

# Cembalo- und Violinmusik im Notenbuch des Johann Kruse (1694/1704)

Kompositionen Buxtehudes, Reinkens, Pachelbels, Muffats und anderer

KONRAD KÜSTER

Aus Breitenberg, einem Dorf östlich von Itzehoe, das zur Reichsgrafschaft Rantzau gehörte, ist die umfangreiche historische Dienstbibliothek der Pastoren erhalten geblieben<sup>1</sup>, mit ihr auch einige musikalische Quellen (vgl. Anhang 1)<sup>2</sup>. Besondere Bedeutung hat der unter der Signatur 692 geführte Band; in seinen tastenmusikalischen Anteilen ergeben sich für die Komponisten, die im Untertitel genannt sind, in der Werküberlieferung unterschiedlich geartete, zum Teil wesentliche Neuerkenntnisse.

Der querformatige Band (21 x 16 cm) umfasst 254 ungezählte Seiten. Das Wasserzeichen, das sich offenkundig jeweils nur auf einer Seite eines Bogens fand, ist nirgends komplett erkennbar, sondern stets – an der unteren Blattkante stehend – mit Verlust durchschnitten; auf manchen Seiten zeigt sich ein oberer, auf manchen ein unterer Teil. Beide gehören zu einem Wappenschild; im oberen Teil sind die Initialen „LH“ deutlich erkennbar, im unteren führt die Schnittlinie durch eine entsprechende Schriftzeile hindurch, so dass diese nur gelegentlich lesbar ist (als „PP“, vielleicht auch „BP“)<sup>3</sup>. Der braune Ledereinband (auf Holz) zeigt eine reiche ornamentale, gepunzte Goldprägung; in der optischen Mittelachse stehen die Initialen „E. L. M.“ und die Jahreszahl „1.6.4.3.“. Der Buchblock ist auf allen drei Seiten mit Goldschnitt verziert, der gleichfalls Ornamentprägungen zeigt.

Diese äußeren Merkmale erlauben erste Rückschlüsse auf die Geschichte des Bandes: Weil das Wasserzeichen durchweg dasselbe ist, kann er zwar über eine längere Zeit hinweg für Eintragungen benutzt worden sein, muss aber von Anfang an den heute vorliegenden

- 1 Johann Anselm Steiger, *Historische Kirchenbibliotheken in Not: Die Verstümmelung der Nordelbischen Kirchenbibliothek, die Breitenberger Predigerbibliothek und die Notwendigkeit eines umfassenden Zukunftskonzeptes*, in: Deutsches Pfarrblatt 102 (2002), S. 499–504; Michael Brüchmann, *Die Breitenberger Predigerbibliothek: Eine historische Pfarrbibliothek aus Schleswig-Holstein*, in: Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 23 (2003), S. 57–68. Die Sammlung befand sich längere Zeit in Verwahrung des Kirchenkreises Münsterdorf, Itzehoe; dort fanden die Ausgangsrecherchen für den vorliegenden Artikel statt. Im Sommer 2002 wurde der Gesamtbestand von dort in das Nordelbische Kirchenarchiv Kiel überführt. Annette Göhres (Nordelbisches Kirchenarchiv Kiel) und Joachim Stüben (Nordelbische Kirchenbibliothek Hamburg) danke ich für vielfältige Unterstützung.
- 2 Der zur Sammlung gehörige Catalogus der Breitenbergischen Predigerbibliothek aus dem Jahr 1863 nennt unter den Signaturen 690–697 lediglich summarisch „9 Hefte Musikalien“ (S. 34); deutlich wird also, dass sich der Umfang der musikalischen Bestände seither verringert hat. Der Vermerk „3 alte Choralbücher, davon das älteste vom J. 1643“ (S. 40; gestrichen) ermöglicht keine weitere Aufklärung, da sich die Jahreszahl offenkundig auf die hier beschriebene Nr. 692 bezieht; ein weiterer (Nr. 694) rechtfertigt diese Beschreibung. Ob das dritte tatsächlich ein Choralbuch war oder nicht die Nr. 691, erscheint als zweifelhaft.
- 3 Aufgrund der Position der Initialen – prononciert am oberen bzw. unteren Rand des Wappenschildes stehend – wäre die Annahme unwahrscheinlich, hier handele es sich um zwei verschiedene Reste eines Zeichenpaares. – Die Zahl der Lagen ist von außen aufgrund einer bis heute streckenweise straffen Bindung kaum zu fassen, sondern lediglich zu schätzen (auf ca. 20).

Umfang gehabt haben; der verzierte Goldschnitt ist ein weiterer Beleg für die innere Geschlossenheit des Bandes zumindest als einer bibliographischen Einheit. Ferner lassen sich die im Bandinneren genannten und im Titel erwähnten Jahreszahlen (1694 und 1704) nicht mit der des Einbanddeckels in Verbindung bringen; dieser ist folglich älter als sein Inhalt – vermutlich gehörte er zunächst zu einem anderen Band, der aufgrund des charakteristischen Querformats ebenfalls ein Notenbuch gewesen sein könnte.

Die Eintragungen stammen von zwei Schreibern, die meisten von einer Person namens Johann Kruse; als Besitzvermerk findet sich dieser Name auf der ersten Seite des Bandes. Auch in den Teilen, in denen sich die vom namentlich nicht genannten zweiten Schreiber eingetragenen Stücke finden, gibt es Schriftanteile Kruses; in jedem Fall kann auf diesen der Band als Ganzer zurückgeführt werden.

Zur Identität des Hauptschreibers gibt es – mit diesen gleichermaßen unspezifischen Vor- und Nachnamen – vorerst so wenig Anhaltspunkte<sup>4</sup>, dass sein persönliches Profil erst nach einer kritischen Sichtung des Inhalts klarer zu fassen ist; von dort aus lassen sich dann – in einem Resümee – neuerlich Rückschlüsse auf das Repertoire ziehen. Zunächst muss folglich genügen, dass sich Kruse auch dokumentarisch mit Breitenberg in Verbindung bringen lässt: 1707 wurde eine Person dieses Namens dort von Christian Detlef Graf zu Rantzau zum Organisten, Küster und Schulmeister ernannt; dass dieser „Johann Kruse“ tatsächlich der Schreiber des Bandes war, bestätigen die umfangreichen Akten, die anlässlich seiner heiß umkämpften Berufung angelegt wurden<sup>5</sup>, unter anderem eine Schriftprobe, in der neben der deutschen Schönschrift eines Bibeltextes (Ps. 21, 2–13), der Wiedergabe eines lateinisch geschriebenen *Symbolum* („Deus pro nobis quis Contranos[!]“) und den Zahlen von 1 bis 10 auch seine Unterschrift zu finden ist. Nicht zuletzt dieses Dokument, mit dem Kruse seine Eignung für den Lehrerberuf unter Beweis zu stellen hatte<sup>6</sup>, lässt für den Schriftvergleich mit der Notenquelle keine Wünsche offen.

Der Inhalt des Bandes wird von Tanzmusik beherrscht. Zunächst findet sich eine große Zahl von Kompositionen in einstimmiger Notation mit Vorzeichnung eines G2-Schlüssels, offenkundig also Stücke für Violine allein; nahezu sämtliche weiteren Stücke sind, mit C1- und F4-Schlüssel vorgezeichnet, als Werke für Tasteninstrument ausgewiesen. Alle Kompositionen sind in Notenschrift in den Band eingetragen. Die Seiten sind zunächst sechszeilig, später siebenzeilig rastriert (zu Details siehe unten); diese ungerade Zahl der Notensysteme beherrscht auch die Tastenmusik-Anteile.

Diese haben – nach dem eröffnenden Violinteil, der komplett von Kruse geschrieben ist – im Gesamtumfang des Bandes eine klar dominante Stellung inne. Ihre auffälligste Gliede-

4 Aus Altersgründen kann der Schreiber nicht mit dem Organisten Johann Kruse in Otterndorf identisch sein, der als Schüler Heinrich Scheidemanns bekannt ist. Vgl. Gustav Fock, Art. *Scheidemann, Heinrich*, in: MGG 11 (1963), Sp. 1622.

5 Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 11 (Regierungskanzlei zu Glückstadt), Nr. 1627; ebd., Abt. 127.21, AGA VIII, B2c Nr. 7 (die Rantzauer „Gegenakte“); Kiel, Nordelbisches Kirchenarchiv, Bestand 18.14.00 (Propstei und Konsistorium Münsterdorf), Nr. 250 (Akten der Propstei). Autograph sind in der Glückstädter Akte ein Schreiben vom 11. Januar 1707 und eine Schriftprobe (vgl. die folgende Anmerkung), in der Rantzauer Akte zwei spätere Briefe (1. April 1707, 3. Februar 1710). Zu Details vgl. Abschnitt III.

6 Ziel dieser Schriftproben war offenkundig zu prüfen, ob der Kandidat – im Diktat – Wortzusammenhänge richtig bildete und eine Orthographie wählte, die, da nicht überregional normiert, mit den örtlichen Gepflogenheiten konvergierte (also mit denen des prüfenden Kirchenoberen). Vgl. auch Anm. 88.

rung erfahren sie durch zwei kürzere Blöcke mit Niederschriften von der Hand des Anonymus, denen in je einem größerem Komplex wiederum solche von der Hand Kruses folgen. Eindeutig zu erkennen ist, dass an keiner der Stellen, an denen sich ein „Schreiberwechsel“ ergibt, auch eine neue Papierlage erreicht wird; hier bestätigt sich der schon aus dem Äußeren abgeleitete Eindruck, dass der Band zusammengefügt war, ehe Musik in ihm aufgezeichnet wurde. Die Vorstellung liegt also nahe, dass Kruse mit dem Anonymus in persönlichem Kontakt stand und diesem den Band kurzzeitig überließ, um ihn Kompositionen eintragen zu lassen.

Nur zu fünf der über dreihundert Kompositionen im gesamten Notenbuch finden sich Namensangaben. Während sich die Initialen „J. A. R.“ für zwei Suiten und „D. B. H.“ für eine weitere als Verweisungen auf Johann Adam Reinken und Dieterich Buxtehude verstehen lassen, bleibt ein „D. B.“ für eine Allemande für Violine unklarer (vermutlich ebenso auf drei weitere Sätze bezogen, die jenen Einzelsatz zur Suite erweitern); leichter ist es, hinter der verschlungenen Initiale „JK“ zu einer Sarabanda den Schreiber des Bandes zu identifizieren, weil sich dieses Zeichen in ähnlicher Form auch in Kruses erwähntem Brief von 1707 findet. So sind eine „Corrente di Correlli“ für Cembalo und eine Allemande von „M. Strobel“ die einzigen Stücke, zu denen ein ausgeschriebener Name hinzugesetzt ist.

Für die meisten der im Band enthaltenen Stücke ließe sich eine Zuschreibung daher nur über Konkordanzen erreichen. Da sowohl für das Violin- als auch für das Cembalo-Repertoire in der nordmitteleuropäischen Musik der Zeit nur eine letztlich überschaubare Anzahl an Vergleichsquellen zur Verfügung steht, stößt dieser Untersuchungsansatz relativ schnell an eine Grenze: Nur durch Ausschlussverfahren lassen sich Pauschalargumentationen führen – etwa so, dass in dem Band nicht auch eine der unter dem Namen Georg Böhms überlieferten Suiten<sup>7</sup> vorliegt, dass es für die beiden Reinken-Suiten Konkordanzen gibt, nicht aber für diejenige Buxtehudes, und dass sich diesen beiden Komponisten nicht auch noch eine der übrig bleibenden zuordnen lässt. Ebenso ist die mit „D. B.“ überschriebene Violinkomposition weder mit bekannten Werken des Hamburger Ratsmusikers Dietrich Becker noch mit denjenigen Buxtehudes in Verbindung zu bringen. Einerseits lässt sich also erahnen, auf welchen Feldern die Handschrift eine Bereicherung der Quellenkenntnis mit sich bringt, andererseits zeigen sich unübersehbar die Probleme darin, die historische Stellung des Repertoires umfassend zu bestimmen. Als gangbarer Weg erscheint daher, sie mit ausgewählten „Fallstudien“ zu umschreiben, und zwar zunächst von innen kommend (mit Blick auf Parallelüberlieferung von Werken, die in dieser Handschrift enthalten sind), dann von außen (indem die Stellung der Quelle gegenüber Vergleichsquellen thematisiert wird). Zuvor jedoch ist der Band umfassend zu porträtieren: erst in den Anteilen, die komplett auf Kruse zurückgehen, dann in denen, die wesentlich von dem „Fremdschreiber“ herrühren.

<sup>7</sup> Zur Kritik an diesen Zuschreibungen vgl. Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 51 f.

## I. Der Inhalt des Notenbandes

## Teil 1: Kompositionen für Violine

Im ersten Teil der Handschrift finden sich die einstimmig notierten Kompositionen des Bandes: Stücke für Violine, die mit 1–217 nummeriert sind<sup>8</sup>. Manche Zahlen sind doppelt vergeben, stellenweise ist die Nummernfolge lückenhaft (ohne Textverlust), und drei Stücke sind doppelt vorhanden<sup>9</sup>, so dass die tatsächliche Zahl der Kompositionen 205 beträgt<sup>10</sup>. Die Nummerierung ist als flüchtiger Zusatz eingetragen; im gleichen Schreibvorgang wurden zahlreiche Satzbezeichnungen durchstrichen und – zumeist exakt gleichlautend wie die ursprünglichen – ersetzt. Beide Eintragungsschichten stammen von Kruse. Auf der ersten Seite des Bandes finden sich rechts der Besitzvermerk „Johann Kruse“, links die Angabe „Anno 1694“. Bis zur recto-Seite, die mit Nr. 182 endet, sind die Notenseiten sechszeilig rastriert; daraufhin wechselt die Anlage zur Siebenzeiligkeit als Norm<sup>11</sup> (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite).

Die meisten Stücke sind kürzere, einzelne Tanzkompositionen. Fast ein Drittel von ihnen sind Menuette (69), und zu deren Gruppe lassen sich aufgrund der zeitgenössischen Gattungsaffinitäten vor allem die Sarabanden (17) hinzurechnen<sup>12</sup>; relativ häufige Tanztypen sind ferner Gavotte (9) und Bourrée (14), deren Anteile an dem Band lediglich noch von „Arien“ unterschiedlichen Zeitmaßes (18) übertroffen werden. Daneben ergeben sich Tänze mit regionaler Bindung (polnisch, englisch, schottisch<sup>13</sup>: *Hamburger Ehren Danß*, *Berner Menuet*<sup>14</sup>, *Lüneburger Mars*, *Hannoversch Mars*) oder Charaktertänze (*Schuel Meister Danß*, *Geister Danß*, *Reverenz Danß*, *Janitscharen Danß*). Ordnungsprinzipien, von denen eine direkte Abfolge der Tänze geregelt würde, sind in den meisten Fällen nicht erkennbar – nicht also Paarbildungen oder tonartlich-charakterliche Zusammenhänge.

Der normal ausgeschöpfte Tonartenrahmen liegt im Quintenzirkel zwischen B- und D-Dur sowie zwischen g- und e-Moll; darüber hinaus ist mit zwei Stücken auch A-Dur repräsentiert. Zwei der Stücke sind für eine erweiterte Besetzung geschrieben: ein *Mars*[ch] (Nr. 149) für zwei Violinen<sup>15</sup> und eine *Gigue* (Nr. 109, recte 209), die mit der Vorzeichnung eines G2- und eines F4-Schlüssels als Komposition für Violine und Basso continuo ausgewiesen ist. Die Erfordernisse des jeweiligen Tanztyps sind in der Perioden- und Phrasengestaltung

- 8 Für Nr. 203–204 und 209–217 sind die Nummerierungen irrtümlich als 103–104 bzw. 109–117 eingetragen.
- 9 Nr. 47 und 60 (Menuett), Nr. 85 und 101 (Sarabanda) und Nr. 197 und 199 (Gavotte) sind identisch.
- 10 Nicht vergeben sind 14 Nummern (66, 121, 151, 162–166, 171, 176–180); fünf Stücke sind nicht gezählt (nach Nr. 185, 194, 196, 204 und 213).
- 11 Zunächst kommen gelegentlich auch achtzeilig rastrierte Seiten vor; nur eine einzige weitere Doppelseite – im Tastenmusikteil – ist sechszeilig rastriert (der Beginn der Aria mit Variationen, die dem Pachelbel-Umkreis zuzuordnen ist, hierzu siehe unten).
- 12 Zu dieser Situation vgl. Heinrich W. Schwab, *Suitensätze und Tanzmodelle: Zur Rezeption des Menuetts in der norddeutschen Region der Buxtehude-Zeit*, in: Arnfried Edler u. a. (Hrsg.), *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel u. a. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), S. 183–203, hier S. 187, und Tabelle 2, S. 203.
- 13 Stets wird nur dieses Adjektiv mit dem Substantiv „Tanz“ kombiniert (auch: *Englisch Schick* [Gigue!]).
- 14 Ortszuordnung (Bern/Berne) unklar; vielleicht auch als „Borner“ zu lesen.
- 15 Erst der Part der Violine I, darunter derjenige der Violine II, also quasi in „Chorbuchnotation“.

Abbildung 1: Erste Manuskriptseite des Violinteils (1694 ff.) mit Namenseintragung Kruses



fast stets künstlerisch überformt, kaum jedoch im Bereich der musikalisch-spieltechnischen Anforderungen. Doppel- oder Mehrfachgriffe kommen nicht vor; nur in begrenztem Umfang ist Lagenspiel gefordert (in wenigen Fällen wird  $c'''$  verlangt, zweimal auch  $d'''$ ).

Damit ist ein Normalfall umrissen. Die Punkte, die eingehender zu diskutieren sind, ergeben sich folglich mit den Stücken, in denen jener Rahmen gesprengt wird: Manche Einzeltänze sind zu Suiten zusammengefügt; zu beleuchten sind ferner die Komponistennennungen, und auch die spieltechnischen Anforderungen stellen sich für manche Stücke komplexer dar.

Von dem geschilderten violinistischen Profil abgesetzt sind kurze „Präludien“, die – oft ohne erkennbaren Zusammenhang mit den jeweils folgenden Stücken – in den Band eingestreut sind. Sie spiegeln direkt einen Einspielvorgang, der damit zwangsläufig stärker auf die Idiomatik der Violine ausgerichtet ist als das Normalprofil der Tanzstücke: in der Regel beginnend mit einer Skalenbewegung, die in sequenzierte Terzintervalle mündet und sich daraufhin zu Akkordbrechungen weitet. Im a-Moll-Präludium (Nr. 150 im Violinteil, vgl. Notenbeispiel 1) findet sich das Maximum, das hierfür in den Präludien anzutreffen ist: Von Takt 3 an ergibt sich eine knappe Sequenz, die in eine Binnenkadenz mündet; ihr folgt ein vermutlich weitgehend als Bariolage zu spielender Abschnitt, ehe der typische Schluss in Akkordbrechungen erreicht ist.

## Notenbeispiel 1: Präludium a-Moll für Violine (Violinteil 1694 ff., Nr. 150)



Dieses Idiom äußert sich daneben am markantesten in den Stücken, die zu – insgesamt fünf – Suiten zusammengefasst erscheinen; von ihm werden besonders die einleitenden Allemanden geprägt. Da dieser Tanztyp hier nur vergleichsweise selten vorkommt, muss dies als ein Grund dafür gelten, weshalb die „violinistische Idiomatisierung“ im Gesamteindruck des Bandes eher in den Hintergrund tritt. Nur eine einzige Allemande wird außerhalb eines Suitenzusammenhangs eingeführt; sie trägt die bereits zitierte Autorenangabe „di M. Strobel“, die möglicherweise als Hinweis auf ein Mitglied der Musikerfamilie Strobel (Darmstadt/Straßburg) zu verstehen ist<sup>16</sup>.

Die erste jener Suiten (Nr. 6–9, C-Dur, vgl. Anhang 3) besteht aus den Sätzen *Allemande*, *Courant*, *Sarabanda* (mit zwei Variationen), *Boure* und trägt die andere der beiden Autorenangaben des Violinteils, die Initialen „D. B.“, die auf Dietrich Becker verweisen könnten<sup>17</sup>; in dessen überliefertem Œuvre sind jedoch keine Konkordanzen nachweisbar. Dennoch lässt die Handschrift eine noch weiter gehende Beziehung zu Becker erkennen. Dies soll in den „Fallstudien“ diskutiert werden, weil sich von hier aus auch die Stellung der Handschrift beschreiben lässt; das gleiche gilt für weitere Stücke, die auch in andere zeitgenössische handschriftliche Quellen Eingang fanden.

## Teil 3: Tanzstücke für Cembalo

Eng mit dem einleitenden Violinteil verwandt ist der dritte Teil des Bandes; die Beschreibung des zweiten, im Wesentlichen von anderer Hand stammenden, erfolgt gemeinsam mit der des vierten. Auch zu Beginn dieses dritten Teils findet sich die Jahreszahl 1694, nicht aber auch ein Namenszusatz. Durchweg von Kruses Hand geschrieben, folgen hier 51 (ungezählte) Tanzsätze für Cembalo, die sich in Typik und Charakter kaum von dem Eindruck der zahlrei-

16 Valentin II. (1611–nach 1669) oder Johann Valentin (1643–1688). Von dem erstgenannten findet sich eine Gigue in zahlreichen schwedischen Tabulaturquellen, vgl. die Nachweise durch Jan Olof Rudén, *Music in tablature: A thematic index of music in tablature notation in Sweden*, Stockholm 1981, Nr. 3681. Die Allemande „di M. Strobel“ ist nicht identisch mit der Allemande g-Moll in der Tabulaturhandschrift Mus. ms 17 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (für die Überlassung einer Quellenkopie danke ich Silvia Uhlemann, Darmstadt).

