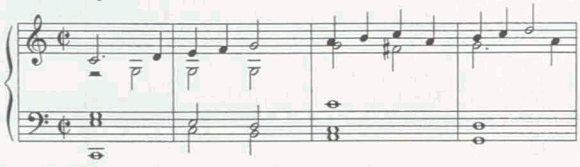
Eine unbekannte Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts

JÜRGEN HEIDRICH

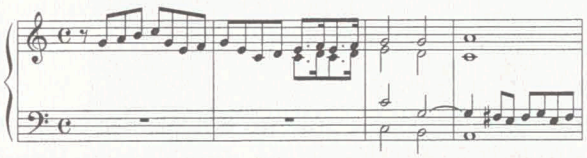
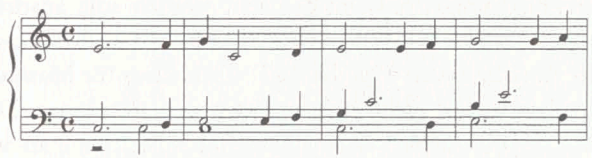
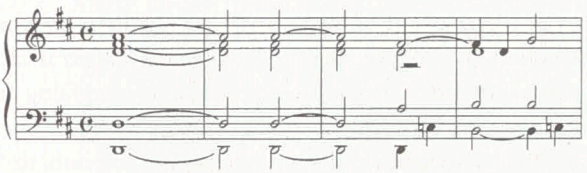
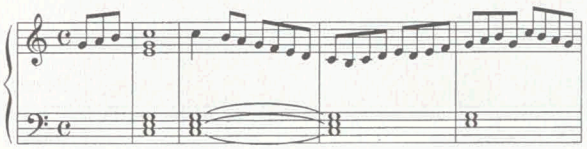
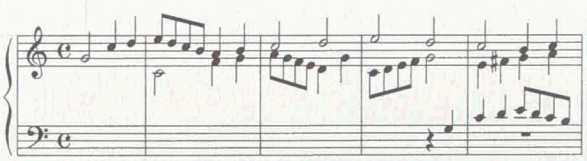
Bei der Sichtung einer dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen überlassenen Bücherlieferung aus dem Nachlass Heinrich Husmanns kam an unerwarteter Stelle eine handschriftliche Claviertabulatur zum Vorschein, die im folgenden vorläufig beschrieben und in vollständiger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

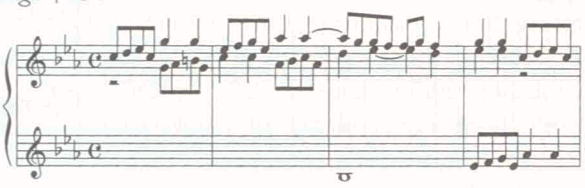
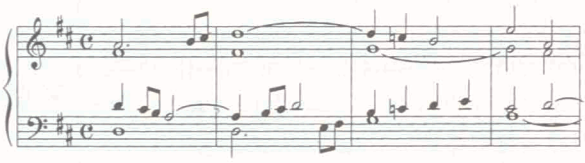
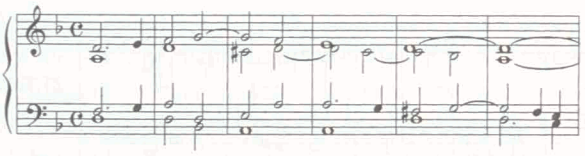
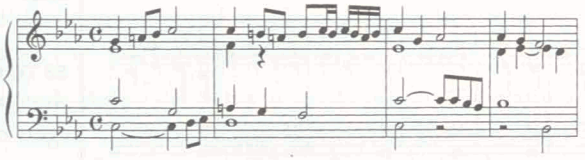
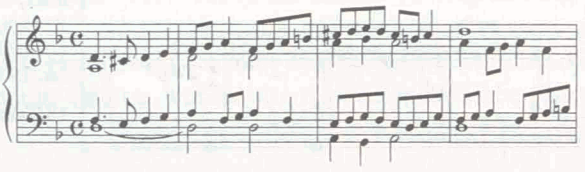
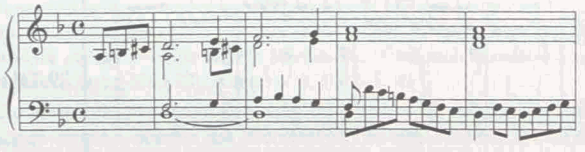
Dabei handelt es sich um einen einzigen Sexternio im Hochformat von etwa 34×20,5 cm; ob das Manuskript heute in der ursprünglichen Gestalt vorliegt oder vormals umfangreicher gewesen ist, lässt sich aus der Repertoireanordnung bzw. der äußeren Beschaffenheit nicht bestimmen. Insgesamt präsentiert sich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

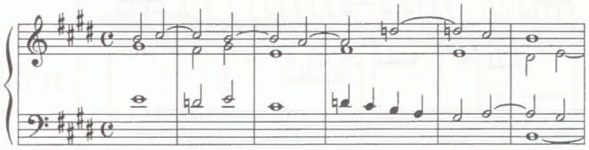
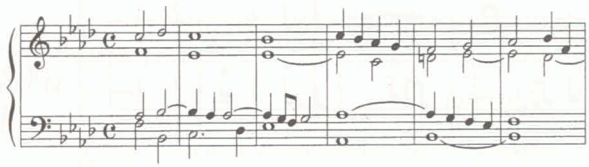
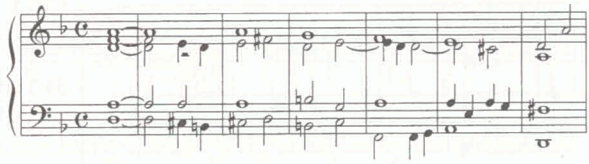
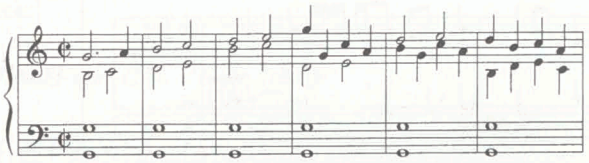
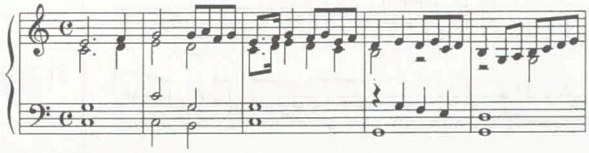
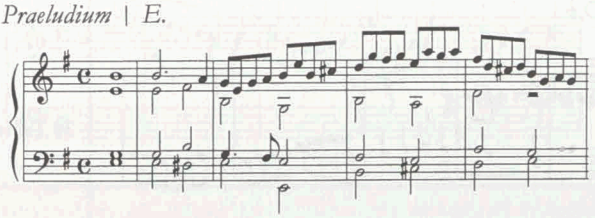
Inhalt[1]:

[Nr.] Folio	Bezeichnung	Bemerkungen
[1] 1r–1v	*Toccata* | *J. E. Kindermann*  *Pedal*	Unikat; Hinweis auf Pedalgebrauch; keine Fingersätze 63 Takte

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

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

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

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

Kommentar

1. Die Göttinger Tabulatur überliefert eine Sammlung von insgesamt 18 sogenannten ‚freien' Clavier- bzw. Orgelsätzen, darunter zwei Fugen, vier Toccaten, schließlich und vor allem zwölf Praeludien/Praeambula[2]. Choralbearbeitungen und sonstige liturgische Stücke fehlen, so dass eine vormalige gottesdienstliche Verwendung nicht ausdrücklich nahegelegt ist[3]. Offenbar handelt es sich eher um eine für den privaten Musizierbereich angelegte Sammlung; einige weitere Beobachtungen sollen diese These stützen. Die Niederschrift der 18 Stücke erfolgte nicht regelmäßig geordnet und sukzessive, sondern, wie Leerseiten fol. 3^{v} und 4^{v}–5^{v} nahelegen, gelegenheitsweise. Wahrscheinlich ist, dass die Kompilation zunächst nach einer heute nicht mehr ohne Einschränkungen erkennbaren tonartlich aufsteigenden Zusammengruppierung geschah. Danach ist vorstellbar, dass der Notist mit den Stücken in C (zunächst Dur, dann Moll) begonnen, zugleich aber auch Sätze ‚höherer' Tonarten (z. B. Nr. 8: *Praeludium* in D oder Nr. 16: *Toccata* in G) unter Reservierung entsprechender Leerseiten (für später einzufügendes Repertoire in den ‚dazwischenliegenden' Tonarten) in den hinteren Teil der Lage eingetragen hätte; die Lücken wurden nach und nach ausgefüllt, von einem bestimmten Zeitpunkt an unter Aufgabe des ursprünglichen Ordnungsprinzips. Stützen ließe sich diese Behauptung durch die Beobachtung, dass die tonartliche Anordnung häufig in den Fällen gestört ist, in denen die Sätze nicht zu Beginn einer Seite notiert wurden, somit Merkmale einer nachträglichen Einfügung aufweisen. Eine solche spätere (und gegen die intendierte Disposition verstoßende) Hinzufügung beträfe die Nummern 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15 und 17). Doch auch ohne diese Kompilationsthese wird noch hinreichend deutlich, dass sich im vorderen Teil des Manuskripts vor allem Stücke in C finden, während nach der Lagenmitte die Kompositionen in D, E, F usw. anzutreffen sind. Es bedarf keines näheren Hinweises, dass die Tonartendisposition nicht aufgrund musikalisch-zyklischer, sondern allein tonaler Sachverhalte getroffen wurde, eine Praxis, die man auch aus sonstigen Quellen der Zeit kennt[4].

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

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

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

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

je zwei Kompositionen erweitern[5]. Freilich ist, bis zum Abschluss umfassender repertoirebezogener und stilistischer Untersuchungen, Vorsicht geboten: Bemerkenswert ist jedenfalls und zu Zweifeln regt an, dass die vier fraglichen Sätze ausgerechnet in den repräsentativen, für einen Sammler relativ leicht zugänglichen Tabulaturdrucken Kindermanns und Scheidts nicht erscheinen. Gemeint sind Johann Erasmus Kindermanns 1645 erstmals[6] in Nürnberg erschienene *Harmonia organica* einerseits sowie die von Samuel Scheidt in drei Teilen veröffentlichte *Tabulatura Nova* von 1624 bzw. dessen sogenannte ‚Görlitzer Tabulatur' von 1650 andererseits: Bekanntlich ist der Bestand an einschlägigen Drucken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überschaubar schmal[7]. Vor dem Hintergrund der ebenfalls nur eingeschränkten handschriftlichen Überlieferung der Klavierwerke namentlich Kindermanns sind deshalb Zweifel an der Authentizität angebracht. Für weitere Unsicherheit sorgt ein zweiter Sachverhalt: Die beiden in der Göttinger Tabulatur Kindermann zugeschriebenen Toccaten wären seine einzigen Beiträge zu dieser Gattung. Besser fügt sich die mit „Sam. Scheidt" gezeichnete Toccata in das bekannte kompositorische Profil, doch erschwert der Umstand, dass die Komposition fragmentarisch vorliegt, die Möglichkeit einer präzisen Identifizierung. Allerdings erinnern bestimmte stilistische Besonderheiten dieser Göttinger Komposition an Phänomene, die aus der für Scheidt gesicherten Tastenmusik bekannt sind. In der fünften Variatio zur sogenannten „Cantio Belgica" *Ach du feiner Reiter* im ersten Teil der *Tabulatura Nova*[8] bezeichnet Scheidt die Repetition einzelner Noten zugleich in zwei Simmen als „Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave, manu tum dextra, tum sinistra", gibt also einen spiel- und klangtechnischen Hinweis für den Ausführenden[9]. Zwar ist der Tremoloeffekt in der Göttinger Tabulatur stets nur auf eine Stimme beschränkt, doch ist offenkundig, dass ein vergleichbarer Klangeindruck – wenn auch ohne explizite Bezeichnung – beabsichtigt ist, vgl. etwa T. 17 ff.[10]:

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

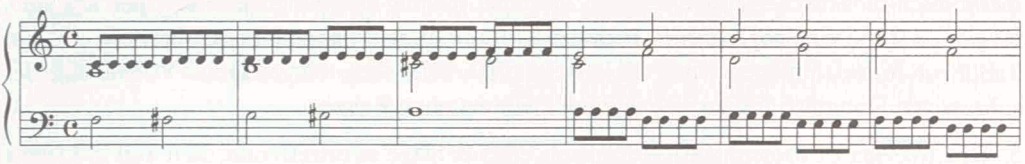
6 1665 erschien eine zweite Auflage.

