umfang

¹⁸ Kirkpatrick [s. Anm. 1], S. 145.

¹⁹ David Sutherland, „Domenico Scarlatti and the Florentine Piano“, in: *EM* 23 (1995), S. 243–256.

G_1-d^3 war. In diesem günstigsten Fall waren nicht nur die 33 Sonaten bis g^3 oder fis^3 , sondern auch 27 Sonaten bis f^3 , 48 bis e^3 oder es^3 und eine bis c^3 mit F_1 unten auf diesem Instrument unausführbar: 109 Werke oder 20% des Klavierœuvres von Scarlatti.

Im Escorial stand ein Pianoforte (Nr. 11 der Liste) mit 54 Tasten. Es ist unsicher, was dieser Umfang bedeutete, aber auf jeden Fall ist mit 54 Tasten weniger möglich als mit 56.

In Aranjuez existierte ein Pianoforte (Nr. 9 der Liste) mit Umfang $C-c^3$. Darauf waren von Scarlattis Sonaten unausführbar: 29 Sonaten bis c^3 , aber unter C , 167 Sonaten bis d^3 oder cis^3 , 154 Sonaten für den Ambitus G_1-d^3 , 33 Sonaten bis g^3 oder fis^3 , 27 bis f^3 und 48 bis e^3 oder es^3 , also 458 Werke oder etwa 80% der Kompositionen Scarlattis.

Es gab in Buen Retiro weiterhin die Instrumente Nr. 4 und 5 der Liste, beide in Florenz hergestellt, die „ursprünglich Pianofortes waren, jetzt aber Kielinstrumente sind“.²⁰ Darunter könnte man sich den Umbau eines Pianofortes zu einem Kielinstrument vorstellen, eine langwierige Prozedur, die mehrere Wochen Arbeit bedeuten würde. Mir erscheint es annehmbarer²¹, daß es sich um Kombinationen von Cembalo und Pianoforte gehandelt hat wie beim Instrument von Giovanni Ferrini (Florenz 1746) in der Sammlung Luigi Ferdinando Tagliavini in Bologna²², aus denen man den Pianoforteteil herausgezogen hatte, eine Prozedur, die höchstens eine Minute beansprucht hätte. Auf jeden Fall hatten diese beiden Instrumente – beide mit einem beschränkten Ambitus – aufgehört, als Pianoforte zu existieren.

Kann man angesichts dieser Überlegungen wirklich bei der Behauptung beharren, das Pianoforte sei eines der idealen Mittel zur Ausführung der Solowerke Scarlattis gewesen? Mir scheint Kirkpatrick²³ recht gehabt zu haben mit der Feststellung, daß „the pianoforte was used at the Spanish court largely for accompanying the voice“ und vielleicht, könnte man hinzufügen, zur Begleitung solistisch gespielter Instrumente. Das ideale Mittel zur Wiedergabe der solistisch konzipierten Werke Scarlattis bleibt das Cembalo.

P. S.: In bezug auf Domenico Scarlattis Werke, die nach unten bis F_1 reichen, sei noch Folgendes bemerkt. Fünf Werke fallen in diese Kategorie: K. 387, 394, 468, 483 und 485. Bei den ersten drei dieser Kompositionen ist das F_1 als G_1 notiert. Dabei haben mehrere Forscher – darunter auch ich – an einen Kopistenfehler gedacht. Tatsache ist jedoch, daß in diesen Werken das G_1 fehlt. Prof. Roberto Pagano, Palermo, hat in einem Gespräch aber darauf hingewiesen, daß es sehr gut möglich wäre, daß K. 387, 394 und 468 auf einem Cembalo gespielt werden konnten, dessen Umfang unten mit G_1 anfang und auf dem dieser Ton nach F_1 umgestimmt war.

²⁰ Siehe Nr. 4 und 5 der in Anm. 6 nachgewiesenen Liste.

²¹ John Henry van der Meer, „Os instrumentos de tecla na propriedade D. Maria Bárbara, Rainha de Espanha“, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 2 (1992), S. 161–169.

²² Luigi Ferdinando Tagliavini und John Henry van der Meer, *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo. Collezione L. F. Tagliavini*, Casalecchio di Reno 1986, ²1987, Nr. 16.

²³ Kirkpatrick [s. Anm. 1], S. 184.

Bei den Kompositionen K. 483 und 485 ist dieser Vorgang nicht annehmbar, da in diesen beiden Werken sowohl F_7 als auch G_7 vorkommen. Die Note F_7 ist hier auch als solche notiert. Scarlatti muß also tatsächlich auch ein Cembalo mit F_7 als tiefstem Ton gekannt haben, wenn nicht in der Sammlung der Königin, im Besitz eines anderen Cembalospielers. Wie gesagt, K. 485 reicht oben bis g^3 .

Die Suite als Gattung

von Arnfried Edler

Wenn wir von der Suite für Tasteninstrumente sprechen, gehen wir gemeinhin von einer kleinen Auswahl bestimmter Werke aus, die uns als repräsentativ für eine größere Werkgruppe erscheinen. Wir bezeichnen sie als Gattung. Für die Klaviersuite haben in Deutschland – und sicher nicht nur hier – die drei jeweils sechs Suiten umfassenden Sammlungen von Johann Sebastian Bach – die *Englischen* und die *Französischen Suiten* sowie die *Partiten* des ersten Teils der *Clavier-Übung* – den Gattungsbegriff entscheidend geprägt, obwohl ihr Erscheinungsbild im Detail durchaus unterschiedlich ist. Eine wesentliche Ursache für ihre die Gattungsvorstellung prägende Rolle ist wohl, daß es sich bei Bachs Suiten um Zusammenstellungen von Sätzen handelt, die sich zu einem Zyklus zusammenschließen. Wesentlich für ihr geschlossenes strukturelles Profil ist die feste, regelmäßig wiederkehrende Anordnung bestimmter Satztypen an der gleichen Stelle. Allemande und Gigue definieren Eröffnung und Abschluß des Zyklus'. Gemeinsam mit Courante und Sarabande vertreten sie ausgeprägte Charaktere und lassen die hinzutretenden Sätze als Erweiterungen erscheinen. Sie vertreten mithin – ähnlich wie später die einzelnen Sätze innerhalb der Sonate – eine bestimmte Funktion innerhalb der Form des Zyklus': dies bewirkt, daß man die Suite als mit der Sonate vergleichbar empfunden hat, ja die Sonate als die gewissermaßen modernere, dem gewandelten Bewußtsein der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angepaßte und die Suite historisch ablösende zyklische Form ansehen konnte. Die Vorschaltung von großen Einleitungssätzen in Formen, die nicht aus der Sphäre des Tanzes, sondern aus der des „Stylus phantasticus“ stammen – also Präludien, Toccaten, Fantasien usw. – verstärkt im Fall der *Englischen Suiten* und von *Clavier-Übung I* den Eindruck, daß es sich bei Bachs Suiten um Zyklen handelt, die der späteren Sonate vergleichbar seien, ja eigentlich ihr früheres Gegenstück darstellen.

Wendet man indessen den Blick von Bach auf Suiten anderer Komponisten, dann wird der Begriff der Suite relativ uneinheitlich und verschwommen. Einen Extremfall stellen in dieser Hinsicht die als Suiten bezeichneten Satzverbände Georg Friedrich Händels dar¹. Es handelt sich um zumeist lockere Zusammenstellungen von überwiegend erheblich früher komponierten und häufig mehrfach revidierten Stücken. Sie entziehen sich aufgrund der Disparatheit der Inhalte und Formen von großenteils zu ganz verschiedenen Zeiten entstandenen Sätzen dem Vergleich nicht nur mit Bach, sondern es fällt schwer, sie überhaupt einer Gattungstradition zuzuordnen. Zweck besonders der

¹ Georg Friedrich Händel, *Klavierwerke I*, hrsg. v. R. Steglich, revidiert von T. Best, Kassel etc. 1993 (= Hallische Händel-Ausgabe Bd. IV/1), S. XV. – Terence Best, „Die Chronologie von Händels Klaviermusik“, in: *Händel-Jahrbuch* 27 (1981), S. 79–87; ders., „Handel's Harpsichord Music: a Checklist“, in: *Music in Eighteenth-Century England*, hrsg. v. C. Hogwood und R. Luckett, Cambridge 1983, S. 171–187, hier besonders S. 175.

1720 erschienenen *Suites de Pièces de Clavecin* – des ersten der beiden vom Komponisten selbst besorgten Drucke – war es, dem Erscheinen eines Raubdrucks zuvorzukommen, den die Verlage Roger (Amsterdam) und Walsh (London) gemeinsam vorbereiteten und in dem eine nicht autorisierte Auswahl von Stücken in teilweise fehlerhaften und unausgereiften Fassungen verbreitet wurde. Im Vorwort bemerkte Händel, er habe der Sammlung einige neue Stücke hinzugefügt, um sie „more usefull“ zu machen. Mit der Herausgabe kam es ihm also darauf an, die Vermarktung seiner Musik nicht anderen zu überlassen; er erstrebte eine „favourable reception“ beim Publikum, und er traf zu diesem Zweck eine Auswahl aus Stücken, die er in der Vergangenheit für andere Zwecke komponiert hatte. Der zeitliche Rahmen der Rückgriffe reicht von etwa drei bis zu zwanzig Jahren. Die philologische Rekonstruktion der Entstehung der Suiten gestaltet sich aufgrund der Überlagerung zahlreicher Fassungen und Werkschichten sowie wiederholter Auswechslungen zwischen unterschiedlichen zyklischen Zusammenhängen und sogar Übernahmen aus anderen Gattungsbereichen über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten hinweg zu einem schwierigen Problem. Gewiß spielte bei Händels Vorgehen seine Prägung durch den Opernbetrieb eine wesentliche Rolle: vieles erinnert an die dort gängige Praxis des Übernehmens im Sinn von „borrowings“², von Parodie und Pasticcio. Dennoch erhebt sich die Frage, ob Händel mit seiner Art der Zusammenstellung eine existierende Gattungsnorm in Frage stellte. Als Alternative wäre anzunehmen, daß sich die primär an Bach gewonnene Vorstellung von der Suite als einer aus Tanzsätzen bestehenden zyklischen Gattung in Wahrheit erst im nachhinein, aus dem historischen Rückblick heraus, gebildet hat.

Bereits in der Frühzeit der Klaviersuite zeigt sich, daß offenbar zwei Konzeptionen miteinander konkurrierten: auf der einen Seite stehen Johann Jakob Frobergers Tanzsatzfolgen in zwei als Autograph erhaltenen repräsentativen Prachtbänden, die er 1649 und 1656 für den Habsburger Kaiser Ferdinand III. anfertigte (der dritte autographe Band von 1658 enthält keine Suiten). In der damals üblichen Manier plazierte Froberger die Tanzsätze als Einzelstücke neben die Gattungen des „Stylus phantasticus“ und die *Partite*, wobei sich dieser Begriff nicht auf die Tanzsätze, sondern auf die Variationen „Auff die Mayerin“ bezieht.

² Vgl. *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowings*, hrsg. v. J. H. Roberts, 9 Bde., New York und London 1986.



Abb. 1: Johann Jakob Froberger, Titelblatt des IV. (Suiten-)Teils aus dem autographen *Libro Secondo* 1649, Wien, ÖNB³

Auf der anderen Seite vollzog sich etwa zur gleichen Zeit die Konstituierung der Klaviersuite in Frankreich. An ihrem Anfang stehen nicht individuelle Handschriften oder Drucke, sondern Sammelhandschriften mit Werken mehrerer Komponisten. Bereits die frühesten dieser Dokumente folgten dem Usus, die einzelnen Tänze lediglich nach Tonarten geordnet aneinanderzureihen. Damit wurde ein vorstrukturiertes Repertoire bereitgestellt, aus dem sich die Spieler/innen nach Belieben ihre Favoritstücke aussuchen konnten. Bereits in der Frühzeit der Clavecinmusik wurden diese Tänze nicht mehr ausschließlich mit ihren tradierten Namen, sondern nicht selten auch als *Pièces* bezeichnet. In dieser Wortwahl manifestiert sich eine beginnende Distanzierung von der Gebrauchsfunktion der Tänze. Zugleich öffnete sich die Clavecinmusik für individuellere, von Gattungstraditionen weniger oder gar nicht prädestinierte Gebilde. *Pièces de Clavecin* – nicht *Suite* – wurde später auf den Titelblättern der französischen Clavecinmusik-Drucke zur eigentlichen Gattungsbezeichnung. – Modellbildend wirkte gerade diesbezüglich Denis Gaultiers *Rhétorique des Dieux* (um 1655), insofern hier jeder Tonartengruppe Kupferstiche vorangestellt waren, auf denen „die Handlungen abgebildet sind, die von den Tonarten hervorgerufen werden“⁴.

³ Faksimile in: *17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque*, hrsg. v. A. Silbiger, Bd. 3.1, New York 1987, fol. 84r.

⁴ Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux*, Faksimile, hrsg. v. D. J. Buch, Madison 1990, S. 4.

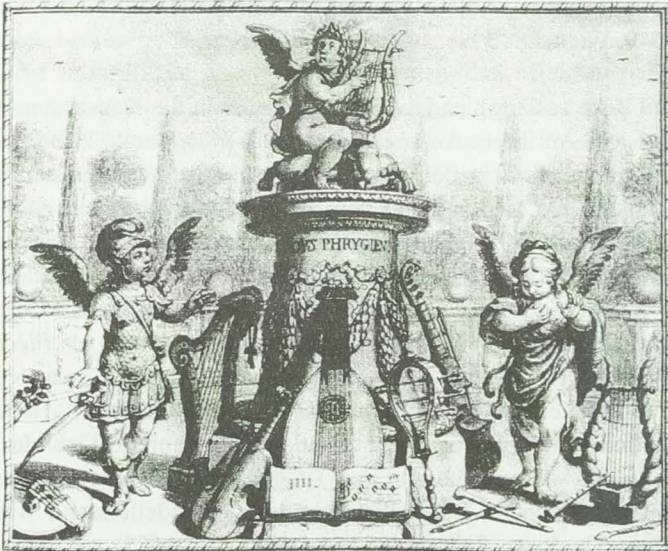
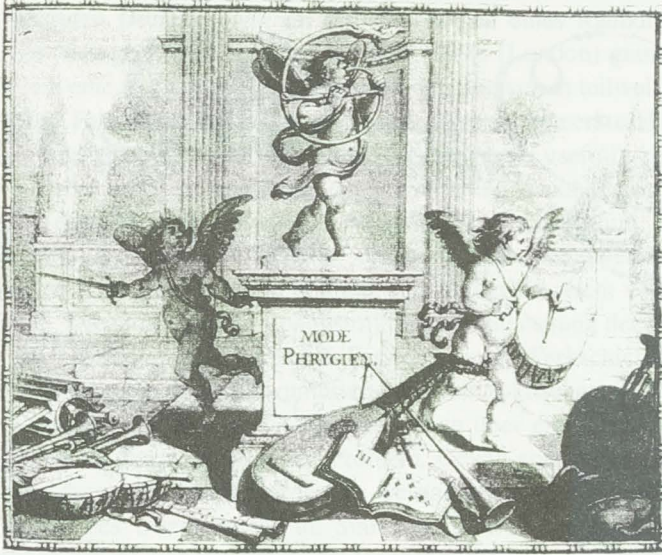


Abb. 2 a und b: Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux: Mode Phrygien, Mode Sous Phrygien*⁵

⁵ Ebd., S. 24 und 31.

Die griechischen Tonartennamen haben nichts mehr gemein mit den früheren Kirchentönen, denen sie im Humanismus zugeordnet worden waren (und natürlich erst recht nicht mit den tatsächlichen Tonarten der griechischen Antike): als „Mode dorien“ bezeichnete Gaultier beispielsweise das spätere *D-Dur*, als „Mode sous-dorien“ *A-Dur*, als „Mode phrygien“ *fis-Moll* usw. Auf diese Weise wurden die Tonarten des im Entstehen begriffenen Dur-Moll-Systems, für die es noch keine verbindlichen Benennungen gab, mit Hilfe einer mythologischen Emblematik eingeführt, die dem humanistischen Geist vertraut war und die Legitimierung der neuen Tonalität durch Verankerung in der Bildungstradition gewährleistete. – Im allgemeinen wurden die Tonarten zu dieser Zeit mit der Quint, dem Grundton sowie der Terz „mineur“ oder „majeur“ der betreffenden Dreiklangsstufe bezeichnet sowie nach „naturels“ und „transposez“ unterschieden. Gaultiers Modus-Bezeichnungen entsprechen der Anordnung in Marin Mersennes *Harmonie universelle* (1636/37), die ihrerseits – jedoch mit einigen Abweichungen – an das von Gioseffo Zarlino in den *Dimostrazioni harmoniche* (1571) entwickelte System der mit „Dorisch“ auf *C* beginnenden zwölf Modi anknüpfte.⁶ Es mischen sich also Vorstellungen des in seiner Frühphase befindlichen Generalbaßdenkens mit Restbeständen der modalen Tradition, wobei den Tonarten bestimmte Affekte zugeordnet wurden.

Auf dieser Grundlage nun wurde das Repertoire in den frühen Handschriften – an der Spitze dem Bauyn- und dem Parville-Manuskript – aufsteigend von *C-majeur* über *d-mineur*, *D-majeur*, *F-majeur*, *G-majeur*, *g-mineur*, *a-mineur*, *B-majeur* gruppiert. Die Anordnung nach Tonarten wurde freilich als Prinzip nicht im Bereich der Suite begründet. Es stammt vielmehr aus der liturgischen Orgelmusik, wo bereits seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – etwa in den Tabulaturen des Johannes von Lublin oder in den Drucken von Pierre Attaignant sowie bei Antonio de Cabezón – Psalmton- und Magnificat-Intonationen in sämtlichen Modi zusammengestellt wurden. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgten auch die Sammlungen der cantus-firmus-freien Gattungen wie Ricercari, Tientos, Kanzonen, Toccaten und Fantasien, die das Substrat des späteren „Stylus phantasticus“ bildeten, häufig dieser Anordnung, nicht jedoch die Tänze. In den französischen Klavier-Manuskripten wurde dieses Anordnungsprinzip übernommen, zugleich aber – und darin liegt ihre Modernität – von den Kirchentönen auf die im 17. Jahrhundert entstehende neue Tonalität übertragen, die sozusagen die Vor- oder Frühstufe des Dur-Moll-Systems repräsentiert. Nie zuvor war die Gattung der Klaviertänze einer solch systematischen Behandlung gewürdigt worden: deutlich wird das Bestreben, jeden der damals zur Verfügung stehenden Töne mit nicht nur einem, sondern einer ganzen Reihe von Klaviertänzen zu exemplifizieren. Dadurch, daß sie damit eine Funktion übernahm, die vorher der sakralen bzw. der ‚gelehrten‘ Tastenmusik

⁶ Die Bemerkungen zur Tonartentheorie beziehen sich auf Jean Rousseaus *Méthode claire, certaine et facile, Pour apprendre à chanter la Musique*, Paris 41691 (1. Edition 1683), zitiert nach Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main etc. 1983, S. 13 f. Vgl. auch Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3), S. 75–77.

vorbehalten gewesen war, erfuhr die Klaviertanzgattung eine ästhetische Aufwertung, die auch den Beginn ihrer Distanzierung von der früheren Gebrauchsfunktion markiert und die jenen Prozeß der Stilisierung der Tänze in Gang brachte, der für die weitere Entwicklung kennzeichnend ist. Zugleich leistete die französische Clavecinmusik einen in seiner Bedeutung kaum zu überschätzenden Beitrag zur Etablierung des neuen tonalen Denkens, indem sie erstmals im Rahmen einer nicht nur für professionelle Musiker, sondern auch für Liebhaber bestimmten musikalischen Gattung die neuen Tonarten einer breiten Schicht von Rezipienten bewußt machte. – Bezeichnenderweise fehlt den Suiten in den Autographen Frobergers eine vergleichbare Systematik der tonalen Anordnung. Dafür faßte er die Tanzsätze nicht als Einzelstücke auf, sondern ordnete sie zu individuell gestalteten Verbänden mit zyklischem Charakter, in denen jeder Satz an bestimmter wiederkehrender Stelle einen fest umrissenen Charakter repräsentierte und zugleich eine Funktion in der als mehrsätzig aufgefaßten Gesamtstruktur erfüllte.



Abb. 3: Froberger, Suite II/Allemande aus *Libro Secondo* 1649, Wien, ÖNB⁷

Frobergers Wiener Autographe beinhalten eine differenzierte Zusammenstellung von Klaviermusik der italienischen Tradition (der Froberger entstammte) und des damals eben von der Lautenmusik sich emanzipierenden französischen Clavecin-Stils. Die Stile

⁷ Faksimile in: *17th Century Keyboard Music* Bd. 3.1 [s. Anm. 3], fol. 84v.

und die sie tragenden Gattungen differenzierte er durch die Notation: die Suiten sind in der Klaviertabulatur auf Akkoladen zu zwei Systemen mit jeweils fünf Linien notiert, womit Froberger die Gattung dem französischen Bereich zuordnete und sie gegenüber den italienisch notierten Toccaten, Ricercari, Fantasien und Kanzonen absetzte.

Die zyklische Gestalt von Frobergers Folgen klavieristischer Tanzsätze war ein Novum und sollte als persönliche Prägung des Autors ebenso wahrgenommen werden wie das Erscheinungsbild der Bände als ganzes. Wohl konnte Froberger an die variativ-motivische Verbindung in den deutschen Ensemblesuiten vor 1618 (Paul Peuerl, Johann Hermann Schein, Isaac Posch) anknüpfen, überdies war er gewiß als perfekter Kenner der aktuellen stilistischen Situation – als der er sich hier auswies – auch bezüglich der Entwicklung der Lauten- und Consort-Musik der 1620er bis 1640er Jahre bestens im Bilde. Wann und wie dagegen Froberger die französische Lauten- und Clavecinmusik kennenlernte, ist nicht belegt, da innerhalb seiner Biographie die Periode zwischen 1645 und 1653 besonders schlecht dokumentiert ist. Das Interesse des weitgereisten und gut informierten Musikers an der französischen Clavecinmusik ist durch einen Brief des Gesandten des Prinzen von Oranien, William Swann, an dessen Sekretär Constantin Huygens vom 15. September 1649 aus Wien belegt. Swann schilderte darin Froberger als „un homme très rare sur les espinettes“ und fügte hinzu, er „habe diesem Meister einige Stücke von Herrn Chamboniers versprochen“. – Als aber Froberger im gleichen Jahr erstmals dreisätzig Klaviersuiten mit der Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande (allein Nr. 2 hat am Schluß als vierten Satz eine Gigue) und 1656 viersätzig mit der Gigue als Erweiterungssatz an zweiter Stelle mit den Merkmalen des französischen Clavecin-Stils vorlegte, konnte er sich hierin nicht an Jacques Champion de Chambonnières orientiert haben. Denn dieser stand eben erst im Begriff, die französische Clavecinschule zu begründen, und seine Werke kamen erst zwei bzw. anderthalb Jahrzehnte später im Druck heraus; noch später wurden sie in repräsentativen, jedoch keineswegs individuellen (geschweige autographen) Handschriften gesammelt und auch in diesen nicht zu Suiten im Sinn derer von Froberger zusammengestellt. Daß die normierte Anordnung der Klaviertanzfolgen von den Zeitgenossen als eine durch Froberger persönlich eingeführte Neuerung anerkannt wurde, belegt ein Vermerk von Matthias Weckmann (der Froberger ein musikalisch ebenbürtiger, befreundeter Partner war) auf Seite 9 des heute in der Yale-Universitätsbibliothek aufbewahrten Hintze-Manuskripts bei der Abschrift des Eröffnungssatzes der *D-Dur-Suite* (GA XX) von Froberger, den anstelle der Allemande eine „Meditation, faite sur ma Mort future la quelle se joue lentement avec discretion“ bildet. Weckmann vermerkte in einer Fußnote:

„NB Memento Morj Froberger?. hierauff Auch die Gigue hernach Courant Vndt Sarab hintn in diesen buch zu letzt gesetzt [Riedel liest: gesandt, Silbiger: gespielt] – Vndt so Setzt er Nun fast alle seine Sachen in Solcher Ordnung.“⁸

⁸ Zitiert nach Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1959, S. 75f., 97.

Besonders deutsche Komponisten von Klaviersuiten bevorzugten seit den 1670er Jahren die Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue, die sich wohl zuerst im Bereich der Repertoires für Baßviola (Du Buisson) und Laute (Esaias Reusner) durchsetzte. Das betrifft einmal die norddeutschen Organisten Matthias Weckmann in zwei der fünf im Lüneburger Manuskript KN 147 ohne Autorenangabe aufgezeichneten, jedoch wohl ihm zuzuschreibenden Suiten, sowie weiterhin Johann Adam Reincken und Dietrich Buxtehude in ihren in der Ryge-Tabulatur enthaltenen Suiten, und Christian Flor in dem erst kürzlich als von ihm stammend nachgewiesenen, auf 1687 datierten Tabulaturmanuskript Lüneburg Mus. ant. pract. 1198. Zum anderen weisen auch die mittel- und süddeutschen Suiten, darunter die erste deutsche Druckveröffentlichung, des Nürnberger Organisten Benedict Schultheiß' *Muht- und Geist-Ermunternde Clavier=Lust*, die 1679/80 in zwei Teilen erschien, die neue Ordnung auf. Immer noch bezeichnete keiner dieser Komponisten die Satzfolgen als Suiten. Indessen kam – wohl vor allem durch die weitverbreitete *Clavier-Übung* von Johann Kuhnau aus dem Jahr 1689 – der Terminus „Parthia“ bzw. „Partie“ auf. Diese Übernahme akzentuiert den Charakter der Einzelstücke als Teile („partes“) eines musikalischen Ganzen, die der für die Tanzstücke traditionellen Aufeinanderfolge von Gruppen gleichen Typs tendenziell zuwiderlief. Vor allem in Mitteldeutschland bürgerte sich diese Gattungsbezeichnung für den Satzverband ein, wie die Sammlung von Johann Krieger von 1697 zeigt; in diese Tradition reihte auch Johann Sebastian Bach seine *Clavier-Übung I*. – Diesem Trend folgten auch die Verleger der ersten Druckausgaben von Frobergers Suiten in den 1690er Jahren: zuerst 1693 der Mainzer Ludwig Bourgeat, dann 1696/97 die Amsterdamer Estienne Roger und Pierre Mortier; letztere bezeichneten die Reihen der Tanzsätze als *suittes de clavessin* und andererseits die von ihnen vorgenommene Umgruppierung als „meilleur ordre“. Damit trugen sie dazu bei, daß sich der Terminus allmählich (vor allem seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts durch die Schriften Johann Matthesons, beginnend mit dem *Neueröffneten Orchestre* 1713) als Gattungsbezeichnung etablierte⁹. Letztlich haben also Verleger den Ausschlag für die Durchsetzung des Terminus als Gattungsbezeichnung gegeben, und mehr als ein Jahrhundert verging von den Anfängen zyklischer Suitenverbände um 1610 bis zur abschließenden zyklischen und terminologischen Normierung 1713. An diesem Prozeß partizipierte die Klaviermusik seit 1649.

⁹ Thomas Schipperges, Art. „Suite“, in: *HmT* 1991, S. 7.; ders.: Art. „Partita“, in: *HmT* 1992, S. 5f.

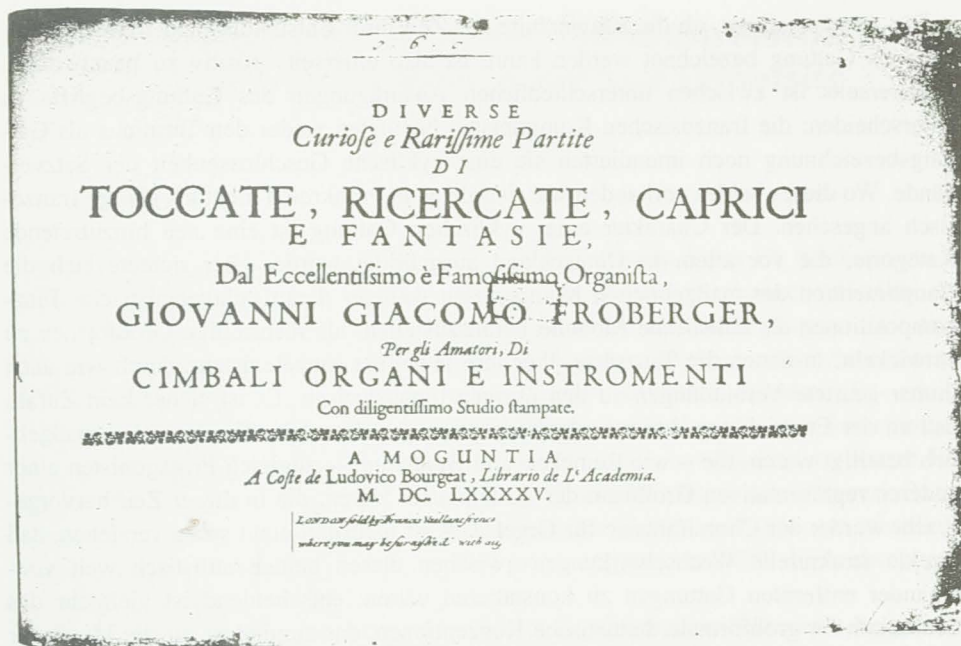


Abb. 4: Froberger-Suiten. Faksimile des Titelblattes des Mortier-Druckes¹⁰

Die französisch-deutsche Differenz bezüglich des Gattungsbegriffs „Suite“ schlug sich auch in der Musiktheorie nieder. Der französische Kirchenkapellmeister Sébastien de Brossard bezeichnete in seinem bedeutenden *Dictionnaire de musique* (1703/05) die von einem Prélude eingeleitete Zusammenstellung von „Dances ou Airs sérieux“ (darunter verstand er Allemande, Pavane, Courante) und „Airs gays“ (Gigue, Passacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne) als „Sonates da camera“ und ordnete sie als Gattung der italienischen Musik zu¹¹; ein Artikel „Suite“ kommt in Brossards *Dictionnaire* nicht vor. Demgegenüber erklärte ein Jahr später (1706) der Berliner Kantor Martin Heinrich Fuhrmann die Allemande als „Proposition in einer musicalischen Suite, daraus die Corrente, Sarabande und Gigue als partes fließen“¹². Für den Franzosen war also der „meilleur ordre“ ein Spezifikum der italienischen Ensemble-, nicht aber der Clavecinmusik. Deshalb wandte er auf ihn die italienische Bezeichnung „Sonata“ an, während für den Deutschen der gefestigte zyklische Zusammenhang das konstituierende Merkmal der Gattung „Suite“ bedeutete, die er als eine Entfaltung der in der Allemande enthaltenen musikalischen Substanz – unabhängig von der Besetzung – ansah.

¹⁰ In: *17th Century Keyboard Music* Bd. 4, New York.

¹¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 21705 (Reprint Hilversum 1965), S. 119.

¹² Martin Heinrich Fuhrmann, *Der musikalische Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die edle Sing= Kunst nach heutiger Manier [...] einbringen kann [...]*, Franckfurt a. d. Spree [= Berlin] 1706, S. 87.

Die Ausgangsfrage, ob die Klaviersuite zur Zeit ihrer Entstehung und frühen Entfaltung als Gattung bezeichnet werden kann, ist also einerseits positiv zu beantworten. Andererseits ist zwischen unterschiedlichen Ausprägungen des Gattungsbegriffs zu unterscheiden: die französischen Komponisten benutzten weder den Terminus als Gattungsbezeichnung noch intendierten sie eine zyklische Geschlossenheit der Satzverbände. Wo dieses beides vorhanden war, wurde es in Frankreich nicht als genuin französisch angesehen. Der Charakter einer zyklischen Gattung ist eine neu hinzutretende Kategorie, die vor allem in Deutschland ausgebildet wurde. Hier richtete sich die Hauptintention der maßgeblichen Komponisten weniger darauf, clavecinistische Tanzkompositionen als stilistische Modelle herauszustellen, als mehrteilige Großformen zu entwickeln, in denen die Tanzsätze über ihre jeweilige Einzelsexistenz durch wie auch immer geartete Verbindungen zu den übrigen hinausweisen. Es ist sicher kein Zufall, daß an der Entwicklung dieser Suitenkonzeption gerade solche Komponisten maßgeblich beteiligt waren, die – wie Reincken und Buxtehude – zugleich Protagonisten einer anderen repräsentativen Großform der Tastenmusik waren, die in dieser Zeit hervorgebracht wurde: der Choralphantasie für Orgel. Das ist natürlich nicht so zu verstehen, daß direkte strukturelle Wechselwirkungen zwischen diesen beiden stilistisch weit voneinander entfernten Gattungen zu konstatieren wären; entscheidend ist vielmehr das Sensorium für großformale thematische Konzeptionen, das zumindest für die Musik für Tasteninstrumente eine historisch neue Dimension bedeutet. – Voraussetzung für diese Konzeption der Cembalosuite war mithin, daß dem einzelnen Stück ein stärkeres ästhetisches Eigengewicht zuerkannt wurde; dies war bereits in Frankreich geschehen, dort jedoch im Sinn der Modellfunktion der jeweiligen Einzelausprägung. Demgegenüber bezog sich die Erkenntnis der deutschen Komponisten darauf, daß das erhöhte ästhetische Eigengewicht die Tanzsätze zugleich dazu befähigte, als konstitutive (wenngleich noch keineswegs unersetzliche oder auch nur unverwechselbare) Glieder eines größeren zyklischen Ganzen zu fungieren. Daß diese Tendenz allgemeinen Denkstrukturen der Zeit entsprach, lehrt etwa ein Blick auf die *Monadologie* von Gottfried Wilhelm Leibniz (1714/20), in der der Gedanke der Einheit innerhalb einer Vielzahl von individuell ausgeprägten Teilen in mannigfachen Bezügen begegnet. Die Einheit des Kunstwerkes – und darin exemplarisch des aus Einzelementen bestehenden Zyklus' – hat ihre *raison d'être* darin, dem Denken Gelegenheit zu geben, Beziehungssysteme zu konstituieren bzw. sie rezeptiv aufzudecken. Die Entstehung eines geistigen Bedürfnisses nach Einheit in der Mannigfaltigkeit war die Voraussetzung dafür, daß zyklische Gestaltungen sich entwickelten, die aus individuell geprägten, aber in einem ‚vernünftigen‘, funktional bestimmten Verhältnis einander zugeordneten Einzelteilen gebildet sind.

Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University

von Peter Wollny

Unser heutiges Bild der thüringischen Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts ist in vieler Hinsicht noch ausgesprochen vage. Zwar hat das musikalische Umfeld des jungen Johann Sebastian Bach wie auch der älteren Bach-Familie in jüngerer Zeit dank der Hans-Joachim Schulze geglückten Identifizierung des Urhebers zweier monumentaler Anthologien – des *Andreas-Bach-Buchs* und der *Möllerschen Handschrift* – erheblich an Konturen gewonnen¹; seit nämlich der Hauptschreiber jener beiden Sammlungen als Bachs ältester Bruder Johann Christoph erkannt wurde, hat das dort vertretene Repertoire, das unter anderem einen repräsentativen Querschnitt durch das Frühwerk Bachs enthält, eine völlige Neubewertung erfahren. Dennoch bleiben nach wie vor erhebliche Lücken in unserer Kenntnis der thüringischen Szene um und vor 1700, die in absehbarer Zeit auch wohl kaum zu schließen sein werden.

Die schwierige Sachlage, mit der die Forschung sich konfrontiert sieht, liegt darin begründet, daß sich im Thüringer Raum kaum nennenswerte Quellenbestände erhalten haben. Offenbar gab es während der „kritischen“ Zeit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vor Ort keine Bibliotheken oder sonstigen Institutionen, die imstande gewesen wären, Musikhandschriften aufzunehmen und zu bewahren, und es ist vornehmlich dieser Umstand, der die Abwanderung oder Vernichtung der thüringischen Musikdenkmäler des 17. Jahrhunderts bedingte. Dieses Schicksal traf übrigens nicht nur die Tastenmusik, sondern in noch weit gravierenderem Maße auch die Vokalmusik jener Zeit, von der sich nur kümmerliche Reste erhalten haben.

Vor dem Hintergrund dieser düsteren Situation ist die Quellenforschung besonders darum bemüht, die versprengten Einzelstücke wieder zusammenzutragen und sie zu einem wenn auch bruchstückhaften Bild zusammenzusetzen. Mit den verbesserten Methoden der Schreiber- und Papierforschung sowie auch dem Hilfsmittel der Mikroverfilmung ist es heute leichter als ehemals möglich, ihrem ursprünglichen Kontext ent-rissene Musikhandschriften bestimmten Überlieferungskreisen – im Idealfall auch konkreten Einzelpersonen – zuzuordnen.² Es braucht nicht betont zu werden, daß ein Großteil der Detailarbeit noch zu leisten ist, doch ermutigen mitunter verblüffende Ent-

¹ Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 29–56; Robert Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Manuscripts from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Phil. Diss. Harvard University 1987.

² Vgl. etwa Yoshitake Kobayashi, „Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente“, in: *Bachiana et alia Musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Rehm, Kassel etc. 1983, S. 168–177; sowie Hans-Joachim Schulze, „Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA“, in: *BJb* 77 (1991), S. 177–181.

deckungen immer wieder zur Weitersuche und geben Hoffnung, eines Tages eine Art musikalischer Topographie Thüringens entwerfen zu können und auch solche Musiker zu würdigen, die heute – da keine einzige musikalische Quelle mehr von ihrem Wirken kündigt – nurmehr ein Schattendasein in der regionalgeschichtlichen Literatur fristen.

Aber auch aus anderen Gründen wäre eine möglichst umfassende Aufarbeitung des Thüringer Quellenmaterials wünschenswert. Denn nur auf einer möglichst breiten Basis sind Studien zur Verbreitung und Rezeption bestimmter Repertoires (wie zum Beispiel der französischen, italienischen, aber auch der spezifisch nord- oder süddeutschen Tastenmusik) sinnvoll und können helfen, den vermutlich besonderen Status von Quellen wie der *Möllerschen Handschrift* oder dem *Andreas-Bach-Buch* näher zu bestimmen. Ist beispielsweise die große Zahl der in diesen beiden Sammlungen anzutreffenden französischen Werke (darunter Kompositionen von Jean-Baptiste Lully, Nicolas Lebègue, François Dieupart, Marin Marais und Louis Marchand) für Thüringen um 1700 typisch oder atypisch? Wie sieht es mit der Verbreitung norddeutscher Werke in Thüringen aus? Waren hierfür – wie es heute scheinen will – ausschließlich persönliche Kontakte zu Zentren wie Hamburg, Lüneburg oder Lübeck verantwortlich, oder gab es daneben ein kursierendes und mehr oder weniger allgemein zugängliches Standardrepertoire? Diesen und ähnlichen Fragen kann hier nicht weiter nachgegangen werden; es soll lediglich auf die Bedeutung hingewiesen werden, die der quellenbezogenen Forschung und einer Verfeinerung ihrer Untersuchungsmethoden zukommt. Dementsprechend wollen meine nachfolgenden Ausführungen auf eine Reihe bisher kaum beachteter Quellen hinweisen, diese anhand einiger Marginalien charakterisieren und sie im Sinne des soeben Ausgeführten einordnen.

