

Abendmusik oder Gottesdienst?

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

SIEGBERT RAMPE

3.4 Liturgische Kompositionen

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

3.4.1 Ordinarium Missae

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

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

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

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

2 Scheidt (1954), S. 1.

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

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

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

3 Reimann (1968), S. 15–17.

4 Lasell (1996), Sp. 1513.

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

6 Lasell (1996), Sp. 1514.

7 Reimann (1968), S. 2.

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

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

3.4.2 Te deum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4.3 Magnificat

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

15 M. Praetorius (1933), Vorwort.

16 H. Praetorius (1963).

17 J. Praetorius (2000).

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

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

20 Weckmann (1980).

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

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

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

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

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

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

22 Ebd., S. 12 ff.

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

24 Rampe (2003 I), S. 29.

25 H. Praetorius (1980).

26 Apel (1971), S. 145.

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

28 Scheidemann (1970).

29 Weckmann (1980), S. 70–75.

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

31 Reimann (1968), S. 33–35.

32 Rampe (2003 I), S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

36 J. Praetorius (2000).

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

38 Schildt (1968).

39 Strunck und Mohrhardt (1973).

40 Ebd.

41 Apel (1971), S. 103.

42 Beckmann (1988), S. 74–77.

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

44 J. Praetorius (2000).

45 Strunck und Mohrhardt (1973).

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

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

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

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

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

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

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

48 Harrassowitz (1987), S. 179.

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

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

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

52 Gable (2001), S. 134.

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

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

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

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

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

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

55 Geck (1965), S. 232 f.

56 Gable (2001), S. 139.

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

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

59 M. Praetorius (1933), Vorwort.

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

3.5 Freie Kompositionen

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

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

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

61 Rampe (2003 III), S. 74.

62 Vgl. Musch (1998), passim.

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

64 Tunder (1973).

65 Weckmann (3/2003).

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

3.5.1 Künstlerische Beiträge zur Vesper

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

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

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

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

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

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

66 Rampe (1997), passim.

67 Beckmann (1994), S. 4.

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

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

70 Rampe (2003 I), S. 31.

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

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

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

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

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

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

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

74 Buxtehude (1998).

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

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

77 Kittel (1801), S. 84–91.

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

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

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

78 Rampe (2003 I), S. 31.

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

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

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

82 Porter (1986).

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

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

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

„aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespern gewohnt gewesen waren“ eine Choralfantasie „ausführte, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet.“

3.6 Gedruckte und handschriftliche Quellen der Orgelmusik

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

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

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

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

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

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

3.6.1 Funktion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

95 Kindermann [1966].

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

97 Göhler (1902, II), Nr. 1313.

98 Riedel (1960), S. 74.

99 Gustafson (1979) I, S. VII.

100 Hedar (1940).

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

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

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

3.6.2 Professionelle Handschriften I: Lehrbücher

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

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

102 Niedt (1700), Einleitung, § X.

103 Adlung (1758), S. 725 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Die Lübbenauer Tabulatur Lynar A 1 wurde von einem unbekanntem, vielleicht aus Brandenburg stammenden Schreiber auf 2x6 Linien zwischen 1607 und 1615 mit dem Tastenwerk Sweelincks begonnen, das er räumlich getrennt nach Gattungen gliederte (Toccaten, polyphone Werke, Choralbearbeitungen und Fantasien)¹¹²; ergänzt sind Werke u. a. von Christian Erbach, Giovanni Gabrieli und englischen Virginalisten. Eine zweite Hand steuerte Kopftitel bei. Zahlreiche Eintragungen von Fingersätzen und Ornamentik zu einzelnen, hauptsächlich von Sweelinck stammenden Kompositionen führen zu der Annahme, dass diese im Unterricht des Amsterdamer Organisten durchgenommen wurden.

2. Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Göttingen besitzt aus dem Nachlass des vormaligen Ordinarius Heinrich Husmann das Fragment eines Manuskripts in Tabulatur-schrift, das 18 Toccaten, Praeludien und Fugen im Umfang der oben erörterten gottesdienstlichen Vorspiele, aber keine Choralbearbeitungen oder Tanzsätze enthält¹¹³. Darunter befinden sich Kompositionen von Scheidt¹¹⁴ und Johann Erasmus Kindermann¹¹⁵. Zahlreiche Fingersatz- und Ornamentikeintragungen sowie das Auftreten von Stücken in c-Moll, Es-Dur, E-Dur und f-Moll (siehe Teil 4) offenbaren die Verwendung im Unterricht am Pedalclavichord. Die Quelle könnte um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Großraum Hannover-Braunschweig entstanden sein.

3. Das *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, begonnen am 22. Januar 1720, also zwei Monate nach dessen 10. Geburtstag, wurde von diesem sowie Johann Sebastian Bach niedergeschrieben¹¹⁶. Neben zwei Tabellen („Claves signata“ und „Explication unterschiedlicher Zeichen“) enthält der Band (Manualiter-)Praeludien bzw. Praeambula, Fantasien, Choralbearbeitungen und Tanzsätze samt umfangreicher Ornamentik und Fingersätzen von Johann Sebastian Bach, Johann Christian Richter, Telemann und Stölzel.

3.6.3 Professionelle Handschriften II: Vermischtes Repertoire

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

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

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

114 Rampe (2003 III), S. 73–75.

115 Rampe (2004), S. 42–45.

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

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

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

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

118 Adlung (1758), S. 726.

119 Schierning (1961), S. 28–37.

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

121 Reimann (1968), S. V f.

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

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

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

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

3.6.4 Professionelle Handschriften III: Einzelgattungen

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

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

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

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

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

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

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

130 Lübeck I (2003), S. VIII.

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

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

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

An Sammlungen mit Choralbearbeitungen und Intavolierungen seien genannt:

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

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

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

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

133 Krieger II (1999), S. XXIII.

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

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

136 Vgl. Anm. 92.

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

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

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

Teil 4: Organologische Probleme

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

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

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

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

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

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

4.1 Musik für Clavichord und Pedalclavichord

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

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

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

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

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

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

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

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

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

144 Noack (1953), S. 324.

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

146 Ahrens (1998), S. 61.

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

148 Rampe (1998), S. 149.

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

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

Michael Praetorius bezeichnet¹⁵³ das „Clavichordium“ als

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

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

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

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

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

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

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

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

153 Praetorius II (1619), S. 61.

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

155 Speth (1960).

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

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

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

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

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

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

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

158 Niedt (1700), Einleitung § 11.

159 Adlung (1758), S. 568.

160 Dähnert (1962), S. 231.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

168 Rampe (1998), S. 151.

169 Ebd., S. 151 f.

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

171 Rampe (1998), S. 146.

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

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

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

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

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

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

4.2 Grenzen des Klaviaturumfangs

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

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

177 Rampe (2002 I), S. 94.

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

179 Rampe (2002 I), S. 91.

180 Walter (1967), S. 261.

181 Niedt (1700), Einleitung § XX.

182 Donat (1931), S. 34.

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

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

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

Auch ist auf einen identischen Tastenumfang zu achten:

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

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

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

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

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

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

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

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

187 Rampe (2003 II), S. 359–363.

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

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

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

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

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

Um der mutmaßlichen Lösung des Rätsels näher zu kommen, empfiehlt es sich, zu den Anfängen der norddeutschen Orgelmusik zurückzukehren. Auf vergleichbare Schwierigkeiten, wenngleich ausschließlich in Manualpartien, ist Pieter Dirksen im Tastenwerk Sweelincks gestoßen: Die Manuale von dessen Dienstinstrumenten, den beiden Orgeln der Amsterdamer Oude Kerk, reichten damals von *F*-*a*'' bzw. (im Hoofdwerck der Hauptorgel) von *F*₁-*a*''¹⁹³. Sweelincks Tastenkompositionen enden im Diskant zwar sämtlich bei *a*''; die Mehrheit beispielsweise seiner Toccaten indes beginnt mit den Tönen *C* oder *D*, wäre also allein auf dem Hoofdwerck der Hauptorgel spielbar gewesen¹⁹⁴. Selbst auf diesem jedoch hätten sich Griffe, die für die kurze Bassoktave konzipiert sind, nicht ausführen lassen¹⁹⁵. Dirksen folgert daraus, dass sich die meisten Kompositionen und vor allem die Toccaten an das Cembalo richten¹⁹⁶. Solche Griffe finden sich aber auch in Sweelincks Choralbearbeitungen, deren Mehrzahl ebenfalls unter den Ton *F* führt. Waren auch sie für Cembalo bestimmt?