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

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

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

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



Allein aus dieser Analogie auf die Authentizität der Göttinger Toccata zu schließen, erscheint vielleicht dennoch zu gewagt, denn nach der Publikation der *Tabulatura Nova* hätte der interessante Effekt ja auch durch einen unbekannten Meister ohne weiteres nachgeahmt werden können[11]. Akzeptiert man indes die Zuschreibungen und legt die Todesjahre der beiden genannten Komponisten (Scheidt † 1654, Kindermann † 1655) als terminus post quem non für die Entstehung zumindest dieser vier Kompositionen zugrunde, so dürfte die Terminierung der Göttinger Quelle „nach 1650" nicht gänzlich unrealistisch sein.

3. In der Göttinger Tabulatur wurde zweifelsohne die Absicht verfolgt, mehrheitlich kleindimensionierte Sätze zum Teil auch geringeren kompositorischen Anspruchs zusammenzustellen, wobei allerdings die Kindermann und Scheidt zugeschriebenen Kompositionen nicht nur in der äußeren Dimension, sondern auch in der musikalischen Qualität die Masse der kürzeren Stücke übertreffen[12]. Vor diesem Hintergrund wäre also die zuvor vorgetragene Skepsis gegen die Autorschaften zu relativieren, weil der Eindruck besteht, als seien hier anspruchsvollere Kompositionen mit solchen einfacheren, wenngleich nicht uninteressanten Zuschnitts vereinigt. Bemerkenswert ist, dass bisweilen für die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts entlegene Tonarten verwendet werden, so z. B. f-Moll in Nr. 14. Ein wenig stereotyp wirken hingegen die in etlichen Fällen ähnlichen Satzanfänge, etwa die Anfangspunktierung in den Nummern 1, 3, 9, 16 und 17; auch die akkordische Einleitung in Nr. 4 bzw. den zudem ähnlichen Nummern 13 und 14 wirkt nicht übermäßig inspiriert.

4. Bedeutung gewinnt indes die Quelle nicht nur durch den Repertoirezuwachs im engeren Sinne, sondern auch durch die über weite Strecken vorhandenen originalen Fingersätze, die aufschlussreiche Einblicke in die zeitgenössische Spielweise gewähren[13]; bemerkenswerterweise fehlen eben in den beiden Sätzen Kindermanns Angaben zur Applikatur. Ohne diesen aufführungspraktischen Fragenkomplex hier im Detail abzuhandeln bzw. orgelwissenschaftlichen und spieltechnischen Spezialuntersuchungen vorzugreifen[14], wird nach einer ersten Durchsicht deutlich, dass offenbar die Prinzipien der weit verbreiteten, sogenannten nord- und mitteldeutschen Spielweise angewandt sind. Die zum Teil außerordentlich dichten Fingersatzangaben lassen freilich noch einen anderen Schluss zu, der die vormalige Funktion in den Blick nimmt.

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

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

12 Vgl. aber die nachstehenden Ausführungen zur Komposition Sweelincks.

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

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

methodisch-didaktische Motive bei der Zusammenstellung eine Rolle gespielt haben könnten, es sich etwa um eine sogenannte „Incipienten-Handschrift" (Harald Vogel) handelt, also um Tabulatur-Aufzeichnungen eines Clavierschülers[15]. Die oben vorgetragene Vorstellung der sukzessiven Kompilation fügt sich in diese Deutung ohne Zwang.

5. Hinzuweisen ist sodann auf das am Ende etlicher Sätze anzutreffende, zum Teil in Details abweichende, doch grundsätzlich identische Schlusssignum[16]. Offensichtlich handelt es sich nicht bloß um eine beliebige ornamentale Kritzelei, sondern um eine, wenngleich nicht eindeutig bestimmbare, Buchstabenkombination im Sinne eines Monogramms[17]. Denkbar ist die Verbindung von C (oder E) mit T, F oder J und schließlich H. Da das Monogramm im Falle des Samuel Scheidt zugeschriebenen Praeludiums (Nr. 9) mit einer expliziten Komponistenzuschreibung kollidiert, dürfte es sich bei den Schlusssigna nicht um Komponisten-, sondern allenfalls um Schreiberinitialen handeln[18].

6. Welche Möglichkeiten des Repertoirezuwachses – von den Zuschreibungen an Scheidt und Kindermann einmal abgesehen – sich mit Hilfe der Göttinger Handschrift unter Umständen noch eröffnen können, sei an einem abschließenden Beispiel erläutert, dem anonymen *Praeambulum* Nr. 17. Tatsächlich konnte die Komposition als Toccata des Niederländers Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) identifiziert werden[19]. Dass ein Stück des vielleicht bedeutendsten Orgelmeisters der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts in einer zeitgenössischen Tabulatur überliefert ist, kann angesichts der reichhaltigen und breit gestreuten handschriftlichen Verbreitung des Sweelinckschen Œuvres kaum erstaunen[20]. Bezeichnend ist vielmehr die Art der Überlieferung. Nicht nur ist die sonst als *Toccata* bzw. *Fantasia* bezeichnete Komposition[21] hier als *Praeambulum* betitelt: Gravierender noch ist, dass die ursprünglich 104 Takte lange, umfängliche *Toccata* in der Göttinger Handschrift auf nicht mehr als 18 Takte zusammengeschrumpft ist. Von der für Sweelinck zweifelsfrei gesicherten Toccata finden sich in der Göttinger Quelle – mit kleineren Abweichungen – nur die ersten elf Takte, dann erfolgt ein Bruch des musikalischen Verlaufs mit rasch kadenzierender Schlussbildung. Das Phänomen erinnert stark an vergleichbare Manipulationen Sweelinckscher Sätze, wie man sie etwa auch aus dem Berliner Ms. 340 der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums kennt[22]. Dort sind, an anderen Stücken, ähnliche Eingriffe und Umgestaltungen vorgenommen worden, die zum Teil als Pasticcio-, zum Teil als Parodieverfahren bezeichnet wer-

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

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

17 Abbildung im Anhang.

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

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

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

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

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

den können[23]: Die *Fantasie* Nr. 2 des Berliner Manuskripts bringt nur die ersten 13 Takte einer Toccata Sweelincks[24], ehe das Stück anders fortgesetzt wird. Und die in Berlin anschließende *Fantasie* (Nr. 3) wählt sogar ein Mittelstück (T. 41–67) aus der gleichen Vorlage als Beginn: Aus einer Toccata Sweelincks wurden auf diese Weise zwei Fantasien[25]. In der Berliner wie der Göttinger Quelle ist nicht nur dasselbe Verfahren der Verkürzung gewählt, sondern auch in gleicher Weise eine gattungsspezifische Umbenennung des neugeschaffenen Produkts vorgenommen worden. Dass im Zuge noch zu leistender umfassender Repertoireuntersuchungen weitere Identifizierungen von Sätzen der Göttinger Claviertabulatur gelingen könnten, erscheint vor dem Hintergrund dieser Verfahrensweise nicht unwahrscheinlich.

Anhang

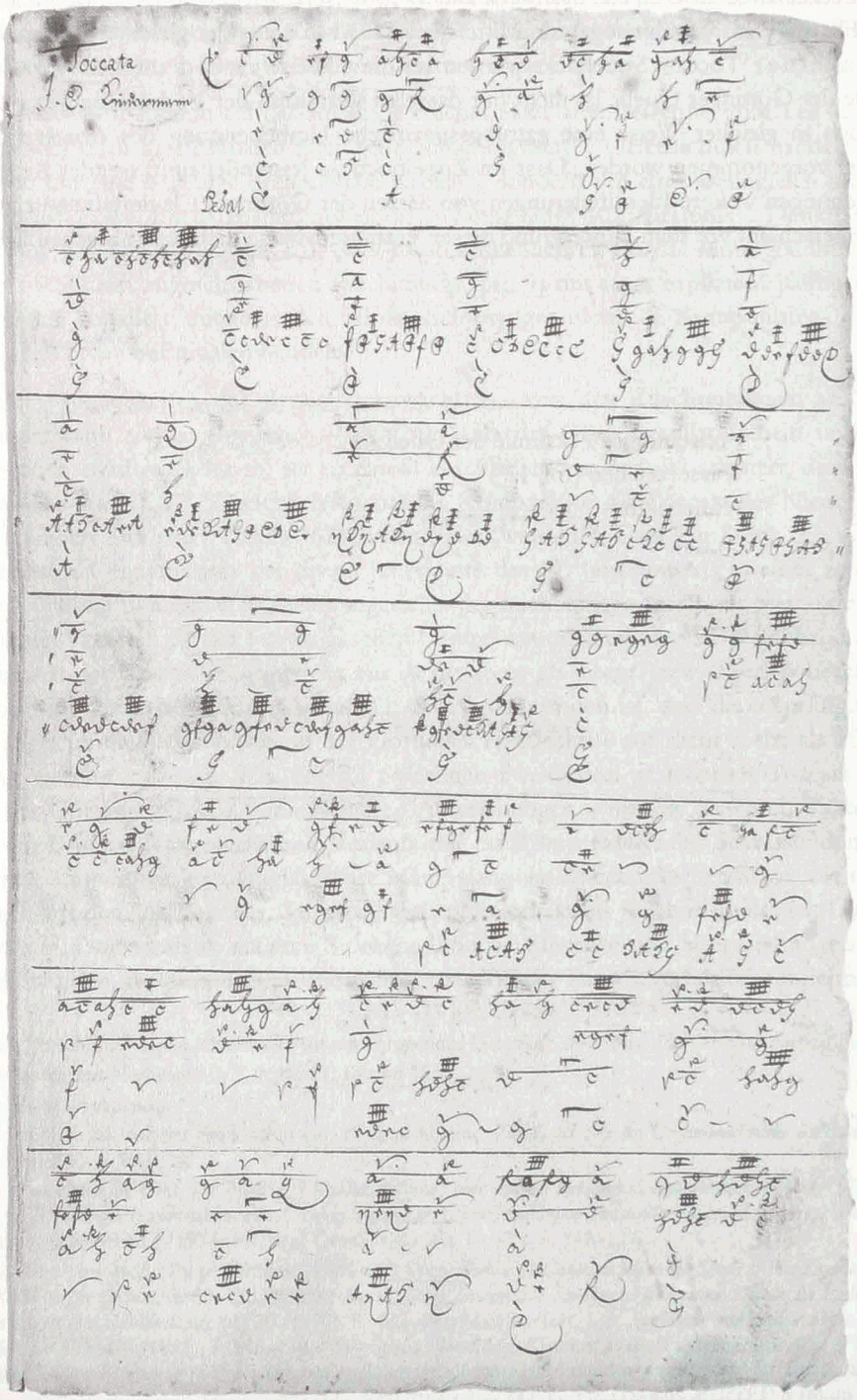
S. 80–99: Vollständiges Faksimile der Quelle
S. 100: Wasserzeichen (fol. 12r)
S. 100: Schlusssigna