Von zentraler Bedeutung für die Erforschung der mitteldeutschen Clavier- und Orgelmusik ist die Sammlung des amerikanischen Musikgelehrten Lowell Mason, die 1873 der Yale University gestiftet wurde.³ Die Lowell Mason Collection besteht zum wesentlichen Teil aus der musikalischen Bibliothek des Darmstädter Hoforganisten Johann Christian Heinrich Rinck, die Mason 1852 bei einer Reise nach Deutschland aus dessen Nachlaß erwerben konnte. Rinck stammte aus Thüringen; er wurde am 18. Februar 1770 in Elgersburg bei Ilmenau geboren und begab sich 1786 nach Erfurt, um dort bei dem ehemaligen Bach-Schüler Johann Christian Kittel zu studieren. 1790 wurde er Organist in Gießen; 1805 tauschte er diese Position gegen eine vergleichbare Anstellung in Darmstadt ein, wo er mehr als 40 Jahre wirkte und schließlich am 7. August 1846 starb.⁴ Rincks musikgeschichtliche Bedeutung liegt weniger in seinem Wirken als Orgelkomponist und -pädagoge; wichtiger ist, daß er – ausgestattet mit ausgeprägtem antiquarischen Interesse und musikhistorischem Wissen – eine große Sammlung vorzugsweise

³ Vgl. Henry Cutler Fall, *A Critical-Bibliographical Study of the Rinck Collection*, M. A. Thesis Yale University 1958. Zu Lowell Mason vgl. den Artikel von Harry Eskew in: *NGroveD*, Bd. 11, London 1980, S. 748–750.

⁴ Zur Biographie Rincks siehe vor allem Friedrich Wilhelm Donat, *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*, Bad Oeynhausens 1933, sowie Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel etc. 1984, S. 208–212.

älterer Orgel- und Claviermusik zusammentragen konnte, da er zu einer Zeit aktiv wurde, als viele wertvolle Handschriften aus Familien- und Privatbesitz zum Verkauf anstanden und in diesen Jahren entweder neue Besitzer fanden oder – wie in der Mehrzahl der Fälle – verlorengingen. Der in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek erhaltene Briefwechsel Rincks⁵ zeigt, daß dieser auch in seiner Darmstädter Zeit noch als Sammler speziell Thüringer Musik tätig war und durch seine intensiv gepflegten Kontakte zu anderen Schülern Kittels und weiteren Thüringer Musikern seine Musiksammlung stetig zu erweitern vermochte.

Rincks Sammlung entstand im wesentlichen auf zweierlei Weise. Zum einen kopierte er sich eigenhändig – manchmal unterstützt von einem Helfer, der wohl in seinem Schülerkreis zu suchen ist – interessante Orgelwerke aus Quellen, die ihm leihweise zugänglich gemacht wurden. Zum anderen erwarb er – wo immer dies möglich war – ältere Musikhandschriften. An wertvollen Handschriften des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts in der Sammlung Rinck sind etwa die beiden Sammelbände des Gehrener Kantors Johann Christoph Bach (LM 4982 und LM 4983) zu nennen – in gewisser Weise Gegenstücke zu den oben erwähnten Anthologien des Ohrdruffer Organisten gleichen Namens – sowie eigenhändige Abschriften von Bachs Weimarer Vetter Johann Gottfried Walther⁶ und ferner eine wichtige Gruppe mit frühen Bach-Abschriften aus dem Besitz des noch nicht näher einzuordnenden Johann Ernst Heinrich Rein⁷.

Einige Orgelwerke von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach⁸ aus dem Besitz seines Erfurter Mitschülers bei Kittel, Michael Gotthard Fischer, erhielt Rinck laut Briefen vom 24. Juni und 2. Juli 1827 über den Karlsruher Hofmusiker und Fischer-Schüler Köhler.⁹ Nach Köhlers Mitteilung geht die bekannte Notiz auf Fischers Kopie der „dorischen“ *Toccata und Fuge* BWV 538¹⁰, nach der Bach das Werk „bey der Probe der großen Orgel in Cassel“ gespielt habe, auf eine Erzählung Kittels zurück. Die von Köhler in seinem ersten Brief erwähnte Handschrift mit einem vermeintlich „eigenhändigen geschriebenen fugierten Choral v. Seb. Bach“ ist offenbar identisch mit einer heute in Carpentras befindlichen Abschrift der Choralpartita *Sei begrüßet Jesu gütig* BWV 768.¹¹ Die sich anscheinend aus mehreren, zeitlich verschiedenen Schichten zusammensetzende Widmung auf der Titelseite der Quelle wäre angesichts dieser Erkenntnis erneut zu überprüfen.¹²

⁵ Vgl. Friedrich Noack, „Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 10 (1953), S. 323–337.

⁶ Von Walthers Hand stammt die Abschrift von Johann Caspar Ferdinand Fischers Suitensammlung *Musicalischer Parnassus* (LM 4695) sowie von Johann Sebastian Bachs *Präludium und Fuge* in C-Dur BWV 545 in der dreisätzigen Fassung mit dem Mittelsatz der *Triosonate* BWV 529 (LM 4718).

⁷ Vgl. Herz, *Bach-Quellen* [s. Anm. 4], S. 219–223, und NBA V/6.1 *Kritischer Bericht*, S. 99.

⁸ Heute in der Yale University unter der Signatur LM 4839 und LM 4944 aufbewahrt.

⁹ Vgl. Noack, „Briefsammlung“ [s. Anm. 5], S. 335.

¹⁰ Signatur LM 4839e.

¹¹ Vgl. NBA IV/1 *Kritischer Bericht*, S. 200–204.

¹² Unklar ist, ob Donats Mitteilung (S. 35, s. Anm. 4) zutrifft, nach der Rinck von seinem ehemaligen Lehrer Kittel „eine große Zahl von Manuskripten“ zum Geschenk erhielt. Bislang ist in der Sammlung Rinck kein

Trotz der sensationellen Entdeckung einer Sammelhandschrift mit 60 frühen Orgelchoralen Johann Sebastian Bachs im Gedenkjahr 1985 durch Christoph Wolff¹³ und der daraufhin einsetzenden intensiveren Beschäftigung mit der Sammlung Rinck sind die in ihr enthaltenen Schätze jedoch noch längst nicht erschöpfend ausgewertet; dies gilt verblüffenderweise auch für den Bereich des Bachschen Frühwerks.

Die von Rinck und seinem unbekanntem Helfer kopierte Sammelhandschrift LM 4843 wurde von Rinck mit dem Titel *Choräle | di | Seb. Bach* versehen, obwohl eines der 19 in ihr enthaltenen Werke die Bezeichnung „di Walther“ trägt und sich auch anderwärts als dessen Komposition verifizieren läßt (Nr. 6)¹⁴. Unter den übrigen 18 Werken sind lediglich die ersten fünf sowie das siebte eigens mit Bachs Namen versehen; nur die letztgenannte Komposition, die Choralpartita *Christ, der du bist Tag und Licht*, findet sich bei Schmieder¹⁵ verzeichnet (BWV 766, dort unter dem Titel *Christ, der du bist der helle Tag*; abweichend von der geläufigen Satzfolge überliefert LM 4843 das Werk in einer um einen Satz verkürzten, sechssätzigen Fassung, ohne BWV 766/6)¹⁶.

Wie sich am Schriftbefund ablesen läßt, besteht die Handschrift aus zwei Schichten. Die erste, von Rinck selbst kopierte (fol. 2r–4v), umfaßt die Nummern 1–6, enthält also die fünf Bach zugeschriebenen, bislang unveröffentlichten Kompositionen und schließt mit der Komposition Walthers. Auf eine Leerseite folgt ab fol. 5v die von dem unbekanntem Nebenschreiber kopierte zweite Schicht, die mit der Frühfassung von BWV 766 beginnt und insgesamt dreizehn Kompositionen umfaßt.¹⁷ Nur an wenigen Stellen läßt sich hier die revidierende Hand Rincks ausmachen. Der diplomatische Befund legt die Feststellung nahe, daß die ersten sechs Nummern aus einer anderen Vorlage kopiert wurden als die übrigen Stücke.

Autograph Kittels nachgewiesen; die nicht von Rinck geschriebenen Bachiana stammen, wie oben gezeigt wurde, aus dem Nachlaß M. G. Fischers.

¹³ Vgl. *The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle*. Faksimile-Ausgabe mit einer Einleitung von Christoph Wolff, New Haven 1986; C. Wolff, „Zur Problematik der Chronologie und der Stilentwicklung des Bachschen Frühwerks, insbesondere zur musikalischen Frühgeschichte des Orgelbüchleins“, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Leipzig, 25.–27. März 1985, hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 449–455; sowie ders., „Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral ‚Der Tag der ist so freudenreich‘ BWV 719“, in: *BjB* 83 (1997), S. 155–167.

¹⁴ Es handelt sich um Vers 2 des in DDT 26/27, S. 52–53, veröffentlichten Chorals *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*.

¹⁵ Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990.

¹⁶ Daß diese Auslassung keine Eigenmächtigkeit des Kopisten reflektiert, beweist eine in der Sammlung Scheibner der Musikbibliothek Leipzig enthaltene Konkordanzquelle (Ms. 4, 16), die mit LM 4843 auch die wichtigsten Sonderlesarten teilt. Vgl. NBA IV/1 *Kritischer Bericht*, S. 185 und 189–191, sowie Peter Krause, *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Leipzig 1964 (= Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig), S. 28.

¹⁷ Unter den hier anonym überlieferten Stücken befinden sich Kompositionen von Johann Pachelbel, Johann Heinrich Buttstedt und Nikolaus Vetter. Siehe hierzu die von mir gemeinsam mit Jean-Claude Zehnder vorbereitete Ausgabe von LM 4843 (19 Orgelchoräle von Johann Sebastian Bach und dem Thüringer Umkreis), die demnächst im Carus-Verlag erscheinen wird.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the title is written in cursive: "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ". To the right of the title, the name "Joh. Bach" is written. The music is arranged in two systems, each with two staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of Baroque keyboard music. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Abb.: J. S. Bach (?), *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, Abschrift von J. C. H. Rinck, New Haven, Yale University, LM 4843, S. 3

Die Frage der Echtheit dieser fünf unbekanntenen, in der durch Rinck überlieferten Quelle Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Choräle ist nicht eindeutig zu beantworten. Die Stücke sind – trotz gewisser kompositorischer Unzulänglichkeiten, von denen manche auf Textverderbnisse zurückgehen mögen – überaus originell und fügen sich nicht in die Typik des thüringischen Orgelchorals ein. Die hier versammelten Werke scheinen jedenfalls ebenso außerhalb der Tradition zu stehen wie die frühen Bach-Choräle der Neumeister-Sammlung, in denen nach C. Wolff Bachs Bestreben sichtbar wird, „norddeutsche Muster und mitteldeutsche Modelle zu verschmelzen und sich gleichzeitig über sie hinauszuschwingen.“¹⁸ Die Tendenz zur Verschmelzung unterschiedlicher Form- und Stilmodelle ist in der Tat auch in den hier versammelten Stücken allenthalben sichtbar, so etwa in dem Orgelchoral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, der in der Quelle als „Aria“ bezeichnet ist und in dem die in schlichtem Satz dargebotene Choralmelodie durch ein freies Vorspiel eingeleitet wird, welches zum Ende des Stücks wieder aufgegriffen wird. Auf diese Weise erhält das Werk eine liedhafte Qualität, bleibt aber gleichwohl ein reines Orgelstück, das wohl kaum als Transkription eines realen Vokalsatzes aufgefaßt werden kann. Diesem anderwärts anscheinend völlig unbekanntem Typ des „Arien-Choralsvorspiels“ entsprechen in der hier vorgestellten Sammlung immerhin drei Stücke. Insgesamt scheinen die Vorspiele in LM 4843 auch zeitlich etwa auf einer Stufe mit den Neumeister-Chorälen zu stehen; manches spricht gar für eine noch frühere Entstehung.

Eine weitere interessante Quelle aus dem Umkreis der Bach-Familie liegt in der kleinformatigen Handschrift LM 4693 vor. Sie enthält singular eine *Partia. [...] ex A. moll | di | J. M. Bach*. Papier- und Handschriftenbefund erlauben die Datierung der Quelle auf das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts; das Wasserzeichen „A mit Dreipaß“ stammt aus der Arnstädter Papiermühle und weist somit auf den engsten Umkreis des Gehrener Organisten und ersten Schwiegervaters Johann Sebastian Bachs. Bei der Handschrift dürfte es sich um die einzige bekannte Quelle eines Instrumentalwerks Johann Michael Bachs aus dem direkten Umfeld des Komponisten handeln. Möglicherweise stammt sie sogar aus dem engeren Familienkreis. Der Schreiber der Noten harrt zwar noch der endgültigen Identifizierung, doch weist der von anderer Hand hinzugefügte Titel starke Ähnlichkeiten mit der Handschrift von Johann Michael Bachs Amtsnachfolger Johann Christoph Bach (1673–1727) auf; damit rückt die Quelle hinsichtlich ihrer Überlieferung in die Nähe der beiden erwähnten Sammelbände LM 4982 und LM 4983.

Was bislang nicht erkannt wurde, ist die Tatsache, daß das hier überlieferte Werk nicht vollständig ist. Titelblatt und Kopftitel erwähnen nämlich zweimal explizit „Spinetto. 1.“; dies impliziert die einstmalige Existenz eines „Spinetto. 2.“, dessen Fehlen sich auch tatsächlich an der kompositorischen Faktur der erhaltenen Stimme erkennen läßt. Damit ist das Stück – eine kleine, technisch wenig anspruchsvolle Suite mit der Satzfolge Präludium, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue – einer der frühesten Belege im mitteldeutschen Raum für das Musizieren auf zwei Cembali. Wir wissen, daß

¹⁸ Wolff, „Zur Problematik“ [s. Anm. 13], S. 454.

Kompositionen für zwei Cembali in der Bach-Familie später eine besondere Bedeutung hatten; zu nennen sind etwa die einschlägigen Kompositionen Johann Sebastian Bachs, vor allem das vermutlich frühe *Concerto senza Ripieno* BWV 1061¹⁹, sowie entsprechende Kompositionen seiner Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, aber auch die „musicalien auff zwey Clavire“, die der Jenaer Organist Johann Nikolaus Bach in einem Brief aus dem Jahre 1728 erwähnt.²⁰ Daß Kompositionen dieses Zuschnitts aber bereits so früh – etwa 50 Jahre vor dem letztgenannten Datum – im Kreis der Familie entstanden, ist ein neues und kennenswertes Detail.

Handschriften vom Typ der eingangs beschriebenen Sammlung von Choralvorspielen (oder auch der berühmten Neumeister-Sammlung) sind in der Musikbibliothek Rincks in größerer Zahl enthalten. Zwar findet sich nicht immer der große Name Bach, doch für das eingangs skizzierte Verständnis der mitteldeutschen Orgelszene vor und um 1700 sind auch diese Quellen von Bedeutung. Die Handschrift LM 4655 mit einem singulär überlieferten Choralvorspiel über *Ermuntre dich, mein schwacher Geist* von Jakob Adlung läßt sich anhand schriftkundlicher Merkmale einer Gruppe früher thüringischer Bach-Quellen zuordnen, die deutlich ein und derselben Schreiberschule entstammen.²¹ Die lediglich regionale Bekanntheit dieses Komponisten erlaubt eine Eingrenzung der gesamten Quellengruppe auf den Erfurter Raum; auf eine baldige Identifizierung des Kopisten lassen dessen in der Abschrift mitgeteilten Initialen „J. G. R.“ hoffen.

Eine weitere Sammlung mit 29 Choralvorspielen (LM 4966) läßt sich durch die Identifizierung eines der Stücke als Komposition des Gothaer Hofkapellmeisters Christian Friedrich Witt ebenfalls dem westlichen Thüringen zuordnen; die Ermittlung zusätzlicher Konkordanzen wird auch hier sicherlich im Laufe der Zeit weitere Erkenntnisse liefern.

Abschließend sei noch der Sammelband LM 5005 erwähnt, der sich aufgrund des Wasserzeichenbefunds (Papiermühle Oberweimar) dem Umkreis von Bachs erstem Wirkungsort als Hoforganist zuordnen läßt; die Handschrift dürfte allerdings schon geraume Zeit vor Bachs Amtsantritt entstanden sein. Das Hauptkorpus dieser Quelle bildet eine Abschrift von Johann Erasmus Kindermanns Sammlung *Harmonia organica*, die in Nürnberg im Jahre 1645 veröffentlicht wurde. Neben Kindermann sind lediglich zwei weitere Komponisten namentlich genannt – der bereits im September 1663 verstorbene Weimarer Hofmusiker Christian Herwig (Herbig)²², der mit drei als „Canzone“ bezeichneten Choralfügen (*Vater unser im Himmelreich*, *Christ lag in Todesbanden* und *Nun komm der Heiden Heiland*) vertreten ist, sowie der Wiener Organist Wolfgang Ebner (1612–1665), dessen Name zu Beginn einer recht einheitlichen Serie von Tocca-

¹⁹ Vgl. Karl Heller, „Zur Stellung des Concerto C-Dur für zwei Cembali BWV 1061 in Bachs Konzert-Œuvre“, in: *Bach-Konferenz Leipzig* 1985 [s. Anm. 13], S. 241–252.

²⁰ Vgl. H.-J. Schulze, „Die Bachen stammen aus Ungarn her'. Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs aus dem Jahre 1728“, in: *BJb* 75 (1989), S. 213–220.

²¹ Vgl. NBA IV/1 *Kritischer Bericht*, S. 202–203. Ob alle dort verzeichneten Quellen tatsächlich von der Hand eines einzigen Schreibers stammen, bedarf noch der genauen Prüfung.

²² Vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel 1958, insbesondere S. 35–36 und 117.

ten genannt ist. Daneben tritt das bislang noch nicht auflösbare Monogramm „AV“ beziehungsweise „AV. J.“ auf. Der durch die Kompositionen Ebners und Kindermanns dokumentierte süddeutsche und österreichische Einschlag des Repertoires findet eine Entsprechung in der Zusammensetzung eines auf 1662 datierten Inventars der Weimarer Hofkapelle, das für den Bereich der Vokal- und Instrumentalmusik eine ganz ähnliche Orientierung zeigt.²³ Laut einer in diesem Inventar enthaltenen Notiz wurden die genannten Werke auf einer eigens zum Zweck des Musikalienerwerbs unternommenen Reise des Kapellmeisters Adam Drese angeschafft, und auf dieselbe Weise mag auch das Repertoire unserer Handschrift, die anscheinend das einzige erhaltene Zeugnis aus jener Zeit darstellt, nach Weimar gelangt sein.

²³ Vgl. Eberhard Möller, „Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen“, in: *SchützJb* 10 (1988), S. 62–85, sowie Peter Wollny, „Zum Problem der Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692) I“, in: *BJb* 82 (1996), S. 155–158.

Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg

von Ulrich Leisinger

In der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien findet sich unter der Signatur SM 19455 das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg. Der alte Band mit dem Titel *Liure de son altesse / Serenissime Madame / La princesse amalie / de Brunswic et Lunebourg* hat bei der Katalogisierung die Aufmerksamkeit des zuständigen Bibliothekars nicht zu erregen vermocht. Denn obwohl einige Stücke mit Namen versehen sind¹ und andere Kompositionen anhand der Titel ohne Mühe als Transkriptionen nach Opern von Jean-Baptiste Lully hätten erkannt werden können, wurde das Klavierbuch unter den Anonyma abgelegt. Es fehlt daher in der Bibliographie zu Bruce Gustafsons dreibändiger Studie zu den Quellen der französischen Klaviermusik im 17. Jahrhundert² ebenso wie in den einschlägigen Werkverzeichnissen. Der Band, der bei einer systematischen Durchsicht der Anonyma der Österreichischen Nationalbibliothek ans Licht kam³, bietet zunächst keinen Aufschluß über seine Überlieferungsgeschichte; die Beschränkung auf einen einzigen Vornamen auf dem Titelblatt des Klavierbüchleins erschwert die Identifizierung der Namensträgerin im weitverzweigten Welfenhaus, so daß wir uns zuerst dem Repertoire des Bandes zuwenden müssen, ehe an eine Einordnung in den historischen Kontext gedacht werden kann.

Von den 96 Blättern des querformatigen Bandes, von denen zwei keine Folierung erhalten haben, ist nur ein kleiner Teil beschrieben, wie der folgenden Tabelle 1 entnommen werden kann.⁴

¹ Wir finden hier beispielsweise eine „courante de mr richar“ oder „rigodons de mr fauier“.

² Bruce Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary*, 3 Bde., Ann Arbor/Mich. 1977–1979.

³ Im Rahmen von Quellenstudien zur Heidelberger Dissertation des Autors *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils (bis ca. 1785)*, Laaber 1994 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 23).

⁴ Format 19 x 24,5 cm; ohne Wz. S. 1 Titel, S. 2 leer, S. 3 Schmuckblatt, S. 4 leer. Zwischen fol. 92 und 93 wurden in alter Zeit drei Blätter entfernt.

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Komponist	Schreiber
1*	2r-v	<i>prelude en de la ré sol</i>	<i>d</i>		I
2*	3r-5v	<i>folies despagne</i> (Thema mit 6 Couplets, [vgl. Nr. 3, 7 und 34])	<i>d</i>		I
3*	6r-7r	[<i>folies despagne</i>] (3 Couplets, [vgl. Nr. 2, 7 und 34])	<i>d</i>		II
4	7v-8r	<i>air damadis ...</i>	<i>d</i>	Lully, LWV 63/36 (Ballard 1684)	I
5	8v	<i>menuet de lopera de roland</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 65/63 (Ballard 1685)	I
6	9r	<i>Cherchons la paix</i> [= Phaeton]	<i>C</i>	Lully, LWV 61/3 (Ballard 1683)	I
7*	9r	[<i>folies despagne</i> , vgl. Nr. 2, 3 und 34]	<i>d</i>		II
8	9v-10r	<i>les songes agreables d'athis</i>	<i>g</i>	Lully, LWV 53/58 (Ballard 1689)	II
9	10r	<i>menuet d'armide</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 71/14 (Ballard 1686)	I
10	11r	<i>jeunes zephirs ...</i>	<i>G</i>	Chambonnières, Brunold/Tessier Nr. 59	II
11	11v- 13r	<i>Chaconne de galatée</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 73/32 (Ballard 1686)	Amalia + I
12	13v- 14r	<i>menuet d'achile</i>	<i>C</i>	Colasse, vgl. LWV 74 (Ballard 1687)	I + Amalia
13*	14v	<i>prelude</i>	<i>C</i>		II
14*	15r	<i>courantte de m^r richar</i>	<i>C</i>	Richard	II
15*	15v	<i>menuet</i>	<i>C</i>		II
16*	16r	<i>bouree</i>	<i>C</i>		II
17*	16v	<i>prelude</i>	<i>a</i>		II
18*	17r	<i>le prince gorge</i> [= Nr. 8]	<i>a</i>		II
19*	17v	<i>passepiet</i>	<i>a</i>		II

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Komponist	Schreiber
20*	18r	<i>courannte de Madame la daufine</i>	<i>d</i>	Amalia?	II
21*	18v– 19r	<i>prelude</i>	<i>d</i>		II
22	19v– 20r	<i>Air dela mariée de Roland</i>	<i>G</i>	Lully?, LWV deest	II
23	20v– 21r	<i>loure dachille</i> [vgl. Nr. 24]	<i>C</i>	Colasse, vgl. LWV 74 (Ballard 1687)	II
24	21v– 22r	<i>la loure de lopera achille</i> [vgl. Nr. 23]	<i>B</i>	Colasse, vgl. LWV 74 (Ballard 1687)	II
25*	22v– 23v	<i>chaconne</i>	<i>G</i>		II
26*	24v– 25r	<i>menuet De l'opera D'Hanouer</i>	<i>a</i>		III
27*	25v– 26r	<i>Sarabande Du mesme</i> („Celarmi il conforto“)	<i>a</i>		III
28*	82v	<i>piece de clavuesin de Madame la princesse</i>	<i>C</i>	Amalia?	II
29	83r– 83v	<i>Courante ...</i>	<i>C</i>	Chambonnières, Brunold/Tessier Nr. 8	II
30*	84r	<i>menuet [= Nr. 15] mit second couplet</i>	<i>C</i>		II
31*	84v	<i>menuet</i>	<i>G</i>		II
32	85r– 85v	<i>rondeau darmide</i>	<i>C</i>	Lully, LWV 71/26 (Ballard 1686)	II
33*	86r	<i>menuet</i>	<i>G</i>		II
34*	86v– 87v	<i>folies despagnes</i> [vgl. Nr. 2, 3 und 7]	<i>d</i>		II
35*	88r	<i>rigodons de m^r fauier</i>	<i>d</i>	Favier	II
36*	88v	<i>menuet</i>	<i>d</i>		II
37*	89r	<i>menuet de poitout</i>	<i>a</i>		II
38*	89v	<i>le prince gorge</i> [= Nr. 18]	<i>a</i>		II
39*	90r	<i>menuet</i>	<i>a</i>		II
40*	90v	[einstimmiger Tanzsatz]	<i>F</i>		IV

Nr.	fol.	Titel	Tonart	Komponist	Schreiber
1'*	1'r	<i>La Guere</i>	a		Amalia ?
2'*	1'v	<i>Tabulaturübungen</i>			
3'*	2'r	<i>Courante de madame la Dophine</i> [einstimmig]	g	Amalia?	Amalia
4'	2'v	<i>aire delentrer des basques du temple de la paix ...</i> [einstimmig]	C	Lully, LWV 69/24 (Ballard 1685)	V

* = Unikum, Zählungen der Form 1' beziehen sich auf Stücke am Ende des Buchs

Das Buch erweist sich als planvoll angelegt, denn die Seiten wurden nicht fortlaufend, sondern mit zum Teil beträchtlichen Lücken zwischen zwei Kompositionen beschrieben, so daß – wenigstens in der ursprünglichen Konzeption – gleichartige Stücke zu Gruppen zusammengefaßt sind. Zugleich war der Band ein echter Gebrauchsgegenstand: Er wurde zwischenzeitlich auf den Kopf gestellt, damit von der letzten Seite her erneut mit Eintragungen begonnen werden konnte. Die Vielzahl an Schreiberhänden, die im Band nachweisbar sind, läßt erkennen, daß der Band während eines längeren Zeitraums benutzt worden ist. Dennoch können unschwer zwei Hauptschreiber unterschieden werden, die allem Anschein nach mit einem gewissen zeitlichen Abstand gewirkt haben. Die Eintragungen des zweiten Hauptschreibers zielen nämlich darauf ab, Lücken, die sich durch die weitverstreuten Eintragungen des ersten Hauptschreibers und seiner Nebenschreiber ergeben haben, zu füllen. Hierzu werden auch Reststücke bereits beschriebener Seiten genutzt, so daß die ersten 26 Blätter des Bandes heute ein fast durchgehend beschriebenes, aber keineswegs einheitliches Korpus darstellen. Nach einer großen Lücke setzt auf der Rückseite von fol. 82 eine neue Gruppe von Stücken ein, die nun einheitlich von der Hand des Hauptschreibers II stammen. Die letzten Seiten – oder vielmehr die ersten Seiten des auf den Kopf gestellten Bandes – sollen nachher noch gesondert betrachtet werden.

Die Kompositionen, die der erste Hauptschreiber aufgezeichnet hat, von dem im übrigen auch das Titelblatt stammt, sind mit einer einzigen Ausnahme französischen Opern, an denen durchweg Lully als Komponist beteiligt war, entnommen. Zwar sind die meisten dieser Stücke auch andernorts als Klaviertranskriptionen überliefert⁵; ein Vergleich der Fassungen belegt jedoch, daß die hier vorliegenden Übertragungen von den bislang bekannten nicht unmittelbar abhängig sind. Die Wahl der Titel, die den Namen der Opern stets in verkürzter Form nennen, läßt darauf schließen, daß die Übertragungen nicht aus Handschriften mit Klaviermusik kopiert sind, sondern ad hoc aus den ge-

⁵ Siehe etwa Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Tutzing 1981 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 14).

druckten Partituren der Zeit vorgenommen wurden, die auf jedem Druckbogen entsprechende Titel aufweisen⁶. Die Arrangements sind schlicht, aber durchaus klaviergerecht, wie der Beginn des Menuetts LWV 71/14 aus der Oper *Armide* zeigt:

Notenbeispiel 1a: Lully, *Menuet* aus *Armide*, LWV 71/14 – Originaldruck

Notenbeispiel 1b: Lully, *Menuet* aus *Armide*, LWV 71/14 – Version aus: SM 19455, fol. 10r

Der dreistimmige Bläusersatz des Originals hätte aus heutiger Sicht problemlos tongetreu auf das Klavier übertragen werden können: Die beiden Oboenstimmen verlaufen homophon, weitgehend sogar parallel in Terzen. Terzgänge kommen in Klavierübertragungen der Zeit jedoch nur ausnahmsweise vor, da sie als schwer galten.⁷ Der Bearbeiter entschied sich daher für eine typische Klavierfaktur, indem die erste Oboenstimme der rechten Hand des Klaviers zugewiesen wird, die Fagottstimme in die linke Hand gelegt und unselbständige Mittelstimmen zur harmonischen Auffüllung hinzugefügt werden. Charakteristisch für den Klaviersatz des Arrangeurs, der wahrscheinlich mit dem Haupt-schreiber I identisch ist, sind die Dreiklänge am Beginn jeder Phrase. Alle Lully-Opern, denen Sätze entnommen sind, wurden in den Jahren 1683 bis 1687 erstmals bei Christophe Ballard in Paris gedruckt. Die Annahme, daß wir in diesen Ausgaben und nicht in späteren Nachdrucken die Vorlage der Transkriptionen vermuten dürfen, wird durch die Beobachtung unterstützt, daß auf dem ungezählten Blatt nach der Titelseite ein Kupferstich zum Schmuck aufgeklebt ist, der aus einem – bislang nicht identifizierten – Druck Ballards ausgeschnitten wurde und unter einem beflügelten springenden Pferd noch den Verlegernamen aufweist. Die Wahl gerade dieses Titelpuffers ist gewiß symbolisch zu verstehen, war das springende Roß doch Wappentier der Calenberger Linie der Welfen. Daß es sich hierbei letztlich um eine Darstellung von Pegasus und nicht um ein Niedersachsenroß handelte, wird niemanden gestört haben.

Aus pädagogischer Sicht verdient das *d*-Moll-Prelude mit den daran anschließenden sechs Variationen über *Les Folies d'Espagne*, das den Operntranskriptionen voransteht,

⁶ Eingesehen wurden Exemplare im Besitz der Leipziger Städtischen Bibliotheken, Musikbibliothek.

⁷ Vgl. die Alternativfassungen einer Terzenpassage in der Klavierübertragung der Ouvertüre zu Marin Marais' *Alcide*, aus dem sogenannten *Andreas-Bach-Buch* mit den Beschriften „difficil“ und „Facille“. Siehe Robert Hill, *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge/Mass. 1991 (= Harvard Publications in Music Bd. 16), S. 119.

besondere Beachtung. Als Variationenfolge, die eine Vielzahl an Spieltechniken systematisch entwickelt, waren sie als Eröffnungsstück eines für den Unterricht bestimmten Büchleins besonders geeignet.

In engem Zusammenhang mit dieser ältesten Schicht dürften die am Ende des Bandes eingetragenen Stücke stehen. Eine Seite enthält Übungen in Tabulaturschrift und ein zweitaktiges Fragment. Ein anderes Stück ist mit *Courante de madame la Dophine* (g-Moll) überschrieben, wobei die Bezeichnung „Dauphine“ auch im zweiten Anlauf orthographisch mißlungen ist. Von der Hand des Hauptschreibers I stammt nur die Bezeichnung „Courante“ in der linken oberen Ecke. Die unbeholfenen Schriftzüge der Notenhandschrift lassen in dem einstimmig notierten Stück eine Aufzeichnung, vielleicht sogar einen Kompositionsversuch der jungen Prinzessin vermuten, die sich fast krampfhaft bemühte, die Schriftformen ihres Lehrers, einschließlich des bei jenem schwungvoll wirkenden Schlußzeichens, nachzuahmen. In der unmittelbar darunter stehenden Tanzweise im Viervierteltakt ist möglicherweise am Ende der ersten Zeile die korrigierende Hand des Lehrers zu entdecken. In deutlich entwickelterer Form läßt sich die Handschrift der Prinzessin mit der *Chaconne* aus der Oper *Acis et Galatée* von Lully auch an anderer Stelle des Bandes nachweisen. Die Komposition erscheint hier in C-Dur und nicht wie üblich in D-Dur; da sich jedoch keine Transpositionsfehler erkennen lassen, dürfen wir annehmen, daß hier keine eigene Übertragung der Prinzessin, sondern nur eine Abschrift einer von ihrem Klavierlehrer gelieferten Transkription vorliegt. Am *Menuet* aus der Oper *Achille* ist sogar eine Arbeitsteilung zu beobachten: Vom Lehrer stammt der Hauptteil des Satzes, von der Schülerin die Reprise. Der umgekehrte Fall ist in der voranstehenden *Chaconne* aus Lullys *Galatée* zu beobachten: Hier stammt die letzte Seite von der Hand des Lehrers. Die Übereinstimmung der Schriftformen ist frappant; die beiden Handschriften unterscheiden sich nur in ihrem Schwung und in der Form der nach unten kaudierten halben Noten, die beim Lehrer des öfteren oben offen bleiben, bei der Schülerin peinlich genau geschlossen werden. Es ist bemerkenswert, daß der Unterricht das Kopieren von Stücken und möglicherweise die Komposition eigener Werke einschloß. Offenbar wurde hier kein Unterschied zwischen der Ausbildung einer Prinzessin und der eines professionellen Musikers gemacht.

Rätsel wirft in diesem Zusammenhang die mit *La Guere* überschriebene Komposition auf, die am Beginn des auf den Kopf gestellten Buches eingetragen ist und schon am Ende der ersten Seite wieder abbricht. Die simple Komposition hat nichts Kriegerisches an sich, so daß ein programmatischer Bezug unwahrscheinlich ist. Vielleicht handelt es sich hier um eine anderweitig bislang nicht nachweisbare Komposition der Elisabeth Jacquet de la Guerre, die der jungen Prinzessin als komponierendes Vorbild gedient haben mag.

Der zweite Hauptschreiber des Bandes hat offenbar eine ganz andere Rolle gespielt. Die Schriftzüge verweisen wieder auf einen professionellen Musiker. Die hier gewählten Stücke sind technisch anspruchsvoller als die ältesten Kompositionen des Bandes, wie das folgende Beispiel belegt.

Notenbeispiel 2a: Lully, *Les songs agréables* aus *Atys*, LWV 53/58 – Originaldruck

Notenbeispiel 2b: Lully, *Les songs agréables* aus *Atys*, LWV 53/58 – Version aus: SM 19455, fol. 9v–10r

Das Stück *Les songs agréables* aus der Oper *Atys* ist für diese Schicht in mehr als einer Hinsicht repräsentativ. Die Unterschiede zwischen der Orchesterfassung und der Klavierversion sind bedeutend größer als bei den Transkriptionen des Hauptschreibers I, so daß der Unterschied zwischen eigenständigen Klavierstücken und Arrangements nahezu aufgehoben wird. Den mit Autorennamen versehenen Werken steht eine fast gleichstarke zweite Gruppe von anonym belassenen Kompositionen gegenüber. Da bislang keine Konkordanzen ermittelt werden konnten⁸, drängt sich der Verdacht auf, daß es sich hierbei um Neukompositionen handelt. Auch aus anderen Gründen wird man den Hauptschreiber II eher als einen weiteren Klavierlehrer denn als einen Nachbesitzer des Bandes ansehen müssen. Die anspruchsvolleren Klavierstücke würden dann eine neue, höhere Stufe des Unterrichts darstellen. Hierfür sprechen am deutlichsten die bereits erwähnten Variationen über *la folia*, die ursprünglich nur das Thema und sechs Couplets umfaßten. Diese Variationenfolge wird vom Hauptschreiber II um drei Variationen erweitert, deren Ansprüche über das bislang zu Beobachtende hinausgehen. Fügt sich die siebte Variation noch ohne Bruch an die bekannten Modelle an, so wechseln die

⁸ Dies gilt insbesondere für die Gruppe von *Préludes*, die ohne Takteinteilung notiert sind. Ein Vergleich mit den von Colin Tilney gesammelten Kompositionen (*The Art of the Unmeasured Prelude for Harpsichord. France 1660–1720*, 3 Bde., London etc. 1991) ergab keine Konkordanzen.

Figurationen in der achten Variation taktweise zwischen rechter und linker Hand. In der neunten Variation wird dann die bewegtere Stimme durchweg in die linke Hand gelegt. Der Schreiber scheute auch nicht davor zurück, in die von seinem Vorgänger niedergeschriebene Fassung des Themas einzugreifen. Durch Rasuren und Überschreibungen hat er nachträglich die Begleitung des Themas an die in Variation 7 gewählte Form angepaßt und auf einer freien Seite das Thema erneut in einer reicher verzierten Fassung notiert. An späterer Stelle erscheint noch einmal die *Folia* in einer Version bestehend aus Thema und zwei Variationen, die offenbar die ursprünglichen Couplets 2 und 5 ersetzen sollen. Dem Schriftbefund nach erscheint es auch denkbar, daß der Hauptschreiber II einen beträchtlichen Teil der Verzierungen in den älteren Stücken nachgetragen hat.

Auch unter den von Hauptschreiber II notierten Stücken befinden sich möglicherweise Kompositionen der Prinzessin Amalia. Wenn die Bezeichnung *piece de clausin de Madame la princesse* auf den Autor und nicht den Adressaten der jeweiligen Kompositionen abzielt, so wird deutlich, daß sie nun mit dem französischen Stil vollständig vertraut war und auch größere Formen professionell beherrschte. Die *courante de Madame la daufine* (d-Moll) zeigt hingegen gewisse Schwächen, da sie nach einem vielversprechenden dreistimmigen Beginn bald in einen etwas dünn wirkenden zweistimmigen Satz übergeht.

Für die spätere Schicht des Bandes ist das Wiederholen und Erweitern charakteristisch. Mehrfach finden sich Stücke an anderer Stelle des Bandes in nur geringfügig abweichenden Fassungen. Dies gilt etwa für das als *Le Prince Gorge* bezeichnete anonyme Klavierstück in a-Moll, das zweimal erscheint.

Das Repertoire des Klavierbüchleins liefert damit bereits genügend Hinweise, die zu einer Identifizierung der Besitzerin führen. Die ältere Schicht besteht überwiegend aus Transkriptionen, deren Vorlagen zwischen 1683 und 1687 in Paris gedruckt wurden. Die Prinzessin war damals noch ausgesprochen jung, wie aus der zugehörigen Probe ihrer Handschrift abgeleitet werden kann, so daß wir davon ausgehen dürfen, daß sie nicht vor 1660, wahrscheinlich sogar erst um oder nach 1670 geboren ist. In dieser Altersgeneration gibt es nur eine einzige Angehörige des Welfenhauses mit dem Vornamen Amalia, die am 13. April 1673 geborene Wilhelmine Amalia, Tochter des Herzogs Johann Friedrich von Calenberg und der Benedikta Henriette von der Pfalz. Johann Friedrich war 1651 zum Katholizismus konvertiert und regierte von 1665 bis 1679 in Hannover; nach seinem Tode fiel die Herrschaft an seinen jüngsten Bruder Ernst August, der 1692 zum Kurfürsten avancierte. Unter Ernst August entwickelte sich Hannover bekanntlich zu einem Zentrum der französischen Kultur in Deutschland. Durch die enge Bindung an Paris wäre es prinzipiell verständlich, daß am Hannoveraner Hofe Partituren von Lullys Opern unmittelbar nach ihrem Erscheinen zur Verfügung standen; dennoch kamen die wenigsten der vom Bearbeiter herangezogenen Opern im 17. Jahrhundert in Hannover, Braunschweig oder Celle zur Aufführung. Wahrscheinlicher erscheint es, daß der Band in Paris selbst entstanden ist: Benedikta Henriette von der Pfalz, die mit dem französischen Königshof verschwägert war, übersiedelte nach dem Tode ihres Mannes mit ihren Kindern nach Paris und kehrte erst 1693 nach Deutschland zurück. Für eine

Pariser Entstehung sprechen schließlich auch die Notationsgewohnheiten des Hauptschreibers I und das von ihm aufgezeichnete Repertoire. Hieraus würde sich erklären, warum es hier kaum Überlappungen mit nachweislich in Deutschland entstandenen Klavieranthologien jener Zeit gibt. Die jüngere Schicht des Klavierbüchleins ist hingegen auf die Zeit nach 1689, in welchem die Hannoveraner Oper eröffnet wurde,⁹ aufgrund der Lebensumstände der Prinzessin wahrscheinlich sogar nach 1693 zu datieren. Der Prinz George, der hier namentlich erwähnt wird, wäre dann wohl niemand anderes als der 1683 geborene Prinz Georg August, der 1714 als Georg II. den englischen Thron besteigen sollte. Für eine Entstehung in Deutschland spricht nicht zuletzt, daß die mit Namen versehenen Stücke dieser Quellenschicht zu den beliebtesten Klavierwerken ihrer Zeit gehören: *Les songes agréables* nach Lully oder *Les jeunes zephirs de monsieur de chambonnière* blieben in ihrer Wirkung nicht auf Frankreich beschränkt, sondern kommen in vielen der größeren Sammlungen französischer Clavecinmusik vor.

Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia (oder zumindest sein in Deutschland entstandener Teil) bildet damit ein gewichtiges Gegenstück zu jenem 1687 datierten Klavierbuch aus dem Besitz des Herzogs Ernst August, das Theodor Abbtmeyer 1931 in seiner Dissertation zur Musik am Hofe in Hannover vor 1689 kurz beschrieben hat¹⁰. Dort finden sich – ähnlich wie in der jüngeren Schicht unserer Handschrift – unter anderem Stücke von Nicolas-Antoine Lebègue, Jacques Champion de Chambonnières und Jean-Henry d'Anglebert. Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia erlaubt möglicherweise tiefere Einblicke in das dortige Musikleben als das viel konventionellere Klavierbuch des Herzogs Ernst August. Denn hier können wir Aufschluß erhalten, wie der französische Stil an einem deutschen Hof adaptiert wurde, wie er in den Klavier- und Kompositionsunterricht einfloß. Die musikalische Bedeutung des Bandes darf gleichfalls nicht unterschätzt werden. Die Handschrift erweist sich als bemerkenswert selbständig; Überlappungen mit anderen Quellen kommen, wie vorhin schon angedeutet, kaum vor – von den wenigen Favoritstücken der jüngeren Quellenschicht einmal abgesehen.

Die Namen der beiden Klavierlehrer, die mit der Anlage des Bandes verbunden sind, bleiben vorerst im Dunkeln. Trotz ihres hohen Ranges wissen wir auch über die musikalische Ausbildung der Besitzerin nicht viel mehr als das, was wir dem Band selbst entnehmen können. Die erreichbaren biographischen Nachrichten über die Prinzessin beschränken sich weitgehend auf das Faktum ihrer späteren Heirat mit Joseph von Habsburg.¹¹ Damit löst sich immerhin das Rätsel der Provenienz des Bandes: Prinzessin

⁹ Von einem Nebenschreiber, wahrscheinlich einem professionellen italienischen Kopisten, wurden zwei Arien aus einer nichtidentifizierten Oper, die in Hannover auf italienisch gegeben wurde, eingetragen.

¹⁰ Thomas Abbtmeyer, *Zur Geschichte der Musik am Hofe in Hannover vor Agostino Steffani. Ein Bild künstlerischer Kultur im 17. Jahrhundert*, Hannover 1931, S. 30–31.

¹¹ Eine Würdigung versucht erstmals Gerda Mraz, „Die Kaiserinnen aus dem Welfenhaus und ihr Einfluß auf das geistig-kulturelle Leben in Wien“, in: *Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kunst, Kultur und Musik im Spätbarock*, hrsg. v. A. Edler und F. W. Riedel, Laaber 1996 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Bd. 7), S. 75–92. Die dort genannte Arbeit von Hildegard Leitgeb, *Kaiserin Amalie*

Amalia hat das Klavierbuch als persönliches Erinnerungsstück bei ihrer Eheschließung mitgenommen. Es gehörte danach zur Musiksammlung des Kaiserlichen Hofes in Wien, aus der dann nahtlos die heutige Österreichische Nationalbibliothek hervorging. Die Geschichte des Klavierbüchleins der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg, aber auch ihre mutmaßliche Karriere als Komponistin endet somit wohl mit ihrer prunkvollen Hochzeit im Jahre 1699.

Wilhelmine, geb. Prinzessin von Braunschweig-Lüneburg-Hannover (1673–1742), Gemahlin Kaiser Josephs I. Eine biographische Studie, Phil. Diss. Wien 1984, konnte nicht eingesehen werden.

Zur Gestalt der Toccaten in Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus*

von Wolfgang Gersthofer

Die den Hauptteil von Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus* ausmachenden zwölf Toccaten wurden immer wieder als außergewöhnliche Werke angesprochen¹, vielleicht auch schon von den Zeitgenossen so rezipiert² (nach einem Quellenfund aus den frühen 1970er Jahren³ hat man im übrigen von einem Erstdruck des *Apparatus* um 1685 auszugehen). Der ‚Ausnehmerang‘ jener Toccaten liegt einmal schon in ihren Dimensionen begründet, vor allem wohl in der inhaltlichen und satztechnischen Vielfalt der in ihnen zum Einsatz gelangenden Teile. Um sich dieser Vielfalt, dieser Vielgestaltigkeit zu nähern, liegt es nahe, zunächst die einzelnen Bauelemente in den Blick zu nehmen. Ich möchte daher im folgenden schlichtweg verschiedene Abschnittstypen nach inhaltlich-materialen Gesichtspunkten, nach Gesichtspunkten der Faktur und Satztechnik vorstellen – Abschnittstypen, denen man nicht jeden Takt der Toccaten unmißverständlich zuordnen kann, mit denen sich aber doch der überwiegende Teil der Musik sinnvoll erfassen läßt. Dabei werden mitunter typische Formungsweisen innerhalb der Abschnitte zur Sprache kommen. In einem zweiten Teil will ich dann einige kursorische Überlegungen anstellen, die das Verhältnis der Abschnitte zum Ganzen und ihre Wechselwirkungen betreffen und auch mögliche zyklische Aspekte anreißen.

Ich beginne mit einem Abschnittstypus, den man als von breiten Akkordfortschreitungen geprägt beschreiben kann.

¹ Siehe etwa August Gottfried Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884, Bd. 1, S. 159 („[...] so dürfen wir bei Muffat von einem kunstwürdig gehobenen Begriff der Toccata reden, wobei instrumentaler Klang und Spielvirtuosität, einst Zweck der Darstellung, nur mehr als Voraussetzung und Mittel für ein freies Künstlerwollen dienen“, zitiert nach Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 191) oder Michael Radulescu, „Die 12 Toccaten von Georg Muffat“, in: *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Kongreß-Bericht Innsbruck 1979*, hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1980 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 6), S. 169–184, hier S. 178 („Die zwölf Toccaten [...] schließlich stellen gewissermaßen die Summe der katholischen Orgelmusik im Europa des 17. Jahrhunderts dar“).

² Vgl. dazu Rudolf Walter, „Georg Muffat und sein *Apparatus musico-organisticus*“, in: *Musik und Altar* 11 (1959), S. 116–125, hier S. 116.

³ Craig A. Monson, „Eine neuentdeckte Fassung einer Toccata von Muffat“, in: *Mf* 25 (1972), S. 465–471.

Toccata sexta

The image displays the beginning of the sixth Toccata by Johann Sebastian Bach. The score is written for a single keyboard instrument and consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by block chords and dissonant intervals, typical of the 'stile di durezze e ligature'. The first system includes a 'P.m.' marking below the bass line. The second system starts with a measure number '5'. The third system includes a measure number '10'. The fourth system ends with a '(m.s.)' marking below the bass line.

Notenbeispiel 1: Beginn der sechsten Toccata⁴

Die akkordische Oberfläche des Satzes wird einzig von Vierteldurchgängen und -wechselnoten unauffällig belebt. Überbindungen und dissonante Vorhalte⁵, wie wir sie von Frescobaldi her kennen⁶, treten mehrfach auf. Modifizierungen dieses Akkordtypus

⁴ Alle Notenbeispiele dieses Beitrages stammen aus Muffats *Apparatus musico-organisticus*. Sie wurden der von Michael Radulescu für Doblinger besorgten Ausgabe, Wien und München 1982 (Diletto musicale 825–828) entnommen.

⁵ Vgl. Radulescu, „12 Toccaten“ [s. Anm. 1], S. 175 incl. Anm. 35 mit dem Verweis auf den „stile di durezze e ligature“; neben Toccata 6 führt Radulescu hier die Eröffnungen von Toccata 8 und 11 an. Vgl. ferner Gotthold Frotzcher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, Berlin 1935, S. 491.

⁶ Siehe etwa die Eröffnungen der Toccata Settima und Duodecima aus dem ersten Buch der Toccaten oder den Beginn der – explizit bezeichneten – *Toccata Ottava di durezze e ligature* aus dem zweiten Buch.

können in der Bereicherung durch kleinere Figuren und Umspielungen gesehen werden. In den folgenden Beispielen aus Toccata 12 und Toccata 3 ist das akkordische Gerüst noch deutlich erkennbar:

35

Notenbeispiel 2: Toccata 12, T. 32–37

50

Notenbeispiel 3: Toccata 3, T. 46–50

Beide Male fällt das Wechselspiel der die Umrisse des Satzes belebenden Figuren auf, das Hin und Her zwischen verschiedenen Lagen.

Zum tokkatischen Urbestand gehören Laufwerkbildungen.⁷ Es ist in solchen Abschnitten gebräuchlich, daß beide Hände ihren Anteil an den Läufen haben. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist der Schlußabschnitt der zweiten Toccata:

⁷ An dieser Stelle sei auf den grundsätzlichen, noch immer lesenswerten Beitrag von Hans Hering, „Das Tokkatische“, in: *Mf* 7 (1954), S. 277–294, verwiesen.

First system of the musical score. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the left hand.

Second system of the musical score. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. A '(b?)' marking is present above the left hand.

Third system of the musical score. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. A 't' marking is present above the right hand.

Fourth system of the musical score, starting at measure 55. The right hand has 'tw' markings above it. The left hand has 'm.s.' and 'P.m.' markings below it. A 't' marking is present above the right hand, and '(P.s.)' is below the left hand.

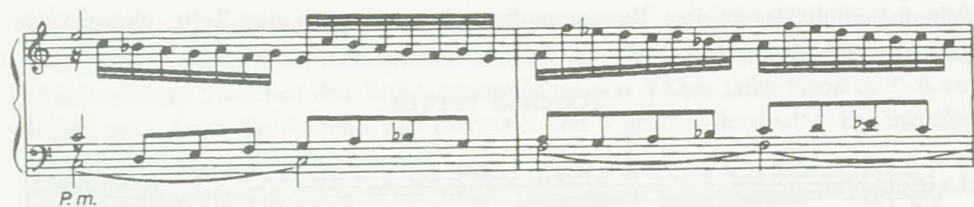
Fifth system of the musical score. The right hand has 'tw' markings above it. The left hand has 'P.m.' markings below it.

*) als d. notiert

Zunächst wird das Sechzehntel-Laufwerk für drei große, drei Brevistakte der rechten Hand zugeteilt, die linke Hand steuert – wie oft in solchen Passagen – länger ausgehaltene Klänge bei. Nach zwei ‚Zwischentakten‘ mit kleinen Figuren setzt die linke Hand zu Sechzehntelläufen an (T. 52), die rechte Hand gibt die Akkorde, wiederum ist *D*-Dur die Ausgangsstation. Auch die Tonfolge der Läufe im einzelnen korrespondiert – abgesehen von Oktavversetzungen – genau dem durch die rechte Hand in T. 47ff. Vorgegebenen. Eine sehr weitgehende Parallelisierung liegt also vor; die spieltechnische Idee, beide Hände gleichermaßen einzusetzen, wird hier geradezu planvoll realisiert und zeitigt formbildende Wirkungen: jede Hand hat „ihren“ Teilabschnitt innerhalb dieses Schlußabschnittes der zweiten Toccata. Die Teilabschnitte entsprechen einander sehr deutlich, lediglich gegen Ende gibt es in der Harmonisierung des Laufwerks Unterschiede. Betrachten wir die harmonische Struktur, so lernen wir gleich ein für Laufwerk-Abschnitte – freilich nicht nur für solche – wichtiges Prinzip kennen. Von *D*-Dur aus fallen die Harmonien in fünf Quinten abwärts, so daß schließlich die einen Halbton über der Ausgangsstation liegende Harmonie *Es*-Dur erreicht wird. Dabei tritt die *g*- und die *c*-Stufe zunächst in Mollversion ein, jeweils nach der Dauer einer halben Note aber weicht die Moll- der Durterz, somit kann eine dominantische Spannung zur nächsten Quintfallstation hin aufgebaut werden. Die Quintfallstruktur zeigt sich, zumindest in den ersten vier Stationen, auch an der Oberfläche des Satzes, am Laufwerk. Denn das diastematische Geschehen wiederholt sich alle halbe Takte, naturgemäß jeweils um eine Quinte versetzt. Das Laufwerk wird also in den ersten beiden Brevistakten durch die Sequenzierungen in sich strukturiert. Fünfte und sechste Stufe des Quintfalls sind nicht mehr in diese Sequenzstruktur des Laufwerks einbezogen, der Übergang zur *Es*-Station erfolgt ja auch bereits nach einer halben Note! Hier nun, da gewissermaßen der Quintfall nicht mehr durch die Struktur des Laufwerks direkt nahegelegt wird, weicht die zweite Teilpassage (mit den Läufen in der linken Hand) in der Harmonisierung von der ersten ab: Statt *Es*-Dur erscheint *g*-Moll, später *c*-Moll (T. 53/54).

Ich gebe – in Parenthese – zwei Vergleichsbeispiele für Quintfallanlagen in von Laufwerk bestimmten Abschnitten. Zunächst eine Partie aus der Mitte der Toccata 3:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled 'P.m.' (piano manna) in the left hand, shows a right hand with a complex sixteenth-note pattern and a left hand with a steady sixteenth-note accompaniment. The second system, labeled 'P.s.' (piano sinistra) in the left hand, shows a right hand with a melodic line and a left hand with a sixteenth-note accompaniment. The score is in G major and 3/4 time.



Notenbeispiel 5: Toccata 3, T. 32–37

Wieder sind sechs Stationen beteiligt, alle Stationen treten sogleich in Dur-Version auf. Taktweise (hier sind die Taktstriche jeweils im Semibrevisabstand gesetzt) fällt die Harmonie von *E*-Dur bis schließlich *F*-Dur. Die Sechzehntelläufe werden übrigens nicht von stehenden Klängen, sondern von Achtelfiguren, quasi in Gegenbewegung, begleitet. Und das Prinzip des Händewechsels wird hier auf engem Raum verwirklicht: Nach zwei Harmoniestationen wechselt das Laufwerk jeweils in die andere Hand über. Die Quintfallstruktur ist noch regelmäßiger als im Beispiel aus der zweiten Toccata, alle sechs Stationen werden mit dem gleichen Material bedacht: die Sequenzierung des Laufwerks (und der Achtelfigur) reicht bis zum Ende des Quintfallprozesses.

Sehr ähnlich der Beginn des Presto-Abschnittes aus der Toccata Nr. 9:



Notenbeispiel 6: Toccata 9, T. 68–70

Auch hier eine Achtelfigur als Gegenpart, sechs Stationen (von *H* bis *C*), die besetzt werden durch jeweils die gleiche, sequenzierte Sechzehntelfolge. Der Quintfall vollzieht sich rascher, immer nach einem halben (Semibrevis-)Takt. Und es ist dies ein Beispiel für eine andere harmonische Spielart des Quintfallverfahrens. Denn nicht mehr alle Stationen erscheinen als Dur-Harmonien, mit Station Nr. 2 und 3 sind zwei Mollklänge vertreten: *e*-Moll, *a*-Moll: Man kann hier alle Stationen auf eine tonartliche Ebene beziehen, die Klänge sind – modern gesprochen – die leitereigenen Stufen von *e*-Moll: *H*-Dur als Dominante, *e*-Moll die Tonika, *a*-Moll als Subdominante usw. Im Gegensatz dazu ließ sich die Quintfallbewegung in Toccata 3 nicht einer Tonart zuordnen, dort wurde – infolge des Auftretens lauter Dur-Akkorde – wirklich harmonischer Raum durchmessen (jeder Klang fungiert – wieder modern gedacht – als Dominante für den nächsten).

Bisher hatten wir es mit Laufwerk-Abschnitten zu tun, die am Ende oder im Verlauf einer Toccata auftraten. Auch als Eröffnung kommt dieser Abschnittstypus vor. Dabei spielt die gliedernde Funktion des Händewechsels, wie wir sie oben so deutlich am

Schlußabschnitt der zweiten Toccata studieren konnten, stets eine Rolle. Nehmen wir gleich den Beginn der Toccata 3:

Toccata tertia

The musical score for 'Toccata tertia' is presented in grand staff notation. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a 'Pedal' marking in the bass clef. The second system includes markings for '(P.m.)', '(P.s.)', and '(P.m.)'. The third system has a '5' above the right hand and 'm.s.' below the left hand. The fourth system has 'Ped' and '(Ped.)' markings, and ends with 'sine Ped.'.

Notenbeispiel 7: Toccata 3, Beginn

Die beiden – deutlich kürzeren – Teilabschnitte sind sogar noch dadurch voneinander abgesetzt, daß der erste in einen fermatierten Akkord ausläuft (in Beispiel 4 aus der Toccata 2 waren beide Teilabschnitte durch kadenzierende Zwischentakte ja zäsurlos verbunden). Die das Laufwerk der linken Hand zuweisende Passage hebt also neu an, ein zweiter Beginn gewissermaßen, in diesem Falle durch die harmonische Kontrastwirkung besonders herausgehoben: C-Dur nach E-Dur-Fermate. Die beiden Teilabschnitte stehen in einem Terzverhältnis zueinander: Was die rechte Hand von a(-Moll) aus spielte, wird nun durch die linke Hand von C(-Dur) aus vollführt (präzise Übereinstimmung herrscht immerhin bis zum 20. Sechzehntel). Die harmonische Gestaltung dieser Laufwerk-Abschnitte zu Beginn von Toccata 3 ist eine andere als die in Toccata 2: Das Quintfallprinzip verträgt sich offensichtlich nicht mit der Initialfunktion.

Eine gut vergleichbare Eröffnung zeigt die letzte Toccata (ebenfalls Orgelpunktbeginn, Fermatenakkord vor dem zweiten Teilabschnitt, der hier ohne Rückung ansetzt). Quintverhältnis zwischen den Teilen (rechte Hand von *B*-Dur, linke Hand in T. 6 von *F*-Dur aus). Auch die Anfänge der Toccata 5 und 9 gehören letztlich – bei manchen Modifikationen – in diese Reihe.

Dem Abschnittstypus mit Laufwerk (eng) verwandt sind Partien, die von raschen Akkordbrechungen oder anderen Figurationen⁸, meist in Sechzehnteln, bestimmt werden. Wiederum ist der Wechsel von der einen Hand zur anderen charakteristisch. Beispiele finden wir etwa in der Toccata 8 (T. 71ff.) oder – ein Abschnitt, den ich später noch bespreche – in der letzten Toccata (T. 42ff., siehe Notenbeispiel 14).

Nach diesen im engeren Sinne tokkatischen Abschnitten (Laufwerk, Figuration) sind weiters solche zu nennen, in denen sich das Material sozusagen zu deutlicheren motivischen Umrissen verfestigt. Das sind natürlich zum einen die explizit fugenartig angelegten Partien, aber auch Abschnitte – und diese möchte ich von den fugierten klar abgrenzen –, welche prägnantere Figuren, sagen wir ruhig Motive, immer wieder aufscheinen lassen, durch verschiedene Stufen und Tonlagen führen, ohne sie jedoch einem streng stimmigen, polyphonen Geflecht einzugliedern. Exemplifizieren wir diesen Unterschied an konkreten Partien.

Der Allegro-Abschnitt gegen Ende der *Toccata nona* möge für den zuletzt beschriebenen, nicht streng polyphonen Typus stehen:

The image shows a musical score for the Allegro section of the Toccata nona, measures 80-90. The score is in G major and 6/8 time. It features a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The tempo is marked 'Allegro'. Measure numbers 80, 85, and 90 are indicated. Trills are marked with 'trw'.

⁸ Ebd., S. 283: „Die zweite Komponente in der Entwicklung der tokkatischen Klavieristik ist die akkordische Figuration.“

95

100

105

Adagio

110

(P.m.)

Notenbeispiel 8: Toccata 9, T. 80ff.

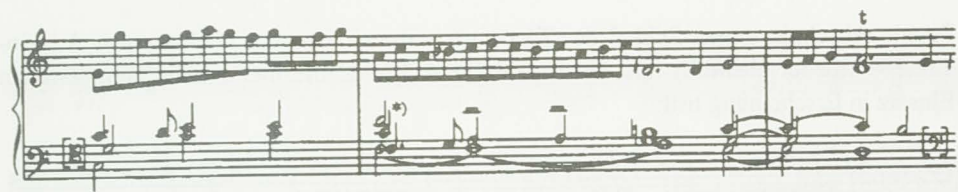
In T. 82 hebt in der rechten Hand eine profilierte gezackte Achtelbewegung an, der sich ein breiterer chromatischer Aufwärtsschritt mit trillierter zweiter Note im Folgetakt anschließt. Bereits in diesem Takt 83 setzt die linke Hand mit der gegenüber T. 82 um eine Quinte nach unten transponierten Achtelbewegung ein, ihre Fortsetzung: c, Triller

auf *cis* findet sich in T. 84 aus grifftechnischen Gründen in der rechten Hand notiert, während die linke Hand schon den dritten Auftritt unseres Achtelmotivs spielt. Bis hierhin scheint es nach einer ‚stimmigen‘ Exposition auszusehen, der Satz hat sich zur Dreistimmigkeit entfaltet. Doch beim vierten Einsatz des Achtelmotivs im nächsten Takt, T. 85, liegt keine Vierstimmigkeit vor. Daß hier beim Übergang von T. 84 zu T. 85 nicht mehr streng stimmig gedacht wird, zeigt sich auch insofern, als der chromatische Schritt *d – dis* von T. 85 nicht mehr eigentlich als Fortsetzung der Achtelbewegung aus T. 84 anzusehen ist, eine solche müßte dem letzten Achtel (von T. 84) in der Unterterz folgen, also auf *f* beginnen. Das Geschehen in T. 84/85 kann vielmehr als sequenzmäßige Reihung der beiden Elemente – sozusagen je für sich – beschrieben werden: die untere Stimme reiht das Achtelmotiv, die zweithöchste den chromatischen Schritt (jeweils im Ganztonabstand). Die Elemente sind gewissermaßen auch einzeln verfügbar. Prägend freilich für den ganzen Abschnitt bleibt ihre vertikale Koppelung aneinander.

Ein Blick auf einen ‚echten‘ fugierten Abschnitt läßt – denke ich – die Differenz erkennen. Hier beachtet Muffat stets die Auffüllung zum vierstimmigen Satz. Ziehen wir ein Beispiel aus der sechsten Toccata heran:

Notenbeispiel 9: Toccata 6, T. 33–41

In T. 37 erfolgt im Baß der vierte Einsatz. Für diesen Takt wird durch entsprechende Pausensetzungen ganz präzise vierstimmig notiert. Der Vergleich der Passagen aus Toccata 9 und 6 führt auf einen weiteren, grundsätzlichen Unterschied. In Toccata 9 werden die ersten drei Auftritte des Achtelmotivs von drei verschiedenen Stufen aus gespielt (Basistöne *h*, *e*, *a*). Demgegenüber sind an der Exposition der Fugenabschnitte des *Apparatus*, also den ersten vier Themeneinsätzen, immer nur – wie es der Fugentradition entspricht – zwei Tonhöhen beteiligt; die ersten vier Themeneintritte in Toccata 6: *f*, *c*, *f* im Tenor, *c* im Baß. Überhaupt ist in den Abschnitten der ersten ‚Machart‘ die harmonische Aktivität in der Regel deutlich größer, in den ersten zehn Takten des betreffenden Abschnitts aus Toccata 9 kommen für das Achtelmotiv vier verschiedene Stufen zum Einsatz. Nach den ‚Zwischentakten‘ 91–94, die nur den Kopf des Achtelmotivs (steigende Terz – fallende Quinte) weiter verwenden, treten dann in T. 95/96 mit der Zerlegung der *G*- und *C*-Harmonie zwei weitere Stufen hinzu. Im prinzipiell dem gleichen Typus angehörenden großen Mittelabschnitt der Toccata 5 wird das Abschnitts-Motiv gar direkt in eine sechsstufige Quintfallsequenz einbezogen, T. 38–41: *E* – *A* – *D* – *G* – *C* – *F*.



Notenbeispiel 10: Toccata 5, T. 37–42

Das Fugenthema in Toccata 6 hingegen wird – und das ist im *Apparatus* kein Einzelfall – insgesamt nur auf drei verschiedenen Tonstufen eingesetzt: Mit dem Alteinsatz gegen Ende von T. 39 erscheint die dritte Einsatztonhöhe *g* (im weiteren Verlauf des Abschnittes folgen dann noch zwei Einsätze auf *f* und zwei auf *c*). Es gibt sogar fugierte Teile, die sich nur auf zwei Einsatztonhöhen, auf die erste und fünfte Stufe, beschränken (so in Toccata 11, T. 14ff., und in Toccata 12, T. 56ff., bei insgesamt je zehn Einsätzen; in Toccata 7, T. 72ff., bei immerhin 15 Einsätzen!).

Die Frage, wie nun die verschiedenen Abschnittstypen zusammengefügt werden zu einer ganzen Toccata, wie aus den diversen ‚Satzbildern‘ jeweils eine tokkatische Ganzheit entsteht, ist nicht pauschal zu beantworten. Es existiert keine feste Standardfolge, auch die Herausschälung einiger verschiedener Grundmuster für den Aufbau will nicht recht gelingen. So gibt es Toccaten ohne fugierte Abschnitte (wie Toccata Nr. 1 und 5), manche Toccaten besitzen zwei oder drei solche Abschnitte. Auch die Zuordnung einzelner Abschnittstypen zu festen formalen Positionen funktioniert nicht ohne weiteres. Wir haben oben Laufwerk-Abschnitte an ganz verschiedenen formalen Orten antreffen können. Fugierte Abschnitte können relativ zu Beginn, im weiteren Verlauf oder auch als Schlußteil auftreten, natürlich nie ganz zu Anfang: ein fugiert beginnendes Stück wäre wohl keine Toccata mehr. Wenigstens lassen sich bei umgekehrter Zuordnung immerhin acht Toccaten-Eröffnungen auf die beiden Grundtypen „breite Akkorde“ und „Laufwerk-Abschnitt“ zurückführen.

Was die Kriterien der Abschnitts-Addition zum vollständigen Toccatengefüge angeht, müßte man wohl jeweils im Einzelfall sozusagen der speziellen Kontrastdramaturgie, auch den harmonischen Dispositionen nachspüren (das läßt sich summarisch schlecht machen). Wie Michael Kube anhand von Toccata 1 und 11 jüngst gezeigt hat⁹, spielen für den Zusammenhalt des Toccaten-Baus auch motivische Verknüpfungen eine gewisse Rolle.

Die formale Stellung eines Abschnittes mag für seine Gestaltung im einzelnen von Belang sein. Wir konnten oben etwa feststellen, daß Laufwerk-Abschnitte zu Beginn einer Toccata keine Quintfallstrukturen verwenden. Der als Schluß fungierende fugierte Abschnitt der vierten Toccata ist einmal relativ ausgedehnt und durch die Einbeziehung der Umkehrungsform des Themas gegen Ende, die gleich in Engführung eintritt, dann mit der recto-Form kombiniert wird, auch kontrapunktisch besonders ausgearbeitet. Der

⁹ Michael Kube, „Motivische Verknüpfung und ästhetisches Urteil – Georg Muffats ‚Apparatus musico-organisticus‘, in: *SchützJb* 15 (1993), S. 63–75.

Fugato-Abschnitt gegen Schluß der Toccata 6 – ihm folgen nur noch wenige Adagio-Takte – arbeitet ebenfalls mit der Themen-Umkehrung, die hier bereits beim zweiten Einsatz in Erscheinung tritt:



Notenbeispiel 11: Toccata 6, T. 92–93

Daß Toccata 6 insgesamt sogar drei polyphon angelegte Abschnitte enthält und sich dadurch als besonders gewichtiges Stück ausweist, dürfte mit ihrer Position in der Gesamtheit der zwölf Toccataen zu tun haben. Sie folgt auf die fugenlose Toccata 5 und sie beschließt das erste Halbdutzend. Es ist auffällig, daß die beiden mit Abstand umfangreichsten Toccataen des *Apparatus* die Mitte der Toccataenfolge betonen: Toccata 6 als Schluß der ersten Sechsergruppe, Toccata 7 als Eröffnung der zweiten. Zudem trägt das Anfangs-Grave der siebten Toccata mit seinen Punktierungen unverkennbar Züge der französischen Overtüre¹⁰. Ich kann hier die Frage nach der zyklischen Anlage der Toccataen nur streifen. Der von Karl Schütz 1972 unternommene Versuch jedenfalls, die Ordnungszahl jeder Toccata in der Anzahl ihrer Abschnitte wiederzufinden¹¹, überzeugt nicht recht. Will man in etwa gleich langen Stücken wie der Toccata 3 und der Toccata 8, einmal drei, einmal acht konstitutive Abschnitte finden, so muß man wohl mit unterschiedlichem Maß messen. Wenn, dann scheinen mir zyklische Momente auf ganz anderen Ebenen zu liegen. Etwa in der Disposition der großen Orgelpunkte. Z. B. ist der Anfang von Toccata 5 durch einen riesigen Tonika-Orgelpunkt, ihr Ende durch einen ebenso gewaltigen Dominantorgelpunkt (vor der Schlußtonika) geprägt. Ist es ein Zufall, daß weder das Ende der vorausgehenden Toccata 4 noch der Beginn der umfangreichen Toccata 6 größere Orgelpunktbildungen aufweist? Vielleicht sind manche Bezüge zwischen einzelnen, insbesondere benachbarten Toccataen im Sinne eines zyklischen Konzepts verstehbar. Wie oben an den Beispielen 4 und 7 ersichtlich war, ähneln der Schlußabschnitt der zweiten und der Eröffnungsabschnitt der dritten Toccata einander im Material wie auch in Grundzügen des Aufbaus. Dem chromatisch fallenden Beginn des Fugenthemas in der Mitte von Toccata 7 scheinen chromatisch steigende Linien im polyphonen Abschnitt der Toccata 8 zu korrespondieren:

¹⁰ Vgl. auch Walter [s. Anm. 2], S. 121.

¹¹ Karl Schütz, „Die Toccataen des Apparatus musico-organisticus von Georg Muffat – Struktur und Interpretation“, in: *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hrsg. v. T. Antonicek, R. Flotzinger und O. Wessely, Kassel etc. 1975, S. 117–131.



Notensbeispiel 12: Toccata 7, T. 72–74

Notensbeispiel 13: Toccata 8, T. 25–32

Ich möchte zum Abschluß noch ein Beispiel aus dem Bereich der harmonischen Gestaltung über größere Strecken (über die es natürlich viel zu sagen gäbe) bringen und damit wenigstens andeutungsweise in das konkrete Gefüge einer einzelnen Toccata unter einem Teilaspekt eintauchen. Viele Abschnitte der Toccaten des *Apparatus* enden förmlich in einem mit Fermate versehenen Akkord, sei er halbschlüssig oder ganzschlüssig zu verstehen. Meist schließt der nächste Abschnitt auf dem gleichen Klang an, gelegentlich trifft man Terzrückungen an, ein Beispiel aus Toccata 3 sahen wir bereits. Die Toccata 12 enthält nun gleich zwei solcher – modern gesagt – ‚mediantischer‘ Anschlüsse. Die Grundtonart ist *B*-Dur. Nach der mit fallendem Sekundschritt im Baß erreichten *D*-Dur-Fermate am Ende von T. 18 setzt ein *B*-Dur-Klang ein (s. Notenbeispiel 14a). Jener von Laufwerk bestimmte Abschnitt T. 19ff. endet mit *F*-Dur-Ganzschluß (Quintfall im Baß). Das sich anschließende Adagio (ein Teil desselben im Notenbeispiel 2) ist in grober symmetrischer Entsprechung gestaltet, es hebt auf *F* an und führt nach *B* zurück. Jetzt kommt es zur zweiten (Groß-)Terzrückung. Sie antwortet auf die erste: nun wird *B*-Dur von *D*-Dur gefolgt (T. 41/42). Zwischen den beiden *D*-Dur-Klängen von T. 18 und T. 42 liegt also ein zweiteiliger von *B*-Dur gerahmter Komplex (mit *F*-Dur-Betonung in der Mitte). Der Abschnitt T. 42ff. stellt sich als Figurationspartie dar. In den ersten drei, die Akkordzerlegungen der rechten Hand gebenden Takten fällt die Harmonie quintweise, von *D*-Dur über *g*-Moll, *C*-Dur, *F*-Dur bis just nach

B-Dur. Die einander eben noch unmittelbar gegenüberstehenden Pole *B* und *D* – in Bezug auf die Tonart der Toccata: Tonika (*B*) und Dominante der Tonikaparallele (*D*) – werden hier schrittweise einander vermittelt. Und der ‚mediantische Schnitt‘ *B/D* in T. 41/42 gewinnt gewissermaßen die Fallhöhe für die folgende Quintfallsequenz. Erneut können wir im Abschnitt T. 42ff. das Prinzip des Händewechsels in deutlicher Ausprägung beobachten. Außerdem wird als Zusammenfassung ein letzter Teilabschnitt gebildet, der – beide Hände gleichzeitig mit den Sechzehntelkaskaden betrauend – den Virtuositätsgrad steigert.¹² Selbst in diesen Takten scheint nochmals blitzartig die Polarität *D*-Dur/*B*-Dur auf, wenn am Ende von T. 49 die Zerlegungsfiguren beider Harmonien unmittelbar aufeinandertreffen:

Notenbeispiel 14a: Toccata 12, T. 13–21

Auf bemerkenswerte Weise wird hier ein „harmonisches Beziehungsnetz“ errichtet, das mehrere Abschnitte umspannt. Bestimmte Akkordkonstellationen vermögen als integrative Momente zu wirken. In solchen Maßnahmen etwa zeigt sich der entschiedene kompositorische Zugriff Muffats und damit letztlich der hohe kunstmäßige Anspruch dieser – wie es in der deutschen Version der Vorrede¹³ heißt – „langen Toccaten“.

¹² Zum „tokkatische[n] Impuls“ jener Stelle vgl. Hering [s. Anm. 7], S. 284.

¹³ Abgedruckt etwa in der Radulescu-Ausgabe des *Apparatus* [s. Anm. 4].

The image displays a musical score for a piece of music, likely a toccata, in G minor. The score is presented in two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system shows measures 41 and 42. The second system shows measures 43 and 44. The third system shows measures 45 and 46. The fourth system shows measures 47 and 48. The fifth system shows measures 49 and 50. The sixth system shows measures 51 and 52. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 't' (trill) and 'tw' (trill with grace notes). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 14b: Toccatina 12, T. 41–51

„Manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit“

Die Suiten und Variationen von Dietrich Buxtehude

von Michael Märker

Im Mittelpunkt unseres Interesses an Dietrich Buxtehude stehen gemeinhin dessen Orgel- und Vokalmusik. Überlegungen zu Dominanz und Priorität eines einzigen dieser beiden Werkbereiche spielen in der Buxtehude-Rezeption sogar eine größere Rolle als die Berücksichtigung seiner Musik für besaitete Tasteninstrumente überhaupt. Die Gründe dafür sind zum einen in der über Norddeutschland hinausragenden ästhetischen und gattungsprägenden Qualität seiner Kantaten und seiner Orgelmusik, zum anderen jedoch auch in der ungünstigen Quellsituation der Musik für besaitete Tasteninstrumente zu suchen. Ob diese mangelhafte Überlieferung auch Folge einer nur durchschnittlichen kompositorischen Bedeutung dieser Musik ist oder ob umgekehrt eine nur zufällig mangelhafte Überlieferung der Erkenntnis eines möglicherweise bedeutsamen Œuvres im Wege steht, bleibt vorerst eine offene Frage.

Während man noch zu Beginn unseres Jahrhunderts kaum mehr als jene Kompositionen Buxtehudes kannte, die bereits Philipp Spitta in seiner Bach-Biographie¹ ausführlich vorgestellt hatte, machte die Erschließung des übrigen Werkbestandes in den folgenden Jahrzehnten gute Fortschritte. Zunächst blieb jedoch nahezu eine ganze Werkgruppe davon ausgenommen: die Suiten und Variationen für Cembalo. Erst 1942 gelangten diese durch einen Zufallsfund ans Tageslicht. Emilius Bangert, Domkantor im dänischen Roskilde, veröffentlichte damals ein kurz zuvor aufgefundenes handschriftliches Tabulaturbuch aus dem Besitz der Familie Ryge, das u. a. 19 Suiten und sechs Aria-Variationen unter Buxtehudes Namen oder seinen Initialen D. B. H. enthält und von Bangerts Amtsvorgänger Johann Christian Ryge (1688–1758) angelegt worden war.

Obwohl sich diesen Werken seitdem einige Spezialstudien – darunter die Dissertation von Helmut Lorenz² – unter der Überschrift „Buxtehude“ widmeten, vertrat Willi Apel 1967 die Auffassung, sie könnten „nur mit Vorbehalt für Buxtehude in Anspruch genommen werden“³. Der Umstand, daß sich zwei der aufgefundenen Suiten als Werke von Nicolas Lebègue erwiesen, mahnte zu besonderer Vorsicht bei der Behandlung der Echtheitsfrage. Vor diesem Hintergrund beklagte Klaus Beckmann 1980, daß „sämtliche

¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 252ff., 260ff., 290ff., 793f.

² Helmut Lorenz, *Die Klaviermusik Dietrich Buxtehudes. Ihre stilistische und chronologische Einordnung*, Phil. Diss. Kiel 1951.

³ Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, S. 606, Fußnote.

bisherigen Beurteilungen der Suiten und Variationen Buxtehudes auf ungesicherten, zum Teil sogar nachweislich falschen Voraussetzungen basieren“⁴.

Dies ist – kurz gesagt – der Stand der Forschung zu diesem Werkkreis. Hinzu kommt eine von Johann Mattheson⁵ bezeugte Reihe von sieben Klaviersuiten Buxtehudes über die sieben seinerzeit bekannten Planeten, die jedoch nicht überliefert ist. Möglicherweise war der Komponist dazu durch die große Planetenuhr in der Lübecker Marienkirche angeregt worden, an der er nahezu täglich vorüberging. Die Zusammenfassung von sieben Einzelwerken zu Sammlungen ist zudem ein Motiv, das in mehreren Gattungsbe-reichen bei ihm auftaucht, so im Falle des siebenteiligen Kantatenzyklus *Membra Jesu Nostri* BuxWV 75 (1680) oder der beiden Triosonaten-Sammlungen für Violine, Viola da gamba und Basso continuo op. 1 und op. 2 (im Druck vermutlich 1694 und 1696 erschienen).