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

189 Beckmann (1984), S. 32–39.

190 Lübeck I (2003), S. XII f.

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

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

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

194 Dirksen (1997), S. 566–575.

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

196 Vgl. Anm. 194.

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

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

4.3 Fragen zur Temperatur

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

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

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

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

200 Brauchli (1998), S. 74–80.

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

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

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

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

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

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

1731 bestätigte Johann Mattheson diese Angaben²⁰⁹:

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

203 Lübeck I (2003), S. XII f.

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

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

206 Belotti (2/1997), S. 262–294.

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

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

209 Mattheson (1731), S. 143 f.

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

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

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

210 Snyder (1987), S. 475.

211 Vogel (1986), S. 245.

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

213 Persönliche Mitteilung von Ibo Ortgies.

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

215 Rampe (2004), S. 52–54.

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

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

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

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

216 Vgl. Anm. 212.

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

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

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

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

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

222 Brauchli (1998), passim.

223 Rampe (2002 I), S. 100.

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

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

4.4 Musik für Orgel

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

Jacob Adlung²²⁵ berichtet von „Scholaren“, die

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

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

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

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

225 Adlung (1758), S. 809.

226 Rampe (2002 I), S. 86.

227 Krautwurst (1990), S. 40 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

228 Krautwurst (1986), S. 180 f.

229 Noack (1953), S. 325.

230 Walther (1987), S. 116 f.

231 Rauschnig (1931), S. 117 f.

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

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

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

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

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

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

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

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

234 Scheibe (1745), S. 159.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

239 Lübeck II (2004), S. XII.

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

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

242 Vgl. Anm. 212.

243 Walther (1987), S. 132 f.

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

Teil 5: Musik zur Ausbildung von Organisten

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

5.1 Beginn der Lehre

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

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

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

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

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

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

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

247 Niedt (1700), Einleitung § X.

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

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

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

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

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

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

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

249 Seiffert (1891), S. 401.

250 Rauschnig (1931), S. 120 ff.

251 Seiffert (1891), S. 401.

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

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

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

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

Schulmeister in Gera

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

5.2 Kosten der Ausbildung

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

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

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

253 Dähnert (1962), S. 17 f.

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

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

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

Tabelle 4: Ausbildungskosten und Organistengehälter

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

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

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

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

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

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

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

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

263 Ebd., Sp. 1803.

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

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

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

267 Ebd., Sp. 1466 f.

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

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

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

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

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

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

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

273 Ebd., S. 39.

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

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

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

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

278 Mattheson (1740), S. 193.

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

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

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

282 Vgl. Anm. 280.

283 Rampe (2002 I), S. 84.

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

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

286 Köpp (2002), S. 98.

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

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

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

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

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

290 Rampe (2002 I), S. 84.

291 Leichsenring (1982), S. 23 f.

292 Niedt (1700), Einleitung § XII.

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

294 Mattheson (1740), S. 193.

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

296 Rampe (2002 I), S. 84.

297 Walther (1987), S. 133.

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

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

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

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

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

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

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

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

302 Walther (1987), S. 74.

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

5.3 Umfang und Inhalt einer Organistenlehre

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

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

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

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

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

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

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

304 Niedt (1700), Einleitung § XX.

305 Krautwurst (1986), S. 180.

306 Adlung (1758), S. 810 f.

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

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

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

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

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

308 Rampe (2002 I), S. 83.

309 Ebd.

310 Krautwurst (1990), S. 35 f.

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

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

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

314 Niedeck (1700), Einleitung § XXII.

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

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

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

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

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

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

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

315 Niedt (1700), Einleitung § X.

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

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

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

319 Krautwurst (1986), S. 180.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

329 Schmid (1954), Sp. 1467.

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

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

332 Hermelink und Owens, ebd.

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

334 Adlung (1758), S. 736.

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

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

337 Schmid (1954), Sp. 1467.

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

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

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

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

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

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

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

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

340 Adlung (1758), S. 787.

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

342 Krautwurst (1990), S. 37.

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

344 Mattheson (1731).

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

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

347 Forkel (1802), S. 38.

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

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

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

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

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

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

348 Niedt (1700), § XXI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4 Musikalien

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

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

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

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

356 Niedt (1700), Einleitung § XXIV.

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

358 Vgl. Beißwenger (1998).

359 Die Inflationsrate betrug zwischen 1700 und 1750 nur 25%; vgl. Siegele (1997), S. 280.

360 Wolff (1986), S. 375.

361 Zu den folgenden Angaben vgl. auch Siegele (1997), S. 285 f., und Rampe (2002 I), S. 104.

beliefen sich die Kosten auf 6 1/2 Reichstaler³⁶². Folglich kostete die Kopie einer Partiturseite 0,25 Groschen, die Nutzung der Kopiervorlage ungefähr 0,15 Groschen.

2. Am 25. Januar 1740 versandte Johann Gottfried Walther einen „Catalogum“ mit Musikalien seiner Privatbibliothek, die er in Abschrift für „1nen guten Groschen“ je „vollgeschriebenen Bogen in Partitur“ anbot³⁶³. Am 6. August 1745 war er bereit, seinem Freund Heinrich Bokemeyer Kopien von Drucken italienischer Vokalwerke des 17. Jahrhunderts zum selben Preis zu überlassen. Dieser Vorgang ist ein schönes Beispiel dafür, dass trotz enger persönlicher Beziehungen Noten nur käuflich oder gegen Leihgebühr weitergegeben wurden. Ein Bogen besteht aus vier Seiten; der Seitenpreis lag also ebenfalls bei 0,25 Groschen.

3. Zwischen 1750 und 1760 bot Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin 18 Kantaten von Johann Ludwig Bach (1677–1731) an, geschrieben „von meines seeligen Vaters Hand“, das Stück mit „wenigstens 12 Bogen; einige sind noch stärker“ für acht Reichstaler³⁶⁴. Umgerechnet sind das 0,20–0,25 Groschen pro Seite, also möglicherweise etwas weniger; dieser Preis betrug damals, so Carl Philipp Emanuel, angeblich „noch nicht die Helfte der Copialien“, also der Kopierkosten.

4. Wohl nach 1765 verkaufte Carl Philipp Emanuel Bach 60 Choralbearbeitungen seines Vaters „manualiter und pedaliter eigentlich für die Orgel gesetzt“ inkl. Porto für 40 Reichstaler. Einige dieser Kompositionen hatten „kaum auf 2 Bogen Platz“³⁶⁵. Demnach kostete eine einzige Choralbearbeitung samt Porto 16 Groschen oder 2/3 Reichstaler (= ein Gulden); rechnet man für jede Komposition durchschnittlich zwei Bogen à vier Groschen, nahm Philipp Emanuel Bach für die Abschrift jeder Seite zwei Groschen – fast das Zehnfache der genannten Zahlen. In diesem Fall wird man also eine steigende Inflation nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) und vielleicht eine Wertsteigerung der Werke Johann Sebastian Bachs konstatieren müssen. Ebenso gut denkbar ist aber, dass Abschriften von Tastenmusik generell einen höheren Gewinn erbrachten; denn, wie wir feststellen konnten, wurden ja auch Kopien von Traktaten besser dotiert, selbst wenn jenes Geschäftsgebahren Buttstedts gegenüber dem bereits fertigen Organistenkollegen Walther nicht anders als Wucher genannt werden kann.

Ausgehend von der vorsichtigen Schätzung, dass der Seitenpreis für Tastenmusik am Anfang des 18. Jahrhunderts bei nur 0,25 Groschen lag, soll der Wert einiger erhaltener Kopien beleuchtet werden. Darüber hinaus bietet die folgende Tabelle auch eine Übersicht über Gebühren für die Nutzung der Kopiervorlage, angesetzt mit 0,15 Groschen pro Seite, also jenem Preis, den die jeweiligen Schreiber selbst entrichtet haben müssen.

Diesen Angaben zufolge hatte ein Clavierbuch mittleren Umfangs wie die *Möllersche Handschrift* mit 100 Blatt damals einen Wert von 2 Reichstalern 2 Groschen, also ungefähr eines monatlichen Unterrichtshonorars. Der *Codex E. B. 1688* mit 227 beschriebenen Seiten hätte beim Verkauf bereits 2 Reichstaler und 8 3/4 Groschen eingebracht und die hauptsächlich von Johann Gottfried Walther angelegte Handschrift Mus. ms. Bach P 801 der Staatsbiblio-

362 Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf* 15 (1962), S. 123–145, hier S. 143 f.