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

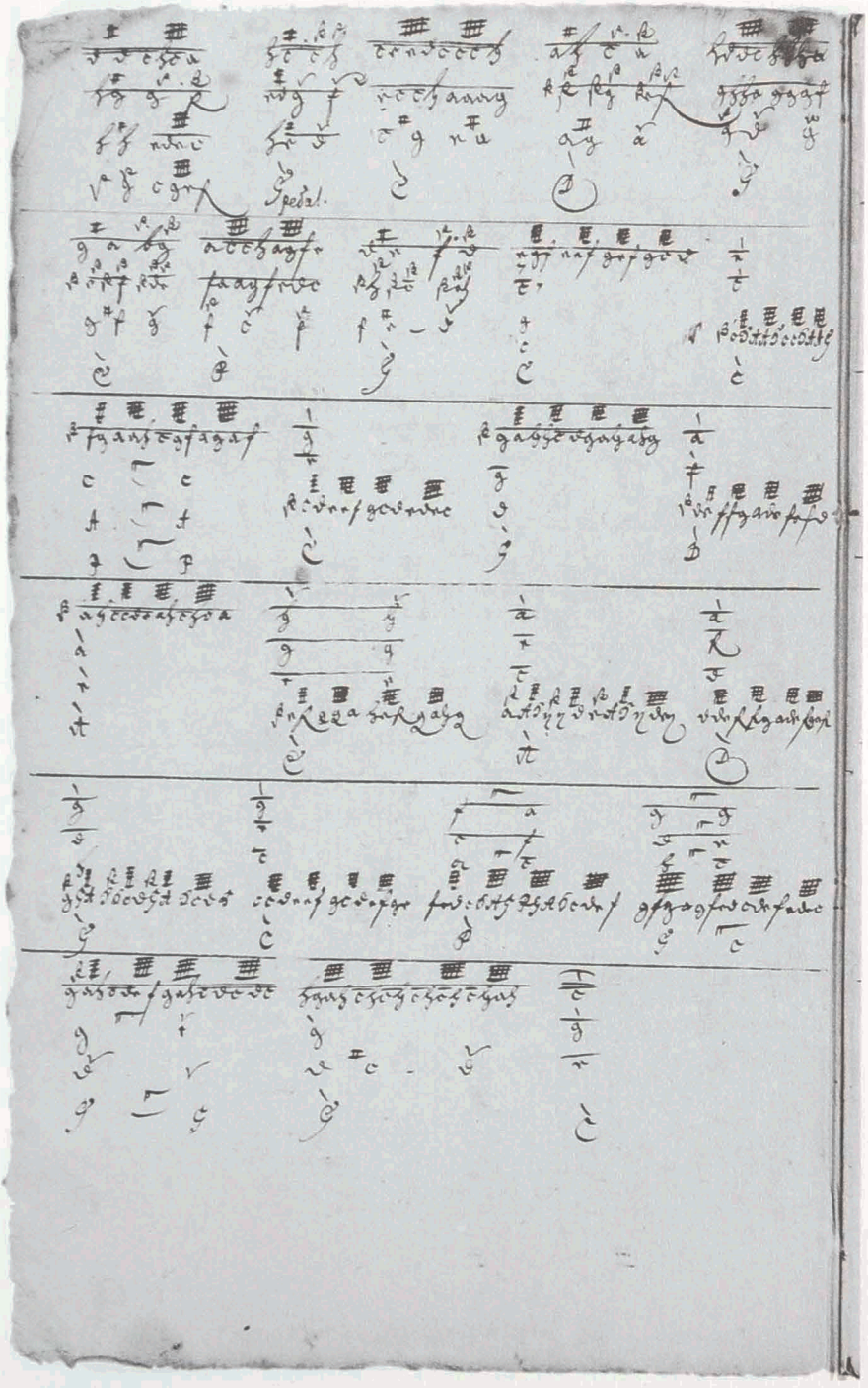
24 *Werken* I, Nr. 20 bzw. *Opera Omnia* I/1, Nr. 15.