I

Daß Clavierwerke Buxtehudes – seien es die überlieferten oder andere – nicht nur in Skandinavien, sondern auch in Deutschland über Lübeck hinaus bekannt und verbreitet waren, belegen einige Äußerungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Johann Gottfried Walther schreibt am 6. August 1729 an Heinrich Bokemeyer, er besitze u. a. „Clavier-Sachen [...] des H. Buxtehudens eigner Hand in Teütscher Tabulatur“⁶. Da diese Buxtehude-Autographe in deutscher (Buchstaben-)Tabulatur heute nicht mehr nachweisbar sind⁷, läßt sich nicht sagen, ob sie Orgelwerke, Suiten bzw. Variationen oder beides gemischt enthielten. Wenige Wochen später, am 3. Oktober 1729, bekennt Walther gegenüber Bokemeyer, daß er im Zuge eines Briefwechsels mit Andreas Werckmeister nach 1704 in den Besitz mehrerer Clavierstücke Buxtehudes gekommen sei.⁸ Auch hier findet keine genauere Spezifizierung der Werke statt.

Zur Vorbereitung seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* erhält Johann Mattheson am 28. Dezember 1739 von Walther schließlich ebenfalls einen Bericht. Danach „stiftete“ Werckmeister nach Michaelis 1704 „auch einen vergnügten Brief-Wechsel mit mir, wodurch ich manches schönes Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit bekommen“⁹. Mattheson übernimmt diese poetische Formulierung in der *Ehren-Pforte* nahezu wörtlich.¹⁰ Während hier offenkundig auch Orgelwerke gemeint sind – Walther

⁴ Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo*, hrsg. v. K. Beckmann, Wiesbaden 1980 (Edition Breitkopf Nr. 8078; im Unterschied zu einer gleichartigen Edition des gleichen Herausgebers im gleichen Jahr unter Nr. 8077, deren textkritischer Apparat wesentlich kürzer angelegt ist), S. 115.

⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck hrsg. v. M. Reimann, Kassel und Basel 1954), 2. Teil, 4. Capitel, S. 130, § 73.

⁶ Johann Gottfried Walther, *Briefe*, hrsg. v. K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 63.

⁷ Ebd., S. 64.

⁸ Ebd., S. 70.

⁹ Ebd., S. 219.

¹⁰ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 388.

und Werckmeister waren nicht zuletzt Organisten –, spricht Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* eindeutig von den Clavier-Suiten: So habe Buxtehude im Sinne von Matthesons System der „Erfindungsquellen“, der *loci topici*, die Abmalung einer ganzen Geschichte samt den Gemüteeigenschaften der daran teilnehmenden Personen (so wie Froberger) „auch mit gutem Beifall seiner Zeit zu Papier gebracht, und unter andern, die Natur oder Eigenschaft der Planeten, in sieben Clavier-Suiten, artig abgebildet. Es ist Schade, daß von dieses braven Künstlers gründlichen Clavier-Sachen, darin seine meiste Krafft steckte, wenig oder nichts gedruckt ist.“¹¹

Zunächst sind die in der Ryge-Tabulatur gemeinsam überlieferten Werke Buxtehudes und Lebègues nach Möglichkeit eindeutig zuzuordnen. Dies ist leicht möglich im Falle der beiden Suiten *d*-Moll und *g*-Moll BuxWV Anhang 12 und Anhang 13. Die *d*-Moll-Suite ist identisch mit den Sätzen 1, 2, 3 und 4 der *d*-Moll-Suite aus dem *Seconde Livre de Clavecin* von Lebègue¹²; die *g*-Moll-Suite ist identisch mit den Sätzen 1, 3, 4 und 6 der *g*-Moll-Suite aus demselben Buch Lebègues.

Die These, die Suite *C*-Dur BuxWV 229 könne oder müsse ebenfalls von Lebègue stammen, stützt Klaus Beckmann mit einer Reihe stilistischer bzw. notationsbezogener Indizien.¹³ Darunter vermag allerdings sein Hinweis, die ersten anderthalb Takte der Allemande seien mit denen in der *G*-Dur-Suite aus Band 2 der Suiten von Lebègue identisch, nicht zu überzeugen. Zum einen handelt es sich hier eher um eine Analogie als um Identität, denn verschiedene Einzeltöne oder Tonfolgen sind bei Buxtehude kurzzeitig wechselnd anderen Stimmen als bei Lebègue zugeordnet. Und zum anderen war die Stilisierung der Allemande in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so weit fortgeschritten, daß eine derartige bloße Analogie durchaus nicht vorsätzlich sein mußte.

Ohnedies kann die gemeinsame Überlieferung von Suiten Buxtehudes und Lebègues nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich beide Komponisten in ihrem Suitenstil vernehmlich unterscheiden. Lebègues Chromatik ist reicher und unberechenbarer. Auch ein Changieren zwischen *g*-Moll und *E*-Dur innerhalb weniger Takte, wie es uns in der Reprise der Gigue aus Lebègues *d*-Moll-Suite, die den zweiten Band seiner Ausgabe von Clavecin-Werken eröffnet, begegnet, wäre bei Buxtehude kaum denkbar. Im übrigen galten Lebègues Suiten gegen Ende des 17. Jahrhunderts (und noch bis Couperin) in Deutschland als Inbegriff der französischen Clavier-Suite, so daß deren Teil-Abschrift gemeinsam mit den Buxtehude-Werken in der Ryge-Handschrift nicht im Sinne einer ausschließlich durch Buxtehude vorgenommenen Lebègue-Rezeption gedeutet werden kann. Mindestens eine der beiden Lebègue-Suiten dieser Tabulatur, nämlich die in *g*-Moll BuxWV Anhang 13, beruht zudem auf dem 1701 anzusetzenden Roger-Nachdruck des zweiten Lebègue-Bandes.¹⁴

¹¹ J. Mattheson, *Capellmeister* [s. Anm. 5].

¹² Druck Paris 1677.

¹³ Klaus Beckmann in: Dietrich Buxtehude, *Sämtliche Suiten* [s. Anm. 4], Wiesbaden 1980 (Edition Breitkopf Nr. 8078), S. 119.

¹⁴ Dies kann anhand von Fehlern zurückverfolgt werden. Vgl. Klaus Beckmann, ebd., S. 118.

Viel deutlicher schlägt sich der Einfluß der Lebègue-Suiten in Deutschland übrigens bei Johann Caspar Ferdinand Fischer nieder. Er übernahm in seiner ersten Suitensammlung für Cembalo, im *Musicalischen Blumen Büschlein* (1696), als einer der ersten deutschen Komponisten die mannigfachen Modetänze der französischen Suite.

II

Mit Blick auf die Spezifik Buxtehudes ist nach Ordnungsprinzipien und nach der musikalischen Qualität sowie deren Beziehung zu den Werktiteln seiner Cembalowerke zu fragen. – Die 19 Suiten sind in aufstrebender Tonartenfolge angeordnet (CCCC–ddd–D–eee–F–ggg–G–a–A), ohne daß sich darin etwa ein Zyklusgedanke äußern würde. Vielmehr spiegelt sich hier ein allgemein anerkannter Usus wieder, der beispielsweise auch Johann Pachelbels *Hexachordum Apollinis* (1699) – jener Sammlung von Aria-Variationen, die u. a. Buxtehude gewidmet ist¹⁵ – zugrunde liegt. Auch die Zahl 19 dürfte kaum das Ergebnis eines auf Zyklusbildung gerichteten Kalküls sein. Wahrscheinlicher ist, daß die Stücke für die Tabulatur zusammengetragen und geordnet worden waren. Dafür war das Kriterium der Tonart bekanntlich nicht ungewöhnlich. Der beschriebene enge tonartliche Rahmen deutet zugleich darauf hin, daß sie für Instrumente in einer ungleichschwebenden Temperatur vorgesehen waren.

Im Unterschied zu der strengen Periodizität der Variationssätze, auf die noch einzugehen sein wird, werden in den Suitensätzen die achttaktigen Einheiten nicht selten auf neun oder mehr Takte ausgeweitet bzw. auf bis zu sechs Takte komprimiert.

Die Allemanden der Suiten nähert Buxtehude zuweilen dem Charakter einer französischen Ouvertüre an, indem er punktierte Figuren unterschiedlichen Maßes stärker dominieren läßt und vereinzelte Tiraten einkomponiert. Während Johann Adam Reincken in seinen Suiten¹⁶ in der Regel noch übereinstimmende melodische Modelle für Allemande und Courante verwendet, lockert Buxtehude diese traditionelle Bindung. Dennoch bleibt die Frage nach dem Besonderen, nach der Einmaligkeit der Cembalowerke Buxtehudes. Friedhelm Krummacher urteilt dazu:

„Am wenigsten freilich begegnen gerade in diesen Werken auch jene phantastischen Züge, die sonst Buxtehudes Musik ihr Profil geben. Diesem verwirrenden Befund ließe sich ausweichen, wenn man die Suiten, die nur in skandinavischen Quellen erhalten blieben, als Früh- oder Nebenwerke abtut. Gerade in solcher Hausmusik für nur einen Spieler wäre der Komponist aber frei genug gewesen, um eigene Experimente zu wagen. Wie erklärt man sich also das Fehlen individueller oder gar phantastischer Momente?“¹⁷

¹⁵ *Klavierwerke von Johann Pachelbel*, hrsg. v. M. Seiffert, Leipzig 1901 (= DTB II/1), S. XXV.

¹⁶ Neuausgabe: Johann Adam Reincken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, hrsg. v. K. Beckmann, Wiesbaden 1982.

¹⁷ Friedhelm Krummacher, „Dietrich Buxtehude. Musik zwischen Geschichte und Gegenwart“, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, hrsg. v.

Daß der „Stylus phantasticus“ bei Buxtehude in den freien Orgelwerken – insbesondere den Toccaten – seinen bevorzugten Platz findet, hat Krummacher selbst nachgewiesen.¹⁸ Dennoch fehlt er auch in seiner Cembalomusik nicht gänzlich, wie zu zeigen sein wird. Und anstelle jener „eigenen Experimente“ verwirklicht Buxtehude zumindest in den sechs überlieferten Variationenwerken, die auf den ersten Blick einen wenig verbindlichen, bunt gemischten Eindruck machen, offenkundig ein sorgfältig konzipiertes und kalkuliertes kompositorisches Projekt. Auch dies ist Ausdruck einer Individualität-entfaltung frei von äußeren funktionalen Erfordernissen oder Einschränkungen. Worin äußert sich dies?

1. Werktitel

Die Hälfte der Werke ist mit programmatischen oder thematischen Titel-Zusätzen versehen. Das Thema der *Aria: More Palatino* BuxWV 247 – ein lateinisches Studentenlied – war bereits in einem Variationswerk von Sweelinck aufgegriffen worden.¹⁹ Die *Aria: Rofilis* BuxWV 248 nimmt eine Tanzmelodie aus Lullys Ballett *L'impatience* LWV 14 aus dem Jahr 1661 auf. Und die *Aria: La Capricciosa* BuxWV 250 schließlich stützt sich auf die bekannte und beliebte Bergamasca, die wir beispielsweise in Frescobaldis *Fiori musicali* (1635), in einer 22teiligen Variationsreihe von Samuel Scheidt, später in Valentin Rathgebers *Augsburger Tafelkonfekt* (ab 1733) oder natürlich im Quodlibet aus Bachs *Goldberg-Variationen* BWV 988 (1742) antreffen.²⁰ In verschiedenen Textvarianten war die Bergamasca zu einem deutschen Gassenhauer geworden. Demgegenüber verfügen die *Aria con variazione* BuxWV 246, die *Aria: Partite diverse* BuxWV 249 und die *Courante simple* BuxWV 245 über keine Titel dieser Art.

2. Satzzahl

Jede dieser beiden Werkgruppen ist durch ein dreisätziges Werk vertreten. In der Reihe der titellosen Werke steigert Buxtehude die Satzanzahl geringfügig über 8 bis 11, während er sie in der Reihe der Werke mit programmatischen Titeln über 12 bis 32 erhöht.

3. Tonarten

Die sechs Werke stehen in den Tonarten C-Dur (zweimal), d-Moll, G-Dur und a-Moll (zweimal). Sie beschreiben damit den erweiterten Rahmen jenes von C-Dur bis a-Moll reichenden Tonartenkreises, der die Reihe der 19 Suiten charakterisiert.

A. Edler und F. Krummacher, Kassel etc. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. XXXV), S. 9–30, hier S. 26.

¹⁸ Vgl. Friedhelm Krummacher, „Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude“, in: *SchützJb* 2 (1980), S. 7–77.

¹⁹ W. Apel [s. Anm. 3], S. 606.

²⁰ Hans-Joachim Schulze, „Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen“, in: *BJb* 62 (1976), S. 58–72, hier S. 66.

4. Satzzuschnitt

Grundsätzlich bleiben Taktzahl und Taktanordnung der Sätze innerhalb eines Werkes konstant. Dagegen unterscheiden sich die einzelnen Werke in diesem Punkt konsequent. Jeder Satz umfaßt einmal 16 Takte in BuxWV 248, zweimal 4 + 4 Takte in BuxWV 250, zweimal 4 + 8 Takte in BuxWV 247, zweimal 8 + 8 Takte in BuxWV 245, zweimal 8 + 12 Takte in BuxWV 246 sowie zweimal 8 + 16 Takte in BuxWV 249. Die Taktzahl der Sätze steigt also von Werk zu Werk in der durch acht teilbaren Folge 16 – 16 – 24 – 32 – 40 – 48. Nur der geringste Wert wird zweimal verwendet (ebenso wie im Falle der Satzzahl). Das Verhältnis der Taktzahlen zwischen dem jeweils ersten und dem jeweils zweiten Teil der Sätze beträgt zweimal 1:1, einmal 2:3 und zweimal 1:2. Wenn zwei Werke das gleiche Verhältnis aufweisen, unterscheiden sie sich in ihren Taktzahlen. Eines der Werke verzichtet auf die Zweiteilung der Sätze (BuxWV 248).

Die sechs Variationenwerke sind also in mehrfacher Hinsicht durch das Prinzip der Mannigfaltigkeit bestimmt. Selbst wenn ihre Zusammenstellung in der Ryge-Handschrift nicht auf Buxtehude zurückgehen sollte, bleibt der Befund einer zwar nicht systematischen, aber deutlich genug auskomponierten Variabilität bestehen.

III

Einen herausragenden Platz in der Reihe der Variationenwerke nimmt die *Aria: La Capricciosa* BuxWV 250 G-Dur (die „Launische“, die „Kapriziöse“) ein – nicht nur, weil sie mit 32 Partiten das umfangreichste ist. Ihr Satzzuschnitt mit jeweils zweimal 4 + 4 Takten stellt – wie wir gesehen haben – ein Minimum unter Buxtehudes Variationenwerken dar. Diese konzise Anlage begünstigt die Gestaltung modellhafter Charakterstücke. Aber auch ihre musikalische Grundlage, die Bergamasca, gibt dem Werk eine besondere Stellung. Die beliebte Melodie wurde in Deutschland gern mit dem aus dem Süddeutschen stammenden Text „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“ gesungen. Wohl in keinem anderen Klavierwerk öffnet sich Buxtehude so stark südlichen Einflüssen wie hier.

In Takt 2 der Partita 4 überrascht der Querstand *cis/c*. Allerdings bleibt er in den meisten Sätzen latent präsent, weil ihn der absteigende Melodiezug der Bergamasca im zweiten Takt im Verein mit einer Gegenbewegung des Basses oder anderer Stimmen fast unumgänglich werden läßt. In beiden Teilen von Partita 5 hebt die Bergamasca unverziert für anderthalb bzw. zwei Takte an, um dann von den Sechzehntelfigurationen einer einzelnen Gegenstimme hinweggespült zu werden. Eine andere Technik wendet Buxtehude in Partita 10 an: das gleichsam pointillistisch irrlichternde, permanente Wechseln zwischen den vier Stimmen nach jedem Sechzehntel in der Folge B–S–T–A. Obwohl diese Technik immer wieder bei ihm vorkommt, gelangt sie erst hier zu größtmöglicher Konsequenz. Die Partita 12 erweist sich als eine chromatische Studie über den „Passus duriusculus“, den harten Gang, im Lamento-Stil. Sie und die nachfolgende Partita 13, der das Motiv einer durchgehenden Zweiunddreißigstel-Figuration zugrunde

liegt, zeigen eindrucksvoll, wie sich kontrastierende Momente des „Stylus phantasticus“ Bahn brechen. Krummachers Verständnis der Gattung Fantasia „als äußerste Anspannung des kompositorischen Vermögens [...] – nicht als ausschweifende Freiheit, sondern als ebenso konzentrierte wie esoterische Ausnutzung des Spielraums satztechnischer Regeln“²¹ – erweist sich mithin als auf Partiten dieser Art übertragbar. Einmalig dürfte in der genannten Partita auch jene Vier-Zweiunddreißigstel-Figur mit zwei versetzten Nonensprüngen abwärts im Gesamtumfang von zwei Oktaven sein, mit der der rastlosen Bewegung rigoros Einhalt geboten wird (Takt 8). Bis zu äußerster Primitivität zieht sich die Partita 18 zurück, indem der Baß ausschließlich *g/G* in Achtelbrechung zelebriert. Mit einer Fantasia ‚upon one note‘ etwa hat dies nichts zu tun. Vielmehr kehrt Buxtehude hier das Stimmgefüge dergestalt um, daß der zuvor (in der unmittelbar vorangehenden, aber auch in anderen Partiten) in den Mittelstimmen durchgängig präsente Ton nun in den Baß gerückt und damit seine harmonische Funktion durch die neue demonstrative Funktion überwuchert wird. Die Partita 22 hält eine toccatenhafte zweistimmige Sechzehntelbewegung nach Art des *c*-Moll-Präludiums BWV 847 aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Bach bereit. Auch die scherenförmige Gegenbewegung ganzer Tonleiterketten in der im wesentlichen zweistimmigen Partita 26 stellt einen Vorgang außerhalb jeder kompositorischen Norm dar; sie wirkt als plakative Geste. Ihren Abschluß findet die *Aria: La Capricciosa* in Partita 32 in einem dreistimmigen Kantionalsatz der Bergamasca, der ein gleichmäßig stark figurierter Baß unterlegt ist.

Bei aller Individualisierung wird Buxtehude durchweg jenen Normen gerecht, die Friedrich Erhard Niedt zu Lehrzwecken fixiert hat. „Cap. X erteilet völligen Unterricht wie man aus einem schlechten [schlichten] Generalbaß könnte Praeludia, Ciacconen etc. Machen.“²² Als Beispiele führt dieser eine ganze Reihe von Suitensätzen (Praeludium, Chaconne, Allemande, Courante, Sarabande, Menuett, Gigue) an, die mittels Umtaktierung über derselben Baßlinie aufgebaut sind.

Am Sonderfall der Choralsuite *Auf meinen lieben Gott* BuxWV 179 war bereits Max Seiffert die ungewöhnliche Satzfolge mit Allemande – Double – Sarabande – Courante – Gigue aufgefallen.²³ Dieses Werk, das durch Johann Gottfried Walther überliefert ist, kann als Musterbeispiel für Matthesons Anleitung zur Herstellung von Tanzsätzen aus Chorälen gelten. Mattheson schreibt, er wolle „beweisen, wie man, vermittelt der blossen Klang-Füsse und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodien an ihm selbst, noch den Ton oder Klang im geringsten zu vertauschen, aus Kirchen-Liedern allerhand Tänzze, und wiederum aus diesen lauter Choral-Gesänge machen könnte, wens nöthig und nützlich wäre.“²⁴

Buxtehudes Allemande zu Beginn ist eigentlich noch keine richtige; sie weist eher den Charakter eines Eröffnungssatzes einer Choralpartita mit zeilenweise vorgestelltem

²¹ F. Krummacher, „Stylus phantasticus“ [s. Anm. 18], S. 18.

²² Friedrich Erhard Niedt, *Handleitung zur Variation*, Hamburg 1706, S. 119.

²³ Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 261.

²⁴ J. Mattheson, *Capellmeister* [s. Anm. 5], S. 161.

Choral-cantus-firmus auf, der sogleich weitreichenden Kolorierungen unterzogen wird. Erst im Double zu diesem Satz ist die Zeilenstruktur des cantus firmus in der Oberstimme zugunsten einer durchgehend präsenten Sechzehntelbewegung, an der prinzipiell alle Stimmen gleichartig partizipieren, aufgelöst. Die Doublierung allein der Allemande hat also eine unverzichtbare Funktion. Sie fungiert gleichsam als Wendepunkt innerhalb des zwitterhaften Werkes. Was als Choralpartita begann, setzt sich mit und nach dem Double als Suite fort. Fast scheint es, als schwinde die damit einhergehende strukturelle (nicht musikalische) Erschütterung des Werkes in der ausgetauschten Reihenfolge der Mittelsätze Sarabande und Courante nach.

Daß dieses Werk in Lübeck nicht auf Gegenliebe gestoßen sein dürfte, geht aus dem Reisetagebuch eines Theologiestudenten aus Elbing hervor. Danach sei in Lübeck unter Theologen die Frage diskutiert worden, „ob es Gott wohlgefällig gleich auch einer frommen Seele von Nutzen, so ein organista geistliche Hymnia, als das sind Morgen-, Abend-, Beth-, Buß, Klag und Trost, Lob und Dank, Lebens-, Sterbens- und Himmelslieder, tanzweis expliziere“, so daß „ein rechtschaffen Christenmensch qua solcherlei variationes gar leicht pertubiret wird ob er vel in einem Gotteshauß vel in einer Tanzstube sitze.“²⁵

Obwohl in der Regel eine alternative Zuordnung des überlieferten Repertoires für besaitete Tasteninstrumente oder für Orgel möglich und von Buxtehude offenkundig auch intendiert ist, läßt z. B. ein singuläres Werk wie die Choralsuite *Auf meinen lieben Gott* BuxWV 179 darauf schließen, daß eine strenge Scheidung zwischen beiden Bereichen nicht beabsichtigt war. Dies belegen auch die unter diesem Aspekt unscharfen Äußerungen Walthers und Matthesons im Zusammenhang mit Buxtehude. Dennoch liegt die Eignung der Suiten und Variationen für Cembalo oder Clavichord, von der seit ihrer Entdeckung übereinstimmend ausgegangen wird, auf der Hand.²⁶

Friedrich Blume meinte 1952, Buxtehudes Variationswerke wirkten bis in Bachs *Goldberg-Variationen* nach.²⁷ Denkbar ist durchaus, daß Bach diese Werke in Lübeck noch aus Buxtehudes Händen selbst kennengelernt hat. Gleichwohl bliebe zu fragen, ob dieser Eindruck dreieinhalb Jahrzehnte später tatsächlich seinen Niederschlag in den *Goldberg-Variationen* fand oder ob wir hier nicht eher ein originäres, im Grunde vorbildloses Exempel hoher Kompositionskunst in einem von Bach bislang noch nicht mit systematischem Anspruch bedachten Bereich vor uns haben, der sich z. B. in dem Progressionsprinzip der Kanonanordnung äußert.

Buxtehudes Suiten und Variationen gelten bislang als eine Art Nebenprodukt im Schaffen des großen norddeutschen Kantaten- und vor allem Orgelmeisters. Bei Lichte besehen verkörpern sie jedoch in der Geschichte sowohl der Suite als auch der Variatio-

²⁵ Mitgeteilt von Heinrich W. Schwab, „Suitensätze und Tanzmodelle. Zur Rezeption des Menuetts in der norddeutschen Region der Buxtehude-Zeit“, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit. Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, hrsg. v. Arnfried Edler und Friedhelm Krummacher, Kassel etc. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. XXXV), S. 183–203, hier S. 191.

²⁶ Beckmann betitelt seine Ausgabe *Sämtliche Suiten und Variationen für Klavier/Cembalo* [s. Anm. 4].

²⁷ Friedrich Blume, Art. „Buxtehude“, in: *MGG 2*, Kassel etc. 1952, Sp. 548–571, hier Sp. 568.

nenfolge ein Stadium, das wesentliche einschlägige Entwicklungen in Deutschland und in Frankreich aufgenommen hat. Darüber hinaus setzt Buxtehude hier originäre Akzente und nutzt insbesondere einzelne Variationssätze zu ausdrucksstarken Affektgestaltungen, die in Einzelfällen den „Stylus phantasticus“ erkennen lassen.

Über die Fantasien von William Byrd

von Wilhelm Seidel

1. Temporalstruktur und Form

Fantasie nennt man seit dem 16. Jahrhundert Musikstücke, die Außerordentliches bieten. Jede Fantasie, die ihrem Namen gerecht wird, hebt sich von dem ab, was zu ihrer Zeit gewöhnlich ist: Johann Sebastian Bachs *Chromatische Fantasie* von schlichten ausdrucksarmen Präludien und Toccaten, Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasien und Schuberts *Wanderer-Fantasie* von ordentlichen Sonaten, Byrds Fantasien von der Vokalmusik, vor allem von Motetten und nebenbei auch von Tanz- und Liedsätzen. Durchweg glaubte man, Fantasien seien besonders getreue Bilder dessen, was ein Komponist gedacht, sich vorgestellt oder empfunden habe. Man glaubte zu wissen, im Außerordentlichen komme der Wille, das Ingenium oder das Genie des Komponisten reiner zur Geltung als in konventionellen Gattungen. Daß dies in einer ausdrucksstarken modernen Fantasie so ist, leuchtet jedem unmittelbar ein. Dagegen ist es seltsam und nicht ohne weiteres einsichtig, daß dies auch für die alten, so ordentlich gefaßten und streng organisierten Fantasien gegolten haben soll, für Kompositionen, in denen man, wenn man sich nicht von der Ästhetik der jüngeren gefangen nehmen läßt¹, vergebens nach Ungereimtheiten sucht. Und doch verbanden die Komponisten des 17. Jahrhunderts und ihre Zeitgenossen – wie die Theorie zeigt – damit nicht weniger entschieden die Vorstellung der Freiheit als jene. Freilich zielten ihre Fantasien nicht wie die des 18. Jahrhunderts auf die Freiheit des Ausdrucks, sondern auf die der Soggetti und ihrer Disposition.

Niemand hat dies so klar erkannt und zur Sprache gebracht wie Athanasius Kircher. Er hält 1650 den fantastischen Stil für die freieste und vollkommenste Methode des Komponierens.² Zwei Momente – so meint er – seien für ihn charakteristisch: die geistreiche Anordnung der Fugen und – das hängt unmittelbar damit zusammen – der kunstgemäße Wechsel der Mensur. Was daraus entsteht, nennt Kircher einen „ingeniosum [...] harmonicarum clausularum, fugarumque contextum“ (einen einfallsreich disponierten Zusammenhang harmonischer Klauseln und Fugen)³. Das Adverb „ingeniose“ weist auf das Substantiv „ingenium“. „Ingenium“ meint im 17. Jahrhundert noch nicht das Genie; es bezeichnet nur die Begabung, die kleinere oder größere Begabung, die einem Menschen, hier dem Musiker zuteil geworden ist. Der Rekurs darauf besagt: Hinter dem, was die Qualität einer Fantasie ausmacht, hinter der Disposition der Fugen und Klauseln, hinter ihrer Temporalstruktur steht allein das „ingenium“, die Begabung, der Kunstverstand und die Erfahrung des Komponisten. Es ist – schreibt Kircher – die

¹ So etwa: Peter Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973, S. 6 ff.

² Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650, Bd. I, S. 456.

³ Ebd., S. 585.

erste Absicht einer Fantasie, das musikalische „ingenium“ ihres Schöpfers zur Geltung zu bringen, und die zweite Absicht zu lehren, wie man auf einfallsreiche Weise die versteckte „ratio“ der Harmonie ins Werk setzt.⁴ Der zweite Satz des gelehrten Jesuiten spielt wohl auf den Ursinn des Wortes an. Das griechische Phantasie Wort bezeichnet einmal die Fähigkeit, etwas zur Erscheinung zu bringen, und meint dann das Werk, in dem etwas zur Erscheinung gebracht wird. In einer alten Fantasie bringt demnach ein Komponist – wie Kircher sagt – das verborgene Gesetz der Harmonie „ingeniose“, eben in einer Weise ans Licht, die Zeugnis ablegt von seinem „ingenium“, von seiner natürlichen Begabung für die Musik.

Schon im 18. Jahrhundert dürfte man sich über Kirchers Sätze gewundert haben. Damals war es selbstverständlich geworden, daß der Komponist über die Disposition einer Musik – zumal einer instrumentalen – entscheidet. Mattheson verbindet denn mit dem Begriff des fantastischen Stils nicht mehr die Vorstellung einer frei disponierten Komposition gebundenen Stils, sondern die der „allerfreiester[n] und ungebundenster[n] Setz= Sing= und Spiel=Art“ überhaupt.⁵ Um 1600 und noch um 1650, zu Kirchers Zeiten, war dies offensichtlich anders. Damals, in einer Epoche, in der die Vokalmusik noch der Inbegriff von Musik war, orientierte sich der Kompositionsprozeß am Text. Weniger der Komponist verfügte über die Disposition einer Musik als der Text, der ihm vorgegeben war. Seine Gedankenfügung und seine Syntax bestimmten die Form der Musik; und die äußeren und inneren Bewegungen, von denen der Text spricht, beeinflussten die musikalische Bewegung, sagten an, wo die Musik einzuhalten und wo sie voranzugehen, wo sie sich langsam und wo sie sich geschwind zu bewegen hat. In einer Welt, in der solches normal war, mußte sich eine Gattung seltsam ausnehmen, in der die Verantwortung für ihre Temporalstruktur und ihre Form allein der Kunst und dem Formsinn des Komponisten anheimgestellt war. Thomas Morley stellt 1597 denn seine Bemerkungen über die Fantasie auch darauf ab: „The most principal and chiefest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit.“⁶ Ähnlich beschreibt Michael Praetorius 1619 – vermutlich nach der Lektüre von Morleys Buch – die Gattung: „Wenn einer nach seinem eignen plesir und gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt/ darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es ihme in Sinn kömpft/ einfället“⁷, entstehe eine Fantasie. Praetorius verwendet nicht weniger als drei Wörter: Sinn, Plaisir und Gefallen, um die Instanz zu umschreiben, die über die Disposition einer Fantasie verfügt. Mit einem Wort: Über Inhalt und Form einer Fantasie entscheidet der Komponist allein nach musikalischem Gutdünken. Weil hier das Fugieren an keinen Text gebunden sei wie in den „rechten“, den vokalen Fugen, sei man – so

⁴ Ebd.

⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 88.

⁶ Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, hrsg. v. R. Alec Harman, London 1952, S. 296.

⁷ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, S. 21.

Praetorius – „auch nicht an Wörter gebunden / man mache viel oder wenig / man digredire, addire, detrahire, kehre vnd wende es wie man wolle“. Die Fantasie ist absolut; sie realisiert – wie Morley sagt – nichts als des Musikers „own conceit“.

Was Fantasien kennzeichnet, wenn man sie mit vokalen Gattungen vergleicht, tritt auch, wenschon nicht gar so deutlich, dort zutage, wo man sie mit instrumentalen Gattungen vergleicht. Auch hier erweisen sie sich als Manifestationen musikalischer Freiheit. Dies hier, weil sie nicht an vorgegebene musikalische Modelle gebunden sind, weder an ein Tanzmuster noch an einen Ostinato und auch nicht an eine Liedmelodie. Die Fantasie – so Kircher – ist „*numeris soluta*“⁸, nicht an ein vorgegebenes rhythmisches Modell gebunden, in allen Momenten ein originäres Produkt des Komponisten. Im Gegensatz zu simplen Präludien und Toccaten hält die Fantasie andererseits an der musikalischen Substanz der artifiziellen Musik fest. Sie hat ein oder mehrere musikalische Themen – *soggetti* – zum Gegenstand; und sie bedient sich im wesentlichen der Kunstmittel der artifiziellen Musik, vor allem der Technik des Fugierens (und Imitierens). Viele Fantasien kehren in ihrem Initium diese Substantialität heraus. Sie beginnen wie Motetten mit einem langmensurierten Thema und breiten es im Fugestil aus.

Kircher unterstellt dem fantastischen Stil mehrere instrumentale Gattungen, die Toccata beispielsweise und die Sonate. Auch darin manifestieren sich zweifellos Erfindungskraft und Gestaltungswille des Komponisten. Doch treten hier – in Gattungen, die auf eigene, originär instrumentale Prinzipien bauen können – der Emanzipationscharakter und damit die neue musikalische Absolutheit nicht so deutlich hervor wie in der Fantasie und dem *Ricercar*, die beide der Vokalmusik noch nahe sind. Die alte Fantasie verkörpert damit einen wichtigen Moment in der Kunstgeschichte der Musik, den Augenblick, in dem Komponisten die Freiheit zuwächst, einen substantiellen musikalischen Gedankengang nach eigenem, rein musikalischem Gutdünken zu gestalten. Nichts spricht dagegen, sie als eine frühe Form autonomer Musik zu betrachten und zu hören. Kircher hat – wie gesagt – den fantastischen Stil als die freieste Methode des Komponierens angesehen: „*Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus*“⁹.

2. Der Ordo

Eine Theorie, die allein die Freiheit würdigt, die dem Komponisten die Abkehr von der Sprache einbringt, wäre einseitig. Sie übersähe, was Kircher erkennt und zur Sprache bringt: dies nämlich, daß das freie, textlose Fugieren, soll es nicht in Willkür ausarten, einer Ordnung bedarf. Diese Ordnung muß den Sinn- und Formverlust ausgleichen, den

⁸ Kircher [s. Anm. 2], Bd. I, S. 465.

⁹ Sie entspricht damit in vollkommener Weise der Definition, die Adam Smith davon gegeben hat. Vgl. Wilhelm Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, hrsg. v. J. P. Fricke, Regensburg 1989 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 165), S. 495–512.

die Musik durch die Entfernung vom Text erleidet. Sie konnte nur in einer musikalischen Konzeption bestehen, die die Folge der Fugen begründet und des Anhörens wert macht. Kircher hat eine solche Konzeption dort wohl im Sinn, wo er von der Ordnung spricht, die den Kursus der Fugen regelt.¹⁰ Er spricht nur von einer einzigen Ordnung. Er hat – denke ich – recht: Es ist – wenn man Apartes außer Acht läßt – ein einziges Konzept, das die Fugenfolge regelt, ein Prinzip allerdings, das vieler Modifikationen fähig ist.

Man kann den Idealtypus, den Kircher vermutlich meint, mit wenigen Worten beschreiben. Die idealtypische Fantasie beginnt mit einer großen Fuge alten Stils. Ein Komplex kleinerer, zügig fortschreitender Fugen bildet den Mittelteil. Sie endet mit spielerischen Fugen, Figurenspiel und Passagenwerk. Ein Stück, das dem Idealtypus sehr nahe kommt, ist die *Fantasie in G* von Giles Farnaby¹¹. Sie läßt sich mühelos überblicken. Den Anfang macht eine breit angelegte Fuge aus großen, ganzen Noten: die konventionelle Initiale einer großen kunsthaften Musik. Sie reicht bis Ta 40.

Notenbeispiel 1: Giles Farnaby, *Fantasie in G* (MB Bd. 24, Nr. 12), Anfang

Farnaby begrenzt den Beginn deutlich, schließt ihn aber nicht durch eine förmliche Kadenz ab. Es scheint, als wolle er ihm die Mitte nicht unmittelbar folgen lassen. Er digrediert vier Takte lang ins ‚Athematische‘. Die Mitte beginnt in Ta 49. Sie besteht aus zwei kleinen, dicht gearbeiteten Fugen; ihre Themen sind deutlich gezeichnet, wenn auch nicht so prägnant wie das Thema der Eingangsfuge. Danach (schon in Ta 75) ge-

¹⁰ Athanasius Kircher weiß die Form durch den „fugarum ingeniose se sectantium ordo“ und die „insignis temporis mutatio varietasque“ [s. Anm. 2, S. 465] bestimmt: durch die Ordnung der ingeniose ineinander folgenden Fugen sowie das kunstvolle Verändern des Tempus.

¹¹ Giles Farnaby, *Fantasie in G*, in: Giles & Richard Farnaby, *Keyboard Music*, hrsg. v. R. Marlow (= MB Bd. 24), Nr. 12: S. 38–40.

winnen mehr und mehr Figuren und schließlich offene Passagen die Oberhand. Eine große Kadenz begrenzt die Mitte (Ta 93).

Notenbeispiel 2: Giles Farnaby, *Fantasie in G* (MB Bd. 24, Nr. 12), Mitte

Den Schlußteil der Fantasie bilden Figuren und Passagen. Farnabys Fantasie läßt erkennen, daß und wie eng Temporalstruktur und Form zusammenhängen. Den Beginn dominieren ganze Noten, die Mitte Viertel- und Achtelnoten, den Schluß Sechzehntel- und stellenweise Zweiunddreißigstelnoten. Man sieht: Die Fantasie verbindet die Errungenschaften des alten polyphonen Vokalstils mit denen des jungen Instrumentalstils. Sie suggeriert die Vorstellung, der instrumentale Stil gehe aus dem vokalen hervor, die Fantasie durchquere von oben nach unten ein konventionell gedachtes Mensurensystem: hier die Wertpyramide des *tempus imperfectum diminutum*.

Zu Beginn, im ersten ‚Thema‘, tritt demnach die Tactuseinheit, die Brevis, in Erscheinung, dividiert bereits durch ihre Teile, zwei ganze Noten oder Semibreven. Die kontrapunktierenden Stimmen führen halbe und ‚melismatische‘ Viertelnoten ein. Die Soggetti der Mitte bringen Viertelnoten substantiell zur Geltung, ‚textieren‘ sie gleichsam. Dazu kommen Achtelnoten. Das Ende dominieren Achtel- und Sechzehntelnoten. Darüber geht freilich die Tactuseinheit nicht verloren. Semibreven und Minimen grundieren weithin die figurativen Partien. Der musikalische Satz schichtet die Mensuren.

So betrachtet, vollzieht sich im Verlauf der Fantasie ein Divisionsprozeß. Er beginnt mit der Brevis und endet in Sechzehntelnoten. Das Konzept, auf dem die Temporalstruktur der Fantasie beruht, wäre insoweit mensural gedacht. Die Division der systemumfassenden Einheit – hier der Brevis – ist die typische Operation mensural gedachter und verfaßter Musik. Nun aber wissen wir, daß man nicht erst im 17. Jahrhundert¹², hier aber mit großer Bestimmtheit, die Notengattungen, besonders die kleinen Werte, mit Bewegungsvorstellungen verbunden hat: Kircher hat beispielsweise von der Viertelnote gesagt, sie gehe, von der Achtelnote, sie fliege, und von der Sechzehntelnote, sie ver-

¹² Vgl. Nicola Vicentino, *L'Antica Musica*, Rom 1555, fol. 42v.

flüchtige sich¹³. Bezieht man diese Theorie in die Würdigung der Fantasie ein, so differenziert sich das Bild, und man kann vielleicht sagen: Die erste Fuge ist mensural strukturiert. Sie beginnt mit großen, das Tactusmaß abmessenden Werten und teilt und unterteilt sie durch halbe, Viertel- und in einigen Momenten durch Achtelnoten. Die Mitte evoziert, je weiter sie fortschreitet, die Vorstellung moderner, leichter, lebhafter Bewegungen. Das gilt vollends für den Schluß: für das Figuren- und Passagenwerk, das Fantasien in der Regel beendet. Es nimmt sich – besonders im Vergleich mit dem mensuralen Beginn – geschwind, fast flüchtig aus.