17 Diese Initialenbildung findet sich auch in den Stimmen zu der *Traur- und Begräbnis-Music* für Johann Helms (Druck: Glückstadt 1678; Expl.: Kiel, Universitätsbibliothek, Archiv II 70–75, Nr. 37); auf dem Titelblatt ist Becker ausdrücklich als Komponist genannt.

cheren Violinstücke absetzen; Unterschiede zu ihnen sind zunächst darin zu erkennen, dass sich hier keinerlei Satzzusammenhänge im Sinne von Suiten ergeben und dass das Tonartspektrum enger gefasst ist (im Quintenzirkel zwischen B- und D-Dur sowie zwischen g- und a-Moll).

Zu klären ist zunächst, warum an zwei Stellen des Bandes je eine Serie von Eintragungen beginnt, die mit derselben Jahreszahl versehen ist: Die Datierung „1694“ steht auf der ersten recto-Seite des Bandes, ferner auf dessen 62. Blatt (verso, also auf die Eintragung eines Werks für Tasteninstrument ausgelegt). Offenkundig eröffnete Kruse den Band 1694 also an zwei Stellen zugleich, um in ihm Tanzkompositionen sowohl für Violine als auch für Tasteninstrument sammeln zu können; die Teilung des Bandes erfolgte ziemlich genau in dessen Mitte (auf jene mit 1694 datierte erste Tastenmusikeintragung folgen noch 65 Blätter). Dass diese Gliederung System hatte, spiegelt sich in der Gestaltung des jeweiligen Anfangs: Sowohl für Violine als auch für Cembalo beginnt Kruse seine Eintragungen mit einer *Folie d'Espagne*, also mit ähnlich Geartetem, das aber instrumentenspezifisch ausgelegt werden muss. Die Frage hingegen, wie sich die Bandanteile des Anonymus in diesen Rahmen einordnen lassen, sei erst im Zusammenhang mit deren Beschreibung diskutiert.

Bei genauerer Durchsicht zeigt sich, dass nicht nur typologische Ähnlichkeiten zwischen den Tanzmusik-Anteilen bestehen, sondern dass mehr als die Hälfte der 51 Cembalostücke (30) auch im Violinteil vorhanden ist. Dennoch ist die Beziehung weniger eng, als zu vermuten wäre: Nur für neun Stücke entspricht die Oberstimme der Cembaloversion exakt der Violinmelodie; für elf hingegen unterscheiden sich beide beträchtlich, in einem Fall sogar so weitgehend, dass die Cembalo-Eintragung in Relation zu zwei unterschiedlich wirkenden Violineintragungen gesetzt werden kann<sup>18</sup>. Übrig bleiben sieben Stücke, für die sich die Abweichungen auf kleinere Details beschränken; zu ihnen lässt sich auch eine Aria rechnen, die im Violinteil in B-Dur, im Cembaloteil in C-Dur eingetragen ist.

Deutlich wird also, dass Kruse sich in seinen Fassungen der betreffenden Stücke nicht auf jeweils dieselbe Quelle gestützt haben kann: Er hat weder ein Teilkorpus von Cembalo-Tänzen auch in reduzierter Fassung für den Violinteil nutzbar gemacht noch Violin-Tänze, denen er begegnete, systematisch zu Cembalo-Sätzen erweitert. Weil die in Frage stehenden Stücke im Cembaloteil in völlig anderer Abfolge erscheinen als die ihnen entsprechenden im Violinteil, wird diese Beobachtung noch weiter bestätigt<sup>19</sup>. Dennoch lässt sich daraus auch nicht zwangsläufig das Gegenteil ableiten, dass nämlich Kruse bei umfangreichen Streifzügen durch ein Repertoire, wie der Band sie dokumentiert, aus Zufall mehrfach der gleichen musikalischen Substanz begegnete. Denn für eine Reihe von Tänzen gibt es Konkordanzen in anderen Handschriften, und die Cembaloversionen Kruses unterscheiden sich von ihnen (abgesehen von einzelnen melodischen Wendungen) vor allem im Begleitsatz, so dass dessen Urheberschaft im Rahmen der „Fallstudien“ eines exemplarischen Klärungsversuchs bedarf; es kann also nicht ausgeschlossen werden, dass Kruse zumindest einige der Cembaloversionen aus den Violinversionen, die ihm zugänglich geworden waren, ableitete. In jedem Fall ermöglicht Kruses Notenbuch unter den nordmitteleuropäischen Quellen zur Rezeption des Menu-

18 Bourrée Nr. 11 und 74 des Violinteils; 26. Stück des Cembalo-Tänze-Teils.

19 Im Cembaloteil ist das 3. Stück eine Variante der Nr. 195 des Violinteils, das 5. eine Variante von Nr. 103, das 7. eine Variante von Nr. 86, das 9. ist aufs engste mit Nr. 92 verwandt, das 12. ist eine Variante von Nr. 59, das 13. enthält als Melodie exakt den Violinpart von Nr. 99 etc.

etts eine maßgebliche Bereicherung der Kenntnisse, und zwar sowohl im Alter als auch im Umfang; zugleich zwingen die hier zunächst pauschal erwähnten Fassungsunterschiede (allein im Bereich der Menuette treffen sich Violin- und Cembaloteil in elf Stücken auf unterschiedliche Weise) zu der Annahme, dass der Tanztypus sich im nordmitteleuropäischen Raum, ehe Kruse die in Frage stehenden Stücke kennen lernte, bereits intensiv verbreitet hatte<sup>20</sup>.

Notenbeispiel 2: „JK“, Sarabanda in F (Cembaloteil 1694 ff., unnummeriert)

Nur zu einem der Cembalo-Tänze gibt der Schreiber einen Komponistenhinweis: Zu einer Sarabanda in F findet sich die Initiale „JK“, die, wie geschildert, auf Kruse verweist. Mit diesem Stück (vgl. Notenbeispiel 2) werden Einblicke in das kompositorische Profil des Schreibers möglich, auch wenn ein relativ einfacher, einzeln stehender Tanzsatz hierfür nur bedingt aussagekräftig ist. Auffällig ist in jedem Fall, dass die Bereiche des Melodischen (rechte Hand) und der klanglichen Begleitung (linke Hand) strikt voneinander getrennt vorangetrieben werden: Selten gilt das Begleitmuster, das Kruse entwickelt, für mehr als einen Takt, auch wenn in der Oberstimme eine Melodielinie weitergeführt wird; oft tritt mit Erreichen einer neuen Grundharmonie abrupt ein neues Satzprinzip zu Tage, so dass der Eindruck entsteht, zumindest der Begleitsatz könne nur von einem in kompositorischer Hinsicht wenig anspruchsvollen Musiker stammen. Auch dass sich aus den tiefsten Tönen des Stückes praktisch keinerlei Linienführung ergibt, scheint diesen Eindruck zu stützen. Doch wenn der gesamte Band in den Blick genommen wird, erweisen sich diese Aspekte als Teil eines weiter reichenden Konzepts: Die Gestaltung resultiert aus einer differenzierten Klangregie, die in enger Nachbarschaft zum „style brisé“ gesehen werden kann und in anderen Cembalostücken des Bandes noch dezidierter in Erscheinung tritt; wichtiger als die Beziehung zur Lautenmusik erscheint dabei eine Rückbindung der Notenschrift an Techniken der Orgeltabulatur, die in der Darstellung des Satzes eine weitere, partiturartige Auffächerung ermöglichte als jene.

In diesem Sinne erscheint die Musik dieses Stückes fast durchgängig als dreistimmig disponiert: Der Bass setzt erst nach dem Eröffnungsintervall der beiden höheren Stimmen ein,

<sup>20</sup> Zum bisherigen Kenntnisstand vgl. Anm. 12. Zur zeitlichen Einordnung dient nicht nur der Terminus post quem, der sich aus der doppelten Jahresangabe 1694 ergibt, sondern als Terminus ante quem zugleich die Datierung 1704 im Schlussteil des Bandes; vgl. die Ausführungen, die sich auf die weiteren Bandanteile beziehen.



nimmt aber auf dieses Bezug<sup>21</sup>; die mittlere Stimme führt die Begleitfunktion in Takt 2 allein fort, so dass die Basslinie erst nach eintaktiger Pause wieder einzusetzen scheint (mit *c*). Die Takte 3 und 4 schließen an dieses Bass-*c* an, wirken aber am Ende von Takt 4 als ambivalent – und werden dann als Mittelstimme fortgesetzt. Lediglich die Gestaltung des 7. Taktes scheint in diesem Konzept nicht aufzugehen, denn das einleitende *B* müsste eher der Basslinie zugeordnet werden. Die Pause, die an dieser Stelle notiert ist, ist jedoch offenkundig nachträglich in das Satzbild eingeflickt worden; wenn sie ihren Platz nur unter, nicht aber über dem aufwärts kaudierten *B* erhalten konnte, erweist sich dies nicht als prinzipielles Gegenargument zum Dargestellten. So lenkt dieses Stück den Blick auf ein Notations- und Aufsprinzip, das die Cembaloanteile des Bandes umfassend prägt (und das daher gleichfalls im Rahmen der „Fallstudien“ zu diskutieren ist); Kruse hatte an ihm Anteil, auch wenn das Ergebnis hier als nur bedingt geglücktes Experiment erscheint – selbst unter Berücksichtigung der Einschränkungen, zu denen die Konzeption eines Tanzsatzes Anlass gibt.

#### Teil 5: Suiten und anderes für Cembalo

Anders als in den beiden zuvor geschilderten Teilen gibt sich Kruse in diesem abschließenden Teil vergleichsweise mitteilungsfreudig: Zehn Jahre nach den beiden anderen datiert (1704), enthält er acht Werke, von denen vier mit Komponistennamen versehen sind. Ohne entsprechende Angabe bleibt die eröffnende, im Vergleich mit den übrigen Stücken des Teils dezidiert modern erscheinende B-Dur-Suite, danach ebenso ein einzeln stehendes Menuett (vgl. die Abbildungen auf der nächsten Seite). Es folgen zwei Suiten Reinkens (in C- und F-Dur): Konkordanzen haben beide in der Suiten-Tabulatur der *Finspång samling* (Stadsbibliothek Norrköping/Schweden)<sup>22</sup>, eine von ihnen außerdem in der Notenschrift-Version der Möllerschen Handschrift Johann Christoph Bachs<sup>23</sup>; in Klaus Beckmanns Edition der Reinken-Suiten handelt es sich um die Suiten Nr. 4 C-Dur (beide Quellen) und Nr. 6 F-Dur (nur *Finspång samling*)<sup>24</sup>. Ähnlich wie sich die bislang bekannten Quellen der C-Dur-Suite voneinander unterscheiden<sup>25</sup>, bieten auch Kruses Versionen zu beiden Werken neue Lesarten; so lassen sich in einer „Fallstudie“ die Quellensituation der in Frage stehenden Werke grundsätzlich überdenken und auch der Wert der Kruse-Quelle näher bestimmen. Die beiden Vergleichsquellen bieten für die Namensangabe „J. A. R.“ eine Fährte zur Aufklärung: An der Auflösung der Initialen gibt es keinen Zweifel.

Eine vergleichbare Konkordanz liegt für die anschließende a-Moll-Suite nicht vor; daran aber, dass das analog eingetragene Komponistenkürzel „D. B. H.“ als Verweisung auf Buxtehude gedacht ist, kann kein Zweifel bestehen. Angesichts der Zuverlässigkeit in der Autorenangabe der vorausgegangenen Werke ist nicht prinzipiell anzunehmen, dass hier ein Irrtum zu-

21 Ein Parallelbeispiel im Werk Buxtehudes findet sich zu Beginn der Sarabande in der C-Dur-Suite BuxWV 227: Der erste Basston ist dort, auf dem 2. Achtel des Taktes, ein *D*.

22 Signatur *Finspång* 1136:2, aus der Familie De Geer; im Überblick vgl. Rudén (wie Anm. 16), S. 69 f.

23 Vgl. Dietrich Kilian, Kritischer Bericht zu NBA IV/5 und 6 (*Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel*), Kassel u. a. 1978, S. 98–106; Schulze (wie Anm. 7), besonders S. 41–43.

24 Im Folgenden richtet sich die Zählung stets nach Beckmanns Edition: Johann Adam Reinken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, Wiesbaden 1982 (Edition Breitkopf Nr. 8289; die textkritischen Anmerkungen fehlen in der praktischen Ausgabe Nr. 8290).

25 Vgl. hier zunächst den knappen Hinweis Beckmanns in seiner Edition (wie Anm. 24), Einleitung, S. V.

Abbildung 2a: Anonymus, Suite in B (Beginn des 1704 datierten Schlussteils)

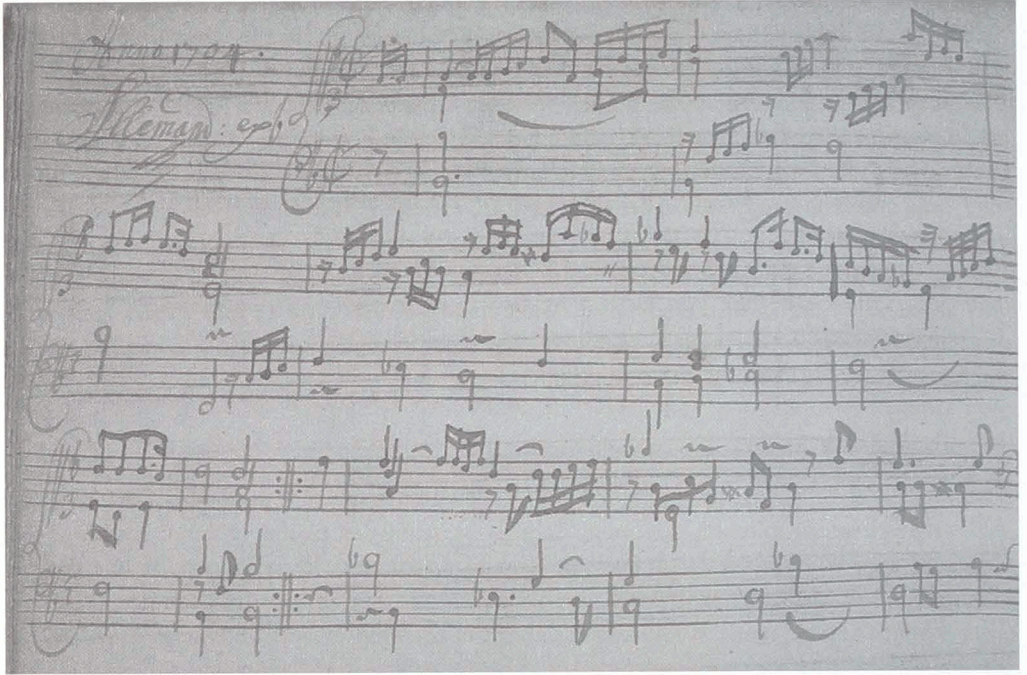


Abbildung 2b: „J. A. R.“, Beginn der Suite in C (Schlussteil, 1704 ff.)

A handwritten musical score on aged paper, featuring five staves. The top staff is labeled 'Allegro' and the second staff is labeled 'J. A. R.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The music is written in a historical style, likely from the early 18th century.

grunde liegt: Das Werk muss daher als eine bislang unbekannte Komposition Buxtehudes gelten<sup>26</sup>. Ihre Verwandtschaft mit der aus der Ryge-Tabulatur bekannten in gleicher Tonart (BuxWV 244) beschränkt sich auf systemgebundene Aspekte: auf die Entfaltung der an den Tanztyp gebundenen Merkmale in einer bestimmten Tonart<sup>27</sup>.

Die vier Sätze des neu aufgefundenen Werkes sind nicht durchweg aus der Variation<sup>28</sup> eines einheitlichen Modells entstanden; lediglich Allemande und Courante sind – ausgehend von den Traditionsbindungen zwischen Tanz und Tripla – aufeinander bezogen. Aus dem damit vorgegebenen Rahmen tritt die Sarabande – zu Beginn eher einem Modellbass nach Art des Passamezzo folgend – heraus und zeigt daraufhin nur in ihrem ersten, vor dem Doppelstrich stehenden Teil Anlehnungen an den harmonischen Aufriss der beiden vorausgegangenen Sätze; die Gigue, die von diesem Muster völlig abrückt<sup>29</sup>, hat im Unterschied zu den Werken Reinkens und vielen weiteren Buxtehude-Suiten keine fugischen Elemente. Die Sätze sind durchweg deutlich kürzer als die der bislang bekannten Buxtehude-Suiten; in der Gigue wird folglich eine Ursache für diese einfachere, knappere Anlage direkt erkennbar (ähnlich wie in der Gigue aus der g-Moll-Suite BuxWV 241). Doch es ist zu überlegen, in welcher Weise diese knappere Werkausdehnung in der Autorschaftsklärung eine Rolle spielen muss.

Ein Vergleich mit dem zeitgenössischen Umfeld kann weiterhelfen: Im Suitenschaffen, das traditionell mit Georg Böhm konnotiert ist, fehlen Werke, die der Ausdehnung der bekannten Suiten Buxtehudes ähneln; sofern sie nicht von der Normalfolge aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue abgerückt sind, zeigen sie sogar eine noch knappere Ausdehnung als die Suite, die Kruse Buxtehude zuschreibt<sup>30</sup>. Dieser Typus wiederum findet sich auch unter den insgesamt acht überlieferten Reinken-Suiten: Von ihnen reicht nur eine in Allemande und Courante an die bei Buxtehude vorliegenden Mindest-Ausmaße heran (Suite Nr. 2<sup>31</sup>), doch im Bereich der Sarabande und Gigue gibt es sowohl Beispiele einer ähnlich breiten Anlage<sup>32</sup> wie auch einer knapperen<sup>33</sup>. So wird erkennbar, dass insbesondere der knap-

26 Edition durch Konrad Küster, Stuttgart 2005. Dort auch Abbildungen der Allemande und der Gigue.

27 Im gleichen Sinne ließe sich von einer Verwandtschaft zwischen den Allemanden der Buxtehude-Suiten in C-Dur BuxWV 230 und in G-Dur BuxWV 240 sprechen.

28 Im Hinblick auf Variationstechniken, die eine Suite sehr viel weiter gehend prägen können (vgl. Robert S. Hill, *Stilanalyse und Überlieferungsproblematik: Das Variationssuiten-Repertoire J. A. Reinkens*, in: Edler, wie Anm. 12, S. 204–214), liegt eine Verwendung des Begriffs Variationssuite in diesem Fall kaum nahe.

29 Allein nach dem gliedernden Doppelstrich in der Werkmitte lassen sich Beziehungen zu Allemande und Courante feststellen, nicht aber zur Sarabande: In jenen drei Sätzen setzt die Musik ausgehend allein von der eingestrichenen Oktave wieder ein. Zu weiteren Details der musikalischen Gestaltung vgl. die Edition (wie Anm. 26), S. 3 f.

30 Zum „kürzeren“ Genre gehören etwa – in der Nummerierung nach der Edition Johannes und Gesa Wolgasts (Georg Böhm, *Sämtliche Werke: Klavier- und Orgelwerke 1, Freie Kompositionen und Klaviersuiten*, Wiesbaden 1952) – die Suiten c-Moll (Nr. 1), d-Moll (Nr. 3, in Sarabande und Gigue noch deutlich knapper als Kruses „DBH“-Suite), Es-Dur (Nr. 5; nur in der Gigue ausgedehnter disponiert, weil als Fugato angelegt).

31 Allemande 23 Takte (in BuxWV 229 als der kürzesten: 26 Takte); Courante 46 Takte (in BuxWV 244 als der kürzesten: 48 Takte).

32 Die bei Buxtehude dominante Sarabanden-Länge von 32 Takten wird in Reinkens Suiten Nr. 3 (38 Takte) übertroffen, und die Schlusssätze der Gigen von Nr. 4, 7 und 8 (37–43 Takte) liegen in einem auch für Buxtehude mittleren Längenbereich.

33 Reinkens Suiten Nr. 1 und 6 sind in nahezu jedem Satz kürzer als Kruses „DBH“-Suite (nur die Gigue ist zwei bzw. drei Takte länger); minimal weiter ausgedehnt (und damit der „DBH“-Suite Kruses prinzipiell direkt vergleichbar) ist die Suite Nr. 5. Dies gilt entsprechend für die Suiten einer Lüneburger

pere Typ keinen Ansatzpunkt für stilkritische Überlegungen bietet; er hat viel eher als das Allgemeine zu gelten. Finden sich folglich im Œuvre eines Musikers Beispiele für ihn neben ausgedehnteren Kompositionen, so wirkt dies eher wie ein Rekurs auf eine Grundform, als dass sich darin etwas Exzeptionelles zeigte. Dass sich ein Werk dieser Dimensionen im Manuskript Kruses findet, erscheint als wenig erstaunlich: Offenkundig war dieser durchweg an einem Werktyp interessiert, der eher auf die Basis-Länge der jeweiligen Tanzcharaktere ausgerichtet war<sup>34</sup> – dieser prägt entsprechend die Einzelsätze der beiden Tanzsatz-Teile. Insofern spricht die Knappheit des Werkes nicht gegen Kruses Zuschreibung an Buxtehude<sup>35</sup>, die ohnehin etwa auch durch die Zuverlässigkeit der anderen Namensnennungen bestätigt wird.