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

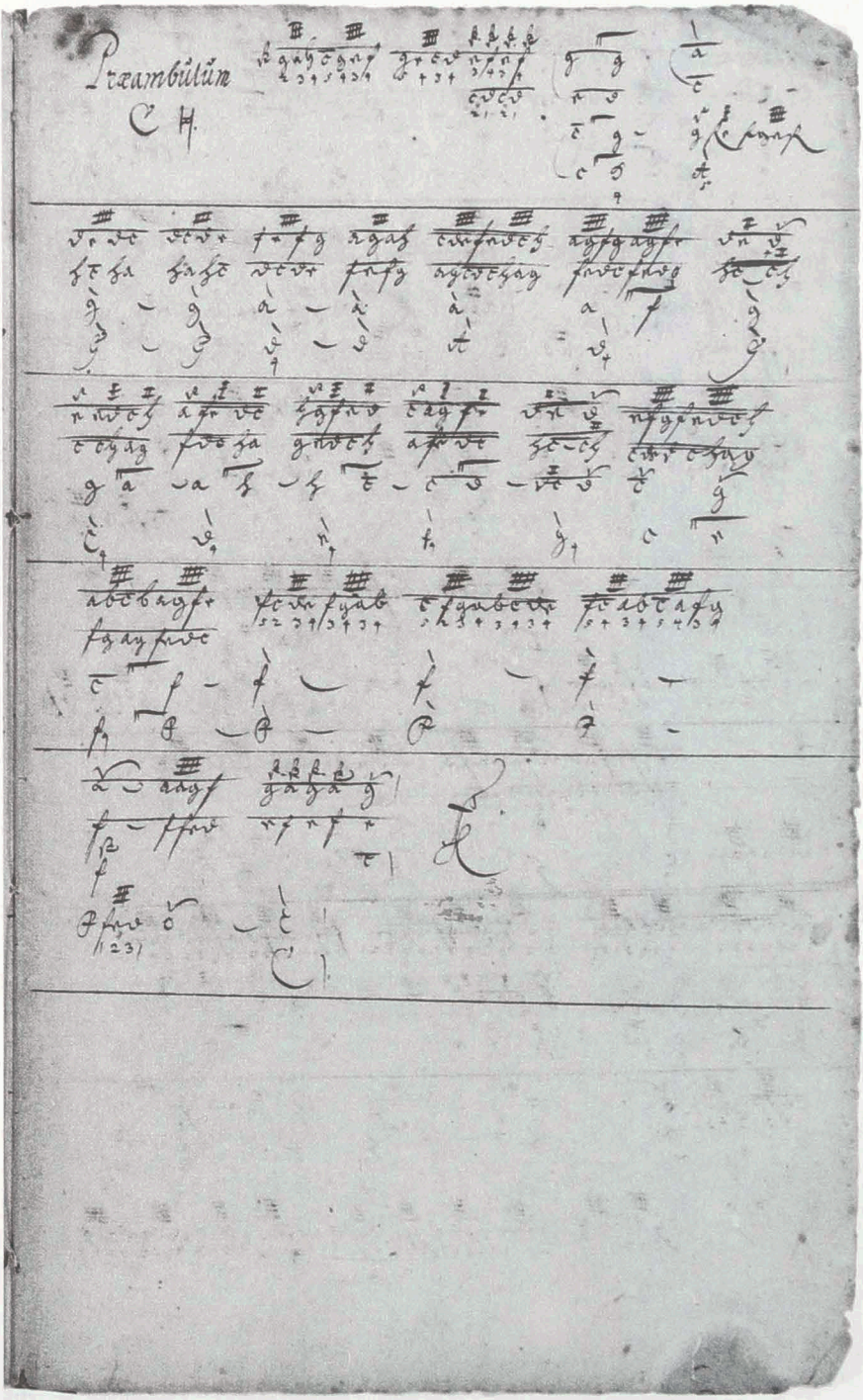
fol. 1r



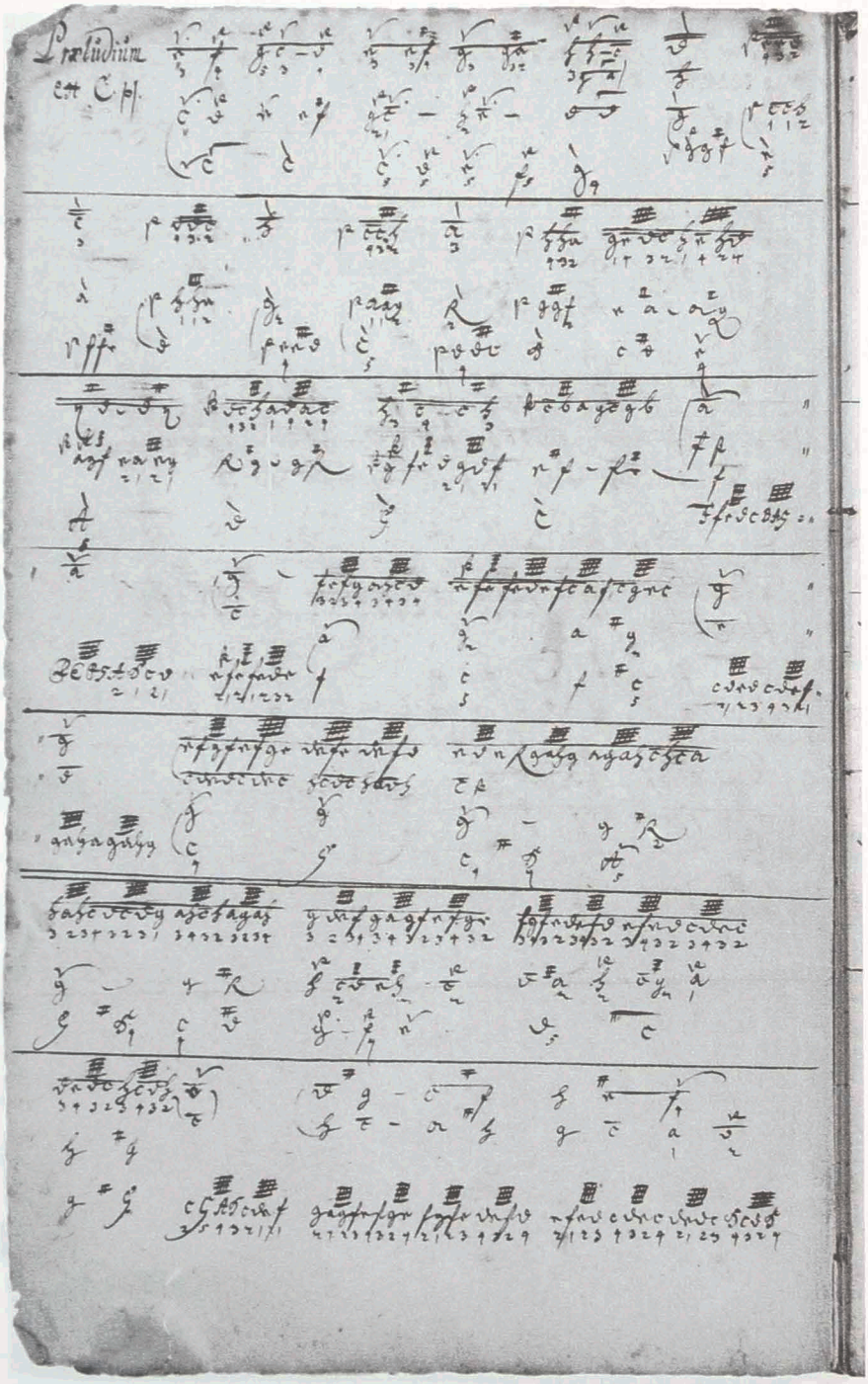
fol. 1v



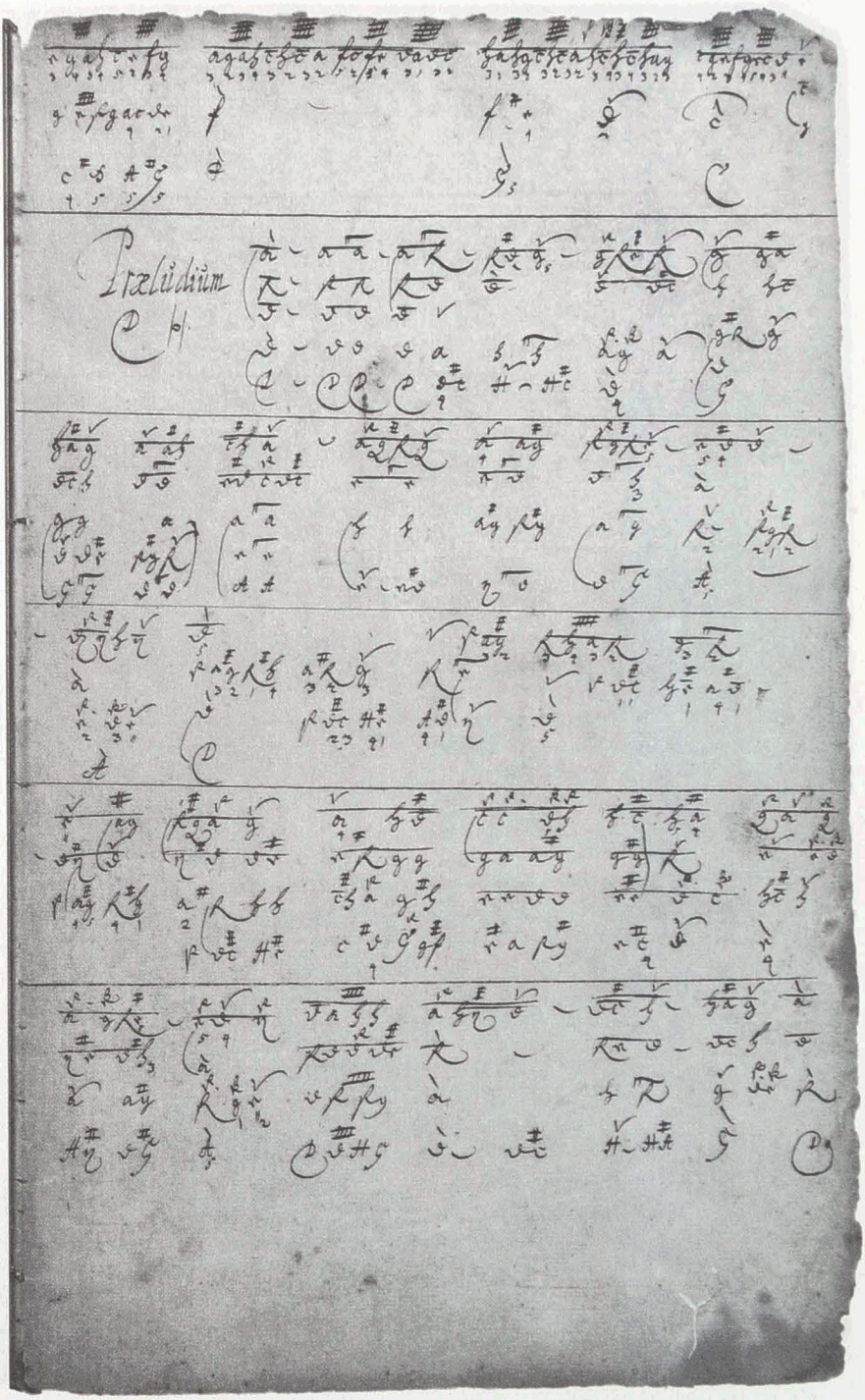
fol. 2r



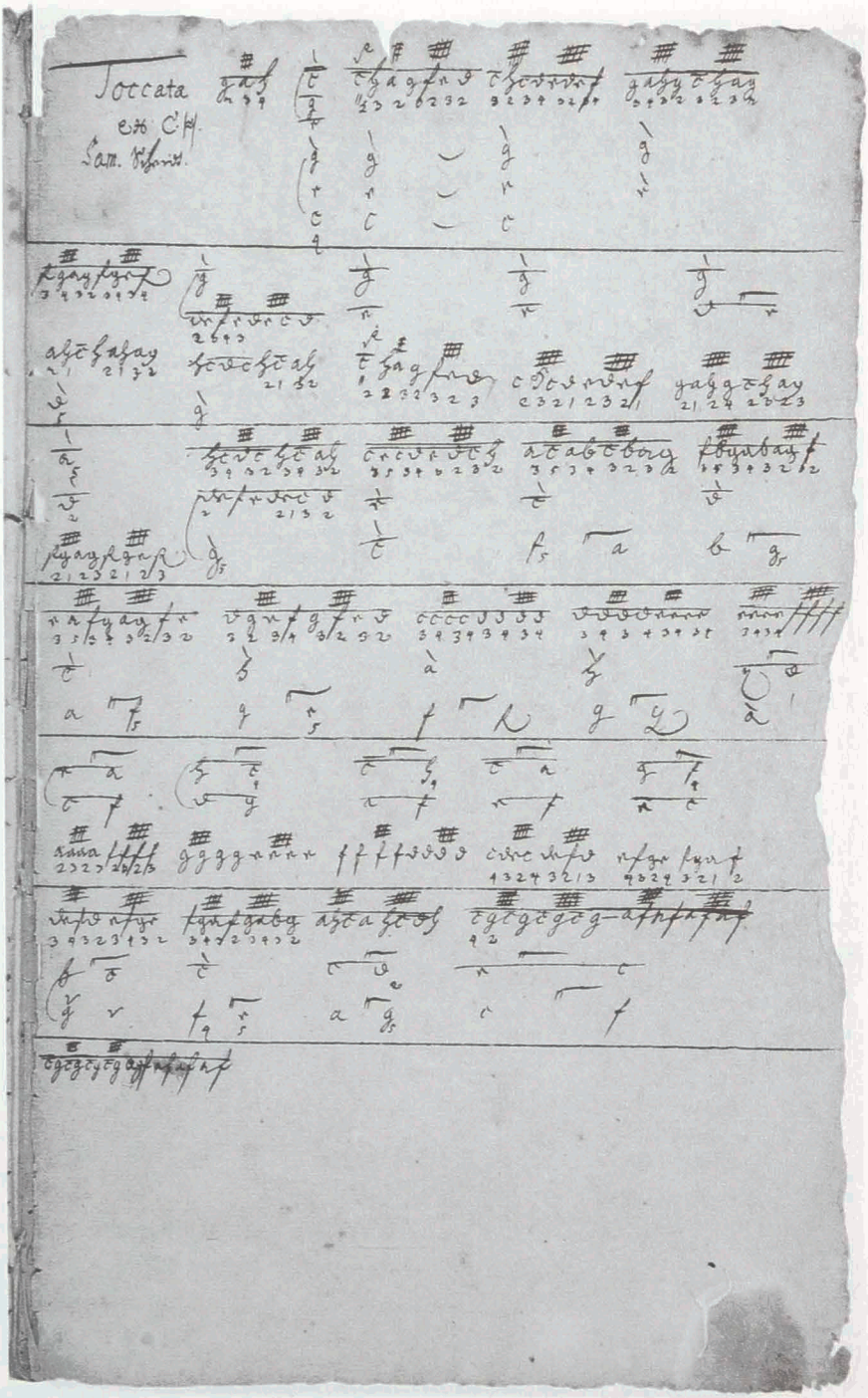