Eine Form besteht – das ist das Grundgesetz ihrer Theorie¹⁴ – aus einem Anfang, einer Mitte und einem Schluß. Der Komponist muß – soll seine Musik Form haben – diese Kategorien kompositorisch zur Erscheinung bringen. Die Grundform der Fantasie ist einfach. Sie ist mensuralem Denken verpflichtet, aber läuft am Ende auf moderne Bewegungscharaktere hinaus. Dem Beginn sind große Werte zugeordnet, die sich mensural zergliedern lassen, der Mitte die mittleren Werte, von denen man nicht weiß, ob man sie noch mensural oder schon modern verstehen soll, dem Schluß die kleinen Werte, die die Vorstellung geschwinder Bewegungen evozieren. Die Notengattungen stehen für musikalische Stile. Die großen für den alten strengen Stil, die weiteren für das allseits Gebräuchliche, die kleinen für den modernen, freien Instrumentalstil. Der Anfang ist streng, die Mitte dicht, das Ende frei. Auf diesem schlichten und doch so einleuchtenden musikalischen Konzept beruhen Ordnung und Temporalstruktur der Fantasie. Es überzeugt nicht nur, weil es das Prinzip der Mensuraltheorie hinter sich hat, sondern auch und vor allem, weil es der ‚Rhetorik‘ großer Instrumentalmusiken entspricht. Die Instrumentalmusik – so scheint es – kommt hier am Ende zu sich selbst, zum Geschwinden, Figurativen, Heiteren, Spielerischen.

3. Die Kehre

Die Fantasie von Byrd, die dem Idealtypus am nächsten kommt, ist die *Fantasie in G*, ein herrliches, wohl ein spätes Werk¹⁵. Auch Byrd beginnt im alten, ‚vokalen‘ Stil und endet im modernen Instrumentalstil. Aber er disponiert den Prozeß besser, gliedert ihn deutlicher als Farnaby und hat für den Schluß ein anderes, besonders überzeugendes Konzept. Byrd beginnt wie Farnaby mit einer breit angelegten Fuge. Er staffelt sie deutlich. In einem ersten Ansatz entfaltet er das Thema zur Tiefe hin; er führt es gleichsam durch Alt, Tenor und Baß. Nach einer förmlichen Kadenz erst baut er den Satz zur Höhe hin aus, bringt er das Thema – wenn man so sagen darf – im zweiten und schließlich im

¹³ „Maxima dormit, Longa recubat, Brevis sedet, Semibrevis deambulat, Minima ambulat, Semiminima currit, Chroma volat, Semichroma evanescit.“ – Kircher, Bd. I [s. Anm. 2], S. 217.

¹⁴ Wilhelm Seidel, „Über die Prinzipien der Formtheorie“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1978, S. 7–18.

¹⁵ William Byrd, *Fantasie in G*, in: ders., *Keyboard Music* Bd. 2, hrsg. v. A. Brown (= MB Bd. 28), Nr. 63: S. 59–63. – Vgl. dazu: Oliver Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, London & Boston 1978, S. 242–245. – Die hier analysierte Fantasie geht – so Neighbour – den letzten Fantasien Byrds unmittelbar voraus (S. 258).

ersten Sopran an. Damit nicht genug: Er führt es ein zweites Mal im ersten Sopran durch, nun aber nicht in seiner schlichten, ‚vokalen‘ Form, sondern in einer prächtigen, instrumentalen Variante aus Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten. Sie verweist den Hörer zu Beginn schon aufs Ende, auf das instrumentale Figuren- und Passagenspiel, das das Werk schließlich dominieren wird. Byrd beendet die Initialfuge – im Gegensatz zu Farnaby – durch eine deutliche und starke Kadenz (Ta 30).

Notenbeispiel 3: William Byrd, *Fantasie in G* (MB Bd. 28, Nr. 63), Anfang

Die Mitte der Fantasie hat eine einfache, ebenmäßige Form. Ihr Schema lautet:

Freier homophoner Zwischensatz (zwischen Anfang und Mitte)

Erste Fuge

Zweite Fuge

Zwischensatz

Dritte Fuge

Vierte Fuge

Alle diese Teile, die Fugen sowohl wie die Zwischensätze, haben je ein eigenes Profil und sind deutlich begrenzt. Der Kern der Mitte besteht aus zwei Fugenpaaren. Zwischen

den Anfang und das erste Paar legt Byrd wie Farnaby einen homorhythmischen Zwischensatz. Er stellt ihn symmetrisch, setzt ihn, als komponierte er eine vielstimmige Motette, zuerst in drei hohen Stimmen, dann in drei tiefen (Ta 31–37 und 38–43). Byrd verschränkt damit die erste Fuge. Ihr Soggetto besteht aus halben, Viertel- und Achtelnoten. Die Einsätze folgen schon anfangs dicht aufeinander und werden gegen Ende noch dichter (vgl. Ta 53). Das Soggetto der zweiten Fuge besteht ebenfalls im wesentlichen aus halben, Viertel- und Achtelnoten. Es ist synkopenreich und ausdrucksstark. Byrd setzt es so eng wie möglich. Die soggettoführenden Stimmen folgen einander im Abstand einer Viertelnote (Ta 71). Dementsprechend dicht ist der Satz. Byrd favorisiert die Oberstimme. Die kleine Fuge zielt auf die vorletzte, alles Vorausgehende überragende Themendarstellung (Ta 64–79 – die exponierte Themendarstellung: Ta 71–75). Zwischen das erste und zweite Fugenpaar legt Byrd zwei spielerische, einander entsprechende Bicinien (Ta 79–86). Das eine erklingt gleichsam in Tenor und Baß, das andere in Sopran und Alt. (Man sieht: Je lebhafter die Musik wird, um so weniger ‚Stimmen‘ fordert der Satz. Eine Disposition, die überzeugend nur in einer Komposition für ein Tasteninstrument realisiert werden kann.) Das letzte Fugenpaar nähert sich weiter dem instrumentalen Idiom. Die erste Fuge schon bringt Sechzehntelduolen und -trioen ins Spiel (Ta 86–98). Sie ist leicht und locker gefügt. Byrd arbeitet mit kleinen Bi- und Tricinien. Er stellt sie symmetrisch; die ‚Zeilenfolge‘ Ta 86–92 entspricht der Folge Ta 92 bis 98. Je weiter die Fuge fortschreitet, um so bewegter wird sie (um so zahlreicher werden die kleinen Noten). Das Soggetto der letzten Fuge, der Fuge, die den ersten Teil der Fantasie beendet, besteht gänzlich aus Sechzehnteln. Das Fugieren geht hier in ein abgezirkeltes Figuren-, am Ende in freies Passagenspiel über. Harmonisch ist die Fantasie gut disponiert. Die erste Fuge, das erste Zwischenspiel und die erste Fuge der Mitte bleiben in *G*-Dur. Die zweite Fuge der Mitte erhebt sich nach *D*-Dur. Das zweite Zwischenspiel und das letzte Fugenpaar stehen wieder in *G*-Dur.

Was die Fantasie aber vor allem vom einfachen Idealtypus unterscheidet, ist der Umstand, daß Byrd dem Schluß einen eigenen Teil widmet. Er erlaubt sich wohl, was Praetorius eine Wende oder Kehre genannt hat¹⁶. Er setzt noch einmal an, auch wenn er nicht von vorn beginnt. Der zweite Teil der Fantasie hat ein eigenes Gesicht. Byrd geht – wohl einer alten Spielpraxis folgend – vom geraden in den triplierten Takt über. Er beginnt mit einer Melodie liedhaften, tanzartigen Charakters. Sie umfaßt zwölf halbe Takte. Ihr folgt vielgestaltiges Figurenwerk. Es ist perspektivisch auf die Hochtöne *g* und *a* ausgerichtet und endet wie gewöhnlich mit freiem Passagenspiel. Die letzten drei Mensuren nehmen den geraden Takt des Anfangs wieder auf.

Byrd modifiziert das Grundmodell der Fantasie in bemerkenswerter Weise, wenn auch hier gewiß nicht zum ersten Mal und wohl kaum als erster¹⁷. Er komponiert und

¹⁶ Siehe oben S. 207.

¹⁷ Vgl. im *Fitzwilliam Virginal Book*: Nr. 2, *Fantasia* von John Munday (ein höchst lebhaftes Stück in beiden Teilen. Am Ende ein 9/8-Takt) – Nr. 109 und 110 von Thomas Tallis (*Felix namque*, zwei große Kompositionen, die gegen Ende in triplierte Bewegungen übergehen) – Nr. 129, *Fantasia* von Giles Farnaby (ähnlich

kombiniert zwei Versionen, eine polyphone, im Fugenstil gearbeitete Version im geraden Takt mit einer homophon angelegten, figurativ gezeichneten Version im triplierten Takt. Nur große Fantasien sind so disponiert. Die Form dient offensichtlich der Komposition großer freier Instrumentalkompositionen. In Byrds Fantasie umfaßt der erste Teil Anfang und Mitte, wenn man so sagen darf: die substantiell und thematisch geprägten Teile, der andere den Schluß, den figurativ geprägten, spielerischen Teil.

Der Umstand freilich, daß der erste Teil einen ordentlichen Schluß und der zweite Teil einen guten und schönen melodischen Beginn hat, legt die Frage nahe, ob so unterschiedliche Bewegungs- und Ereignischaraktere nicht auseinander streben. Ich komme auf den Punkt zurück.

4. Modellvarianten

Der Idealtypus kann unterschiedlich akzentuiert werden. Man kann die alte Kunst hervorkehren oder die neue Spielkultur. Es entstehen so Fantasien eigenen Zuschnitts, Fantasien, die sich spezialisieren, die die alte Kunst oder das lebhaftes Spiel hervorkehren. Byrd hat keine Fantasie komponiert, die sich einseitig auf die Kunst des Fugierens spezialisieren würde. Das war mehr die Sache Girolamo Frescobaldis und Jan Pieterzoon Sweelincks.

Eine Fantasie von Byrd aber, die große *Fantasie in G*¹⁸, konzidiert der Kunst außergewöhnlich großen Raum. Sie beginnt mit einer schier unabschbaren Initialpartie alten Stils:

Notenbeispiel 4: William Byrd, *Fantasie in G* (MB Bd. 28, Nr. 62), Anfang

wie die Komposition von Byrd, aber kleiner) – Nr. 232, *Fantasia*, ebenfalls von Farnaby (ebenso, doch komplizierter) – Nr. 261, *Fantasia* von Byrd (ähnlich der analysierten).

¹⁸ William Byrd, *Fantasie in G*, in: *William Byrd, Keyboard Music* Bd. 2, hrsg. v. A. Brown (= MB Bd. 28), Nr. 62: S. 54–59.

Dem Schreiber des *Fitzwilliam Virginal Book* ist dies nicht entgangen. Er hat die Themeneinsätze der ersten Fuge abgezählt. Er kam auf zwölf Einsätze. Und damit war es Byrd nicht zufrieden. Er stellt der ersten Fuge eine zweite gleichen Stils und Formats zur Seite. Erst danach lockert er den Satz auf, geht er zu wendigeren, kurzen Fugen über und zu Fugen endlich, die zum offenen Figurenspiel überleiten. Byrd beendet die Fantasie wie die eben beschriebene durch eine triplizierte Partie. Wahrscheinlich hängt der eigenartige Beginn der Fantasie mit ihrer Geschichte zusammen. Die Cembalofassung ist vermutlich die Intavolierung einer fünfstimmigen Version für Streicher, für ein Ensemble, das von Natur aus dem alten polyphonen Stil näher ist als das Tasteninstrument.

Ein Gegenstück dazu ist die *Fantasie in A*¹⁹, die größte Fantasie, die Byrd konzipiert hat. Sie vereint nicht weniger als vier Teile. Byrd favorisiert hier das Spielerische, das Figuren- und Passagenwesen. Schon der Beginn signalisiert dies. Byrd verzichtet auf eine altmodische Initialfuge; er komponiert eine mehrteilige, wendige Initialpartie. Sie besteht aus einer kleinen, bewegten Initialfuge, aus einer kurzen Digression ins Homophone (Ta 11–17) und einer langen, rhetorisch effektiv aufgebauten Fuge über ein lebhaft ‚deklamierendes‘, durchaus ‚sprechendes‘ Thema (Ta 17–41). Eine große Kadenz beendet den Anfang.

¹⁹ William Byrd, *Fantasie in A*, in: *William Byrd Keyboard Music* Bd. 1. hrsg. v. A. Brown (= MB Bd. 27), Nr. 13: S. 42–49.

Notenbeispiel 5: William Byrd, *Fantasie in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Anfang

Danach bereits wird der Satz leicht und beweglich. Byrd nimmt Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelfiguren in die Themen auf. Er bildet leichte zweistimmige Fugen daraus. Erst das Ende der fugierenden Mitte kehrt zur Vierstimmigkeit zurück (Ta 57 ff.). Der Schluß ist kurz; er besteht aus Figurenspiel und Passagenwerk.

Danach setzt die Fantasie neu an, nun aber bereits im Figuralen. Figurenreiches Wechselspiel eröffnet den zweiten Teil:

Notenbeispiel 6: William Byrd, *Fantasie in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 78–86

Seinen Kern bildet eine rhythmisch hochinteressante, nicht im Fugestil gearbeitete Partie. Ihre Pointe ist eine lebhaft, synkopisch disponierte, den glatten Viertelduktus durchaus attackierende Figur. Byrd führt sie in einem langen Satz von zehn halben Noten ein (Ta 96–100). Er verkürzt den Kern, detrahiert ihn – würde Praetorius wohl sagen²⁰ – danach Zug um Zug, erst auf sechs halbe Noten (Ta 101–103 und 103–104), dann auf drei halbe Noten (Ta 107 und 108), schließlich auf drei Viertelnoten (Ta 109 ff.). Jede Verkürzung erhöht die Ereignisdichte und isoliert mehr und mehr die anstößige Figur:

Notenbeispiel 7: William Byrd, *Fantasie in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 95–109

Die damit verbundene Spannung löst sich erst in der Kadenz (Ta 111–119) und dem lebhaften Figurenkonzert, das den Teil beendet.

Der dritte Teil tritt in die Tripla, hier in den 6/4-Takt, über:

²⁰ Vgl. oben S. 207.

Notensbeispiel 8: William Byrd, *Fantasia in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 122–130

Byrd disponiert sie wie die Tripla der oben analysierten *Fantasia in G*, weicht aber an signifikanten Stellen davon ab. Er weitet den melodischen Ansatz dadurch, daß er ihn zu einem ‚Konzert‘ zwischen einem ‚Sopran‘ und einem ‚Alt‘ stilisiert. Ihm folgen wie gewöhnlich Figurenspiel und Passagenwerk. Byrd aber hält es hier auffallend kurz. Und er bringt höchst wirkungsvoll in eben dem Moment (Ta 157), in dem die Passagen den Schlußklang hätten erreichen können, eine wunderbare trugschlüssige Wendung an. Diese wird verschränkt mit einer rhythmisch widerspenstigen Melodie, einem Zwischenspiel, das zum vierten Teil der Fantasie, zu einer Tripla im 9/4-Takt, hinleitet:

Notensbeispiel 9: William Byrd, *Fantasia in A* (MB Bd. 27, Nr. 13), Ta 154–162

Ihr melodischer Ansatz ist knapper als der der ersten, ersichtlich ein Anfang zweiter Güte. Bemerkenswert – ein Reflex vielleicht der synkopierenden Passage des zweiten Teils – ist die synkopisch gezeichnete Phrase hinter der Eingangsmelodie. Hier, unmittelbar vor den Schlußwendungen ist sie ein letztes retardierendes Moment. Ihr folgt denn auch ein Schluß erster Güte. Figurativ gezeichnetes Passagenwerk führt eine große Kadenz nach A herbei; der Ausklang kehrt ins Maß des Anfangs zurück.

Die große vierteilige Fantasie stellt dringlicher noch als die zweiteilige die Frage nach der Beschaffenheit ihrer Form: Ist sie ein einsätziges Gebilde, das die Grundform der

Fantasie viermal durchläuft oder ein Gebilde aus vier Teilen, die locker miteinander verbunden sind? Eines ist deutlich: Byrd legt Wert darauf, nicht motettenartig verschränkte, unabsehbare Stücke zu komponieren, sondern kleine Einheiten, die in sich geschlossen sind, die Form haben, die also jeweils ihren Anfang, ihre Mitte und ihr Ende haben. Wäre der zweite nicht vom ersten Teil deutlich und demonstrativ – durch Doppelstriche – geschieden, hätte sich die Fantasie in endlosem Figurenspiel verloren. So – wie sie ist – tritt dem ersten knappen Teil ein zweiter gegenüber, der bereits das Figurative eingangs pointiert, der eine substantielle, sehr charakteristische Mitte und einen eigenen, ordentlichen Schluß hat. Daß andererseits die beiden Triplae zusammenhängen, ist offensichtlich. Sie gehen unmittelbar ineinander über. Die erste hat einen starken Beginn und einen schwachen Schluß, die zweite einen schwachen, gestörten Anfang und dafür einen starken, großen Schluß. Die Triplae ergänzen sich wechselseitig und treten den beiden locker verbundenen ersten Teilen als Einheit gegenüber. Sie sind mehr als der Schluß des Ganzen. Sie bilden eine selbständige Einheit, durchaus so etwas wie einen zweiten oder dritten Satz.

Die tonale Anlage ist positionenreich. Sie trägt zum Profil der Teilstücke bei. Der erste Teil weicht vom Grundton *a* in die nächstliegende Durtonart *C* aus. Der zweite Teil bringt die nachgeordnete Durtonart *F*-Dur zur Geltung und endet in *C*-Dur. Der dritte Teil ist das Gegenstück zum ersten. Er ist auf *C* eingestimmt und weicht nach *A* aus. Der letzte kehrt von *C* nach *A* zurück.

Erster Teil:	<i>a</i> -Moll	(<i>a</i> – <i>C</i> – <i>C</i> – <i>A</i>)
Zweiter Teil:	<i>F</i> -Dur – <i>C</i> -Dur	(<i>F</i> – <i>a</i> – <i>A</i> – <i>C</i>)
Dritter Teil:	<i>C</i> -Dur	(<i>C</i> – <i>A</i> – (<i>a</i>) – <i>C</i>)
Vierter Teil:	<i>C</i> -Dur – <i>A</i> -Dur	(<i>C</i> – <i>a</i> – <i>A</i> – <i>d</i> – <i>A</i>)

Vielleicht kann man sagen: Es ist das Instrument, das Virginal, das das Programm der Fantasie vorgibt. Man kann auf ihm die durch die Vokalmusik geprägten mensuralen Systeme nachspielen und andererseits das moderne, aufs Instrument abgestimmte Figuren- und Passagenspiel kultivieren. Darauf jedenfalls ist die Form der Fantasie abgestellt. Sie zielt darauf, allmählich, im Zuge eines mehrphasigen Mittelteils vom Vokal- in den Instrumentalstil zu ‚modulieren‘. Dieser von Kircher so genannte ‚ordo‘ hat mehrere Vorzüge. Er achtet Alter und Rang der Stile, läßt dem Alter den Vortritt. Er ist theoretisch fundiert, entspricht wenigstens scheinbar dem Prinzip mensuralen Denkens und Komponierens. Und er ist rhetorisch überzeugend; die Stärke des Instrumentalspiels, das glänzende Figuren- und Passagenspiel prägt das Ende. Die Konzeption erweist ihre Güte nicht zuletzt darin, daß sie wandelbar ist. Sie taugt für Kompositionen, die den alten Stil, und für solche, die den neuen hervorkehren. Das Verlaufmodell läßt sich verdoppeln, so daß der Weg vom ‚Vokalen‘ ins Figurative zweimal gegangen werden kann. Und es läßt sich endlich so erweitern, daß die Etappen des Weges sich zu verselbständigen beginnen. Byrd scheint – das zeigt das große vierteilige Stück – geahnt zu haben, daß eine Fantasie, die bei den unterschiedlichen Bewegungscharakteren, aus

denen sie besteht, verweilt, die Einheit des Ganzen schwächt und zu einer zyklischen Form tendiert. Er hat den Weg dahin wenigstens gewiesen. Ein Zeichen seines hochentwickelten Formsinns.

Die Cembalo-Suiten von Nicolas-Antoine Lebègue

Zur Form, Harmonik und Stilistik im Vergleich mit einigen französischen und deutschen Zeitgenossen

von Herbert Schneider

In dem Epitaph für Lebègue, das 1702 im *Mercure de France* erschien, heißt es über den Menschen Lebègue:

„Devenu l'amour des peuples, le charme et l'ornement de son art, les délices de son prince qui l'honora tant de fois d'une particulière distinction, religieux dans sa conduite, rigoureux et vigilant dans ses devoirs, et toujours sévère à lui-même, ennemi du faste et des applaudissements, il ne s'étudia qu'à chercher le royaume de Dieu et sa justice, afin que rien ne lui manquast pour l'éternité.“¹

In diesem Lob Lebègues sind eine Reihe von Tugenden enthalten, die man als preußisch bezeichnen könnte, die aber für den französischen Protestantismus und bestimmte Bewegungen innerhalb des Katholizismus wie dem Jansenismus kaum weniger charakteristisch sind. Hat diese Rigorosität seines Charakters auch sein Cembaloschaffen geprägt? Offenbar ist James R. Anthony dieser Meinung, denn für ihn ist Lebègue „le musicien le plus académique et le plus routinier“², eine Auffassung, die kaum gerechtfertigt scheint, zumal die Begründung Anthonys einseitig ausfällt:

„Dans les deux volumes des *Pièces de clavecin* (1677 et 1687) de Nicolas-Antoine Lebègue, l'ordre des danses est plus rigoureux que dans les ‚suites‘ de Chambonnières ou de Couperin. C'est même précisément cette uniformité, appliquée à chaque danse tour à tour, qui prive cette musique du charme et de la fantaisie qui caractérisent la production d'un Louis Couperin.“³

In den folgenden vergleichenden analytischen Betrachtungen der Suiten von Lebègue wird nicht die oft behandelte Satzfolge erörtert, sondern es stehen mehr formale und stilistische Probleme im Vordergrund. Zunächst wird auf die formale Gliederung der Sätze, dann auf spezielle Probleme der Harmonik und Satztechnik eingegangen. Zum Vergleich werden Suiten französischer Komponisten der Epoche Lebègues sowie die Suiten von Dietrich Buxtehude und Johann Kuhnau herangezogen. Um einen möglichst

¹ Zitiert nach Norbert Dufourcq, Art. „Lebègue“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hrsg. v. M. Benoît, Paris 1992, S. 388.

² James R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque*, Paris 1981, S. 324.

³ Ebd., S. 328.

genauen Überblick zu geben, wurden die sogenannten Kernsätze der Suiten (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue) der Cembalowerke der ausgewählten Komponisten systematisch ausgewertet. Neben Louis Couperin und Jacques Champion de Chambonnières, mit deren Werken Lebègue bestens vertraut war, gehen dabei die Suiten von Buxtehude, der Lebègues Werke – wie Suitenabschriften von ihm belegen – genau studiert hat, sowie von Kuhnau und Gaspard Le Roux in die Untersuchung ein.

Im *Premier livre* seiner *Pièces de clavessin*, erschienen 1677, läßt Lebègue alle fünf Suiten mit einem vergleichsweise kurzen *prélude non mesuré* beginnen, den sechs Suiten des *Second livre* fehlt dieser freie Einleitungssatz, aber man kann mit David Fuller davon ausgehen, daß ein solcher zu improvisieren war.⁴ Kuhnau beginnt in den beiden Teilen der *Neuen Clavier-Übung* alle Partien mit einem Präludium mit Ausnahme der vierten und der elften, die durch eine *Sonatina* respektive eine *Ciaccona* eingeleitet werden, während von Buxtehude keine freien Einleitungssätze überliefert sind. In den hier behandelten Suiten (nur bei Couperin fehlt die Anordnung in Suiten) sind teilweise noch mehrere Couranten aneinandergereiht, treten die älteren Tänze Pavane, Gaillarde und Gavotte wie in der Lautensuite auf, aber noch wenige der sogenannten Intermedien, für deren Aufnahme in die Suite Lebègue eine Vorreiterrolle einnahm, auf die sich Kuhnau und besonders Le Roux berufen konnten:

	Chambon.	Froberger ⁵	Couperin	Lebègue	Buxtehude ⁶	Kuhnau	Le Roux
Suiten	11	28	–	11	19	14	7
Allemanden	9	26	16	13	19	14	8
Couranten	28	28	31	18	19	14	8
Sarabanden	10	26	31	11	22	13	6
Giguen	5	22	6	10	16	9	2
Ballet				1			
Bourrée				4		1	
Canaries	1			2			
Chaconne				5		1	1
Gaillarde	2						
Gavotten		9					2
Menuett	1			14		2	5
Passepied							2
Pavane	2						

⁴ David Fullers Art. „Suite“, in: *NGroveD* 18, London 1980, S. 333–350, ist zweifellos der beste enzyklopädische Artikel zum Thema Suite. Zum *prélude non mesuré* schreibt er S. 343: „[...] the composer had a rather firm idea of a suite beginning with an unmeasured prelude (supplied only in the first book but doubtless expected everywhere in performance) [...]“.

⁵ Dieser Statistik liegt die Ausgabe in DTÖ VI/2 (Bd. 13) zugrunde (ohne Anhang).

⁶ Vgl. Dietrich Buxtehude, *Klaver-Vaerker*, hrsg. v. E. Bangert, Kopenhagen 1941.

Rondeau		1		1
Air/Aria		1	2	
programm. St.	1	1		3
Partita (Var.)		1		

Bezüglich des Formbaus der Tänze gehören Lebègues Sätze zu den innovativsten ihrer Zeit. Die vergleichende Analyse der Formteile und des harmonischen Verlaufs bei Lebègue, einigen seiner Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger gibt Aufschluß sowohl über die zeittypische wie auch die individuelle diesbezügliche Satzgestaltung. Ausgehend von einem Vergleich der Umfänge der zweiteiligen Sätze, wobei lediglich zwischen größerer Länge des ersten oder zweiten Teils und ihrer Identität unterschieden wurde, und der Untersuchung der Proportionen der wenigen Kernsätze in Rondeau-Form (lediglich für die Courante fehlt diese Form vollkommen), wird der harmonische Rhythmus als eines der Kriterien der musikalischen Verdichtung herangezogen.

Gliederung der „Kernsätze“ (Anzahl der Sätze)

Allemande	Chambon.	Froberger	Couperin	Lebègue	Buxtehude	Kuhnau	Le Roux
1. Teil länger	5	13	1	–	2	1	–
2. Teil länger	2	6	8	13	9	8	8
Identität	2	7	7	–	8	5	–
En rondeau	–	–	–	–	–	–	–
Courante							
1. Teil länger	4	2	1	–	2	–	1
2. Teil länger	20	10	20	17	8	8	4
Identität	4	16	10	1	9	6	3
Sarabande							
1. Teil länger	–	1	–	–	–	–	–
2. Teil länger	10	12	28	11	9	1	2
Identität	–	13	2	–	13	12	2
En rondeau	–	–	1	–	–	–	2
Gigue							
1. Teil länger	2	5	–	–	2	2	–
2. Teil länger	2	9	5	8	6	5	2
Identität	1	8	1	1	8	2	–
En rondeau	–	–	–	1	–	–	–

alle Kernsätze

1. Teil länger	11	21	2	–	6	3	1
2. Teil länger	34	37	61	49	32	22	16
Identität	7	44	20	2	38	25	5
En rondeau	–	–	1	1	–	–	2

Bei Couperin unterscheiden sich die Allemanden und Couranten insofern, als der Anteil mit umfangreichem zweiten Teil, d. h. die modernere Form, in der Courante in doppelt so großer Anzahl vertreten ist. In der Sarabande kommt bei Couperin die identische Länge der beiden Formteile nur zweimal und einmal die Rondeau-Form vor, während bei auffallend vielen Sätzen und insbesondere mehr als der Hälfte der Sarabanden der zweite Teil doppelt so lang wie der erste ist. Unter den Suitensätzen Couperins befinden sich nur sechs Giguen, von denen nur eine die identische Taktzahl in beiden Formteilen aufweist. Bei Chambonnières ergeben sich entscheidende Unterschiede zu Couperin bei den Allemanden, von denen mehr als die Hälfte einen gegenüber dem zweiten gewichtigeren ersten Formteil aufweist. In keinem der anderen ‚Kernsätze‘ ist ein gleiches Verhältnis bei ihm anzutreffen; unter den Couranten dominiert der Typus mit erheblich größerem Umfang des zweiten Teils, bei den Giguen besteht ein Gleichgewicht zwischen den Sätzen mit größerer Länge im ersten und zweiten Teil, während bei den Sarabanden, Couperin und Lebègue vergleichbar, eine eindeutige Proportion vorherrscht.

Frobergers Suiten waren durch seinen Aufenthalt in Frankreich dort nicht nur gut bekannt, sondern man schätzte seine Kompositionen, obwohl nur handschriftlich verbreitet, sehr hoch ein. Zwei Manuskripte, das Ms. Bauyn und ein weiteres ebenfalls in der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrtes, zeugen von der Kenntnis Frobergers.⁷ Von den Satzproportionen der Allemanden aus gesehen, ergeben sich besonders auffallende Gemeinsamkeiten mit Chambonnières, nicht aber bei Courante und Sarabande. Bezüglich der Formproportionen der Courante hat Buxtehude große Ähnlichkeit mit Froberger, während bei der Sarabande die Identität der Formteile bei Buxtehude und besonders bei Kuhnau noch weit häufiger als bei Froberger ist. Da die Herkunft der französischen Cembalo-Tänze Chambonnières und Louis Couperins in enger Beziehung zu jenen für Laute steht, seien zum Vergleich die Proportionen bei dem Lautenmeister Denis Gautier genannt⁸: Seine Allemanden (jeweils zur Hälfte mit Identität und Überlänge des zweiten Formteils), Couranten (Zahlenverhältnisse fast identisch mit jenen Couperins) und Giguen (knapp die Hälfte mit Identität der Formteile, etwas mehr als die Hälfte mit größerer Ausdehnung des zweiten Formteils) haben Couperin zum Vorbild gedient. Zu Chambonnières ergeben sich besonders deutliche Abweichungen bei den

⁷ F-Pn Rés Vm7 674–675 (Ms. Bauyn) mit Sätzen aus sechs Suiten; Rés Vm7 1818 (Ms. Stools).

⁸ Die Angaben hierzu sind auf die neueste Ausgabe seiner Werke gestützt: *Œuvres de Denis Gautier*, hrsg. und übertragen von M. Rollin und F.-P. Goy, Paris 1996 (= Corpus des luthistes français). Nicht mitgerechnet sind seine drei *Pièces pour luth ou clavecin en notation ordinaire* und die einzige Cembalosarabande.

Allemanden und den Giguen. Bei den Sarabanden herrschen bei Gautier ganz andere Verhältnisse als bei allen Cembalisten dieser Zeit, denn zwei Drittel der Sarabanden haben bei Gautier mehr als zwei lange Abschnitte oder keine Binnengliederung mit Wiederholungszeichen mit einer Länge bis zu 120 Takten.

Die ganz eigene Stellung Lebègues bezüglich der hier erörterten Formgestaltung wird daraus deutlich, daß die zweiten Formabschnitte wie bei keinem anderen Komponisten des hier analysierten Textkorpus weiter entwickelt sind und ihnen damit zugleich ein besonderes Gewicht verliehen ist. Lebègue ist auch der einzige, der eine Gigue in Rondeau-Form schrieb. Buxtehude und Kuhnau haben trotz aller sonstiger Differenzen den höchsten Anteil an formal symmetrischen Couranten (hier nur von Froberger übertroffen) und Sarabanden.⁹ Etwa ein Drittel der Giguen haben Identität der beiden Formteile bei Froberger, und nur bei fast einem Viertel ist der erste Teil länger als der zweite. Es ist nicht erstaunlich, daß die bei Le Roux anzutreffenden Proportionen in den Allemanden und Giguen denen seiner Landsleute am nächsten stehen, dagegen sind bei ihm viele Couranten symmetrisch gebaut, während er in der Sarabande die größte Abwechslung an Proportionen unter allen Komponisten erreicht, wenn man von Denis Gautier absieht. Ein Blick auf die Summe der Zahlen aller Kategorien verdeutlicht das hier Erörterte. Die Franzosen präferieren klar die größere Ausdehnung des zweiten Formteils mit den damit einhergehenden harmonischen Implikationen, auf die später eingegangen wird. Bezüglich der ungeradtaktigen Gliederungen besonders von Allemande und Courante bleibt noch anzumerken, daß Siebentakt-, Neuntakt- oder andere ungeradtaktige Phrasen keineswegs als Verkürzungen oder Erweiterungen quadratischer Periodik anzusehen sind. David Starke's Auffassung, die „Paarigkeit, die symmetrische Reihung von zwei und zwei Takten“ sei für den Tanz seit dem Mittelalter bestimmend gewesen und erst die Anlehnung an die Vokalmusik habe zur Überwindung einfacher Symmetrien geführt¹⁰, bedarf gewiß der Differenzierung. Er selbst nennt zahlreiche unregelmäßige sowie symmetrische Phrasenbildungen mit ungeraden Taktzahlen (5 + 5 oder 3 + 3 Takten) bei Froberger.

Eine generelle Beobachtung, die auf alle hier behandelten Suiten zutrifft, besteht darin, daß die sogenannten Intermedien Menuet, Gavotte, Bourrée etc. sowie der Kernsatz Sarabande fast ausnahmslos quadratischen Phrasenbau haben, nicht aber die Canaries und die Kernsätze der Suite, Allemande, Courante und Gigue. In der am Hof Ludwigs XIV. noch sehr beliebten Courante sind rhythmische Muster auf sehr verschiedene Weise kombiniert, so daß keine festgelegte Folge von Phrasen bzw. keine quadratische Form entsteht. Ihre komplexe Rhythmik und Metrik ist zum erheblichen Teil der Grund

⁹ Bei Johann Erasmus Kindermann ist die Verteilung der drei hier aufgezeigten Grundkategorien (ohne Rondeau) noch mehr oder weniger zufällig: von den drei Allemanden gehört jeweils eine einer der drei Kategorien an, bei den sieben Sarabanden liegt fast die gleiche Verteilung (drei haben einen längeren zweiten Formteil) vor; von den elf Couranten haben zwei Identität der beiden Teile, bei fünf ist der zweite, bei vier der erste Teil länger, vgl. „30 Tanzstücke für Klavier“ bzw. „Suiten und einzelne Tänze“, in: Johann Erasmus Kindermann, *Ausgewählte Werke* II, hrsg. v. F. Schreiber, Augsburg 1924 (= DTB Bd. 32), S. 29–40.

¹⁰ David Starke, *Frobergers Suitensätze*, Darmstadt 1972, S. 18.

für die freie, von der quadratischen unabhängige Phrasenlänge der Formteile. So sind in der französischen Courante, abgesehen von dem sehr verschieden gehandhabten Wechsel zwischen 3/2- und 6/4-Takt, nur selten aufeinander folgende Takte mit gleichem Rhythmus zu beobachten. Bei Identität der beiden Formteile in der Allemande liegen nur ausnahmsweise quadratische Verhältnisse vor, Proportionen wie 9:9, 10:10 oder auch 7:7 sind die Regel. Nur in einer einzigen Allemande von Lebègue stehen die beiden Formteile im Verhältnis gerader Zahlen (Nr. 3 in *a*-Moll 6 + 8 Takte), während in allen anderen ihr Verhältnis komplizierter ist: 10:11 (Nr. 1), 9:11 (Nr. 7), 8:11 (Nr. 2, 4, 11), 9:10 (Nr. 8), 7:10 (Nr. 9), 7:9 (Nr. 10), 7:8 (Nr. 5) und 6:7 (Nr. 6).

Die zweiteilige Tanzform mit Wiederholung der beiden Teile bildet bekanntlich den Ausgangspunkt für die Sonatensatzform. Ansätze zu einer Wiederaufnahme des Satzanfanges, auch wenn es nur ein oder wenige Takte sind, also den Ausgangspunkt der späteren Reprise wie in den *Französischen Suiten* Bachs¹¹ und weit ausgeprägter in vielen seiner *Inventionen*, gibt es in dem hier untersuchten Textkorpus noch nicht. Während in der älteren zweiteiligen Tanzform der zweite Formteil häufig kürzer als der erste war, bildet sich allmählich die Form aus, in der der zweite Teil den ersten an Länge und zunehmend auch an harmonischer Spannung übertrifft.

Auffallend ist das ausgeprägte Streben der deutschen Komponisten nach Symmetrie der beiden Formteile in der Reihenfolge des weit führenden Buxtehude vor Kuhnau und Froberger, während nur für knapp ein Viertel Couperins und gut ein Fünftel bei Le Roux eine nennenswerte Zahl von Stücken die Identität der Formteile ausweist, diese Kategorie aber bei Chambonnières und Lebègue keine Rolle spielt. Ist gerade dies nicht ein erstaunliches Ergebnis, da man von den Franzosen eher das Streben nach formaler Symmetrie erwarten würde als von dem Norddeutschen Buxtehude oder dem aus dem Erzgebirge stammenden Johann Kuhnau?

Mit der Ausweitung des zweiten Formabschnitts ist auch schon zu dieser Zeit meistens eine Beschleunigung des harmonischen Rhythmus bzw. eine harmonische Verdichtung verbunden. Dies sei hier an den Allemanden exemplarisch aufgezeigt. Bei den in den Tabellen angegebenen Stufen bzw. Funktionen handelt es sich nicht immer um mit vollständigen Kadenz abgeschlossene Modulationen und voll abkadenzierte Binnenabschlüsse, sondern oftmals auch um harmonische Zielpunkte, die halbschlüssig, mit Zwischendominante, mit phrygischer Kadenz und ähnlich erreicht werden.¹² In einigen sehr kunstvollen, harmonisch komplexen Kompositionen, wie etwa in Frobergers ausgeglichener *Allemande in e-Moll*¹³, werden gliedernde Binnenkadenzen durch Vorhaltsbil-

¹¹ Menuet II der *d-Moll-Suite*, T. 33; Sarabande der *c-Moll-Suite*, T. 17; Anglaise der *h-Moll-Suite*, T. 25, verschleiert durch den Beginn mit einem übermäßigen Dreiklang; Sarabande der *Es-Dur-Suite*, T. 18, oktaviert; Sarabande der *G-Dur-Suite*, T. 25, im Gegensatz zum Satzbeginn mit der Tp harmonisiert; Menuet der *E-Dur-Suite*, T. 17.

¹² Wenn harmonische Zielpunkte mehrfach hintereinander im gleichen Abschnitt angesteuert werden, wird diese Tonart nur einmal angegeben.

¹³ J. J. Froberger, *Suiten für Klavier*, DTÖ VI/2 (Bd. 13), S. 18–19.

dungen, die u. a. auch durch motivische Arbeit hervorgerufen sind, und durch ununterbrochene Linien der Stimmen vermieden¹⁴. Die harmonische Komplexität solcher Einzelsätze ist in einer tabellarischen Übersicht wie der nachfolgenden kaum zu erfassen. Die Tonartbestätigung am Anfang des Stückes und die Schlußkadenz bleiben in der Tabelle unerwähnt.