So erweist sich die Komponistenangabe für das folgende Stück ebenfalls als korrekt: Hinter der *Corrente di Correlli* verbirgt sich der zweite Satz aus Arcangelo Corellis Triosonate C-Dur op. 4 Nr. 1 – in einer Bearbeitung für Tasteninstrument. Auch für diese liegen bislang keine Konkordanzen vor<sup>36</sup>. Die musikalische Substanz der Version ist auf einfache Weise gewonnen worden: Es genügte dem Bearbeiter, im wesentlichen den Part der ersten Violine und die Generalbasslinie miteinander zu verknüpfen<sup>37</sup>. Verblüffend ist somit die hier geäußerte Sicht, dass auf eine Obligatstimme des Triosatzes so problemlos verzichtet werden könne. Nach dieser Eintragung folgen ein nicht bezeichneter, geradtaktiger Tanzsatz und ein Menuett in Notation für Violine und Bass, der in dieser Besetzung einem der „Fremdkörper“ im einleitenden Violinteil verwandt ist.

Die umfangreicheren Tastenmusikwerke sind spielerfreundlich auf verso-Seiten beginnend eingetragen; die Ausdehnung der Suitensätze, die aufgrund ihrer stärkeren figurativen Ausar-

Handschrift. Vgl. Bruce Gustafson (Hrsg.), *Lüneburg, Ratsbücherei, Mus. ms. pract. 1198*, New York 1987 (= 17th Century Keyboard Music 22).

- 34 Diesen Eindruck bestätigen auch die beiden ohne Komponistenangabe eingetragenen Suiten. Die eine (d-Moll, von der Hand des Anonymus in dessen erstem Schriftanteil aufgezeichnet) ist ebenso wie die mit der Jahreszahl 1704 versehene B-Dur-Suite zu Beginn des Schlussteils in nahezu jedem ihrer Sätze nochmals geringfügig kürzer als die Buxtehude zugeschriebene, nur die Gigueen sind – als fugierte Sätze – geringfügig länger (d-Moll-Suite: 14/34/24/20 Takte; B-Dur-Suite: 16/13/12/15 Takte, wobei Courante und Sarabande im 6/4-Takt notiert erscheinen).
- 35 Zu überlegen ist eher, ob es sich um ein Werk handelt, das von den bisher bekannten zeitlich entfernt ist. Zur Diskussion einer Entstehung dieser anderen vor 1668 vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, 2. erw. Ausgabe München u. a. 1990, S. 207–209. Dies gälte auch für die ähnlich dimensionierte Suite Buxtehudes, die Pieter Dirksen nahezu zeitgleich mit dem hier diskutierten Werk erstmals vorgelegt hat: *VI suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavessin*, Amsterdam 1710, Utrecht 2004 (= Muziek uit de republiek 2, S. 36–39). – Für eine Beziehung zwischen dem hier diskutierten Werk und den verschollenen, von Johann Mattheson erwähnten sieben Suiten „Die Natur oder Eigenschafft der Planeten“ (vgl. BuxWV 251) gibt es keine konkreten Anhaltspunkte.
- 36 Vgl. Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné*, Köln 1980 (= Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, Supplementband), S. 312 f. Die in der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky nachgewiesenen frühen Druckexemplare sind erst über Ankäufe Friedrich Chrysanders nach Hamburg gelangt (Nachricht von Jürgen Neubacher, Hamburg).
- 37 Abweichungen gegenüber dem Part der Violine 1: T. 1, 3. Viertel *a''* statt *g''* (Schreibfehler); T. 8, 4. Achtel *g'* statt *g''*; Bass: T. 1 notiert als Halbe + Viertelpause. In T. 17 ist in beiden Stimmen die Note vor dem Doppelstrich als punktierte Halbe notiert; nach dem Doppelstrich wird die Oberstimme an drei Stellen um Töne angereichert, die ursprünglich der Violine 2 zugehören (T. 13II/14: jeweils Terz *b' + d''*; T. 26 und 32: jeweils letztes Achtel; Leitton). Anstelle der piano-Schlusswiederholung T. 38–43 steht ein Oktavenklang (unkaudierte Viertel *C + c, c' + c''*).

beitung jeweils mehr Raum beanspruchen als die Tanzsätze in den vorangegangenen Teilen, legt diese Gestaltung nahe. Einzig für die Sarabande in Reinkens F-Dur-Suite war dieser zusätzliche Platz nicht erforderlich; sie nimmt nur eine verso-Seite ein, und die folgende recto-Seite blieb frei. Auf ihr findet sich (nicht von Kruses Hand) die Namenseintragung „Carsten Nicolaus Schlichting“. Sie führt jedoch zu keinen weiteren Informationen: Mehrere Träger dieses Nachnamens hatten im 18. Jahrhundert in Mittelholstein Organistenstellen inne; diese Vornamenkombination ließ sich bislang nicht nachweisen<sup>38</sup>. Zu den Schriftformen des „Schlichting“, der das Choralbuch in der Breitenberger Predigerbibliothek geschrieben und seinen Namen dort eingetragen hat, sind keinerlei Beziehungen erkennbar, so dass die Versuche, mit den Namen historische Personen zu verbinden, ins Leere laufen; auch handelt es sich aufgrund des Schriftbildes unzweifelhaft um einen anderen Schreiber als den, der die „Fremdanteile“ in Kruses Notenbuch beherrscht.

Für die Kenntnis der Suiten Reinkens bietet Kruses Manuskript eine entscheidende Verbreiterung des Quellenfundaments: Für die C-Dur-Suite wird nun neben der Möllerschen Handschrift und der Finspång-Tabulatur eine dritte, offensichtlich selbstständige Überlieferungslinie greifbar, die erstmals eine überlieferungskritische Durchsicht für Cembalowerke Reinkens erlaubt; sie alle sind sekundäre Quellen etwa gleichen Alters. Für die F-Dur-Suite hingegen ergibt sich neben der Tabulaturquelle eine parallele Notenüberlieferung, die zu einer Klärung von Detailverhältnissen beiträgt. Die Corelli-Bearbeitung ist – auch wenn die Jahreszahl 1704 nur einen Terminus post quem für die Eintragung bedeutet – ein frühes Dokument für eine Arbeit mit diesem Werkzyklus. Übertroffen wird die Bedeutung dieser Bandanteile jedoch durch die Komposition Buxtehudes; davon, dass sich aus seinem tastenmusikalischen Schaffen in handschriftlicher Überlieferung „aus Nordwestdeutschland so gut wie nichts erhalten“<sup>39</sup> habe, lässt sich fortan in dieser Pauschalierung nicht mehr sprechen.

Die „Fremdanteile“, der Einfluss Pachelbels und die süddeutsch-österreichischen Elemente

Im Anschluss an den eröffnenden Violinteil folgt die erste der beiden Serien, deren essentielle Eintragungen nicht von der Hand Kruses stammen. Charakteristische Unterschiede ergeben sich durch einen dezidiert aufrechten Schriftduktus (Kruses Eintragungen zeigen ausnahmslos Rechtsneigung), in der Darstellung des F-Schlüssels (während er bei Kruse oben eine Einbuchtung nach innen aufweist, tendiert der anonyme Schreiber dazu, den oberen Teil als Kringel auszuformen) und in der Führung der Akkoladenklammer (anstelle der ausgeprägten Spitze, die der Anonymus in der Mitte entstehen lässt, ergibt sich bei Kruse eher eine Schleife, und der Druck der Feder betont auffällig das untere Ende der Klammer; zu diesen Unterschieden vgl. auch unten Abbildung 3).

38 Namensnachweise aus der in Frage stehenden Zeit: Ein Christian Schlichting war Organist, Küster und Schulmeister in Kellinghusen (als Nachfolger Kruses auf dessen nächster Stellung); vgl. Elmshorn, Archiv des Kirchenkreises Rantzaу, Taufbuch Kellinghusen (1723 und 1725), Sterbebuch Kellinghusen (1776). Ein Nicolaus Schlichting füllte einen ähnlichen Posten in Nortorf aus, vgl. Rendsburg, Kirchenkreisarchiv, Bestand Nortorf Nr. 806 (Protokollbuch-Extract), 4. Theil (Organisten, Küster, Schulmeister, Nr. 2): im Dienst 1728 bis zu seinem Tod 1774; gestorben im Alter von 78 Jahren, aus Jevenstedt bei Rendsburg stammend.

39 Riedel (wie Anm. 35), S. 209.

Der Anonymus begann die in Frage stehenden Stücke an der Stelle des Bandes einzutragen, bis zu der Kruse mit Violin-Tänzen vorgedrungen war; wie erwähnt, liegt hier nicht auch eine buchbinderisch fassbare „Zäsur“ des Bandes. Dieser muss zu dem Zeitpunkt, als er dem Fremdschreiber in die Hände kam, also zwei klar voneinander abgesetzte, nach hinten offene „Eintragungsstrecken“ gezeigt haben: einen ersten Tanzsatz-Anteil für Violine, einen zweiten für Cembalo. Der freie Raum zwischen beiden erstreckte sich über 36 aufgeschlagene Doppelseiten. In jedem Fall liegen alle Fremdeintragungen klar nach 1694 (als die beiden Tänze-Teile eröffnet wurden) und vor 1704, als Kruse im Anschluss an die zweite Strecke des Fremdschreibers die Eintragungen des Suitenteils vorzunehmen begann.

Möglicherweise war, als der Fremdschreiber mit seiner Arbeit begann, zudem die recto-Seite des ersten Blattes noch frei: Hier finden sich Erläuterungen Kruses zur allgemeinen Musiklehre. Im obersten System der Seite ist eine Achtelkette von *a* bis *a''* eingetragen, darauf folgend das Spektrum der Notenwerte zwischen 32stel und Ganzer (jeweils in zwei Noten); im zweituntersten System sind in Viertelbewegung die Töne zwischen *g* bis *c'''* aufgezeichnet. Diese Darlegungen – so klar aus Sicht des Geigers formuliert – hat Kruse wohl deshalb hier in den Band eingetragen, weil der Anonymus diese Seite frei gelassen hatte und weil sich mit ihnen nun die vorausgegangene Bandeinheit abrunden ließ; wären diese Eintragungen älter als der nachfolgende Tastenmusikeil, wäre der Violinteil als abgeschlossen aufgefasst worden und die Lücke schon angelegt gewesen, ehe der Anonymus zu Werke ging (das ist unwahrscheinlich).

Nach den von Kruse aufgezeichneten Einzeltänzen für Cembalo folgen dann noch einmal elf Doppelseiten, die von dem Anonymus geschrieben sind – davon die ersten neun mit einer besonders langen Komposition. Im folgenden wird genauer zu prüfen sein, inwieweit sich die beiden auf diese Weise getrennten Anteile des Fremdschreibers als ein einziger, inhaltlich zusammenhängender verstehen lassen.

Zu keiner Komposition nennt der Fremdschreiber den Komponisten. Konkordanzen liegen zunächst für zwei Stücke vor; diese gehören der Pachelbel-Überlieferung an<sup>40</sup>, und zwar als Werke, für die eine Autorschaft Pachelbels nicht eindeutig gesichert ist<sup>41</sup>. Zu erwähnen ist hier die als zweites Stück eingetragene *Aria* mit Variationen in G<sup>42</sup>, deren Schlussglied sich von dem in anderen Quellen Überlieferten absetzt; diese in rhythmischer Hinsicht vertrackt notierte Variation ist offensichtlich „von außen“ als krönender Abschluss des Vorausgegangenen dem von Pachelbel (?) stammenden Grundmaterial hinzugefügt worden. Als sechstes Stück dieses Teils erscheint eine *Toccata* in d, die außerdem unter anderem im Tabulaturbuch Johann Valentin Eckelts zu finden ist<sup>43</sup>; gegenüber der dort überlieferten Version ist das rhythmische Profil durchweg geschärft<sup>44</sup>.

40 Für einen reichen Gedankenaustausch hierzu danke ich Michael Belotti, Freiburg.

41 Zu anderen Zuschreibungen in anderen Quellen vgl. Jean M. Perreault, *The thematic catalogue of the musical works of Johann Pachelbel*, Lanham 2004. Perreault spricht hier stets von „ascription questioned“.

42 Ebd., Nr. 24.

43 Ebd., Nr. 461; vgl. die Edition Max Seifferts, *Orgelkompositionen von Johann Pachelbel nebst beigefügten Stücken von Hieronymus Pachelbel*, Leipzig 1903 (= DTB IV/1, Bd. 6), S. 5 f.

44 Eine Edition der beiden Werke im Rahmen der Gesamtausgabe der Tastenmusik Pachelbels ist in Vorbereitung (Mitteilung von Michael Belotti, Freiburg).

Weitere Querverbindungen lassen sich zu süddeutsch-österreichischen Repertoires der Zeit schlagen. Die Bergamasca, die den vierten Teil des Bandes eröffnet, hat eine Konkordanz in der Handschrift 731 des Wiener Minoritenkonvents; ihr Titel lautet dort *Capriccio Sopra L'aria Pergamasco* und als Komponist ist „S:[ignor] Ebner“ angegeben. Siegbert Rampe, der diese Quelle publiziert hat<sup>45</sup>, weist das Werk dem Wiener Hoforganisten Wolfgang Ebner zu und scheidet die Alternative einer Zuschreibung an Ebners Bruder Marcus (ebenfalls Hof- und Kammercembalist des Kaisers Ferdinand III.) ohne Angabe stichhaltiger Gründe aus<sup>46</sup>. Daher lässt sich das Spektrum gesicherter Fakten nur so umreißen, dass eine Handschrift des Wiener Minoritenkonvents, die in die Zeit zwischen 1704 und 1720 zu datieren ist und mit dem Wirken des dortigen „Praefectus Musicae“ Pater Venantius Stantysky (1671–1726) in Verbindung steht<sup>47</sup>, dieses Werk mit der Zuschreibung „Ebner“ enthält – also in deutlichem Abstand zum Tod Wolfgang und Marcus Ebners (1665 bzw. 1681). In jedem Fall etwas früher, zwischen 1694 und 1704, fand die Komposition zudem Eingang in Kruses Notenbuch. So hilfreich eine exakte Identifizierung ihres Urhebers wäre, ist für den Umgang mit Kruses Notenbuch zunächst von Bedeutung, dass es diese Konkordanz überhaupt gibt.

In der Wiener Quelle erscheint das Notenbild, wie Rampe deutlich macht, als fehlerhaft; zahlreiche Konjekturen sind erforderlich, um zu einem konsistenten Notentext zu gelangen. Das gleiche kennzeichnet die Überlieferung in Kruses Notenbuch, allerdings an grundsätzlich anderen Stellen als im Wiener Manuskript. Eine engere Verwandtschaft der beiden Quellen ist somit auszuschließen. Die Schreibfehler in Kruses Notenbuch sind jeweils eindeutig auf die – zu flüchtige – Benutzung einer Tabulaturvorlage zurückzuführen<sup>48</sup>; keines der weiteren Stücke in Kruses Notenbuch lässt eine solche Rückbeziehung so deutlich erkennen.

Etwas anders ist eine andere süddeutsche Konkordanz des Kruse-Repertoires zu bewerten. An vierter Stelle im zweiten Teil des Bandes findet sich eine *Suite* in d, die sich mit Hilfe einer weiteren Handschrift des Wiener Minoritenkonvents (743) als Werk Georg Muffats identifizieren lässt; dort allerdings ist sie nur als Fragment überliefert (ohne die zweite Hälfte der Courante sowie Sarabande und Gigue). Wiederum gibt es zwischen den beiden Quellen im Notentext eine größere Zahl von Abweichungen; ferner wird der Wiener Quelle zufolge das Werk durch ein (bei Kruse nicht vorhandenes) *Prelude* eröffnet. Die Wiener Quelle enthält Datierungen aus den Jahren 1708 und 1709, die folglich in jedem Fall nach Muffats Tod (1704) liegen<sup>49</sup>. Da die Eintragung in Kruses Notenbuch bis 1704 erfolgt sein muss, spiegelt sie die (norddeutsche) Rezeption eines Werkes des Passauer Kapellmeisters noch zu dessen Lebzeiten. Schließlich enthält das Faszikel zu Beginn als *Lamentabile* in g den ersten Satz aus

45 Muffat – Ebner, *Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)*, Bd. 1, Kassel u. a. 2002, S. 24–28.

46 Vorwort, S. X: „Ob er [Marcus Ebner] je als Komponist hervortrat und ob Kompositionen von ihm erhalten sind, bleibt unbekannt. Deshalb erfolgt die Zuschreibung im vorliegenden Band an den schon im 17. Jahrhundert wesentlich prominenteren Wolfgang Ebner.“ Die damit getroffene Unterscheidung zwischen „Tastenmusiker“ und „Komponist für Tasteninstrumente“ ist für die in Frage stehende Zeit nicht sachgerecht, ebenso eine Zuschreibung aufgrund der Berühmtheit vor Um- und Nachwelt.

47 Angaben nach Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel u. a. 1963 (= *Catalogus musicus* 1), S. 90 f.

48 Der Kleinbuchstabe für *c* wurde offensichtlich als *e* gelesen; statt eines harmonisch sinnvollen *es* wird schematisch *dis* eingesetzt; als inkorrekt übertragen erscheint im Tripla-Teil die Relation zwischen Melodie (Ganze/Halbe) und Begleitung (sechs Achtel statt Viertel neben dem Wert einer punktierten Ganzen).

49 Edition wie Anm. 45, S. 5 f.; Riedel (wie Anm. 47), S. 95–103.

Johann Jacob Frobergers *Partita* FbWV 614 in einer Version, die von der bisher bekannten Überlieferung in zahlreichen Details abweicht<sup>50</sup>.

Alle übrigen Werke, die der Anonymus eingetragen hat, lassen zu den beiden damit berührten Überlieferungszweigen keine direkte Beziehung erkennen; ob sich in ihnen einer der beiden Einflüsse (oder auch andere) auswirken, bleibt folglich unklar. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich unter ihnen Kompositionen finden, die am weitesten von der charakteristischen Tanztypik der übrigen Anteile des Bandes entfernt sind. Pachelbels *Toccatà* geht eine weitere, anonym eingetragene voraus, und ihr folgen zwei in ihrer Länge und Machart einander eng verwandte vierstimmige Fugen: In d- bzw. a-Moll gehalten, erstrecken sie sich über 25 bzw. 26 Takte in einer lediglich in Vierteln und Achteln gehaltenen Bewegung – mit dieser Schlichtheit in krassem Gegensatz zu der Komplexität stehend, von der so viele der übrigen Cembalostücke des Bandes (und auch dieses Teils) gekennzeichnet sind.

Mit einem auffälligen Detail rückt die anonyme d-Moll-*Toccatà* von diesem Werkhorizont ab – allerdings nur mit ihrem Anfang: Unter einer Achtelbewegung der rechten Hand, zunächst zwischen *d'* und *f''* verlaufend, stehen dort als Haltetöne die Oktave *D-d* und darüber die Terz *f* – als Griff auf einer vollchromatischen Klaviatur nicht realisierbar. Denkbar ist, dass der Komponist hier mit einem Pedalcembalo rechnet; allerdings ist dies die einzige Stelle, die auf ein solches verweist, denn abgesehen von dem über vier Takte ausgehaltenen Basston sind alle weiteren Teile klar auf manualiter-Spiel ausgerichtet. So ist anzunehmen, dass hier eine Komposition Aufnahme fand, die für manualiter-Spiel auf einem Instrument mit ausgeprägt „kurzer Oktave“ geschrieben worden war; vollchromatisches Spiel ist hier erst ab *B* gefordert. Dies jedoch charakterisiert die Eintragungen des Fremdschreibers nicht komplett; im Frobergers *Lamentabile* etwa wird *Es* gefordert, in der *Courante* zur d-Moll-Aria *Fis*, in der *Gigue* zu Muffats d-Moll-Suite *Gis*. Der Eindruck des Heterogenen, den dieser Teil vermittelt, wird also vertieft.

Die Werke, die in ihrer Gattungszugehörigkeit vom Normalhorizont des Bandes abgerückt erscheinen (*Toccaten*, *Fugen*), können weitere Aufschlüsse über die Bandentstehung geben. Sie sind relativ kurz und passen sich somit problemlos in den Freiraum ein, der sich aus Sicht des anonymen Schreibers zwischen den bereits vorliegenden Tanzmusik-Eintragungen Kruses zunehmend verengt haben muss: Die anonyme d-Moll-*Toccatà* ist das einzige längere Stück, das auf dem frei gebliebenen Teil einer verso-Seite beginnt, und an entsprechender Stelle auf der nächsten Doppelseite wird die d-Moll-*Toccatà* Pachelbels eröffnet. Anscheinend wurden die Eintragungen also so eingerichtet, dass der verfügbare Platz bestmöglich ausgenutzt wurde.

Die verbleibenden, längeren Stücke, die in den Band aufgenommen werden sollten, konnten in ihn folglich erst nach dem Tänze-Teil eingetragen werden; dessen Ende liegt auf einer recto-Seite. Auf der zugehörigen verso-Seite beginnt dann das umfangreichste Werk des Bandes, Ebners *Bergomasca* [sic]; ihr schließt sich – als letzter Schriftbeitrag des Anonymus – eine Satzfolge aus *Aria* mit einer Variation, *Sarabanda* und *Borea an*, für die wiederum keine Konkordanzen zu ermitteln sind.