fol. 2^{v}



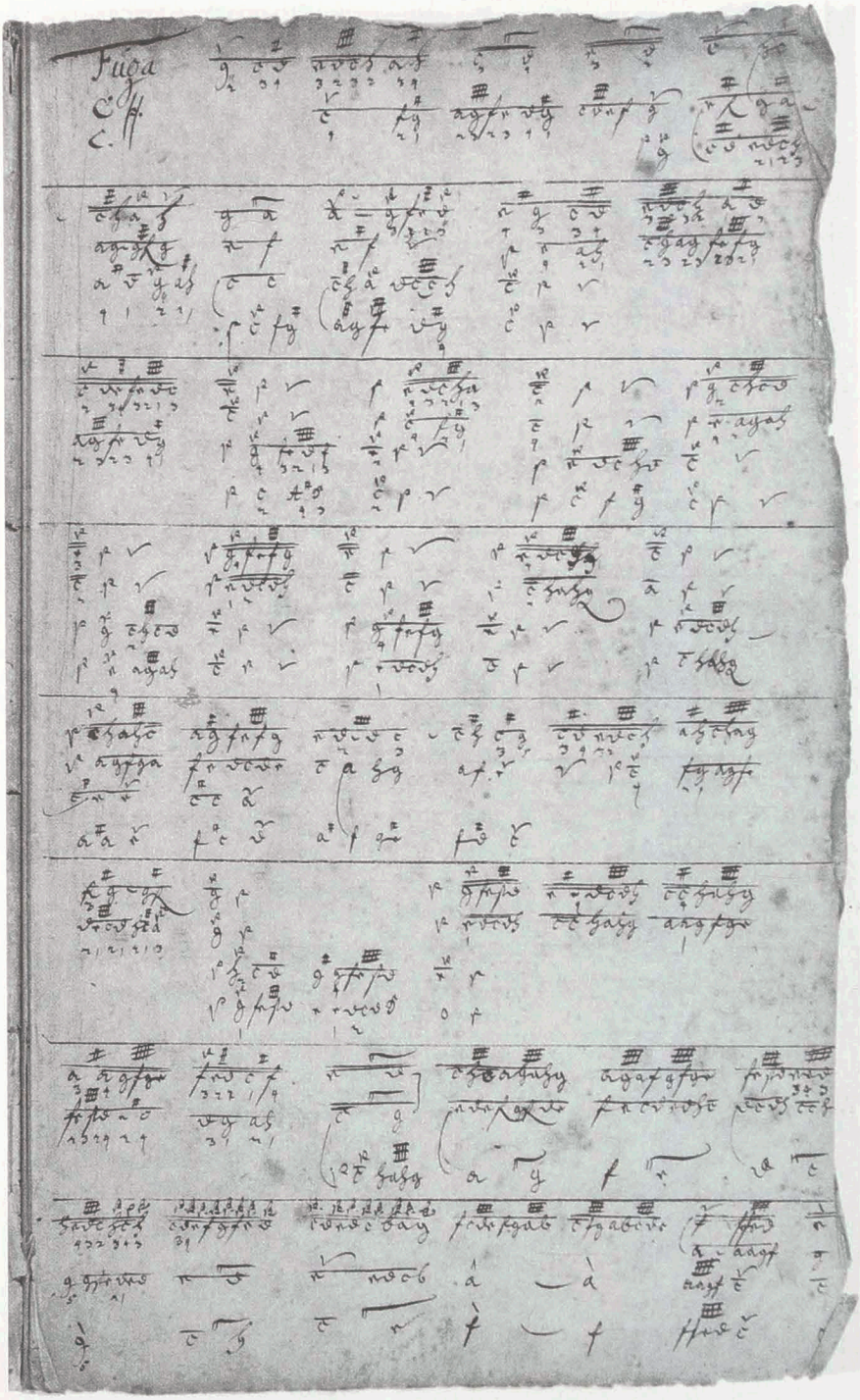
fol. 3r



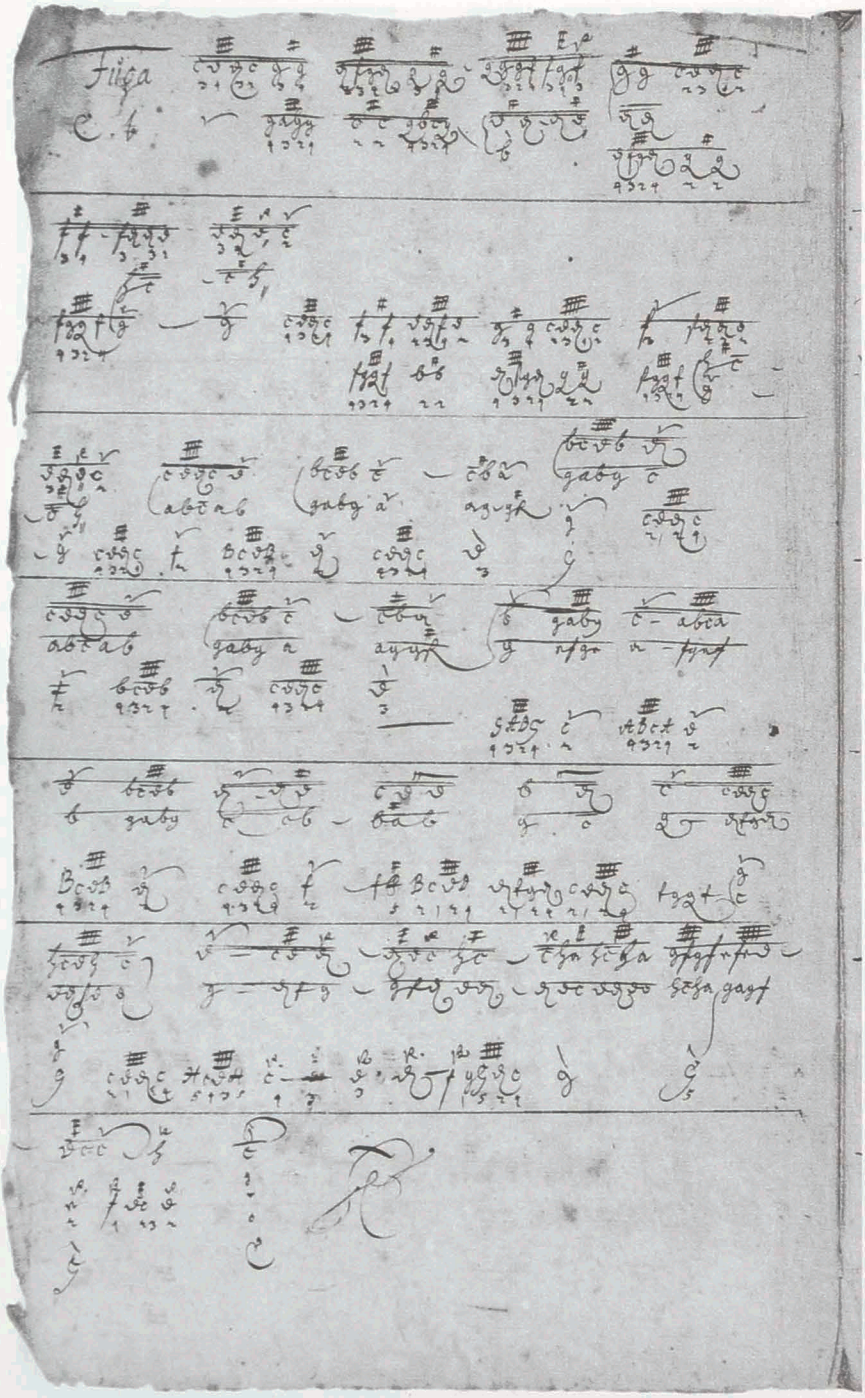
fol. 4r



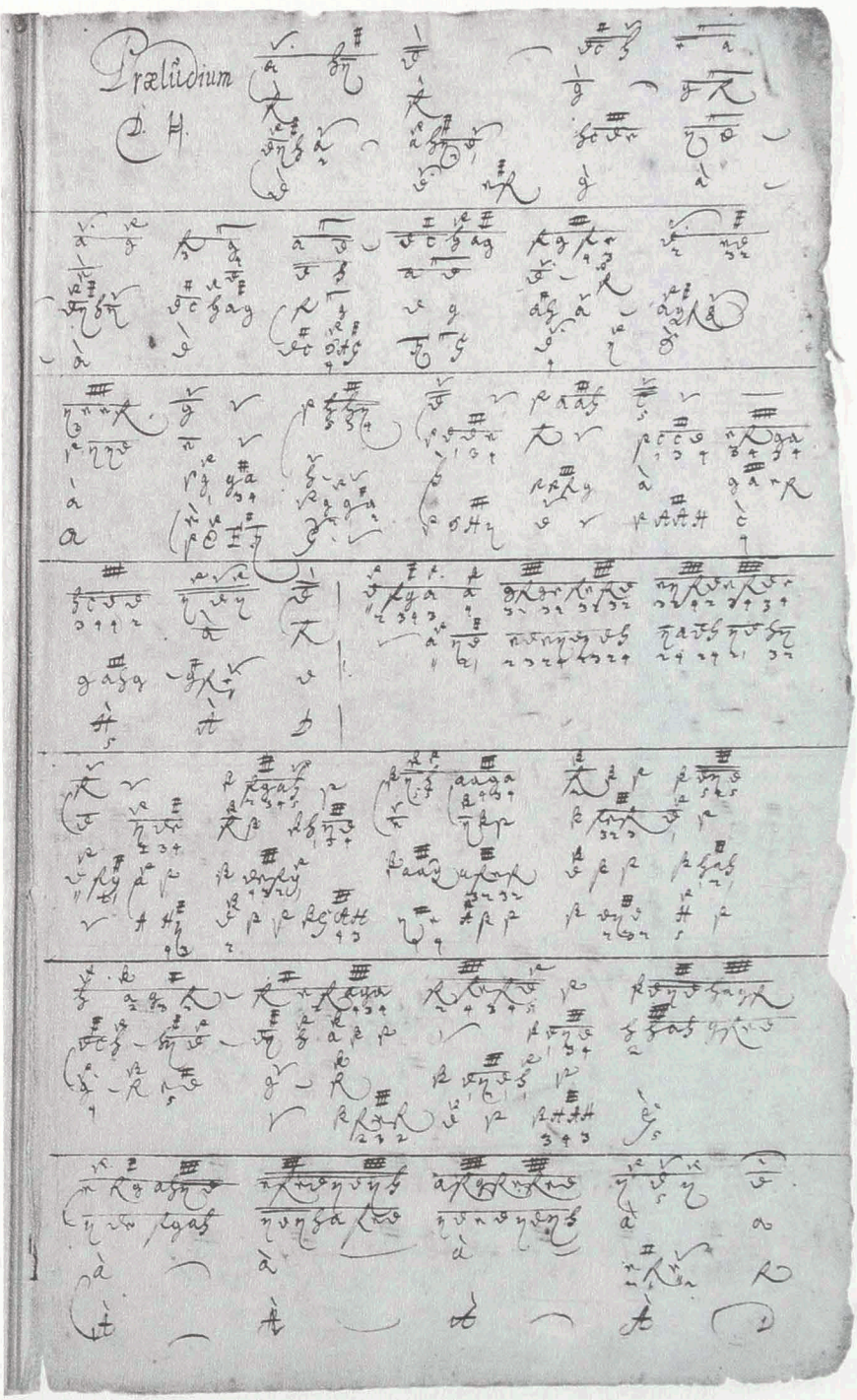
fol. 6r



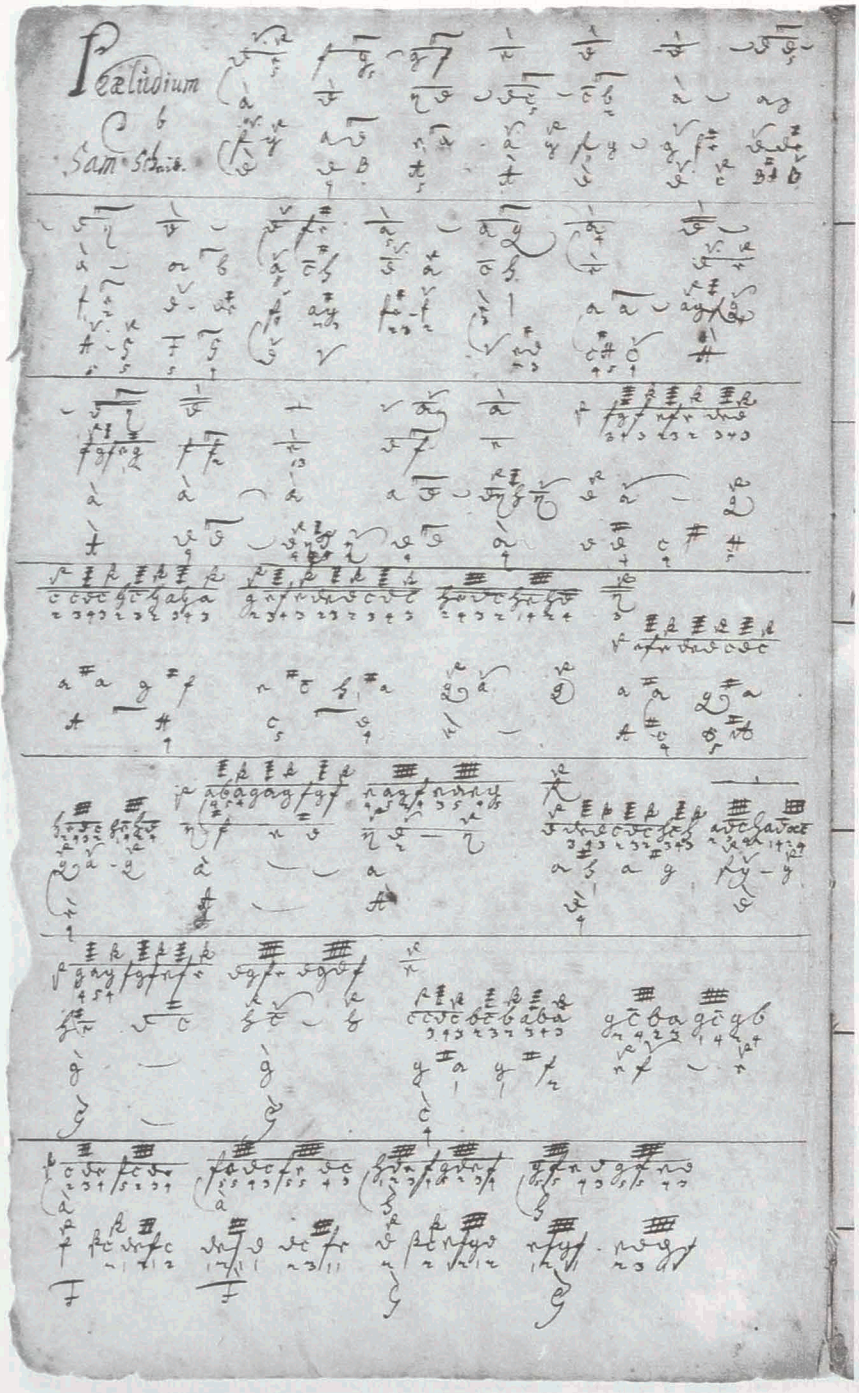
