

Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger¹

von

SIEGBERT RAMPE

Daß uns von Heinrich Schütz keinerlei originäre Clavier- und Orgelliteratur überliefert ist, läßt sich relativ zwanglos aus seinem Aufgabenbereich als Kapellmeister sowie aus seinen wohl mangelnden Ambitionen als Tasteninstrumentalist heraus erklären. Gleichwohl scheint er das Tastenspiel beherrscht zu haben und im Zuge seiner Verpflichtungen am Dresdner Hof öfter mit Fragen des Orgel- und Clavierbaus konfrontiert worden zu sein². Um so umfangreicher fällt der Bestand an entsprechenden Werken deutschsprachiger Kollegen aus der Schütz-Generation aus: Organisten wie Michael Praetorius, Jacob Praetorius, Paul Siefert, Samuel Scheidt, Melchior Schildt, Heinrich Scheidemann u. a., deren musikalische Entwicklung teilweise vom Kompositionsstil Jan Pieterszoon Sweelincks in Amsterdam und von dem zuletzt am Dresdner Hof tätigen Hans Leo Haßler geprägt wurde, gelang es, ein nordeuropäisches Pendant zum wachsenden Einfluß der Italiener Giovanni Picchi, Girolamo Frescobaldi und Michelangelo Rossi zu bilden. Das erhaltene Œuvre der meisten dieser Komponisten wurde in den beiden vergangenen Jahrzehnten überwiegend in exemplarischen Gesamtausgaben erneut vorgelegt, die eine Beschäftigung von seiten sowohl der Praxis als auch der Wissenschaft gestatten³.

In den Anmerkungen ist zitierte Literatur im allgemeinen nur durch den Familiennamen des Verfassers nachgewiesen (vgl. das Literaturverzeichnis im Anhang IV auf S. 108 ff.). Sind mehrere Arbeiten eines Verfassers erwähnt, so wird das Erscheinungsjahr hinzugefügt; bei mehreren Titeln im gleichen Jahr wird ein Kurztitel verwendet. Artikel in Lexika und Enzyklopädien sind nach folgendem Muster zitiert: „Cooper in New GroveD 19, S. 133“.

- 1 Der folgende Beitrag ist die stark erweiterte Fassung eines Referats, das der Verfasser im November 1990 auf dem internationalen Froberger-Kongreß *Johann Jacob Froberger: au Carrefour des Musiques Européennes du XVIIème Siècle* in Montbéliard (Haute-Saône, Frankreich; Kongreßbericht in Vorb.) gehalten hat; vgl. auch Rampe 1991.
- 2 Vgl. hierzu John, pass., außerdem: Matthias Weckmann (ca. 1616-1674), *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1991, Vorwort S. XIV f.
- 3 Michael Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1991; die Ausgaben von Max Seiffert in *Organum IV/2* (Leipzig 1925): Jacob Praetorius, 3 *Praeambeln*, Melchior Schildt, 2 *Praeambeln*; die Ausgaben von Werner Breig: Jacob Praetorius, *Choralbearbeitungen*, Kassel u. a. 1974; Melchior Schildt, *Choralbearbeitungen*, Köln 1968 (= *Organum II/24*), *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, Mainz 1970; Samuel Scheidt *Werke*, Bd. I, V, hrsg. von Gottlieb Harms und Christhard Mahrenholz, Bd. VI, VII, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1923-1954, Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Neuausgabe, Teil I, hrsg. von Harald Vogel, Wiesbaden 1993; Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, 3 Bde., hrsg. von Gustav Fock u. Werner Breig, Kassel 1967, 1970, 1971; Giovanni Picchi, *Collected Keyboard Works*, hrsg. von J. Evan Kreider, Neuhausen-Stuttgart 1977 (= CEKM 38); Girolamo Frescobaldi, *Opere complete*, Mailand 1975 ff. (= *Monumenti Musicali Italiani*), besonders die von Etienne Darbellay besorgten Bände 2-4; Michelangelo Rossi, *Toccate e Correnti*, hrsg. von Kenneth Gilbert, Padua 1991.

Solche wissenschaftlichen Leistungen, aber auch die nicht minder begrüßenswerten Bemühungen um das Schaffen Dietrich Buxtehudes ließen jedoch Organisten aus der Generation nach der Wende zum 17. Jahrhundert in den Hintergrund treten. Zu ihnen zählen Franz Tunder, Matthias Weckmann, Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Kerll sowie der aus den Niederlanden stammende Johann Adam Reincken, deren Wirken großenteils ja gleichfalls in die Lebenszeit Schützens fiel. Ohne diese Persönlichkeiten, vor allem aber ohne das Werk Frobergers, des bedeutendsten europäischen Clavier- und Orgelkomponisten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, wären die meisten Tastenkompositionen Buxtehudes und auch Johann Sebastian Bachs kaum vorstellbar. Aus dem Œuvre jener Organisten der „zweiten Generation“ sind freilich allein die Werke Tunders und Reinckens sowie die Choralbearbeitungen Weckmanns seit längerem greifbar⁴. Weckmanns übrige Kompositionen wie auch die Clavier- und Orgelliteratur Frobergers und Kerlls waren bis vor kurzem lediglich in älteren, inzwischen revisionsbedürftigen Gesamtausgaben erhältlich, so daß hier Neueditionen gemäß moderner Anforderungen an Text und Textkritik unumgänglich erschienen, wie sie für Weckmann und Kerll inzwischen vorliegen⁵. Für Froberger hat der Verfasser eine neue wissenschaftliche Gesamtedition seiner Kompositionen sowie ein vollständiges Werkverzeichnis in Angriff genommen⁶. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf Froberger und Weckmann; sie möchte auf Neuerkenntnisse zu deren Biographie und Werkbestand bzw. -überlieferung aufmerksam machen, die der Verfasser bei der Vorbereitung seiner Editionen gewann.

Das überlieferte Œuvre Frobergers, das mit Ausnahme zweier Motetten für Singstimmen und Instrumente sowie einer mutmaßlich authentischen Komposition für Instrumentalensemble ausschließlich aus Clavier- und Orgelmusik besteht, läßt sich auf einfache Weise in zwei Teile gliedern: in Werke autographischer und solche abschriftlicher Überlieferung. Hinzu kommen der im Jahre 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* erschienene Erstdruck einer Fantasie (FbWV 201) sowie die Erstveröffentlichung eines Ricercars (FbWV 407a) in François Roberdays *Fugues et Caprices* (1660). Drei posthume Erstausgaben mit jeweils mehreren Frobergerwerken, seit 1693 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Mainz, Frankfurt am Main, London und Amsterdam in zahlreichen Auflagen publiziert, machten Frobergers Kompositionen noch rund einhundert Jahre nach ihrer Entstehung den Generationen Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne bekannt⁷.

Eines der vordringlichen Ziele bei Vorbereitung der neuen Froberger-Edition bestand darin, die Abhängigkeit von Abschriften und Erstausgaben zu autogra-

4 Vgl. die Ausgaben von Klaus Beckmann: Franz Tunder, *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974, Johann Adam Reincken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, Wiesbaden 1982, ders., *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974; außerdem: Matthias Weckmann, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1979.

5 Weckmann (wie Anm. 2); Johann Caspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. von Francesco di Lernia, Wien 1991; J. C. Kerll, *Kritische Urtextausgabe*, 4 Bde., hrsg. von John O'Donnell, Wien u. München 1993.

6 Johann Jacob Froberger (1616-1667), *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1993 ff. Bislang erschienen Bd. 1: *Libro Secondo* (1649), 1993, sowie Bd. 2: *Libro Quarto* (1656), *Libro di Capricci e Ricercate* (ca. 1658), 1995. Das Werkverzeichnis (FbWV) wird im Anhang des letzten Bandes der Edition erscheinen.

7 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XII.

phen Vorlagen zu klären. Außer auf philologische Merkmale stützten wir uns dabei auf die mehrfach bezeugte Information, daß Froberger seine Musik nur im engsten Bekanntenkreis weiterreichte oder kopieren ließ, von einer Veröffentlichung jedoch mit Ausnahme der beiden genannten Beispiele konsequent Abstand nahm, um Interpretationen von unkundiger Hand vorzubeugen⁸. Mittels solcher Eingrenzung lassen sich, wie im Laufe dieser Studie gezeigt werden soll, mehrere Hauptüberlieferungsrichtungen herausstellen und gleichzeitig zahlreiche bisher verborgen gebliebene Details von Frobergers Biographie erhellen.

Ein völlig anderes Bild offenbart hingegen die Quellenlage im Falle der nicht choralgebundenen Orgel- und Clavierwerke Weckmanns: Bis vor wenigen Jahren konnten lediglich vier Kompositionen mit einigermaßen plausiblen Gründen dem späteren Organisten an der Hamburger St. Jacobikirche zugeschrieben werden⁹. Erst durch die Forschungsarbeiten Alexander Silbigers war es möglich, den anonymen Kodex Mus. ant. pract. KN 147 in der Ratsbücherei Lüneburg als Teilautograph Weckmanns zu identifizieren¹⁰. Auf diese Weise wurde der Umfang des Weckmannschen Œuvres für Tasteninstrumente um 16 höchstwahrscheinlich authentische Kompositionen (fünf Toccaten, fünf Canzonen, sechs Partiten) vermehrt und damit nicht nur mehr als verdoppelt, sondern auch in qualitativer Hinsicht aufgewertet: Gerade die seit langem als zweifelhaft betrachteten Werke vermögen Weckmanns legendären Ruf als Komponist wie Virtuose zu festigen, dessen Reputation kein Geringerer als Johann Mattheson mit derjenigen Buxtehudes verglich¹¹. Durch seine Ausbildung bei Heinrich Schütz und Jacob Praetorius, anhand seiner Beschäftigung mit Heinrich Scheidemanns Musik sowie durch seine Organistentätigkeit sowohl am kursächsischen (um 1636–um 1642, 1647/48–1655) und dänischen Hof (um 1642–1646)¹² als auch in Hamburg (1655–1674) erhielt Weckmann eine umfassende Kenntnis der neuesten musikalischen Entwicklungen seiner Zeit, die sich in der erstaunlichen stilistischen Vielseitigkeit seiner Musik niederschlug¹³. In Weckmanns Toccaten und Canzonen findet sich beispielsweise das vieldiskutierte Bindeglied zwischen Froberger und Buxtehude. Während die persönlichen Beziehungen zwischen Weckmann und Froberger später näher beleuchtet werden sollen, sei hier nur kurz erwähnt, daß Christoph Wolff zufolge sogar manche Indizien für ein – wenn auch nur kurzzeitiges – Studium Buxtehudes bei Weckmann in Hamburg (in den Jahren 1655 bis 1657) sprechen¹⁴. Durch seine Freundschaft mit Fro-

8 So bat er etwa seine Schülerin und Vertraute Sibilla, Herzogin von Württemberg und Montbéliard (1620–1707), „niemanden nichts zu geben [...] da viel[e] nit wisten [da]mit umbzugehen, sondern selbige nuhr verderben“. Schreiben Sibillas, zit. nach Rampe 1994, S. 311.

9 Roth, besonders S. 35.

10 Silbiger 1985, S. 125–128; Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. VII–X.

11 Mattheson 1739, S. 130, § 75.

12 Zur Biographie Weckmanns vgl. meine Angaben im Vorwort der unter Anm. 2 angeführten Edition (wie IV–VI). Sie beruhen auf neueren Untersuchungen von Ibo Ortgies (Bremen), die u. a. eine Korrektur von Weckmanns Geburtsjahr erforderlich machen. Vgl. Ortgies 1993, besonders S. 1, 2, 9.

13 Weckmanns stilistisches Spektrum, das die Authentizität zahlreicher Clavierwerke lange Zeit in Frage stellte, reicht vom „stile antico“ im Gefolge von Jacob Praetorius bis hin zu Werken im „stylus phantasticus“ Frobergers.

14 Wolf 1982, besonders S. 64 ff. Ibo Ortgies (Mitteilung an den Verfasser vom 9. Februar 1994) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Weckmann auf einer seiner Reisen nach Dänemark auch Buxtehudes Elternhaus kennengelernt haben könnte. Buxtehudes Vater Johannes

berger wurde Weckmann auch zum Übermittler von dessen Musik. Dieser Sachverhalt ist in Gestalt des sogenannten „Hintze-Manuskripts“ dokumentiert, einer von Weckmann geschriebenen Sammlung mit Clavierkompositionen unterschiedlicher Autoren (darunter Froberger und Kerll); sie möchte ich in den Brennpunkt der vorliegenden Arbeit stellen.

1. Das Hintze-Manuskript: Unterrichtsheft Matthias Weckmanns und frühes Dokument mit Tastenmusik im französischen Stil

Erst im Jahre 1960 geriet das Hintze-Manuskript (HM) durch Friedrich Wilhelm Riedel in das Bewußtsein einer breiten Öffentlichkeit¹⁵. Nach seiner Erwerbung durch einen gewissen Fritz Hintze vor 1884 in Lüneburg gelangte es über dessen Neffen Louis Hintze in Los Angeles im Jahr 1938 in den Besitz der Library of the Yale Music School in New Haven, Connecticut (Signatur: Ma. 21. H 59). Es handelt sich um eine hochformatige Handschrift (32 x 19,7 cm), die auf 18 Blatt in zwei (offenbar erst nachträglich vereinigten) Lagen (A⁵ und B¹³) 28 beschriebene Seiten mit ebensovielen Stücken enthält. Bruce Gustafson stellte fest, daß das Manuskript in seinem heutigen Zustand unvollständig ist und ursprünglich noch (mindestens) zwei weitere Blätter umfaßte (die Paginierung 1-28 stammt von jüngerer Hand)¹⁶. Überdies steht zu vermuten, daß nach den 28 Sätzen noch weitere geplant waren bzw. eingetragen wurden und später verloren gingen. Das Wasserzeichen des Papierumschlags mit dem Emblem der sächsischen Papiermühle Ditersbach läßt sich in verschiedenen Dresdner Dokumenten aus der Zeit um 1650 nachweisen¹⁷. Die Bleistifteintragungen „Geo: Bohm“ auf fol. 1^v und „Louis Hintze Lüneburg Oct. 1896“ auf fol. 2^r verweisen offenbar auf die Namen zweier Vorbesitzer. Die Notation auf zwei Systemen zu je sechs Notenlinien, von Scheidt als „Engel- und Niederländische“ Tabulatur bezeichnet¹⁸, sowie die Schlüsselung (fast ausnahmslos C1- und G3-Schlüssel im oberen, F3- und C5-Schlüssel im unteren System) entsprechen der Anlage der Handschrift KN 147 in der Ratsbücherei Lüneburg.

Riedel und Gustafson betrachteten HM als Arbeit eines einzigen Schreibers; ihr Verdacht, dieser könnte mit Weckmann identisch sein, wurde von Silbiger zur Gewißheit erhoben¹⁹. Von Weckmanns Hand stammen der Umschlagtitel *Französche Art Instrument Stücklein* (der Terminus „Instrument“ bezeichnet hier nach dem Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts Cembalo, Spinett bzw. Virginal oder Clavichord²⁰), der Notentext der 28 Einzelstücke und fast alle Satzüberschriften und Bei-

wirkte bis 1638 als Organist in Bad Oldesloe (heute Holstein, seinerzeit dänisches Reichsgebiet) und anschließend bis zu seinem Tod in Helsingborg (damals Teil der dänischen Provinz Scania, heute Hälsingborg, Südschweden).

15 Riedel 1960, S. 93-98, dort auch ein Faks. der Seiten 4, 8, 9 von HM (Tafel I/II, zwischen S. 64 u. 65). Weitere Faks.-Wiedergaben finden sich in MGG 7 (1958), Sp. 854 (S. 4), bei Silbiger 1985, S. 138 (S. 1) und bei Weckmann (wie Anm. 2), S. XXXVII (S. 12 f.).

16 Eine ausführliche Beschreibung von HM gibt Gustafson, Bd. 2, S. 49-53.

17 Ebd., Bd. 1, S. 39-41 und 188.

18 Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova I*, Hamburg 1624, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Leipzig 4/1979 (= Samuel Scheidt, *Werke VI/1*), Vorwort, S. 3.

19 Riedel 1960, S. 94-96; Gustafson, Bd. 1, S. 39, Bd. 2, S. 49; Silbiger 1985, S. 119 u. 124 f.

20 Praetorius, S. 11.

schriften, Kommentare, die Weckmann anscheinend zur Beachtung von Schreib- und Satzfehlern der Vorlagen anbrachte, sowie Korrekturen. Unabhängig voneinander konnten Ibo Ortgies, der einen Schriftvergleich mit den von Weckmann geführten Rechnungsbüchern der Hamburger St. Jacobikirche vornahm, und der Verfasser noch die Züge eines weiteren Schreibers zutage fördern, von dem ebenfalls Korrekturen – meist in neuer deutscher Orgeltabulatur –, Kommentare, Varianten sowie vermutlich sechs Über- und Beischriften ergänzt wurden. Diese Annotationen tragen meist das Signum „Pohlman“, das sich zunächst keiner bestimmten Person aus Weckmanns Umkreis zuordnen läßt. Die Art der Korrekturen – Verbesserungen von Stimmführung, Melodie, Rhythmus, Harmonie und Ornamentik einschließlich der „NB“-Vermerke und Varianten, von Weckmann anscheinend bereits bei der Anfertigung des Manuskripts zur Beachtung von Schreib- und Satzfehlern der Vorlagen eingezeichnet – sowie der Umstand, daß die Anmerkungen abwechselnd von „Pohlman“ und Weckmann offensichtlich mit derselben Feder (wenn auch mit unterschiedlichen Tinten) niedergeschrieben wurden²¹, lassen erkennen, daß hier wohl das einzige professionelle Unterrichtsheft aus der Mitte des 17. Jahrhunderts vorliegt: eine Studiensammlung zum französischen Stil. Die Tatsache, daß die Annotationen mit dem Namen einer bestimmten Person versehen wurden, ist wohl aus der spezifischen Situation des Gruppenunterrichts zu erklären (den Weckmann im Rahmen seines Dresdner Amtes nachweislich zu erteilen hatte²²). Daß Weckmann, der hier offenkundig als Lehrer auftritt, persönlich diese Sammlung anlegte, findet Parallelen in dem neuerdings wieder zugänglichen Clavierbuch des Johann Valentin Eckelt, einem Teilautograph Johann Pachelbels²³, und in dem von Johann Sebastian Bach verfaßten *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.

HM eröffnet uns gleichsam einen Blick in das Studio eines Tasteninstrumentalisten der Schütz-Zeit und offenbart, wie elementar Aspekte wie Quellenkritik (durchaus im modernen Sinn) und Kompositionslehre im zeitgenössischen Clavierunterricht verankert waren. Spieltechnische Hinweise sucht man dagegen in der gesamten Handschrift vergeblich²⁴. Diese Feststellungen sollen durch zwei Notenbeispiele verdeutlicht werden:

Beispiel 1: HM Nr. 1: Jonas Tresor, *Allemande plörant*

21 Ibo Ortgies danke ich für seine Unterstützung bei der oft äußerst schwierigen Zuweisung der Eintragungen an Weckmann und „Pohlman“. Für eine detaillierte Analyse muß hier aus Raumgründen auf die vollständige Übertragung des Ms. mit Kommentar im Anhang meiner unter Anm. 2 angeführten Edition verwiesen werden.