50 Vgl. hierzu Johann Jacob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Bd. 3, Kassel u. a. 2002, S. 52 f.



So vermitteln die „Fremdanteile“ in Kruses Notenbuch einen zwiespältigen Eindruck. Einerseits erweiterte sich mit den in ihnen enthaltenen Stücken das Repertoire wesentlich, über das Kruse anschließend verfügen konnte – mit den Einblicken in die mittel- und süddeutsche bzw. österreichische Tastenmusik. Andererseits jedoch wurden Kruse hier Stücke in keineswegs makelloser Gestalt zugänglich, und dies gilt auch für Äußerliches: In keinem Fall sind Wendestellen so überlegt gesetzt, wie es die Anteile Kruses kennzeichnet. Diejenigen des Fremdschreibers lassen sich daher bestenfalls als flüchtig, wenn nicht gar als lustlos bezeichnen – es sei denn, sie stammten von der Hand eines dilettantischen Kopisten, der mit der Materie überfordert war<sup>51</sup>. Da Kruse, ehe er für die Breitenberger Stelle ausersehen worden war, kaum selbst einen Kopisten für sich eingesetzt haben kann und das Schriftbild auch nicht auf einen unerfahrenen Notenschreiber verweist, scheidet diese zweite Möglichkeit aus. Die Qualität der „fremdschriftlichen“ Kopien muss folglich neu diskutiert werden, wenn nach den biographischen Details, die für Kruse fassbar sind, gefragt wird.

#### Resümee: Die Anteile beider Schreiber und die Bandentstehung

Soweit Struktur und Inhalt des Bandes es ermöglichen, lässt sich die Geschichte des Bandes folgendermaßen zusammenfassen: Johann Kruse trug in dem Band anfänglich Einzeltänze zusammen, teils solche für Violine, teils solche für Tasteninstrument; dieser Prozess setzte in seinen beiden Teilen 1694 ein. Weder ist vorerst zu lokalisieren, wo sich dies zutrug, noch lässt sich bestimmen, welchem konkreten Ziel diese Sammeltätigkeit diene. Nach einiger Zeit, in der der Violinteil wesentlich stärker angewachsen war als die Cembalosammlung, trat Kruse in Kontakt zu dem anonymen Schreiber; dieser machte ihm unter anderem Werke zugänglich, die außerhalb des Traditionsraums norddeutscher Tastenmusik entstanden. Obgleich sich die Eintragungen des Fremdschreibers auf zwei Segmente des Bandes (die aber im Hinblick auf dessen äußere Struktur nicht als eigene Einheiten aufgefasst werden können) verteilen, müssen sie in Zusammenhang zueinander gesehen werden; der Anonymus füllte die Lücke zwischen den beiden Tanzmusik-Anteilen aus, und weil daraufhin der Platz nicht ausreichte, um etwa auch die lange Bergamasca einzutragen, fanden im Rest-Freiraum zwischen den beiden 1694 begonnenen Teilen auch noch je zwei (einzelne) Toccaten und Fugen ihren Platz, die neben allem Tanzorientierten als Fremdkörper erscheinen.

Wichtig in der Entstehungsgeschichte ist nun, dass sich nach der letzten Eintragung des Fremdschreibers neuerlich eine Jahreszahl findet: Das nächstfolgende Werk ist die anonyme B-Dur-Suite, die Kruse mit „1704“ bezeichnet. Somit liegen nicht nur alle Teile des Bandes, die dieser Suite folgen, nach 1704, sondern auch alle übrigen davor: Es ist zwar denkbar, dass zwischen der Anlage des Bandes 1694 und der Entstehung der „fremdschriftlichen“ Anteile mehr Zeit verstrich als zwischen diesen und der Datierung der B-Dur-Suite, doch dass mit dieser der jüngste Teil des Bandes erreicht ist, steht außer Zweifel. Somit gilt die Datierung – als *Terminus post quem* – auch für die Eintragungen der Werke Reinkens und Buxtehudes sowie der Corelli-Bearbeitung. Größte Vorsicht ist in der Frage angesagt, ob sich in der Struktur dieses Schlussteils eine Bewusstseinsänderung des Schreibers äußert: Hatte er eine

51 Vgl. im Gegensatz dazu das in Kruses Abschrift der Buxtehude-Suite unverkennbare Bemühen um korrekten Untersatz und vollständige Pausensetzung; beide bereiten nur gelegentlich editorische Probleme (vgl. die näheren Angaben zu der in Anm. 26 genannten Edition, S. 3–5).

höhere Ausbildungsstufe erlangt, die ihm eine Beziehung auch zu neuen Werktypen und anderen Musikerpersönlichkeiten eröffnete – so dass er diese nun auch namentlich nannte? Der Anonymus kann ihm neue Perspektiven allenfalls hinsichtlich der Werktypen erschlossen haben: Im Umgang mit Komponistennamen gibt er sich so schweigsam wie nur möglich.

In einem Detail lässt sich die Stellung der beiden Schreiber zueinander noch näher bestimmen. Es findet sich in der Courante zu Muffats d-Moll-Suite (vgl. Abbildung 3 auf S. 149): In ihr endet die Niederschrift des zweiten, nach dem gliedernden Doppelstrich notierten Teils mit einer Kadenz auf C; ein Doppelstrich ist nicht eingetragen. Die Niederschrift wurde von Kruse – in der charakteristischen Schrägneigung seiner Schrift – fortgeführt.

Nichts deutet darauf hin, dass dieser Satzschluss von Kruse frei hinzukomponiert wäre, weil der Fremdschreiber etwa die Originalversion nur unvollständig kopiert hätte. Im allgemeinen musikalischen Duktus, vor allem aber im Speziellen harmonischer Schroffheiten, erscheint das Stück als Komposition aus einem Guss<sup>52</sup>. Folglich ist davon auszugehen, dass Kruse sogar Einblick in die Quellen nehmen konnte, die dem Fremdschreiber als Vorlage dienten; zwischen beiden Personen muss es einen sehr engen Kontakt gegeben haben.

## II. Fallstudien zum Kontext der Handschrift

### Die Tanzsätze und das zeitgenössische Repertoire

Die Bereiche, in denen sich die Repertoires der Violin- und Cembalotänze in Kruses Manuskript überschneiden, lassen an einigen Stellen eine Verwandtschaft mit anderen Quellen erkennen. Summarisch werden die Konkordanzen mit schwedischen Tabulaturquellen überprüfbar<sup>53</sup>; Aufschlüsse bieten unter weiteren nordmitteleuropäischen Quellen ferner vor allem die Tabulatur der Christina Charlotte Amalia Trolle (Preetz 1702)<sup>54</sup>, zwei aus dem Umkreis Johann Lorentz' in Kopenhagen stammende Handschriften<sup>55</sup> sowie eine in ihrem Anfangsteil

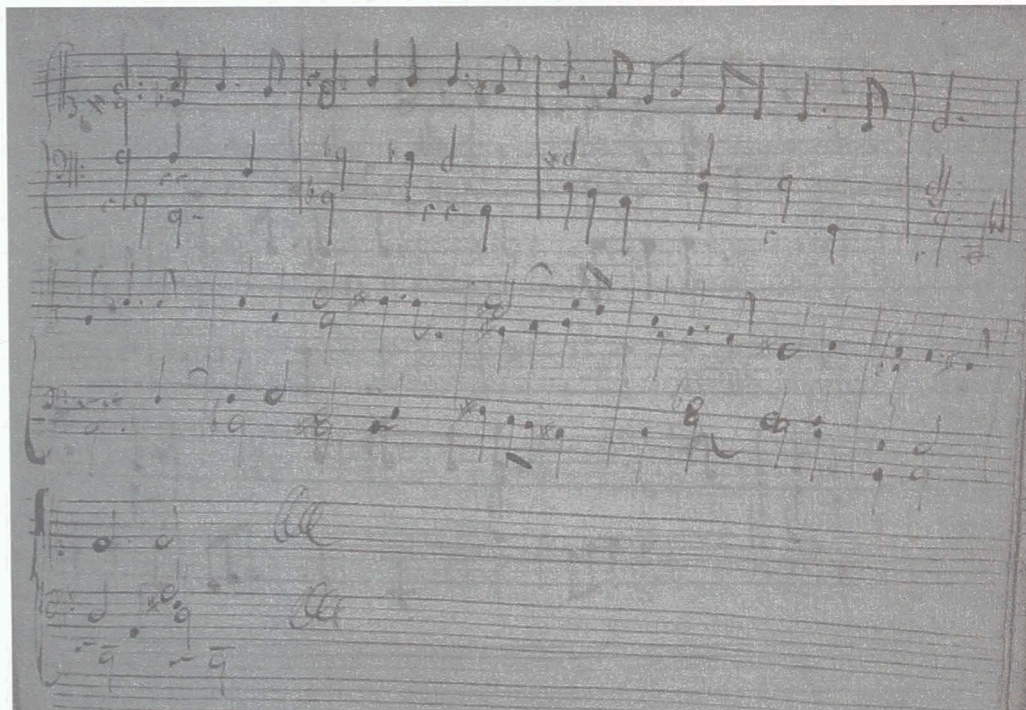
52 Im 3. Takt der 1. Akkolade (Anteil schlägt sich des Fremdschreibers) schlägt die Musik von einer Kadenz in B-Dur nach wenigen Tönen in einem Trugschluss nach e-Moll um; in der Mitte der 2. Akkolade (Schriftanteil Kruses) findet sich in ähnlichem Zeitablauf ein Übergang von B-Dur zu einem Trugschluss in fis-Moll. Leseirrtümer nach Tabulatur oder Transpositionsfehler kommen angesichts der Prägnanz der einzusetzenden Alterationszeichen nicht in Betracht, so ist die Übernahme eines originalen, organisch entwickelten Notentextes wahrscheinlicher (gerade dort, wo der fis-Moll-Trugschluss entsteht, erweist sich auch die gemeinsame thematische Substanz der Suite als entsprechend offen gestaltet).

53 Rudén (wie Anm. 16).

54 Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 292-8°. Vgl. die Edition von Uwe Haensel, *Das Klavierbuch der Christiana Charlotte Amalia Trolle*, Neumünster 1974. Die Schreiberin gehörte zu den adligen „Schul-Jungfrauen“ in Preetz; so die Umschreibung der dort wohnenden Adelstöchter in: Klosterarchiv Preetz, V. B. 6., *Die Kloster-Organisten betr.*, 1678–1891, hier: Vocationen für die Organisten Hinrich Scheele (1678, fol. 2) und für Cordt Heyde (1719, fol. 7–8).

55 Uppsala, Universitetsbiblioteket, Ms. Ihre 286 (vgl. Rudén, wie Anm. 16, S. 86f.). Ferner Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Musikafdelingen, Ms. Add. 8° 396; der Hinweis Haensels (wie Anm. 54, S. 14), es handele sich um Cembaloverionen, beruht auf einem Irrtum: Die Quelle enthält als Cembalowerke nur Stücke, die in ihr als Intavolierungen Johann Lorentz' bezeichnet werden (Edition durch Bo Lundgren: *Johann Lorentz, Klavierwerke*, Lund 1960), ferner Gesangsstücke, die mit strophischen Texten ohne musikalische Realisierungen kombiniert werden, zwei Bruchstücke italienischer Arien – und, am Bandende auf dem Kopf stehend eingetragen, zwei Folgen von Tanzsätzen für Violine. Im folgenden wird die Quelle stets als „Kopenhagener Handschrift“ bezeichnet (die ebenfalls in Kopenhagen verwahrte Trolle-Tabulatur ist davon durch den Hinweis auf die Schreiberin klar genug abgegrenzt).

Abbildung 3: Anonymus, Suite in d, 2. Seite der Courante. Die erste Akkolade von der Hand des Fremdschreibers, die Fortführung von der Hand Kruses. Vgl. auch Anhang 4



Christian Flor zugeschriebene Notenhandschrift der Lüneburger Ratsbücherei<sup>56</sup>, für die sich die Konkordanzen jedoch komplett in den jüngeren Zusätzen eines zweiten Schreibers finden.

Zu den Quellen, die auf diese Weise erfassbar sind, stehen nur 15 der 237 einzeln eingetragenen Tanzsätze<sup>57</sup> in einer engeren Beziehung; ähnlich aber wie Kruses Violin- und Cembaloverionen einander in der Regel nur ähneln, gibt es auch zwischen den hier in Frage stehenden Überlieferungen streckenweise erhebliche Unterschiede. Bezeichnend ist zunächst die Situation eines mit *La Bourée* überschriebenen Stücks, das in einer der Ihre-Tabulaturen Johann Lorentz zugeschrieben wird<sup>58</sup>: Mit dieser Version stimmen sowohl die Kruse-Handschrift (Violinteil) und eine Eintragung der Lüneburger Handschrift nur in den ersten acht Takten überein (beide *Aria* betitelt); daraufhin schlagen beide auch untereinander verschiedene Wege ein. Inwiefern hier eine Abhängigkeit von einem Urbild bei Lorentz oder von einer gemeinsamen, weiter entfernt liegenden Vorlage besteht, ist nicht zu entscheiden.

56 Vgl. Gustafson (wie Anm. 33); zur Schreiberidentifizierung vgl. Arndt Schnoor, *Neue Cembalowerke von Christian Flor (1626–1697): Entdeckungen zu seinem 300. Todesjahr in Lüneburg*, in: *Mf* 50 (1997), S. 74–77.

57 205 für Violine, dazu 30 des Cembaloteils, die zu jenen keine Verwandtschaft zeigen, schließlich zwei Stücke des ab 1704 geschriebenen Schlussteils.

58 Kruse: Violinteil Nr. 118; zur Lüneburger Quelle vgl. Gustafson (wie Anm. 33), S. 184; zur Ihre-Version vgl. die Edition von Bo Lundgren (wie Anm. 55), S. 35.

Die Ursprungsquelle für ein anderes Überlieferungsbündel ist klarer zu fassen: Es handelt sich um ein Menuett Jean-Baptiste Lullys<sup>59</sup>. Anhand der Quellen lassen sich zwei Versionen trennen, eine schlichte und eine verzierte. Die schlichte (in B-Dur) findet sich für Violine bei Kruse, melodisch nahezu gleichlautend für Cembalo in den Lüneburger Ergänzungsteilen, schließlich (in C-Dur) in der Cembalotabulatur des Organisten Anders Törn aus Stora Tuna/Dalekarlien, allerdings mit einem von Vollgriffigkeit tendenziell auf Zweistimmigkeit reduzierten Begleitsatz. Dieser wiederum findet sich – nahezu ohne Unterschiede – auch in den C-Dur-Satzgestalten zweier weiterer aus Schweden überlieferter Quellen, doch in ihnen wird das Stück ansonsten in der melodisch erweiterten Fassung geboten<sup>60</sup>. Kruses Cembaloversion schließlich folgt deren „Muster“ in Tonart und Melodiegestalt; von der Violinfassung im gleichen Bandzusammenhang ist sie also klar abgesetzt. Doch für die linke Hand enthält sie einen reicheren Part als die schwedischen Quellen, der zu den übrigen keinerlei Verwandtschaftsbeziehung erkennen lässt.

Diese Gegenüberstellung führt im Hinblick auf Kruses Manuskript zu zwei Ergebnissen: Zunächst bestätigt sich hier der bereits anhand der Bandteile 2 (Muffat), 4 (Ebner) und 5 (Corelli) gewonnene Eindruck, dass der Schreiber auch Zugang zu jüngster internationaler Musik hatte; Kruse steht hier mit diesen beiden stark verschiedenen Eintragungen aus der Zeit zwischen 1694 und 1704 neben den beiden schwedischen Schreibern der 1690er Jahre und dem möglicherweise etwas jüngeren zweiten Schreiber des Flor-Notenbandes. Außerdem wird deutlich, dass in den Überlieferungsketten Details der Melodiegestalten und die Begleitsätze die schwächsten Glieder waren; wer im Einzelfall als ihr Urheber zu gelten hat, kann sich angesichts der weiten Streuung der Dokumente nicht direkt aus den Handschriften selbst ergeben. Kruse jedenfalls wusste selbst um diese prinzipiellen Unterschiede: Die Sarabande, die er unter dem Titel *Amable veincour* sowohl in den Cembalo- als auch (stark abweichend) in den Violinteil eingetragen hat, trägt in diesem die Beischrift: „nach der Weise wie sie gesungen wird“<sup>61</sup>.

Diese Beobachtungen<sup>62</sup> lassen sich an einem der Stücke zusammenführen, das in den beiden Versionen der Kruse-Handschrift als *Reverens dans* erscheint, in der Trolle-Tabulatur hingegen als *Engelscher Tantz*<sup>63</sup> (vgl. Notenbeispiel 3 auf der folgenden Seite). Kruses Versionen

59 *Trios de la chambre du roi: Dans nos bois Silvandre s'éerie* LWV 35/4. Bei Kruse Violinteil Nr. 59, 12. Stück des Cembaloteils. Lüneburg (wie Anm. 33): S. 183 Mitte. Vgl. ferner Rudén (wie Anm. 16), Nr. 3972 und 3974 (unmittelbar mit dem Titel *Dans nos bois*): Sk 1 (Skara, Stifts- und Landsbiblioteket, Katedralskolens musiksamling 493a/No. 32: Datierungen 1692/98). Die Übereinstimmungen mit der G-Dur-Version von Jean Henry d'Anglebert (*Pièces de clavecin*, Paris 1934 [= Publications de la Société Française de Musicologie I/8], S. 29) beschränken sich in jedem der zitierten Fälle auf die Umrisse der Grundmelodie.

60 Rudén (wie Anm. 16), L 25 (Lund, Universitetsbiblioteket, Wenster Å 3: Tabulatur des Johannes Westmarck, angelegt in Uppsala um 1691/98) und S 5 (Stockholm, Kungliga Biblioteket, S 175: Manuskript unbekannter Provenienz aus der Bibliothek von Schloss Gripsholm).

61 Violinteil Nr. 174/39. Stück des Cembaloteils. Abweichend von *Aimable vainqueur* [/vaincoeur] in den schwedischen Quellen; vgl. Rudén (wie Anm. 16), Nr. 4032.

62 Weitere charakteristische Quellenbeziehungen zu Kruses Handschrift bestehen besonders von der Westmarck-Tabulatur aus (Uppsala, heute Lund; wie oben, Anm. 60); außerdem ist ein *Pas[se]pie[d] Ro[y]al* (bei Kruse in C-Dur) zu erwähnen, das sich in zwei Violinversionen in der anonymen Kopenhagener Handschrift erhalten hat, daneben in einer Cembaloversion in der Trolle-Tabulatur aus Preetz (Edition: vgl. Anm. 54, Nr. 15) und in der Hamburger Handschrift „S.M.G. 1691“ (Edition durch Siegbert Rampe, *Vincent Lübeck, Senior & Junior: Neue Ausgabe sämtlicher Orgel- und Clavierwerke*, Kassel u. a. 2003, S. 51: in A-Dur). Die Trolle-Tabulatur und Kruses beide Manuskriptanteile treffen sich schließlich auch in einem

Notenbeispiel 3: Synopse *Reverens dans/ Engelscher Tanz*

The image displays a musical score for three instruments: Violine, Cembalo, and Trolle Cembalo. The score is organized into three systems, each with a measure number (1, 6, 12) at the beginning of the first staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Violine part is written in a single treble clef. The Cembalo part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The Trolle Cembalo part is also written in a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like '11' and '12' above notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

*Post Menuet*, das eine motivische Verwandtschaft mit dem Schlusssatz aus Johann Sebastian Bachs *Capriccio* BWV 992 erkennen lässt und später auch in einer französischen Tanzsammlung nachweisbar ist (Edition wie Anm. 54, Nr. 75; zu der weiteren Konkordanz S. 15 und 19).

63 Wiedergabe nach der Trolle-Tabulatur (vgl. Anm. 54), Nr. 101; in Kruses Violinteil Nr. 25, im Cembaloteil das 16. Stück.

erscheinen gegenüber derjenigen der Trolle-Tabulatur in halbierten Notenwerten gefasst<sup>64</sup>, zudem mit Alla-breve-Vorzeichnung. Doch die Sonderstellung Kruses in der Notation ermöglicht noch keine Klärung des philologischen Ranges; dies ergibt sich aus einer Detailbetrachtung der Unterschiede.

Kruses Violinversion zeigt im Bereich vor dem Doppelstrich eine konsistent andere Rhythmisierung als die Cembaloversion (Punktierung in T. 2 und 6); nach dem Doppelstrich verdichten sich diese Abweichungen. Das im einleitenden Quellenüberblick Angedeutete wird hier deutlich: Violin- und Cembaloversion können keinesfalls auf dieselbe Quelle zurückgehen. Also bezieht sich Kruse nicht pauschal auf eine andere Darstellung der Notenwerte, sondern in seinem Sammelband liegen für sie zwei voneinander unabhängige Zeugen vor.