363 Walther (1987), S. 224: Brief an H. Bokemeyer. Dort S. 252 auch der folgende Brief.

364 Bach-Dokumente 3, Nr. 704, S. 149.

365 Ebd., Nr. 725, S. 182 f.

Tabelle 5: Preise handschriftlicher Musikalien

Werk	Kopist	Kopie	Nutzung d. Vorlage
Buxtehude: <i>Praeludium in C Pedaliter</i> BuxWV 137 [4 Seiten]	Johann Christoph Bach u. a., Ohrdruf nach 1710 ³⁶⁶	1 Groschen	0,6 Groschen
Buxtehude: <i>Tè Deum Laudamus</i> BuxWV 218 [20 Seiten]	Johann Gottfried Walther, Weimar 1715–1717 ³⁶⁷	5 Groschen	3 Groschen
Lübeck: <i>Praeludium ex C#</i> LübWV 10 [6 Seiten]	Johann Hinrich Beuthner (?), Hamburg 1710 ³⁶⁸	1,5 Groschen	0,9 Groschen
Lübeck: <i>Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ</i> LübWV 13 [20 Seiten]	Johann Gottfried Walther, Weimar vor ca. 1715 ³⁶⁹	5 Groschen	3 Groschen
Bruhns: <i>Praeludium. en G♭. Pedaliter.</i> [4 Seiten]	Johann Christoph Bach, Ohrdruf, 1704/05 ³⁷⁰	1 Groschen	0,6 Groschen
Bruhns: <i>Nun komm der Heyden Heyland</i> [14 Seiten]	Johann Gottfried Walther, Weimar vor ca. 1715 ³⁷¹	3,5 Groschen	2,1 Groschen

thek zu Berlin³⁷² mit 516 Seiten sogar 5 Reichstaler 9 Groschen – fast die Hälfte eines zweimanualigen Pedalclavichords! Hätte man diese Quellen abschreiben dürfen, hätte die Gebühr für die *Möllersche Handschrift* noch immer 1 Reichstaler 6 Groschen, für den *Codex E. B. 1688* gut 1 Reichstaler 10 Groschen und für Walthers Manuskript P 801 gut 3 Reichstaler 5 Groschen betragen – ein Viertel desselben Pedalclavichords.

Aus solcher Perspektive wird verständlich, welch enorme Kapitalanlage handschriftliche Musikalien darstellten, und welchem Wertverfall Notenmaterialien seit der Einführung industrieller Publikationsverfahren, öffentlicher Bibliotheken und moderner Kopiersysteme ausgesetzt sind. Zudem versteht sich von selbst, dass ein professioneller Organist während seiner jahrzehntelangen Dienststätigkeit schon aus Kostengründen bestrebt sein musste zu improvisieren. Für einen erfolgreichen Lehrherrn aber bestand ein wesentlicher finanzieller Anreiz darin, seine Schüler eigene Werke spielen zu lassen, um zusätzliche Einnahmen zu erschließen und Kosten für das Abschreiben fremder Kompositionen zu sparen. Daher lohnte es sich allein schon aus ökonomischen Gründen, Werke wie die *Praeludien fis-Moll* BuxWV 146 oder *E-Dur* LübWV 7 oder die *Passacaglia* BWV 582 als Unterrichtsliteratur zu Papier zu bringen, ohne je an eine öffentliche Aufführung denken zu müssen. Solche Kompositionen kunstvoll auszuarbeiten, war für Orgelmeister wie -komponisten öffentliche Werbung; wurde nach Weitergabe durch seine Schüler „deren Mund eine Posaune [...], welche des Lehrmeisters Ruhm ausbreitet, so kann auch wohl aus einer Mücke ein Elephante werden“³⁷³.

366 „Andreas-Bach-Buch“, Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek, Ms. III.8.4, fol. 111^v–113^r.

367 Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. Bach P 801, S. 333–353. Vgl. auch Beißwenger 1992, S. 21 ff. und 27.

368 „Schmahl’sche Tabulatur 2^{te}“, Biblioteka Jagiellonska Krakau; vgl. auch Lübeck I (2003), S. VIII f. u. 65 f.

369 Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. Bach P 802, S. 142–161. Vgl. auch Beißwenger 1992, S. 19 ff. u. 28.

370 „Möllersche Handschrift“ (wie Anm. 124), fol. 54^v–56^v.

371 Staatsbibliothek Berlin Berlin PrK (wie Anm. 110), Mus. ms. Bach P 802, S. 162–175. Vgl. auch Beißwenger 1992, S. 19 ff. u. 28.

372 Vgl. Anm. 367.

373 Adlung (1758), S. 807.

Soweit ich sehen kann, waren die Anschaffungskosten der für den Unterricht benötigten Materialien bei einem erhöhten Honorar sowie Kost und Logis bereits durch das Lehrgeld gedeckt. Allerdings gab der Lehrherr anscheinend nur jene Kompositionen heraus, die in der aktuellen Unterrichtssituation gerade benötigt wurden. Johann Valentin Eckelt vermerkte in seiner Tabulatur von 1690 lediglich solche Musikalien, die er nach Ende seiner Lehre bei Pachelbel von diesem „gekauft“ hatte (siehe S. 70). Auch Philipp David Kräuter bezahlte 1712/13 für Noten nichts; der erfahrene Lehrling – er hatte zuvor mindestens eine Ausbildung absolviert – hob gegenüber dem Augsburger Scholarchat sogar hervor, dass Johann Sebastian Bach „mir alle MusikStück, die ich verlange, communiciert, habe auch die Freyheit, alle seine Stück durchzusehen“³⁷⁴.

Diese zuletzt genannte Praxis scheint eher ungewöhnlich gewesen zu sein, was auch zwei weitere Beispiele nahe legen:

1. Berühmt ist die „Mondschein“-Anekdote, die Carl Philipp Emanuel Bach 1754 im Nekrolog auf seinen Vater erzählt. Der hatte 1695 bei seinem älteren Bruder Johann Christoph in Ohrdruf seine Organistenlehre begonnen³⁷⁵:

„Ein Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm, [...] versaget. Sein Eifer immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem bloß mit Gitterthüren verschlossenen Schrancke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen [...] konnte, auf diese Art, des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus, und schrieb es [...] bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten, war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich, insgeheim mit ausnehmender Begierde, zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herzeleide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift, ohne Barmherzigkeit, wegnahm. [...] Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben, wieder.“

Bach hatte eine Raubkopie angefertigt, die sein Bruder als eigenen Besitz betrachtete und ihm erst als Erbteil zukommen ließ.

2. Johann Gottfried Walther klagte am 6. Februar 1730 Heinrich Bokemeyer³⁷⁶, dass

„es, wenigstens hier zu Lande, dahin gekommen ist, daß die Scholaren zu ihren Lehrern tacite sagen: schaffe du für mich Bücher an, ließ dieselben, verwandele sie in succum et sanguinem [Saft und Blut], und gib mir sodann die gleichsam concentrirte quintam essentiam auf einmahl in einer lection ein; arbeite du für mich; schaffe die neuesten Italiänischen Sachen in Kupffer an, und communicire mir, wenn ich für den erlernten General-Bass etliche wenige Groschen angewendet habe, die dazu gehörigen Stimmen (die zusammen etliche Thaler dem Lehrer gekostet haben) umsonst. Mir gehet es also. Zu dieser Ausschweifung giebt augenblicklich einer von so gearteten Gästen Gelegenheit, der, nachdem er ein Quartal lang, wöchentl. 3 Stunden, in der beym Choral-Spielen führenden [...] methode, Lection genommen, nunmehr schon einen nähern Weg suchet, und die übrigen Chorale von seinem Vetter, welcher auch ehedessen mein Discipul gewesen, abschreiben will.“

Eben diese Strategie hatte bereits Johann Valentin Eckelt 1690/91 verfolgt, indem er laut Notiz auf fol. 47^v die Kompositionen im dritten Abschnitt seines Lehrbuchs „von vetter Krompholtzen abgeschrieben die Er von Pachelbeln gelernet“³⁷⁷. Auf solche Weise dürfte Tastenmusik erst recht eine weit reichende Verbreitung erlangt haben, indem sie sich vollends der Kontrolle durch den Lehrmeister entzog.

374 Krautwurst (1986), S. 180 f.

375 Bach-Dokumente 3, Nr. 666, S. 81 f.

376 Walther (1987), S. 103.

377 Wolff (1986), S. 383.

Kopiert wurde, wie die „Mondschein“-Anekdote und Walthers Abschrift von Buttstedts Traktat zeigen, vorzugsweise nachts. Auch Philipp David Kräuter hat 1712 seine Manuskripte „mehrentheils bey Licht [einer Lampe] [...] decopieret, [...] damit ich bei Tag das obenangeführte fleissigst und ungehindert thun kan“³⁷⁸. Samuel Scheidt komponierte und redigierte unter seinen „anderen nächtlichen Arbeiten“ die *Tabulatura Nova* (siehe S. 67).

Möglicherweise, so Walthers Schilderung seiner Lehre bei Buttstedt, konnte ein Lehrling die eine oder andere Abschrift einmal kostenfrei vornehmen, indem er für seinen Lehrherrn Kopierdienste erledigte. Vielleicht sind einige der erhaltenen und vom Komponisten korrigierten Schülerabschriften Bachscher Werke auf diesem Weg entstanden. Zudem ließen sich Lehrlinge als Helfer zuhause und in der Kirche einsetzen. Die Schüler von Niedts Meister „Florimon“ hatten beispielsweise Instrumente zu transportieren³⁷⁹.