fol. 6v



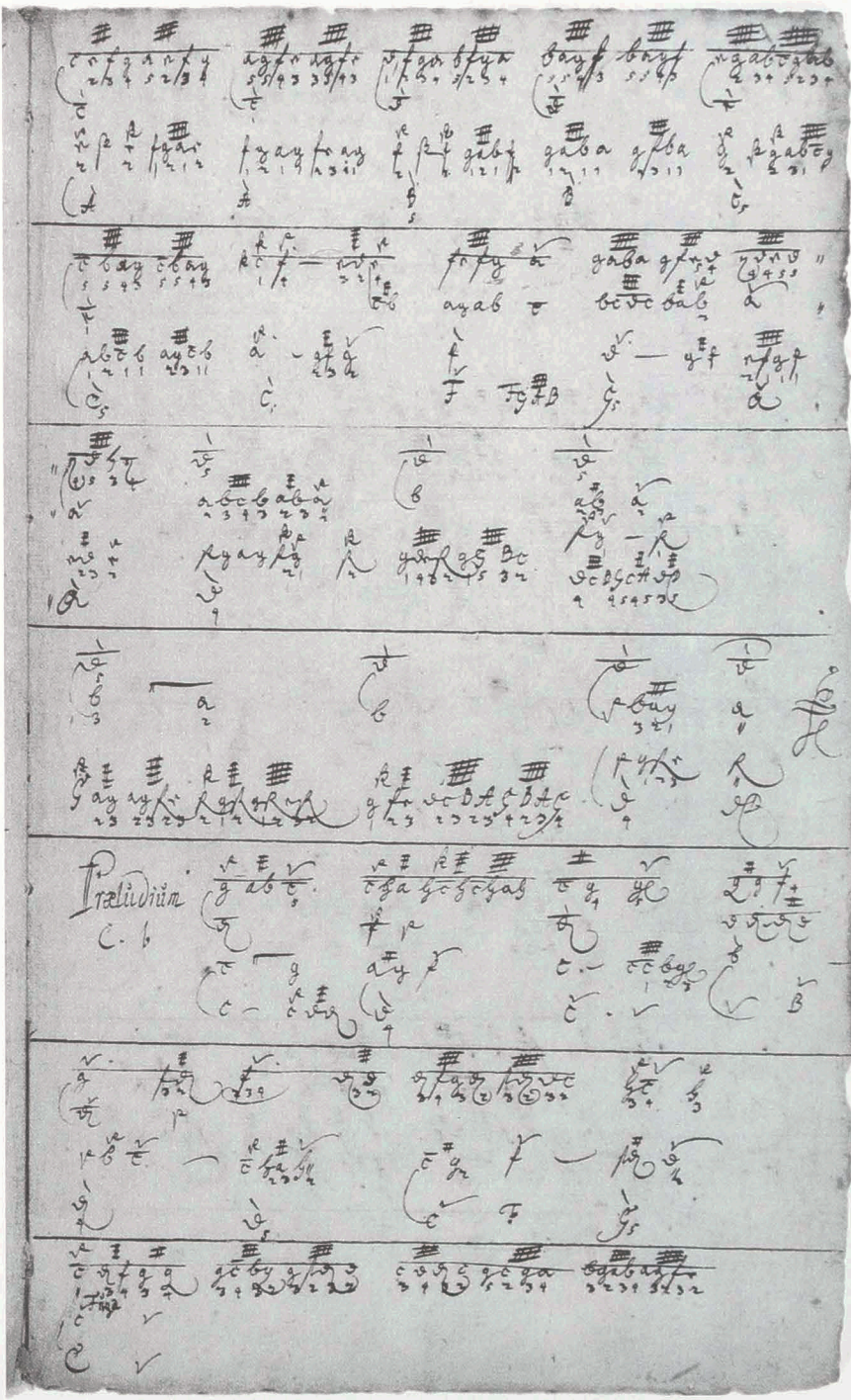
fol. 7r



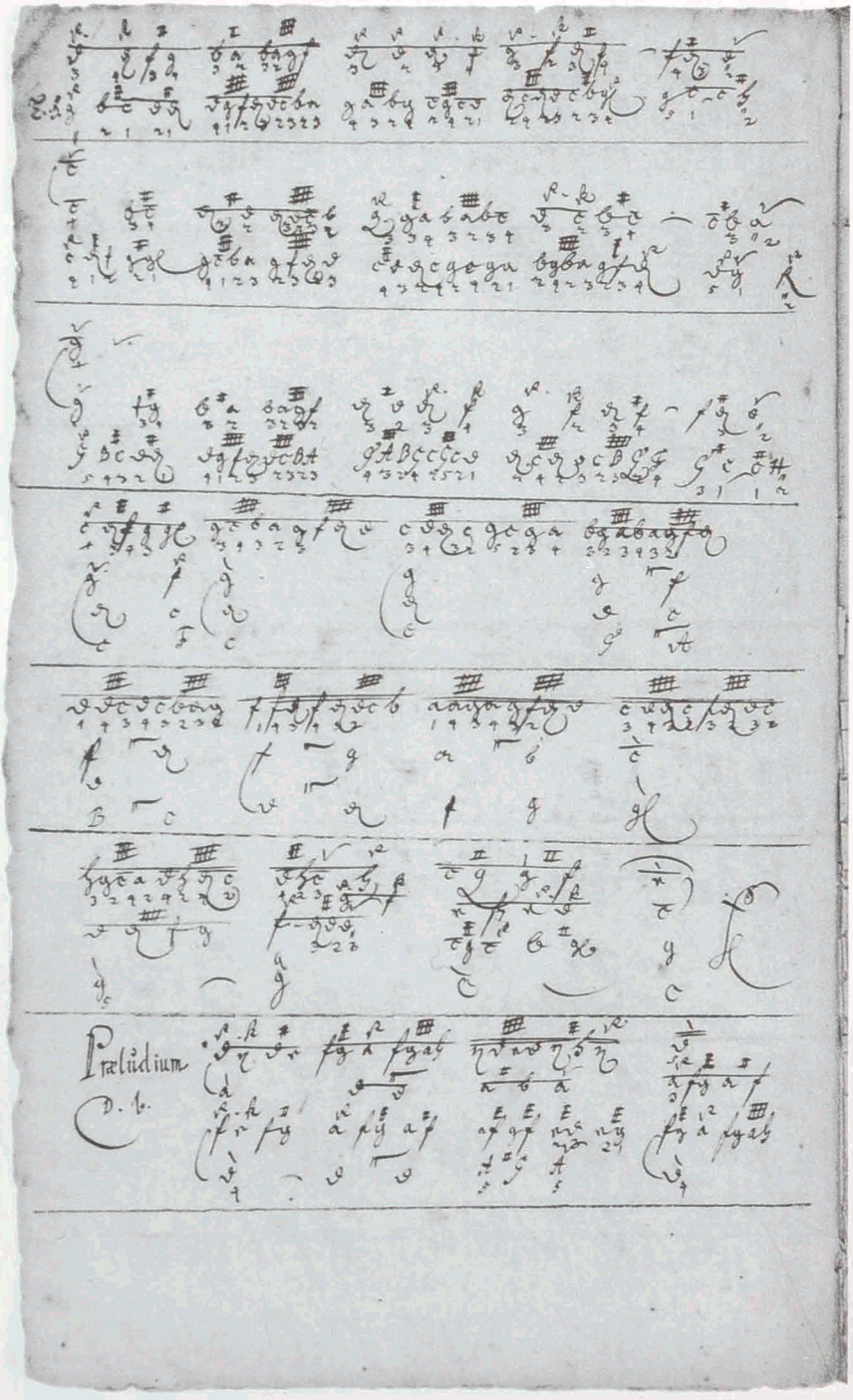
fol. 7v



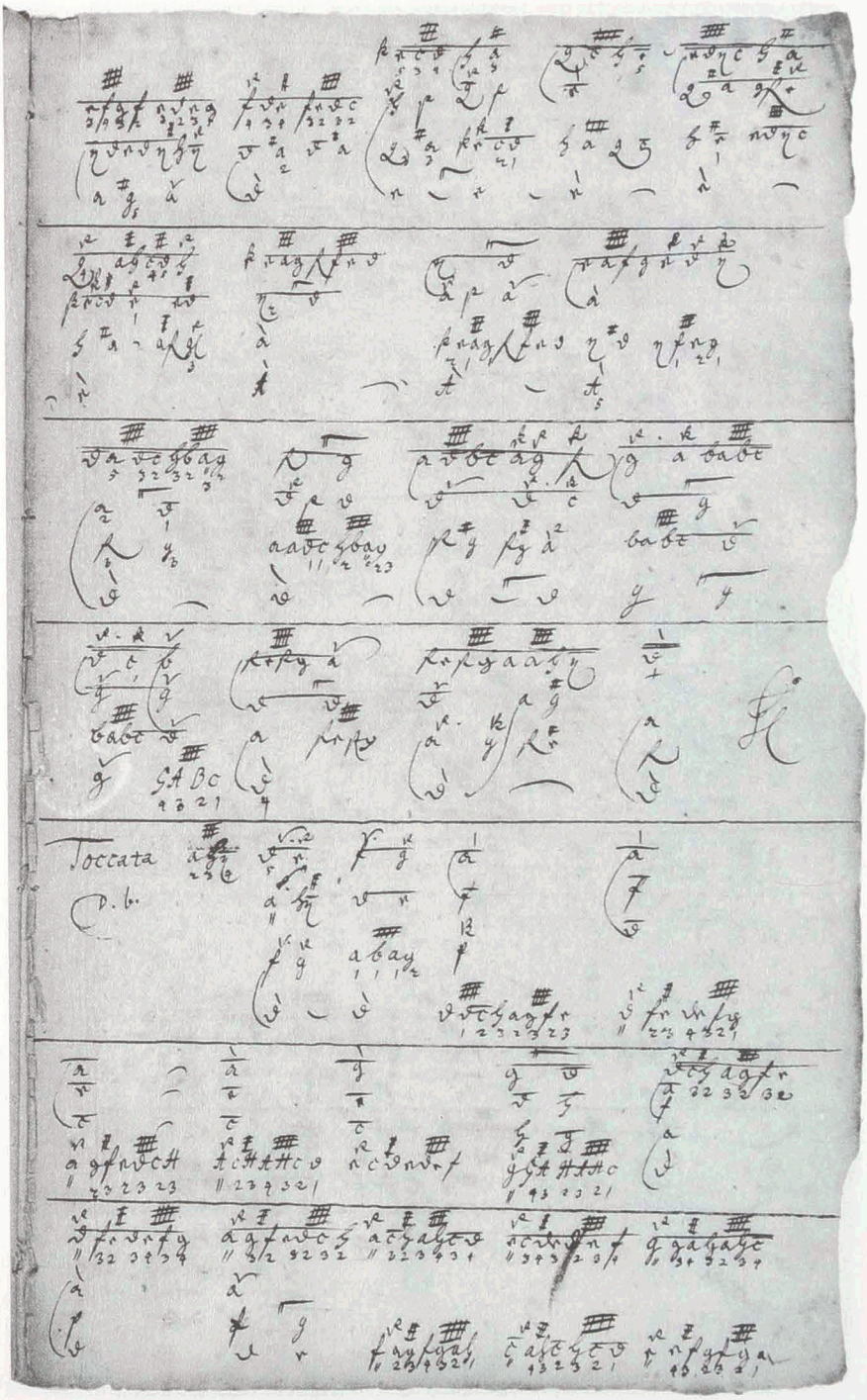
fol. 8r



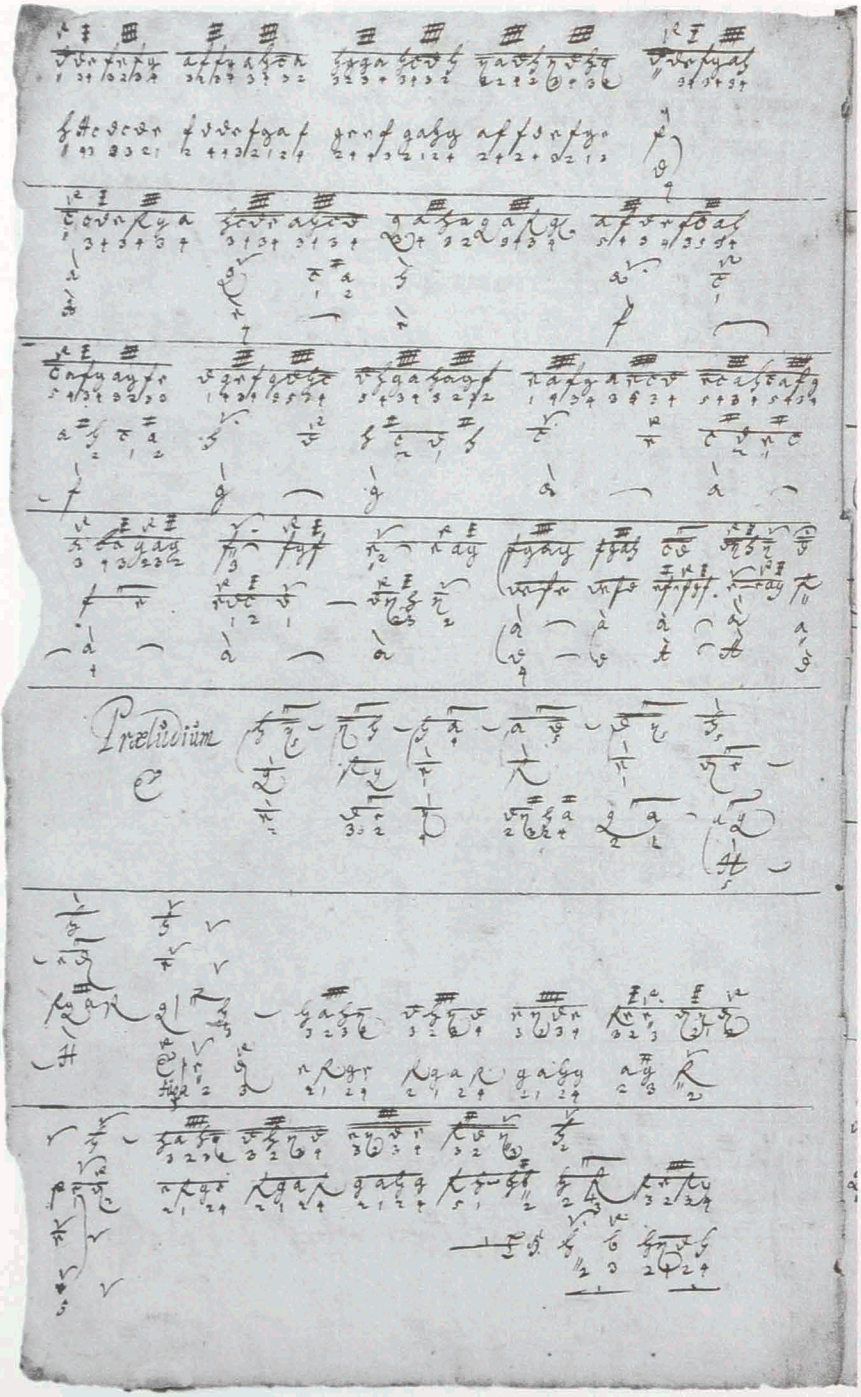
fol. 8v