Der Vergleich zwischen dem Trolle-Text und Kruses Cembaloversion lässt ebenfalls im ersten Teil melodisch eine engere Verwandtschaft erkennen als im zweiten; von den acht Takten der zweiten Hälfte ist hingegen in beiden Versionen nur der Anfangstakt gleich. Besonders auffällig ist dabei die singuläre Version des Schlusses in Kruses Cembaloversion: Der Trolle-Text (und mit ihm, allerdings in anderer Formulierung, Kruses Violinversion) scheint das Regelmaß der Periodik in den Vordergrund zu rücken; doch in Kruses Cembaloversion ergibt sich dies lediglich auf eine differenziertere Weise, denn die metrisch abweichende Schlussbildung in Takt 16 wird zwei bzw. vier Takte zuvor antizipiert, so dass hier ein grundsätzlich anderer, eigener Gestaltungsansatz erkennbar wird, aus dem sich die Unterschiede der Versionen besonders klar erschließen. Auch dass in Kruses Version nicht zwischen prima und seconda volta unterschieden werden muss, findet hier seine Erklärung. Welche der beiden Grundideen die primäre war, lässt sich nicht entscheiden.

Massiv sind die Unterschiede ferner im Begleitsatz – und dies charakterisiert die Beziehung zwischen Trolle- und Kruse-Manuskript auf ganzer Breite. Doch um die Rangfolge der Versionen zu klären, bietet gerade der Komplex *Reverens dans/ Englischer Tanz* ideale Informationen: Sowohl in Takt 7 als auch in Takt 13–16 leiten sich die jeweiligen Eigentümlichkeiten des Satzbildes unmittelbar aus denen der Melodieführung her. Und da die beiden Kruse-Versionen nicht als voneinander abhängig gelten können, ergibt sich in der Klärung des Quellenranges keine Stufenfolge – so, dass etwa der Begleitsatz sich erst in Orientierung an einer für Kruses Repertoirezugriff ‚typischen‘ Melodieführung ergeben hätte.

Dass die Rangfolge der Quellen offen bleiben muss, bestätigt sich noch weiter, wenn der Umfang der Komposition in die Betrachtung einbezogen wird: Kruses Cembaloversion zeigt eine für den Reverenztanz typische Mehrgliedrigkeit; dass in der Violinversion die Fortsetzung im 3/4-Takt fehlt, erscheint als Abschwächung eines Charakteristikums für diesen Satztypus, ohne diesem zu widersprechen, bestätigt aber zugleich die Unabhängigkeit der beiden Versionen voneinander. Den gleichen Umfang wie die Violinfassung zeigt die der Trolle-Tabulatur – aber mit der Typenzuordnung als „Englischer Tanz“.

So stehen gerade die Cembalo-Versionen vergleichsweise unvermittelt nebeneinander: auf der einen Seite die der Trolle-Tabulatur, in denen der Begleitsatz kontrapunktischer erscheint, auf der anderen die Sätze der Kruse-Handschrift, in denen im Bereich der linken Hand viel-

64 Auf diese Weise unterscheiden sich auch die in Anm. 62 erwähnten Passepied-Versionen der Kruse-Handschrift von denen der beiden Vergleichsquellen; offenkundig ist eine Tabulaturaufzeichnung als Ursprungsquelle anzunehmen, die sich auf unterschiedliche Weise deuten ließ.

fach vollgriffige Akkorde stehen<sup>65</sup> – auch in der Überformung, die in Kruses *Sarabanda* erkennbar ist. Weil genau diese Beschreibung aber nicht durchweg auf die Cembalotänze Kruses anwendbar ist, zeigt sich erneut, dass dieser den Fundus entweder aus mehreren Quellen zusammengetragen oder – sofern er selbst der Bearbeiter war – in seiner Arbeit unterschiedliche musikalische Ziele verfolgt hat<sup>66</sup>.

Offenkundig gab es um 1700 im weiten geographischen Raum Nordmitteleuropas – für Trolle und Kruse gleichermaßen erreichbar – ein typisches Repertoire von Tanzsätzen. Diese beiden Quellen, ebenso die skandinavischen sowie der Anhang der Lüneburger Handschrift, berühren einander nur in schmalen Segmenten; dies bestätigt die Annahme einer reichen Verästelung. Andererseits waren Begegnungen mit diesem Repertoire auch mehrfach auf unterschiedliche Weise denkbar, wie die Kruse-Handschrift es spiegelt (sogar in den beiden Violinversionen einer *Bourrée*); also muss das Repertoire zugleich relativ überschaubar gewesen sein. In ihm wurden keine spezifischen „Werkfassungen“ ausgeprägt; nicht nur die Erweiterung der Melodie zum Cembalosatz, sondern sogar die melodischen Verläufe waren in ihm nicht festgelegt. Dies gilt ausdrücklich auch für jüngere Tanztypen wie das Menuett.

Dieses Repertoire repräsentiert ein spezifisches kulturelles Selbstverständnis gehobener Gesellschaftskreise in jenem Raum; zu dieser Feststellung zwingt nicht nur allgemein die soziale Stellung der Tänze<sup>67</sup>, sondern im Speziellen auch die Position Trolles als einer Adligen. So ist auch nicht damit zu rechnen, dass Kruse etwa geplant hätte, mit seinem Repertoire Spielmannsaufgaben im dörflichen Ambiente zu erfüllen; vielmehr muss er sich mit den hier enthaltenen, die Tanzperiodik ohnehin überformenden Werken auch für die musikalische Unterhaltung des Grafen zu Rantzau qualifiziert haben – nicht direkt (die Datierungen liegen 13 Jahre vor seiner Berufung in dessen Territorium), aber in seinem individuellen Profil. Ferner eigneten sich die tastenmusikalischen Stücke auch nicht allein für den Klavierunterricht; da die Trolle-Quelle in Verbindung mit dem Musikunterricht im Adligen Kloster Preetz gesehen werden kann, läge diese Vermutung nahe. Doch da die gleichen Stücke potentiell auch in Violinfassungen erscheinen (bei Kruse ebenso wie in der Kopenhagener Handschrift und in einem schmalen Segment der Lüneburger<sup>68</sup>), hätte sich in diesen etwas didaktisch Verwertbares auf andere Weise äußern müssen – ausgerichtet auf die Spieltechnik eines anderen Instruments. Schließlich zeigt sich bei Kruse, dass es zwar spieltechnische Abstufungen zwischen den Einzeltänzen einerseits und den Präludien oder den Allemanden der Violinsuiten andererseits gibt; doch auch hier kommt es zu keiner Differenzierung, die auf didaktische Verwertbarkeit schließen ließe. Damit ist das Repertoire hinreichend eingrenzbar: Es spiegelt die Anwendungen der Tanztypen in der musikalischen Praxis und konnte zumindest als Ori-

65 Diese Satzgestalt ist in jener Zeit nicht einzigartig, sie kennzeichnet auch zahlreiche der Tanzsätze, die der „second scribe“ der Lüneburger Handschrift verwendet hat – und der Gustafson ratlos gegenübersteht; vgl. Gustafson (wie Anm. 33), S. VIII f. In jedem Fall war dieses Satzprinzip jedoch wichtig für eine getrennte Führung der Hände: auf zweimanualigen Cembali und auf Orgeln mit geteilten Schleifen. Vgl. ebenso die Gestaltung der Begleitsätze in manchen Intavolierungen Johann Lorentz' (Ms. Ihre 284; Edition wie Anm. 55, z. B. Nr. 16–27).

66 So zeigt die *Bourée* a-Moll, als 31. Stück des Cembaloteils eingetragen, im Part der linken Hand eine klar „kontrapunktische“ Gestaltung (zweistimmig; nur an Schlüssen klanglich aufgefüllt).

67 Vgl. hierzu Anm. 12.

68 Vgl. Gustafson (wie Anm. 33), S. 197–201.

entierung für die Unterhaltung gehobener Gesellschaftsschichten dienen. In diesem Repertoire hatten auch die Kompositionen Dietrich Beckers ihren Platz.

#### Dietrich Becker und das Violinrepertoire Kruses

Während die mit „D. B.“ gekennzeichnete Suite in Kruses Violinteil in keiner konkreten Beziehung zum erhaltenen Œuvre Dietrich Beckers steht, lassen sich zwei andere Stücke auf dessen 1674 erschienenen *Ersten Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten*<sup>69</sup> zurückführen. Die Sammlung besteht aus 45 gezählten Stücken für zwei Violinen und Generalbass, die in neun großen Tonartkomplexen zusammengefasst sind<sup>70</sup>; diese wiederum lassen sich jeweils in eine Sonata und eine Suite gliedern. Die Suitensätze sind normalerweise mit *Allmandt*, *Courant*, *Saraband*. und *Gigue* überschrieben; aus diesen Suiten fand nichts in Kruses Manuskript Eingang. Eine Sonderstellung nimmt die g-Moll-Gruppe ein; an die *Sonata* schließt sich, als zusammenhängender Komplex mit nur einer Nummer (22) versehen, die Satzfolge *Brandle Simple – Gay – Amener – Garott* [!] an; nach zwei mit *Courant Simple* überschriebenen Sätzen bildet eine *Saraband* den Schluss – alle diese drei Sätze sind wieder einzeln gezählt. Von diesen Stücken erscheint der *Brandle Simple* bei Kruse als Nr. 68, das *Amener* als Nr. 69. Kruses Versionen, ohnehin vom zweistimmigen Generalbasssatz auf Einstimmigkeit reduziert, unterscheiden sich in kleineren Details der Stimmführung von Beckers gedruckter Fassung; besonders bemerkenswert ist aber, dass aus dem Satzkomplex, der in der Druckversion in sich so geschlossen wirkt, das erste und dritte Stück (nicht also auch das dazwischen stehende *Gay*) herausgelöst sind.

Die Beziehung zwischen Kruses Handschrift und Beckers um 20 Jahre älterem Druck muss als exemplarischer Fall bewertet werden. Zunächst wirft sie Licht auf die Popularität, die Beckers Musik gehabt haben muss, denn unzweifelhaft ist Kruses einstimmige Wiedergabe der beiden isolierten Teilsätze weit vom Erstdruck der Stücke entfernt. Diese hatten folglich Eingang in das anonymisierte Tanzmusik-Repertoire gefunden; zugleich bestätigt sich die Feststellung, dass hier ein „gehobenes“, kunstmusikalisches Repertoire gespiegelt wird. Außerdem berichtet die Beziehung auch über die stilistische Position Kruses, denn wenn sich sein Tanzmusikrepertoire für Violine mit Beckers Œuvre überschneidet, zeigt dies zumindest, dass er ähnliche künstlerisch-spieltechnische Standards vertrat wie Becker – sofern es um Tänze dieses Typus geht: Nicht also die wesentlich anspruchsvoller wirkenden „Sonaten“ in Beckers Druck, die aus typologischen Gründen in Kruses Sammlung keinen Platz hatten, können zur Orientierung herangezogen werden, sondern nur Werke gleicher Machart. Welche weiteren Feinheiten Kruse als Geiger zu meistern vermochte, bleibt verschwommen – oder allenfalls in den Präludien und manchen der Suitensätze erahnbar.

69 Exemplar: Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Musikafdelingen, Signatur mu 6402.0630. Die Datierung ist die der Vorrede an die Oberalten und Kämmererbürger der Stadt Hamburg. Das weitere Œuvre, das auf Konkordanzen zu sichten ist, liegt vor in: Diederich Becker, *Musicalische Frühlings-Früchte (1668) und Hamburger Handschrift*, hrsg. Hans Bergmann u. Ulf Grapenthin, Kassel 1995 (= EdM 110).

70 Die Tonartfolge lautet C–D–e–F–g–A–B–c–D.



## Pachelbels Aria und die tabulaturorientierte Notation

Die Tastenmusik-Anteile des Bandes werden von einer Notation geprägt, die sich – eher bei oberflächlicher Betrachtung – als „style brisé“ und damit als Verweisung auf eine Kunstform der französischen Clavecinisten verstehen lässt. Sein Hauptcharakteristikum, das prinzipiell „unendliche“ Weiterschwingen der Töne eines arpeggiert angeschlagenen Akkords, wird jedoch weder in dieser Reinform eingesetzt noch in der künstlerischen Variante, in der die Anschlagsfolge gleichfalls nur als einstimmige Linie (aber ohne Hinweise auf ein Weiterschwingen) notiert wird<sup>71</sup>. So hat die Darstellung differenzierter zu sein.

Wichtig ist somit zunächst, dass die Zeitdauer des Weiterklingens metrisch geregelt wird; in den Vordergrund tritt dabei, dass Töne eines arpeggiert wirkenden Akkordes sich unterschiedlichen Stimmen zuordnen lassen – nicht also nur der einen, die sich aus der Anschlagsfolge ergibt. Diese Ausrichtung auf „Stimmen“ liegt in der partiturartigen Tabulturnotation viel näher als in Notenschrift; in dieser bereitet die Notation Probleme, weil mehrere Stimmen auf zwei Klaviersysteme zusammengedrängt werden müssen. Belege für die Wurzeln dieser Notation reichen in deutschen Quellen bis ins frühere 17. Jahrhundert zurück<sup>72</sup>; dieser Notationsansatz charakterisiert in erster Linie den abschließenden „Suiten“-Teil, daneben in den Niederschriften des Fremdschreibers unter anderem das *Lamentabile* und die *Bergamasca* (vor allem in deren Schlussabschnitt). Somit ist prinzipiell die gesamte Handschrift in ihren tastenmusikalischen Anteilen von ihm geprägt, nur dass sich seine Differenzierungen in den schlicht gehaltenen Einzeltänzen, wie für die *Sarabanda* Kruses gezeigt, kaum auswirken können.

Wie weit diese Technik als Eigentümlichkeit der Notenschrift verbreitet war, bleibt zunächst deshalb unklar, weil sie sich modernen Editoren auch anbietet, um Quellen, die ausschließlich in Tabulatur überliefert worden sind, in Notenschrift zu übertragen – in unzweifelhaft gerechtfertigter Weise<sup>73</sup>. Fragt man aber nach der Notation als solcher, muss der Blickwinkel auf diejenigen historischen Notenschrift-Quellen eingegrenzt werden, in denen exakt diese Aufzeichnungsform vorliegt; für andere kann allenfalls überlegt werden, ob in ihnen etwas, das in dieser „gebrochenen“ Notation angelegt war, in eine linearere überführt wurde und es den Spielern überlassen blieb, Einzeltöne so weiterklingen zu lassen, wie es sowohl in Tabulatur- als auch in jenen spezifischen Notenschrift-Darstellungen als obligatorisch erscheint<sup>74</sup>. Arndt Schnoor hat auf diesen Notationstypus in der Lüneburger „Flor“-Hand-

71 Als Musterbeispiel gilt Bachs *Präludium* C-Dur aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, BWV 846/1.

72 Es erscheint hilfreicher, Gestaltungsformen wie die Mehrstimmigkeit in Heinrich Scheidemanns *Fantasia* in G (T. 53f., T. 59–61) bzw. *Canzon* in F (T. 74–78; vgl. Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke 3: Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. v. Gustav Fock, Kassel u. a. 1971, S. 31–34 bzw. 35–37) oder in Samuel Scheidts Choralvariationen über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (*5ta Varatio*, letzte sechs Takte; vgl. Samuel Scheidt, *Werke 5: Unedirierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. v. Christhard Mahrenholz, Hamburg 1937, S. 16–23, hier S. 20) als Bezugspunkte anzunehmen, als pauschal eine Frankreich-Beziehung zu postulieren; besonders in der Notation von Schlussakkorden findet sich dies ebenso in der Tabulaturhandschrift Cod. Guelf. 1055 Helmst. der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (vgl. RISM A/II, Nr. 451.505.125).

73 Vgl. etwa die Wiedergaben aus der Tabulatur *C.A.A. 1683* in: Max Seiffert (Hrsg.), *Klavierwerke von Johann Pachelbel* [...], Leipzig 1901 (= DTB II/1, Bd. 2), S. XXXIII und Nr. 24–42 (etwa S. 62 und 72). In der nächsten Nachbarschaft zu Kruses Handschrift gilt dies etwa für die Wiedergaben, zu denen Klaus Beckmann für die nur in Norrköping überlieferten Reinken-Suiten gelangte.

74 In diesem Sinne ist BWV 846/1 zwar ein Dokument für style brisé in der Tastenmusik, aber in der gezielten Offenheit des Weiterklingens der Töne gerade nicht für die hier in Frage stehende, partiturartige Notationstechnik.

schrift hingewiesen<sup>75</sup>; das gleiche Erscheinungsbild zeigen die Abschriften von Suiten Georg Böhms (Zuschreibungen) und Reinkens, die in die Möllersche Handschrift Johann Christoph Bachs in Ohrdruf Eingang fanden. So scheint sich an dieser Stelle äußerlich ein Zusammenhang mit einer für „Claviermusik“ typischen Aufzeichnungsform zu ergeben, die zunächst einerseits im Großraum Hamburg/Lüneburg, andererseits in Mittelthüringen lokalisiert werden kann<sup>76</sup>. Deutlich wird allerdings auch, dass es nicht um eine bloße Aufzeichnungsform geht; vielmehr muss die musikalische Substanz so eingerichtet sein, dass gebrochene Akkorde als latente Polyphonie dargestellt werden können.

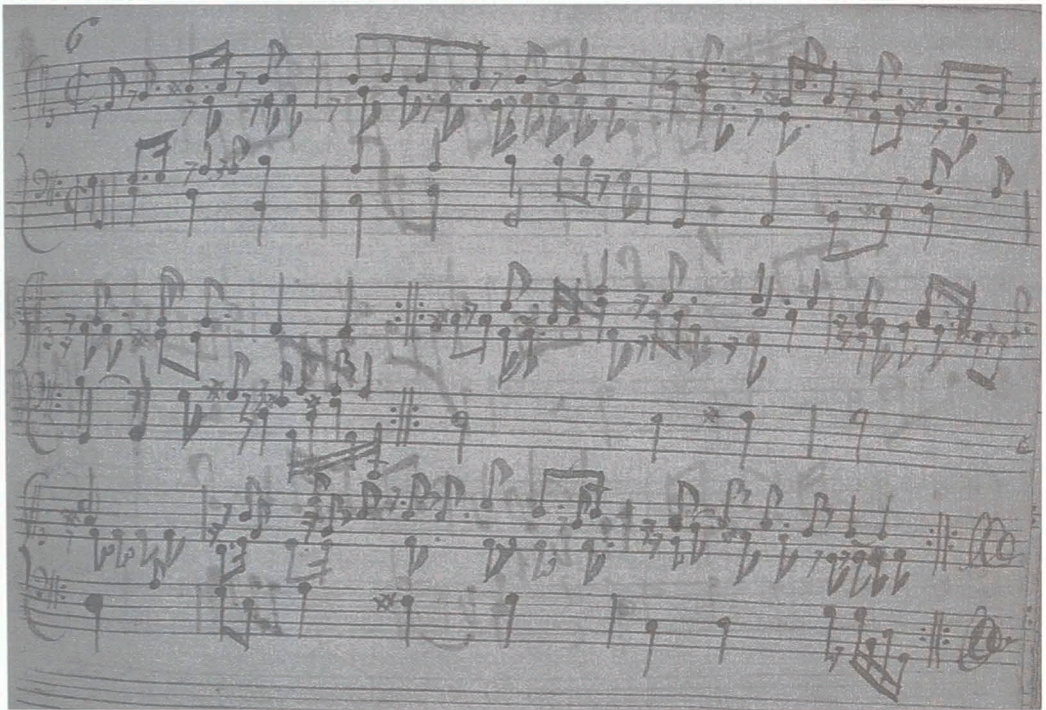
Besondere Momentaufnahmen dieses Typus zeigen im Notenbuch Kruses die Eintragungen des anonymen Schreibers. Kruse lässt immerhin das Bemühen um eine getreue Wiedergabe sämtlicher denkbarer Parameter erkennen: Behalsung, Pausensetzung, Zuordnung einzelner Töne zu horizontalen Linien sowie korrekter Untersatz stehen prinzipiell im Gleichgewicht zueinander. Der Fremdschreiber hingegen gibt in seinen flüchtigeren Wiedergaben dem Spieler bestenfalls Informationen darüber, in welcher Abfolge Tasten zu betätigen seien, und dies wird durch einen halbwegs korrekten Untersatz der Noten wiedergegeben. Alles übrige erscheint als sekundär: Generell wird die Setzung von Pausen und die vollständige Behalsung (einschließlich des Zusatzes von Fähnchen) vernachlässigt, und da – in der Notation auf zwei Systemen – die Töne nicht mehr exakt einzelnen Melodielinien zuzuordnen sind (wie in einer Tabulaturvorlage), entsteht bei flüchtiger Betrachtung unweigerlich der Eindruck, dass ein Takt weitaus mehr Töne enthalte, als er aufgrund seines Zeitwertes fassen kann. Editorisch und analytisch muss es somit darum gehen, nicht nur Linien zu trennen, sondern auch so weit wie möglich die vertikale Koordination der Töne zu respektieren – trotz fehlender Pausen.

Exemplarisch lassen sich die Notationseigentümlichkeiten, zugleich auch die mit ihnen verbundenen Probleme, in der Schlussvariation beleuchten, die zu der Pachelbel-Aria hinzugefügt wurde (vgl. Abbildung 4 und Notenbeispiel 4 auf der folgenden Seite). Unproblematisch ist zunächst der erste Takt (mit Ausnahme des rätselhaften Taktstriches, der nach dem Oktavgriff der linken Hand eingetragen ist): Weder die Oberstimme noch die zum Part der rechten Hand hinzugesetzten *d'* noch die Basslinie lassen ernste Komplikationen entstehen. Schwer aufzulösen ist jedoch für den oberen Part des unteren Systems die zweite Takthälfte, und dies kann als beispielhaft für die folgenden Takte gelten: Das synkopisch einsetzende *a* auf dem dritten Viertel wird durch die vorausgehende Achtempause und die Koordinationsmöglichkeit mit dem darüber gegriffenen *d'* noch einigermaßen als Achtelnote kenntlich (obgleich ihr das Achtfähnchen fehlt); auch die folgende Sechzehntelpause muss umsetzbar sein. Dann allerdings ist ein Zusammenklang der Noten *H + b* im Bass metrisch nicht mehr denkbar; eine Koordination lässt sich nur ausgehend von der in Altlage geführten Stimme erreichen.