22 Vgl. ebd., S. XIV f.

23 Wolf 1986, pass.

24 Ein Inhaltsverzeichnis der Handschrift ist in meiner Weckmann-Edition von 1991 angeführt. Vgl. Weckmann (wie Anm. 2), S. 93 f.

Mit der Beischrift „NB stund so“ zu T. 3 der *Allemande plörant* von „Jonas Tresor“ (Tresure) weist Weckmann auf die mangelnde rhythmische Organisation des Taktes hin, ohne jedoch eine Lösung des Problems anzubieten: Korrekturvorschläge wurden hier offenbar von seiten des Schülers erwartet.

Das zweite Notenbeispiel, die als Faksimile aus HM (zusammen mit der vorhergehenden *Covrant*) wiedergegebene *Courante. B. Erben* (vgl. die Abbildung auf der folgenden Seite), verdeutlicht Gestalt und Charakter der Korrekturen bzw. Varianten „Pohlmans“²⁵. Wahrscheinlich stammen die beiden ersten Ergänzungen von „Pohlmans“, die drei übrigen von Weckmanns Hand. Sie zeigen Veränderungen des rhythmischen Gefüges und der Stimmführung sowie eine Erweiterung der Stimmenzahl, die der ursprünglichen Version allerdings nicht in jedem Fall überlegen zu sein scheinen.

Meines Wissens besitzen wir mit HM die einzige professionelle deutsche Studiensammlung mit Tastenmusik des 17. Jahrhunderts, die ausdrücklich und fast ausschließlich dem französischen Musikstil gewidmet ist. Lediglich drei Kompositionen, die *Toccata: J: C K.* (Nr. 4) von Kerll, die *Passaglia. Balth: Erben: Aus Sivers buch* (Nr. 6) sowie der *Ballo di Mantova* (Nr. 28), orientieren sich an italienischen Vorbildern oder lassen italienischen Ursprung vermuten; bei den Nummern 6 und 28 gelingt Weckmann freilich durch die offenbar von ihm selbst ergänzte Ornamentik eine Synthese aus französischen und italienischen Stilelementen. Auf diese drei Stücke wird später noch zurückzukommen sein.

In HM stellt Weckmann seine Kenntnis des damals vergleichsweise jungen französischen Cembalostils der Zeit vor Lully unter Beweis und zeigt zugleich, wodurch er sich seiner Meinung nach auszeichnet. In diesem Sinne kann die in das Unterrichtsheft aufgenommene Literatur durchaus als beispielhaft gelten. Nicht allein die Berücksichtigung einiger deutscher Autoren, sondern auch das fast durchgehend anspruchsvolle spieltechnische Niveau unterscheidet HM von sämtlichen (erhaltenen) für den Hausgebrauch bestimmten Sammlungen der Zeit²⁶. Die in der Handschrift namentlich genannten Komponisten aus dem deutschen Sprachgebiet belegen indes, daß französische Stilmerkmale schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht auf ihr Herkunftsland beschränkt blieben.

Der eigentliche Charakter französischer Aufführungspraxis aber tritt nirgendwo deutlicher zutage als im *Ballo di Mantova*, einem im „style brisé“ gesetzten Tanz italienischer Abstammung, sowie in der *Covrante* (Nr. 26), in der die englisch-niederländischen Ornamentiksymbole („shakes“ //) ins, wie es zunächst erscheint, Französische (✧) „übersetzt“ werden („Pohlmans manir auch dabey ...“). Mit Ausnahme der Nummern 1, 2 und 26 weisen sämtliche Sätze in HM allerdings nur eine einzige Art von Zeichen für ein mutmaßliches Trillerornament auf: entweder // oder ✧, wobei letzteres am häufigsten begegnet. Dieses ✧-Symbol wird über, unter bzw. neben eine Note gesetzt oder kreuzt deren Hals. Meiner Ansicht nach kann es – je nach seinem Kontext – sowohl als „Cadence“ oder „tremblement“ (✧) von der oberen Nebennote aus als auch als „Pincement“ (✧) in jeweils unterschiedlichen

25 In meiner Weckmann-Edition wurden die in HM in neuer deutscher Orgeltabulatur unter bzw. über dem betreffenden System plazierte Zusätze in Notenschrift wiedergegeben.

26 Eine Übersicht über diese Sammlungen bei Gustafson, Bd. 1, S. 5 ff., 29 ff. und 39 ff.

Beispiel 2: HM S. 12f.: Nr. 11: *Covrant.* und Nr. 12: *Courante.* / B. Erben

The image displays a handwritten musical score on ten staves, organized into two sections. The top section, labeled '11 Covrant.', consists of five staves of music. The bottom section, labeled '12 Courante.', also consists of five staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. A prominent marking '2. marc. fero' is visible in the lower right portion of the score. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

Varianten interpretiert werden²⁷. Die synoptische Darstellung der Symbole Weckmanns und „Pohlmanns“ und der englisch-niederländischen Zeichen in Nr. 26 wiederum erlaubt den Schluß, daß die von mir vorgeschlagene Ausführung der ♯-Ornamente auch für shakes gelten kann. Soweit ich sehe, repräsentiert diese *Covrante* damit das älteste Dokument zur Spielpraxis von shakes, wurde sie doch von einem „Enkelschüler“ Sweelincks aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer Zeit aufgezeichnet, in der beispielsweise der Virginalist Thomas Tomkins (1572-1656) noch am Leben war! Insgesamt dreimal tritt in den beiden ersten Sätzen das bekannteste Zeichen für den Mordent (♯) auf. Dieses Symbol kehrt im weiteren Verlauf der Handschrift nicht wieder und könnte daher als Zusatz von späterer Hand betrachtet werden. Ein anderes Ornament verwendet Weckmann jeweils vor der entsprechenden Note in zwei Varianten: entweder von unten nach oben ansteigend als (♯) oder aber in umgekehrter Richtung als (♯). Beide deute ich als „Cheute“ bzw. „Port de voix“ oder auch als „Port de voix pincé“ von der unteren bzw. oberen Nebennote aus. Solche Zeichen sucht man (ebenso wie das ♯-Ornament) in anderen Quellen vor 1650 vergeblich. Sie sind nach bisherigem Wissensstand nicht unbedingt auf französische Vorbilder zurückzuführen, so daß man annehmen könnte, Weckmann hätte sich bei der Übertragung der Musik in HM eigener Symbole bedient.

Die verschiedenen Symbole (// und ♯) für ein und dasselbe Ornament und Werke von Komponisten unterschiedlicher Nationalität untermauern die oben angedeutete Schlußfolgerung, Weckmann habe den Titel *Französische Art* weniger mit der Provenienz der von ihm ausgewählten Musik als mit Charakter und Aufführungspraxis (Tanzsätze in punktierten Rhythmen, Ausführung der Ornamentik) in Verbindung gebracht.

2. Die Überlieferung der Anonyma in HM

Widmen wir uns nun dem Repertoire des Clavierbuchs, dessen Zusammensetzung einige Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Handschrift zu liefern verspricht, und wenden wir uns zunächst den Anonyma zu. Es handelt sich dabei um eine Serie von Tanzsätzen, die gemäß zeitgenössischer Praxis überwiegend nach Tonarten, in mindestens drei Fällen (Nr. 1-3, 14-16, 19-21) aber auch in Form dreisätziger Partiten (seinerzeit noch ohne die obligatorische Gigue²⁸) geordnet zu sein scheinen²⁹. Gustafson gelang es, mittels Konkordanzen drei dieser anonymen Stücke zu identifizieren³⁰:

27 Vgl. hierzu und zu den im weiteren genannten französischen Ornamenten Jacques Champion de Chambonnières, *Les Pieces de Clavessin*, Bd. 1 u. 2, Paris 1670, Faks. New York 1967, Ornamentiktabelle (*Cadence* und *Pincement*); Nicolas Antoine Lebègue, *Les Pieces des Clavessin*, Paris 1677, Ornamentiktabelle (*Cadence ou tremblement* und *Pincement*). Siehe auch das Vorwort (S. XXI) der in Anm. 2 genannten Edition.

28 Vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIV f.

29 Ich möchte nochmals darauf hinweisen, daß die heutige Reihenfolge der Sätze in HM nicht zwangsläufig der von Weckmann geplanten Ordnung entsprechen muß.

30 Gustafson, Bd. 1, S. 41, Bd. 2, S. 51 ff.

1. Die *Covrant* (Nr. 11) ist auch als Arbeit eines nicht näher bezeichneten Mitglieds der Pariser Musikerfamilie La Barre ausgewiesen. Laut Gustafson kommt hier in erster Linie der Lautenist Pierre (um 1634-1710) in Frage.

2. Zahlreiche französische Quellen des 17. Jahrhunderts präsentieren die *Couvrante* (Nr. 15) als Werk (*Courante Iris*) Jacques Champion de Chambonnières³¹.

3. Die *Petite Bovrée* (Nr. 24) schließlich wird in mehreren Handschriften einem gewissen „Artus“ zugeschrieben. Hinter diesem Namen könnte sich der Franzose Arthur Aux Cousteaux (gestorben um 1656) verbergen, der als „maître“ an der Sainte Chapelle in Paris wirkte³².

Claviermusik (ursprünglich wohl Lautenmusik) der La Barres und von Artus erlangte im deutschen Sprachraum eine beachtliche Verbreitung³³ (so durch die Lübbenauer Tabulatur Lynar A 2³⁴ und das Celler Clavierbuch von 1662³⁵). Chambonnières aber ist in keiner anderen deutschen Quelle des 17. Jahrhunderts nachzuweisen³⁶. Das gilt auch – abgesehen von einer einzigen Ausnahme – für seinen Schüler Louis Couperin³⁷, dessen Kompositionen wie die anderer Franzosen der folgenden Generation – beispielsweise Nicolas Antoine Lebègue und Jean-Henry d'Anglebert, aber auch Jean-Baptiste Lully – in HM fehlen, während solche der mit Weckmann etwa gleichaltrigen Deutschen Froberger, Kerll und Erben in das Unterrichtsheft aufgenommen wurden. Werke Louis Couperins, Lebègues, d'Angleberts sowie Transkriptionen aus Opern Lullys begegnen uns dagegen in nahezu allen wichtigen Handschriften französischer Provenienz aus der Zeit nach 1660³⁸. Lebègue, d'Anglebert und Lully sind seit etwa 1700 auch in deutschen Clavierhandschriften vertreten, meist in Abschriften ihrer seit etwa 1660 bzw. 1670 erschienenen Publikationen; sie fanden auf solche Weise ihren Weg bis in die Umgebung des jungen Johann Sebastian Bach³⁹. Waren diese Komponisten bei der Entstehung von HM noch zu jung, um bereits größere Reputation erlangt zu haben? Lagen die Erstausgaben ihrer Musik noch nicht vor; blieben sie Weckmann unbekannt? Oder gehörten ihre Werke zu dem offenbar eher geringen verlorenen Teil der Sammlung (was recht unwahrscheinlich anmutet)? Schließlich ist zu fragen, auf welchem Weg sich Weckmann über die hochentwickelte Ornamentik informiert hatte, mit der er die meisten Sätze von HM versah.

31 Als *Courante Iris* wurde das Werk in Chambonnières' *Pieces de Clavessin* (wie Anm. 27) veröffentlicht (Gustafson, Bd. 1, S. 15 f.).

32 Ebd., Bd. 1, S. 314.

33 Ebd., S. 314 und 325.

34 Breig, pass.

35 Schmidt, pass.; Gustafson, Bd. 1, S. 23 f. u. 339.

36 Ebd., Bd. 1, S. 285-287.

37 Gustafson, Bd. 1, S. 288-291. – Thomas Synofzik gelang es 1994/95, in Teilen einer vierbändigen Orgeltabulatur aus der Sammlung Guido Richard Wagener in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums Brüssel (Signatur 26.374) mehrere Tastenwerke sowohl von Louis Couperin als auch von Froberger zu identifizieren. Die Teile des Ms., deren Schreiber unbekannt sind, stammen ihrem Papier bzw. Wasserzeichen nach anscheinend aus Süddeutschland und dürften am Beginn der 1690er Jahre entstanden sein; ihre tatsächliche Provenienz ist bislang jedoch unklar. Vgl. Synofzik 1995/96 sowie Synofzik *Quelle*, außerdem vom Verf., J. J. Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, Bd. 3: *Abschriftlich und gedruckt überlieferte Werke I, Partiten und Partitensätze*, Kassel u. a. (im Druck, erscheint voraussichtlich 1998), Vorwort.

38 Gustafson ebd., sowie auch S. 282-284, 297-308, 326.

39 Ebd., S. 282 f., 297-308; Schulze *Studien*, S. 30-56, bes. S. 42 f.

Am Dresdner Hof sind zu Weckmanns Zeit (bis 1655) ausschließlich italienische und deutsche, jedoch keine französischen Musiker aktenkundig⁴⁰. Erst von 1675 an – nach Schütz' und Weckmanns Tod – werden „französische Geiger und Tafelinstrumentalisten“ erwähnt; 1679 sind es insgesamt fünf, die Moritz Fürstenau als Pendant zu den „vingt-quatre-violons du roi“ betrachtet. Von weitaus mehr Erfolg gekrönt ist die Suche nach Vorlagen für HM in der Umgebung von Weckmanns Organistentätigkeit am dänischen Hof (um 1642-1646): Die Kongelige Bibliotek in Kopenhagen verwahrt einen handschriftlichen Band mit Clavier- und Orgelmusik in neuer deutscher Orgeltabulatur⁴¹. Er gilt als ältestes Manuskript mit französischer Tanzmusik für Tasteninstrumente aus dem 17. Jahrhundert⁴². Zwei Datums-eintragungen – 3. Januar 1626 und 3. Januar 1639 – liefern Anhaltspunkte zu seiner Entstehung. Gustafson, der die Handschrift als „1-Copenhagen-376“ verzeichnet, nimmt mit Blick auf ihr Repertoire an, daß sie erst um die Jahrhundertmitte wahrscheinlich in Dänemark abgeschlossen wurde. Den lutherischen Chorälen und einer Anzahl deutscher Liedtitel nach zu schließen, scheinen die bisher nicht identifizierten Schreiber deutsch gesprochen und sich zum Protestantismus bekannt zu haben.

Traditionell wird 1-Copenhagen-376 in Zusammenhang mit der Hofkapelle Christians IV. von Dänemark gebracht, der französische und englische Instrumentalisten (darunter William Brade und Thomas Simpson) sowie zeitweise auch italienische und deutsche Musiker des Dresdner Hofes (u. a. Schütz, Weckmann und der Lautenist Philipp Stolle) angehörten⁴³. „Konzertmeister“ der Kapelle war der französische Violinvirtuose Jacques Faucart, bereits im Jahre 1626 erwähnt als „Violi[ni]st des [Kron-]Prinzen“⁴⁴. Ein unmittelbarer Kontakt zwischen den Höfen in Kopenhagen und Paris kam bei der Hochzeit des Thronfolgers (und späteren Königs Christian V.) mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sybilla, einer Tochter des Dresdner Kurfürsten Johann Georg I., vom 5. bis 14. Oktober 1634 zustande; an ihr nahm eine Abordnung des französischen Königshauses teil, zu der anscheinend auch mehrere Musiker zählten⁴⁵. Angesichts solcher Verbindungen kann es nicht überraschen, daß 1-Copenhagen-376 außer deutschen Choralbearbeitungen und englischen Liedvariationen zahlreiche französische Tanzsätze überliefert, von denen insgesamt mindestens fünf von den Lautenisten La Barre, Pinel und Mesangeau stammen⁴⁶. Titel wie *Le Vulcan* oder *Courante La Bourbon* erinnern durchaus an *Gavotte Royale*, *La Duchesse* oder *Triscottes de Paris* in HM, noch mehr allerdings der Umstand, daß von den „klassischen“ Partitensätzen nur Allemande, Courante und Sarabande auftreten, während die Gigue erneut fehlt. In einem Fall bildet auch hier die Folge Allemande-Sarabande, der wohl das abschließende *Praeludium ex. A*: vorangestellt werden könnte, eine tonartlich einheitliche Gruppe⁴⁷. Von solchen Praeludien wurden mehrere in 1-Copenhagen-376 aufgenommen. Ihre strenge Satzstruktur unterscheidet sich vollständig von derjenigen der bekannten französischen

40 Hierzu und im folgenden Fürstenau, Teil 1, pass., insbesondere S. 201.

41 Hamburger pass.; Gustafson, Bd. 2, S. 1-7 (hier eine ausführliche Beschreibung des Ms.).

42 Vgl. hierzu und zum folgenden Gustafson, Bd. 1, S. 10-18, sowie Bd. 2, S. 1.

43 Elling pass.; Hammerich, S. 114 ff.; Bolin, bes. S. 51 ff; Früh pass.; Bergsagel pass.

44 Elling, S. 97.

45 Dickinson, Bd. 1, S. 34 ff.

46 Gustafson, Bd. 2, S. 1.

47 Ebd., S. 4.

„Préludes non mesurés“; sie lehnt sich vielmehr an Préludes französischer Lautenisten aus der Generation vor Louis Couperin an, die u. a. im dritten Teil des Ms. Bauyn überliefert sind⁴⁸. Ein weiteres und, wie mir scheint, zugleich das einzige (erhaltene) deutsche Beispiel für jenen Prélude-Typus liegt im *Praeludium* zu Weckmanns *Partita* (III) in h aus der Lüneburger Handschrift KN 147 vor.

Selbstverständlich kann nicht ausgeschlossen werden, daß Weckmann in Dresden oder Hamburg Bekanntschaft mit reisenden französischen Virtuosen machte. Diese Möglichkeit würde jedoch nicht hinreichend erklären, weshalb in HM lediglich französische Literatur einer älteren Komponistengeneration (der ersten Jahrhunderthälfte) berücksichtigt wurde. Plausibler erscheint vielmehr die Hypothese, daß sich Weckmann sein Repertoire an französischer Tanzmusik im wesentlichen während seines Wirkens am dänischen Hof Christians IV. bzw. dessen Sohnes eignete, von wo er spätestens im Jahre 1648 nach Dresden zurückkehrte⁴⁹.