Umgekehrt wird aber ein pädagogisch interessierter und gewinnorientierter Lehrmeister bestrebt gewesen sein, seinen Schülern angemessene Dienstleistungen zu offerieren, schon um stets den eigenen Lebensstandard zu halten. Es ist gewiss kein Zufall, dass Johann Sebastian Bach in Köthen, nachdem er in seinen ersten Dienstjahren einmal ein Repertoire an Orchester- und Ensemblemusik komponiert hatte³⁸⁰, alsbald begann, sich einen zeitgemäßen Vorrat an Musterbüchern für die Organistenausbildung zuzulegen, indem er das *Orgel-Büchlein* ergänzte, das *Wohltemperirte Clavier* I (1722) und die *Englischen Suiten* (1722/23) vervollständigte und die „Auffrichtige Anleitung“ (1723) mit den *Inventionen* und *Sinfonien* sowie die *Französischen Suiten* (1722–1725) komponierte. Bedenkt man, dass Bach mit Übernahme des Köthener Hofkapellmeisteramtes auf Dauer eine Organistenposition und damit jenen Sozialstatus verloren hatte, der den eigentlichen Befähigungsnachweis für einen Lehrherrn darstellte, wird verständlich, dass er bemüht sein musste, mittels neuer Literatur weiterhin Zeugnisse der Kunst abzulegen und einen Anreiz zu schaffen, um auch künftig Lehrlinge für sich zu gewinnen³⁸¹. Dass Bach in Köthen tatsächlich Pedalspiel unterrichtet hat, belegt die Erwerbung eines „Pedal Clavecin“ in Ermangelung einer Orgel durch den Hof im Oktober 1722 (siehe Anm. 166), wodurch der Fürst die Nebentätigkeiten seines Kapellmeisters gleichsam subventionierte. Von Heinrich Nicolaus Gerber ist bekannt, dass innerhalb seiner Lehre bei Bach seit 1724 mit Ausnahme des *Orgel-Büchlein* alle angeführten Musterbücher Verwendung fanden³⁸². Laut Forkel durften „Bachs Schüler, so lange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, außer seinen eigenen Compositionen nichts als classische Kunstwerke studiren und kennen lernen“³⁸³. In der Tat sind aus Bachs Unterricht keine Abschriften fremder oder gar neumodischer Kompositionen überliefert, die nach 1723 entstanden, obwohl er deren Editionen teilweise selbst mitvertrieben hat³⁸⁴. Dadurch, dass er solche Werke offenbar nicht kopieren ließ, hatte er sich noch weitere Verdienstmöglichkeiten gesichert und – mit Wirkung bis zum heutigen Tag – zugleich den „Mund“ der Lehrlinge zur „Posaune“ für sein eigenes Œuvre geformt. Es ist anzunehmen, dass andere erfolgreiche Lehrmeister, von denen eine für ihre Zeit

378 Krautwurst (1990), S. 37.

379 Niedt (1700), Einleitung § II.

380 Rampe und Sackmann (2000), S. 241–249 und 275 f.

381 Rampe (2002 I), S. 103.

382 Rampe (1999), S. 724 ff.

383 Forkel (1802), S. 41.

384 Beißwenger (1998), S. 247.

ungewöhnlich hohe Anzahl eigener Tastenkompositionen erhalten blieb – Sweelinck, Haßler, Erbach, Scheidemann, Froberger, Kerll, Pachelbel, Buxtehude und Böhm – dasselbe Ziel verfolgten, während beispielsweise von Christian Flor, Reincken, Lübeck und Bruhns nur wenige Werke vorliegen. Zum Druck hat man solche Musik schon deshalb kaum je befördert, weil durch die Veröffentlichung eine wenigstens begrenzte Kontrolle über beliebig oft zu wiederholende Abschriften gänzlich entglitt.

Deshalb erschienen in jener Zeit nur selten Drucke mit protestantischer Organistenmusik, wogegen die Publikation von für Dilettanten bestimmten Partiten und Variationen, später Sonaten, selbst von Organisten wie Benedict Schultheiß, Johann Krieger, Johann Pachelbel und Johann Kuhnau in hohem Maß florierete³⁸⁵. Neben den auf S. 67 genannten sind im protestantischen Bereich bis in das zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein ohnehin nur erschienen:

Tabelle 6: Gedruckte Orgelmusik 1631–1713

Komponist	Titel, Druckort und -jahr	Notationsform
Joh. E. Kindermann	<i>Harmonia Organica</i> (Nürnberg 1645)	Buchstabentabulatur
Christian Michael	<i>Tabulatura Darinnen Eitzliche Præludia, Toccaten vnd Couranten [...]</i> (Braunschweig 1645)	Buchstabentabulatur
Samuel Scheidt	„Görlitzer“ <i>Tabulaturbuch</i> [...] (Görlitz 1650)	vierst. Partitur auf 5 Linien
Seb. Anton Scherer	<i>Operum Musicorum Secundum distinctum in Libros 2</i> (Ulm 1664)	<i>Tabulatura in Cymbalo et Organo</i> [...] sowie <i>Partitura in Cymbalo et Organo</i> auf 6 x 8 Linien
Johann Jungnickel	<i>Fugen in Pedal und Manual durch alle tonos</i> (Frankfurt/M. 1676)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Johann Pachelbel	<i>Musicalische Sterbensgedanken</i> (Erfurt 1683)	kein Exemplar erhalten
Johann Pachelbel	<i>Erster Theil etlicher Chorale [...]</i> (Nürnberg 1693)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Johann Krieger	<i>Anmuthige Clavier-Ubung</i> (Nürnberg 1699)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Johann Pachelbel	<i>Hexachordum Apollinis</i> (Nürnberg 1700)	Notenschrift, 2 x 5 Linien
Joh. Gottfr. Walther	<i>Musicalische Vorstellung zwey evangelischer Gesänge</i> (Erfurt 1712)	kein Exemplar erhalten
Joh. Heinr. Buttstedt	<i>Musicalische Clavier-Kunst und Vorraths-Kammer</i> (Leipzig 1713, 2/1716)	Notenschrift, 2 x 5 Linien

Ausgesprochene Organistenlehrbücher waren allein Scherers *Operum Musicorum*, Jungnickels *Fugen*, Pachelbels *Erster Theil etlicher Chorale*, Kriegers *Anmuthige Clavier-Ubung* und Buttstedts *Musicalische Clavier-Kunst*. Kindermanns *Harmonia Organica* und Scheidts Görlitzer *Tabulaturbuch* gehörtem ihrem Inhalt nach eher auf die Orgelbank als in den Unterricht, und die übrigen Publikationen mit Variationen von Pachelbel und Walther ließen sich auch an den Clavier spielenden Amateur veräußern, weil sie – vermutlich alle – nicht zwingend vom Pedal Gebrauch machten. Ausgenommen Buttstedts *Musicalische Clavier-Kunst*, die schon 1716 eine Zweitaufgabe erhielt, scheint kein einziges der Werke längere Zeit im Handel gewesen zu sein.

385 Riedel (1960), S. 60–67.

Soweit die Preise von Drucken mit Orgelmusik festzustellen sind, lagen diese erheblich über jenen handschriftlicher Musikalien. Hierzu einige Beispiele, denen ich die rekonstruierten Kosten handschriftlicher Kopien zum Vergleich nachgestellt habe:

Tabelle 7: Preise gedruckter Musikalien

Werk	Druckpreis	Kopierpreis
J. H. Buttstedt: <i>Musicalische Clavier-Kunst</i> , Leipzig 1713 [48 Seiten]	1 Reichstaler ³⁸⁶	12 Groschen
J. S. Bach: <i>Dritter Theil der Clavier Übung</i> , Leipzig 1739 [80 Seiten]	3 Reichstaler ³⁸⁷	20 Groschen
J. S. Bach: <i>Musicalisches Opfer</i> , Leipzig 1747 [32 Seiten]	1 Reichstaler ³⁸⁸	8 Groschen
J. S. Bach: <i>Die Kunst der Fuge</i> , Leipzig 1751 [76 Seiten]	5 Reichstaler ³⁸⁹	19 Groschen

Beim Vergleich der Preise von *Clavier Übung* III und *Kunst der Fuge* wird ersichtlich, dass letztere viel zu teuer war und sich auch deshalb schlecht verkaufen musste. Erst recht aber liegt auf der Hand, dass Abschriften die Hälfte bis nicht einmal ein Fünftel von gedruckten Musikalien kosteten, was zwangsläufig Raubkopien auf zeitgenössische Art zur Folge hatte. Am 4. August 1736 schrieb Johann Gottfried Walther an Heinrich Bokemeyer³⁹⁰:

„Mit Herausgeb- und Stiftung eines Denck- und Danck-Mahls wegen unserer hiesigen Stadt-Kirche (woran noch immer gebauet wird) durch 8 Variationes über das Lied: Allein Gott in der Höhe sey Ehr etc.³⁹¹ will es nicht fort [gehen], indem die Verleger befürchten, es möchte ihnen solch Unternehmen zu Schaden gereichen, weil, wenn 1 Liebhaber Geld anwendet, ihrer 10 und mehr es abschrieben; welches auch die Wahrheit ist. [...] Bey so bewandten Umständen mag den Selbst-Verlag auch nicht wagen.“

Ähnlich äußerte sich Jacob Adlung³⁹²:

„Mit Kupfernoten sollte man auch billig mehr zurück halten. Wenn ein Verleger sein Vermögen dran gewendet, so wird bisweilen in einer grossen Stadt 1 Exemplar verkauft; 30 und mehr Liebhaber nehmen davon die Abschrift, und der Verleger muß seine Exemplarien behalten.“

Und in der Vorrede der *Anderen Piece* für Clavier (Zwickau 1741)³⁹³ lässt Johann Ludwig Krebs wissen, er biete die Ausgabe „um 2 Gr. wohlfeiler“ an als die *Erste Piece* (1740), die 6 Groschen (für 12 Seiten) gekostet hatte,

„weil ich von unterschiedenen Orten Nachricht erhalten, daß die erste Piece hin und wieder abgeschrieben, und um 4. auch wohl 5 Gr. verkaufft worden“.