75 Schnoor (wie Anm. 56); die Quelle selbst: Gustafson (wie Anm. 33).

76 Beckmann (wie Anm. 24, S. V) sieht diese Notationsform als eines der „Charakteristika des norddeutschen Tastenstils“ und führt die von ihr abgerückten Aufzeichnungen des Andreas-Bach-Buches auf das Anliegen zurück, den musikalischen Text „der Notationspraxis des mitteldeutschen Traditionsraumes anzupassen“. Zu unterscheiden ist jedoch zwischen Tabulatur- und Notenschriftüberlieferung: In jener liegt dieses Notationsverfahren viel näher, so dass es kaum regional charakterisierbar erscheint. Zudem spricht die Überlieferung in der Möllerschen Handschrift gegen eine so weitgehende Generalisierung.

Abbildung 4 und Notenbeispiel 4: Anonymus, zusätzliche 6. Variation zu Pachelbels (?) Aria-Variationen in G



Grundmelodie

Cembalo

5

Im folgenden Takt kann die Notation des unteren Systems bis zum 3. Viertel umgesetzt werden; um – mit Hilfe der Untersatzkoordination – die letzten vier Zeichen umzusetzen, müssen die beiden Achtel *b* als Sechzehntel aufgefasst werden. Im unteren Part des oberen Systems erschiene es denkbar, die ersten vier Zeichen als Achtelwerte zu lesen (Pause, zwei Noten, Pause) – doch dann stünde der Septimdurchgang *c'* erst zur Kadenzultima. So muss auch hier vom Untersatz ausgehend argumentiert werden: Alle Achtelnoten der ersten Takthälfte lassen sich als nachschlagend auffassen; hierfür müssen sie sämtlich als Sechzehntel interpretiert werden, und zusätzlich zu den beiden Achtelpausen (1. und 4. Zeichen des Taktes), die als Sechzehntel zu lesen sind, wären entsprechende Pausen vorzusehen. Chaotisch wirkt schließlich der 5. Takt: Fast jede Note (mit Ausnahme der als Sechzehntel ausgeschriebenen) erscheint hier als unvollständig; so sind in der Oberstimme auf dem letzten Viertelwert zwar eine punktierte Note und ihre kürzere Ergänzung eindeutig auszumachen, doch da sie beide als Viertel erscheinen, erschließt sich erst aus der satztechnisch-metrischen Koordination, dass es sich um ein punktiertes Achtel mit nachfolgender Sechzehntel handeln muss – in der nächsttieferen Stimme nicht etwa mit Achtel und Viertel kontrapunktiert, sondern mit Sechzehntel und Achtel (nach vorausgegangener Sechzehntelpause).

Zu einer im modernen Sinn tragfähigen Notation kann also nur das Zusammenspiel mehrerer Prämissen führen: dass Stimmenverläufe pro Takt nicht mehr Noten umfassen können, als der zugrunde liegende Zeitwert zulässt, dass der Untersatz funktionieren müsse, dass ferner im Taktablauf vertikal gleichartig positionierte Noten möglicherweise auch dann einheitlich zu behandeln seien, wenn sie unterschiedlich kaudiert sind. Unbestritten bleibt dabei, dass jede Transkription hypothetisch bleiben muss – als bloße Annäherung an eine denkbare Vorlage, die spieltechnisch zweifellos mit reizvollen Schwierigkeiten aufzuwarten hatte.

Dieser „kritische“ Fall macht deutlich, wie problematisch eine Ableitung dieses Satz- und Notenbildes aus dem Konzept des „style brisé“ und eine Auflösung als bloße Arpeggio-Variation wären. Offenkundig hat sich hier vielmehr die Notationstechnik der Tabulaturtechnik verselbstständigt: Denn das Ideal scheint nicht in einem zeitlich undefinierten Weiterschwingen zu liegen, auch nicht nur in einer ambivalenten Deutung der Notation als Linie und Zusammenklang, sondern in der partiturartigen Anordnung des Satzes. Auch wenn die Technik auf Choralbearbeitungen – etwa Flors – übergreift, handelt es sich nicht allein um ein Zusammentreffen „zwischen dem französischen Stil und dem deutschen Choral“<sup>77</sup>, sondern zugleich um eine klar „in Stimmen“ ausgelegte Kompositionsweise. Wie gerade das Beispiel Flors zeigt, setzt die Notationsform nicht voraus, dass die entsprechenden Werke ursprünglich in Tabulatur festgehalten wurden; diese ließe die Intentionen des Satzverfahrens „in Stimmen“ lediglich besonders deutlich werden. Damit öffnet sich ein weiterer Horizont auch für den Umgang mit den anderen Quellen für dieses Notenschrift-Verfahren: Ihnen braucht nicht generell eine Tabulaturversion vorausgegangen zu sein; vielmehr können diese auch nach Notenschrift-Versionen entstanden sein, um deren Gehalt deutlicher darzustellen. Dies gilt schließlich auch für die süddeutsch-österreichischen Repertoiresegmente, für die aber tatsächlich ein Bogen zur französischen Tastenmusik zu schlagen ist.

77 Schnoor (wie Anm. 56), S. 75 (Zitat), S. 76 (Notenbeispiel).

## Die C-Dur-Suite Reinkens

Sieht man von den Pachelbel-Kompositionen ab (deren Autorschaft bislang als nicht restlos gesichert gegolten hat), lässt sich die Glaubwürdigkeit des Notentextes, den Kruse bietet, nur an einer einzigen Stelle dadurch fassen, dass eine mehr als nur zweispurige Überlieferung betrachtet werden könnte: an der Reinken-Suite, die neben Kruses Manuskript auch in der Möllerschen Handschrift und in der Tabulatur der Finspång samling überliefert ist. Klaus Beckmann bezeichnete die letztere Quelle – ohne nähere Begründung – als „codex optimus“ und legte sie daher seiner Edition zugrunde<sup>78</sup>. Die Version der Möllerschen Handschrift war zuvor von Willi Apel herausgegeben worden; so liegen für eine vergleichende Untersuchung der Kruse-Version zwei Editionen vor, in denen die Gestalt je einer der beiden anderen Quellen abgebildet worden ist. Wesentliche Unterschiede der drei Versionen sind tabellarisch in Anhang 2 zusammengestellt; unberücksichtigt bleiben Unterschiede in der Setzung von Halte- und Bindebögen oder Pausenwerten sowie offenkundige Schreibfehler Kruses.

Charakteristisch ist zunächst, dass sich in Zweifelsfällen keine der drei Quellen stets auf jeweils genau eine der übrigen beziehen lässt; so steht Kruses Version bald derjenigen der Möllerschen Handschrift, bald derjenigen der Finspång samling näher. Nur in der zweiten Hälfte der Gigue erscheinen die Versionen Kruses und der Finspång samling enger aufeinander bezogen – eine Beobachtung, die sich allerdings schon deshalb nicht generalisieren lässt, weil in der Intensität der „partiturnartigen“ Arpeggiennotation die Finspång-Tabulatur hinter der Notenschrift-Version Kruses zurückbleibt (vgl. etwa *Allemande*, T. 9, 12, 18). Und im gleichen Ausmaß, in dem sich Lesarten Kruses gemeinsam mit je einer der beiden anderen Quellen von der jeweils dritten absetzt, gibt es auch völlig Eigenständiges.

Auffällig ist zunächst, dass Kruses Version in der Akzidentien- und Durchgangsbehandlung freier erscheint. Dies ermöglicht Rückschlüsse auf die Vorlage: Es muss sich um eine Version in Notenschrift gehandelt haben, in der Details gegenüber einer älteren Fassung überarbeitet worden waren; zwar erschiene es denkbar, in Tabulatur statt *f* ein *fis* zu lesen und umgekehrt, nicht aber *d* statt *e* (*Allemande*, T. 3) oder *d* statt *c* (*Courante*, T. 16). Auch die Version der Möllerschen Handschrift dürfte auf eine Notenhandschrift zurückgehen; die Situation in T. 23/24 der Gigue ist in derselben Weise nicht als Kopie nach Tabulatur erklärbar. Damit aber wird die Finspång-Quelle (als Tabulatur) nicht glaubwürdiger, denn in ihr gibt es gelegentlich Oktavierungsfehler: Als solcher muss die Behandlung von T. 29 der Sarabande gewertet werden (weil die Möllersche und die Krusesche Handschrift hier übereinstimmen); daher aber lässt sich nicht einmal Kruses singuläre Version in T. 17 der *Allemande* (eine Oktave höher als Finspång) als Fehler auffassen – die Oktavlage kann an Stellen wie den beiden damit zitierten auch ein grundsätzliches Problem der Überlieferung gewesen sein. Als singulär plausibel erscheint Kruses Notentext in T. 11 der *Courante*: Nur er bietet an dieser Stelle eine Version, in der die Grundmotivik des Stückes unverändert bleibt.

Alle drei Quellen wirken somit gleichermaßen zuverlässig – oder unzuverlässig. Nicht auszuschließen ist, dass die Tabulaturversion der Finspång samling letztlich auf eine Notenhandschrift zurückgeht, denn keiner der Unterschiede zwischen den drei Quellen zwingt zur Annahme einer Tabulatur-Urquelle. Und weder als Tabulatur noch als Notenhandschrift kann die Vorlage der Finspång-Version mit der Vorlage einer der beiden anderen Quellen

<sup>78</sup> Beckmann (wie Anm. 24), Kritischer Bericht, S. 63.

identisch gewesen sein. Ebenso sind auch diese jeweils durch redaktionelle Maßnahmen voneinander getrennt; vielfach erscheint die Version der Möllerschen Handschrift im Vergleich zu den beiden übrigen Quellen als einfacher, die der Kruse-Handschrift entsprechend als komplexer (vgl. etwa die Rhythmisierung in T. 8 und 35 der *Courante* oder in T. 4 der *Sarabande*). Diese Komplexität des Notentextes ist auch in anderer Hinsicht Merkmal der Kruse-Handschrift; dies ließe vermuten, dass in ihr Reinkens Komposition in Überarbeitung erscheint. Doch es gibt keine Anhaltspunkte dafür, die Überarbeitungsmaßnahmen, die sich zeigen, insgesamt zu lokalisieren und in ihrer Beziehung zu Reinken zu diskutieren; die Unterschiede können auch auf diesen selbst zurückgehen<sup>79</sup>. Die Quellenlage ermöglicht es jedoch, für das gegebene Werk in Grundzügen Rückschlüsse auf ein potentielles Original zu ziehen: primär durch „Mehrheitsentscheidungen“ zwischen jeweils zwei voneinander unabhängigen Zeugen, nur mit großer Vorsicht auch durch Bewertung der musikalischen Substanz (Sequenzbildungen, Analogien etc.).

Unabhängig von der Urheberschaft der Aspekte, mit denen in Kruses Version spieltechnische Schwierigkeiten noch gesteigert erscheinen, passt dieses Ergebnis ins Bild, das die übrigen Quellenanteile vermitteln: Das Interesse an jeweils komplexen Versionen ist auch hier unverkennbar. Zugleich ermöglicht die Quelle in einem Repertoiresegment, das über die Möllersche Handschrift aufs Engste der Ausbildungszeit Johann Sebastian Bachs benachbart erscheint, eine Klärung der Werküberlieferung: In keineswegs unzuverlässiger Version, aber in vergleichsweise einfacher Gestalt ist dieses Reinken-Werk folglich nach Thüringen gelangt. Das historische Profil dieser Komposition ist durch die Entdeckung eines dritten „Überlieferungszeugen“ somit deutlich klarer fassbar geworden.

#### Zur Bewertung der „Pachelbel“-Anteile

Kruses Notenbuch gehört unzweifelhaft zu den frühesten Dokumenten dafür, dass Kompositionen, die auch unter Pachelbels Namen überliefert sind, nach Norddeutschland gedrungen seien: Bereits bis 1704 in den Band eingetragen, werden sie hier noch zu seinen Lebzeiten überliefert. Doch es handelt sich um zwei der Kompositionen, für die eine Zuschreibung an Pachelbel in Konkurrenz zu anderen steht; zudem gibt es für beide Eintragungen keine Autorenangabe. Dies erfordert eine eingehendere Diskussion.

Für die Bewertung der Überlieferung ist von Bedeutung, dass die d-Moll-*Toccata* noch in einer anderen, ebenfalls frühen norddeutschen Quelle vorliegt: in dem Konvolut fragmentarischer Tabulaturmanuskripte, das in der Stadtbibliothek Lübeck unter der Signatur U 298 aufbewahrt wird<sup>80</sup>, und zwar mit der Initiale „JB“. Sie ist in dieser Quelle nicht die einzige Komposition Pachelbels; für andere ist jedoch die Namensangabe ausführlicher. Insofern könnte auch die *Toccata* durchaus von einem beliebigen „JB“ stammen. Im Tabulaturbuch des Pachelbel-Schülers Johann Valentin Eckelt ist das Stück jedoch Pachelbel zugeschrieben; zwar hat Eckelt die Autorenangabe offenkundig erst später nachgetragen, doch findet sich die Eintra-

79 Zum Verhältnis Kruses zu Reinken siehe unten.

80 Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Michael Belotti, Freiburg; zu danken habe ich daneben Arndt Schnoor, der mir die Ergebnisse seiner umfassenden Repertoirebestimmung und seine Spartierungen zugänglich machte. Eine Beschreibung der Handschrift soll hier nur insofern erfolgen, wie dies für die Arbeit mit Kruses Manuskript von Bedeutung ist.

gung in dem auf seine Unterrichtszeit bei Pachelbel zurückführbaren Anfangsteil des Bandes<sup>81</sup>. Damit erscheint die Zuschreibung weitgehend gesichert. Die Toccata war damit kein verstrengtes Einzelstück Pachelbels, auf das sich die Rezeption des „Fremdschreibers“ in Kruses Manuskript bezog.

Die Versionen, in denen sie in der Lübecker Tabulatur (als Fragment) und in Kruses Handschrift vorliegt, gehen keinesfalls auf dieselbe Quelle zurück. So zeigt sich, dass die norddeutsche Überlieferung auch auf dem Pachelbel-Sektor mehrspurig erfolgte. Gerade für den Fremdschreiber – und für dieses sehr frühe norddeutsche Pachelbel-Dokument – müsste es also eine eigene, engere Traditionslinie zum Pachelbel-Repertoire gegeben haben. In diese Überlegung wären zugleich die G-Dur-Variationen einzubeziehen. Die Frage nach der Identität des Fremdschreibers spitzt sich damit zu; eine weitere Klärung setzt jedoch tiefere Einblicke in Kruses Biographie voraus.

### III. Der Schreiber und sein Umfeld

Ziel dessen, die Betrachtung auf die Biographie des Schreibers auszuweiten, muss sein, die Heterogenität der Sammlung zu ergründen und die Beziehung Kruses zu den Quellenkorpora zu bestimmen, auf die seine Werkkenntnis im Einzelnen zurückgeht: Welche Nähe ist also zwischen dem Schreiber und den Quellensegmenten, die sich mit den Namen Buxtehude und Reinken sowie Ebner, Muffat und Pachelbel umschreiben lassen, zu erkennen? Schließlich: Was suchte ein Musiker, der über Zugänge zu Zentralbereichen norddeutscher Tastenmusik verfügte und an der Musikkultur des Adels Anteil hatte, auf dem Breitenberger Posten, dessen Instrument zwar traditionsreich war<sup>82</sup>, der aber selbst nur begrenzte Entfaltungsmöglichkeiten geboten haben kann<sup>83</sup>?

Kruses biographisches Profil ist nur schwer zu fassen. Nur mit umrisshaften Informationen lässt sich sein Wirken in der Zeit, ehe Christian Detlef Graf zu Rantzau sich für ihn interessierte, mit den folgenden Jahren verbinden, und letztlich nur über die Jahre, in der er in Rantzauschen Diensten stand, geben sich die Quellen auskunftsfreudiger. Dies schließt auch Kruses nächsten Wirkungsort, Kellinghusen, ein; dort jedoch verliert sich seine Spur nach 1716. So setzt die biographische Überlieferung ein, kurz nachdem die letzte Jahreszahl in die Notenhandschrift eingetragen worden war; in den Vordergrund rücken die Dokumente, die

81 Christoph Wolff, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374–387, hier S. 375 und 382.

82 Nordelbisches Kirchenarchiv Kiel, Bestand 18.14.12 (Breitenberg), Nr. 225 (Vertrag zwischen Heinrich Rantzau und Matthes Ma[h]n, Buxtehude, über den Bau eines Orgelwerks, 1569). Demnach umfasste das Instrument über sieben Register (Prinzipal, Zimbel dreifach, Quint-Nasat, Oktave, Quintadena, eine ungenannte, von Mahn der Kirche gestiftete Stimme sowie Regal; das Instrument in allem orientiert an Mahns Orgel für die Itzehoer Laurentiikirche). Das Instrument sei im 30jährigen Krieg „gänzlich ruiniert, und verstört [worden, doch] haben Ihre Exc. möglichst dazu gethan, daß dies feine Orgel-Werck wieder auff geleyet worden“, und 1668 wurde die farbliche Fassung erneuert (vgl. die chronikalischen Aufzeichnungen im Rechnungsbuch 1630–1754: ebd., Nr. 236, Eröffnungsteil S. 3 sowie unpaginierter Zusatz).

83 Kruses Nachfolger August Friedrich Müller ließ sich 1718, 1727 und 1731 Zeugnisse ausstellen (1731: weil er einen Ortswechsel „wegen seines bißherigen kümmerlichen Auskommens“ anstrebe); vgl. Akte der Propstei Münsterdorf (wie Anm. 5).

über ein langwieriges, konflikträchtiges Anstellungsverfahren in Breitenberg berichten<sup>84</sup>, doch aus ihnen lassen sich auch Rückschlüsse auf die vorausgegangene Lebenszeit Kruses ziehen.

Es war schwierig, den Breitenberger Posten nach dem Tod des Organisten Bartelt Jungclaussen am 5. Februar 1705 neu zu besetzen; als Nachfolger war am 20. März zunächst Hinrich Arrien ausersehen worden, doch dieser gab am 19. Mai die Berufung zurück, weil, wie er an Rantzaus Administration schrieb, „ich vernommen wie die Leute im Breitenberg mir gantz zu wieder seyn, und trohen mir wenn ich dahin solt kommen allen verdruß anzuthun“ (R). Die Suche wurde weiter fortgesetzt; eine mit ihr betraute Person namens Johann Daniel Tribbe konnte dem Grafen dann am 30. Juni berichten, nach Konsultationen mit den Organisten in Glückstadt (Frantz Hinrich Möller) und Itzehoe (Johann Friedrich Rosenbusch) immerhin einen einzigen Kandidaten gefunden zu haben, den beide Befragten für geeignet hielten („sonsten habe ich bißhero keinen, der etwa tüchtig gehalten würde, so bald außforschen können“; R). Die Quellen schweigen daraufhin bis zum 4. Februar 1706, als der mittlerweile von Rantzau ausgewählte Johann Kruse dem Itzehoer Propst Johann Hieronymus von Petkum (zuständig für die Propstei Münsterdorf) offiziell zur Prüfung vorgeschlagen wird (R, G).

Dass Kruse der von Tribbe Gemeinte war, ist damit nicht gesagt, aber keineswegs ausgeschlossen. Die Konflikte um die Stellenbesetzung entzündeten sich an einer Formalie, die zwischen dem Grafen zu Rantzau und dem Propst seit längerem strittig war (R, G, M), so dass jeden anderen, für den sich Rantzau in gleicher Weise entschieden hätte, dieselben Konsequenzen getroffen hätten – den Quellen ist jedoch nichts dergleichen zu entnehmen<sup>85</sup>. Unzweifelhaft war jedoch Zeit erforderlich, um die Fähigkeiten des am 30. Juni 1705 vorgeschlagenen zu prüfen; falls Kruse dieser war, musste er, wie aus den weiteren Dokumenten hervorgeht, zudem erst noch nach Itzehoe/Breitenberg anreisen.

Drei Tage nach dem offiziellen Prüfungsersuchen, das der Graf an den Propst richtete, wandte sich Frantz Kruse, der Vater des designierten Breitenberger Organisten, an den Rantzauer Hofrat – mit folgendem, nur partiell durchschaubaren Worten (R):

„Mein noch abermahls ersuchen ist, wegen meines Sohnes, welchen ich nun schon weinende [wähnende] aldar zu sein, weiln aber contrare wind, und winnters tag, ihme auff helts, so bitte in allen verhofften, liebes erweisungen, bestendich zu verharren, den ich alle tage vermüchte auff lübeck, und er fort von dar hin zu seinem dienste, überkommen wirdt. Bitte Ew. Hoch Edle, wollen doch alles zum besten, mier und meinem Sohne, gewogen seine, und bleiben. – Worauff ich mich das allermeist verlasse, verbleibe nechest Empfhelung Gottes zu  
Frantz Kruse  
Hoch Ed. gehorsahmen Diener.