In den nordeuropäischen Raum weisen ferner die aller Wahrscheinlichkeit nach drei Stücke *Tresures* in HM (Nr. 1-3) sowie die *Couranten* Nr. 25 und 26 mit ihrer englisch-niederländischen Ornamentik. Weckmann könnte diese Werke von englischen Instrumentalisten am dänischen Hof erhalten haben. Hierfür spricht auch der Sachverhalt, daß Musik mit der Autorenangabe *Tresure* nur in englischen, niederländischen und dänischen bzw. schwedischen Quellen zu finden ist⁵⁰. Eine weitere Beobachtung verdient in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit: In mehreren Handschriften der Zeit werden ein und dieselben Sätze entweder *Tresure* oder *La Barre* zugeordnet⁵¹. Über die Hintergründe derartiger Mehrfachüberlieferung konnten bisher keinerlei Erkenntnisse gewonnen werden, zumal zu den näheren Lebensumständen *Tresures* kaum Informationen existieren. Wahrscheinlich wurde der Komponist, dem insgesamt rund 35 Partitensätze für Clavier zugeschrieben werden, in Frankreich oder in den südlichen (Spanischen) Niederlanden geboren und verbrachte den größten Teil seines Lebens in England⁵². Diese Vermutungen zur Biographie *Tresures* werfen ein zusätzliches Licht auf die „Übertragung“ der Ornamentiksymbole in Nr. 26 von HM: Stammen nicht nur die drei ersten Sätze des Manuskripts, sondern auch die beiden *Couranten* Nr. 25 und 26 aus *Tresures* Feder? Wie immer es sich verhalten haben mag, die Herkunft eines Großteils der anonymen Sätze in HM läßt sich mit solchen Überlegungen weitgehend erklären.

3. Die Überlieferung der Werke Johann Caspar Kerlls und Balthasar Erbens in HM

Wie gelangte Weckmann in den Besitz von Werken Kerlls, Frobergers und Erbens sowie der *Couvrante Chambonnières'* und des anonymen *Ballo di Mantova*? Von allen

48 *Manuscrit Bauyn, Pièces de Clavecin, c. 1660* (Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vm⁷ 674-675), Faks. hrsg. von François Lesure, Genf 1977. Diese Handschrift dürfte großenteils aus dem Nachlaß Louis Couperins zusammengestellt worden sein; vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

49 Silbiger 1985, S. 123.

50 Gustafson, Bd. 1, S. 311.

51 Ebd., außerdem S. 296 u. 333.

52 Ebd., S. 333; Cooper in *New GroveD* 19, S. 133.

diesen Kompositionen sind gewichtige Impulse für eine genauere zeitliche Einordnung von HM zu erwarten, stehen von ihren Autoren doch wesentlich umfangreichere und detailliertere biographische Daten zur Verfügung. Gehen wir im folgenden auf die Werke Kerlls und Erbena in HM näher ein.

Vor allem die *Toccat* von Kerll (Nr. 4; seine einzige Komposition in HM), die in dessen autorisiertem Werkverzeichnis (1686) unter der Nummer 8 angeführt ist⁵³, veranlaßte Friedrich Wilhelm Riedel, die Entstehung von HM in Weckmanns letzte Lebensjahre zu verlegen:

„Kerlls Tastenmusik ist bisher nicht vor 1675 in den Quellen nachzuweisen [...]. Demnach müßte Weckmann das 'Hintze'-Manuskript erst kurz vor seinem Tode angefertigt haben. Die Unsicherheit der Schriftzüge im Gegensatz zu denen der übrigen [Weckmann-]Kodizes scheint dies zu bestätigen.“

Dieser Argumentation widersprach Gustafson mit dem Hinweis, daß eine (andere) *Toccat* *sive Ricercata* Kerlls (zusammen mit Frobergers *Fantasie* FbWV 201) bereits im Jahre 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* veröffentlicht wurde⁵⁴. Das Wasserzeichen des Papierumschlags von HM deutet ebenfalls auf eine ältere Datierung der Handschrift hin, die Gustafson frühestens um 1647 bzw. zwischen 1650 und 1655 ansetzt. Da Weckmann auch noch nach 1655 in Hamburg Dresdner Papier verwendet haben könnte, gibt Gustafson als zeitlichen Rahmen für die Niederschrift von HM etwa 1650 und 1674 an⁵⁵.

Im Hinblick auf eine möglichst exakte Datierung empfiehlt es sich, die schriftkundliche Untersuchung Riedels nochmals einer eingehenden Überprüfung zu unterziehen. Obwohl die charakteristischen Schrift- und Notationsmerkmale von HM mit denen der übrigen Weckmann-Autographe, die – mit Ausnahme von KN 206 in der Ratsbücherei Lüneburg (vom 15. Juni 1647) – aus den späten 1650er und 1660er Jahren stammen oder stammen dürften, übereinstimmen⁵⁶, vermittelt der Schriftduktus tatsächlich ein etwas anderes Bild: Die Schrift wirkt zierlicher, steifer und in jedem Fall weniger kraftvoll als die anderer Handschriften. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die wenigen erhaltenen Noten-Autographe Weckmanns bisher keine zuverlässige chronologische Schriftentwicklung offenbaren. Zudem wurde HM nicht im Zuge eines kompositorischen Überarbeitungsprozesses, sondern als Reinschrift nach Vorlagen offenbar unterschiedlicher Herkunft angelegt. Das überaus klare, ja sichere (!) Schriftbild von HM kann für eine gealterte Hand freilich nicht als typisch gelten. Kopierte Weckmann Kerlls *Toccat* also, bevor er im Jahre 1655 die Stelle des Organisten und Kirchenschreibers an der St. Jakobikirche in Hamburg antrat⁵⁷, so muß er in der Tat über frühe persönliche Beziehungen zu seinem jüngeren Kollegen, zumindest aber zum Wiener Hof verfügt haben.

Kerll scheint bereits zu Beginn der vierziger Jahre von Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662), dem Bruder Kaiser Ferdinands III. von Habsburg, nach Wien verpflichtet worden zu sein; auf Kosten des Erzherzogs wurde er dort von dem kaiserlichen Hofkapellmeister Giovanni Valentini und in Rom von Giacomo Carissimi

53 Riedel 1960, S. 97, das folgende Zitat S. 96.

54 Gustafson, Bd. 1, S. 39.

55 Ebd.

56 Silbiger 1985, S. 122 ff.

57 Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. V und XI f.

ausgebildet⁵⁸. Als Ferdinand III. Leopold Wilhelm im Jahre 1646 zum Statthalter der nunmehr habsburgisch verwalteten Spanischen Niederlande machte, folgte ihm Kerll als Kammerorganist in die neue Brüsseler Residenz. Schon 1648 aber ließ sich Kerll dort durch den Flamen Abraham van den Kerckhofen (um 1618-1701) vertreten. Auch Leopold Wilhelm scheint sich seit 1648 auf Dienstreise befunden zu haben: Dem ersten der beiden von Ulf Scharlau im Nachlaß Kirchers in Rom aufgefundenen Froberger-Briefe⁵⁹ (mit Datum vom 18. September 1649) ist zu entnehmen, daß sich der kaiserliche Kammerorganist Froberger seit 1648 bis zum Spätsommer 1649 in Rom aufhielt, wo auch er sich bei Carissimi fortbildete; zumindest die Rückreise über Florenz und Mantua nach Wien habe er in Begleitung des Erzherzogs zurückgelegt. Leopold Wilhelm bemühte sich um 1647/48 vergeblich, Carissimi als Kapellmeister für Brüssel zu gewinnen⁶⁰. Was liegt also näher als anzunehmen, auch Kerll hätte sich in den Jahren 1648/49 zum Studium bei Carissimi in Rom aufgehalten, womöglich auf Anregung des Erzherzogs und wahrscheinlich sogar in dessen Gefolge? Deshalb müssen Froberger und Kerll wenigstens über Leopold Wilhelm in Kontakt zueinander gestanden haben, so daß es nicht überraschen kann, wenn Werke beider Komponisten außer in Kirchers Publikation von 1650 und in HM auch in diversen anderen Handschriften und Drucken des 17. Jahrhunderts gemeinsam auftreten. Mitunter ist Kerlls Musik sogar unter Frobergers Namen überliefert⁶¹!

Bevor wir auf die Werke Kerlls und später dann auch Frobergers in HM näher eingehen, sollen zunächst die drei Kompositionen Balthasar Erbens beleuchtet werden. Sie stellen seine einzige erhaltene Clavierliteratur dar⁶². Erben kam im Jahre 1626 in Danzig zur Welt; über seine erste musikalische Ausbildung ist bisher allerdings nichts bekannt. Johann Mattheson bezeichnet ihn als Gesangslehrer des zwei Jahre danach in Kolberg geborenen (späteren) Schütz-Schülers Christoph Bernhard. Bernhard wiederum schloß noch während seiner Dresdner Zeit (1649-1664) enge Freundschaft mit Weckmann und wurde auf dessen Veranlassung hin im Jahre 1664 „Director Chori Musici“ der fünf Hamburger Hauptkirchen. Diese Position hatte er bis zu Weckmanns Tod (1674) inne. Angesichts des geringen Altersunterschieds wurde ein Unterrichtsverhältnis zwischen Erben und Bernhard in der Vergangenheit mehrfach angezweifelt. Selbst wenn hier keine Lehrer-Schüler-Beziehung im herkömmlichen Sinn bestanden haben sollte (wovon ich nach den neuerlichen Beobachtungen bei der Arbeit an HM nicht mehr restlos überzeugt bin), ist doch vorstellbar, daß Erben und Bernhard, die beide im Danziger Musikleben aufwuchsen, miteinander persönlich bekannt waren. Im Generalbaß soll Bernhard von dem Danziger Marienorganisten und früheren Sweelinck-Schüler Paul Siefert unterwiesen worden sein. Diese ebenfalls von Mattheson mitgeteilte Angabe könnte in der Beischrift zu Erbens *Passaglia* (Nr. 6) eine Bestätigung finden: „Aus Sivers

58 Hierzu und zu den folgenden biographischen Angaben Kaul und Riedel Sp. 853; Giebler in New GroveD 9, S. 874. Weitere Informationen zu Kerlls Biographie verdanke ich Andreas Rockstroh (Jöhstadt im Erzgebirge), der an einer Monographie über den Komponisten arbeitet.

59 Vgl. den Abdruck beider Schreiben im Anhang II, S. 104-106.

60 Massenkeil in New GroveD 3, S. 785.

61 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XII.

62 Hierzu und zu den folgenden biographischen Angaben Clausing in New GroveD 6, S. 225, zu den Beziehungen zwischen Erben und Christoph Bernhard Snyder in New GroveD 2, S. 624.

buch“⁶³. Bernhard mag aus Danzig ein Clavier- bzw. Orgelbuch Siefert's nach Dresden mitgebracht haben, dem Weckmann die *Passagaglia* Erbens, der vielleicht ebenfalls bei Siefert studiert hatte, entnommen haben wird. Als einfache Imitation italienischer Tanzsätze dieser Gattung erinnert insbesondere die letzte Variation des Werks an Frescobaldi⁶⁴. Die in meinem Inhaltsverzeichnis von HM unter Nr. 12 und 13 verzeichneten *Courante B. Erben* und *Sarabande d'Erben* hingegen vermitteln einen reiferen Eindruck; sie repräsentieren sehr wohl den französischen Kompositionsstil jener Zeit und unterscheiden sich kaum von den anonymen Werken der Sammlung. Einzig die relativ zahlreichen Korrekturen lassen vermuten, daß Weckmann Erbens Kompositionen nicht völlig kritiklos gegenüberstand.

Erben hatte sich im Frühjahr 1653 beim Rat der Stadt Danzig um die vakante Stelle des Kapellmeisters an St. Marien beworben. Stattdessen erhielt er vom Rat ein Stipendium, um seine Ausbildung im Ausland fortzusetzen. Der Verlauf dieser Studienreise geht aus einem bislang weitgehend unbeachtet gebliebenen Schreiben an den Danziger Stadtrat mit der Bitte um weitere finanzielle Unterstützung hervor, das Erben am 19. Februar 1655 in Paris aufsetzte. Dort heißt es⁶⁵:

„Gleich wie ich nun vor 1½ Jahr (nach dehme ich mich zu Regensburg bey wehrendem Reychstage der Kaysserl. Music mit fleißiger gegenwarth in die 20 wochen la[n]g vorher bedienet) durch gutter Freunde Rath, absonderlich aber von Ihr. Kaysserl. Maytt. berühmhten und sehr wohl gereisten Hoff Organisten Johann Jacob Frobergern, dahin veranlasset worden, meine Reyse über folgende Städte, nemlich Nürenberg, Würtzburg, Heydelberg, Franckforth, Bonn, Cöllen, Düsseldorf etc. in Hollandt, und von dannen durch Brabant über Antwerpen u. Brüssel nach Seelandt, Flandern, Engellandt, Frankreich und Endtlich biß in Italien fortzusetzen? [!] So habe Immittelst diessem gutten Rath biß anhero also nach gelebet, daß ich nunmehr durch Gottes genädige hülfte nicht allein vor 5 Monatten alhier zu Paris glücklich angelanget, Sondern auch auff meiner reyse durch oberwehnte Länder, sowohl in Städten alß bey Höffen, mich mit villen in meiner Profession wohlerfahrenen Meistern dehrmaßen bekandt gemacht, daß ich selbige weitleufftigkeit halber alhier zu nennen, umbgehen muß. In waß vor gutte Kundtschafft aber ich hiesiges Orthes so wohl bey der Königl. Music [!], alß auch bey andern Virtuosen in wehrender Zeit gerathen, auch was mir unwürdigen von denselben vor Ehrerbittung Jederzeit bezeuget worden, muß ich eigenes Ruhms halber verschweigen.

Weile Ich dann nun von Herten begierig meine Reyse Vollents nach Italien inß Werck zu setzen, und also mein nützlichs vorhaben dehrmahl einsten zur gelücklichen Endtschafft zubringen, hierzu aber ziemliche Geldtmittel erfordert werden [...]“.

Somit machte Erben zu Anfang seiner Europareise im Sommer und Herbst 1653 rund fünf Monate lang in Regensburg Station. Dorthin hatte Ferdinand III. seine Kurfürsten zu dem von 1652 bis 1654 währenden Reichstag geladen, um über eine Lösung finanzieller Probleme zu beraten. Bei dieser Gelegenheit traf Erben mit Frobergerer zusammen. Frobergers Anwesenheit in Regensburg ist durch sein Schreiben an Kircher mit dem Datum „Regenspurg den 9. Februarii. 1654“ belegt (siehe Anhang II). Ferdinand III. scheint auch repräsentative Vertreter seines Hofstaates zur Anwesenheit während jener Konferenz verpflichtet zu haben, um sich und seinen Kurfürsten angemessene Unterhaltung bieten zu können. Noch im Verlauf des

63 Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. XII. Der Name Siefert's tritt in den überlieferten Quellen in den unterschiedlichsten Schreibweisen auf, darunter als „Sivert“ oder „Sifer“.

64 Ebd., S. XIII.

65 Rauschning, S. 228 f.

Reichstags gelangte 1653 in Regensburg die Oper *L'inganno d'amore* zur Uraufführung, die der kaiserliche Hofkapellmeister Antonio Bertali komponiert hatte⁶⁶. Eine weitere Opernpremiere fand im August 1653 anlässlich eines Besuchs des Kaisers in München statt: Hier wurde Giovanni Battista Maccionis *L'arpa festante* aus der Taufe gehoben⁶⁷. Vielleicht nahm Froberger auch an jener München-Visite teil. In diesem Fall hätte er Erben erst nach seiner Rückkehr nach Regensburg begegnen können.

Merkwürdigerweise fehlt unter den Adressen, die Froberger Erben zur Fortsetzung seiner Reise empfahl, Dresden. Die Stadt mußte damals für jeden Musiker eine Attraktion darstellen, verfügte sie doch über die bedeutendste Kapelle unter denen der deutschen Kurfürstenhöfe und mit dem Kapellmeister Schütz über den prominentesten Komponisten deutscher Sprache. Daß Dresden in Erbens Gesuch mit keinem Wort erwähnt wird, läßt sich auf einfache Weise rechtfertigen, geht man davon aus, daß er sich auf dem Weg von Danzig nach Regensburg bereits in Dresden (das gewissermaßen am Weg lag) aufgehalten hatte. Erbens weitere Reiseroute, die ihn – entlang des Mains und Rheins – nach Holland, in die Spanischen Niederlande, nach England, Frankreich und schließlich nach Rom (Brief von 14. Januar 1658⁶⁸) führte, hätte Dresden nicht einbeziehen können. Auf der Rückreise von Rom nach Danzig im Jahre 1657 aber hätte er Weckmann nicht mehr antreffen können.

Demnach spricht nichts gegen die Vermutung, hinter der Bemerkung „durch gutter Freunde Rath“ hätten sich Erbens Beziehungen zu Bernhard und damit auch zu Weckmann in Dresden verborgen; ihre Namen dürften seinerzeit freilich noch zu unbekannt gewesen sein, um dem Danziger Rat als Referenzen zu genügen. Erben indes hätte sehr wohl Grund gehabt, seinem Sponsor einen Dresden-Besuch angesichts dessen „halbprivaten“ Charakters zu verheimlichen („in waß vor gutte Kundtschafft aber ich hiesiges Orthes [...] alß auch bey anderen Virtuosen in wehrender Zeit gerathen [...] muß ich eigenes Ruhms halber verschweigen“). Bernhard und Weckmann mögen Erben geraten haben, die Wiener Hofkapelle zu konsultieren. Von beiden könnte er auch erfahren haben, daß sich die Kapelle und ihr Organist Froberger inzwischen auf dem Reichstag in Regensburg befanden, denn Weckmann scheint, wie wir später sehen werden, mit Froberger in regem Briefkontakt gestanden zu haben.

Drei weitere Indizien machen einen Besuch Erbens im Jahre 1653 in Dresden überaus wahrscheinlich:

1. Erbens Courante und Sarabande in HM repräsentieren den Stil französischer Lautenisten. Kenntnisse solcher Musik kann Erben in Danzig und am Warschauer Hof, der zu jener Zeit mit Danzig eng verbunden war, kaum erworben haben, denn französische Musiker sind seinerzeit in beiden Städten nicht nachweisbar. Ihr Musikleben wurde vielmehr von italienischen Virtuosen geprägt, unter denen der Organist und Geiger Tarquinio Merula und der Violinist Carlo Farina herausragende Stellungen einnahmen. Letzterer wiederum unterhielt eine musikalische Partnerschaft mit Siefert⁶⁹. So ist denn Erbens *Passagaglia* italienischen Vorbildern nach-

66 Schnitzler in New GroveD 2, S. 633.

67 Schiedermaier, S. 442; Bennett in New GroveD 11, S. 412.

68 Wiedergegeben bei Rauschnig, S. 229 f.

69 Seiffert, bes. S. 401.

empfundener. Erfahrungen mit dem französischen Stil aber dürfte er erst in Dresden gesammelt haben, vielleicht sogar direkt anhand von HM, Weckmanns Studiensammlung mit französischer Tanzmusik.

2. Von den in HM vereinigten Sätzen zeigen nur drei eine überdurchschnittlich hohe Anzahl von Korrekturen. Unter ihnen befinden sich ausgerechnet die Courante und Sarabande Erbens. Es liegt deshalb nahe, hinter dem Signum „Pohlman“ (polnischer Mann) vielleicht sogar Erben oder Bernhard, beide deutschstämmige Polen, zu vermuten. Aufschlüsse in dieser Sache könnte ein (bisher nicht vorgenommener) Schriftvergleich mit Autographen Erbens und Bernhards liefern.