Solche Erfahrungen mögen zusätzliche Gründe dafür geliefert haben, dass viele Orgelmeister zeitlebens davon Abstand nahmen, eigene Kompositionen zu publizieren, und es vorzogen, diese nur in Abschriften weiterzugeben, von denen sie selbst profitieren konnten.

386 Walther (1987), S. 146.

387 Bach-Dokumente 2, Nr. 456.

388 Bach-Dokumente 3, Nr. 558a, S. 656.

389 Ebd., Nr. 639, S. 8 f.

390 Walther (1987), S. 195.

391 Walthers *Harmonisches Denck- und Dankmahl* erschien 1738 in Augsburg.

392 Adlung (1758), S. 727.

393 Rampe (2002 I), S. 106.

Hätte damals ein lukrativer Markt für Editionen protestantischer Orgelmusik bestanden, die man zum Vortrag im Gottesdienst benötigte – ein Markt, wie er sich um 1600 abzuzeichnen schien (siehe S. 67 ff.) und wie ihn katholische Orgelpublikationen seit dem Erscheinen von Johann Caspar Kerlls *Modulatio Organica* (1686) zunehmend erschlossen –, hätten sich Komponisten wie Buxtehude, Reincken und Lübeck, die ja durchaus an der Herausgabe ihrer Werke interessiert waren, gewiss zur Veröffentlichung entschlossen. Auch die Versetten katholischer Ausgaben waren als Improvisationsmuster für den Unterricht geeignet, erst recht wenn es sich um repräsentative Kompositionen wie Georg Muffats *Apparatus Musico-Organisticus* (1690) handelte; doch gehörten sie ihren spieltechnischen und musikalischen Ansprüchen nach hauptsächlich auf das Notenpult nebenberuflicher Organisten in kleinen Gemeinden. Ja, bei Licht betrachtet, ist erstaunlich, dass zwar einzelne Quellen zur Ausbildung katholischer Organisten existieren, dass es aber ein umfassendes Lehrgewerbe mit einer Vielzahl von Schülern, wie es ihre protestantischen Kollegen in Nord- und Mitteldeutschland bis ins 19. Jahrhundert hinein betrieben, seit dem Tod Christian Erbachs (1635) offenbar nicht gegeben hat.

Die Ursache hierfür mag darin zu suchen sein, dass katholische Organisten täglich mindestens zweimal, nämlich die Frühmesse und Vesper, sowie an Sonn- und Feiertagen auch die Hauptmesse zu spielen hatten. Ihnen blieb zum Unterrichten einer Anzahl von Schülern also gar keine Zeit. Die lutherischen Kirchenordnungen aber schafften die Wochengottesdienste ab und vereinheitlichten – d. h. in der Regel reduzierten³⁹⁴ – die Gehälter der nunmehr faktisch nebenamtlichen Organisten. Zum Ausgleich sahen die neuen Regularien eine kostenfreie Dienstwohnung und einen Zusatzverdienst durch Nebentätigkeiten außerhalb der Kirche, vor allem durch Lehren, vor. Wörtlich heißt es in der 1529 von Johannes Bugenhagen aufgesetzten Hamburger Kirchenordnung³⁹⁵ über die nunmehr protestantischen Organisten³⁹⁶:

„Se können woll dar [nach] neuen andere redlyke neringe [Nahrung] soken myt ehren frauwen, besundergen mith dem, dath se ere kunst anderen leren, de wyle se men des hilligen dages [Sonntages] spelen vnd synt de ganse weken [Woche] fry.“

Letztlich war es, so die Ironie der Geschichte, ausgerechnet Martin Luther, der die Orgel zunächst als „papistisch“ abgelehnt³⁹⁷, aber mit seinen Gottesdienst- und Sozialreformen einen Prozess in Gang gesetzt hatte, als dessen Nebenprodukt die nord- und mitteldeutschen Tastenkompositionen des 16. bis 18. Jahrhunderts entstanden.

*

Jacob Adlung hat in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) ein differenziertes Portrait zeitgenössischer Tastenmusik gezeichnet, das zwischen dem späten 16. und frühen 19. Jahrhundert im gesamten nord- und mitteldeutschen Raum nahezu unverändert blieb und

394 In Hamburg blieb die Besoldung mit 50 Mark lübisch allerdings gleich; vgl. Leichsenring (1982), S. 8 ff. u. 112–115, sowie Dorothea Schröder, *Die Organisten der Hauptkirche St. Jacobi*, in: Heimo Reinitzer (Hrsg.), *Die Arp-Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Hamburg 1995, S. 67–93, hier S. 67 f.

395 Vgl. Teil 1 dieser Studie, S. 14 f.

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

397 Rietschel (1893), S. 17 ff.

einer Überprüfung im einzelnen bis heute standhält. Bei jeder Beschäftigung mit den Tastenwerken jener Epochen ist grundsätzlich anzunehmen, dass die meisten von ihnen als Unterrichtsliteratur niedergeschrieben und – solange sie ungedruckt blieben – nicht notwendigerweise in endgültiger Gestalt ausgearbeitet wurden, sondern im Hinblick auf eine spezifische Unterrichtssituation oder aber durch jahrzehntelange Lehrpraxis ihr äußeres Erscheinungsbild zu wandeln vermochten.

Entscheidend für das heutige Verständnis dieser Musik sind folgende Konsequenzen:

1. Ein Tastenwerk erfüllte von Beginn an eine oder mehrere Funktionen, die es für jeden Einzelfall zu rekonstruieren und zu unterscheiden gilt. Erst unter solcher Voraussetzung erscheint eine Beurteilung oder gar Bewertung der betreffenden Komposition möglich. Und erst ihre funktionellen Unterschiede machen Liedvariationen Scheidts mit einem Choralzyklus Scheidemanns oder eine Manualiter-Toccatà Reinckens mit einem Pedaliter-Praeludium Buxtehudes – wenn überhaupt – vergleichbar.
2. Sogenannte Orgelmusik – weil pedaliter-Literatur – muss nicht vom Klang und den idiomatischen Eigenschaften der Pfeifenregister geprägt worden sein. Vielmehr ist anzunehmen, dass solche Kompositionen zunächst einmal für die Wiedergabe auf ein- oder mehrmanualigen Clavichorden bzw. Cembali gestaltet wurden. Wenn Johann Sebastian Bach von seinen Schülern gleich zu Beginn forderte, dass sie einen jedem Werk angemessenen, präzisen Anschlag erlernten, müssen Organisten jener Zeit auch fähige Spieler von Saitenclavieren gewesen sein. Die Trennung zwischen dem Beruf des Organisten und Cembalisten, später Pianisten, setzt im deutschen Sprachraum ohnehin erst in den 1740er-Jahren ein³⁹⁸. Demnach werden Organisten ihre auf dem Clavichord oder Cembalo entwickelten musikalischen Vorstellungen betreffend Anschlag und Artikulation, Tempo und Registrierung, Dynamik und Ornamentik hernach auf die Orgel übertragen haben. Von spezifischer Orgelmusik kann, abgesehen von Sonderfällen, bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts keine Rede sein. Das hindert zwar keineswegs den Vortrag der Kompositionen in der Kirche, doch ist stets nach musikalischen Spezifika zu suchen, die von Saitenclavieren (oder der Violine des Lehrmeisters?) und eben nicht von der Anlage einer Orgel bestimmt sind. Eine Unterscheidung von Clavier- und Orgelliteratur, ausgenommen Tanzmusik, erscheint gegenstandslos.
3. Organisten wie Jacob (I) Praetorius, David Scheidemann, Peter Hasse, Johann Praetorius, Johann Kuhnau, Christian Pezold oder Wilhelm Friedemann Bach, von denen keine oder nur wenige Kompositionen überliefert sind, waren entweder glänzende Improvisatoren, aber schlechte Pädagogen, oder sie verstanden es, ihre Einkünfte auf anderem Weg, etwa durch Übernahme des Werkmeisteramtes, zu vermehren. Auch Reincken, durch Heirat vermögend geworden, wird nur geringe Motivation zum Unterrichten verspürt haben. Jedenfalls aber sollten wir die Bedeutung dieser Musiker nicht an der Zahl und Qualität ihrer erhaltenen Werke messen.
4. Die im späten 19. Jahrhundert in der Klassischen Philologie entwickelte *Recensio*, mit deren Hilfe aus verschiedenen Quellen ein und desselben Werkes ein nach Möglichkeit genaues Bild von dessen ursprünglicher Gestalt ermittelt werden soll, ist auf didaktische Literatur – deren Urtext eine Improvisationsniederschrift oder -skizze gewesen und in der Folge einer Vielzahl von Mutationen unterzogen worden sein mag, ohne je ein repräsentatives Stadium anzunehmen – nicht anzuwenden. Ebenso wenig lässt sich aus einer einzelnen Handschrift ei-