Allemanden (Große Buchstaben = Dur, kleine Buchstaben = Moll)

Chambonnières			Froberger		
1. Formteil		2. Formteil	1. Formteil		2. Formteil
1. <i>a</i>	i III	v iv	1. <i>a</i>	III i V	i VII V
2. <i>C</i>	ii V	II IV	2. <i>d</i>	iv v III	i
3. <i>d</i>	III	v V IV	3. <i>G</i>	V IV V	VI
4. <i>F</i>	V	vi V	4. <i>F</i>	ii IV V	I
5. <i>C</i>	V ii V	iii	5. <i>C</i>	V	I v II
6. <i>d</i>	V III V	i V	6. <i>e</i>	III VII v III	VII III vii iv
7. <i>D</i>	V	I V	7. <i>A</i>	V	ii v IV
8. <i>F</i>	V	vi	8. <i>g</i>	v V	III i V
9. <i>G</i>	vi III vi V	vi	9. <i>a</i>	iv v V	III iv
			10. <i>D</i>	ii v V	II v IV
			11. <i>d</i>	III v V	III
			12. <i>g</i>	iv VI i V	III vii VII iv
			13. <i>a</i>	iv V	III
			14. <i>a</i>	V iv III V	VII III V
			15. <i>G</i>	V	V v
			16. <i>F</i>	IV II V	II IV ii V
			17. <i>g</i>	III V	III v iv
			18. <i>c</i>	v V	VII iv
			19. <i>D</i>	IV V ii iii	iii V
			20. <i>F</i>	vi IV V	ii V
			21. <i>e</i>	(VII) ii v V	i IV III
			22. <i>e</i>	V	III
			23. <i>D</i>	V I	V
			24. <i>d</i>	III	VI
			25. <i>h</i>	IV V	IV
			26. <i>e</i>	III V	VII
			27. <i>a</i>	v V	V
Le Roux					
1. <i>d</i>	III	VII V			
2. <i>D</i>	V v V	III vi IV			
3. <i>a</i>	v V	iv VII			
4. <i>A</i>	v V	IV V			
5. <i>F</i>	v V	IV V			
6. <i>F</i>	V	ii IV			
7. <i>fis</i>	II	VII iv			
8. <i>g</i>	III V	iv III iv			

¹⁴ Auf diese Verläufe wies bereits Willi Apel hin; vgl. seine *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, S. 688. Auf einen Fehler der Chronologie bei ihm sei hier hingewiesen: Apel erwähnt zwar die Publikation der beiden livres *Pièces de clavecin* von Chambonnières aus dem Jahre 1670 (S. 686), schreibt aber später (S. 695): „Mit diesen Büchern [Lebègues *Pièces de clavecin* von 1677 und *Second livre* von 1687] beginnt die gedruckte Überlieferung der französischen Cembalomusik.“

Couperin

1. <i>C</i>	V II V	IV III vi V IV
2. <i>c</i>	V V	V v IV VII
3. <i>d</i>	V i V	i VII iv V
4. <i>d</i>	IV i iv III	III i V iv III
5. <i>D</i>	vi V ii V	ii III V
6. <i>e</i>	III iv V	v i VII iv
7. <i>F</i>	vi v vi V	vi II V
8. <i>F</i>	V vi III	III vi ii
9. <i>G</i>	IV VII V	V vi IV
10. <i>G</i>	V	V
11. <i>g</i>	iv V	V VII iv v
12. <i>a</i>	iv V	V III VI
13. <i>a</i>	III VII V	V iv VII iv
14. <i>a</i>	VII III V	III VII v
15. <i>h</i>	III i VII III	i VII III VII
16. <i>B</i>	vi ii vi V	V ii

Lebègue

1. <i>d</i>	V iv i	I III VII
2. <i>g</i>	V III VII	III VII
3. <i>g</i>	V v VII	v VII
4. <i>a</i>	VII III	III VII VI ii
5. <i>C</i>	V	V ii II
6. <i>F</i>	vi V	I vi V iii
7. <i>d</i>	iv VI III	III VII
8. <i>g</i>	III V	V v III iv
9. <i>g</i>	v iv III	III VII v
10. <i>a</i>	v VII II V	V VII II
11. <i>A</i>	IV V	V ii VII
12. <i>F</i>	V IV V	V IV
13. <i>G</i>	vi V	V VI ii III

Buxtehude

Nr.	1. Formteil	2. Formteil
1. <i>C</i>	IV II V	V ii vi
2. <i>C</i>	ii iii v V	IV III ii
3. <i>C</i>	vi IV V	IV ii v II
4. <i>C</i>	IV V	ii vi
5. <i>C</i>	IV iii vi	II IV
6. <i>D</i>	vi V	vi V
7. <i>d</i>	III VI	III VII iv
8. <i>d</i>	III V	III VII VI
9. <i>e</i>	III V	v III
10/11. <i>e</i>	III V	v VII
12. <i>F</i>	V	III II V
13. <i>F</i>	iii	vi V
14. <i>G</i>	vi V	IV
15. <i>g</i>	iv VII v V	iv III V
16. <i>g</i>	V VI III	III V
17. <i>A</i>	V IV	V vi
18. <i>a</i>	III V	V iv III
19. <i>A</i>	V V	V

Kuhnau

Nr.	1. Formteil	2. Formteil
1. <i>C</i>	vi ii V	V vi ii V
2. <i>D</i>	II V	VI ii IV
3. <i>E</i>	II V	vi ii V
4. <i>F</i>	ii vi V	III ii IV
5. <i>G</i>	vi IV V	ii IV
6. <i>A</i>	vi V	vi IV V
7. <i>B</i>	iii II V	ii IV
8. <i>c</i>	v V	VII iv III
9. <i>d</i>	VI V	i VI VII
10. <i>e</i>	v VII V	v iv
11. <i>g</i>	iv III V	iv III V
12. <i>a</i>	III iv V	V III VII III
13. <i>h</i>	III iv V	V III

Im 18. Jahrhundert wird der zweite Formabschnitt in den zweiteiligen Formen zwar nicht in linear ungebrochen steigender Kurve modulatorisch gegenüber dem ersten immer dichter, aber doch in der Gesamttendenz. Die Auswertung der hier ermittelten modulatorischen Verläufe ergibt die größte harmonische Dichte im zweiten Formteil bei Le Roux, gefolgt von Lebègue und Couperin. Danach befinden sich in der Mittelgruppe Kuhnau und Buxtehude und am Ende Chambonnières und Froberger. Diese Reihenfolge entspricht auch der ‚Rangfolge‘, die sich aufgrund der größeren Länge des zweiten Formabschnitts ergibt. Bemerkenswert ist der Modulationsreichtum bei Froberger im Vergleich zu Chambonnières. Von den hier behandelten Suiten stehen nur eine Suite bei Froberger (*h*-Moll), zwei Suiten bei Couperin und Kuhnau (*h*-Moll und *B*-Dur) und eine bei Le Roux außerhalb der bei Theoretikern des 17. Jahrhunderts gelehrtten zwölf Modi.¹⁵ Gemessen an den von diesen gelehrtten traditionellen Kadenzierungsvorschriften der Modi gibt es folgende Abweichungen, wobei berücksichtigt werden muß, daß, wie bereits gesagt, nicht alle hier genannten Tonarten vollständig abkadenziert werden, aber die Berücksichtigung dieser Stufen im harmonischen Verlauf eine Stufe hin zur Binnenkadenz darstellt:

C-Modus (nach La Voye Mignot, 1639 und 1646¹⁶ *G* und *a* im authentischen und *E* und *G* im plagalen Modus): Chambonnières bringt zusätzlich die 2., 3. Stufe und die Doppeldominante, Froberger die Doppeldominante sowie in der Modusvariante mit Kleinterz (*c*-Moll) die 4. und 7. Stufe, Couperin die 4., 3. Stufe und Doppeldominante, Lebègue die 2. Stufe und Doppeldominante, Buxtehude die 2., 3., 4. Stufe und Doppeldominante und Kuhnau allein die 2. Stufe;

d-Modus (*F* und *A*): im *d*-Modus sind die 4., 6. und die dorische 7. Stufe neben den Hauptkadenzen von herausgehobener Bedeutung, in der Variante des Durgeschlechts (*D*-Modus) die 2., 4., 6. Stufe sowie die Doppeldominante;

e-Modus (authentisch *G* und *a*, plagal *G*, *a* und *H*): 2., 4. und 7. Stufe und in der Variante des Durgeschlechts (*E*-Modus) bei Kuhnau die 2., 6. Stufe und wie in den Durmodi wiederum die Doppeldominante;

F-Modus (*a* und *C*): 2., 4. und 6. Stufe sowie die Doppeldominante;

g-Modus (bei La Voye Mignot im *G*-Modus *e* und *D*): 2., 3., 4. sowie einmal die siebte Stufe (Couperin) und in der Variante des *G*-Modus 3., 4. und 7. Stufe;

a-Modus (*C* und *e*): 2., 4., 6. und besonders häufig die 7. Stufe sowie im *A*-Modus die 2., 4., 6. und nur bei Lebègue die 7. Stufe.

In der „neuen“ Tonart *h*-Moll spielen bei Couperin von den Nebenstufen die 3. und 7. Stufe, bei Froberger die 4. und bei Kuhnau die 3. und 4. Stufe, in *B*-Dur bei Couperin die 2. und 6. Stufe, bei Kuhnau die 2., 3. und 4. Stufe eine herausgehobene Rolle. Die alte Moduslehre mit ihrer Hierarchie der Binnenkadenzen wirkt sich insgesamt in dem hier erörterten Textkorpus noch in der Bevorzugung der obermediantischen Kadenzen in Dur und Moll aus. Bemerkenswert ist die Häufigkeit der 7. Stufe, die nur in wenigen in

¹⁵ Vgl. z. B. Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3), S. 133.

¹⁶ Vgl. ebd.

Dur stehenden Sätzen als Dominante zur Durparallele dient, im übrigen aber als typische Kadenz des Dorischen in Mollkompositionen dieser Zeit noch ihren Platz behauptet (sieben von 17 Moll-Sätzen bei Froberger, sieben von neun bei Couperin, darunter auch *h*-Moll, und sieben von acht bei Lebègue, aber keiner bei Chambonnières und Denis Gautier), und sogar in der *G-Dur-Allemande* von Couperin und in der *A-Dur-Allemande* von Lebègue (Nr. 11) erscheint. Auch bei Buxtehude wird in vier von sieben in Moll stehenden Sätzen die charakteristische dorische Kadenz auf der siebten Stufe erreicht, nicht aber in einem in Dur stehenden Satz, bei Kuhnau in der Hälfte der Moll-Sätze. Die *F-Dur-Allemande* Couperins mit ihrer Binnenkadenz in der chromatischen Medianten *A-Dur* und die *D-Dur-Allemande* von Froberger¹⁷ mit *fis*-Moll-Kadenz, jeweils am Ende des ersten Formteils, stellen Sonderfälle, d. h. für Instrumentalsätze dieser Zeit ungewohnte Binnenkadenzen dar, die nicht einmal in den Suiten Johann Sebastian Bachs als Abschlußkadenz des ersten Formteils vorkommen.¹⁸ Bei Kuhnau besteht die bei den französischen Komponisten nur sporadisch zu beobachtende Besonderheit, daß er die Grundstellung der Akkorde im Binnenverlauf vermeidet und an deren Stelle überwiegend den Sextakkord setzt. Bei ihm kann nur in fünf der dreizehn Allemanden von einer Verdichtung des harmonischen Verlaufs im zweiten Teil gesprochen werden.

Couperins und Lebègues Satztechnik und Harmonik zeichnen Eigenarten aus, von denen einige ganz markante auch bei ihren Nachfolgern und deutschen Komponisten begegnen, die ihre Werke studiert haben (der meist behandelte *style brisé* bleibt hier ausgespart). Mit dem Lautensatz haben viele Suitensätze für Cembalo den freistimmigen Satz gemeinsam, mit dem der unvorbereitete Einsatz von Dissonanzen und ein Stimmführungsverfahren einhergeht, das in der Figurenlehre *Heterolepsis* genannt wird. Während Chambonnières und Couperin¹⁹ weitgehend an der strengen Beachtung der Regeln der Dissonanzbehandlung eines Denis Gautier festhalten, ist von Froberger an und besonders häufig bei Lebègue die *Heterolepsis* und die frei eintretende Dissonanz im freistimmigen Satz zu beobachten. Notenbeispiel 1 enthält nicht nur Belege aus dem Textkorpus, sondern auch verschiedene Erscheinungsformen dieser Art des Dissonanzgebrauchs²⁰:

¹⁷ DTÖ VI/2 (Bd. 13), S. 57.

¹⁸ Eine Sonderstellung nimmt auch Frobergers 23. *Allemande in D-Dur* ein, deren erster Formteil in der Tonika schließt.

¹⁹ Couperin gebraucht in einigen Kompositionen den verminderten Quintsprung in den Außenstimmen abwärts mit anschließender Sekunde aufwärts, eine Figur, die zum Allgemeingut bei den Cembalisten der Zeit gehört, vgl. *Pièces de clavecin*, hrsg. v. P. Brunold, revidiert von Thurston Dart, Monaco 1959, S. 9, 42, 79, 107.

²⁰ Nachweis der Notenbeispiele: Froberger, DTÖ VI/2, S. 25 (weitere Beispiele S. 11, 19, 33, 40); Lebègue, *Œuvres de clavecin*, Monaco 1956, S. 26 und 88, vgl. auch S. 27, 38, 56, 58, 61, 71, 74, 79 und 88; Buxtehude, *Sämtliche Suiten und Variationen*, hrsg. v. K. Beckmann, Wiesbaden 1980, S. 17, vgl. auch S. 14, 54 und 28 (gebrochener Septakkord), S. 35 (verminderter Quintsprung abwärts mit nachfolgender Sekunde aufwärts); Kuhnau, *Neuer Clavier-Übung Andrer Theil*, DDT Bd. 4, S. 57; Le Roux, *Pieces for Harpsichord*, hrsg. v. A. Fuller, New York 1959, S. 27, vgl. u. a. auch S. 27, T. 9–10, und S. 37. Ähnliche Beispiele gibt es auch bei

The image displays five musical examples of dissonant chords, each presented as a two-staff piano score. The examples are arranged in three rows:

- Row 1:** Froberger (left) and Lebègue (right). Froberger's piece is in 3/8 time, featuring a complex, dissonant chord in the right hand with a melodic line in the left. Lebègue's piece is in 3/8 time, showing a similar dissonant chord with a more active right-hand melody.
- Row 2:** Lebègue (left) and Buxtehude (right). Lebègue's piece is in 2/4 time, with a dissonant chord in the right hand and a steady bass line. Buxtehude's piece is in 3/4 time, featuring a dissonant chord in the right hand and a melodic line in the left.
- Row 3:** Kuhnau (left) and Le Roux (right). Kuhnau's piece is in 3/8 time, with a dissonant chord in the right hand and a melodic line in the left. Le Roux's piece is in 3/8 time, showing a dissonant chord in the right hand and a melodic line in the left.

Notenbeispiel 1: Frei eintretende Dissonanzen

Zu den auffallenden dissonanten Klängen gehört ein auf verschiedene Weise notierter Akkord, der klanglich dem übermäßigen Dreiklang gleicht und der sich stimmführungsmäßig aus einer Vielfalt von Konstellationen ergeben kann. So kann er z. B. das Ergebnis der Bewegung aller oder mehrerer Stimmen sein und ist klanglich auf betonter Zeit von besonders herber Wirkung. Chambonnières bereitet den Klang sorgfältig vor²¹, Couperin verleiht ihm durch den Lagenwechsel alle verfügbare klangliche Härte, bei Lebègue und Kuhnau erscheint er in der größten Vielfalt unter den hier behandelten Kompositionen. Dieses scharfen dissonanten Klangs auf starker Zeit, in der Oberstimme vorbereitet, bedient sich im übrigen auch John Blow²²:

Jean Nicolas Geoffroy, vgl. Martine Roche, „Un livre de clavecin français de la fin du XVIIe siècle“, in: *Recherches sur la musique française classique* 7 (1967), S. 55–56, 58.

²¹ *Les Pièces de Clavecin de Monsieur de Chambonnières*, Paris 1670, S. 19; Froberger, DTÖ VI/2, S. 5, 20, vgl. auch S. 21, 55; Couperin, *Pièces de clavecin*, S. 102, vgl. auch S. 45; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 10, 7, vgl. auch S. 2, 23, 24, 26, 57, 62; Buxtehude, *Sämtliche Suiten*, S. 29, vgl. auch S. 31 und 32 (aus einer Ornamentierung entstehend); Kuhnau, DDT Bd. 4, S. 29, vgl. auch S. 29, 36, 55–57; Le Roux, *Pieces for Harpsichord*, S. 38.

²² Vgl. John Caldwell, *English Keyboard Music before the Nineteenth Century*, Oxford 1973, S. 176. Johannes Brahms setzt den starken Klangreiz dieses Akkordes mehrfach in seiner Ballade op. 118/3 ein. Auch Georg

Chambonnières Froberger Froberger

Couperin Lebègue

Buxtehude Kuhnau

Le Roux Blow

Notenbeispiel 2: Übermäßige Dreiklänge

Schon Margarete Reimann wies auf ein Konvolut satztechnischer Besonderheiten hin, die allerdings nicht nur bei den französischen Cembalo-Komponisten begegnen. Im einzelnen nennt sie die Beibehaltung der alten Klausel (*c - d - cis - d*) bei Chambonnières, auf das „Schwanken in den Akzidentien“ (*d - cis - h - c - h*) noch bei Couperin

Muffat bringt den Klang *d - fis - b* auf betonte Zeit in T. 48 der *Tocatta duodezima et ultima* seines *Apparatus musico-organisticus*.

und Marchand²³ bzw. auf das „Schwanken zwischen Moll und Dur“ bei Chambonnières sowie zuletzt das Nebeneinander von Moll und Dur bei Marchand oder Clérambault.²⁴ Auf die häufigen querständischen Bildungen in französischen Suitensätzen unseres Textkorpus machte sie nicht aufmerksam. Von den hier ausgewählten Beispielen ist das von Couperin durch die Vermittlung der Durchgangsnoten durch die Regeln zugelassen und kommt auch bei andern Komponisten gelegentlich vor.²⁵

The image displays three musical examples of cross-stands (Querstände) in French Baroque keyboard music. Each example is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The first example, by Couperin, is in 3/4 time and shows a sequence of chords and moving lines in both hands. The second example, by Lebègue, is also in 3/4 time and features more complex rhythmic patterns and chromaticism. The third example, by Kuhnau, is in 3/4 time and includes a variety of rhythmic values and articulation marks. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

Notenbeispiel 3: Querstände

Noch bis in Bachs Suiten herrscht in den Cembalo-Suiten eine relative Freizügigkeit bezüglich nachschlagender Quinten, seltener unter den Außen- als unter einer der Außen- mit einer Mittelstimme. Diese Eigenart stammt aus der Lautensuite, wo sie häufiger anzutreffen ist, wie die beiden charakteristischen Beispiele von Denis Gautier zeigen.²⁶

²³ Das gleiche ist auch in der *Melothesia* (1673) von Matthew Locke zu beobachten; vgl. Caldwell, *English Keyboard Music* [s. Anm. 22], S. 161.

²⁴ Margarete Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite*, Regensburg 1940, S. 73–75. Bei Lebègue, den Reimann nicht erwähnt, begegnet der Dur-Moll-Wechsel häufig; vgl. *Œuvres de clavecin*, u. a. S. 15, 28, 35, 56, 68, 69, 72, 79.

²⁵ Couperin, *Pièces de clavecin*, S. 123; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 27, 41, 63; vgl. auch S. 53, 73, 75; Kuhnau, DDT Bd. 4, S. 43.

²⁶ *Œuvres de Denis Gautier*, S. 27, 96; Froberger, DTÖ VI/2, S. 7; Couperin, *Pièces de clavecin* S. 104; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 23, vgl. auch S. 17, 32, 45, 79; Buxtehude, *Sämtliche Suiten*, S. 15, vgl. auch S. 5; Kuhnau, DDT Bd. 4, S. 9, vgl. auch S. 7, 12, 22, 52; Le Roux, *Pieces for Harpsichord*, S. 3; J. S. Bach, *Französische Suiten*, hrsg. v. R. Steglich, München 1956, S. 9; vgl. auch Beispiele bei Chambonnières, *Les pièces de claveßin*, u. a. S. 22.

Gautier Froberger

Couperin Lebègue Buxtehude

Kuhnau Le Roy J. S. Bach

Notenbeispiel 4: Nachschlagende Quinten

Die Parallelführung von Septen wagte schon Denis Gautier. Sie führt in der nachfolgenden Cembalomusik zu regelrechten – für diese Zeit ungewöhnlichen – Rückungen von Septakkorden, die Lebègue mit besonderem Ehrgeiz schuf und die Bach in seinem harmonischen Kontrapunkt sogar in zweistimmigen Passagen seiner Suitensätze gerne einführt.²⁷

Gautier Couperin

²⁷ *Œuvres de Gautier*, S. 33; Couperin, *Pièces de clavecin*, S. 51; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 16, vgl. auch S. 25, 53, 59 und 85; J. S. Bach, *Französische Suiten*, S. 42.

Notenbeispiel 5: Septakkordreihungen

Ernesto Epstein hat bereits erkannt, daß die französische Clavecin-Literatur des 17. Jahrhunderts „erstaunlich frei von Sequenzen jeder Art ist“.²⁸ Lebègue komponiert gelegentlich Vorhaltsketten über einem Orgelpunkt im Baß²⁹ oder aber die im Abstand einer Viertel vollzogene Abwärtsbewegung dreier Stimmen mit der Auflösung zweier Vorhalte im Abstand einer Zählzeit³⁰. Le Roux steht wie Elisabeth Jacquet de La Guerre bereits so stark unter dem Einfluß der italienischen Musik, daß er der regulären Sequenz eine wichtige Funktion einräumt. Zu den wichtigsten Unterscheidungsmerkmalen der Suiten der beiden hier mitberücksichtigten deutschen Meister, Buxtehude und insbesondere Kuhnau, zu Jacquet de La Guerre und Le Roux gehört die unübersehbare Rolle der Sequenz. Kuhnau, der in manchen Stücken so weit geht, die Suitensätze zu recht trockenen Lehrstücken für motivische Arbeit und Sequenzierung der Motive umzufunktionieren³¹, steht den französischen Suiten ferner als Buxtehude, dessen Kopien von Suitensätzen Lebègues einen zusätzlichen Hinweis für das eingehende Studium der Musik des Franzosen darstellen. Auch von der Ausdruckshaltung her gesehen steht Kuhnau Couperin und Lebègue besonders fern, denn bei ihm gibt es insbesondere kaum ein Äquivalent zu den grüblerischen, manchmal düsteren Stücken bei Lebègue³². Daß im übrigen zur hier zur Debatte stehenden Zeit die Wahl des Tongeschlechts nicht von entscheidendem Einfluß auf den Ausdruck ist, bezeugen nicht nur zahlreiche Suitensätze der Franzosen, sondern auch noch Bachs *c-Moll-* und *h-Moll-Allemanden* in den *Französischen Suiten*, die im Vergleich zu jener in *d-Moll* geradezu als heiter zu bezeichnen sind. Auch die Mehrzahl der Giguen von Couperin und Lebègue entspricht nicht der Vorstellung von virtuosen Abschlußstücken, sondern viele von ihnen sind eher zurückhaltend im Tempo und tiefsinnig im Ausdruck.³³ Obwohl die Suiten Lebègues David Fuller zufolge

²⁸ Vgl. Ernesto Epstein, *Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Würzburg 1940, S. 137. Epsteins Nachweise französischer Einflüsse auf die deutsche Suite sind ziemlich unverbindlich.

²⁹ Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 2, mit viermaliger Folge.

³⁰ Ebd., S. 57 und ähnlich S. 80.

³¹ Vgl. u. a. die Gigue der *c-Moll-Suite* des zweiten Teils der *Neuen Clavier-Übung*, DDT Bd. 4, S. 37 (dieser Satz mit ganz stereotyper Motivik).

³² Schon die *d-Moll-Allemande* und *Courante grave* der ersten Suite von Lebègue gehört in diesen Ausdrucksbereich und steht im Gegensatz zu der heiteren *d-Moll-Canaris* der gleichen Suite.

³³ Vgl. dazu David Fuller, Art. „Suite“ [s. Anm. 4], S. 344.

„probably the most influential of all French keyboard music in Germany before Couperin“ waren³⁴, bestehen insbesondere zu Kuhnau erhebliche Unterschiede in der Textur, in der Motivik und im Ausdruck.

Die eingangs erwähnte Strenge der Persönlichkeit Lebègues und seines künstlerischen Gestaltungswillens haben dazu beigetragen, daß er ein gewichtiges Œuvre für Clavecin geschaffen hat, in dem er bezüglich der formalen Gestaltung und der harmonischen Bereicherung der Tonsprache Ansätze bei Chambonnières, Froberger und Couperin weiterentwickelte und Impulse für die satztechnische Entwicklung im Bereich der solistischen Instrumentalmusik gab, die von seinen französischen und deutschen Zeitgenossen und Nachfolgern aufgegriffen wurden.

³⁴ Ebd., S. 343.

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 1995 – 1999

von Claudia Konrad

Die Genese der „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik“ zu rekonstruieren, ist nicht einfach, da die unterschiedlichsten Versionen existieren. Faktum ist jedoch, daß eine Reihe von Persönlichkeiten, die sich mit der Erforschung und Pflege mitteldeutscher Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts befaßten, den Bedarf sah und auch artikulierte, eine länderübergreifende Dachorganisation ins Leben zu rufen, die sich den Belangen der Musik jener Epoche widmet und auch über die territorialen und nationalen Grenzen hinweg nach außen wirkt. Man kam mehrmals in unterschiedlicher Konstellation zusammen, diskutierte u. a. über die Zielsetzungen, denkbare Vorhaben und eine geeignete Rechtsform einer zu gründenden „Arbeitsgemeinschaft Mitteldeutsche Barockmusik“; die erste Satzung der „Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen“ e. V. wurde 1994 dem Amtsgericht vorgelegt. Als Gründungsmitglieder des eingetragenen Vereins figurierten die Leiter folgender Einrichtungen: des Bachhauses Eisenach, des Bach-Archivs Leipzig, des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, des Händel-Hauses Halle, des Schütz-Archivs Dresden, der Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz und des Instituts für Aufführungspraxis (heute Stiftung) Kloster Michaelstein.

In kaum einer anderen Region ist eine so dichte, reiche Landschaft mit den Traditionen der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts anzutreffen wie im mitteldeutschen Kulturraum: hier seien nur die höfische Musikpflege an Residenzen wie Dresden, Gotha oder Weißenfels, die urbane Musik der Leipziger Stadtpfeifer, die Adjuvantenmusik in Thüringen und die evangelische Kirchenmusik in der Tradition Martin Luthers und Johann Walters erwähnt.

Hier wirkten einerseits Meister, die internationalen Weltruhm erlangten – allen voran Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann und Heinrich Schütz –, andererseits Komponisten, deren Werke ungerechtfertigterweise in Vergessenheit gerieten und einer musikologischen Wiederentdeckung und musikalischen Wiederbelebung harren. Diese verborgenen, in zahlreichen städtischen und Kirchenarchiven schlummernden Schätze lebendig zu machen und die Einflüsse der großen Musiker auf die Nachwelt bzw. ihre Interdependenzen im europäischen Kontext aufzuzeigen, sind vordringliche Aufgaben der „Ständigen Konferenz MBM“. Ihr erklärtes Ziel besteht darin, die europäische Bedeutung der Barockmusikentwicklung im mitteldeutschen Kulturraum darzustellen und zur Geltung zu bringen, ihre Zeugnisse und Leistungen zu bewahren und zu dokumentieren, ihre Erforschung voranzubringen und ihre Verbreitung im deutschen und internationalen Musikleben zu unterstützen.

So begrüßenswert die besten Ideen sind, so wenig effektiv bleiben sie, wenn es an pekuniären Mitteln zu deren Umsetzung mangelt.

Insofern erwies es sich als eine äußerst glückliche Fügung, daß, zeitgleich mit der Initiative von der Basis her, die Bundesregierung die Notwendigkeit erkannte, der mitteldeutschen Barockmusik eine besondere Förderung zukommen zu lassen. Der Bund konnte als Kooperationspartner die Länder Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen gewinnen – wobei schon bald Einigkeit über die inhaltlichen Schwerpunkte und die finanziellen Rahmenbedingungen erzielt wurde – und nahm die „Mitteldeutsche Barockmusik“ in ihr sogenanntes „Leuchtturm“-Programm auf. Sie befand sich nunmehr in der illustren Reihe anderer kultureller Einrichtungen und Projekte in den neuen Bundesländern, die sich durch eine außerordentliche gesamtstaatliche Bedeutung auszeichnen (hierzu gehören auch die Stiftung Weimarer Klassik, das Bauhaus Dessau, die Franckeschen Stiftungen Halle u. a.).

Singulär im Falle der MBM ist das Zusammenwirken vom Bund und drei Ländern, was vom Anspruch her optimal, beim Agieren aber naheliegenderweise nicht ganz ohne Schwierigkeiten ist. Die Vertreter des Bundes und der drei Länder bilden das Kuratorium des Vereins. Die finanzielle Zusammensetzung rekrutiert sich aus drei Sechsteln Bundesmitteln und je einem Sechstel Landesmitteln der drei betreffenden Länder.

Noch in der ersten, ‚inoffiziellen‘ Phase wurde man an verschiedenen Stellen aktiv, etwa in Form von Arbeitsgruppen, wobei beispielsweise die Redaktionskommission zu einer geplanten Denkmäler-Edition genannt sei, die eine Konzeption dieser Reihe und verbindliche Editionsrichtlinien erarbeitete, jedoch zu dem Zeitpunkt weder über einen Etat verfügte noch einen Redaktionsleiter hatte. Weitere verdienstvolle Aktivitäten entstanden, so im Hinblick auf eine vorgesehene Instrumentenerfassung in mitteldeutschen Museen und Arbeiten zur Quellenforschung und Musiksoziologie.

Handlungsfähig wurde die MBM mit der Einrichtung der Geschäftsstelle im Kloster Michaelstein bei Blankenburg am 01. August 1995, als die Geschäftsführerin, Dr. Claudia Konrad, ihre Tätigkeit aufnahm (ein offizieller Festakt mit Medienvertretern und geladenen Gästen fand am 09. November statt). Im November 1995 erfolgte auch die Anstellung der Sachbearbeiterin Romy Hage.

Dem Präsidium gehörten zu dem Zeitpunkt an:

- Dr. Claus Oefner, Präsident
- Dr. Ingeborg Stein, Vizepräsidentin
- Dr. Wolf Hobohm
- Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze
- Prof. Dr. Wolfram Steude
- Dirk Thom
- Dr. Edwin Werner

Schon bald erwies sich die erste Fassung der Satzung nicht mehr als praktikabel, da sie den Erfordernissen der täglichen Arbeit nicht genügte. Satzungsdiskussionen beherrschten in zunehmendem Maße die – zumeist gemeinsamen – Präsidiums- und Kuratoriumssitzungen. In einer Neufassung, die am 13. Februar 1998 in Kraft trat, wurde auch eine vom Kuratorium nahegelegte Öffnung für neue Mitglieder berücksichtigt.

Am 10. Juni 1998 fand eine Neuwahl des Präsidiums statt, das sich wie folgt zusammensetzt:

Prof. Dr. Klaus Hortschansky, Präsident

Prof. Dr. Eckart Lange, Vizepräsident

Dr. Wolf Hobohm

Dr. Claus Oefner

Prof. Dr. Wolfgang Ruf

Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze

Dr. Ingeborg Stein

Dr. Edwin Werner

Das erste Ereignis, mit dem die neue Einrichtung noch vor Etablierung der Geschäftsstelle auch in der Öffentlichkeit auf sich aufmerksam machte, war der „Tag der Mitteldeutschen Barockmusik“ im Mai 1995 in Weißenfels. Der „Tag der MBM“, der in der Regel aus mehreren Konzerten und einem Festgottesdienst oder einer Matinee, begleitet von Vorträgen oder Ausstellungen, besteht, dient der „Ständigen Konferenz“ zur Präsentation nach außen und findet turnusmäßig in den drei beteiligten Ländern statt. Bei den ausführenden Ensembles handelt es sich vorrangig um Musiker aus der betreffenden Region, und thematisch orientieren sich die Veranstaltungen zumeist an bestimmten Ereignissen oder den Spezifika des Austragungsortes. Mindestens eines der Konzerte wird von MDR-Kultur mitgeschnitten und auf CD dokumentiert.

Nach Weißenfels, das einen Querschnitt in Mitteldeutschland entstandener Kompositionen darbot, folgte am Reformationstag 1996 das sächsische Torgau, wo auf das Luther-Jahr Bezug genommen wurde, was sich sowohl in den Konzertprogrammen als auch in den Festvorträgen – „Luther und die deutsche Sprache“ und „Luther und die Bildende Kunst“ – niederschlug. 1997 standen im Schloß Wilhelmsthal (bei Eisenach) „Serenate“ von Telemann im Mittelpunkt des Programms, die der Komponist für das Jagd- und Lustschloß des Eisenacher Herzogs Johann Wilhelm komponiert hat; interpretiert wurden sie von Vokalisten und den „Mitteldeutschen Barocksolisten“, die sich eigens zu diesem Zweck formiert hatten.

1998 feierte die Staatskapelle Dresden ihr 450-jähriges Bestehen – Anlaß für uns, den „Tag der MBM“ dort zu begehen. In mehreren Konzerten brachten hochkarätige Dresdener Ensembles Werke von Komponisten zu Gehör, die im 17. und 18. Jahrhundert als Mitglieder der Hofkapelle gewirkt haben. Der Festvortrag über „Architektur und Bildende Künste am Hof der Kurfürsten Moritz und August von Sachsen“, Bezug nehmend auf die Kunstsituation um und nach 1548, wurde von geistlicher und weltlicher Musik

der „sächsischen Renaissance“ umrahmt, u. a. von Antonio Scandello. Als weitere Würdigung des Kapellenjubiläums brachte die MBM die Faksimile-Ausgabe einer kalligrafischen Abschrift der „Auferstehungs-Historie“ dieses Komponisten heraus.

„Die Komponisten des Barock und die musikalische Adelskultur ihrer Zeit“, lautete das Thema des Symposiums, das im sachsen-anhaltinischen Schloß Hundisburg, dem Austragungsort des „Tages der MBM“ 1999, durchgeführt wurde; im Zusammenhang damit war ein Konzert mit „Musik für adlige Widmungsträger“ zu hören. Ergänzt wurde die Veranstaltung durch einen Kantatengottesdienst und ein Konzert mit „Naturklängen in Musik von Meistern des 18. Jahrhunderts“ – eine Thematik, die angesichts des Ambientes der barocken Schloßanlage von Hundisburg auf der Hand lag.

Abgesehen vom „Tag der MBM“ existiert noch eine Reihe von weiteren Projekten, die die Ständige Konferenz selbst initiiert, konzipiert und durchführt. Es handelt sich dabei um länderübergreifende Vorhaben mit Modellcharakter, die sowohl langfristig angelegte Projekte (die Erfassung und Dokumentation von historischen Musikinstrumenten in mitteldeutschen Museen, gemeinsame Sendereihen mit MDR-Kultur), Publikationen, Veranstaltungen mit Schwerpunkten in einem der drei Länder (z. B. die „Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage“), Konzerte und Symposien zu besonderen Anlässen bzw. Jubiläen (u. a. zum Luther- oder Hasse-Gedenkjahr) als auch Opernproduktionen und Maßnahmen zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses umfassen.

Die Wanderausstellung: „Querschnitt durch die mitteldeutsche Barockmusiklandschaft“, eine Informationsausstellung über die tragenden Säulen und Traditionen mitteldeutscher Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts, nimmt konkret Bezug auf die Aktivitäten der MBM und zielt insofern auch auf die Präsentation unserer Einrichtung ab. Ausstellungsorte waren u. a. Prag, Bonn, Hamburg, Krakau, Frankfurt/Oder, Bad Köstritz, Magdeburg und Leipzig.

Der Darstellung des mitteldeutschen Kulturraumes im allgemeinen und der MBM im besonderen dient ebenfalls die Teilnahme an der internationalen Musikmesse: „Musica“ in Paris, auf der die Geschäftsführung und Vertreter verschiedener Mitgliedereinrichtungen (u. a. des Bach-Archivs Leipzig, des Telemann-Zentrums Magdeburg, der Stiftung Kloster Michaelstein, des Schütz-Hauses Bad Köstritz, der Händel-Festspiele Halle) auf eigene Veranstaltungen hinweisen und im Gespräch mit vergleichbaren Einrichtungen und Ensembles aus dem Ausland Projekte entwickeln sowie den Austausch von Künstlern ermöglichen. Aufgrund von Kontakten zu französischen Medienvertretern erscheinen Artikel über die MBM in Fachorganen, z. B. in *La Lettre du Musicien*.

Die *Publikationen zur Mitteldeutschen Musikgeschichte*, die einen Einblick in das wertvolle kulturelle Erbe dieser Region vermitteln, beinhalten Reprints damaliger Veröffentlichungen, kommentierte Dokumentationen, aktuelle Arbeiten zur regionalen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts sowie Nachdrucke bedeutender älterer Arbeiten zu diesem Thema.

Der Redaktionskommission gehören Dr. Kathrin Eberl, Carsten Lange, Dr. Konstanze Musketa und Ute Poetzsch an; die Schriftleitung liegt bei Prof. Dr. Wolfgang Ruf (Universität Halle).

Bisher sind folgende Bände erschienen:

- *Musik zwischen Leipzig und Dresden. Zur Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln 1571–1996*, hrsg. v. Michael Heinemann und Peter Wollny. Ziethen-Verlag Oschersleben 1996.
- „*Was dieser Geldmangel uns vor täglichen Kummer machet*“. Briefe, J. F. Fasch betreffend, aus dem St. Bartholomäi-Stift zu Zerbst, hrsg. v. Konstanze Musketa. Ziethen-Verlag Oschersleben 1997.
- *Dokumente zur Telemann-Rezeption 1767–1907*, bearbeitet von Christine Klein. Ziethen-Verlag Oschersleben 1998.
- Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Verlag Karl Dieter Wagner Eisenach 1999.
- *Festschrift für Günter Fleischhauer: Musik als Klangrede*, hrsg. v. Wolfgang Ruf, Böhlau-Verlag Weimar 1999.

Weitere Bände, die Johann Balthasar Christian Freislich, Andreas Werckmeister und Heinrich Grimm zum Gegenstand haben, werden demnächst erscheinen.

Die Reihe *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* widmet sich zum einen den musikalischen Zentren in Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt, wobei sowohl die städtische als auch die höfische Musikpflege Berücksichtigung findet, zum anderen werden Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts gewürdigt, die dem mitteldeutschen Raum entstammen und wesentlich von seinen Traditionen geprägt sind oder hier maßgebliche Teile ihres Werkes vorgelegt haben.

Der Editionskommission, deren Vorsitz Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze (Bach-Archiv Leipzig) innehat, gehören Prof. Dr. Manfred Fechner, Dr. Andreas Glöckner, Dr. Konstanze Musketa und Ralph-Jürgen Reipsch an.

Bisher liegen folgende Bände vor:

- *Passionskantate Wer ist der, so von Edom kömmt*, Pasticcio von Altnickol, J. S. Bach, Graun, Kuhnau und Telemann, Bandbearbeiter: Andreas Glöckner und Peter Wollny, Hofmeister-Verlag Leipzig 1997.

- *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der „Dafne“* von Giovanni Andrea Bontempi und Marco Gioseppe Peranda, Bandbearbeiterin: Susanne Wilsdorf, Hofmeister-Verlag Leipzig 1998.

Weitere Bände, u. a. über „Musik in Weimar“, mit Werken Johann Friedrich Faschs und Gottfried Heinrich Stölzels, werden in Kürze erscheinen.

Da sich die Notenedition auch als Anregung zur praktischen Beschäftigung mit dieser Materie versteht, ist die MBM darum bemüht, die im Druck erschienenen Werke auch zum Klingen zu bringen; so wurde das *Passions-Pasticcio* im November 1997 – interpretiert von namhaften Solisten, dem Concerto Vocale und dem Sächsischen Barockorchester Leipzig unter der Leitung von Gotthold Schwarz – in der Nikolaikirche zu Leipzig und im Berliner Dom aufgeführt. Die *Dafne*, musikalisch betreut von Wolfgang Katschner, erlebte insgesamt elf Aufführungen, die meisten davon in unserem Territorium.