3. Johann Mattheson teilt im Jahre 1740 den Inhalt eines Schreibens Johann Valentins Meders vom 14. Juli 1709 aus Danzig mit⁷⁰:

„Ein gewisser Liebhaber der Musik habe ihn [Meder] gezwungen, des Frobergers sein *Memento mori* auf Violen anzubringen, und mit ins Concert zu mischen: er hätte auch desselben Verfassers *Tombeau* aus dem *F moll* mit beifügen sollen; solchen Eigensinn aber von sich abgelehnet, indem besagtes *Tombeau* sehr in einander geflochten, und sich mit Geigen nicht so wohl ausdrücken lasse. Ein anders sey ein *Clavichordium*; ein anders die Violin“.

Auf welchem Weg gelang es Meder, sich ausgerechnet zwei derartig intime Werke Frobergers anzueignen, die nach unserem Wissensstand allein im engsten Bekanntenkreis des Komponisten verbreitet waren? Auch diese Frage ist relativ einfach zu beantworten: Meder wirkte von 1687 bis 1698 als Kapellmeister (und damit unmittelbarer Nachfolger Erbens) an der Danziger Marienkirche⁷¹. Die beiden Stücke Frobergers dürfte er im Nachlaß Erbens vorgefunden haben, der von dessen Witwe im Jahre 1688 zum Verkauf angeboten wurde⁷². Die ausdrückliche Beischrift „*Memento mori*“ aber deutet darauf hin, daß Erben die Komposition von Weckmann (oder aber von Froberger persönlich) erhalten hatte: In der Amsterdamer Erstausgabe (1698) wird dieser Satz schlicht als *Allemande* (FbWV 620,1) angeführt, in HM hingegen wurde er sowohl mit dem Titel *Meditation, faist sur ma Mort future* (FbWV 611a,1) als auch mit der Nachschrift „*Memento Morj Froberger?*“ versehen⁷³.

Das als *Lamentation* auf den Tod Ferdinands III. überlieferte *Tombeau* FbWV 633 andererseits läßt mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß Erben auf der Rückreise von Italien im Jahre 1657 in Wien Station machte. Tatsächlich berichtet er dem Danziger Rat in seinem Bewerbungsschreiben vom 14. Januar 1658 von einem Besuch am kaiserlichen Hof⁷⁴. Erbens Reiseroute gestattete lediglich auf dem Weg von Rom nach Danzig, wohin er bis Januar 1658 zurückkehrte, einen Abstecher nach Wien. Ferdinand III. wiederum starb am 2. April 1657⁷⁵. Die einzige überlieferte Quelle von Frobergers *Lamentation* (FbWV 633), eine Abschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁷⁶, trägt das Datum „An. 1657“. Erben muß also

70 Mattheson 1740, Art. Meder, S. 222.

71 Kjellberg in *New GroveD* 12, S. 11.

72 Clausen in *New GroveD* 6, S. 225.

73 Froberger (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIV u. Notenteil S. 112 f.

74 Rauschnig, S. 229 f.

75 Lederer in *New GroveD* 6, S. 470.

76 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, Codex XIV/743, fol. 85. Vgl. Riedel 1963, S. 101.

spätestens im Herbst dieses Jahres nach Wien aufgebrochen sein, wo sich Froberger vermutlich noch bis 1658 aufhielt⁷⁷.

Unklar erscheint hingegen die Rolle des jungen Johann Caspar Kerll. Bis zum Februar 1650 tauchte sein Name, wie wir später sehen werden, zusammen mit dem Frobergers mehrfach auf. Anschließend scheinen sich beider Wege allerdings getrennt zu haben, vermag uns doch keines der späteren Dokumente zu Frobergers Reisetätigkeit einen Hinweis auf Leopold Wilhelms Organisten zu liefern. Vermutlich wechselte Kerll im Februar 1650 wieder in seine vorige Position als Hoforganist des Erzherzogs in dessen Brüsseler Residenz über; nach deren Auflösung (1655) wurde er im Februar 1656 – zunächst als Vizekapellmeister – an den Münchner Hof verpflichtet⁷⁸. Auf Frobergers und Kerlls Aufenthalt in den Niederlanden (1650) könnte das zwischen 1671 und 1675 von Gisbert (van) Steenwick in Arnhem angelegte Clavierbuch der Anna Maria van Eijl zurückgehen⁷⁹: Bei den einzigen nicht-niederländischen Komponisten der Handschrift handelt es sich um Lully und Tresure sowie um Froberger, Kerll und Weckmanns mutmaßlichen Lehrer und späteren Kollegen Heinrich Scheidemann⁸⁰. Lediglich Frobergers Name findet sich in dem anderen bedeutenden Claviermanuskript niederländischer Provenienz, dem „Gresse-Manuskript“, während Werke Kerlls dort fehlen⁸¹. Diese nach 1669 bzw. zwischen 1680 und 1690 geschriebene Quelle umfaßt ferner Tanzsätze eines Mitglieds der Familie La Barre und Tresures, vor allem aber die *Tricottes de Blois* und die *Petite Boverre* von Artus aus HM! Ließ Froberger seinem Freund Weckmann wöglich auch diese Sätze zukommen?

Kerlls *Toccatà*: (Nr. 4) verbleibt innerhalb von HM als einzige Komposition, die weder dem französischen Stil entspricht noch französische Aufführungspraxis verlangt. Gewiß kann nicht ausgeschlossen werden, daß Weckmann dieses Werk ebenfalls von Froberger empfing (noch in anderen Fällen scheint Froberger Kerlls Musik vermittelt zu haben⁸²); indes drängt sich der Verdacht auf, der aus dem

77 Siedentopf, S. 17.

78 Giebler in New GroveD 9, S. 875. Zumindest von August bis Oktober 1651 scheint sich Kerll wieder in Wien befunden zu haben, während der Erzherzog im (heute südwestbelgischen) Hennegau weilte (Brief Leopold Wilhelms vom 1. September 1651). Offensichtlich noch im Herbst 1651 kehrte er auf Anweisung Leopold Wilhelms (wahrscheinlich) nach Brüssel zurück. Schon im Juni und Juli 1652 ist Kerll erneut an der Donau nachweisbar, nunmehr in Wien und im österreichischen Kloster Göttweig, von wo er wohl Richtung Mähren reiste. Laut brieflicher Auskunft des Musikers Friedrich Christoph Langelt an den fürsterzbischöflichen Hof in Olmütz vom 29. Januar 1653 aus Wien muß Kerll zumindest seit Anfang des Jahres 1653 jedoch wieder in Brüssel gewesen sein (persönliche Mitteilung von Andreas Rockstroh, 1996). Folglich scheint Kerll bereits zwischen Februar 1650 und Sommer 1651 mehrfach seinen Aufenthalt zwischen Brüssel und Wien gewechselt zu haben. Nicht auszuschließen ist indes, daß Kerlls Reisen in jenen Jahren erst durch Frobergers Tätigkeit im Dienste Leopold Wilhelms ermöglicht wurden: Im Spätsommer und Herbst 1651 in den Spanischen Niederlanden könnte der Erzherzog sehr wohl von Froberger begleitet worden sein, Ende September 1652 scheinen sich beide in Paris befunden zu haben (vgl. unten Anm. 98). Hätte Froberger Kerll während dessen Abwesenheit gleichsam vertreten, könnte Kerlls Rückkehr in die Dienste Leopold Wilhelms durch Frobergers Aufenthalte beispielsweise in England und Paris bedingt gewesen sein.

79 Toonkunst-Bibliotheek, Amsterdam (ohne Signatur).

80 *Klavierboek Anna Maria van Eijl*, Neuausgabe von Frits Noske, Amsterdam 1976 (= MMN 2).

81 Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht, MS q-1.

82 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XI.

sächsischen Erzgebirgsstädtchen Adorf stammende Kerll hätte seinen älteren Kollegen wie schon zuvor in Italien auch auf der Reise von Wien nach Brüssel begleitet. Hätte er tatsächlich an Frobergers Besuch in Dresden (von dem im nächsten Abschnitt die Rede sein wird) teilgenommen, wäre er von Amtes wegen und seinem Alter nach freilich in den Schatten Frobergers getreten und deshalb auch in Johann Matthesons Bericht über diesen Besuch übergangen worden. Weckmann aber mag Kerlls Toccata unter dem Eindruck des Besuchs seiner Wiener Gäste in das Unterrichtsheft mit *Französche Art Instrument Stücklein* aufgenommen haben, um seine(n) Schüler auch mit neuester Musik im italienisch-süddeutschen Stil bekanntzumachen.

4. Frobergers Kompositionen in HM

4.1 Frobergers Besuch in Dresden; seine Beziehungen zu Weckmann

Insgesamt zwei der in HM überlieferten Kompositionen werden Froberger selbst zugeschrieben; sie stehen somit im Brennpunkt von dessen Beziehungen zum Hauptschreiber des Clavierbuchs, Matthias Weckmann: die *Meditation, faist sur ma Mort fotore la quelle se juve lentement avec discretion* D-Dur FbWV 611a,1 mit der Nachschrift „NB Memento Morj Froberger?“ (S. 8 f.) und die *Covrante Frob*: D-Dur FbWVB 611a,3 (S. 23)⁸³. Schon Gustafson und Silbiger spekulierten über einen Zusammenhang zwischen Weckmanns Manuskript und dem allein von Mattheson mitgeteilten Besuch Frobergers am Dresdner Hof⁸⁴. In seiner *Ehren=Pforte* geht Mattheson zweimal auf dieses Ereignis ein: in den biographischen Notizen zu Froberger und in der Weckmann-Kurzbiographie. Es folgen zunächst Auszüge aus dem Artikel *Froberger*⁸⁵:

„Hierauf hatte er [Froberger] Belieben, nach Dresden zu reisen, um die dortige Capelle zu besuchen: welches ihm auch der Kaiser nicht nur erlaubte; sondern recht gerne sahe, daß der Churfürst, **Johann Georg II.** seinen **Froberger** gleichfalls hören mögte: zu welchem Ende denn Er ihm ein Empfehlungs=Schreiben mitgeben ließ. Er spielte, unter andern, 6. Toccaten, 8. Capricci, 2. Ricercaten und 2. Suiten, die er alle in ein schöngebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Churfürsten, und überreichte Ihm hernach das Buch zum Geschenck; wofür er eine güldene Kette bekam, bey Hofe wohl bewirtheet, und, mit einem Churfürstlichen Antwortschreiben an den Kaiser [!], in allen Gnaden erlassen [entlassen] wurde.“

Im Artikel *Weckmann* lautet die Schilderung von Frobergers Besuch folgendermaßen:

„**Johann Jacob Froberger**, Kaiser *Ferdinandi* Hoforganist, kam um diese Zeit nach Dresden, und brachte dem Churfürsten ein Kaiserliches Handschreiben. [...] Dieser [Froberger], nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Capelle, der **Weckmann** heißen solle, der wäre am Kaiserlichen Hofe sehr berühmt [!], und denselben mögte er gerne kennen. **Weckmann** stund hart hinter ihm, dem schlug der Churfürst auf die Schulter, und sagte: Da steht mein **Matthies**. Nach abgelegten Begrüßungen, spielte denn **Weckmann** auch, und führte ein Thema, daß er von **Frobergern**

83 Neuausg. in Weckmann 1991 (wie Anm. 2), S. 72 f. u. 85, sowie in Froberger 1995 (wie Anm. 6), S. 112 ff.

84 Gustafson, Bd. 1, S. 39 f.; Silbiger 1985, S. 124 f.

85 Mattheson 1740, S. 88, das zweite Zitat S. 396.

beobachtet, fast eine halbe Stunde durch; darüber sich so wohl dieser, als der gantze Hof verwunderte, und **Froberger** zum Churfürsten mit dem [den] Worten herausbrach: Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos. Beregte beide Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt, und **Froberger** sandte dem **Weckmann** eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setzte, so daß **Weckmann** auch dadurch der frobergerischen Spiel=Art ziemlich kundig ward.“

So unrichtig viele Angaben Matthesons zu Frobergers Biographie auch sind, die umfangreichen Detailkenntnisse über den Dresden-Besuch veranlassen kaum zu Zweifeln an der Zuverlässigkeit seines Berichts. Lediglich eine einzige Bemerkung entpuppt sich bei näherem Hinsehen als fragwürdig: Froberger kann den Dresdner Hof spätestens im Jahre 1655, kurz vor Weckmanns Berufung nach Hamburg, besucht haben. Der musikliebende Johann Georg II. trat allerdings erst 1656 die Nachfolge seines Vaters Johann Georg I. als sächsischer Kurfürst an; bei Frobergers Wettspiel mit Weckmann muß er noch Kurprinz gewesen sein. Vermutlich bezog sich Mattheson bei der Ausarbeitung seines Artikels ohne Überprüfung der historischen Fakten auf den populäreren Johann Georg II.

Selbst die Behauptung, Weckmann sei am Wiener Hof „sehr berühmt“, muß nicht Matthesons Phantasie oder Neigung zu patriotischer Gesinnung entsprungen sein: Der von Weckmann am 15. Juni 1647 bei einer Zwischenstation auf der Rückreise von Kopenhagen nach Dresden in Hamburg signierte (autographe) Kodex KN 206 in der Ratsbücherei Lüneburg umfaßt neben anderer Vokalmusik Motetten des Wiener Hofkapellmeisters Giovanni Valentini und seines Schülers Ferdinand III. und beweist damit, daß zwischen Weckmann und dem kaiserlichen Hof schon damals Verbindungen bestanden haben⁸⁶. Wie es scheint, hatte Mattheson ausreichend Material gesammelt, um mit einer derartigen Vielfalt an präzisen Einzelheiten zu dem Dresdner Ereignis aufwarten zu können. Aller Wahrscheinlichkeit nach stützen sich seine Mitteilungen auf Weckmanns ehemaligen Schüler und Assistenten Johann Kortkamp (1643-1721), der als Organist seit 1669 am Maria-Magdalena-Kloster und von 1676 bis zu seinem Tod an St. Gertrud in Hamburg wirkte⁸⁷. In jedem Fall aber bediente sich Mattheson bei den Recherchen für seine *Ehren=Pforte* einer handschriftlichen Chronik Kortkamps, die ihrerseits wiederum auf Kirchenakten und mündlicher Überlieferung basiert⁸⁸. Kortkamp und/oder Mattheson dürften ferner Abschriften des autographen Bandes besessen haben, den Froberger Johann Georg II. (oder I.) überreichte, und der vermutlich beim Brand der Dresdner Archive (1701) vernichtet wurde⁸⁹. Allein unter dieser Voraussetzung war Mattheson in der Lage, über den Inhalt jener Handschrift Auskunft zu geben; das in die kurfürstliche Bibliothek eingegangene Original kann ihm kaum vorgelegen haben. Am Ende seines Froberger-Artikels erwähnt Mattheson noch eine weitere handschriftliche Sammlung⁹⁰:

86 Silbiger 1985, S. 122 ff. u. 130-135.

87 Baron in *New GroveD* 10, S. 212.

88 Krüger *Organistenchronik*, S. 204. Nach persönlichen Mitteilungen von Ibo Ortgies lassen sich fast alle Angaben in Kortkamps Notizen zu Weckmanns Biographie dokumentarisch stützen.

89 Becker-Glauch in *MGG* 3, Sp. 768.

90 Mattheson 1740, S. 89.

„Ich besitze ein Ms. von ihm, in vier Theilen, mit frantzösischen Titeln: ob es gedruckt ist, kann ich nicht wissen. Der erste Theil enthält **Fugen**; der zweite **Capriccien**; der dritte **Toccaten**; und der vierte **Suiten**, aufs Clavier: alle mit besondern Aufschrifften [!]. Unter diesen Sachen ist auch ein Stück, mit dem Titel: *Plainte, faite à Londres, pour passer la melancolie* [FbWV 630,1], wobey eine Beschreibung desjenigen, so ihm zwischen Paris und Calais so wohl, als zwischen Calais und England, von den Land= und Seeräubern wiederfahren“.

Auf welchem Weg aber gelang es Mattheson, ein – wie er an anderer Stelle schreibt⁹¹ – autographes Manuskript Frobergers zu erwerben? Wie konnte er Einblick in den Briefwechsel zwischen Froberger und Weckmann nehmen? Untersucht man sämtliche Notizen, die Mattheson innerhalb seiner diversen Publikationen dem Wiener Hoforganisten widmet, so fällt auf, daß er sich über Frobergers tatsächliche Lebensumstände vergleichsweise schlecht unterrichtet zeigt, während seine Beiträge zur Biographie der zeitweise in Hamburg tätigen Komponisten Weckmann und Bernhard in der *Ehren=Pforte* zu den umfangreichsten und aussagekräftigsten zählen. Mit einem gewissen Protektionismus für hanseatische „Musici“ allein ist dies nicht zu rechtfertigen; sogar Kortkamps Hamburger Organistenchronik vermag nicht mit sämtlichen der von Mattheson geschilderten Fakten und Daten zum Wirken Weckmanns und Bernhards aufzuwarten. Matthesons übrige biographische Anmerkungen zu Froberger beschränken sich dagegen auf einen falschen Geburtsort und ein unrichtiges Geburtsjahr, auf die Lehrzeit bei Frescobaldi (die er Kirchers *Musurgia Universalis* entnehmen konnte⁹²), auf die Reise nach Frankreich und England (die sich aus der Beischrift zur erwähnten *Plainte* ergibt) sowie auf den nachweislich unzutreffenden Todesort Mainz (wo Clavierwerke Frobergers seit 1693 verlegt wurden). Der weitaus größte Teil seiner Froberger-Kurzbiographie setzt sich in der Tat aus einer legendenhaft anmutenden Ausdeutung des Untertitels zur *Plainte* zusammen. Schließlich folgt noch eine ausführliche Beschreibung seines Froberger-Autographs, dessen Gliederung, nicht aber Ordnung derjenigen der beiden Wiener Froberger-Handschriften von 1649 und 1656 gleicht⁹³. Erklären ließe sich eine derart unausgewogene Überlieferung stichhaltiger Fakten zu Frobergers Lebensumständen jedoch aus der Hypothese, Mattheson habe die von ihm genannten Manuskripte Weckmanns und Frobergers sowie eventuell weitere Musikalien und Dokumente direkt dem Nachlaß Weckmanns entnommen!⁹⁴

Kehren wir nunmehr zu Frobergers Besuch in Dresden zurück. Analysiert man Matthesons Darstellung jenes Ereignisses, so fällt auf, daß der Kaiser Frobergers Reise nicht allein begrüßte, sondern durch ein eigenes „Handschreiben“ persönlich unterstützte; ja, Froberger erhielt – als Organist im Dienst des Kaisers – vom sächsischen Kurfürsten sogar ein „Antwortschreiben“ an Ferdinand III. Die Beantwortung eines Empfehlungsschreibens liegt keineswegs in der Natur einer solchen Sache. Verständlich ist dieser Briefwechsel nur unter der Annahme, Froberger hätte

91 Daß es sich dabei tatsächlich um ein Froberger-Autograph handelte, bestätigt Matthesons Bemerkung (1739, S. 90, § 97): „Froberger schrieb der rechten [Hand] sechs, der lincken sieben Linien zu, welche letztere mit Baß= und Tenor=Schlüsseln bezeichnet sind.“ Diese für Froberger charakteristische Notation entspricht seinen drei in Wien überlieferten autographen Codices.