³⁹⁸ Rampe (2000), S. 76 f.

ne vom Komponisten intendierte Fassung gewinnen, wenn dieser ohnehin kein Werkcharakter zukam. Margarete Reimann hat auf solche Schwierigkeiten bereits 1965 anhand der Ausgaben in Reihen wie *Musica Britannica* und *Corpus of Early Keyboard Music* sowie der Sweelinck- und Scheidemann-Editionen hingewiesen³⁹⁹. Erstaunlicherweise blieb ihr Plädoyer für Ausgaben einzelner Quellen in moderner Transkription jedoch bis heute weitgehend ungehört, weil das Problem als solches ignoriert wurde. Gewiss können unterschiedliche Lesarten oder selbstständige Fassungen tatsächlich von Schülerhand oder einem dritten Bearbeiter ausgeführt worden sein. Solche Spekulationen bedürfen allerdings hinreichender Argumente; denn die Wahrscheinlichkeit, dass ein Lehrmeister in Abschriften der Auszubildenden subtile ebenso wie tiefgreifende Änderungen vornahm oder die aus der pädagogischen Praxis gewonnenen Abweichungen vom ursprünglichen Notentext in seine Stammquelle eintrug, ist keineswegs geringer. Für eine Anzahl von Kompositionen Frobergers, die in bis zu acht verschiedenen Handschriften überliefert sind, gelang es mir, die Authentizität der meisten Varianten nachzuweisen⁴⁰⁰. Auch für die Tastenwerke Sweelincks besteht – trotz aller Unterschiede – eine Fülle miteinander verflochtener Lesarten, beispielsweise in den Quellen aus Lübbecke, Padua und Turin, die nur unter der Voraussetzung erklärbar wird, dass ein einzelner Bearbeiter – anscheinend der Komponist selbst – Regie führte⁴⁰¹. Und schließlich leuchtet ein, dass ein und dasselbe Werk in unterschiedlicher Gestalt unter dem Namen mehrerer Autoren überliefert sein kann – nämlich dann, wenn der Lehrmeister eine eigene oder fremde Komposition als Material für den Improvisations- oder Kompositionsunterricht zur Verfügung stellte. Die im Werden begriffenen und noch zu edierenden Gesamtausgaben älterer Tastenmusik werden sich an diesen Erkenntnissen messen lassen müssen. Umgekehrt inspirieren die erhaltenen Varianten den praktischen Interpreten dazu, sich beim Vortrag älterer Kompositionen durch eigene Improvisation vom überlieferten Notentext zu entfernen.

5. Die Geschichte der Tastenmusik ist bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein vornehmlich eine Geschichte ihrer Improvisation, von der erhaltene Kompositionen eine konkrete Vorstellung vermitteln, soweit bestimmte improvisatorische Momente überhaupt auf dem Papier festzuhalten sind⁴⁰². Dies bedeutet zugleich, dass man auf Clavier oder Orgel jede Gattung und Form in fast jeder Satztechnik zu improvisieren imstande war und tatsächlich improvisierte – eine Tradition, die in der französischen Organistenpraxis bis zur Gegenwart lebendig blieb. Folglich erscheint das häufig gebrauchte Attribut „improvisatorisch“ in seiner musikalischen Bedeutung nichtssagend; „rhapsodisch“, „taktfrei“ oder allenfalls „rezitativisch“ sind jene Termini, die dem gemeinten Sachverhalt entsprechen. Die weit verbreitete Vorstellung, dass Tastenspieler in öffentlichem Rahmen vor allem eigene Werke zu Gehör brachten – Sweelinck seine Fantasien, Buxtehude seine Praeludien, Bach seine Fugen, Mozart seine Variationen und Beethoven seine Sonaten –, beruht auf unzutreffenden, jedenfalls aber einseitigen Prämissen: Bis zur Erfindung von Prinzipien wie „Urtext“ und „Werktreue“

399 Margarete Reimann, *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*, in: Carl Dahlhaus u. W. Wiora (Hrsg.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), S. 83–91.

400 Froberger III (2002), S. VIII ff., XXXVI, XLIII–LI.

401 Sweelinck I.1 (2003), S. XI f. und XVI; Sweelinck I.2 (2004), S. XI f.

402 Vgl. hierzu Mattheson (1739) S. 88 ff.

wurde auf der Klaviatur improvisiert, auch über fremde Kompositionen, was freilich eine Wiedergabe eigener Musik nicht ausschloss.

6. Auf Kompositionen, die in ihrer Anlage Improvisationen gleichgestellt und mehrheitlich als didaktisches Material aufgezeichnet sind, ist der Werkbegriff im Sinn einer Symphonie Anton Bruckners nicht ohne weiteres anwendbar. Damit soll kein grundlegender Qualitätsunterschied formuliert oder gar behauptet werden, in der Musik existiere erst seit dem 19. Jahrhundert ein gültiger Notentext. Denn auch für Bruckners Symphonien sind teilweise mehrere Fassungen erhalten, und deren Herkunft aus der Orgel- oder Pedalklavierimprovisation erscheint im Einzelfall zumindest denkbar. Muss aber damit gerechnet werden, dass Buxtehude einem Præludium den Stellenwert der 1674 publizierten Trauermusik auf den Tod seines Vaters (BuxWV 76) beimaß, Bach einer Toccata dieselbe Bedeutung wie der *Kunst der Fuge*? Auch das Gegenteil steht zur Diskussion: Eine musikalisch unbedeutende, weil als Unterrichtsstoff konzipierte Komposition vermag durchaus als authentisch zu gelten, ohne je Anspruch auf Werkcharakter zu erheben. Um Muster, also Vorbilder oder Beispiele für die Improvisation analytisch zu verstehen, genügt es nicht, nach Kategorien formalen und kompositionstechnischen Geschehens zu suchen. Eine Choralfantasie, eine ariose Überleitung oder ein imitatorischer Abschnitt lassen sich ohne wenigstens elementare Kenntnisse der Improvisationspraxis nicht angemessen deuten.

7. Den erforderlichen Freiraum für die Entwicklung protestantischer Orgelimprovisation von der durch die frühen Agenden der Messe verordneten Zweck- und Wortgebundenheit zu Eigenständigkeit, Virtuosität und künstlerischem Anspruch bot seit dem späten 16. Jahrhundert die Sonnabendvesper, die als Öffnung des Gottesdienstes zur Abendmusik hin zugunsten repräsentativer Vokalwerke nach italienischem und iberischem Vorbild⁴⁰³ auf die Predigt verzichtete. Ausgehend von den traditionellen Magnificat-Aufführungen erlangte die Orgel in Norddeutschland bei der Alternatimpraxis auch deutscher Vesperlieder eine zeitliche und klangliche Vorrangstellung, so dass schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht der Pastor, auch nicht der Chor, sondern der Organist das Zentrum des Gottesdienstes bildete. Zur idiomatischen Musikgattung der Vesper wurde neben dem Magnificat die Choralfantasie mit einer Dauer von mehreren 100 Takten. Vermutlich initiierte die sonnabendliche Alternatimpraxis mit künstlerischen Einlagen der Orgel aber auch die Erweiterung des älteren Praeambulums zur mehrteiligen „norddeutschen“ Toccata nach italienisch-süddeutschem Muster. Über Jahrhunderte hinweg blieben Vespere in protestantischen Regionen der einzige Ort für öffentliche Aufführungen von Kunstmusik; sie wurden somit zum Vorläufer des bürgerlichen Konzerts, dessen Sitz im Wochenablauf bis heute der Samstag ist. Die Ausweitung konzertanter Veranstaltungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts aber geht mit dem Niedergang der Vesperkultur einher. Damit hatte die norddeutsche Organistenkunst ihre eigentliche Funktion verloren⁴⁰⁴.

403 Vgl. hierzu Jeffrey Kurtzman, *Some Historical Perspectives on the Monteverdi Vespers*, in: *Analecta Musicologica* 10 (1975), S. 29–86; ders., *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston 1979 (= *Rice University Studies* 64/4); ders., *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford 1999.

404 Für Hinweise danke ich Léon Berben (Köln), PD Dr. Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main), Dietrich Kollmannsperger (Tangermünde), Dr. Ibo Ortgies (Göteborg), Prof. Dr. Dominik Sackmann (Basel), Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen) und Rüdiger Wilhelm (Braunschweig).