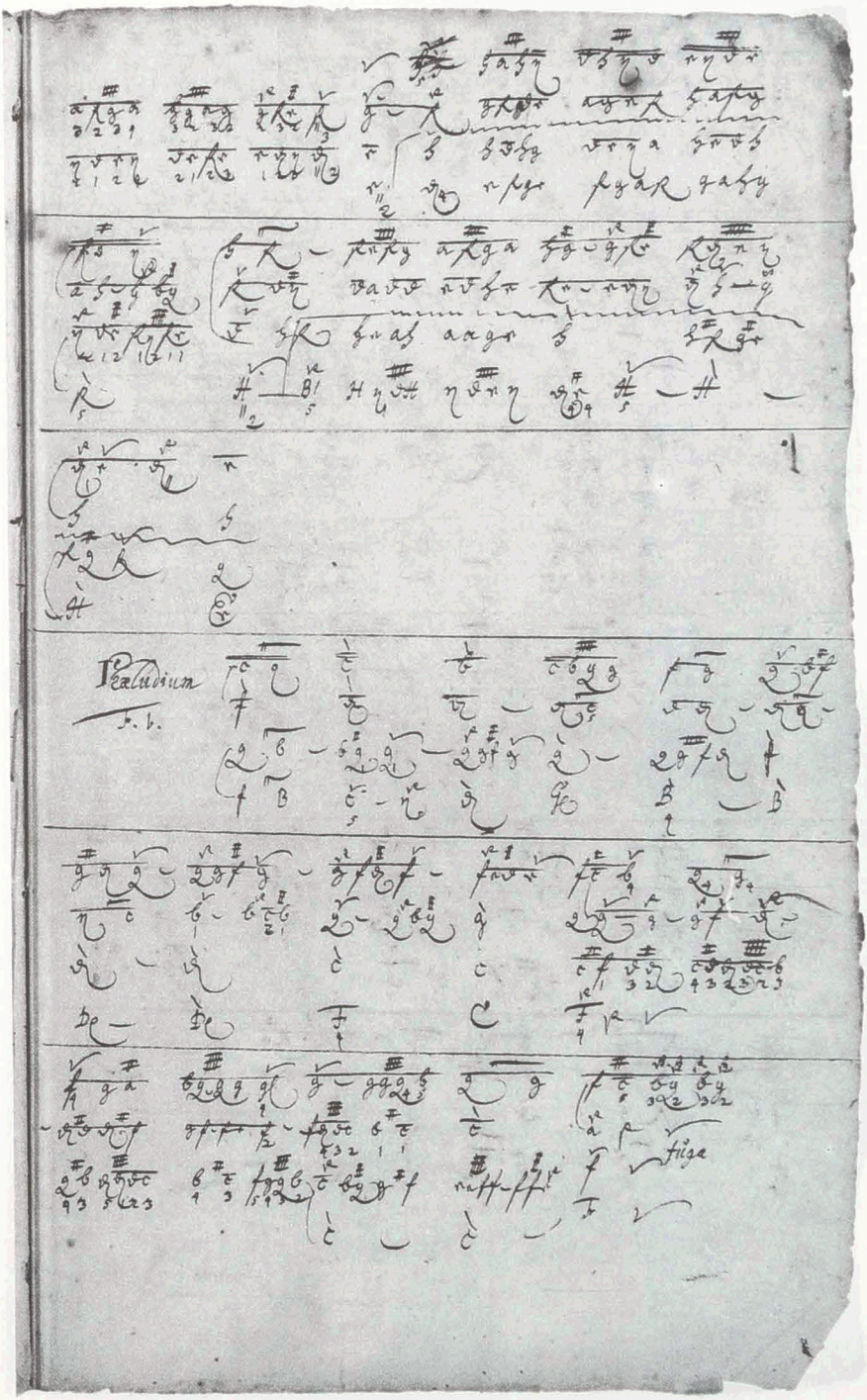
fol. 9r



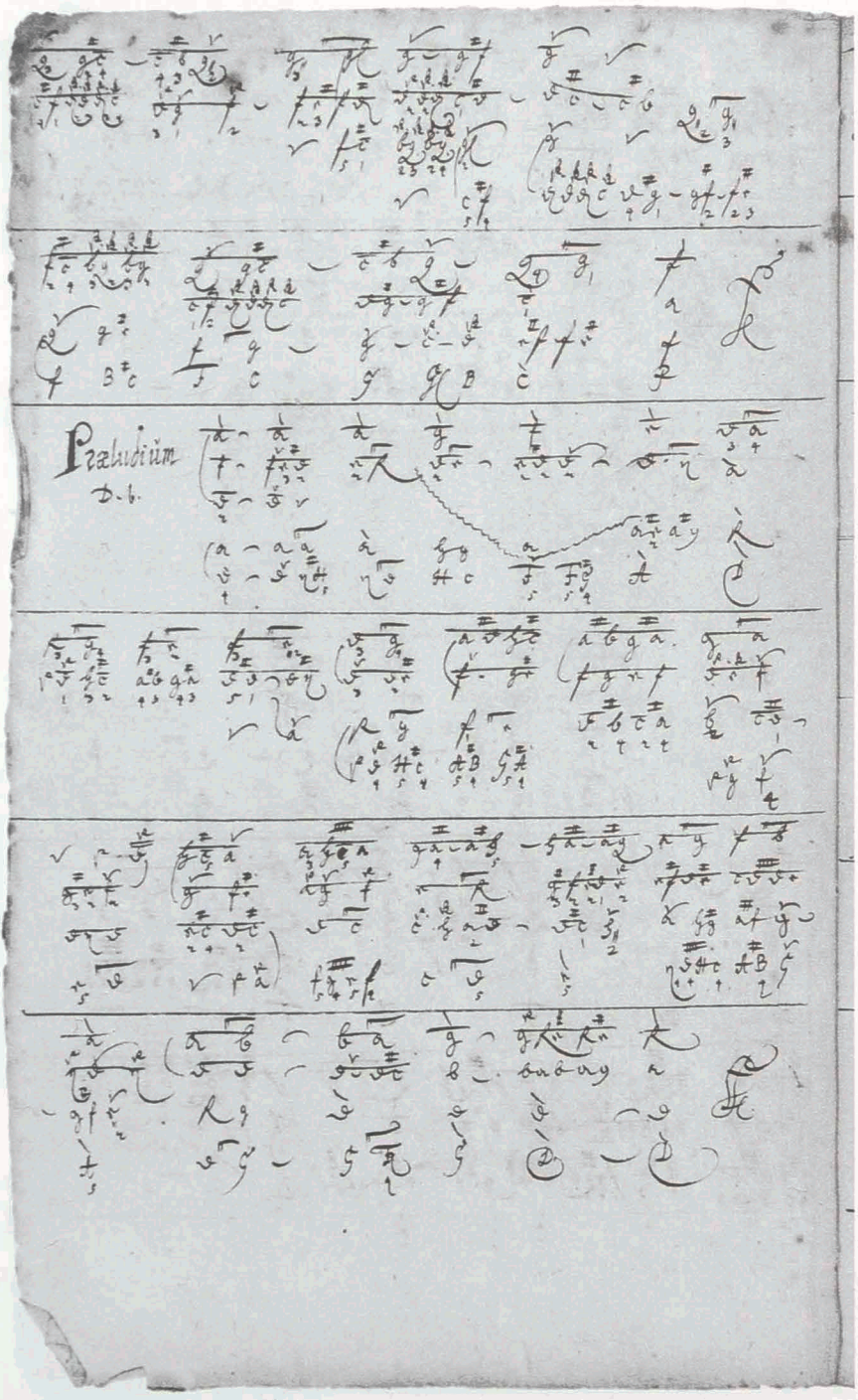
fol. 9v



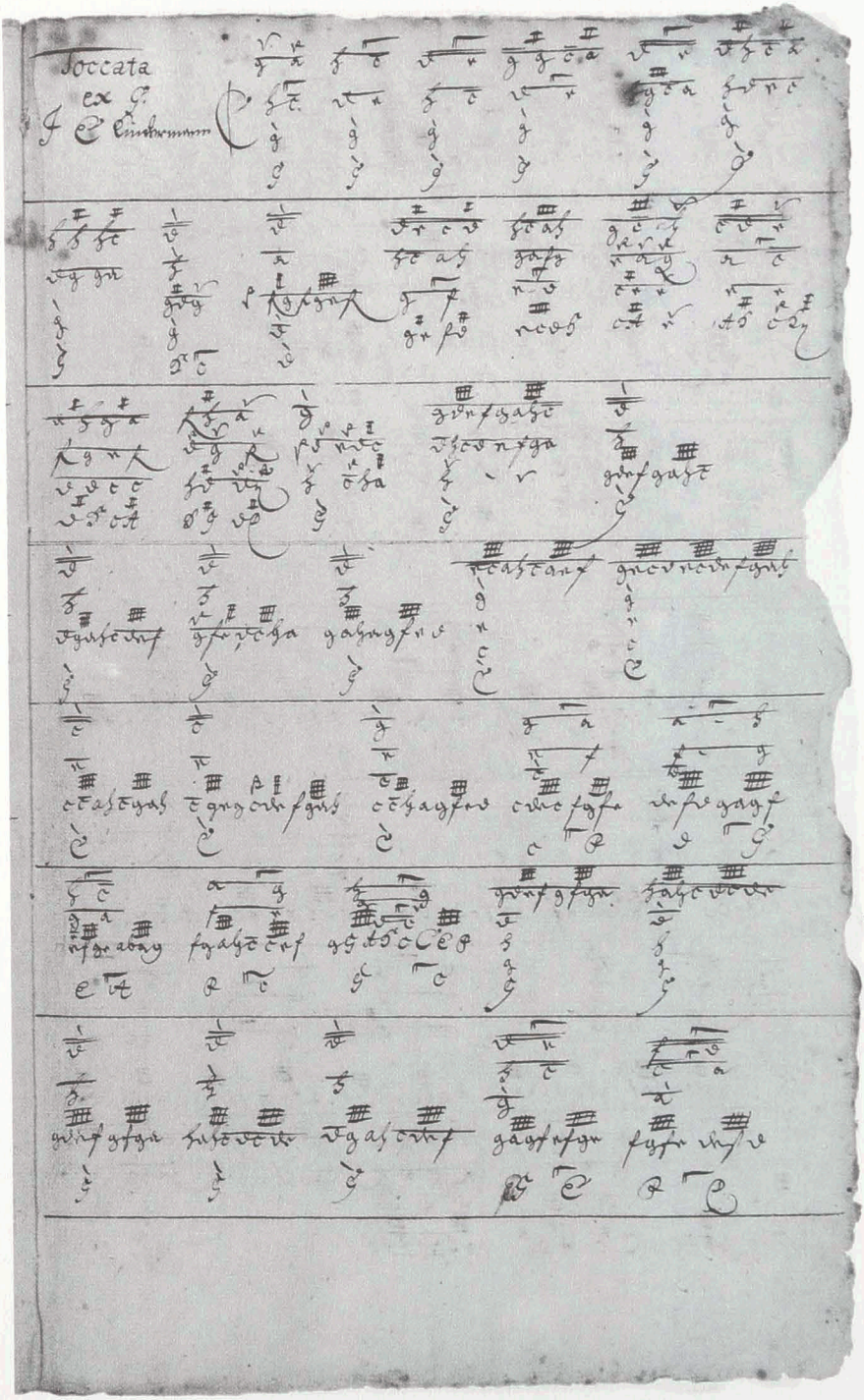
fol. 10r



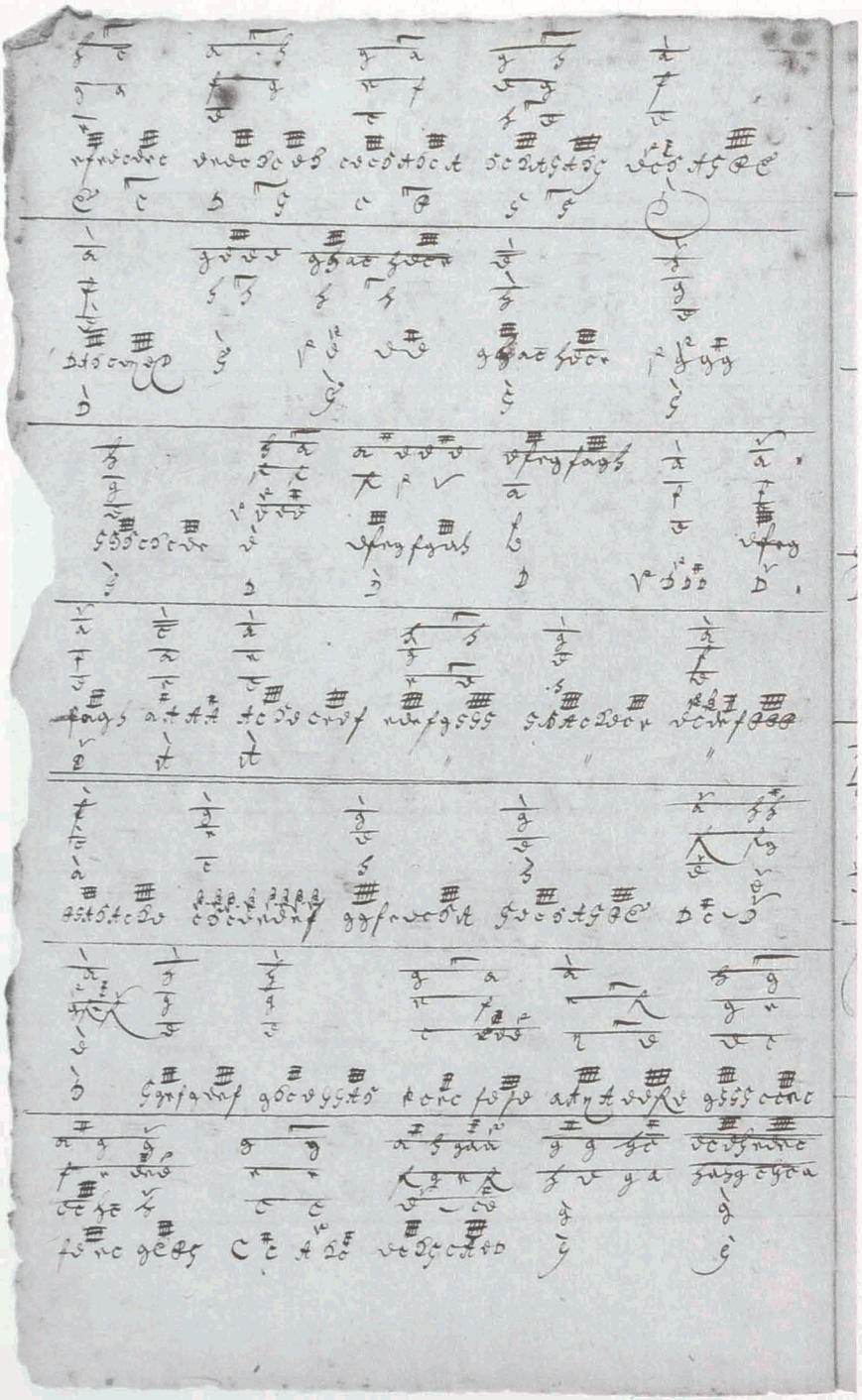
fol. 10^{v}



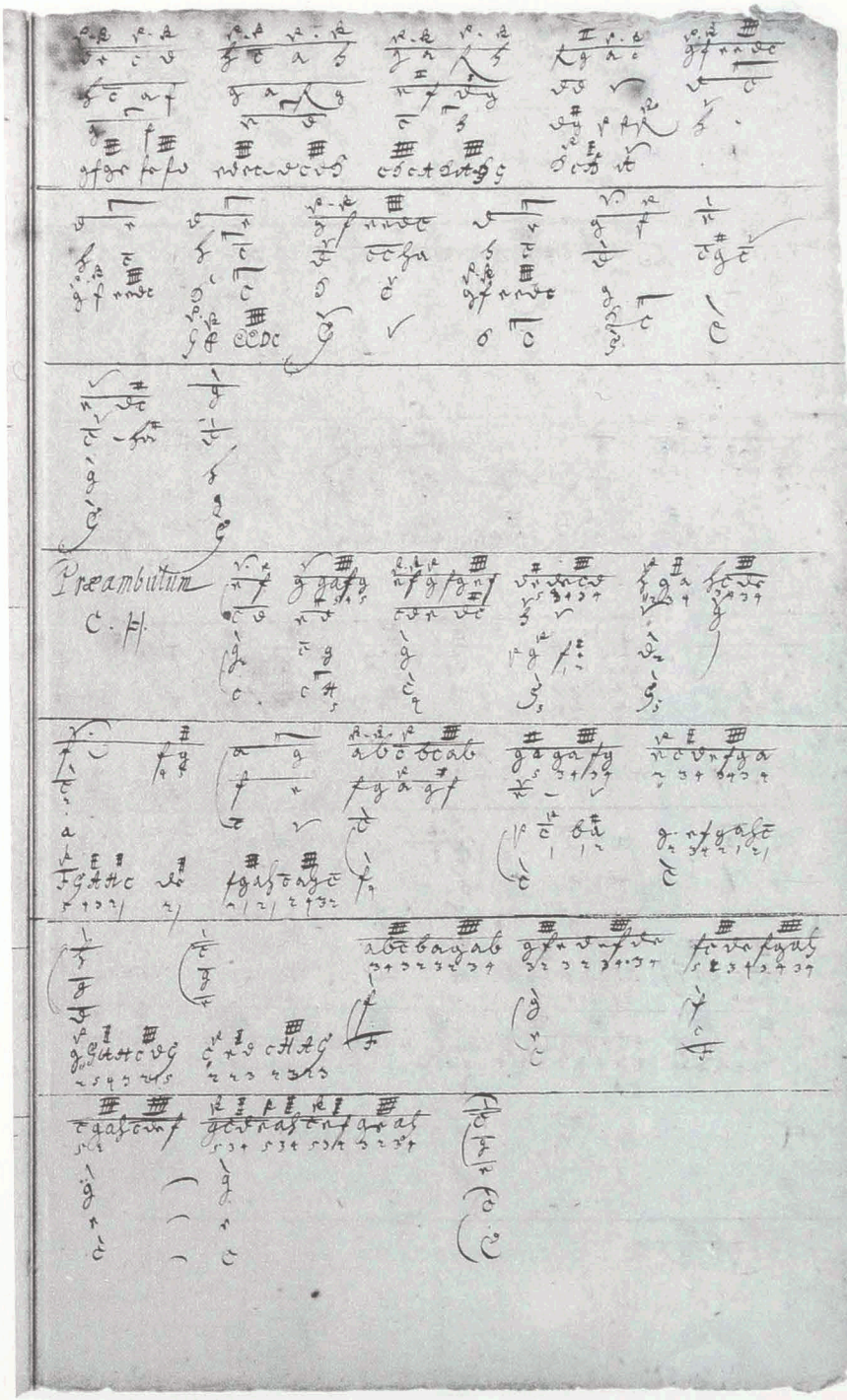