Hamburg den 7. Febr.  
1706“

Demnach waren tatsächlich längere Verhandlungen vorausgegangen, und Kruse hatte nun von Rantzau die Aufforderung erhalten, sich zum Dienstantritt einzufinden; doch er kann

84 Wie berichtet, haben sich die Akten aller drei Stellen erhalten, die mit dieser Materie befasst waren (vgl. Anm. 5; dort auch die Signaturangaben). Im Folgenden werden die Quellenbestände mit Siglen im Text nachgewiesen; „G“ bezeichnet die Akten der Regierungskanzlei Glückstadt, „R“ die der Rantzauer Hofbürokratie, „M“ die von Propstei und Konsistorium Münsterdorf.

85 Eher auszuschließen ist daher, dass sie an ihren gemeinsamen Schüler Hans Henrich Lüders dachten, der 1706 an die Nikolaikirche nach Flensburg berufen wurde, aber schon 1697 „in einer vornehmen holsteinischen Stadt“ ein Probespiel absolviert hatte; auch er hätte die erforderlichen Voraussetzungen erfüllt, und auch er hielt sich, ehe er seine Stelle antrat, in Hamburg (bei Reinken und Vincent Lübeck) auf. Hierzu Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Nachdruck Berlin 1910, S. 173 f.



nicht in Hamburg gewesen sein, und an seiner Stelle antwortete sein Vater. So erschließen sich hier erste Details zu Kruses Profil: Offenkundig war er in Hamburg beheimatet (allerdings ist weder für ihn noch für seinen Vater in den dortigen Kirchenbüchern ein Namensnachweis zu erhalten<sup>86</sup>), und zumindest der Vater hatte Verbindungen nach Lübeck. Wo sich Johann Kruse, als sein Vater den Brief schrieb, aufhielt, ist, da die Formulierungen nicht völlig eindeutig sind, nur im Zusammenwirken mehrerer Aspekte zu klären: Johann Kruse kann jedenfalls nicht in Hamburg gewesen sein; weil Frantz Kruse den Begriff „von dar“ auf derselben Ebene wie sein eigenes Reiseziel nennt, müsste sich auch der Sohn in Lübeck aufhalten haben.

Wie angedeutet, wurde Kruses Anstellung von Petkum nicht akzeptiert; ein schon länger andauernder ‚Investiturstreit‘ zwischen Petkum und Rantzau eskalierte in dieser Frage. Rantzau vertrat den Standpunkt, in der Berufung seiner Bediensteten (auch derer in kirchlichen Funktionen) frei zu sein; der Propst sei verpflichtet, dem Ausgewählten das Idoneitätszeugnis auszustellen, wenn keine gravierenden Gegenargumente erkennbar seien und der Kandidat bereit sei, den Treueid abzulegen. Der Propst hingegen wollte dies nicht als reine Formsache ansehen, sondern als eigene Prüfung; ehe ein künftiger Kirchen- und Schuldiener für eine Anstellung überhaupt ins Auge gefasst werden könne, sei er ihm als Vertreter der geistlichen Oberhoheit zu präsentieren. Er protestierte daher umgehend bei der zuständigen königlich-dänischen Regierungsbehörde in Glückstadt gegen die Berufung und verbot Kruse wenig später jegliche Tätigkeit auf dem Breitenberger Posten (R, G). Beide Seiten machten daraufhin deutlich, nicht zu Kompromissen bereit zu sein (R, G, M); die Glückstädter Kanzlei verwies die Angelegenheit daher nach einem halben Jahr direkt an den König. Dieser entschied am 26. Oktober 1707 zugunsten der Sichtweise Rantzaus (R, M), doch es dauerte noch einmal fünf Monate, bis der Propst endlich zur Unterschrift bereit war (30. März 1707; Dokument abgeschrieben in R).

Petkum hatte im Herbst 1706 die Gelegenheit beim Schopfe gepackt, seine Argumentation, die sich bis dahin nur auf eine Formfrage bezog, zu einer inhaltlichen auszuweiten und diesen Ansatz daraufhin noch zu intensivieren: Am 11. September 1706 war es zu einer Schlägerei zwischen Kruse und dem Itzehoer Organisten Rosenbusch gekommen; beide wurden in dieser Sache zu einer Stellungnahme aufgefordert, die – kaum erstaunlich – unterschiedlich ausfiel. Kruse zufolge trug sich der Streit in der Itzehoer Laurentiikirche zu (R): Nach der Vesper habe er auf der Orgelempore Rosenbusch berichtet, dass er, falls die Einstellung in Breitenberg scheitere, nach Holland ziehen und dort sein Glück suchen wolle<sup>87</sup>. Rosenbusch habe entgegnet, dass die Generalbasskenntnisse, über die Kruse verfüge, hierzu nicht aus-

86 Hamburger Kirchenbücher im Staatsarchiv Hamburg. Im Hamburger Musikleben der Zeit ist eine Person seines Namens jedoch nicht bekannt. Vgl. Karl-Egbert Schultze und Harald Richert, *Hamburger Tonkünstler-Lexikon*, Manuskript (abgeschlossen 1983); benutztes Expl.: Staatsarchiv Hamburg. Ebenso kann Kruse höchstens auf Umwegen mit den Trägern desselben Nachnamens verwandt gewesen sein kann, die im mittleren 17. Jahrhundert den Breitenberger Posten innegehabt hatten; vgl. hierzu Itzehoe, Kirchenkreis Münsterdorf, Kirchenbuch Breitenberg: Am 1. Februar 1676 starb der Organist Johannes Kruse, am 23. März 1683 sein Sohn Hinrich Kruse. Im Traubuchteil werden üblicherweise die Eltern der Brautleute genannt; doch Frantz Kruses Name taucht anlässlich der Hochzeit seines Sohnes Johann am 1. Dezember 1709 nicht auf (auch für die Braut, Ursula Elisabeth Classen, fehlt dort ein Herkunftsnachweis, so dass beide Hochzeiter von auswärts gekommen sein müssen).

87 Auf diese Absicht spielt der Rantzau-Hof schon am 30. August 1706 an (G).

reichten. Der anschließende Wortwechsel wurde handgreiflich; Rosenbusch verletzte Kruse mit seinen Orgelschlüsseln, Kruse zog seinen Degen. In der Darstellung Rosenbuschs lag ein größerer Zeitraum zwischen dem Wort- und dem Waffengefecht, und für dieses, das sich auf der Straße zugetragen habe, habe Kruse sich zudem einige Spießgesellen besorgt (G, R, M). Der Propst, der Rosenbuschs Darstellung zunächst bedingungslos aufgriff, sah sich nicht nur deshalb außer Stande, Kruse für „geeignet“ zu erklären (G, R, M), sondern konnte nun auch die Probleme aktivieren, die der zunächst an Stelle Kruses vorgesehene Arrien angesprochen hatte: Er bestellte den örtlichen Pastor bei sich ein und erwirkte, dass dieser gemeinsam mit den Breitenberger Kirchenältesten eine Unterschriftenaktion gegen Kruse veranstaltete, die allerdings erst mit größerem Aufwand ein sichtbares (dann aber ansehnliches) Ergebnis zeitigte; wie von Petkum angeregt, protestierte die Gemeinde gegen Kruse als Schreiblehrer<sup>88</sup>, zudem gegen die Gewaltbereitschaft, die in seinem Verhalten gegenüber Rosenbusch erkennbar zu werden schien (G, R). Kruse beharrte darauf, keine Ursache zu der Schlägerei gegeben zu haben (G); auch Petkum musste dies schließlich einräumen (R, M). Als dieser von Glückstadt aus ultimativ aufgefordert worden war, seine Zustimmung zu Kruses Anstellung zu leisten, sah er sich, als er sie schließlich erteilte, dazu veranlasst, neuerlich auf die Schlägerei Bezug zu nehmen; ausdrücklich erwähnte er, dass deren Tatsache für den von ihm geforderten Rechtsakt keine Rolle habe spielen dürfen. Doch bei der offiziellen kirchlichen Verkündung der Einstellung Kruses konnte dieser Zusatz unerwähnt bleiben (R).

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das vertrauliche, an den Grafen gerichtete Schreiben, mit dem sich Kruse am 11. Januar 1707 den gegen ihn erhobenen Vorwürfen zur Wehr setzt; es trägt einen Präsentationsvermerk vom selben Tag und ist der schließlich entscheidenden Eingabe Rantzaus an die Regierungsbehörde im Original beigelegt worden (G). Kruse kommt auf die Lage zu sprechen, in die er in der Wartezeit für diese Stellung geraten ist:

„Ihr Magn: wollen doch mit leiden mit mir haben und doch gedenccken daß ich den weiten weck in dieser betrübten Kälte und Winters Zeit bin wieder hie her gekommen, und in Vormation, so ich in Hamburg gehabt ist wegen diesen Dienst auch nicht mehr bey mir, meine gelder sind wenig oder nictes, weil ich dieses ganzes Jahr nicht einen Dreyling wert verdienet, sondern allezeit von geliehendes mir bis *dato* auffhalten müßen, [...] wen es wäre im Sommer [d. h. 1706], und ich hette die mittel wie vorhin, könte ich ander werts mein *fertun* suchen.“

Damit ist bestätigt, dass Kruses regelmäßige Tätigkeit in der Zeit, die der Berufung 1706 vorausging, in der „in Vormation, so ich in Hamburg gehabt“ gesehen werden muss, und dass er nur kurze Zeit in Lübeck gewesen sein kann. Eine Zugehörigkeit zu einem weiteren Kreis um Reinken und Buxtehude ist damit durchaus denkbar; offen bleibt jedoch, ob er in der „in Vormation“ die Schülerseite vertrat, wie sie sich in den Abschriften des Notenbuches spiegelte, oder nicht eher die Lehrerseite, die ihm zu Einkünften verholfen hätte. In jedem Fall endete diese Unterrichtszeit, weil er sich für den Antritt eines Dienstes bereithalten musste, zu dem ihm wenig später der Zugang vorläufig versperrt wurde: Da eine endgültige

88 In der eingangs erwähnten „Schriftprobe“ Kruses (vgl. Anm. 5 und 6) finden sich tatsächlich Aspekte, die als bedenklich gegolten haben können; so neigt er zu auffälligen Getrennschreibungen („du überschüttet“ oder „du er freuest“) und schreibt „fäst“ statt „fest“. Vgl. auch die Dokumentenwiedergabe im nächsten Absatz.

Entscheidung auf Monate ausblieb, war er zwar an die Stelle gebunden, ohne aber aus einer Tätigkeit Einkünfte gewinnen oder seine Qualifikation weiterführen zu können.

Kruses Breitenberger Zeit stand auch weiterhin nicht unter günstigem Stern. Am 10. Januar 1710 starb seine Frau; geheiratet hatte er sie nur 41 Tage zuvor, am 1. Dezember 1709<sup>89</sup>. Allem Anschein nach bot sich ihm daraufhin die Möglichkeit einer Versetzung; 1710 wurde er Organist, Küster und Schulmeister in der – gleichfalls Rantzauschen – Gemeinde Kellinghusen. Aus seiner dortigen Lebenszeit ist nur noch der Vermerk für die Taufe einer Tochter überliefert (30. Juni 1716)<sup>90</sup>.

Als Name der Mutter wird bei der Taufe „Catharina von der Vecken aus Hamburg“ angegeben. In Hamburg ist ein Hochzeitsdatum nicht zu ermitteln, allerdings das Taufdatum der Frau (24. Februar 1692). Kruse muss also deutlich älter gewesen sein als diese zweite Frau (von 1694 datieren die ersten Eintragungen seines Notenbuches); wichtig ist, dass ihre Familie aus der Gemeinde von St. Katharinen stammte<sup>91</sup>, der Kirche, an der Reinken als Organist tätig war. So bestätigt sich hier noch relativ spät, dass Kruses Beziehungen bis in dessen näheren Umkreis reichten; dass er den Zugang zu den Suiten Reinkens aus erster Hand erhielt, ist folglich keineswegs auszuschließen.

1723 wird dann im Kellinghusener Taufbuch<sup>92</sup> Christian Schlichting als Organist bezeichnet. Ob Kruse gestorben oder weggezogen war, ist, da Sterbebücher der Gemeinde erst aus späterer Zeit vorliegen, nicht zu bestimmen; in keinem Fall hatte Kruse einen größeren Posten in der näheren Umgebung angetreten<sup>93</sup>. Ob er weitere Früchte seiner zweifellos breit disponierten musikalischen Ausbildung ernten konnte, ist somit nicht erkennbar, aber insgesamt eher auszuschließen: Es müsste ein Grund dafür erkennbar werden, weshalb sein Notenbuch in Breitenberg verblieb – an Kruses vorheriger Dienststellung<sup>94</sup>.

#### Kruses musikalische Beziehungen und die „Fremdanteile“ des Notenbuches

Welche Informationen lassen sich aus diesen Dokumenten für die Bewertung der Notenhandschrift selbst gewinnen? Ohne Zweifel handelte es sich bei Kruse, der einen Degen trug, nicht um eine Person, auf die sich Normalvorstellungen vom Dorfschulmeister übertragen lassen; eher muss davon gesprochen werden, dass Christian Detlef Graf zu Rantzenau auch für kleine Stellungen seines Territoriums nicht nur eine Mindestversorgung vorsah, sondern Überqualifizierte berief, und zwar hier mit einer Priorität beim Musikalischen – andernfalls wäre

89 Itzehoe, Kirchenkreis Münsterdorf, Kirchenbuch Breitenberg. Nach dem Tod seiner Frau stritt sich Kruse noch mit seinem Schwiegervater über eine ausgebliebene Teilzahlung der Mitgift; das Schreiben ist der zweite briefliche Schriftnachweis Kruses in den Dokumenten (3. Februar 1710; in R).

90 Kirchenkreis Rantzenau, Kirchenbucharchiv, Kirchenbuch Kellinghusen: Der Platz, der für den Namen des Täuflings vorgesehen war, ist leer geblieben.

91 Staatsarchiv Hamburg, Bestand 512-4 (St. Katharinen), A XVII a 8 (Taufbuch): fol. 54<sup>r</sup>.

92 Wie Anm. 38.

93 Die Dokumentation der Organistengeschichte in den größeren Orten der nördlichen Elbmarschen (Uetersen, Itzehoe, Wilster, Krempe, Glückstadt, Elmshorn) ist für die betreffende Zeit komplett erfassbar, ohne dass ein Nachweis für das Wirken Kruses vorläge.

94 Allerdings hatte es auf dem Posten des Pastors 1716/17 einen Wechsel gegeben; derjenige, der sich zuvor direkt an den vom Propst gesteuerten lokalen Intrigen gegen Kruse beteiligt hatte, war nicht mehr im Amt. Vgl. Otto Fr. Arends, *Geistlighed i Slesvig og Holsten fra reformationen til 1864*, Bd. 3, Kopenhagen 1932, S. 136.

die gegen Kruse gerichtete, schulbezogene Argumentation des Propstes nicht denkbar gewesen. Kruse und sein Vater waren um 1705 in Hamburg beheimatet und hatten Kontakte nach Lübeck; Johann Kruse unterhielt, noch an der Herkunft seiner zweiten Frau ablesbar, enge Beziehungen in den Umkreis Reinkens, die für ihn als einen Musiker, der auch Werke Reinkens überliefert, noch weiter profiliert erscheinen. Die Entfernung, die zwischen Reinkens (bzw. auch Buxtehudes) Quellen eigener Werke und Kruses Notenbuch anzunehmen ist, verringert sich damit auf das absolute Minimum.

Zugleich müssen Vater und Sohn Kruse im Elbgebiet westlich Hamburgs über weiter reichende Beziehungen verfügt haben: Dies spiegelt sich sowohl in dem vertraulichen Tonfall, den Frantz Kruse gegenüber dem Rantzauer Hofrat anspricht, als auch darin, dass Johann Kruses Berufung möglicherweise auf einer Empfehlung von Möller und Rosenbusch beruhte. Damit aber stellt sich die Frage, wie sich die Pachelbel-Elemente seines Notenbuches damit verbinden lassen, dass Rosenbusch ein Schüler Pachelbels war: Kann also Rosenbusch die „Fremdlagen“ geschrieben haben und damit gegenüber Kruse in einer Lehrerfunktion tätig gewesen sein?

Die Frage lässt sich anhand der greifbaren Dokumente nicht definitiv beantworten; Notenmanuskripte Rosenbuschs, die für einen Vergleich essentiell wären, sind nicht bekannt, und in Kruses Notenbuch gibt es nur bescheidenste Anhaltspunkte dafür, einen Vergleich der fremschriftlichen Anteile mit außermusikalischen Dokumenten zu führen: Sie bieten sich lediglich in den italienischen (und damit in lateinischer Schrift gehaltenen) Überschriften, die sich zu entsprechenden Bestandteilen der von Rosenbusch überlieferten Dokumente in Beziehung setzen lassen (vgl. Abbildung 5 auf der nächsten Seite). Zumindest ist eindeutig auszuschließen, dass Frantz Heinrich Möller Schreiber der Quelle war; für Rosenbusch hingegen vermitteln die im Vergleich verwertbaren Dokumentenanteile ein sehr viel positiveres Bild<sup>95</sup>.

Auch die Entstehungsgeschichte des Bandes rückt Rosenbusch bei der Schreiber-Klärung in den engsten Kreis denkbarer „Kandidaten“: Die in Frage stehenden Schriftanteile müssen vor 1704 entstanden sein, als Kruse die Schlussteile seines Bandes zu schreiben begann; Rosenbusch seinerseits sprach sich, wie gesehen, Mitte 1705 ebenso wie sein Schwiegervater Möller für einen namentlich nicht Genannten aus, der für den Breitenberger Organistenposten in Frage komme – eben möglicherweise Kruse. Da der Fremdschreiber schließlich eine profilierte, engere Verbindung zur Pachelbel-Tradition gehabt haben muss, wird das Feld noch weiter eingengt. Die Zahl der „Konkurrenten“, die Rosenbusch in diesem hat, muss schlimmstenfalls als überschaubar bezeichnet werden; dass sich unter diesen noch ein anderer so nahe mit Kruse in Verbindung bringen ließe wie er, ist praktisch auszuschließen. Und schließlich müsste ein solcher „Konkurrent“ auch noch Zugang zur Tastenmusik des Wiener Kaiserhofes gehabt haben, ebenso zu derjenigen des Passauer Hofkapellmeisters Muffat. Da Rosenbusch nach Abschluss seines Unterrichts bei Pachelbel (in dessen Stuttgarter Zeit) zu einer „Besuchung verschiedener vornehmen Städte Oberteutschlandes“ aufbrach<sup>96</sup>, liegt der Gedanke nahe, dass gerade Passau eines seiner Ziele gewesen sei. Damit ist die schriftkundliche

95 Vergleichsdokumente: Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 11, Nr. 1077 (darin Nr. 27: Schreiben Rosenbuschs vom 8. Januar 1700); aus späterer Zeit (1719) Elmshorn, Kirchenkreis Rantzaу, Archiv, Bestand Glückstadt, Nr. 1583.

96 Mattheson (wie Anm. 85), S. 294.

Abbildung 5: nach Johann Jacob Froberger, *Lamentabile* (1. Eintragung des Fremdschreibers)

Hypothese, Rosenbusch sei Schreiber der Fremdanteile gewesen, erschöpfend durch Begleitinformationen abgesichert.

Die Probleme, die sich im Umfeld der Itzehoer Schlägerei erkennen lassen, könnten auf diese Weise eine pikante Note erhalten: Eine Überlegenheit Rosenbuschs war angesichts seiner sehr viel wichtigeren Dienststellung zweifellos gegeben. In jedem Fall wollte er sie pauschal gesichert wissen – die Aussicht einer Kunstreise in die Niederlande, die für Kruse in seiner beruflichen Notlage eine existentielle Perspektive gewesen sein muss, wurde von ihm heruntergespielt. Und wenn die nicht von Kruse geschriebenen Anteile der Notenhandschrift flüchtig und fehlerhaft erscheinen, dann äußerte sich hier – als Schriftzeugnisse Rosenbuschs genommen – ein weiterer Spannungsfaktor in der Beziehung zwischen einem auf Überlegenheit Bedachten und einem „Schüler“<sup>97</sup>.

97 Wie anspruchsvoll Rosenbusch diesen gegenüber war, zeigt sich auch in seinem Zeugnis für Hans Welms, vgl. Otto Neumann, *Eine Organistenprüfung (1739) in Glückstadt (Holstein)*, in: *Mf* 7 (1954), S. 70 f. Entgegen den dortigen Ausführungen erhielt der Geprüfte daraufhin den Organistenposten in Meldorf, den er zuvor lediglich vertreten hatte; vgl. Rolf Michaelsen, *Die Geschichte der Meldorfer Orgel*, in: *Dithmarschen. Zeitschrift für Geschichte und Landschaftspflege*, Neue Folge, H. 1 (1983), S. 1–12, hier S. 11. Den Posten in Wilster hatte bis 1751 Hinrich Zinck inne.

Das Verhältnis zu Möller, das sich somit wohl nicht unmittelbar auf den Notenband auswirkte, bleibt unklarer: Denkbar ist, dass die Initialen „E. L. M.“, die sich auf dem Deckel des Notenbandes (als dessen ältestem Bestandteil) finden, auf einen Vorfahren dieses Organisten verweisen. Allerdings lässt sich die Familiengeschichte nicht weiter zurückverfolgen, um Vornamen seiner Vorfahren benennen zu können, so dass sich hier keine tragfähige Hypothese bilden lässt.