Literaturverzeichnis

- ADLUNG, JACOB, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758; Faks., hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel u. a. 1953 (= DM 1/4), Neuauflage von Siegbert Rampe, München u. Salzburg 2005
- ders., *Musica Mechanica Organoedi*, 2 Bde., hrsg. von Johann Friedrich Agricola, Berlin 1768 (Manuskript Jena 1726); Faks., hrsg. von Christhard Mahrenholz, Kassel u. a. 1961 (= DM 1/18)
- AHRENS, CHRISTIAN, *Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden*, in: Cöthener Bach-Hefte 8 (1998), S. 57–71
- APEL, WILLI, *Die Celler Tabulatur von 1601*, in: *Mf* 49 (1966), S. 142–151
- ders. (Hrsg.), *The Tablature of Celle 1601. A Collection of Early German Organ Chorales*, American Institute of Musicology 1971 (= CEKM 17)
- ders., *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967; Reprint, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2004
- BACH-DOKUMENTE, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel u. Leipzig. Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, 1963; Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, 1969; Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, 1972
- BECKMANN, KLAUS (Hrsg.), *Freie Orgelwerke des norddeutschen Barocks*, Wiesbaden u. a. 1984
- ders. (Hrsg.), *Choralbearbeitungen des norddeutschen Barocks. Johann Steffens, Andreas Neunhaber, Ewald Hintz, Jakob Kortkamp, Christian Flor, Anonymous, Martin Radeck, Christian Geist, Daniel Erich, Johann Christian Schieferdecker*, Wiesbaden 1988
- ders. (Hrsg.), *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister [...]*, Moos am Bodensee 1994 (= 144. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- BEIBWENGER, KIRSTEN, *Erwerbsmethoden von Musikalien im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers*, in: *Fontes Artis Musicae* 45 (1998), S. 237–249
- dies., *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988*, Wiesbaden u. a. 1992, S. 11–39
- BELOTTI, MICHAEL, *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien*, Frankfurt/Main u. a. 1995 (2/1997) (= Europäische Hochschulschriften 36/136)
- ders., *Johann Pachelbel als Lehrer*, in: Rainer Kaiser (Hrsg.), *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen*, Eisenach 2001, S. 8–44
- BRAUCHLI, BERNARD, *The Clavichord*, Cambridge 1998
- BREIG, WERNER, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3)
- BUXTEHUDE, DIETERICH, *Keyboard Works 1: Preludes, Toccatas and Ciacconas for Organ (pedaliter). Section A Music*, hrsg. von Michael Belotti, New York 1998 (= Dieterich Buxtehude, The Collected Works 15,1)
- COOK, LARRY D., *The German Troped Polyphonic Magnificat*, Ph. D. University of Iowa 1976
- DÄHNERT, ULRICH, *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt. Sein Verhältnis zu Gottfried Silbermann und Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1962

- DIRKSEN, PIETER, *Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata*, in: SJB 22 (2000), S. 29–47
- ders., *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: SJB 13 (1991), S. 91–123
- ders. (Hrsg.), *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*, Utrecht 1992
- ders., *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997
- DONAT, FRIEDRICH-WILHELM, *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*, Bad Oeynhausen 1931
- DOUGLASS, FENNER u. a. (Hrsg.), *Charles Brenton Fisk, Organ Builder*, Vol. 1: *Essays in his Honor*, Easthampton 1986
- DÜRR, ALFRED, *Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs*, in: BJ 64 (1978), S. 7–18
- EDLER, ARNFRIED, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23)
- ELER, FRANZ, *Cantica Sacra und Psalmi D. Martini Lutheri*, Hamburg 1588; Repr., hrsg. von Klaus Beckmann, Hildesheim u. a. 2002
- FARNDALL, GORDON, *The Development of Organ Magnificat Settings as found in Representative German Composers between 1450 and 1750*, 2 Bde., Ph. D. University of Michigan, Ann Arbor 1966
- FORD, KARRIN, *The Pedal Clavichord and Harpsichord*, in: *The Galpin Society Journal* L (1997), S. 161–179
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Faks., hrsg. von Axel Fischer, Kassel u. a. 1999
- FROBERGER, JOHANN JACOB, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* III. *Clavier- und Orgelwerke abschriftliche Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 1*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2002
- FUHRMANN, MARTIN HEINRICH, *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree (= Berlin) 1706
- GABLE, FREDERICK K., *Alternation Practice and Seventeenth-Century German Organ Magnificats*, in: Hans-Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt/Main u. a. 2001 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18), S. 131–148
- GECK, MARTIN, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 15)
- ders. (Hrsg.), *Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002*, Dortmund 2003 (= *Dortmunder Bach-Forschungen* 6)
- GÖHLER, ALBERT, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902; Reprint Hilversum 1965
- GUSTAFSON, BRUCE, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalogue of the Sources with Commentary* I–III, Ann Arbor/Michigan 1979 (= *Studies in Musicology* 11)
- HARRASSOWITZ, HERMANN, *Geschichte der Kirchenmusik an St. Lorenz in Nürnberg*, Nürnberg 1987

- HEDAR, JOSEF, *Kring nyfunna Buxtehudekompositioner i Luns universitetsbibliotek*, in: STMF 22 (1940), S. 53–63
- HILL, ROBERT, *The Möller Handschrift and the Andreas Bach Buch: Two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach*, Ph. D. Cambridge/Mass. 1987
- HUBBARD, FRANK, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge/Mass. und London 8/1981
- KINDERMANN, JOHANN ERASMUS, *Harmonia Organica. In Tabulaturam Germanicam composita*, hrsg. von Rudolf Walter, Altötting o. J. [1966]
- KIRSCH, WINFRIED, *Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtsliedern im 16. Jahrhundert*, in: Lothar Hoffmann-Erbrecht u. H. Hucke (Hrsg.), *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1961, S. 61–74
- KITTEL, JOHANN CHRISTIAN, *Der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen*, 3 Teile, Erfurt 1801, 1803 und 1808; Faks., hrsg. von Gerard Bal, Leipzig 1986
- KOCH, KLAUS-PETER, *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts (SSWV)*, Halle/Saale 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 6)
- KÖPP, KAI, *Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Phil. Diss. Freiburg im Breisgau 2002
- KOOIMAN, EWALD u. a., *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1995 (= 114. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- KRAUTWURST, FRANZ, *Anmerkungen zu den Augsburger Bach-Dokumenten*, in: *Festschrift Martin Rubnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 176–184
- ders., *Der Augsburger Bach-Schüler Philipp David Kräuter. Eine Nachlese*, in: ders. (Hrsg.), *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1990, S. 31–52
- KRIEGER, JOHANN & JOHANN PHILIPP, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe u. Helene Lerch, Band I u. II, Kassel u. a. 1999
- KRÜGER, LISELOTTE, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, Leipzig u. a. 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12)
- dies., *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift d. Vereins f. Hamburgische Geschichte* 33 (1933), S. 188–213
- LASELL, CURTIS, Art. *Lüneburger Tabulaturen*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 1513–1516
- LEICHSENRING, HUGO, *Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter*, Phil. Diss. Berlin 1922; Druckfassung, mit Nachwort u. Bibliographie hrsg. von Jeffery T. Kite-Powell, Hamburg 1982 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 20)
- LOSSIUS, LUCAS, *Psalmodia*, Wittenberg 1579
- LÜBECK, VINCENT, *Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke* I u. II, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- MATTHESON, JOHANN, *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite/ verbesserte und vermehrte Auflage*, Hamburg 1731; Faks. Hildesheim 1994
- ders., *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faks., hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. a. 6/1995 (= DM 1/5)
- ders., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910; Nachdr. Graz 1969