Auch die übrigen, bisher vorliegenden Publikationen der MBM weisen Bezüge zu anderen Projekten, z. B. Tagungen, auf, die unter ihrer Regie durchgeführt wurden:

- *Sertum musicale oder Musicanten-Buch Plauen 1637*, I und II, hrsg. und kommentiert v. Albin Buchholz, Sebald Sachsendruck Plauen 1997.
- *Johann Walter-Studien. Bericht über die Tagung vom 04.–06. Oktober 1996 in Torgau*, hrsg. v. Friedhelm Brusniak, Verlag Hans Schneider Tutzing 1998.
- Antonio Scandello: *Die Auferstehungs-Historie*. Faksimile nach dem Exemplar des Stadtarchivs Naumburg mit einem Geleitwort von Wolfram Steude, Foremny-Druck Bremen 1998.
- *Von Luther zu Bach. Bericht über die Tagung vom 22.–25. September 1996 in Eisenach*, hrsg. v. Renate Steiger, Studio Verlag Sinzig 1999.
- *Rezeption Alter Musik*, hrsg. v. Ingeborg Stein (= Sonderreihe Monographien Bd. VI), Bad Köstritz 1999.

Wie schon erwähnt, nimmt die MBM wichtige Ereignisse, d. h. runde Gedenkjahre von Persönlichkeiten, die das Musikleben der mitteldeutschen Region maßgeblich beeinflusst haben, gern zum Anlaß, diese in Form von wissenschaftlichen und musikalischen Veranstaltungen zu würdigen. So wurde das Werk Johann Walters, der als erster protestantischer Kantor in die Musikgeschichte einging, im oben genannten internationalen Symposium von mehreren Disziplinen aus beleuchtet; seines 500. Geburtstages gedachte man in seinem Geburtsort, dem thüringischen Kahla, mit einem Festkonzert.

Prägend, nicht nur für seine Biografie, sondern ebenso für die geistesgeschichtliche Situation seiner Zeit und letztlich auch die folgenden Generationen war seine Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem Reformator Martin Luther (gestorben 1546). Neben dem seinem Wirken gewidmeten „Tag der Mitteldeutschen Barockmusik“ 1996 und der oben erwähnten Eisenacher Tagung sind an dieser Stelle ein Konzert in der Bonner Kreuzkirche in Kooperation mit den drei Landesvertretungen Sachsens, Sachsen-Anhalts und Thüringens sowie in Bad Köstritz veranstaltete Weiterbildungsseminare zum Thema „Luther und die evangelische Kirchenmusik“ zu nennen.

In der Tradition der protestantischen Kirchenmusik unter dem Einfluß der Reformation stand auch Michael Praetorius, in dessen Geburtsort Creuzburg sich anlässlich seines 375. Todestages 1996 eine Praetorius-Gesellschaft etablierte, die jährlich Festtage zu Ehren dieses in unserer Region einst wirkenden Musikers durchführt; in der ideellen und finanziellen Unterstützung der ersten Festtage sah die Ständige Konferenz eine kulturpolitische Notwendigkeit.

Dem im Erzgebirge geborenen Gottfried Heinrich Stölzel, der seine Studien in Leipzig absolvierte und nach 30-jähriger Hofkapellmeistertätigkeit in Gotha 1749 dort starb, schenkte die MBM anlässlich seines 250. Todesjahres besondere Aufmerksamkeit, was sich in der Durchführung und auch „nur“ in der finanziellen Unterstützung verschiedener Projekte spiegelte; als Beispiele seien die Aufführungen der Passion nach dem Text von Barthold Heinrich Brockes mit dem Telemann-Kammerorchester unter Leitung von Ludger Rémy und ein von der Stiftung Kloster Michaelstein veranstaltetes Kolloquium genannt. Es ist erfreulich zu konstatieren, daß eine regelrechte Stölzel-Renaissance im Entstehen begriffen ist.

Der zur Hauptsache als Opernkomponist hervorgetretene Johann Adolf Hasse, dessen Geburtstag 1999 zum 300. Mal wiederkehrte, geriet nach internationalem Ruhm zu Lebzeiten – sein Name wurde im gleichen Atemzug wie derjenige Händels genannt – zu Unrecht weitgehend in Vergessenheit, mit Ausnahme vielleicht von Dresden, wo der Musiker immerhin rund drei Jahrzehnte in sächsischen Diensten gestanden hatte. Auf der Grundlage von Quellen des Dresdener Bestandes wurde das Intermezzo *Larinda e Vanesio* neu eingerichtet und aus Mitteln der MBM produziert; Aufführungen erfolgten naheliegenderweise in Dresden, in Bad Lauchstädt, Gotha etc.

Hasses Oper *Antigono*, uraufgeführt im Schloß Hubertusburg bei Dresden, wurde von der Batzdorfer Hofkapelle reanimiert und im Rahmen der Sendereihe „Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen“ dem Publikum vorgestellt. Kooperationspartner bei diesem Projekt ist MDR-Kultur, wobei der Mitteldeutsche Rundfunk ebenfalls für die Länder Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen zuständig ist und sich insofern als Mitveranstalter geradezu anbietet. Verschiedene Ensembles musizieren in Schlössern und an ehemaligen Herrschaftssitzen des Sendegebietes (Zerbst, Weimar, Gotha, Halle, Weesenstein usw.), wobei sie sich bei der Konzeption der Programme an der historischen Aufführungsstätte orientieren und Werke von Komponisten auswählen, die am entsprechenden Hof gewirkt haben.

Vor dieser Sendereihe lief – ebenfalls in Zusammenarbeit von MDR-Kultur und der MBM – die *Mitteldeutsche Kantate*, die 2 1/2 Jahre lang sonntags im Anschluß an den Gottesdienst ausgestrahlt wurde. Neben Archivaufnahmen waren zahlreiche, eigens für diese Reihe eingerichtete Produktionen zu hören. Die teilweise unbeachtet im Verborgenen harrenden wertvollen Schätze wurden von Musikwissenschaftlern aus Archiven, Bibliotheken und Schlössern ans Tageslicht gefördert, aufgearbeitet und – zumeist von Ensembles aus unserer Region – musikalisch umgesetzt. Die Kantaten und geistlichen Stücke von Zachow, Meder, Stölzel, Benda, Knüpfer u. v. m. wurden im Hinblick auf das Kirchenjahr ausgewählt, mit Einführungen zum historischen Hintergrund, zum Komponisten und zum Werk versehen und so dem Rundfunkpublikum nahegebracht.

Der Projektgruppe gehörten an: Thomas Baust, Dr. Wolf Hobohm, Dr. Claudia Konrad und Ute Poetzsch; zur wissenschaftlichen Beratung wurden auch andere Persönlichkeiten, nicht nur aus den Reihen der MBM, hinzugezogen. Es ist vorgesehen, die Kantatenreihe 2001 wieder aufzunehmen, inwieweit die Realisierung erfolgen kann, hängt nicht zuletzt von den finanziellen Kapazitäten des MDR ab.

Das Ergebnis des Zusammenwirkens verschiedener Partner – unter dem Dach der MBM – ist auch die Durchführung der „Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage“. Seit 1998 finden die Schütz-Aktivitäten der drei Länder gebündelt und an drei Wochenenden Ende September/Anfang Oktober gestaffelt unter dieser Bezeichnung an den Wirkungsstätten des Komponisten in Bad Köstritz, Weißenfels und Dresden statt. Co-Veranstalter und Organisatoren vor Ort sind die beiden Schütz-Häuser in Weißenfels und Bad Köstritz sowie der Dresdner Kreuzchor. Die Verantwortlichen dieser Institutionen, die Geschäftsführung der MBM sowie Prof. Dr. Wolfram Steude als wissenschaftlicher Berater bilden die Arbeitsgruppe.

Für das alternierend an den drei Orten auszurichtende Kolloquium tritt jeweils ein weiterer Kooperationspartner hinzu, so 1998 (mit Schwerpunkt in Weißenfels) die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft, die auch 2000 beteiligt sein wird, und 1999 (mit Schwerpunkt in Bad Köstritz) das Institut für Germanistische Literaturwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 1998 stand unter dem Thema: „Mitteldeutsche Musik in ihrem Umfeld zur Zeit des Westfälischen Friedens“ (wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Werner Breig); 1999 befaßte man sich aus interdisziplinärer Sicht mit der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ (wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Klaus Manger). Ergänzend zum in Bad Köstritz durchgeführten Symposium wurde in Weißenfels eine Ausstellung zu demselben Thema gezeigt, die sich die Tagungsteilnehmer auf einer Exkursion ansehen konnten.

Zukünftig wird eine noch engere Verflechtung zwischen den Tagungsthemen und den Konzertinhalten sowie ein intensiverer Austausch zwischen den an den drei Orten mitwirkenden Künstlern angestrebt.

Ein weiteres Vorhaben der MBM mit großer Außenwirkung stellt die Erfassung historischer Musikinstrumente in nichtspezialisierten Museen unserer Region dar. Sie geht

auf eine Initiative von Leitern bzw. Mitarbeitern mehrerer mitteldeutscher Musikinstrumentenmuseen zurück und wird auch von ihnen fachlich betreut: Friederike Böcher (Schütz-Haus Bad Köstritz), Heidrun Eichler (Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen), Dr. Eszter Fontana (Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig), Monika Lustig (Stiftung Kloster Michaelstein) und Christiane Rieche (Händel-Haus Halle, Projektkoordination).

Nachdem die Arbeitsgruppe die erforderlichen Vorarbeiten – wie die Aufstellung allgemeiner Erfassungskriterien und das Eruiere von in Frage kommenden Einrichtungen anhand von Museumsführern usw. – geleistet hatte, wurden vier spezialisierte Projektmitarbeiter auf Werkvertragsbasis (Stefan Blaut, Karl Brida, Hans-Georg Hofmann und Wolfgang Wenke) mit der Ausarbeitung der Fragebögen und den Untersuchungen vor Ort beauftragt. Sie nahmen Kontakt zu mehr als 440 Museen auf und fertigten von jeder Einrichtung ein Inventarverzeichnis der Instrumente an. In Museen mit einem mittleren Bestand von 15–30 Exponaten wurde daneben von jedem Objekt eine Kurzdokumentation und fotografisches Material erstellt. Über ausgewählte Instrumente, die nachweislich aus dem Barockzeitalter datieren, holte man zusätzliche Informationen ein.

Hinsichtlich des Vorkommens der insgesamt über 6 000 registrierten Objekte sind durchaus Unterschiede zu konstatieren: So stehen in Thüringen etwa die Holzblas- und Tasteninstrumente an erster Stelle, während in Sachsen die hohe Anzahl der mechanischen Instrumente auffällt.

Die erarbeiteten Listen als auch das fotografische Material bilden – ergänzt von den Daten der spezialisierten Fachmuseen Mitteldeutschlands – das Fundament der geplanten Datenbank der MBM.

Da die unterschiedlichen Materialien der Musikinstrumente eine sachgerechte Aufbewahrung (z. B. in Bezug auf die Luftfeuchtigkeit und die Raumtemperatur) erfordern – was durchaus in vielen Heimatmuseen nicht immer gewährleistet ist –, erweisen sich die fachkundigen Projektmitarbeiter auch als Berater und – im Zusammenwirken mit der Geschäftsführung und der Projektgruppe – als Vermittler wertvoller Kontakte, etwa zu Restauratoren, Ämtern für Denkmalpflege oder Sponsoren; diese beratende und vermittelnde Funktion ist nicht zuletzt eine wichtige Aufgabe im Selbstverständnis der MBM.

In der Fachwelt ist das Projekt bereits auf großes Interesse gestoßen, wovon u. a. die Tagungen der Gesellschaft für Musikforschung Zeugnis ablegen. Im Rahmen des Internationalen Kongresses der „Gesellschaft für Musikforschung“ im Herbst 1998 wurde im Händel-Haus Halle auch die Kabinettausstellung „Barocke Musikinstrumente in mitteldeutschen Museen“ gezeigt, die einen ersten Eindruck von der Vielfalt und der musikhistorischen Bedeutung der erfaßten Objekte aus dem 17. und 18. Jahrhundert vermittelt hat.

Ergänzend zu dieser flächendeckenden und länderübergreifenden Erhebung historischer Instrumente erachtet es die MBM als notwendig, Detailstudien in Auftrag zu geben und zu unterstützen; als Beispiele seien hier die Erfassung historischer Pauken in Sachsen (Hans-Siegfried Kosel), eine Untersuchung über vier Streichinstrumente der Kurfürstlich-Sächsischen Hofkapelle zu Dresden (Bernhard Hentrich) oder die Erstel-

lung einer Bestandsaufnahme über den Zustand der Orgel im sachsen-anhaltinischen Kroppenstedt (Monika Schmidt) angeführt.

Die Etablierung einer Datenbank „Mitteldeutsche Barockmusik“ dient der Erfassung und Speicherung sämtlicher handschriftlicher Druck-, Noten- und Bilddokumente des 16. bis 18. Jahrhunderts sowie ihrer Wirkungsgeschichte auf der Basis eines Computernetzwerkes der Forschungs- und Pflegestätten mitteldeutscher Barockmusik.

Ausgewählte Projektziele sind:

- die Sicherung des vom Verfall bedrohten Schrift-, Noten- und Bildmaterials durch digitales Einlesen der überlieferten Archivalien mit Hilfe eines Farbscanners,
- der Schutz der wertvollen Archivalien, da die gescannten Bilddateien – im Gegensatz zu Foto- und Printmedien – nicht altersgefährdet und nahezu universell verwendbar sind,
- der Aufbau eines Informationszentrums über mitteldeutsche Barockmusik,
- die Vermeidung einer getrennten Entwicklung im Technik- und Softwarebereich der einzelnen Institute,
- die Koordinierung von Forschungsaufgaben der beteiligten Einrichtungen.

Mit diesem Projekt werden daher gleichermaßen konservatorische wie wissenschaftlich-praktische Ziele verfolgt. Ferner soll es durch das Bereitstellen von Materialien über die mitteldeutsche Barockmusik der wichtigste Datenpool zur Musik jener Zeit und damit für die mitteldeutschen Musiklandschaft werden.

Obwohl der Aufbau eines solchen dezentralen Datenbanksystems momentan aus gravierenden Gründen stagniert, wird aufgrund der großen Nachfrage bzw. des Bedarfs an diesem Vorhaben weiterhin daran festgehalten.

Nachdem anfangs die technischen Grundvoraussetzungen noch nicht erfüllt waren, verfügen die meisten MBM-Gründungseinrichtungen mittlerweile über ISDN-Anschlüsse und die erforderliche Hardware. Ein PC-Arbeitsplatz im Magdeburger Telemann-Zentrum ist voll funktionsfähig.

Die Projektgruppe – Holger Augsbach (Halle), Gisela Böttcher (Jena), Klaus Henneberg (Michaelstein), Carsten Lange (Magdeburg, Leitung) und Roman Passarge (Eisenach) – hat in Zusammenarbeit mit einer Computer-Firma eine Bestandsaufnahme über die Vernetzungsmöglichkeiten der einzelnen Barockmusikzentren erarbeitet und Kontakte zu den regional in Frage kommenden (Fach-) Hochschulen aufgenommen, um über deren Rechenzentren kostenlosen Zugang zum Internet zu bekommen. Gemeinsam mit den Bibliothekaren der verschiedenen MBM-Einrichtungen wurden Überlegungen zu neuen Programmen, zur effektiven Nutzung bestehender Software, zur Speicherungs-

kapazität – namentlich hinsichtlich der Instrumentenerfassung – und zur Zugriffskontrolle angestellt.

Eingang in die Datenbank sollten auch Zeugnisse aus dem musikikonografischen Bereich finden. Diese geben Aufschluß über die Musizierpraxis, die regionalen Bräuche und die sozialen Formen des Umgangs mit Musik. Abbildungen von musikalischen Motiven jeglicher Art befinden sich auf den verschiedensten Materialien, in Reliefs, auf Fresken usw. Hinzu kommen bildliche Darstellungen in Noten und Musikschrifttum.

Von der Notwendigkeit der Erfassung solcher aufschlußreichen Zeugnisse überzeugt, etablierte sich ein Projektteam mit Dr. Albin Buchholz, Dr. Birgit Heise, Heike Karg und Dr. Ingeborg Stein (Leitung), das sich in Abstimmung mit der Geschäftsführung und dem Präsidium dazu entschied, das zu erhebende Material (auch geografisch) erst einmal einzugrenzen und mit einer exemplarischen Untersuchung zu beginnen.

In einer Fragebogenaktion, die in Anlehnung an die Schemata der Musikinstrumentenerfassung vorgenommen wurde, konzentrierte sich die per Werkvertrag engagierte Mitarbeiterin Heike Karg zunächst auf das ehemals reußische Herrschaftsgebiet (Thüringisches Vogtland). Die Ergebnisse dieser Pilotstudie wurden 1997 im Rahmen des Michaelsteiner Symposiums zur Musikikonographie vorgetragen. Erkundigungen über die Nutzbarmachung der Datenbank MBM für dieses Projekt wurden an verschiedenen Stellen (Universität Innsbruck, Bayerische Staatsbibliothek München, RidIM – Archiv München, RISM München und RISM Dresden) eingeholt.

Mit dem Argument, daß die Musikikonografie zu weit in andere Bereiche (Soziologie, Bildende Kunst etc.) hineinreiche und die Gefahr zu uferlosen Erhebungen, denen es möglicherweise an Repräsentativität mangle, sehr groß sei, entschied sich das Kuratorium dazu, die Förderung für dieses Projekt einzustellen. Gleichwohl macht man sich innerhalb des Präsidiums Gedanken, diese Materie unter anderen Vorzeichen und mit einer veränderten Konzeption erneut zur Diskussion zu stellen.

Da es sich zum einen angesichts der Tatsache, daß die MBM von ihren Zuwendungsgebern projekt- (nicht institutionell-) gefördert wird, zum andern aufgrund ihres Budgets verbietet, zum Lebensunterhalt Stipendien zu vergeben, entschied man sich für die Vergabe von Werkverträgen. Diese werden mit Musikern und Musikwissenschaftlern geschlossen, die sich künstlerisch oder wissenschaftlich mit in Mitteldeutschland entstandener Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts auseinandersetzen. Die Arbeitsergebnisse werden in der Regel für andere Projekte der MBM genutzt (wie erwähnt, in der Musikikonografie und der Instrumentenerfassung, auch als vorbereitende Arbeiten für die Sendereihen in MDR-Kultur, die von der MBM herausgegebenen Publikationen oder die Datenbank). Als Beispiele seien an dieser Stelle genannt:

- Michael Heinemann u. a., *Bach und die Nachwelt*, Bd. 1: 1750–1850 (verlegt beim Laaber-Verlag 1997).

- Annemarie Clostermann, *Telemann-Dokumente, basierend auf Rezensionen in Hamburger Zeitungen* (Ms.).
- Susanne Oschmann, *Bibliographie des Schrifttums und der Noten zu Carl Friedrich Christian Fasch* (Ms.).
- Peter Küpper, *Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792), Kapellmeister am Hof zu Weimar* (Ms.).

Die Honorare für den Autor und den Fotografen eines popularwissenschaftlichen Bildbandes, der sich an einen breiten Interessentenkreis wendet, sind von der MBM übernommen worden; für die Drucklegung konnte die Geschäftsführung einen Sponsor gewinnen, so daß der Band in diesem Jahr erscheinen kann.

Auch im künstlerischen Bereich kommen die Aufwandsentschädigungen Projekten der MBM zugute, etwa im Falle der Telemann-Akademien mit osteuropäischen Teilnehmern, eines von der Schütz-Akademie initiierten Arbeitstreffens zur Aufführungspraxis Alter Musik oder der Erarbeitung von Telemanns *Der geduldige Sokrates*, einem internationalen Projekt, in das auch Gelder der Europäischen Kommission einfließen.

An weiteren Einzelprojekten seien hier nur die Aufführungen der *Mühlhäuser Rats-, Staats- und Festmusiken*, von Telemanns großer Oper *Damon*, von Johann Heinrich Rolles Musikalischem Drama *Der Tod Abels* und der Amazonenoper *Talestri* der sächsischen Gräfin Maria Antonia Walpurgis, von Telemanns *Moralischen Kantaten* und von Werken Rosenmüllers, die an ihren Uraufführungsstätten in Erfurt, Leipzig und Weißenfels musiziert wurden, angeführt.

Neben den länderübergreifenden Vorhaben, die direkt über die Geschäftsstelle bzw. deren Co- oder Subveranstalter abgewickelt werden, fungiert die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik als Förderer von Projekten, die nicht nur von regionaler Bedeutung, sondern auch von Landes- und Bundesinteresse sein müssen. Die Anträge, die jeweils bis zum 30. September des Vorjahres in der Geschäftsstelle vorzuliegen haben, werden in Gremien entschieden, in denen Mitglieder des Präsidiums, des Kuratoriums und die Geschäftsführung anwesend sind. Die Beratungen (jeweils mindestens eine) finden im Oktober/November statt.

Voraussetzung für eine Projektzuwendung, die zur Hälfte vom Bund, zur Hälfte vom betreffenden Land (das sind etwa 40% des Gesamtbedarfs) übernommen wird, ist ein entscheidungsreifer Antrag, der eine Beschreibung der zu fördernden Maßnahme und Angaben zum Durchführungszeitraum enthalten muß. Da die Förderung im Wege der Fehlbedarfsfinanzierung erfolgt, muß bei der beantragten Zuwendung bedacht werden, daß die Gesamtfinanzierung des Projektes sichergestellt ist. Die Anteile an Dritt- und Eigenmitteln müssen im Finanzierungsplan ausgewiesen sein. Ferner muß aus der Kalkulation die Höhe der Sach- und der Honorarkosten hervorgehen.

Es sei darauf hingewiesen, daß die Förderung nicht von einer Mitgliedschaft des Antragstellers in der MBM abhängig ist und kein Rechtsanspruch des Antragstellers auf Gewährung einer Zuwendung besteht.

Förderwürdig sind Ausstellungen und museale Vorhaben, wissenschaftliche Veranstaltungen, musikpädagogische Vorhaben, Publikationen, Konzerte, Musikfestspiele und Seminare zur historischen Aufführungspraxis, wobei Veranstaltungen in Regionen mit wenig kulturellen Angeboten (z. B. das „Fest Alter Musik“ im Erzgebirge oder „Sächsische Musiklandschaften im XVI. und XVII. Jahrhundert“), die Erschließung und Aufführung unbekannter Werke und Darbietungen in ausgefallener Besetzung als besonders förderungswert erachtet werden.

Die detaillierten Fördergrundsätze werden z. Zt. aktualisiert und im Frühjahr 2000 veröffentlicht.

Zwischen August 1995 und Ende 1999 wurden in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen insgesamt 178 Projekte von der MBM unterstützt. Zahlen, aufgeschlüsselt nach einzelnen Ländern, sind insofern nicht sehr aussagekräftig, da es sich um Maßnahmen unterschiedlichster Dimensionen handelt.

Anhang:

- 1: Veranstaltungen 2000 (A und B)
- 2: Mitglieder der MBM
- 3: Sitzungen der einzelnen Gremien

In die Förderung des Jahres 2000 aufgenommene A-Projekte *)		
--	--	--

13. 01.–16. 01.	Internationale Bach-Tagung mit Konzerten „Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen“	Erfurt und Arnstadt
14. 03.–19. 03.	„3. Magdeburger Telemann-Akademie für Musikstudierende und junge Musiker“	Magdeburg
17. 03.	Konzert innerhalb der Sendereihe „Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen“: Ensemble Weser-Renaissance	Jena
29. 04.	Premiere des Intermezzos <i>Il filosofo convinto in amore</i> von Agricola: Batzdorfer Hofkapelle (Förderung der Produktion)	Weesenstein
27. 05.	„Tag der Mitteldeutschen Barockmusik“ Konzert „Thüringische Hochzeitsmusiken“: Capella Michael Altenburg	Meiningen
28. 05.	„Tag der Mitteldeutschen Barockmusik“ Festgottesdienst und Konzert: Camerata Köln und Gotthold Schwarz	Meiningen
28. 05.	Premiere der Oper <i>L' Antiope</i> von Pallavicino / Strungk: Lautten Compagny Weißenfels (Förderung der Produktion)	Dresden
Juli	Händelkonzerte „Handel's Beard“: Lautten Compagny	Bad Lauchstädt, Gotha, Chemnitz
02. 07.	Konzert innerhalb der Sendereihe „Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen“: Ensemble Alte Musik Dresden	Dresden
01. 09.	„Karl V. und die Reformation“: Ensemble Weser- Renaissance	Torgau
01. 09.	„Keiserliche Serenata“ – Hochzeitsmusik von Teucherns berühmtesten Söhnen: Capella Orlandi	Sondershausen
02. 09.	„Karl V. und die Reformation“: Ensemble Weser- Renaissance	Creuzburg
02. 09.	„Keiserliche Serenata“ – Hochzeitsmusik von Teucherns berühmtesten Söhnen: Capella Orlandi	Teuchern
03. 09.	„Karl V. und die Reformation“: Ensemble Weser- Renaissance	Wittenberg
03. 09.	„Keiserliche Serenata“ – Hochzeitsmusik von Teucherns berühmtesten Söhnen: Capella Orlandi	Leipzig
29. 09.–02. 10.	„Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage 2000“	Weißenfels
Oktober	Konzert innerhalb der Sendereihe „Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen“: Accademia Daniel Halle	Zeit
06. 10.–08. 10.	„Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage 2000“	Bad Köstritz

12. 10.–15. 10.	„Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage 2000“ Konzerte und Symposium	Dresden
-----------------	--	---------

*) A-Projekte sind länderübergreifende Vorhaben, die von der Ständigen Konferenz initiiert wurden und gefördert werden.

In die Förderung des Jahres 2000 aufgenommene B-Projekte *)
--

Jan.–Dez.	Telemann-Sonntagsmusiken	Magdeburg
Jan.–Dez.	Alte Musik im Dresdner Schloß	Dresden
Jan.–Dez.	Schönefelder Schloßkonzerte	Schönefeld
28. 01.	Konzert (Naturklänge in Musik von Meistern des 18. Jahrhunderts)	Quedlinburg
06. 02.	Konzert „Glasharmonikamusik am Hofe August des Starken“	Plön
27. 02.	Konzert „Das Bachinstrumentarium des Musikinstrumentenmuseums Leipzig“	Leipzig
01. 03.	Konzert „Glasharmonikamusik am Hofe August des Starken“	Pesterwitz
02. 03.–05. 03.	Arbeitstreffen zur Aufführungspraxis für die laien- und semiprofessionelle Ebene Alter Musik	Crossen
04. 03.	Historische Orgeln im Zusammenspiel mit Kopien hist. Instrumente	Dresden
10. 03.	Konzert „Glasharmonikamusik am Hofe August des Starken“	Dresden
12. 03.	Konzert mit Werken von G. H. Stölzel	Gera
18. 03–13. 04	Thüringer Bach-Wochen	an mehreren Orten
26. 03.	Aufführung der <i>Lukaspassion</i> 1728 von G. Ph. Telemann	Ammensleben
01. 04.	Historische Orgeln im Zusammenspiel mit Kopien hist. Instrumente	Lippersdorf
09. 04.	Aufführung der <i>Lukaspassion</i> 1728 von G. Ph. Telemann	Magdeburg
13. 04.	Aufführung der <i>Johannes-Passion</i> von J. S. Bach	Leipzig
14. 04.	Passionsoratorium von G. H. Stölzel	Sondershausen
15. 04.	<i>Johannes-Passion</i> von J. S. Bach	Freiberg
16. 04.	<i>Markuspassion</i> von J. S. Bach	Chemnitz
16. 04.	Passionsmusik von J. S. Bach	Zerbst
18. 04.	Passionsmusik von J. S. Bach	Halle
19. 04.	Passionsmusik von J. S. Bach	Eisleben
01. 05.	Konzert „Zeit der Ewigkeit“ von J. G. Naumann und „Cembalokonzert C-Dur“ von C. S. Binder	Dresden

07. 05.	Konzert mit Werken von R. Keiser, J. D. Heinichen, J. A. Hasse	Teuchern
07. 05.	Konzert mit Werken von Schmügel, Telemann, Werner, J. S. Bach	Leipzig
18. 05.–21. 05.	Internationale Tagung „Gestik und Affekt“	Blankenburg
21. 05.	Aufführung von Bachkantaten	Biederitz
21. 05.	Aufführung von Bachkantaten	StegELITZ
20. 5.–27. 05.	Weißenfels Orgel-Festtage	Weißenfels
27. 05.–10. 06.	Aufführung der <i>Sechs Brandenburgischen Konzerte</i> von J. S. Bach	Dresden
01. 06.–05. 06.	Preisträgerkonzerte des Oboenwettbewerbs	Halle
03. 06.	Konzert mit 3 Kellner-Kantaten	Gräfenroda
05. 06.–07. 06	Wissenschaftliche Konferenz „Musik in Mitteldeutschland zur Zeit Händels und Bachs“	Halle
18. 06.	„Dresdner Kammermusik während der Zeit Georg I und II“	Batzdorf
21. 06.	Kantaten und Concerti des Barock	Torgau
24. 06.	Aufführung von Bachkantaten	Parchau, Jerichow
25. 06.	„Kammermusik in der Hoflöbnitz“ mit Werken von J. S. Bach	Hoflöbnitz
25. 06.	Aufführung von Bachkantaten	Magdeburg
30. 06.–14. 07.	6. Sommerkonzerte für Alte Musik	Leipzig
Juli	Konzert mit Werken von Antonio Scandello	Freiberg
01. 07.–09. 07.	Fest Alter Musik im Erzgebirge	an mehreren Orten
09. 07.	Altbautzener Musik von Gessel, Pezelius und Petri	Dresden
24. 07.–29. 07.	14. Michaelsteiner Sommerakademie	Blankenburg
27. 07.	„Dresdner Kammermusik zur Zeit Friedrich August I und II“	Batzdorf
01. 08.–05. 08.	„Sächsische Musiklandschaften im 16. und 17. Jhd.“	Freiburg
27. 08.	„Kammermusik in der Hoflöbnitz“ mit Werken von Graun und Binder	Hoflöbnitz
01. 09.–03. 09	Michael-Praetorius-Tage 2000	Creuzburg
02. 09.	Thüringer Adjuvantemusiken	Udestedt
27. 09.–01. 10.	Arbeitstreffen zur Aufführungspraxis für die laien- und semiprofessionelle Ebene Alter Musik	Crossen
Oktober	Konzert „Bach als Lehrer“	Leipzig
01. 10.	Sonderkonzert „Bach 2000“ M. B. C.	Eisenach
02. 10.	Oratorium: <i>Der Herr Zebaoth ist mit uns</i> Serenade <i>Trompeten und Hörner erschallet</i> von G. Ph. Telemann	Blankenburg

07. 10.–14. 10.	5. Südthüringische Tage für Alte Musik	Schmalkalden, Suhl, Meiningen
08. 10.	„Kammermusik in der Hoflöbnitz“ mit Werken von Walter und Hasse	Hoflöbnitz
11. 10.–15. 10.	Internat. Symposium „Wohltemperirtes Clavier I“	Köthen
28. 10.–06. 11.	„Guldener Herbst“	Weimar und Erfurt
31. 10.	Begegnungskonzert, <i>h-Moll-Messe</i> von J. S. Bach	Leipzig
04. 11./05. 11.	Konzerte anlässlich des 250. Geburtstages von Daniel Gottlob Türk	Halle
18. 11.	Cembalokonzert & <i>Stabat mater</i> von J. Schuster	Dresden
18. 11.	G. Ph. Telemann „Frühe Kantaten IV“	Bautzen
19. 11.	G. Ph. Telemann „Frühe Kantaten IV“	Dresden
19. 11.	Konzert: 6 Motetten von J. S. Bach	Leipzig
24. 11.–26. 11.	Kurs: Musizieren aus Stimmbüchern für Sänger und Instrumentalisten	Crossen
25. 11.	Quellenkolloquium „Zeitenwende – Epochenwende“	Bad Köstritz
22. 12./23. 12.	Mehrchörige Psalmvertonungen zur Weihnacht von M. Praetorius, Giovanni Gabrieli, H. Schütz	Dresden

*) B-Projekte sind Vorhaben, die die Veranstalter vorgeschlagen haben und von der Ständigen Konferenz gefördert werden.

Mitglieder der MBM

	Natürliche Mitglieder	Ort
1	Friederike Böcher	Bad Köstritz
2	Prof. Dr. Manfred Fechner	Jena / Dresden
3	Prof. Dr. Günter Fleischhauer	Halle
4	Dr. Eszter Fontana	Leipzig
5	Dr. Wolf Hobohm	Magdeburg
6	Prof. Dr. Hortschansky	Münster
7	Dr. Ortrun Landmann	Dresden
8	Prof. Dr. Eckart Lange	Weimar
9	Dr. Wolfgang Müller	Ilmenau
10	Dr. Claus Oefner	Eisenach
11	Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg	Dresden
12	Prof. Siegfried Pank	Leipzig
13	Prof. Ludger Rémy	Dresden
14	Prof. Dr. Wolfgang Ruf	Halle
15	Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze	Leipzig

16	Prof. Dr. Wilhelm Seidel	Leipzig
17	Dr. Ingeborg Stein	Jena
18	Prof. Dr. Wolfram Steude	Dresden
19	Renate Unger	Leipzig
20	Dr. Edwin Werner	Halle
21	Dr. Harry Ziethen	Oschersleben

	Juristische Mitglieder	Ort
1	Academia Musicalis Thuringiae (AMT) e.V.	Weimar
2	Arbeitskreis Georg-Philipp Telemann e.V.	Magdeburg
3	Dresdner Akademie für Alte Musik e.V.	Dresden
4	Dresdner Hofmusik e.V.	Dresden
5	Geschichtsverein Udestedt e.V.	Udestedt
6	Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH	Bad Lauchstädt
7	Internationale Fasch-Gesellschaft e.V.	Zerbst
8	Freundes- und Förderkreis Bachgedenkstätte im Schloß Köthen / Anhalt e.V.	Köthen
9	Museum Weißenfels	Weißenfels
10	Michael-Praetorius-Gesellschaft e.V.	Creuzburg
11	Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte e.V.	Teuchern
12	Schütz-Akademie e.V.	Bad Köstritz
13	Stiftung Kloster Michaelstein	Blankenburg

Gemeinsame Sitzungen des Präsidiums und des Kuratoriums*

	Termine	Ort
1	01. 08. 1995	Michaelstein
2	30. 08. 1995	Bad Köstritz
3	13. 12. 1995	Halle
4	29. 01. 1996	Leipzig
5	29. 02. 1996	Halle
6	06. 05. 1996	Magdeburg
7	16. 12. 1996	Halle
8	28. 01. 1997	Halle
9	01. 06. 1997	Eisenach
10	21. 10. 1997	Leipzig
11	20. 10. 1998	Leipzig

*) In der ersten Satzungsfassung lautete die Bezeichnung der Ministerialvertreter: Planungs- und Verwaltungsbeirat.

Präsidiumssitzungen

	Termine	Ort
1	08. 08. 1995	Erfurt
2	20. 09. 1995	Halle
3	18. 11. 1996	Halle
4	26. 09. 1998	Dresden
5	03. 06. 1999	Halle
6	30. 11. 1999	Halle

Sitzungen des Kuratoriums

	Termine	Ort
1	13. 12. 1995	Halle (erst allein, dann gemeinsam mit dem Präsidium)
2	09. 05. 1996	Leipzig
3	02. 09. 1996	Leipzig
4	21. 11. 1996	Erfurt
5	29. 04. 1998	Erfurt
6	30. 06. 1998	Leipzig
7	16. 02. 1999	Dresden
8	02. 06. 1999	Dresden
9	21. 09. 1999	Magdeburg
10	03. 11. 1999	Dresden

Mitgliederversammlungen

	Termine	Ort
1	09. 11. 1995	Michaelstein
2	14. 06. 1996	Weißenfels
	*)	
3	10. 06. 1998	Halle (Wahl laut neuer Satzung)
4	30. 11. 1999	Halle

*) 1997 fand aufgrund der Satzungsänderung keine Mitgliederversammlung statt.