## VI. Resümee

Kruse erscheint in jeder Hinsicht als in der Quellenüberlieferung Hamburgs und Schleswig-Holsteins um 1700 bestens situiert: Zeitweilig in Hamburg lebend, ist für ihn aufgrund seiner persönlichen Situation praktisch auszuschließen, dass er keinen Kontakt zu Reinken gehabt hätte; aus der Briefformulierung seines Vaters lässt sich ableiten, dass er sich zeitweilig auch in zumindest geographischer Nähe zu Buxtehude aufgehalten hat. Mit Rosenbusch, einem Pachelbel-Schüler und Reisenden in „Oberteutschland“, war er unzweifelhaft bekannt, zugleich mit dem Glückstädter Organisten Möller<sup>98</sup>. Er hatte Zugang zur modernsten italienischen Musik der Zeit um 1700 und stand in Beziehung zur aktuellen, bislang nur in Umrissen erahnbaren Tanzmusikkultur an nordmitteleuropäischen Adelssitzen seiner Zeit. Sein Gönner Christian Detlef Graf zu Rantzau muss die individuelle Summe, die Kruse bilden konnte, geschätzt haben; dass ihm dieses musikalische Profil nicht gleichgültig war, tritt aus dem Einsatz für Kruses Berufung – zunächst in Breitenberg, später in seiner Weiterbeschäftigung an einem anderen zur Grafschaft gehörenden Ort – klar hervor.

Kruses umfangreiches Manuskript erweitert für den Umgang mit Buxtehude die Werkkenntnis und für den Umgang mit Reinken den Quellenhorizont; für die Einschätzung der Einflüsse, die aus der Tradition des Pachelbel-Umkreises in den norddeutschen Raum gelangten, bietet es ein neues, wichtiges Segment. Mit der ergänzenden Überlieferung der Ebner-Bergamasca und mit den Sätzen der Muffat-Suite, die in der Wiener Quelle fehlen, bietet sie nicht nur musikalisch eine höchst willkommene Erweiterung des Kenntnisstandes, sondern zudem unschätzbare Informationen über den Repertoireaustausch zwischen dem Süden und Norden Mitteleuropas, in diesem Fall verbunden durch Johann Conrad Rosenbusch. In ähnlichem Rahmen müsste eine Autorschaftsklärung für weitere Werke der „Fremdanteile“ erreicht werden, ebenso für die anonyme, von Kruse mit der Jahreszahl 1704 versehene Suite; für die erstgenannten Werke bietet sich eine Eingangshypothese über die Identifizierung Johann Conrad Rosenbuschs als Schreiber, für die Suite durch deren direkte Nachbarschaft zu den Quellen Reinkens und Buxtehudes. Bereits mit den gegebenen Informationen ist klar gestellt, dass Kruses Notenbuch als eine der zentralen norddeutschen Tastenmusikquellen zu gelten hat: mit einem Repertoire, das neben den umfangreichen Tanzteilen zwar nicht breit ist, unzweifelhaft aber reich differenziert – sowohl hinsichtlich der Werke selbst als auch im Gehalt an historischen Informationen.

Nicht nur in jenen werkbezogenen Details lässt sich der weitere Forschungsbedarf benennen; er liegt ebenso im Bereich des Prinzipiellen. Während Tabulaturhandschriften des

<sup>98</sup> Möller war zugleich Schwiegervater Rosenbuschs.

nordmitteleuropäisch-skandinavischen Raumes mehrfach in systematischen Untersuchungen thematisiert worden sind, liegt eine vergleichbare Untersuchung der gleichzeitigen Notenhandschriften, in denen Tastenmusik enthalten ist, nicht vor<sup>99</sup>. Dies ist leicht verständlich, weil eine Beschäftigung mit Tabulaturen historisch doppelt eingrenzbar ist: nach vorn durch die Quantität der Überlieferung, nach hinten durch eben diesen Übergang zur Notenschrift. Doch die Kenntnisse, die dieser auf Tabulaturquellen ausgerichtete Untersuchungsansatz vermittelt, müssen unvollständig bleiben, solange die Betrachtung einer weiten Übergangszeit sich auf ein Teilsegment konzentriert. Insofern ist ein Kontext auch für Quellen wie die Trolle-, die Ryge- und die Ihre-Tabulatur bislang nicht fassbar; dies gilt entsprechend für die Arbeit mit Kruses Notenbuch.

### Anhang 1: Musikalien in der Breitenberger Predigerbibliothek

- 691 Sammelband mit 134 Tanzstücken (einstimmige Notation).  
Im hinteren Buchdeckel Namenseintragung „Martin Möller Anno 1731 d 24 Martius Ich Ich“.
- 692 Sammelband mit Tanzsätzen für Violine und einem größeren Bestand an Tastenmusikwerken.  
Die hier diskutierte Handschrift.
- 693 fehlt
- 694 Handschriftliches Choralbuch.  
Neben einem Schreiber, der einen Grundbestand in den Band eintrug, stammen Eintragungen vermutlich von zwei weiteren; keiner von ihnen hat Beiträge zu den beiden anderen Manuskripten (691 bzw. 692) geleistet. Auf dem vorderen Vorsatz der Namenszug „Schlichting“.
- 695 fehlt
- 696 Georg Benda, *Der Dorfjahrmarkt*.  
Exemplar des Erstdrucks (Leipzig: Dyk 1776).
- 697,6 Johann Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*.  
Exemplar des Erstdrucks (Hamburg 1737). Kein Hinweis darauf, welche weiteren Schriften (Matthesons?) unter den heute nicht mehr belegten Nummern 697,1–5 zu finden waren.

<sup>99</sup> Impulse hierzu gaben: Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. a. 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12); Riedel (wie Anm. 35). Rudén (wie Anm. 16) übergeht alle Notenschriftanteile der von ihm so ausführlich dargestellten Tabulaturquellen.

## Anhang 2: Reinken, Suite in C, Lesarten

Dargestellt werden die Unterschiede zwischen der Edition durch Willi Apel (A, nach der Möllerschen Handschrift), der Edition durch Klaus Beckmann (B, nach der Tabulatur in der Finspång samling) und der Notenhandschrift Kruse. Da keine Stimmen bezeichnet werden können, werden die Notenwerte im jeweiligen Takt benannt; die Stimmlage ergibt sich aus der genauen Angabe der Oktavlage. Die Formulierung „Achtel + 16tel“ etc. bezeichnet die Fälle, in denen ein Ton in der partiturartigen Darstellung zwei Stimmen so zugeordnet ist, dass er über seinen Anschlag hinaus Ton weiterklingen kann.

## 1. Allemande

Takt, Note	A	B	Kruse
1, 12. 16tel	$f'$	$fis'$	wie A
2, 5. 16tel	$f''$	$fis''$	wie B
2, 4. Achtel	$fis'$	wie A	$f'$
2, 16. 16tel	$f''$	wie A	$fis''$
3, 3. 16tel	$e''$	wie A	$d''$
3, 4. Achtel	$d'$	$c'$	wie A
6, 16. 16tel	$b'$	wie A	$b'$
9, 2./3. 16tel	$g \cdot \sqrt[2]{\cdot}$ , $b$ Achtel + 16tel	$g$ 16tel, $b$ 16tel	wie A
9, 15. 16tel	$f''$	$fis''$	wie B
12, 2./3. 16tel		$c$ 16tel, $e$ 16tel	wie A
15, 12. 16tel	$b''$	$b''$	wie B
15, 8. Achtel	$b''$	$b''$	wie A
16, 5. 16tel	$c''$ Viertel + 16tel	$c''$ Viertel, $\gamma$	wie A
16, 6. 16tel	$b'$	wie A	$b'$
17, 5. 16tel	$e'$ Viertel + 16tel	$e'$ Viertel, darüber $g'$ 16tel	$e'$ Viertel, darüber $g''$ 16tel
17, 7. Achtel	kein Zusatz	wie A	mit „tr.“
18, 2./3. 16tel	$c \cdot \sqrt[2]{\cdot}$ , $e$ Achtel + 16tel	$c$ 16tel, $e$ 16tel	wie A
18, 6./7. Achtel	$e' \cdot \sqrt[2]{\cdot}$ , $g'$ Achtel + 16tel	$e'$ 16tel, $g'$ 16tel	wie A

## 2. Courante

Takt	A	B	Kruse
2, 2.-3. Viertel	nur punkt. Halbe $g'$	Halbe $d' + g'$	wie B
2, 4.-6. Achtel	$b''-a''-g''$	wie A	$g''-f''-e''$
8, 3. Viertel	$g'$ ; dazu $\gamma$ u. Neueinsatz $f$	punkt. Achtel $g'-f'$	Viertel $g'$ (wie A), dazu Achtel $g'-f'$ (wie B)
15, 3. Viertel	Viertel $c'$ , dazu Achtel $c'-a'$	Viertel $c'$ , dazu $\gamma$ , dann Achtel $a'$	wie A
16	punkt. Halbe $c'$	wie A	punkt. Halbe $d'$
17	Halbe $b'$ , Viertel $b'$	punkt. Halbe $b'$ ; dazu Halbe $g'$ , Viertel $g'$	wie B
17, 2.-4. Achtel	$g$ punkt. Viertel + Achtel, $b$ Viertel + Achtel	$g$ Achtel, $b$ Achtel	wie B
18	$G + g + b + d' + g'$	$G + b + d + g + d' + g' + b'$	$G + b + d + g + b + d' + g'$
21, 6. Achtel, bis T. 22., 2. Achtel	Achtel $e'$ , $\gamma$ , Achtel $c'$	wie B	Achtel $c'$ übergebunden zu Achtel $c'$ , Achtel $c'$
23, 2.-3. Achtel	$c$ punkt. Viertel + Achtel, $e$ Viertel + Achtel	$c$ Achtel, $e$ Achtel	wie A



Takt	A	B	Kruse
23, 4. Achtel	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>a</i> , dazu Viertel <i>a</i> , übergeb. an T. 24
28	Achtel -Kette abwärts	wie A	wie A u. B, dazu Halbe <i>G</i> , †
31	punkt. Halbe <i>f</i>	wie A	Halbe <i>f</i> , †
31, 6. Achtel	<i>b'</i>	wie A	<i>b'</i>
33	punkt. Halbe <i>g'</i> , darüber Achtel-Kette abwärts <i>d''</i> bis <i>f'</i>	Halbe <i>g'</i> , †, Achtel <i>f'</i> , darüber Achtel <i>d''-c''-b'-a'</i> , Viertel <i>g'</i>	wie A
35	punkt. Viertel <i>c''</i> , Viertel <i>d''</i> , Achtel <i>b'</i>	wie A	Viertel <i>c''</i> , punkt. Viertel <i>d''</i> , Achtel <i>b'</i>

## 3. Sarabande

Takt	A	B	Kruse
1, 3./4. Achtel unten	†, Achtel <i>c</i>	wie A	‡
1, 3. Viertel oben	Achtel <i>e''</i> , Achtel <i>fis''</i>	Achtel <i>c''</i> , 16tel <i>e''</i> und <i>fis''</i>	wie B
1, 6. Achtel unten	keine Eintragung	wie A	Achtel A
3, 3. Viertel oben	punkt. Achtel <i>c''</i> , 32stel <i>b'</i> und <i>c''</i>	wie A	Achtel <i>c''</i> , 16tel <i>b'</i> und <i>c''</i>
3, 3. Viertel unten	Viertel <i>c'</i>	Viertel <i>a + c'</i>	wie A
4 oben	Drei Akkorde in Viertel	wie A	Akkorde: punkt. Viertel, Viertel, Achtel
5, 2.-4. Achtel	punkt. Viertel <i>g</i>	Achtel <i>g</i> , Viertel <i>g + c'</i> , Haltebogen <i>g-g</i>	wie B (Haltebogen fehlt jedoch)
5, 3. Viertel	unten Viertel <i>e + g</i> , oben Viertel <i>e' + g'</i> ; dazu punkt. Achtel <i>c' + c''</i> , 16tel <i>d' + b'</i>	Viertel <i>e + g + c'</i> , dazu punkt. Achtel <i>e' + g' + c''</i> , 16tel <i>d' + b'</i>	wie A
6 oben	Drei Viertel <i>c' + f' + a'</i>	wie A	wie A, aber <i>d'</i> statt <i>c'</i>
7, l. H. oben	Drei Viertel <i>d</i>	‡, zwei Viertel <i>d'</i>	wie A
7, r. H. unten	keine Eintragung	‡, Viertel <i>a'-b'</i>	wie A
8, 2./3. Viertel	Halbe <i>e</i> (mit Haltebogen von 2. Achtel)	wie A	Halbe <i>g</i> , kein Haltebogen
11, 4. Achtel	<i>a</i>	wie A	<i>g</i>
12, 2.-4. 16tel	16tel <i>g'-a'-b'</i>	punkt. Achtel <i>g'</i> mit Haltebogen zum 2. Viertel; 3./4. 16tel dazu <i>a'-b'</i>	Summe aus A und B (d. h. keine † zum 1. Achtel)
13, 1./2. Viertel	Halbe <i>f</i>	Zwei Viertel <i>f</i> mit Haltebogen	Viertel <i>f</i> , Viertel <i>fis</i> (mit Haltebogen!)
13, 3. Viertel rechts	unten keine Eintragung	unten punkt. Viertel <i>a'</i> mit Haltebogen vom 8. 16tel	wie B
14, 1.-3. Achtel	punkt. Viertel <i>b'</i>	Viertel <i>b'</i> , Achtel <i>b'</i>	wie B
14, 7. 16tel	<i>g''</i>	<i>b''</i>	wie B
15, 1. Viertel	rechts unten Viertel <i>c''</i>	wie A	keine Eintragung
16, 1. Achtel unten	Achtel <i>g</i>	†	wie A
18, 3. Viertel rechts unten	punkt. Achtel <i>b + d'</i> , 16tel <i>d'</i>	punkt. Achtel <i>b + d'</i> , 16tel <i>d'</i> + <i>g'</i>	keine Eintragung
19, 1. Viertel rechts unten	‡	wie A	Viertel <i>e'</i>
21, 2.-3. Viertel	mit <i>c'-c'</i>	kein <i>c'-c'</i>	wie A
23, 2. Viertel	mit <i>d'</i>	kein <i>d'</i>	wie A

Takt	A	B	Kruse
24, 1.-4. Achtel, rechts unten	$\gamma, g'-a'-g'$	$\gamma, a'-g'-g'$	$c''-g'-a'-g'$
24 links oben	punkt. Halbe $a$	punkt. Halbe $e + a$	wie A
27	punkt. Halbe $E$	Halbe $E$ , Viertel $E$	wie B
27	punkt. Halbe $E + e + g$	Halbe $E + c + g$ ( $c$ punkt.), Viertel $E + c'$	wie A, aber zus. auf 2. Viertel $c' + e'$ , auf 3. Viertel $E$
29, 1. Halbe	$D + A + d + f$	$D + A + d + f'$	wie A, zusätzl. auf 2. Viertel $d'$ $+ f'$
29, 3. Viertel	$D + A + d + f$	$D + A + d + f'$	wie A
31, 1. Achtel	$c-e$ (16tel, jeweils gedehnt)	$c-e$ (16tel, nicht gedehnt), dazu Viertel $C$	$c-C$ (16tel, nicht gedehnt)
31, 3. Viertel links	Viertel $C + G + c + e$	nachschlagend Achtel $C-G-c$ (zuvor Viertel gedehnt)	wie B, aber zusätzlich $e$

## 4. Gigue

Takt	A	B	Kruse
4, 3.-5. Achtel	Achtel $e''$ , Viertel $g'$	Achtel $d''$ , Viertel $e''$	wie A
5, 9. Achtel	$d''$	$c''$	wie B
7, 1.-6. Achtel	Viertel $g + e'$ , Achtel $g + e'$ , Viertel $g$ , Achtel $g$	Viertel $g + e'$ , Achtel $g + e'$ , punkt. Viertel $g + d'$	nur 1.-3. Achtel vorhanden (Viertel $g$ , Achtel $g$ ); zuvor fehlt der Bass-Auftakt $c$
7, 10.-12. Achtel	$c-H-c$	wie A	$e-d-e$
8, 10.-12. Achtel	punkt. Viertel $e' + e''$ , dazu Viertel $g'$ , Achtel $g'$	punkt. Viertel $g'$ , dazu Viertel $c''$ , Achtel $g'$	wie A
10, 10.-12. Achtel	punkt. Viertel $c + e$	wie A	Viertel $c + e, \gamma$
14, 10.-12. Achtel	Achtel $e'-f'-g'$	Achtel $c' + e', d' + f', e' + g'$	wie B
16, 3. Achtel	$a'$ (mit Haltebogen zur fol- genden Note)	$a'$	$g'$
17, 1.-4. Achtel	$d'-g'-b'-c''$ (1., 2., 4. Note klingen jeweils weiter)	$\gamma, b'-d''$ , punkt. Viertel $c''$ (dazu $\gamma$ )	wie A
23, 9. Achtel	$d''$	$c''$	wie B
24, 7.-8. Achtel	Viertel $f'$	Viertel $g'$	wie A
25, 3. Achtel	$g'$	wie A	$f'$
25, 10.-12. Achtel	Viertel $g-c'-e'$ (Pausen in Oberst.), Achtel $g''$ (Pausen in tieferen St.)	punkt. Viertel $g-c'$ , darüber Viertel $e'$ , Achtel $g''$	wie A
26, 7.-9. Achtel	punkt. Viertel $d'$	keine Eintragung	wie B
27, 3. Achtel	$E$	$C$	wie B
27, 4.-9. Achtel	zweimal punkt. Viertel $d$	punkt. Viertel $f$ , Viertel $f$ , Achtel $f$	Viertel $f$ , Achtel $f$ , Viertel $f$ , Achtel $f$
28, 3. Achtel	$f''$	$g''$	wie B
28, 10.-12. Achtel	punkt. Viertel $b'$	Viertel $b'$ , Achtel $b'$	wie B
29, 1.-3. Achtel	punkt. Viertel $e''$	Viertel $e''$ , Achtel $e''$	wie B
30, 1.-3. Achtel	wie 29	wie 29	wie B
32, 1.-3. Achtel	punkt. Viertel $d'-g'-b'$	Viertel $d'-g'-b'$ , Achtel $d'-g'-b'$	wie B
37, 4.-6. Achtel	punkt. Viertel $d$	wie A	keine Eintragung
37, 7.-11. Achtel	punkt. Viertel $C + e + g +$ $g'$ , dazu zwei $\gamma$ , Achtel $c'$ ; Viertel $C + e + g + c' + g'$	punkt. Viertel $C + c + e'$ , dazu $\gamma$ , Viertel $g$ sowie $\sharp$ , Achtel $c'$ , Viertel $C + c + g + c'' + e'$	punkt. Viertel $C + e + g + g'$ , dazu $\sharp$ , Achtel $c'$ , Viertel $C +$ $e + g + c' + g'$

**Anhang 3:** „D. B.“ (Dietrich Becker?), Suite in C für Violine1. *Allemande*

Musical score for the first movement, *Allemande*, in C major, 3/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with trills marked above several notes. The second staff starts at measure 6 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 13 and ends with a repeat sign. The piece concludes with a trill on the final note.

2. *Courant*

Musical score for the second movement, *Courant*, in C major, 3/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. Trills are marked above notes in measures 10 and 15. The second staff starts at measure 12 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 23 and ends with a repeat sign.

3. *Sarabanda*

Musical score for the third movement, *Sarabanda*, in C major, 3/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a slow, steady eighth-note rhythm. A trill is marked above a note in measure 10. The second staff starts at measure 9 and is labeled "1. Variation". The third staff starts at measure 17 and is labeled "2. Variation". Both variations maintain the same eighth-note rhythm and include repeat signs.

4. *Boure*

Musical score for the fourth movement, *Boure*, in C major, 3/4 time. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a steady eighth-note rhythm. The second staff starts at measure 9 and includes a repeat sign.

Anhang 4: Georg Muffat, *Courante, Sarabande und Gigue* der Partita in d*Courante*

First system of musical notation for the Courante, measures 1-7. The piece is in 3/4 time and D major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation for the Courante, measures 8-15. The right hand continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and the left hand maintains its accompaniment.

Third system of musical notation for the Courante, measures 16-22. This system includes a repeat sign at the beginning of the right-hand part, indicating a first ending.

Fourth system of musical notation for the Courante, measures 23-28. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides accompaniment.

Fifth system of musical notation for the Courante, measures 29-35. This system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Sarabanda

The first system of the Sarabanda consists of measures 1 through 8. The music is written in treble and bass clefs with a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a dotted quarter note G2 and an eighth note A2, followed by a quarter note B2. A fermata is placed over the final measure of the system.

The second system of the Sarabanda consists of measures 9 through 16. The treble clef continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5. The bass line features a dotted quarter note G2 and an eighth note A2, followed by a quarter note B2. A fermata is placed over the final measure of the system.

The third system of the Sarabanda consists of measures 17 through 24. The treble clef continues the melody with quarter notes G5, F#5, E5, and D5. The bass line features a dotted quarter note G2 and an eighth note A2, followed by a quarter note B2. A fermata is placed over the final measure of the system.

Gigue

Musical notation for measures 1-4. The right hand features a melodic line with trills (tr) and a trill-like flourish at the end. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melodic line with trills (tr). The left hand has a steady accompaniment.

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a melodic line with trills (tr). The left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 13-16. The right hand has a melodic line with trills (tr). The left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 17-20. The right hand has a melodic line with trills (tr). The left hand has a rhythmic accompaniment.