- MIZLER, LORENZ CHRISTOPH, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek* (4 Bde.), Leipzig 1736–1739, 1740–1745, 1746–1752 und 1754; Faks. Hildesheim 1966
- MUSCH, HANS, „*Praeludium in Organo pleno*“, in: B**JbHM** 22 (1998), S. 9–38
- NIEDT, FRIEDRICH ERHARD, *Musicalische Handleitung Oder Gründlicher Unterricht*, Hamburg 1700 (2/1710); Repr. Buren o. J. (= Bibliotheca Organologica 32)
- NOACK, FRIEDRICH, *Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: AfMw 10 (1953), S. 323–337
- ORTGIES, IBO, *Die Praxis der Orgelstimmung in Norddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Musikpraxis*, Diss. phil. Göteborg 2004
- OTTERBACH, FRIEDEMANN (Hrsg.), *Bach. Briefe der Musikerfamilie*, Frankfurt am Main 1985
- PACHELBEL, JOHANN, *Acht Choräle zum Praeambulieren*, hrsg. von Jean-Claude Zehnder, Winterthur 1992
- PEETERS, FLOR, und VENTE, MARTENS A., *Die niederländische Orgelkunst*, Antwerpen 1971
- PORTER, WILLIAM, *Psalm-Tone Formulas in Buxtehude's Free Organ Works*, in: Douglass 1986, S. 161–174
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, Decker, Joachim, Praetorius, Jacob, und Scheidemann, David (Hrsg.), *Melodeyen Gesangbuch Darinn D. Luthers vnd ander Christen gebreuchlichsten Gesänge jhren gewöhnlichen Melodeyen nach*, Hamburg 1604; Neuausg., hrsg. von Klaus Ladda u. Klaus Beckmann, Singen 1995 (= 148. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde)
- PRAETORIUS, HIERONYMUS, *Organ Magnificats On the Eight Tones*, hrsg. von Clare G. Rayner, American Institute of Musicology 1963 (= CEKM 4)
- ders., *The Visby (Petri) Organ Tablature*, 2 Bde., hrsg. von Jeffrey T. Kite-Powell, Wilhelmshaven 1978–1980
- PRAETORIUS, JACOB, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974
- ders., *Drei Praeambula. Magnificat-Bearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Michael Belotti, Stuttgart 2000
- PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma Musicum*, Teil 2 und 3, Wolfenbüttel 1619; Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM 1/14 u. 15)
- ders., GA der musikalischen Werke 17: *Polyhymnia Caduceatrix et panegyrica* (1619), hrsg. von Wilibald Gurlitt; 16: *Urania* (1613), hrsg. von Friedrich Blume, 21: *Generalregister*, hrsg. von Walther Engelhardt, Wolfenbüttel 1933, 1935, 1960
- ders., *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1990
- RAMPE, SIEGBERT, *Johann Jacob Frobergers Clavier- und Orgelwerke: Aufführungspraxis und Interpretation*, Teil 1, in: MuK 64 (1994), S. 310–323
- ders., *Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger*, in: S**Jb** 19 (1997), S. 71–111
- ders., *Kompositionen für Saitenclaviere mit obligatem Pedal unter Johann Sebastian Bachs Clavier- und Orgelwerken*, in: Cöthener Bach-Hefte 8 (1998), S. 143–185
- ders., *Allgemeines zur Klaviermusik sowie Suiten und Klavierübung*, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel, Stuttgart u. Weimar 1999, S. 716–745 und 747–787
- ders., *Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750*, in: Christian Ahrens u. G. Klinke (Hrsg.), *Das deutsche Cembalo*, München u. Salzburg 2000, S. 68–93

- ders. u. Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, Kassel u. a. 2000
- ders., *Sozialgeschichte und Funktion des Wohltemperierten Klaviers I*, in: ders. (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, München u. Salzburg 2002, S. 67–108
- ders., „Monatlich neue Stücke“ – *Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt*, in: BJ 88 (2002), S. 61–104
- ders., *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*. Teil 1: *Die gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten*, in: SJB 25 (2003), S. 7–70
- ders., *Bachs Piece d'Orgue G-Dur BWV 572: Gedanken zu ihrer Konzeption*, in: Geck (2003), S. 333–369
- ders. (Hrsg.), *Deutsche Orgel- und Claviermusik des 17. Jahrhunderts. Werke in Erstaussagen*, Bd. 1 u. 2, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- RAUSCHNING, HERMANN, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15)
- REIMANN, MARGARETE (Hrsg.), *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/1* sowie *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208/2*, Frankfurt/Main 1957 u. 1968 (= EdM 36 u. 40)
- RIEDEL, FRIEDRICH WILHELM, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel u. a. 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10)
- RIETSCHEL, GEORG, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1893
- RUDÉN, JAN OLOF, *Music in tablature. A thematic index with source descriptions of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981 (Musik i Sverige 5)
- RUETZ, CASPAR, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der Kirchenmusic*, Rostock u. Wismar 1752
- SCHEIBE, JOHANN ADOLPH, *Critischer Musikus*. Neue, verm. u. verb. Aufl. Leipzig 1745; Faks. Hildesheim u. a. 1970
- SCHEIDEMANN, HEINRICH, *Orgelwerke*, hrsg. von Gustav Fock, Band 1: *Choralbearbeitungen*, Band 2: *Magnificat-Bearbeitungen*, Kassel u. a. 1967 u. 1970
- SCHEIDT, SAMUEL, *Tabulatura Nova*, Teil I, II, III, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Leipzig 3/1976 (I, II) bzw. Hamburg 1954 (III) (= Samuel Scheidts Werke 6/1, 6/2, 7)
- SCHERING, ARNOLD, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926
- SCHIERNING, LYDIA, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. a. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12)
- SCHILDT, MELCHIOR, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Köln 1968
- SCHMID, ERNST FRITZ, Art. *Erbach, Christian*, in: MGG 3 (1954), Sp. 1465–1471
- SCHNEIDER, MATTHIAS, *Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“?*, Kassel u. a. 1997
- SCHOLZ, ROBERT V., *17th-Century Magnificats for the Lutheran Service*, DMA Diss. University of Illinois, Urbana 1969
- SCHULZE, HANS-JOACHIM, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig u. Dresden 1984

- SEIFFERT, MAX, *Paul Siefert (1586–1666). Biographische Skizze*, in: VfMw 7 (1891), S. 397–428
- SIEGELE, ULRICH, *Zelenkas Besoldung*, in: Günter Gattermann (Hrsg.), *Zelenka-Studien II*, Sankt Augustin 1997 (= Deutsche Musik im Osten 12), S. 279–287
- SIGTENHORST MEYER, BERNHARD VAN DEN, *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, Den Haag 1934
- SNYDER, KERALA J., *Dieterich Buxtehude, Organist in Lübeck*, New York u. London 1987
- SPETH, JOHANNES, *Magnificat für Orgel*, hrsg. von Gregor Klaus, Heidelberg 1960
- STRUNCK, DELPHIN, und Mohrhardt, Peter, *Original Compositions for Organ*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 23)
- SWEELINCK, JAN PIETERSZON, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, Bd. I.1 u. 2 *Toccaten* (Teil 1 u. 2), hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 2003 u. 2004
- SYRÉ, WOLFRAM, *Vincent Lübeck. Leben und Werk*, Frankfurt/Main u. a. 2000 (= Europäische Hochschulschriften 36/205)
- TELEMANN, GEORG PHILIPP, *Orgelwerke 1: Choralvorspiele*, sowie *Orgelwerke 2: XX Kleine Fugen und Freie Orgelstücke*, hrsg. von Traugott Fedtke, Kassel u. a. 1971 (1) und 1964 (2)
- TUNDER, FRANZ, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden u. a. 1974
- VIRDUNG, SEBASTIAN, *Musica getuscht vnd außgezogen*, Basel 1511; Faks., hrsg. v. Klaus Wolfgang Niemöller, Kassel u. a. 1970 (= DM 1/31)
- VOGEL, HARALD, *Tuning and Temperament in the North German School of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: Douglass 1986, S. 237–265
- WALTER, HORST, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967
- WALTHER, JOHANN GOTTFRIED, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732; Faks., hrsg. von Richard Schaal, Kassel u. a. 5/1993 (= DM 1/3)
- ders., *Briefe*, hrsg. von Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987
- WECKMANN, MATTHIAS, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1980
- ders., *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 3/2003
- WOLFF, CHRISTOPH, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–386
- ders., *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt/Main 2000
- ZILLER, ERNST, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt (1666–1727)*, Halle u. Berlin 1935, Repr. Hildesheim u. a. 1970 (= Beiträge zur Musikforschung 3)

Anhang

Kyrie Magne Deus (Hamburg um 1600; s. o. S. 52 f.)

Psalmodie aus Eler (1588, Teil 1, S. XIII f.). Orgelsatz (datiert 1603), vermutlich von Hieronymus Praetorius, aus der „Visby-Tabulatur“ (Landsarkivet Visby/Schweden, Visby domkapitels arkiv H 3, fol. 67^v–68^r).

Kyrie Magne Deus.



Kirie Magne deus.

5

8

12

16

20

Alio modo Up · 2 · Clavier

This musical score is for a two-staff piano piece. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 13, 17, 21, and 24 marked at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. A 'Pedal' instruction is placed at the end of the first system. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Chri ste e lei son.

Christe

The piano accompaniment consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in G major and 4/4 time. The first system (measures 1-4) features a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 5-8) introduces a more active bass line with eighth notes. The third system (measures 9-12) continues with a steady eighth-note bass line. The fourth system (measures 13-16) features a more complex, flowing bass line. The fifth system (measures 17-18) has a very active, sixteenth-note bass line. The sixth system (measures 19-20) continues with this active bass line. The seventh system (measures 21-22) concludes with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots.

Ky ri e lei son.

A single-line musical notation in treble clef with a common time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

Vltimus Versus

A two-staff piano accompaniment in treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

4

A two-staff piano accompaniment. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand, indicating a specific harmonic relationship.

7

A two-staff piano accompaniment with a steady rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

11

A two-staff piano accompaniment. The right hand features a melodic line with some chromaticism, and the left hand provides a harmonic accompaniment.