Register

Personenregister

- Abbtmeyer, Theodor 177
- Adlung, Jakob (Jacob) 141–142, 167
- Agricola
 Christian Johannes 77–78, 85
 Johann Friedrich 60–61, 64–68, 77, 93, 249
 Martin 78, 83
 Wolfgang 78, 86
- Ahle, Johann Rudolph 45, 78, 83, 240
- Albert
 Heinrich 77–78, 86
 Salomon 78, 86
- Albrici
 Bartolomeo 55
 Johann Georg 55
 Vincenzo 5, 51, 54–58
- Altenburg, Michael 77–79, 83, 249
- Altnickol, Johann Christoph 240
- Amaducci, Donato *Siehe de Amaducci*
- Amalie (Prinzessin) 109
- André
 Johann Anton 5, 111–119
 Margrit 111, 117
- Anna Amalia (Herzogin von Sachsen-Weimar) 16
- Anthony, James R. 220
- Antonius (hl.) 124, 134
- Apel, Willi 196, 226
- Arndt, Johann 24–25, 27, 29, 32–33, 36–38
- Artaria, Giovanni (Verlag) 112, 119
- Attaignant, Pierre 155
- August (Kurfürst von Sachsen) 238
- August der Starke (August II., König von Polen, Kurfürst von Sachsen) 18
- Avenarius (Habermann), Philippus 79, 83
- Avison, Charles 92
- Bach
 Andreas 161–162, 173
 Carl Philipp Emanuel 60, 91–93, 167, 205
 Johann Christoph 161, 163, 166
 Johann Michael 166
 Johann Nikolaus 167
 Johann Sebastian 9, 12, 15–21, 40, 64, 91, 93, 151, 158, 161, 163–168, 173, 196, 200, 202–203, 205, 225, 229, 232–236, 240–241, 246, 249, 250–252
 Wilhelm Friedemann 163, 167
- Bachmann, Carl Ludwig 93
- Ballard, Christophe 170–173
- Bangert, Emilius 196
- Barcotto, Antonio 141
- Batista, Francisco Xavier 144
- Battistini, Gabriel Angelo *Siehe de Battistini*
- Baumann, Johann Wilhelm 69
- Beck, Anton August 99, 101, 106–108
- Beckmann, Klaus 196, 198
- Bedos, Dom 142
- Behaim, Lucas Friedrich 130–131
- Benda
 Ernst Friedrich 92–93, 243
 Franz 60–61, 70
- Benedikta Henriette von der Pfalz 176
- Berger
 Andreas 77, 79, 86

- Daniel 101, 106
 Bernhard, Christoph 56–57, 79, 86
 Bertolotti, Alexander 129
 Bertuch, Friedrich Justin 15
 Besler
 Samuel 75
 Simon 75
 Bevilaqua, Mario 129
 Biedermann, Samuel 132
 Biehner (Binner), Ephraim 57
 Binder, Christlieb Siegmund 250–251
 Binner, Ephraim *Siehe* Biehner
 Bischoff, Melchior 79, 83
 Blankenburg, Walter 39
 Blow, John 230
 Blume, Friedrich 22–23, 25, 29, 203
 Bodenschatz, Erhard 79, 83
 Böhme, Johann Christian 57
 Boivin, La Veuve (Witwe François
 Boivins) 145
 Bokemeyer, Heinrich 197
 Bollinger 113
 Bonamicus, Cornelius *Siehe* Freund
 Bonanni, Filippo 139
 Bontempti, Giovanni (Johanni)
 Andrea(e) 55, 241
 Bos (Bossus), Hans (Ioannes) 135
 Bossus, Ioannes *Siehe* Bos
 Bourgeat, Ludwig 158
 Bowles, Edmund A.. 121
 Boykowsky, Paul 75
 Brabgança, D. Antonio *Siehe* de
 Brabgança
 Brahms, Johannes 230
 Braun, Werner 23
 Brebos, Hans 129
 Breig, Werner 40–41, 243
 Breindl. 117
 Briega, Wolfgang Carl 21, 78
 Briegel, Carl Wolfgang 79, 86
 Brockes, Barthold Heinrich 242
 Broschi, Carlo (Farinelli) 146
 Brown, John 92
 Brunold 170–171
 Burck, Joachim a 77, 79, 83
 Burgdorff, Zacharias 79, 86
 Buisson *Siehe* Du Buisson
 Burney, Charles 5, 88–91, 94–108,
 114, 139, 142
 Bütner, Crato 79, 86
 Büttner, Michael 75
 Buttstedt, Johann Heinrich 164
 Buxtehude, Dietrich 6, 25, 56, 158,
 160–161, 196–203, 220–234
 Byrd, William 6, 8, 205, 210–218
 Caesar, Daniel 75
 Cabezón, Antonio *Siehe* de Cabezón
 Calenberg, Fam. 173
 Calvisius, Seth 77, 79, 83
 Capelletti, Sandro 146
 Carissimi, Giacomo 55
 Carl August (Herzog von Sachsen-
 Weimar-Eisenach) 14
 Carpzow, Samuel Benedictus 51–53
 Casletanus, Andreas 133
 Casparini, Eugen 139
 Chambonnières, Jacques Champion
 Siehe de Chambonnières
 Charlotte (Königin von England) 95
 Chladni, Ernst Florens Friedrich 118
 Christenius, Johannes 79, 83
 Christoph, Franz Xaver 142
 Clittonius, Johann Joseph 75
 Colasse, Pascal 170–171
 Colerus, Valentin 79, 86
 Corelli, Arcangelo 143
 Cornarius, Fridericus 79, 87
 Cosimo III. (Großherzog von Toscana)
 141
 Couperin
 François 198
 Louis 220–235

- Cramer, Carl Friedrich 88, 91
 Cresci, Alessandro 146
 Cricca, Hippolito 129
 Cristofori, Bartolomeo 129, 141, 144,
 148
 Crüger, Johann 79, 87
 Cuntz, Steffan 130
- David (bibl. König) 124
 de Amaducci, Donato 57
 de Battistini, Gabriel Angelo 57
 de Brabgança, D. António (Bruder
João V.) 143, 148
 de Brossard, Sébastien 159
 de Cabezón, Antonio 155
 de Chambonnières, Jacques Champion
 157, 170–171, 177, 220–235
 de Fontes, Marquês 143
 de Melani, Domenico 57
 de Novelli, Giuseppe 57
 de Paredes, Don Sancho 128
 de Quoco, Nicolaus 146
 de Zwolle, Henri Arnault 121–122,
 125
 Decimator, Henricus 79, 86
 Dedekind
 Constantin Christian 56, 79, 83
 Henning 79, 86
 Demantius, Christophorus 76–79, 86
 Dieupart, François 162
 Doblinger 180
 Doderer, Gerhard 143
 Donat, Friedrich Wilhelm 162–163
 Drese, Adam 168
 Dreßler, Gallus 77, 79, 83
 Du Buisson 158
 du Tilloy, Jean Baptiste Prache 61
 Dulcken, Joannes Daniel 145, 147
 Dulichius, Philipp 76–77, 79, 87
 Dulingius, Anton 80, 83
- Ebeling, Christoph Daniel 93
 Eberhard (Prof.) 109
 Eberl 117
 Ebner, Wolfgang 167
 Eccard, Johann 76–77, 80, 87
 Ehmann, Wilhelm 44
 Elsbeth, Thomas 75–76
 Elste, Christian 57
 Engelmann, Georg 77, 80, 83
 Engert, Gottfried Siegmund 57
 Erlebach, Philipp Heinrich 80, 86
 Ernst August (Herzog von Weimar) 14
 Ernst August von Calenberg (Herzog
 von Hannover) 176
 Ernst Ludwig (Landgraf) 19
 Eschenburg, Johann Joachim 5,
 88–110
 Essenius 68
- Farinelli *Siehe* Broschi, Carlo
 Farnaby, Giles 208–212
 Fasch
 Carl Friedrich Christian 247
 Johann Friedrich 61, 240–241
 Favier 171
 Ferdinand I. (Kaiser) 134
 Ferdinand III. (Kaiser) 54, 152
 Ferdinand, Erzherzog von Tirol
 133–134
 Ferguson 118
 Fernández, Diego 144–147
 Fernando VI. (König von Spanien)
 143
 Ferrini, Giovanni 144, 149
 Fickler, Johann Georg 71
 Fidler, Simon 80, 87
 Fiedler, Zacharias 75
 Figulus, Wolfgang 80, 84
 Finck, Hermann 77, 80, 84
 Fioravanti 117

- Fischer
 Johann Caspar Ferdinand 163, 199
 Michael Gotthard 163
 Roman 67
- Flacius, Matthias *Siehe* Illyricus
- Flor, Christian 158
- Fontes, Marquês *Siehe* de Fontes
- Forchheim, Johann Wilhelm 57
- Forkel, Johann Nikolaus 114, 119
- Förster 117
- Franck, Melchior 77–78, 80, 84
- Francke, Johann 80, 86
- Frandsen, Mary E. 56
- Freislich, Johann Balthasar Christian
 240
- Frescobaldi, Girolamo 180, 200, 213
- Freund (Bonamicus), Cornelius 80, 84
- Friderich, Johann 80, 87
- Friderici, Daniel 80, 87
- Friederici, Christian Gottlob 142
- Friedrich August I. (Kurfürst von
 Sachsen, später *August der Starke*)
 133, 251
- Friedrich der Große (Friedrich II.,
 König von Preussen) 14, 60
- Friedrich Wilhelm (Kurfürst von
 Brandenburg-Preussen) 13
- Fritsch
 Balthasar 80, 84
 Thomas 75, 77, 80, 87
- Froberger, Johann Jakob 152–153,
 156–158, 198, 221–232, 235
- Fugger, Raymund 130
- Fuhrmann, Martin Heinrich 159
- Fuller, David 221, 234
- Füssel, Johann 57
- Gabriel (span. Infant) 145
- Gabrieli, Giovanni 252
- Galliculus, 77, 80, 84
- Gaultier (Gautier), Denis 153, 155,
 223, 232–233
- Gautier, Denis *Siehe* Gaultier
- Gayl, Johann Jakob (Verlag) 112
- Ilgen, Catharina Johanna 64
- Geier, Martin 51, 53, 56
- Geisler, Georg 75
- Gelineck, der im 117
- Geoffroy, Jean Nicolas 230
- Georg III. (König von England) 51,
 56, 90
- Georgiades, Thrasymbulos 39
- Gerber, Ernst Ludwig 5, 54, 111–119
- Gerhard, Johann 48
- Gessel, Carl Friedrich 251
- Giusti, Giovanni Battista 146
- Giustini, Lodovico 148
- Gödel, Johann Friedrich 77, 80, 87
- Gotthardt, Joachim 80, 87
- Graun
 Carl Heinrich 60–61, 93, 114, 240,
 251
 Johann Gottlieb 60
- Graupner, Johann Christoph 19
- Green, Georg 53
- Greibich 117
- Grimm, Heinrich 80, 86, 240
- Groh, Johannes 77, 80, 84
- Günther, Johann Christoph 63
- Gurletta, Isepo 133
- Gustafsons, Bruce 169
- Habermann Philippus *Siehe* Avenarius
- Hammerschmidt, Andreas 5, 21–37,
 77–78, 80, 86
- Hammerstein, Reinhold 123
- Hancke, Martin 75, 76
- Händel, Georg Friedrich 5, 8–9, 12,
 15, 17–18, 40, 88–109, 114, 143,
 151–152, 236, 242, 249, 251
- Hannke, Johann 75

- Hartmann
 Heinrich 77, 80, 84
 Johann Christoph 57
- Hasse, Johann Adolf 8, 15, 93, 114,
 242, 251–252
- Haßert, Christian 57
- Haußmann, Valentin 76–77, 80, 84
- Haydn, Joseph 12, 112, 118, 169
- Heermann 27
- Heinemann, Michael 40, 240, 246
- Heinichen, Johann David 72, 251
- Helder, Bartholomaeus 80, 84
- Henn, Michael 140
- Herberger 27
- Herbig, Christian *Siehe* Herwig
- Hering, Gottfried 57
- Hertell, Tobias 75
- Herwig (Herbig), Christian 167
- Hiller, Johann Adam 61, 64, 70, 92,
 95, 103–104
- Hilscher, Christian 75
- Hoë von Hoënegg, Matthias 45
- Hoeckelshoven, Andreas 75
- Hoffman, Philipp Carl 112
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar 123
- Hofhaimer, Paul 128
- Horn, Johann Caspar 81, 86
- Hossmann, Salomon 75
- Hudemann, Hans-Olaf 21–22
- Hummel, Johann Julius (Verlag) 112
- Hutter, Johann 49
- Huygens, Constantin 157
- Ilgen, Johann Philipp Carl 64
- Illyricus, Matthias Flacius 47
- Imbault, Jean-Jérôme 113
- Jäger, Johann 57
- Jägerdörffer, Samuel 58
- Jahn (Jan), Martin 75, 77, 81, 87
- Jan, Martin *Siehe* Jahn
- Jännitzschky, Johann David 57
- Jesus Christus 21, 26–40, 114,
 163–166, 197
- João V. (König von Portugal) 143
- Johann Friedrich (Herzog von
 Calenberg) 176
- Johann Georg I. (Kurfürst von
 Sachsen) 51, 54–56, 90, 177, 251
- Johann Georg II. (Kurfürst von
 Sachsen) 51, 54–56
- Johann Georg III. (Kurfürst von
 Sachsen) 51, 56
- Joseph II. (röm.-dt. Kaiser) 14, 137
- Joseph von Habsburg 177
- Joseph, Johann 75
- Judeus, Paulus *Siehe* Zidek, Pavel
- Justin (Apologet) 45
- Karl V. (röm.-dt. Kaiser, König von
 Spanien) 249
- Kästner, Georg Friedrich 68, 69
- Kauer 117
- Keiser, Reinhard 251
- Keith, Robert Murray 90
- Kempius, Johann 75
- Keyser, Paul 57
- Kheutschhach, Leonhardt von 134
- Kindermann, Johann Erasmus 21, 167,
 224
- Király, Péter 137, 140
- Kircher, Athanasius 42, 138–139,
 205–210, 218
- Kirckman, Jakob 142
- Kirkpatrick, Ralph 143–144, 148–149
- Kirnberger, Johann Philipp 93
- Kirzinger 117
- Kittel
 Caspar 81, 84
 Johann Christian 54, 57, 162–164
 Johann Heinrich 57

- Kläre, Christian 57
 Klein, Johann Joseph 115
 Kliewer, Jonah Clarence 22–23, 29
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 93
 Knabe, Martin 81, 84
 Knaud, Sebastian Nicolaus 57
 Knecht, Justin Heinrich 112
 Knöfel, Johann 75
 Knüpfer, Sebastian 56, 243
 Koch
 Caspar 57
 Heinrich 57
 Köhler 163
 Körner, Augustinus 69
 Krause, Johann Georg 57
 Kregel, Gregor 75
 Kretzsmar, Georg 133
 Kreusche, Christian 57
 Krieger, Johann 158
 Krug 64
 Krügener, Salomon 57
 Krummacher, Friedhelm 21, 24, 27,
 199–203
 Kube, Michael 191
 Kuhnau, Johann 19, 158, 220–234,
 240

 Le Maistre, Mattheus 15
 Le Roux, Gaspard 221–234
 Lebègue, Nicolas-Antoine 6, 8, 162,
 177, 196, 198, 220–235
 Lehmann, Johannes 75
 Leisring, Volckmar 81, 84
 Leonhardt, Simon 57
 Lessing, Gotthold Ephraim 17
 Leverkühn, Adrian 19
 Lindenberg, Johann Christoph 57
 Lindner
 Anna Maria Margaretha 64
 Johann Caspar 63
 Johann Jacob 57, 58
 Johann Joseph Friedrich 64
 Maria Elisabeth geb. *Pisendel* 63
 Loch, Johann Georg 57
 Locke, Matthew 232
 Longmann & Broderip (Verlag) 142
 Lorenz, Helmut 196
 Losius, Jacobus 81, 86
 Löwenstern, Matthaeus Appelles von
 75
 Lublin, Johannes von 155
 Lully, Jean-Baptiste 162, 169–176,
 200
 Luther, Martin 18, 24, 27, 32–33, 36,
 46–47, 236, 238–242
 Lyra, Simon 75

 Madelka, Barjona 75
 Mair 117
 Mann, Thomas 19–20
 Marais, Marin 162, 173
 Marchand, Louis 162, 232
 Maria (hl.) 26
 Maria Antonia Walpurgis (Gräfin von
 Sachsen) 247
 María Bárbara (Königin von Spanien)
 144, 148
 Maria Bárbara (Prinzessin von
 Portugal, später *María Bárbara*)
 143, 149
 Maria Casimira (Königin von Polen)
 143
 Maria Josepha (Königin von Polen) 70
 Mariana (Königin von Portugal) 81,
 87, 143
 Märker, Michael 6, 21, 23, 196
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 114–115
 Martiani, Ludovico 57
 Mason, Lowell 6, 161–162
 Mattheson, Johann 95, 104, 158,
 197–198, 202–203, 206
 Maximilian (Kaiser) 128

- Mayer, Martin 75
 Meder, Johann Valentin 243
 Meidting, Antonius 134
 Melani, Domenico *Siehe* de Melani
 Meiland, Jacob 76–77, 81, 87
 Melchiori, Regio 137
 Mendelssohn, Moses 92
 Merckel, Johann 57
 Mersennes, Marin 155
 Michael
 Samuel 81, 84
 Tobias 81, 84
 Mohr, Johann George 58
 Morelli, Pietro Paulo 57
 Moritz (Kurfürst von Sachsen) 238
 Moritz (Landgraf von Hessen) 54
 Morley, Thomas 206
 Mortier, Pierre 158
 Moser, Hans Joachim 12–13, 39
 Mozart
 Konstanze 117
 Wolfgang Amadeus 12, 112
 Muffat, Georg 6, 179–180, 189–194,
 231
 Müller
 Augustus 57
 Hans 121
 Heinrich 25, 27, 32, 36, 38
 Johann 57
 Johann Samuel 91
 Mette 122
 Wenz. 117
 Munday, John 212
 Musaeus, Johannes 47

 Naser, Balthasar 81, 87
 Nassare 142
 Naumann, Johann Gottlieb 15, 250
 Neander, Alexis 81, 87
 Neighbour, Oliver 210
 Nesitzky, Johann Jacob 58

 Nicolai, Friedrich 5, 88, 91–110
 Niedt, Friedrich Erhard 202
 Nietzsche, Johann Heinrich 57
 Novelli, Gioseppe *Siehe* de Novelli
 Nucius, Johannes 75, 77, 81, 87
 Odontius, Matthaeus 81, 87
 Olorinus, Johannes 81, 84
 Origenes 46
 Otipka, Ernst 75
 Otto
 Stephan 81, 84
 Valerius 77, 81, 84
 Ottoboni, Pietro (Kardinal) 143, 148

 Pachelbel, Johann 164, 199
 Paer *Siehe* Per
 Palladius, David 77, 81, 87
 Pallavicino, Carlo 249
 Paredes, Don Sancho *Siehe* de Paredes
 Paulirinus, Paulus 127, 128
 Pegasus (myth.) 173
 Pencun, Georg 81, 87
 Per (Paer) 117
 Peranda, Marco Gioseppe 241
 Percoly, Christian 58
 Perner, Fam. 135
 Pesenti, Galeazzo 57
 Peßinger 117
 Peter, Christoph 81, 86
 Petri, Georg Gottfried 251
 Peuerl, Paul 157
 Pezel, Johann Christoph 18, 251
 Pezold, Carl Christian 61, 69
 Pfeffer, Heinrich 75
 Pfeiffer, Franz 11, 12
 Pflieger, Augustin 33
 Phengius, Johannes 81, 87
 Philipp der Großmütige (Landgraf von
 Hessen) 13
 Pichsel, Sebastian 76
 Pinello, Giovanni Battista 76

- Pisendel
 Conrad 65
 Georg Wilhelm 64, 68
 Gottlob Romanus 64
 Johann Georg 5, 59–72
 Johanna Margaretha 64
 Peter 64–65
 Simon 65
 Ulrich 65
 Wolfgang Philipp 64
 Pockh, Josua 128, 134
 Pohlmann, Johannes 142
 Posch, Isaac 157
 Praetorius
 Christoph 75
 Christophorus 76
 Hieronymus 76–78, 81, 86
 Michael 15, 21, 75–78, 81, 84, 86,
 115, 135, 206, 212, 216, 242, 252
 Prinz, Christoph 58
 Profe, Ambrosius 75

 Quantz, Johann Joachim 17–18, 59–61
 Quinos, Bruno 81, 87
 Quitschreiber, Georg 81, 84
 Quoco, Nicolaus *Siehe* de Quoco

 Radulescu, Michael 179–180
 Raphael 117
 Rathgeber, Valentin 200
 Ravizza, Viktor 123
 Regius, Zacharias 81, 84
 Reichardt, Johann Friedrich 93, 96,
 108, 119
 Reiche, Johann Gottfried 18
 Reimann, Margarete 231, 232
 Rein, Conrad 82, 84
 Reincken, Johann Adam 158, 160, 199
 Rellstab, Johann Karl Friedrich
 (Verlag) 112

 Reuschel, Johann Georg 82, 86
 Reusner, Esaias 158
 Reymann, Matthaeus 82, 86
 Rhösel, Christoph 75
 Richter, Christoph 57
 Riepel, Joseph 112, 117
 Rinck, Johann Christian Heinrich
 162–167
 Ristori, Giovanni Alberto 72
 Rockstroh, Christian 57
 Roger, Estienne (Verlag) 152, 158
 Rolle, Johann Heinrich 247
 Rorif, Servatius 134
 Roseingrave, Thomas 143
 Rosenmüller, Johann 77, 82, 85, 247
 Rossi, Annibale 129
 Rosth, Nicolaus 77, 82, 85
 Roth, Martin 82, 85
 Rousseau, Jean 155
 Rude, Johannes 82, 85
 Rühling (Rülingius) 82, 85
 Rülingius *Siehe* Rühling
 Rungell, Mattheus 132
 Ryge, Johann Christian 196

 Samuel d. Ä. 132
 Samuel, M. 82, 85
 Sartorius
 Christian 82, 87
 Daniel 75
 Scandello
 Alessandro 15
 Antonio 76, 239, 241, 251
 Scarlatti, Domenico 5, 143–150
 Schaal, Richard 116
 Schäffer, Paul 75
 Scharschmidt, Wolfgang 82, 85
 Scheffler, Johann (Angelus Silesius)
 75
 Scheibler, Jeremias 75

- Scheidt
 Gottfried 82, 85
 Samuel 8, 77–78, 82, 85, 200
- Schein, Johann Hermann 67, 69,
 77–78, 82, 85, 157
- Schelle, Johann 56
- Schenk 117
- Scherffer, Wenzeslaus 75
- Schiele, Johann 82, 86
- Schildbach, Maria Catharina geb.
Pisendel 64
- Schmidt, Balthasar 112–113
- Schmoll-Bartel, Jutta 39–40
- Schmügel, Johann Christoph 251
- Schneider, Martin 75
- Schön, Salomon 75
- Schramm, Melchior 75
- Schreiber 67, 68
- Schröter, Leonhard 82, 85
- Schubert, Franz 205
- Schülin
 Anna Catherina 63
 Catharina Louisa 63
 Johann Georg 63–65, 69
 Johann Salomon 63
 Johann Valentin 63
 Susanna Catharina 63
- Schultheiß, Benedict 158
- Schulze, Hans-Joachim 18, 161, 200,
 237–238, 240, 252
- Schumann, Robert 12
- Schupanzig 118
- Schuster, Joseph 252
- Schütz
 Heinrich 5, 9, 12, 21–22, 24, 39–45,
 48–49, 50, 53–56, 77–78, 82, 85,
 192, 236, 252
 Karl 192
- Schweitzer, Anton 15
- Seiffert, Max 13, 179, 202
- Seixas, Carlos 143–144
- Selich, Daniel 82, 87
- Selle, Thomas 82, 87
- Seminiati, Santino 137
- Senefelder, Alois 117
- Seppi, Paolo 57
- Settala, Manfredo 140
- Silbermann, Gottfried 61, 69–70, 140
- Skal, G. B. 112, 119
- Smith, Adam 207
- Smither, Howard E. 21–22
- Sokrates 247
- Solbrig (Buchdrucker) 95, 107, 109
- Soler, Antonio 143, 146
- Sommer, Christoph 75
- Spehr, Johann Peter 113
- Speiser, Johann 77, 82, 86
- Sperber, Nicolaus 58
- Spitta, Philipp 196
- Starke, David 224
- Stein, Johann Andreas 142
- Stenger, Nicolaus 50
- Steude, Wolfram 55–56, 237, 241,
 243, 253
- Steurlein, Johann 82, 85
- Stoltzer, Thomas 75
- Stölzel, Gottfried Heinrich 241–243,
 250
- Stosius, Jeremias 75
- Streicher 117
- Strungk, Nikolaus Adam 249
- Sulze, Friedrich 57
- Süßmayer 118
- Swann, William 157
- Sweelinck, Jan Pieterstoon 8, 200
- Tagliavini, Luigi Ferdinando 149
- Tallis, Thomas 212
- Taschenberg, George 57
- Täuber 118
- Teichmann, Friedrich 58
- Telemann
 Georg Michael 60

- Georg Philipp 8–9, 12, 19, 60–62,
65–66, 68, 92, 236, 238, 240, 247,
250–253
- Tepper *Siehe* von Tepper
- Tessier 170–171
- Theeuves, Lodewijk 129
- Thüring, Johann 82, 85
- Thusius, David 82, 87
- Thyselius, Benedict 82, 85
- Tilney, Colin 175
- Todini, Michele 138
- Tomich, F. 112
- Töpfer, David 57
- Torelli, Giuseppe 66
- Traeg, Johann 117
- Triller, Valentin 75
- Tringham 106
- Türk, Daniel Gottlob 252
- Ulrich, Johann 75
- Umlauf 118
- Vetter
Daniel 75, 77, 82, 86
Nikolaus 164
- Vierdanck, Johann 82, 85
- Vintzius, Georg 82, 85
- Virdung, Sebastian 127
- Vivaldi, Antonio 15, 143
- Voigt, Wolfgang 57
- Voigtländer, Gabriel 83, 87
- Volkman 106
- Volumier, Jean Baptiste *Siehe*
Woulmeyer
- von Wagner, Major 113
- von Tepper 118
- Vulpus, Melchior 77–78, 83, 85
- Wagner
Gottlob Friedrich 61, 67, 68
Major von *Siehe* von Wagner
Richard 12
- Walsh (Verlag) 152
- Walter (Walther), Johann 77, 83, 85,
236, 241, 252
- Walther
Johann Gottfried 54, 163–164, 197,
202–203
Johann Jacob 57
Johann *Siehe* Walter
- Weckmann
Matthias 157–158
Jacob 56
- Wegener, Gottfried 75
- Wehner, Johannes 83, 87
- Weigl 118
- Weisse, Christian Felix 92
- Weißensee, Friedrich 76–77, 83, 85
- Welfen, die 169, 173, 177
- Werckmeister, Andreas 197, 240
- Werner
Arno 13
Gregorius Joseph 13, 18, 23–24,
40–41, 61, 237–238, 243, 251,
253
- Westhoff
Friedrich 57
Johann Paul 57
- Westphal, Johann Christoph (Verlag)
112
- Wettiner, die 13
- Wieland, Christoph Martin 15
- Wilhelm Ernst (Herzog von Weimar)
15
- Wilhelmine Amalia (Prinzessin von
Braunschweig-Lüneburg) 6, 8,
169–178
- Wircker, Johannes 83, 87
- Witt, Christian Friedrich 167

Wolf

Ernst Wilhelm 247

L. 112, 119

Wolff, Christoph 164, 166

Wöfl 118

Woulmyer (Volumier), Jean Baptist 59

Wranitzky

Anton 118

Paul 118

Zachariae, Justus Friedrich Wilhelm

92

Zacharowitz, Georg 57

Zachow, Friedrich Wilhelm 18, 243

Zapffe, David 58

Zarlino, Gioseffo 155

Zehnder, Jean-Claude 164

Zeiss, Valentin 135–136

Zelenka, Jan Dismas 8, 15, 69, 72

Zeutschner, Tobias. 75

Zidek, Pavel (auch Paulus Judeus) 127


Zimmerlich, Jacob 75

Zingarelli 118

Zschenderling, Johann Georg 58

Zwolle, Henri Arnault *Siehe de Zwolle*

Ortsregister

- Alach 79, 83
 Altdorf 76
 Altenburg 77–79, 82–86, 249
 Altranstädt 77
 Ambras (Schloß) 133–134
 Ammensleben 250
 Amsterdam 8, 152, 158
 Ansbach 19
 Antwerpen 128, 135, 145
 Apolda 82, 85
 Aranjuez 143–145, 148–149
 Arnstadt 166 
 Athen 11
 Augsburg 76, 112, 130–134, 200, 224
- Bad Köstritz 12, 82, 85, 236, 239,
 241–244, 249, 252–253
 Bad Lauchstädt 242, 249, 253
 Batzdorf 251
 Bautzen 18, 252
 Bayreuth 19, 82, 87
 Belgig 16
 Berlin 11, 24, 39, 45–46, 48–49, 53,
 59–61, 74, 79–80, 87–89, 92–95,
 101, 103, 105–107, 110, 113–114,
 121, 128, 131–132, 141, 159, 180,
 241
 Biederitz 251
 Blankenburg (Harz) 16, 36, 39, 130,
 237, 251, 253
 Bober 16
 Böhmen 8, 15, 75
 Bologna 127, 149
 Bonn 239, 242
 Brabant 145
 Brandenburg 16
- Braunschweig 15, 80–81, 86–94, 99,
 101, 103–105, 108–110, 113, 176
 Bremen 17, 241
 Breslau 74–80, 87, 93, 103
 Brieg 74–78
 Brixen 133
 Brüssel 129, 140
 Brüg 80, 86
 Brzeg *Siehe* Brieg
 Buchfarth 81, 84
 Buen Retiro 143, 145, 148–149
 Burg (bei Magdeburg) 79, 83
 Buttstädt 79, 83
- Cadolzburg 63–65
 Celle 176
 Chemnitz 16, 77, 249–250
 Coburg 76, 79–80, 83–84
 Creutzburg 81, 84, 242, 249, 251, 253
 Crossen 250–252
 Cüntzelsau 63
- Dänemark 83, 87
 Danzig 77, 79, 86
 Darmstadt 13, 19, 79, 86, 162, 224
 DDR 11, 164
 Dessau 237
 Deutschland 5, 8, 11–13, 19, 21, 62,
 75, 88–96, 101–103, 107, 112, 119,
 151, 157, 160, 162, 176–177,
 197–199, 201, 204, 235
 Dolsenheim 79, 86
 Dresden 5, 15–17, 21, 45, 51–86,
 132–133, 161, 236, 238, 240,
 242–244, 246, 249–254

- Eilenburg 18
 Eisenach 3, 12, 16, 45, 88, 236, 238,
 240–242, 245, 251–253
 Eisenberg 115
 Eisleben 250
 Elbing 203
 Elgersburg 162
 England 14, 75, 90, 92, 95, 102, 151
 Erfurt 16, 50, 76, 78–79, 81–86,
 162–163, 167, 247, 249, 252, 254
 Erzgebirge 225, 242, 248, 251
 Escorial 143, 145, 148–149
 Esens 80, 86
 Europa 11, 77, 121, 123–124, 179
- Feldsberg 81, 86
 Ferrara 129
 Flandern 145
 Florenz 141, 143–144, 146, 148–149
 Franken 18, 65
 Frankfurt/Main 76, 111
 Frankfurt/Oder 76, 92, 239
 Frankreich 14, 15, 51, 75, 153, 160,
 177, 204, 223
 Freiberg 16, 21, 56, 76, 79–81, 84,
 86–87, 250–251
- Gardelegen 79, 86
 Gebstedt 81, 84
 Gehren 161, 163, 166
 Gera 12, 16, 142, 250
 Gerbstedt 80, 84
 Gießen 162
 Glauchau 16
 Görlitz 5, 76, 80, 87, 121–126
 Gorsleben 79, 83
 Gotha 15–16, 79–80, 84, 86, 167, 236,
 242, 249
 Göttingen 17, 24–25, 39, 46–47, 88,
 91–92
- Gräfenroda 251
 Graz 21, 134
 Groß-Beesen 79, 87
 Grünhain 82, 85
 Guben 79–81, 86–87
- Halberstadt 16, 76, 82, 86
 Haldensleben 80, 87
 Halle 8, 12, 82, 85, 92–93, 95, 104,
 106, 109, 124, 236–237, 239–240,
 242, 244–245, 249, 250–254
 Hamburg 8, 15, 17, 19, 76, 81–82,
 86–88, 91, 93, 95, 104, 106, 162,
 197, 202, 206, 239, 247
 Hannover 104, 176–177
 Hechingen 81, 87
 Helmstedt 76
 Henneberg 16, 245
 Hermannstadt 77
 Hessen 12–13, 16, 54, 163
 Himmelcron 82, 87
 Himmelwitz 81, 87
 Hoflößnitz 251–252
 Holstein 19
 Holzminden 80, 86
 Hubertusburg (Schloß) 242
 Hundisburg (Schloß) 239
- Ilmenau 162, 252
 Innsbruck 128, 133–134, 179, 246
 Italien 15, 56, 74–76, 123, 129, 137,
 140, 144, 147
- Jena 16, 47–48, 59, 76, 81, 84, 102,
 105, 113, 115, 167, 243, 245, 249,
 252–253
 Jerichow 251

- Kahla 83, 85, 241
 Kaisersaschern 19
 Kana 26, 28–29, 38
 Karlsruhe 163
 Kassel 17–18, 21–25, 33, 36, 39, 40,
 44, 59, 113–114, 118, 121, 127, 137,
 151, 157, 161–162, 167, 192,
 196–197, 200, 203, 226
 Kirchberg 19
 Klein-Eichstedt 80, 87
 Königsberg 76–79, 86
 Kosma 82, 85
 Köthen 252–253
 Krakau 239
 Kranichfeld 81, 84
 Kremnitz 132
 Kreuzburg *Siehe* Creuzburg
 Kronstadt 77
 Kroppenstedt 245
 Küntzelsau *Siehe* Cüntzelsau
 Kurpfalz 18

 Langensalza 79, 86
 Langenzenn 63
 Lauenstein 81, 84
 Leipzig 7, 12, 16–22, 51, 54, 56,
 59–61, 64, 66, 74, 76, 79–86, 92–93,
 95, 99, 102–103, 105, 107–110,
 112, 114–116, 119, 121, 134, 140,
 142, 161, 164, 167, 173, 179,
 196–197, 199, 202, 236, 239–242,
 244, 247, 249–254
 Lichtenstein 79, 83
 Liegnitz 74–78
 Linz 135–137
 Lippersdorf 250
 Lissabon 143–144, 148
 Livorno 146
 Lobenstein 78, 86

 London 5, 88–92, 94–95, 98–100, 103,
 113–115, 128–129, 133, 142, 152,
 162, 175, 206, 210, 221
 Lübeck 162, 197, 199, 203
 Lublin 74, 155
 Lucca 146
 Lüneburg 158, 162

 Madrid 129, 143
 Magdala 81, 84
 Magdeburg 12, 19, 76, 78–86, 236,
 239, 245, 249–254
 Mailand 129, 140
 Mainz 155, 158, 172, 228
 Mannheim 15
 Mansfeld 82, 87
 Markersbach 82, 86
 Markneukirchen 65, 244
 Meiningen 82, 85, 249, 252
 Meißen 80, 84
 Merseburg 17, 19
 Michaelstein (Blankenburg) 11, 16,
 20, 236–237, 239, 242, 244–245,
 253–254
 Minden 121, 123
 Morin 80, 87
 Mühlhausen 16, 18, 76, 78–80, 83, 87,
 247
 München 23–24, 47, 59, 76, 117, 123,
 129, 135, 180, 232, 246
 Münster 19, 252

 Nantes 14
 Naumburg 16, 82, 85, 241
 Neapel 143
 Neumark 11
 Neuruppin 61
 Neustadt am Rübenberge 79, 86
 Neustadt/Saale 78, 86
 New Haven 164–165

- Niederlausitz 139
 Niederschlesien 5, 74
 Niedertrebra 82, 85
 Nieve 129
 Nösen 140
 Nürnberg 19, 76, 78, 85, 113,
 130–132, 158, 167
 Nykøbing 83, 87
- Obertrebra 82, 85
 Obernhoff 63
 Oberschlesien 81, 87
 Oels 76
 Oelsnitz 82, 85
 Offenbach 111, 115–116
 Ohrdruff 163
 Onolzbach 63–64
 Oschatz 83, 87
 Österreich 14, 75, 128–129, 134, 137,
 169, 178
 Ostpreußen 11
- Padua 127
 Parchau 251
 Pardo 143
 Paris 8, 112, 115, 121, 125, 145, 155,
 159, 173, 176, 198, 220, 223, 230,
 239
 Pesterwitz 250
 Pfalz 12, 15–16, 176
 Pilsen 127
 Pirna 80, 84
 Pistoia 148
 Plauen 241
 Plön 250
 Polen 16, 21, 75
 Portugal 143–144
 Pößneck 79, 83
 Potsdam 16, 93
 Prag 56, 76, 81, 84, 239
- Preußen 14, 16, 60, 64
 Puffart 81, 84
- Quedlinburg 82, 85–86, 250
 Queis 16
 Querfurt 80–81, 87
- Rehhausen 79, 83
 Reichenberg 79, 86
 Reideburg bei Halle 83, 87
 Reinsdorf 79, 83
 Remstädt 80, 84
 Rheinland 12
 Rhestadt 80, 84
 Riga 77
 Roskilde 196
 Rostock 25, 80, 87
 Rudolstadt 80–81, 84, 86
 Ruhelust (Schloß) 133
 Rynkeby 122–123
- Saalefeld 79, 87
 Sachsen 7, 12, 14, 16, 18–19, 49, 51,
 74, 78, 124, 133, 236–238, 240, 242,
 244, 248
 Sachsen-Anhalt 7, 16, 19, 74, 238,
 240, 242, 245, 248
 Salzburg 134–136
 San Marco 141
 Schandau 81, 84
 Schkölen (bei Weißenfels) 81, 84
 Schlesien 11–12, 16, 74–78
 Schmalkalden 14, 19, 82, 85, 252
 Schönefeld 250
 Schulpforte 79, 82–83, 85
 Schwarzenburg 80, 87
 Schwerstedt 83, 85
 Segovia 143
 Senftenberg 81, 87

- Sevilla 143, 145, 148
Siebenbürgen 77, 140
Skandinavien 197
Sondershausen 79, 86, 111, 113,
115–116, 249–250
Spanien 129, 143, 145
Stegelitz 251
Stettin 76, 79, 87, 89
Stralsund 82, 85
Suhl 16, 252
- Teuchern 249, 251, 253
Thorn 82, 86
Thüringen 7, 12, 15–16, 18–19, 74,
78–87, 162, 167, 236–237, 240, 242,
244, 248
Tirol 133–134
Torgau 82–83, 85, 238, 241, 249, 251
Toscana 141
Trier 16, 114
Tröchtelborn 79, 83
- Udestedt 251, 253
Ungarn 75, 132, 167
Uppsala 56
- Venedig 8, 129–130, 133, 137, 139,
141, 143
Verona 129
Vogtland 16, 65, 246
Vollersroda 81, 84
- Warwick 121–123
Wasungen 82–83, 85
Weesenstein 80, 84, 242, 249
Weida (Vogtland) 81, 86
Weikersheim 63–64
- Weimar 14–16, 25, 46, 78, 81–85,
163, 167–168, 237, 240–242, 247,
252–253
Weißenfels 16, 18, 81–82, 84–85, 236,
238, 243, 247, 249, 251,
253–254
Welfferstedt 80, 87
Wertheim 64–65
Wesel 13
Wien 12–13, 21, 112, 116–119,
127–128, 133–135, 137, 140, 142,
153, 156–157, 167, 169, 177–178,
180
Wilhelmsthal (Schloß, bei Eisenach)
238
Willerstedt 82, 85
Wittelsbach 13
Wittenberg 49, 76, 78, 80, 83–84, 86,
249
Wolfenbüttel 76, 81–82, 84–85,
87–88, 115, 135, 206
Wroclaw *Siehe* Breslau
Württemberg 13, 81, 87
- Zeitz 79, 83, 249
Zerbst 61, 79, 83, 240, 242, 250, 253
Zips 77
Zittau 21, 63, 79–80, 84, 86–87
Zörbig 82, 87
Zwickau 12, 16, 52, 80, 84

Aspekte der Musikalischen Interpretation

Hsg. von H. Danuser u. Chr. Keller
138 S. mit 22 Notenbeisp. u. 1 Tafel

CLAUSEN, HANS DIETER: Händels Direktionspartituren.

Geschichte, Bedeutung und Katalog der „Handexemplare“
289 S. mit 16 Wasserzeichen-Tafeln und 6 Faks.-Tafeln

FIEBIG, FOLKERT: Christoph Bernhard und der stile moderno.

Untersuchungen zu Leben und Werk.

408 S. mit 8 Faks., 181 Notenbeisp. u. 40 S. Notenbeilage

**GRÜTZBACH, ERWIN: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation
der Suiten für Violoncello solo von Joh. Seb. Bach.**

3. erw. Aufl., 128 S. mit 374 Notenbeispielen

**HAHN, HARRY: Das vielfältige Formenmosaik J. S. Bachs
in den kleinen Präludien und Fughetten für Klavier.**

64 S. mit 103 Notenbeispielen

HORN, WOLFGANG: Carl Philipp Emanuel Bach.

Frühe Klaviersonaten. 328 S. mit 85 Notenbeispielen u. 9 Tafeln

**LEICHSENRING, HUGO: Hamburgische Kirchenmusik
im Reformationszeitalter. 207 S. mit 30 Notenbeispielen**

MARX, JOACHIM: Johann Mattheson.

Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten.
171 S. mit 15 Abb.

**MONHEIM, ANNETTE: Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland
im 18. Jahrhundert. 719 S. mit 58 S. Notenbeispielen**

RATHEY, MARKUS: Johann Rudolph Ahle. 1625 – 1673.

Lebensweg und Schaffen. Werkverzeichnis. 655 S.

SCHANZ, ARTHUR: J. S. Bach in der Klaviertranskription.

Zusammenstellung, Besprechung und Bibliographie von
rd. 2800 Bearbeitungen. 703 S. mit 780 Notenbeispielen

**SYNOFZIK, THOMAS: Überlieferung und Kompositionstechnik
von Heinrich Grimm (1592/93 - 1637) 488 S.**

WETTSTEIN, HERMANN: Georg Philipp Telemann.

Bibliographischer Versuch zu seinem Leben und Werk. 68 S.

Im Verlag der Musikalienhandlung

KARL DIETER WAGNER

Marienstrasse 13 - 99817 Eisenach



SLUB DRESDEN



3 1169670