fol. 11r



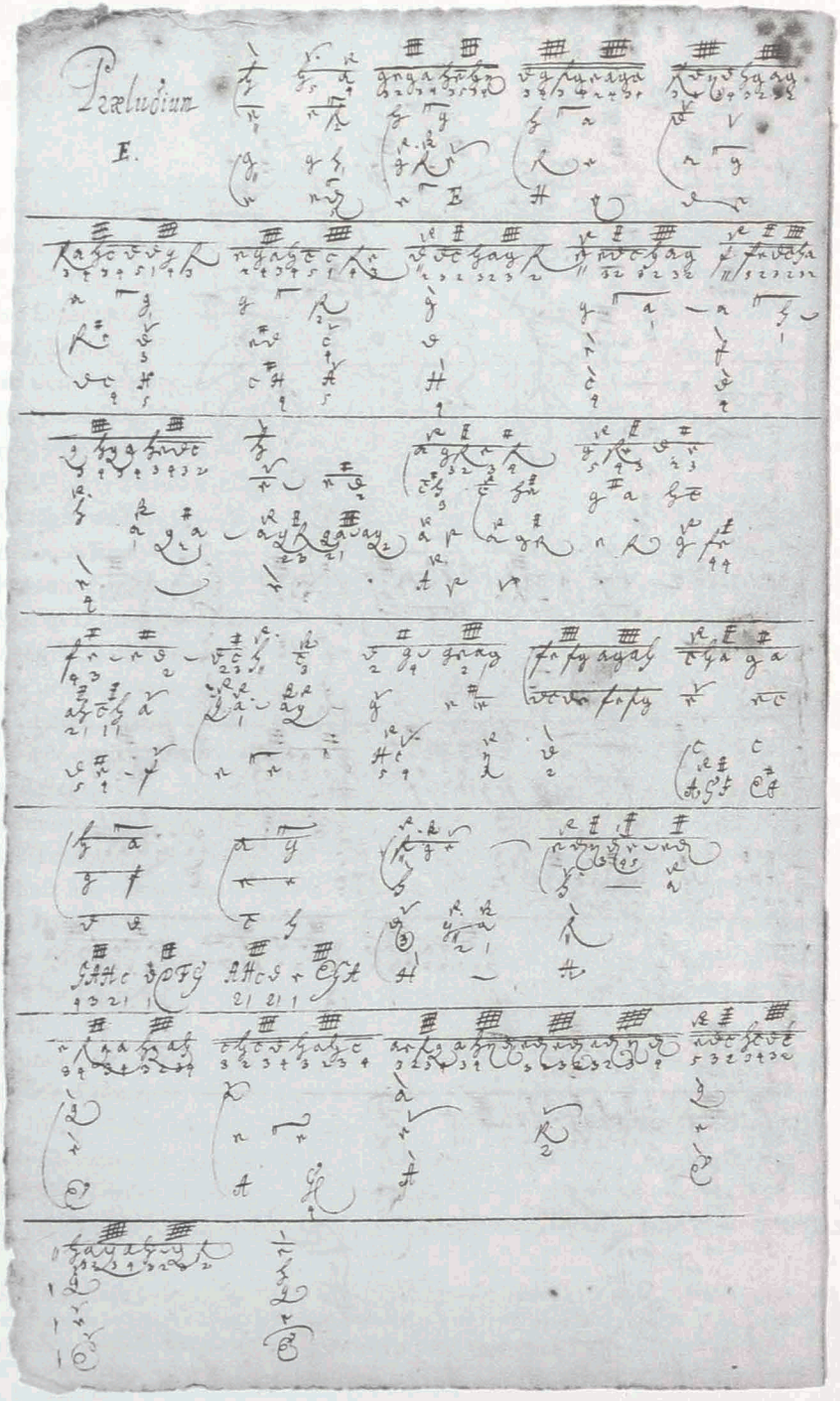
fol. 11^{v}



fol. 12r



fol. 12v

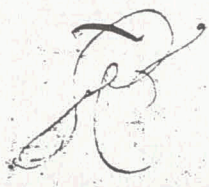


Wasserzeichen (fol. 12ʳ)

Schlusssignaturen

Nr. 1

Nr. 7



Nr. 9

Nr. 10

Nr. 11

Nr. 14

Nr. 15