92 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XI.

93 Rampe 1994, S. 313-319.

94 Überprüfen wird der Verfasser seine Hypothese in einer als Fortsetzung dieser Arbeit geplanten Studie, deren Veröffentlichung ebenfalls im Schütz-Jahrbuch vorgesehen ist.

bei dieser Gelegenheit aktive Kurierdienste geleistet. Ihn aus Dresden mit einem kurfürstlichen Antwortschreiben, welchen Inhalts auch immer, zu entlassen, wäre freilich allein dann angebracht gewesen, wenn es den Adressaten innerhalb einer überschaubaren Zeitspanne, nicht aber Jahre später erreicht hätte! Damit rücken wir der Datierung von Frobergers Besuch ein gutes Stück näher.

Mattheson ordnet die Begebenheit unmittelbar vor dem Jahre 1654 ein, in dem die Organistenstelle an St. Jacobi vakant wurde, und läßt ihr Weckmanns Aufenthalt am dänischen Hof vorausgehen, von dem dieser spätestens 1648 nach Dresden zurückkehrte. Wie oben festgestellt, befand sich auch Froberger in jener Zeit auf Reisen; spätestens im September 1649 muß er (wohl zusammen mit Leopold Wilhelm und Kerll) wieder in Wien eingetroffen sein – ein Umstand, der sich aus insgesamt drei Dokumenten ergibt: zunächst aus dem bereits erwähnten Brief Frobergers vom 18. September aus Wien (siehe Anhang II), sodann aus der Widmung seines *Libro Secondo* an Ferdinand III. (Wien, 29. September⁹⁵) und schließlich aus einem Schreiben William Swanns, des Gesandten des Prinzen von Oranien, an dessen Privatsekretär Constantijn Huygens in Den Haag vom 15. September. In seinem Brief beschreibt Swann einen außerordentlichen Cembalisten namens Froberger⁹⁶, dem er versprochen habe, einige Stücke von „Mr Chambonier“ (!) zu senden. Für die Folgezeit vom 30. September 1649 bis zum 1. April 1653, dem Datum von Frobergers erneuter Anstellung am Wiener Hof, existieren jedoch nahezu keinerlei Informationen zu Aktivitäten des kaiserlichen Kammerorganisten. Diese „weißen Flecken“ in Frobergers Biographie sind um so bedauerlicher, als man annehmen muß, in jenen Jahren hätten seine Reisen nach Brüssel, Paris und London stattgefunden⁹⁷, über die uns mehrere Beischriften zu einigen seiner Werke vage Auskunft erteilen. Mit Hilfe solcher Anhaltspunkte und der bereits zitierten Schreiben Erbens bietet sich nunmehr die Möglichkeit, einiges Licht in Frobergers äußere Lebensumstände während jener Zeit zu bringen.

In seinem zweiten Brief an Kircher vom 9. Februar 1654 (siehe Anhang II) gibt Froberger an, „seit meiner Abreis von Rom einen zimlichen Theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niderlandt“ bereist zu haben. Das einzige gesicherte Datum im Rahmen jener Reise geht aus einem Gedicht hervor, das in Jean Lorets *La muze historique* publiziert wurde⁹⁸. Darin erfährt man von einem Konzert zu Ehren Frobergers am 29. September 1652 in „Les Jacobins“ (Paris), an dem fast 80 Sänger und ebensoviele Instrumentalisten mit Violinen, Gamben, Drehleiern, Kontrabässen, Blockflöten, Harfen, Gitarren, Theorben, Lauten, Cembali, Trompeten und Oboen (!) sowie Froberger selbst am Orgelregal mitwirkten. Das Publikum dieser Großveranstaltung setzte sich aus mehr als 615 Zuhörern zusammen, unter ihnen offensichtlich auch der französische König und andere Mitglieder des Hochadels. Froberger muß in Paris ganz außerordentlich erfolgreich gewesen sein, was der

95 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. VII. Ein Faks. der Handschrift, hrsg. von Robert Hill, erschien unter dem Titel *Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 18706 (Froberger autographs)*, New York u. London 1988 (= 17th Century Keyboard Music 3,1).

96 Jonckbloet und Land, S. CCL-CCLI. Der originale Wortlaut: „un homme tres rare sure les Espinettes [...] nommé Monsr Frobergen“. Espinette bezeichnet nach damaliger Terminologie sämtliche Gattungen von Kielklavieren.

97 Siedentopf, S. 16 f.; Buelow in *New GroveD* 6, S. 859.

98 Krebs, S. 232 f. Dieses Spottgedicht wird in Anhang III (S. 107) der vorliegenden Studie vollständig wiedergegeben.

Autor des Gedichts nicht zu leugnen vermag, selbst wenn er ihn neiderfüllt als höchst mittelmäßige Person und „piffre d'allemand“ abwertet. Besondere Beachtung verdienen die Schlußverse: Dort heißt es, Froberger sei zwar Organist des Kaisers, werde aber (seit einiger Zeit) von „sieur archi-duc Léopolde“ honoriert. Demnach stand Froberger, wie augenscheinlich schon 1648/49 in Italien, als kaiserlicher Organist im Dienst des Erzherzogs – und dies möglicherweise bereits seit dem Brüsseler Aufenthalt im Jahre 1650.

4.2 Frobergers Reisen zwischen 1649 und 1653

Angesichts der phantasievollen Schilderungen Matthesons und der gelegentlich drastischen Anmerkungen zu einigen Lamento-Kompositionen wurden Frobergers Reisen in der jüngeren Vergangenheit häufig als „wilde Abenteuer“ ohne klare Zielvorgaben hingestellt⁹⁹, sozusagen als „Sturm und Drang“-Phase im Unterschied zu seinem „verklärten“ Lebensabend auf dem Witwensitz der Herzogin Sibilla von Württemberg und Montbéliard in Héricourt (damals eine württembergische Enklave in Frankreich, heute zur Region Haute-Saône gehörend). Die angesprochenen Begleitumstände lassen indes den Verdacht aufkommen, daß Frobergers Reisen im Gefolge des Erzherzogs mehr politisch denn künstlerisch motiviert waren, in keinem Fall aber als Konsequenz purer Reiseleidenschaft gelten können. Dabei dürfte Froberger dem Hof gewiß ein willkommenes „Präsentationsobjekt“ geboten haben; umgekehrt sicherte dem Kammerorganisten Ferdinands III. ein Auftritt im Beisein Leopold Wilhelms von Anbeginn an die gewünschte Aufmerksamkeit. War Froberger dagegen allein unterwegs, wollte sich der Erfolg nicht immer so rasch einstellen.

Es muß anderen überlassen bleiben herauszufinden, weshalb und wohin genau Leopold Wilhelm in jenen Jahren reiste. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt läßt sich Frobergers Mittel- und Westeuropareise folgendermaßen rekonstruieren: In seinem Schreiben vom 19. Februar 1655 aus Paris skizziert Erben eine Reiseroute, die zu wählen ihn der „sehr wohl gereiste Hoff Organist Johann Jacob Froberger [...] veranlasset“ habe. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß diese Empfehlung auf eigenen Erfahrungen Frobergers beruhte, zumal sich die Reiseschwerpunkte mit Frobergers Angaben gegenüber Kircher („einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niederlandt“) vollständig decken. Entscheidende Bedeutung als Glieder in der nachstehenden Indizienkette gewinnen indes Frobergers lateinische Kommentare zu einigen Lamento-Kompositionen, die in den Anmerkungen vollständig übersetzt werden.

Beginnen wir im Februar 1650 in Brüssel. Einen ersten Hinweis liefert uns der Vermerk „fatto a Bruxellis anno 1650“ zur Abschrift von Frobergers *Toccata FbWV 102* (1649) im dritten Teil des Ms. Bauyn¹⁰⁰. Auf einen Aufenthalt am Regierungssitz der Spanischen Niederlande deutet ferner die Nachschrift zur *Lamentation sur ce, que j'ay été voté. Et se joue à la discretion, et encore mieux que les soldats m'ont' traicté. Allemande* (FbWV 614, 1) hin; dort heißt es am Ende¹⁰¹:

⁹⁹ Jonckbloet und Land, S. CCL-CCLI sowie Reimann in MGG 4, Sp. 982 f.

¹⁰⁰ Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIII.

¹⁰¹ Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibl. u. Archiv, Codex XIV/743, fol. 83^r (Riedel 1963, S. 100).

„NB. Cum D[ominus]. Froberger Bruxellis Lovanium iter faciens à militibus Lotharingis, tunc grantibus verberibus male tractatus fuisset imo (quamvis ceteroquin Patentes Caesareas inspexissent) spoliatus saucius tandem dimissus: hanc Lamentationen pro animi afflicti solatione composuit.“

Nicht nur Froberger scheint sich 1650 in Büssel befunden zu haben. Auch Kerll soll seit diesem Jahr wieder dort gelebt haben, bis er im Jahre 1656, in dem die Regentschaft des Erzherzogs als Statthalter der Spanischen Niederlande zu Ende ging, zum Vizekapellmeister am Münchner Hof aufstieg¹⁰². Vermutlich kehrte Leopold Wilhelm 1650 zusammen mit seinem Organisten Kerll nach Brüssel zurück. Man fragt sich jedoch, weshalb Froberger gleichfalls die weite Strecke dorthin hätte zurücklegen sollen. Eine einleuchtende Erklärung hierfür bietet die Hochzeit Philipps IV. von Spanien und Maria Annas von Habsburg, einer Tochter Ferdinands III., im Februar 1650 in Brüssel¹⁰³. Aus diesem Anlaß reiste der Kaiser samt seiner Hofkapelle in die Spanischen Niederlande und ließ in Brüssel ein Musikfest organisieren, dessen Höhepunkt die Uraufführung der Oper *Ulisse nell'isola di Circe* am 24. Februar 1650 darstellte, die Leopold Wilhelms Kapellmeister Gioseffo Zamponi komponiert hatte¹⁰⁴. Es versteht sich, daß bei einer solchen Veranstaltung weder der Kammerorganist des Kaisers noch der des Erzherzogs fehlen durften. Möglicherweise war deren Abreise aus Italien sogar durch die Vorbereitungen der unmittelbaren bevorstehenden Königshochzeit bedingt.

Von Brüssel aus scheint Froberger einen Abstecher nach Löwen unternommen zu haben; Titel und Nachschrift zur *Lamentation* FbWV 614, 1 sprechen von einem Überfall durch lothringische Soldaten (auf dem Höhepunkt des damaligen französischen Bürgerkriegs) während des Wegs dorthin¹⁰⁵. Daß eine kaiserliche Abordnung oder gar der Statthalter der Spanischen Niederlande selbst von Partisanen mißhandelt und beraubt wurde, ist schwer vorstellbar. Etwaige Reisebegleiter bleiben in Frobergers Kommentar im Unterschied zu anderen Mißgeschicken¹⁰⁶ jedoch unerwähnt. Dies läßt darauf schließen, daß er sich nach Löwen ohne den Erzherzog aufmachte. Vermutlich war Leopold Wilhelm nach seiner Rückkehr nach Brüssel bestrebt, die einzelnen Provinzen seines Hoheitsgebiets zu besuchen, um Kontroll- und Repräsentationspflichten auszuüben. Folgt man den Mitteilungen Erbens, so könnte ihn sein Weg zusammen mit Froberger durch „Hollandt“ nach „Seelandt“ (Zeeland), „Brabant“ und „Flandern“ geführt haben. In Antwerpen hätte Froberger die letzten Vertreter der Clavierbauerfamilie Ruckers, Andreas (I.) (1559-1651/53) und Andreas (II.) (1607-vor 1667), sowie Johannes Couchet (um 1612-1655) kennenlernen können¹⁰⁷. Außerdem ist davon auszugehen, daß sich Froberger mit

102 Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. V u. XI f.)

103 Wangermée in *New Grove* 3, S. 397.

104 Haas 1922/23, S. 63.

105 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIII. Die Übersetzung der lateinischen Nachschrift lautet: „Als Herr Froberger von Brüssel nach Löwen reiste, wurde er von lothringischen Soldaten, die damals mit Peitschen auf ihn losgingen, verprügelt, ja sogar beraubt und schließlich verwundet zurückgelassen (obgleich sie übrigens seine kaiserlichen Reisepapiere kontrolliert hatten). Diese Lamentation komponierte er, um seine gedemütigte Seele zu trösten.“ (S. R.)

106 Man denke an die Kompositionen FbWV 631,1 und 632, auf die ich später eingehen werde.

107 Froberger hätte schon hier – und nicht erst später in Paris – mit Cembalomodellen der Familien Ruckers und Couchet Erfahrungen sammeln können, die über zwei gleichgerichtete, koppelbare Manuale verfügten. Vgl. O'Brien, besonders S. 121 ff.

dem bereits in voller Blüte stehenden niederländisch-flämischen Orgelbau auseinandersetzte. In den Niederlanden dürfte er ferner mit dem Sekretär des Prinzen von Oranien, Constantijn Huygens, zusammengetroffen sein¹⁰⁸. Frobergers vorläufige Entlassung aus den Diensten des Erzherzogs ergibt sich aus einem neuerlichen Aktenfund Rudolf Raschs: Am 11. März 1650 erhielt Zamponi von der Brüsseler Hofkasse die beträchtliche Summe von „240 guilders“ ausbezahlt, um Froberger die Finanzierung seiner Lebenshaltungskosten und die Fortsetzung seiner Reise zu gewähren¹⁰⁹. Offen bleibt freilich, ob dieses Datum den Beginn der mutmaßlichen Reise durch Holland, Seeland, Brabant und Flandern oder vielmehr des Aufbruchs nach Paris markiert.

Anders als Erben, der sich sich von Flandern aus unmittelbar nach England wandte (wahrscheinlich über Ostende oder Zeebrugge), muß Froberger laut der unten angeführten Nachschrift zur *Plainte* FbWV 630,1 zunächst nach Paris gelangt sein, wo er vermutlich bis Herbst 1650 eintraf. Ein konkreter Anhaltspunkt für diese Datierung ergibt sich aus dem sogenannten „Oldham-Manuskript“, einem Teilautograph Louis Couperins, das zugleich die Hauptquelle für die meisten von dessen bislang unveröffentlichten Orgelwerken darstellt¹¹⁰: Dort finden sich laut Angaben Guy Oldhams unter den mit „66“ und „66a“ nummerierten Stücken eine *Fantaisie Couperin le 8e Octobre Mil six cents cinquante*¹¹¹ sowie daran anschließend eine *Duressse de frescobaldi*. Letztgenannter folgt – an Stelle der üblichen Schlußmarke „fin“ – Couperins autographe Nachschrift „pria“¹¹², die sich als Kopiervermerk (Kurzform von „manu propria fecit“) des Frescobaldi-Schülers Froberger zu erkennen gibt¹¹³. Demnach scheint Couperin die *Duressse de frescobaldi* bis Herbst 1650 von Froberger persönlich erhalten zu haben; eine kompositorische Auseinandersetzung mit Frescobaldis Stil der „durezza [e ligature]“ wiederum macht Couperins *Fantaisie des Duretez* wahrscheinlich, die ebenfalls im Oldham-Manuskript autograph überliefert und mit dem Datum des 8. November 1650 versehen ist. Diese Beobachtungen legen nicht allein Frobergers Eintreffen in Paris bis Herbst 1650 nahe, sondern veranlassen zudem dazu, Couperins Übersiedlung aus seinem Heimatort Chaumes nach Paris in die Zeit unmittelbar nach dem 25. Juli 1650 vorzudatieren.

108 Froberger 1995 (wie Anm. 6), Vorwort, S. VI u. XII.

109 Rasch, S. 123.

110 Die Handschrift befindet sich im Besitz von Guy Oldham, England; vgl. Oldham pass. (eine Edition von Louis Couperins Orgelwerken wird seit 1995 von Oldham und Davitt Moroney als Hrsg. angekündigt). – Gustafson (Bd.2, S. 267 f.), der das Ms. als „32-Oldham“ verzeichnet und ausführlich beschreibt, identifiziert innerhalb der Quelle mehr als 110 Kompositionen von Jean-Henry d'Anglebert, Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Girolamo Frescobaldi, Guillaume Hardel, Monsieur Monnard und Etienne Richard; außerdem weist Gustafson neben Couperin, der mit den Nummern 25-110 den weitaus größten Teil des Ms. notiert zu haben scheint, noch sechs weitere Schreiber nach, darunter vermutlich d'Anglebert (Nr. 3-5, 12) und Chambonnières (Nr. 10, 11, 13-16, 18-24a).

111 Es handelt sich um die älteste überlieferte Komposition Louis Couperins.

112 Den Hinweis auf diesen Sachverhalt und die sich daraus ergebenden Schlußfolgerungen verdanke ich dem australischen Organisten und Cembalisten Brett Leighton (Langenstein/Oberösterreich) vom Bruckner-Konservatorium in Linz.

113 Froberger 1993 (wie Anm. 6), S. X. Entsprechende Kopiervermerke finden sich auch im Ms. Bauyn (s. unten), dessen Zusammenstellung auf den Nachlaß Louis Couperins zurückgehen dürfte; vgl. Froberger 1995 (wie Anm. 6), S. XI.

ren¹¹⁴. Froberger und Couperin könnten sich erstmals im Rahmen der *Assemblée des honnestes curieux* getroffen haben, einer privaten Akademie, die Chambonnières in Paris unterhielt.

Der Nachschrift in der einzigen Quelle von FbWV 630,1 zufolge reiste Froberger von Paris aus über Calais und Dover nach London weiter¹¹⁵:

„NB. D[omi]nus Froberger volens Parisiis in Anglicam abire, intra Parisios et Cales et Dover in mari adeo spoliatus est, ut in taverna piscatoria sine numo Anglicam appulerit, ac Londinum venit. Ubi cum interesset Societati et musicam audire vellet, monitus est levare folles: id quod fecit. Sed ex melancholia oblitus semel levare ab organoedo pede per portam extrusus fuit. Super quo casu hanc lamentationem composuit.“

Zu vermuten steht, daß Froberger auch den Weg von Paris nach London, auf dem er zu Land und zu Wasser erneut ausgeraubt wurde, ohne Leopold Wilhelm zurücklegte: Eine kaiserliche Reisegruppe wäre kaum je in die Verlegenheit geraten, in einer Fischerhütte Zuflucht suchen zu müssen. Ungeklärt ist bislang jedoch die Frage, wann genau Froberger in England weilte. Wie im folgenden gezeigt werden soll, muß er sich im Spätherbst des Jahres 1652 noch in Paris befunden haben. Die Zeit zwischen Ende 1652 und Anfang 1653 hätte für einen Englandaufenthalt allerdings nur wenig Raum geboten, bedenkt man, daß Froberger seit 1. April 1653 wieder im Dienst des Wiener Hofes stand. Scharlau setzt die Reise nach England mit guten Gründen um 1651/52 an¹¹⁶, eine Datierung, die gegenwärtig nicht zu präzisieren ist. Von London aus dürfte Froberger nach Paris zurückgekehrt sein, entweder allein auf direkter Strecke oder via Brüssel bzw. Spanische Niederlande, um sich dem Erzherzog anzuschließen. Spätestens an besagtem 29. September 1652 müssen Leopold Wilhelm und Froberger in der französischen Hauptstadt eingetroffen sein; möglicherweise war das an diesem Tag veranstaltete Konzert sogar der Ankunft des kaiserlichen Statthalters gewidmet. Wie Rasch feststellte, muß Froberger im Dezember 1652 noch immer dem Gefolge Leopold Wilhelms angehört haben¹¹⁷.

114 Moroney nennt in seiner biographischen Übersicht (Louis Couperin, *Pièces de Clavecin*, hrsg. von Paul Brunold, rev. von Davitt Moroney, Monaco 1985, Vorwort, S. 6) unter Berufung auf eine Notiz von Evrard Titon du Tillet (S. 402 f.) den 24. Juli 1651 als den Tag, an dem Couperin und seine Brüder mit dem Pariser Hofcembalisten Chambonnières zusammengetroffen sein sollen. Titon du Tillet überliefert als Datum das Fest des heiligen „Jacques“, ohne eine Jahreszahl hinzuzufügen. Das Fest des heiligen Jacques findet jedoch nicht am 24., sondern am 25. Juli statt (persönliche Mitteilung von Brett Leighton). Für die Vordatierung auf 1650 hatte sich 1980 bereits David Fuller (in *New GroveD* 4, S. 120) ausgesprochen.

115 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek u. Archiv, Codex XIV/743, fol. 70^r (Riedel 1963, S. 99). Die Übersetzung lautet: „Als Herr Froberger von Paris nach England reisen wollte, wurde er zwischen Paris, Calais und Dover sogar auf dem Meer beraubt, so daß er mittellos in einer englischen Fischerhütte landete und sich nach London begab. Wann immer er an einer gesellschaftlichen Veranstaltung teilnahm und Musik hören wollte, wurde er aufgefordert, die Blasebälge zu treten, was er auch tat. Als er aus Melancholie einmal zu treten vergaß, wurde er vom Organisten mit einem Fußtritt zur Tür hinausgeworfen. Über jenen Fall komponierte er diese Lamentation.“ (S.R.)

116 Scharlau, S. 51.

117 Rasch, S. 123 f. Froberger erhielt am 19. Dezember 1652 aus der Privatschatulle des Erzherzogs einen Betrag von „144 guilders“, nachdem er sich mehrfach vor Leopold Wilhelm hatte hören lassen. Da die Abrechnung dieses Betrags in den Akten des Hofes festgehalten wurde, vermutet

Nach dem Konzertbericht vom 29. September 1652 zu urteilen, hatte Froberger in Paris Umgang mit Kreisen des Hofes. Solche Kontakte schlossen aller Wahrscheinlichkeit nach auch Musiker der Hofkapelle, beispielsweise Chambonnières und seine Akademie, ein. Darüber hinaus fand Froberger Zugang zu einem Musikerzirkel, in dessen Mittelpunkt der Lautenist Charles Fleury, Sieur de Blancrocher (um 1607-1652), gestanden zu haben scheint; weitere Mitglieder dieser Gruppe könnten Couperin sowie die Lautenisten Dufaut und Denis Gaultier gewesen sein¹¹⁸. Gaultier verfügte über gute Beziehungen nach London und mag durchaus den Anstoß für Frobergers Reise auf die britische Insel¹¹⁹, aber auch für die Entwicklung seiner Clavierpartiten gegeben haben. Fleury starb im November 1652 – laut Frobergers Anmerkungen zum *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* (FbWV 632) in seinem Beisein¹²⁰. Außer dieser Komposition vermitteln zwei weitere Werke Frobergers im Ms. Bauyn Hinweise auf seinen Aufenthalt an

Rasch einen erneuten Aufenthalt Frobergers in Brüssel. Bedenkt man freilich, daß selbst Frobergers Gehaltszahlungen während seiner Anwesenheit auf dem Regensburger Reichstag vom 1. April 1653 zentral am Sitz des Habsburgerhofes in Wien erfaßt wurden, besteht für die Annahme einer erneuten Rückkehr des Komponisten Ende 1652 nach Brüssel keinerlei Notwendigkeit. Vielmehr könnte das Datum des 19. Dezember 1652 Leopold Wilhelms Aufbruch aus Paris bezeichnen.

- 118 Couperin, Dufaut und Gaultier trugen entscheidend zur Entwicklung des Instrumental-Tombeaus bei und schrieben wie Froberger Tombeau-Kompositionen über den Unfalltod von „Monsieur Blancrocher“; vgl. Goldberg, pass. Von Dufaut (erste Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts) und Gaultier (*La rhétorique des dieux*, Paris um 1652) liegen außerdem Lautenpartiten mit der später von Froberger praktizierten Ordnung (Allemande-Gigue-Courante-Sarabande) vor. Diese Formen wie auch die Tombeau-Kompositionen können als Produkte des Musikerkreises um Blancrocher betrachtet werden.
- 119 Denis Gaultiers Cousin Ennemond Gaultier wurde um 1630 als Lautenist an den englischen Hof verpflichtet. Vgl. Rollin in *New Grove* D 7, S. 189; Fleischer, S. 1.
- 120 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek u. Archiv, Codex XIV/743, fol. 84^r (Riedel 1963, S. 101). Titel und lateinische Beischrift: *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche, lequel se joue fort lentement à la discrétion sans observer aucune mesure.* „NB. Monsieur Blancheroche, insignis Cytharoedus Parisiensis, D[omini]. Frobergeri optimus amicus, cum post convivium Dominae de S. Thomas, cum D[omini]. Froberger in horto regio deambulasset et domum reversus aliquid facturus scalas ascenderet; inde decidit, adeo graviter, ut ab uxore, filio aliisque in lectum debuerit trahi. D. Froberger videns periculum, cucurrit pro Doctore: adsunt et chirurgi qui sanguinem in pede laeso confluunt mitterent facta incisione: adest Monsieur Marquis de Termes: cui Monsieur Blancheroche prolem suam commendavit; et paulo post ultimum spiritum coepit trahere, animam exhalare.“

Übersetzung: „Monsieur Blancheroche, ein ausgezeichnete Pariser Lautenist, der beste Freund von Herrn Froberger, ging einmal nach einem von der Frau von St. Thomas [Madame de Saint Thomas, eine berühmte Kurtisane] gegebenen Mahl mit Herrn Froberger im königlichen Garten spazieren. Nach Hause zurückgekehrt, um einiges zu erledigen, stieg er die Treppe hinauf und stürzte von oben derart schwer hinunter, daß er von seiner Gattin, seinem Sohn und den anderen ins Bett gezogen werden mußte. Herr Froberger erkannte die gefährliche Situation und sandte nach einem Doktor. Als die Chirurgen eingetroffen waren, ließen sie das im verletzten Fuß gestaute Blut eine kurze Zeit zur Ader; dabei war Monsieur Marquis de Termes. Diesem vertraute Monsieur Blancheroche seinen Jungen an, und bald darauf tat er seinen letzten Atemzug und hauchte seine Seele aus.“ (S.R.)

der Seine¹²¹. Claviermusik Frobergers ist in mindestens vier französischen Handschriften des 17. Jahrhunderts überliefert¹²².

Darüber hinaus existieren aber noch andere Spuren jener Pariser Periode: Im dritten Teil des Ms. Bauyn folgen auf einen Komplex mit Werken Frobergers fünf Stücke von Frescobaldi sowie die *Passacaille Del Seigr Louigi* (Rossi)¹²³, die im 17. Jahrhundert sämtlich ungedruckt blieben. Daß zumindest die Kompositionen Frescobaldis höchstwahrscheinlich über Froberger nach Paris gelangten, legte ich bereits an anderer Stelle dar¹²⁴. Musikalien, die Froberger nach Frankreich vermittelte, bildeten offenbar die Grundlage einer Anthologie mit *Fvgves et Caprices*, die François Roberday im Jahre 1660 in Paris edierte¹²⁵. Abgesehen von einem einzigen Werk Frobergers¹²⁶ glückte es bisher nicht, die Kompositionen dieser Sammlung den Autornamen zuzuordnen, die Roberday in seiner Vorrede anführt: Dabei handelt es sich um „l'illustre Frescobaldy, Monsieur Ebnert“ (Frobergers Wiener Organistenkollegen Wolfgang Ebner), um „de la Barre, [L.] Coupperin, Cambert, d'Anglebert“ sowie um „Froberger, [Ferdinands Hofkapellmeister] Bertalli, Maistre de Musique de l'Empereur, & Caualli Organiste de la Republique de Venise à saint Marc“.

Paris kann Froberger nicht vor dem Tod Fleurys de Blancrocher im November 1652 bzw. der Entstehung des *Tombeau* FbWV 632 verlassen haben. Ausgehend von den Gehaltslisten des Wiener Hofes, auf denen Frobergers Name seit dem 1. April 1653 wieder auftaucht, konnte sich in der Forschung die Auffassung etablieren, der Komponist sei von seiner Reise durch Westeuropa direkt nach Wien zurückgekehrt. Tatsächlich hätte sich für Froberger jedoch kein zwingender Anlaß geboten, sogleich nach Wien zu reisen, denn Ferdinand III. weilte samt Hofstaat und -kapelle ja seit Herbst 1652 auf dem Regensburger Reichstag. In seinem zweiten Brief an Kircher vom 9. Februar 1654 gibt Froberger hierzu eine klare Auskunft: „daß nach dem ich seit meiner abreis von Rom einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niderlandt [...] durchreiset [...] bin ich entlichen anhero nachher Regensburg kommen“, wo ich „bey meinem Allergnädigsten Kaiser undt Herrn zu meiner vorigen Charge kommen“. Offenbar hielt sich Froberger bis zum Ende des Reichstags im Jahre 1654 in Regensburg auf.

Nach unseren bisherigen Erkenntnissen zu Frobergers Reisetätigkeit überraschte es, wäre seine Abreise aus Paris nicht ebenfalls vom politischen Tagesgeschehen bestimmt worden. Ein weiteres Glied unserer Indizienkette liefert wiederum Matteson: Am Ende seiner Froberger-Kurzbiographie gibt er an, in dem Froberger-Autograph in seinem Besitz hätten sich unter den „Suiten, aufs Clavier: alle mit besondern Aufschrifften“ außer der „Plainte [...] Ingleichen eine Allemande, faite en

121 Gustafson, Bd. 2, S. 405 f. Es handelt sich um FbWV 613,1 (fol. 12^r) und FbWV 401 (fol. 15^r-16^r).

122 Ebd. Bd. 1, S. 322.

123 Ebd. Bd. 2, S. 406 f., 410 f. u. 427. Die betreffenden Werke befinden sich auf fol. 19^r-20^v, 32^r-33^v (Frescobaldi) sowie 60^v-61^r (Rossi).

124 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

125 Neuauflage, hrsg. von Jean Ferrard, Paris 1972 (= *Le Pupitre* 44). Dort (S. 11 f.) auch ein Faks. des Vorworts der Erstausgabe (1660); dessen auszugsweise deutsche Übersetzung in: Froberger 1995 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XI.

126 Eine Variante (FbWV 407a) des ersten *Ricercars* von 1656 (FbWV 407), die in Roberdays Edition als *Fvgve 5.me* aufgenommen wurde. Vgl. Froberger 1995 (wie Anm. 6), Vorwort S. XI f. u. XIII, Notenteil, S. 18-19 u. 106-109.

passant le Rhin, dans une barque, en grand peril, mit einer ausführlichen Beschreibung: woran ein Graf von Thurn, dessen Hofmeister, zween Herren von Alefeldt, und einer von Bodeck Theil nehmen“, befunden¹²⁷. Mehrere Anhaltspunkte deuten darauf hin, daß sich diese Gefahrensituation auf der Strecke von Paris nach Regensburg entwickelte: Während der gesamten Westeuropareise hätte Froberger wenigstens zweimal Gelegenheit gehabt, den Rhein zu überqueren – zunächst von Deutschland in die Niederlande oder auf dem Weg nach Bonn bzw. nach Köln, sodann von Frankreich zurück nach Deutschland. Frobergers Reisebegleiter waren laut Mattheson Herren von Thurn und Alefeldt. Jener Graf von Thurn scheint ein Mitglied der bis jetzt in Regensburg ansässigen Familie von Thurn (und Taxis) gewesen zu sein. Die Stadt Alefeld hingegen liegt im heutigen Mittelfranken. Es ist also durchaus vorstellbar, daß Ferdinand III. eine Gesandtschaft aus dem Regensburger Raum nach Paris schickte, um Froberger nach Deutschland zurückzuholen und eskortieren zu lassen. Daß dieser Abordnung ein Graf von Thurn vorstand, weist allerdings darauf hin, daß Froberger die Rückreise nach Regensburg zusammen mit Leopold Wilhelm oder zumindest mit Teilen seines Gefolges antrat. Hierbei könnten erneut politische Absichten, Konsultationen und Verhandlungen im Spiel gewesen sein, ein Verdacht, den die von Erben skizzierte Reiseroute nährt: Sie führte auf deutscher Seite ausnahmslos durch kurfürstliche bzw. erzbischöfliche Residenzen oder freie Reichsstädte (deren Vertreter ja sämtlich auf dem Reichstag anwesend zu sein hatten). Von Paris aus hätte die Reisegruppe den direkten Weg über Reims, Metz und vielleicht Saarbrücken, über „Heydelberg“, „Franckforth“, „Würtzburg“ und „Nürnberg“ (also entlang der Flüsse Rhein; Main und Pegnitz) bis nach Regensburg wählen können – genau durch jene Städte, die Erben (gemäß seiner Reiserichtung in umgekehrter Reihenfolge) von Froberger empfohlen worden waren. Die Strecke zwischen Heidelberg und Mainz bzw. Frankfurt am Main werden die Reisenden größtenteils auf dem Rhein zurückgelegt haben, wo sie zu Anfang des Jahres 1653 bei winterlichem Wetter tatsächlich in „große Gefahr“ hätten geraten können.

Damit kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen, zu Frobergers Dresden-Besuch zurück: Wenn Erben auf Empfehlung Weckmanns oder Bernhards im Sommer und Herbst (seit August?) 1653 fünf Monate lang in Regensburg Station machte, muß Froberger bereits zuvor nach Dresden gelangt sein. Die einzige Gelegenheit für einen Abstecher dorthin hätte sich im Verlauf von Frobergers Reise (1649-1653) auf dem Weg von Wien nach Brüssel zwischen Ende September 1649 und Februar 1650, also um den Jahreswechsel 1649/50, ergeben können. Im Anschluß daran wäre er tatsächlich in der Lage gewesen, im Februar 1650 in Brüssel dem Kaiser das kurfürstliche Antwortschreiben auszuhändigen. Nehmen wir ein letztes Mal die Landkarte zur Hand: Von Wien aus wäre Froberger über Prag nach Dresden gelangt und hätte von dort aus seine Reise durch Leipzig und Kassel (oder auf der alten Fuggerschen Handelsstraße¹²⁸ durch Leipzig, Hohenkirchen in Sachsen, Frankfurt am Main und Mainz) Richtung „Bonn“ fortgesetzt. Die Stadt „Cöllen“ und den Hof in „Düsseldorff“ mag Froberger vor der Ankunft in Brüssel oder aber auf einem Exkurs von dort aus erreicht haben. Damit hätte er in der Tat nicht

127 Mattheson 1740, S. 89. Wie in der vom Verfasser geplanten Fortsetzung dieser Studie (s. Anm. 94) gezeigt werden soll, handelt es sich dabei um die Allemande der *Partita* Es-Dur FbWV 631.

128 Ogger, S. 402f.

den größten, sondern eben nur „einen zimlichen Theil teitschlandts“ bereist¹²⁹. Erben dagegen wäre schon vor seinem Aufenthalt in Regensburg durch Dresden gekommen und hätte die von ihm genannten Städte und Länder in anderer Reihenfolge kennengelernt.

In dem Schreiben vom 9. Februar 1654 spricht Froberger von „drey nahmhafter blinderungen“, die er „außgestanden, welche theils zu waßer theils zu landt sich ereignet, mir aber iederzeit Gott deme danckh gesagt, guethertzige leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meine [Be]dirfftigkeit ersetzt, undt fort geholffen [...]“. Hierbei mag es sich um die erwähnten Überfälle zwischen Brüssel und Löwen, zwischen Paris und Calais während des Adelsaufstands der französischen „Fronde“ (1648-1653) und auf dem Meer zwischen Calais und Dover gehandelt haben.

Auf der Basis dieser Überlegungen sollen nunmehr die beiden Werke Frobergers FbWV 611a,1 und 3 in HM datiert werden. Einen – freilich nur relativen – chronologischen Hinweis bietet die Nachschrift zur *Meditation* FbWV 611a,1 (Nr. 5), die von „Pohlman“ notiert wurde¹³⁰:

„Hierauff Auch die Gigue hernach Covrant Undt Sarab[and] hinten in disem buch Zu letzt gespielt. – Undt so Setzt er [Froberger] Nun fast Alle seine Sachen in Solcher Ordnung. NB“.

Der Inhalt dieser Anmerkung muß auf eine Information des Komponisten zurückgehen; wenn „Pohlman“ tatsächlich Weckmanns Schüler war, dürfte ihm sein Lehrer im Unterricht über die Änderung von Frobergers Partitenordnung Auskunft erteilt haben. Diese Neugestaltung ist anhand von Frobergers Autographen dokumentierbar, obschon nur zwei Bücher mit Partiten überliefert sind (Frobergers *Libro Primo* [vor 1649] und *Libro Terzo* [um 1650-1655] scheinen verschollen zu sein): Das *Libro Secondo* vom 29. September 1649 enthält unter anderem vier Partiten (FbWV 601, 603-605), hier noch mit der Folge Allemande-Courante-Sarabande (ohne Gigue). Hinzu kommen dort ein Werk mit der Ordnung Allemande-Courante-Sarabande-Gigue (FbWV 602) sowie eine Variationspartita *Auff die Majjerin* (FbWV 606), bestehend aus einer Allemanda mit fünf Veränderungen (sechs „Partite“), einer Courante mit Double und einer Sarabande. Das *Libro Quarto* aus dem Jahre 1656 zeigt indessen in allen sechs Partiten (FbWV 607-612) tatsächlich die von „Pohlman“ zitierte Reihenfolge Allemande-Gigue-Courante-Sarabande!

Der wahrscheinlich am weitesten zurückreichende Beleg für Frobergers neue Partita-Form findet sich im dritten Teil des Ms. Bauyn in Gestalt der Sätze *Allemande to Gio Giacomo froberger, Gigue de M^r. froberger, Couranter ti Gio Giacomo froberger* und *Sarabande di gio Giacomo froberger*¹³¹. Im Anschluß an diese Werkgruppe folgt die *fugue de M^r. froberger fait a Paris*¹³². Wie ich zu zeigen versuchte, ist mit guten Gründen anzunehmen, daß die höchstwahrscheinlich autographen Vorlagen

129 Eine graphische Darstellung von Frobergers mutmaßlicher Reisetätigkeit ist in Anhang I (S. 103) wiedergegeben.

130 Weckmann (wie Anm. 2), Notenteil, S. 73.

131 Ms. Bauyn (wie Anm. 47), Fol. 13^r-14^r. Drei dieser Sätze stehen in a, während die Courante merkwürdigerweise in d (ohne Vorzeichen) gesetzt ist; sie könnte von dem musikalisch offenbar nicht sehr gebildeten Schreiber der Quelle versehentlich eingefügt worden sein. Vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

132 Ms. Bauyn, fol. 15^r-16^r.

jener Abschriften im Ms. Bauyn während Frobergers Paris-Aufenthalt (um 1650-1653), spätestens aber bis zum Todesjahr Louis Couperins (1661) angefertigt wurden¹³³. In ihren Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite vertrat Margarete Reimann die Ansicht, die von Froberger zuletzt gepflegte Partita-Form hätte in Frankreich ihren Ursprung genommen¹³⁴. Diese Reihenfolge tritt in mehreren Partiten der Lautenisten Dufaut und Denis Gaultier aus dem Kreis um Blancrocher auf; französische Clavierpartiten vergleichbarer Organisation sucht man freilich vergeblich. Vermutlich war es Froberger selbst, der während seiner Pariser Jahre unter dem Einfluß besagter Lautenisten die Form der Clavierpartita entwickelte und veränderte. Über diesen Sachverhalt hätte er Weckmann unverzüglich in Kenntnis setzen können: Laut Mattheson haben „beide Künstler [...] immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt, und **Froberger** sandte dem **Weckmann** eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setzte, so daß **Weckmann** auch dadurch der frobergerischen Spiel=Art ziemlich kundig ward“ (s. oben S. 18♦♦). Seine Kenntnisse der neuen Partita-Form kann Weckmann aber weder vor Frobergers Pariser Zeit (1650-ca. 1653) noch nach seiner eigenen Übersiedlung nach Hamburg (wahrscheinlich um den Jahreswechsel 1655/56¹³⁵) erhalten haben. Insbesondere die Vorlagen für FbWV 611a,1 und 3 in HM dürften kaum vor Herbst 1650 in Paris entstanden sein. Dieser chronologische Rahmen gestattet uns, die Entstehungszeit von HM weitestgehend einzugrenzen: Dresden, zwischen etwa 1651 und 1655. Sollte sich Erben vor seiner Reise nach Regensburg in Dresden aufgehalten haben, woran kaum Zweifel möglich erscheinen, dürften Niederschrift und Bearbeitung der meisten Stücke im Laufe des Sommers (bis August?) 1653 vorgenommen worden sein.

5. Frobergers verschollenes *Libro Terzo*

Man wird kaum zu weit gehen mit der Vermutung, Froberger habe Ferdinand III. nach Abschluß seiner Europareise um 1653, die er offensichtlich ja im Dienst Leopold Wilhelms unternahm, gleichsam als musikalisches Erinnerungsstück ein *Libro Terzo*, ein neues Buch mit Claviermusik, zgedacht, dessen (sechs) Allemanden über bestimmte Ereignisse während des Auslandsaufenthalts komponiert wurden. Hiervon ließ Froberger Weckmann vielleicht eine eigenhändige Abschrift zukommen, die primär für den praktischen Gebrauch bestimmt war und deshalb zwar der aufwendigen Zeichnungen und kalligraphischen Ausarbeitung der Wiener Kodices *Libro Secondo* (1649) und *Libro Quarto* (1656)¹³⁶, nicht aber der „sehr sauber[en]“¹³⁷ Notenschrift entbehrten. Hätte Weckmanns Exemplar solche Miniaturen eingeschlossen, hätte es Mattheson vor dem Hintergrund seiner bescheidenen Informationen zu Frobergers Biographie wohl kaum unterlassen, seine Leser auch über die

133 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

134 Reimann 1940, S. 36 u. 39; Reimann in MGG 4, Sp. 991.

135 Persönliche Mitteilung von Ibo Ortgies (1991).

136 Wie von mir erstmals 1993 dargelegt, war für die graphische Gestaltung beider Bände der Illustriator Johann Friedrich Sautter aus Stuttgart verantwortlich. Vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. VIII, und Froberger 1995 (ebd.), S. IX u. XXXVI.

137 Mattheson 1740, S. 396.

äußere Gestaltung des Froberger-Autographs in seinem Besitz aufzuklären. Die sechs Partiten des Bandes („alle mit besondern Aufschriften“) könnten von der *Plainte* a-Moll FbWV 630,1, der *Allemande, faite en passant le Rhin*, der *Meditation* „Memento Morj Froberger?“ D-Dur FbWV 611a,1, der *Lamentation sur ce, que j'ay été voté* g-Moll FbWV 614,1 und dem *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* c-Moll FbWV 632 (jeweils vermutlich mit anschließender Gigue, Courante und Sarabande) eingeleitet worden sein. Wäre FbWV 632 in jenen Band aufgenommen worden, leuchtete zudem ein, weshalb sich Mattheson bei Inhaltsangabe des oben zitierten Briefs Meders veranlaßt sah, Frobergers *Tombeau* FbWV 633 durch Mitteilung der Tonart f-Moll gegenüber dem Schwesterwerk in c-Moll (FbWV 632) zu identifizieren, während die *Meditation* „Memento Morj Froberger?“ keiner näheren Charakterisierung bedurfte. Für eine Vereinigung der angeführten Lamento-Kompositionen im Rahmen von Frobergers *Libro Terzo* spricht überdies der Sachverhalt, daß – gemäß zeitgenössischer Praxis – jedes Werk einen abweichenden Titel erhielt: *Plainte, Allemande, Meditation, Lamentation, Tombeau*. Eine sechste Partita, die möglicherweise mit einem Lamento eröffnet wurde, hätte den vierten Teil des verschollenen *Libro Terzo* für Ferdinand III. vervollständigen können. Von dem kaiserlichen Präsentationsexemplar des Bandes aber dürften im 18. Jahrhundert im Umfeld des Wiener Hofes Kopien angefertigt worden sein (wie dies auch bei den bis heute überlieferten Froberger-Autographen der Fall ist), die in Gestalt von FbWV 630,1, 614,1 und 632 in den Handschriftenbeständen des Wiener Minoritenkonvents erhalten sind¹³⁸.

6. Froberger als Vermittler von Kompositionen im „Hintze-Manuskript“

Aus jenem um 1653/54 entstandenen *Libro Terzo* könnte Weckmann die *Meditation*, FbWV 611a,1 sowie die *Courante* FbWV 611a,3 in HM übertragen haben, sofern ihm beide Stücke nicht bereits in Form der von Mattheson angeführten „Suite von seiner eignen Hand, wobey er [Froberger] alle Manieren setzte“ auf dem Postweg aus den Spanischen Niederlanden oder aus Frankreich zugegangen waren. Auch diese Überlegung vermag die oben vorgenommene vorläufige Datierung der Niederschrift von HM (um 1653) zu stützen. Darüber hinaus bezog Weckmann über Froberger womöglich noch wenigstens zwei der Werke in HM: In dem oben (S. 91) zitierten Brief an Constantijn Huygens von 1649 gibt William Swann, der Gesandte des Prinzen von Oranien, an, er wolle Froberger Musik von Chambonnières verschaffen. Was spricht dagegen, daß Froberger diese Literatur bei seinem Besuch in Dresden (1649/50) oder später per Postsendung auch Weckmann zugänglich machte? Chambonnières' *Courante Iris* (Nr. 15) in HM dürfte von Froberger oder Weckmann neu gesetzt worden sein, ebenso wie mit jenem Stück auch d'Anglebert und einige anonyme Komponisten verfahren¹³⁹. Ebenfalls auf Vermittlung Frobergers oder aber eines italienischen Musikers in Dresden deutet schließlich der in HM anonym überlieferte *Ballo di Mantova* (Nr. 28) hin. Diese traditionelle italienische Volksmelodie, gelegentlich sogar mit Texten unterlegt¹⁴⁰, hätten Froberger oder

138 Riedel 1963, S. 95-103.

139 Gustafson, Bd. 2, S. 52.

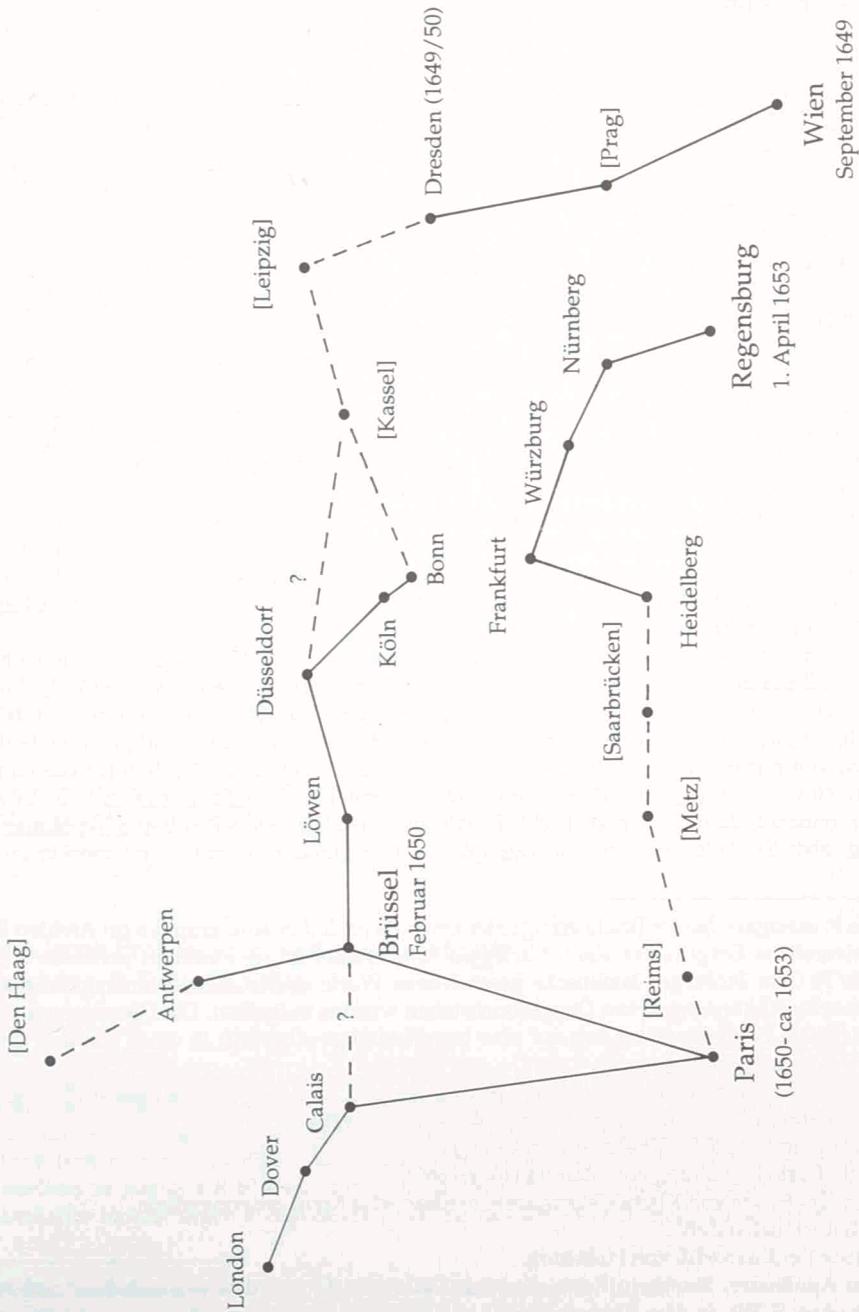
140 Silbiger 1980, S. 39, 42, 54 u. 189.

(eher) Weckmann im „style brisé“ setzen können, um den oder die Adressaten von HM mit französischer Aufführungspraxis vertraut zu machen.

Allein die engen Beziehungen beider Komponisten lassen demnach die Entstehungsumstände der Handschrift nachvollziehbar erscheinen und liefern eine konkrete Handhabe für deren nähere Datierung, während das Manuskript seinerseits verlässliche Anhaltspunkte bietet, bisher unvermeidliche Lücken in Frobergers Biographie schließen zu können. Derartige Ergebnisse verdienen es um so mehr, Glücksfälle genannt zu werden, bedenkt man, wie schwierig es angesichts der oft ungünstigen Quellenlage ist, die Herkunft und Bestimmung einer anonymen Handschrift und die Lebensumstände eines reisenden Musikers aus der Zeit unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg zu erhellen.

ANHANG I

Frobergers Reisetätigkeit 1649-1653



ANHANG II

Zwei Briefe Frobergers von 1649 und 1654¹⁴¹1. Johann Jacob Froberger an Athanasius Kircher
Wien, 18. September [1649]

#

WolEhrwürdiger hochgelehrter, Geistlicher herr Pater Athanasius, deroselben seint Meine schuldige Dienst iederzeit beraith an vor, Mich verwundert gar hoch, wie daß mir von Ewer Ehrwir[.] so gar kein antwortt kombt, auff daß ienige schreiben, so ich E: E: von Mantua auß geschickt habe, in welchem ich E: Ehrw: alles ausfirlich geschrieben, wie daß der Cardinal di Medices¹⁴², großhertzog, Principe Leopoldo¹⁴³, wie auch der Hertzog von Mantua¹⁴⁴ großen gusto haben gehabt an dem Kestel¹⁴⁵, auch sonsten wie ich von dem Großhertzog von Florentz, undt duca di Mantua bin Regalirt¹⁴⁶ worden. Unnoth solches wiederumb zu Repetieren, berichte hirmit E: E: daß ich daß Kestel dem Herrn Pater Gansen eingehendiget hab, welcher aber von Mir begehrt hatt, ich solle es Ihme zeigen, hab aber solches nit gethan, dan ich dises Secret niemandt andersten gewisen, so hab ichs Ihme auch nit wollen zeigen, hatts also der Pater Gans Ihr[.] May[estät]:¹⁴⁷ hineingetragen, so haben Ihr. May. nach mir geschickt, habs also Ihr. May. gezeigt, wie es zu verstehen ist, der Kaiser hatt es aber also bald gefaßt, undt verstanden, hatt auch gleich etliche Sachen drauß Componirt undt einen großen gusto gehabt, bin auch bey Ihr[.] May. zwey gantze stundt allein in Ihrem Zimmer gewesen, undt haben es mit einander probirt, entlich nach der zweyßen stunden, so hatt der Kaiser zu Mir gesagt, ich solle anietzo nur heim gehen, er wolle Morgen widrumb nach mir schicken, so ist ... [unlesbar] aber anietzo des Morgens drauff die Kaiserin in die Kindelbett kommen, undt den andern tag drauff gestorben, hatt also der Kaiser bißdato nit weitter nach mir geschickt, mueß mich also ein wenig gedulden, biß der Kaiser ein wenig sein laid vergißt. will E: E: schon weitter schreiben wie es weitter dar mit ablauffen wirdt. Doch hatt der Kaiser darweilst zu Ebersdorff ein Salve Regina auß disem Kestel gemacht, undt ist solches gar wol Componirt.

E: E: werden sich noch wissen zuerinnern, wie ich von Ihnen hab Urlaub genommen. so haben sie mich in ein Zimmer hinein gefirt, undt haben mir ein Secret gewisen, wie man ein Canon in Vnisono kenne machen, hab also auff der Rais disem Secret weitter nachgedacht. Undt befindt deß saches extraordinari guet, hab es aber biß dato noch keinem Menschen auff der Weltt gewisen. Soll es auch niemandt von mir erfahren, weiln ich es E: E: versprochen hab, diser Tag hab ich diesen psalmen gemacht, so dreÿ Soprani auß einer stimm singen kennen, den Baßo Continuo hab ich mit fleiß drunder gemacht, damit es nit zu leicht zu verstehen ist; Sie kennen es bey S: Apollinar¹⁴⁸ laßen probiren, aber Sie laßen keinem daß exemplar in den Händen, damit es nit mechte zu gemein

141 Die Wiedergabe beider Briefe erfolgt hier erstmals nach den Autographen im Archivio Pontificio Universitatis Gregoriana Rom, Carteggio Kircheriano, Bd. 3, numeri correntes 305/6 und 309/10 (von Froberger lateinische geschriebene Worte sind durch Unterstreichung kenntlich gemacht; Abkürzungen von Doppelbuchstaben wurden aufgelöst). Die Übertragung der Briefe bei Schott, S. 85-98, stützt sich auf eine unvollständige Abschrift in einer von den Originalen abweichenden Orthographie.

142 Gian Carlo Kardinal di Medici (1611-1663) in Florenz, der zweitälteste Bruder des regierenden Großherzogs Ferdinando II. von der Toskana (1610-1670).

143 Erzherzog Leopold Wilhelm von Habsburg.

144 Wohl Carlo II., Herzog von Mantua (1629-1665).

145 Gemeint ist die von Kircher konzipierte mechanische Komponiermaschine.

146 „fürstlich behandelt“.

147 Kaiser Ferdinand III. von Habsburg.

148 San Apollinare, Kirche in Rom, die zum Collegium Germanicum-Hungaricum gehörte (vgl. Scharlau, S. 50), an dem Kircher wirkte.

werden, verlangt mich, waß der Maister¹⁴⁹ bey S. Apollinar darzu sagen wirdt, erwartte also mit verlangen eine antwort. Hetten mir E: E: solches Secret eher vertraut, so hett ich mich auch weitter heraußer gelaßen, daß daß Kestel weitt beßer were geziert worden, iedoch ist nichts verabsaumbt, ich dichte alberaith schon widrumb auff ein Newes Kestel, welches weitt beßern effect geben wirdt, will solches E: E: Mitt der Zeitt schon schicken, allein hett ich mich ein bitt an E: E: ob Sie par via della Mathematica kunte ein Canon erfinden. so nit in Vnisono, sondern in der quinte herunder undt quart oben also mit vieren [Stimmen] kunt erfunden werden, welches ein sach were, so in der Weltt kein Compositeur offenbahr were gewesen, wan mir E: Ehr: dises kunte Communiciren würde ich deroselben Mein lebtag verobligirt bleiben, wan E: E: diser psalm gefelt so wollen Sie mit mir nur schaffen und befehlen, so will ich dero selben mer machen oder waß sie sonsten von Mir haben wollen: will solches schon mit fleiß machen undt E: E: alles schicken, waß Sie von mir begehren. E: E: wollen sich noch erinnern deß andern Secret, so sie mir vermaint, aber noch zurück gehalten haben, auß freindschafft zucommuniciren, will ihnen gleich Exempel oder gantze Moteten auff der post hinein schicken, dan inventis facile est addere. Ihr E: E: werden Ihnen auch nit eingebildt haben, daß ich ein gantzen psalmen kunte in Vnisono also Continuiren, dan [wenn] es auch ein[e] gewisse abthailung von Nöthen hatt, kunte also auff dieselbige Manir auch etwaß andersten machen. Mehr alß Ihnen Ihr Ehrw. villeicht einbilden, Dem herrn Pater Gansen hab ich auch gnugsamb zuverstehen geben, wie daß nemlich E: E: vil geltt spendiren mießen, dises Kestel kost E: E: allein dreißig Cronen abzuschreiben undt auch fir daß Macherles lohn. in summa ich hab dem herrn Pater Gansen gnugsamb zuverstehen geben, daß E: E: zu disen sach Matematischen sachen vil geltt brauchen. hab es auch dem Kaiser selbstn gesagt. schliesse hirmit undt bitt Ihr E: sie wollen mich Ihnen laßen befohlen sein, undt bitt Ihr E: sie wollen doch mit mir fleißig correspondiren, absonderlich verlang ich mit verlangen eine antwortt von E: E: wie diser psalm abgangen ist. Undt waß der Maister darzu sagt, bitt E: E: noch einmal umb daß andere Secret, sie schicken mir aber auch ein exempel mit undt thuen es mir fein deitlich expliciren damit ich es verstehen kan. Wien den i8 Septemb. [1649]¹⁵⁰

E. E:

Getreuer undt obligirter
Diener solang ich leb.
Hanß Jacob Froberger

·P·S·

E: E: thuen daß schreiben nit dem h[errn] Pater Gansen einschliessen, sondern immediate an mich adressiren.

P·S·

Ich hab disen ~~mit fleiß~~ psalmen mit fleiß nit mit aigner handt geschrieben, dan man macht es sonsten kennen, daß ichs gemacht habe. E. E. kennen sagen sie hetten es gemacht.

2. Johann Jacob Froberger an Athanasius Kircher Regensburg, 9. Februar 1654

#

WolEhrwürdiger, Hochgelehrter, Insonders hochgeehrter herr Pater, Ewer wolEhrwürden von meinem ietzigen Zustand rechenschafft zugeben, berichte ich dieselbe, daß nach dem ich seit meiner abreiß von Rom einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niederlandt waß zu sehen undt ferner mich qualificirt zumachen, durchreiset, undt auff solchen Meinen Reisen unterschiedlich so guetes alß böses erfahren, sonderlich aber ... [unlesbares Wort, ausgestrichen] dreÿ nahmhafft blinderungen außgestanden, welche theils zu waßer theils zu landt sich ereignet,

149 Giacomo Carissimi war von 1630 bis 1674 Kapellmeister dieser Kirche.

150 Zur Datierung vgl. Scharlau, S. 50.

mir aber iedoch iederzeit Gott deme danckh gesagt, guethertzige leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meine dirfftigkeit ersetzt, undt fort geholffen, bin ich entlichen anhero nachher Regensburg kommen, bey Meinem Allernadigsten Kaiser undt Herrn zu meiner vorigen Charge kommen. Nun ich mich aber alhier aufhalte, erinnere ich mich E: Ehrwirden wolgewogenheit, mit welcher mir Sie beygethan gewesen, undt weiln mir in Engellandt deroselben kostbahres buch von der Music¹⁵¹, welches nit allein sie in hohem wehrt haltten, sondern auch sonst aller orthen aufs beste estimirt wirt, undt ich mich wol zuerinnern weiß, daß E: WolEhrwirden mir solches versprochen, hab ich mich under standen, mir die Khinheit zunehmen, undt solches von E: WolEhrwirden zubegehren¹⁵², ich verhoffe daß Sie mein verlangen, nit werden vergebens sein laßen, verspreche entgegen zu erwidern alles daßenige, so E. WolEhrwirden von mir werden begehren, in der zeit so willig alß schuldig zuleisten. In deßen befehle E: WolEhrwirden ich Göttlicher obacht mich aber derselben fernern von disem geößenen gunsten. Regensburg den 9 Februarij 1654
E:WolEhrwirden

NB. Es ist bey mir einer Meiner besten freind, professione Medicus, der hatt im Willen deo volente in Arabien zureisen, weil er vordisem in Italia von herrn Sciopio gehöret, daß alda zu Aden am Rothen Meer etliche Philosophi, die den Lapidem¹⁵³ haben, seint, bey welchen der Sultan Christianus gewesen, den sie auch von der pest curiert, also hett er gern beßern bericht darvon, i. ob Sie nach alda [gereist] weren, undt ob Ihr EWird etwas gewißes von Ihnen wißte, 2. ob man mieste notwendig arabisch kennen, oder ob man sonst mit anderen sprachen kente zurecht kommen, 3. mit waß für gelegenheit man am besten dahin raisen kente auß Italia, 4. wie vil unkosten man haben miest, hin undt her zu kommen für ein person. F

Schuldverpflichteter Diener
Hannß Jacob Froberger
Röm: Kaj: Maj: CammerOrganist.

F Undt waß mehr notwendig hierbey zu wißen, undt in acht zunehmen were: weil solches nun niemandt beßer berichten kan, alß E: WolEhrwürden, welche villeicht selbst an dise orth gereißt, oder doch sonst wol darvon informirt seint, hab ich dieselbe aufs fleißigste bitten wollen, mich deßen ehest außfirlich zuberichten, undt waß Sie fir consilium undt hilf oder promotion darbey thuen kennen, meinewegen großgünstig zu wilfahren, weil ich auch fast selbst gesinnet, wo ich lebe mit dahin zureisen, wen ich nur erstlich von Ehrwirden underrichtet bin, wie alles hierumb bewant ist, undt wie man sicher dahin kommen möge. Verschulde solches hinwider gegen dieselbe mit allem meinem Vermögen, undt erwartte mit verlangen einer antwortt.

All Molto Reverendo Padre Athanasio Kirchero,
Padre della Societa Giesu, nello Collegio Romano
Roma.¹⁵⁴

151 Gemeint ist Kirchers *Musurgia Universalis* (Rom 1650).

152 Froberger besaß also bis Februar 1654 noch kein Exemplar der *Musurgia Universalis*, obwohl darin sein erstes gedrucktes Werk (FbWV 201) enthalten war.

153 „Stein“ der Weisen.

154 Adresse auf der Rückseite des zweiten Blattes.

ANHANG III

Gedicht auf Froberger (Paris, 29. September 1652)¹⁵⁵.

29. septembre 1652

Le même jour, aux Jacobins,
 Des chantres, près de quatre-vingts,
 Composant trois choeurs de musique,
 Firent un concert angélique,
 Quit fit de tous ses auditeurs
 de très profonds admirateurs.
 Violons, violes, vielles,
 Basses-contre et chanterelles,
 Flûteurs, harpeurs, guitériens,
 Théorbiens, luthériens,
 Des luthériens, c'est à dire,
 Joueurs de luth et non de lyre,
 Clavecins, trompettes, hautbois,
 Et bref, tant instruments que voix,
 Ayant en ce lieu réunies
 Mille charmantes harmonies,
 Mille et mille accents délicats,
 Dont même Orphée eût fait grand cas,
 Enchantèrent de leurs merveilles
 Plus de douze cent trente oreilles.
 Enfin cet amas d'Arions
 D'Amphions, de Psaltériens,
 Ravit hautement et d'emblée
 Tous les esprits de l'Assemblée,
 Chacun disait: „Voilà qu'est beau!“
 Mais comme souvent mon cerveau
 Est fantasque comme une mule,
 Je trouvais un peu ridicule
 Que ces accords mélodieux
 Ne se fissent point pour des reines,
 Mais pour régaler seulement
 Un certain piffre d'allemand,
 Très médiocre personnage,
 Et lequel n'est, pour tout potage,
 (Ah! cela me met en fureur)
 Qu'organiste de l'Empereur,
 Et pour le plus, homme de solde
 Du sieur archi-duc Léopolde,
 Quie depuis quelque temps ils est.

ANHANG IV

Literaturverzeichnis

- ADLUNG, JACOB, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel u. Basel 1953 (= DM I/4)
- ANNIBALDI, CLAUDIO, *Froberger in Rome: From Frescobaldi's Craftsmanship to Kircher's Compositional Secrets*, in: CMc 58 (1995), S. 5-27*
- APEL, WILLI, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967
- BARON, JOHN H., Art. *Kortkamp, Johann*, in: New GroveD 10, S. 212
- BECKER-GLAUCH, IRMGARD, Art. *Dresden, I. Von den Anfängen bis zum Tode Augusts des Starken (1733)*, in: MGG 3 (1953), Sp. 757-771
- BENNETT, LAWRENCE E., Art. *Maccioni, Giovanni Battista*, in: New GroveD 11, S. 412-413
- BERGSAGEL, JOHN, *Foreign Music and Musicians in Denmark During the Reign of Christian IV*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 19-24
- BOLIN, NORBERT, *Heinrich Schützens dänische Kollegen*, in: Concerto 1 (1984), S. 44-61
- BREIG, WERNER, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A 1 und A 2. Eine quellenkundliche Studie*, in: AfMw 25 (1968), S. 96-117 u. 223-236
- BUELOW, GEORGE J., Art. *Froberger, Johann Jacob*, in: New GroveD 6, S. 858-862
ders., Art. *Kuhnau, Johann*, in: New GroveD 10, S. 298-302
- CLAUSING, SUSETTE, Art. *Erben, (Johann) Balthasar*, in: New GroveD 6, S. 225
- COOPER, B. A. R., Art. *Tresure, Jonas*, in: New GroveD 19, S. 133
- DICKINSON, ALIS, *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and Commentary* (Teil 1 u. 2), Ph. D. North Texas State University 1973
- DOPPELMAYR, JOHANN GEORG, *Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730
- EISENMANN, ALEXANDER, *Johann Jakob Froberger, Orgel- und Kammerkomponist 1616-1667*, in: Schwäbische Lebensbilder 1 (1940), S. 193-201
- ELLING, CATHARINUS, *Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark. Nach Angul Hammerich*, in: VfMw 9 (1893), S. 62-98
- FERRARD, MARY ARMSTRONG, Art. *Kerckhoven, Abraham van den*, in: New GroveD 9, S. 872
- FLEISCHER, OSKAR, *Denis Gaultier*, in: VfMw 2 (1886), S. 1-180
- FRÜH, BEATE, *Englische Musiker am dänischen Hof zur Zeit Christians IV. (1588-1648)*, in: Concerto 1 (1984), S. 63-69
- FÜRSTENAU, MORITZ, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen* (Teil 1 u. 2), Dresden 1861-1862, Reprint Hildesheim 1971
- FULLER, DAVID, Art. *Chambonnières, Jacques Champion*, in: New GroveD 4, S. 119-124.
- GIEBLER, ALBERT C., Art. *Kerll, Johann Kaspar*, in: New GroveD 9, S. 874-876
- GOLDBERG, CLEMENS, *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber 1987 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 14)
- GOLOS, JERZY, Art. *Hintz, Ewaldt*, in: New GroveD 8, S. 589-590
- GUSTAFSON, BRUCE, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, Bd. 1-3, Ann Arbor 1977, 1979 (= Studies in Musicology 11)
- HAAS, ROBERT, *Giuseppe Zamponis Ulisse nell'isola di Circe*, in: ZfMw 3 (1920/21), S. 385-405
ders., *Zu Zamponis „Ulisse all'Isola di Circe“*, in: ZfMw 5 (1922/23), S. 63-64 (Mitteilungen)
- HAMBURGER, POVL, *Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: ZfMw 13 (1930/31), S. 133-140
- HAMMERICH, ANGUL, *Musical Relations between England and Denmark in the Seventeenth Century*, in: SIMG 13 (1911/12), S. 114-119
ders. (Hrsg.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge (Mass.) 1991 (= Harvard Publications in Music 16)
- JOHN, HANS, *Die Dresdner Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 81-94

- KJONCKBLOET, W. J. A. und JAN PIETER NICOLAAS LAND (Hrsg.), *Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden 1882
- KAUL, OSKAR und FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, Art. *Kerll, Johann Kaspar*, in: MGG 7 (1958), Sp. 851-859
- KJELLBERG, ERIK, Art. *Meder, Johann Valentin*, in: New GroveD 12, S. 11-12
- KREBS, CARL, J. J. *Froberger in Paris*, in: VfMw 10 (1894), S. 232-234 (Kleine Mittheilungen)
- KRÜGER, LISELOTTE, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*, Straßburg 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12) (Kurztitel: Krüger Musikorganisation)
- dies., *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188-213 (Kurztitel: Krüger Organistenchronik)
- KRUMMACHER, FRIEDHELM, *Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken*, in: *Gemeinde Gottes in dieser Welt. Festgabe für Friedrich Wilhelm Krummacher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1961, S. 188-218
- LASELL, CURTIS, *Italian Cantatas in Lüneburg and Matthias Weckmann's Musical Nachlaß*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 159-183
- LEDERER, JOSEF-HORST, Art. *Ferdinand III*, in: New GroveD 6, S. 470
- LORET, JEAN, *La Muze historique*, Paris 1652/53
- MASSENKEIL, GÜNTHER, Art. *Carissimi, Giacomo*, in: New GroveD 3, S. 785-794
- MATTHESON, JOHANN, *Critica musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Faks. Amsterdam 1964
- ders., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. Basel 1954 (= DM I/5)
- ders., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910
- O'BRIEN, GRANT, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge 1990
- OGGER, GÜNTHER, *Die Fugger – Geschichte einer Familie*, München u. Zürich 1978
- OLDHAM, GUY, *Louis Couperin: A New Source of French Keyboard Music of the Mid 17th Century*, in: *Recherches sur la musique française classique I* (1960), S. 51-60
- ORTGIES, IBO, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 1-24
- ders., *Ze 1 – An autograph by Matthias Weckmann?* in: Hans Davidsson u. a. (Hrsg.), *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Göteborg 1995, S. 155-172
- PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= DM I/14)
- RAMPE, SIEGBERT, *Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger: Neuerkenntnisse zu Biographie und Werk beider Organisten*, in: MuK 61 (1991), S. 325-332
- ders., *Johann Jacob Frobergers Clavier- und Orgelwerke: Aufführungspraxis und Interpretation*. Teil 1-3, in: MuK 64 (1994), S. 310-323, MuK 65 (1995), S. 87-95 u. 137-144
- RANFT, EVA-MARIA, *Zum Personalbestand der Weissenfeler Hofkapelle*, in: *Beiträge zur Bachforschung* 6, Leipzig 1988, S. 5-36
- dies., *Zur Weissenfeler Hofkapelle im Hinblick auf die Bach-Forschung*, in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), *Weissenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*, Amsterdam u. Atlanta 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 97-107
- RASCH, RUDOLF, *Johann Jakob Froberger and the Netherlands*, in: Pieter Dirksen (Hrsg.), *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*, Utrecht 1992, S. 121-141
- RAUSCHNING, HERMANN, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15)
- REIMANN, MARGARETE, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite. Mit besonderer Berücksichtigung von Couperins „Ordres“*, Regensburg 1940 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 3)
- dies., Art. *Froberger, Johann Jakob*, in: MGG 4 (1955), Sp. 982-993

- RIEDEL, FRIEDRICH WILHELM, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel u. Basel 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10)
- ders., *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963 (= Catalogus musicus 1),
- ROLLIN, MONIQUE, Art. *Gaultier, Ennemonid*, in: *New GroveD* 7, S. 189-190
- ROTH, BÄRBEL, *Zur Echtheitsfrage der Matthias Weckmann zugeschriebenen Klavierwerke ohne Cantus firmus*, in: *AMI* 36 (1964), S. 31-36
- SAMUEL, HAROLD E., Art. *Krieger, Johann Philipp*, in: *New GroveD* 10, S. 268-270
- SCHARLAU, ULF, *Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jacob Frobergers*, in: *Mf* 22 (1969), S. 47-52
- SCHEBEK, EDMUND, *Zwei Briefe über J. J. Froberger, k. k. Organist in Wien*, Prag 1874
- SCHIEDERMAIR, LUDWIG, *Die Anfänge der Münchener Oper*, in: *SIMG* 5 (1903/04), S. 442-468
- SCHIERNING, LYDIA, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. Basel 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12)
- SCHMIDT, JOST HARRO, *Eine unbekannte Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Celler Klavierbuch 1662*, in: *AfMw* 22 (1965), S. 1-11
- SCHNITZLER, RUDOLF, Art. *Bertali, Antonio*, in: *New GroveD* 2, S. 632-634
- SCHOTT, HOWARD, *A Critical Edition of the Works of J. J. Froberger with Commentary*, Ph. D. University of Oxford 1977
- SCHULZE, HANS-JOACHIM, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig u. Dresden 1984 (Kurztitel: Schulze Studien)
- ders. (Hrsg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, Kassel u. a. 1984 (= Bach-Dokumente III) (Kurztitel: Schulze Bach-Dokumente)
- ders., *Johann Christoph Bach (1671-1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“*, *Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, in: *BJ* 1985, S. 55-81
- SEIFFERT, MAX, *Paul Siefert. (1586-1666.) Biographische Skizze*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 397-428
- SHARP, GARRY B., Art. *Reincken, Johann Adam*, in: *New GroveD* 15, S. 717-718
- SIEDENTOPF, HENNING, *Johann Jakob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977
- SILBIGER, ALEXANDER, *Italian Manuscript Sources of 17th-Century Keyboard Music*, Ann Arbor 1980 (= *Studies in Musicology* 18)
- ders., Art. *Weckmann, Matthias*, in: *New GroveD* 20, S. 284-286
- ders., *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 117-144
- SNYDER, KERALA J., Art. *Bernhard, Christoph*, in: *New GroveD* 2, S. 624-627
- dies., Art. *Buxtehude, Dietrich*, in: *New GroveD* 3, S. 526-537
- dies., *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York u. London 1987
- SYNOFZIK, THOMAS, *Johann Jacob Froberger (1616-1667). Sarabande in c*, in: *Concerto* 109 (1995/96), S. 23-26
- ders., *Eine unbeachtete Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts*, in: *RB* (Druck in Vorbereitung) (Kurztitel: Synofzik Quelle)
- TITON DU TILLET, EVRARD, *Le Parnasse françois*, Paris 1732
- WALTER, HORST, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg. Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967
- WANGERMÉE, ROBERT, Art. *Brussels*, in: *New GroveD* 3, S. 394-399
- WECKERLIN, JEAN-BAPTISTE, *Musicians*, Paris 1877
- WELTER, FRIEDRICH, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950
- WOLFF, CHRISTOPH, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken*, in: Antjekathrin Graßmann u. a. (Hrsg.), *800 Jahre Musik in Lübeck. Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982*, Lübeck 1982, S. 64-79

- WOLFF, CHRISTOPH, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, in: BJ 1985, S. 99-118
- ders., *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374-386
- ZEHNDER, JEAN-CLAUDE, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, in: BJ 1988, S. 73-110