

# Johann Jacob Froberger in Dresden

Pieter Dirksen

Es ist allgemein bekannt, dass der kaiserliche Organist Johann Jacob Froberger nicht dauerhaft während seiner Anstellung (1641–1658) in Wien residierte, sondern dass er daneben auch umfangreiche Reisen unternahm. Diese waren nicht nur musikalisch motiviert, sondern Froberger wurde offensichtlich auch als kaiserlicher Kurier und politischer Beobachter eingesetzt. Seine Qualität als überragender Musiker konnte sich dabei als sehr praktisch erweisen. Die ausgedehnteste Reise ist in der Zeit zwischen September 1649 und Frühjahr 1653 anzusiedeln. In September 1649 war er noch in Wien, erst im Frühjahr 1653 trat er wieder für einige Jahre in den unmittelbaren Dienst als Organist am Kaiserhof (das erste Jahr als Mitglied des üppigen kaiserlichen Gefolges auf dem Reichstag in Regensburg). Wie er selber 1654 berichtet, bereiste er in jener Zeitspanne »einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engelland undt Niederlandt«<sup>1</sup>, aber die Quellen dazu fließen recht spärlich: Wir wissen lediglich von Aufhalten in Brüssel (März 1650 und Dezember 1652), Utrecht (Mai 1650) und Paris (Herbst 1652)<sup>2</sup>.

In diesem Zeitraum müssen auch einige weitere Ereignisse stattgefunden haben, für die es keine dokumentarische Bestätigung gibt, die indes durch die programmatischen Untertitel einiger Allemanden belegt sind: der Überfall lothringischer Soldaten zwischen Brüssel und Löwen (Suite XIV), eine heikle Rhein-Überfahrt bei St. Goar (Suite XXVII), sodann eine Reise nach London, auf der ein weiterer Überfall samt Schiffbruch zu beklagen war (Suite XXX)<sup>3</sup>. Zudem fällt in diese Jahre auch der legendäre Besuch am Dresdner Hof. Dieses musikgeschichtlich weitaus interessanteste Ereignis muss tatsächlich in den Jahren 1649–1653 stattgefunden haben, da der Antagonist Matthias Weckmann nur in jener Zeit, zwischen 1648 und 1655<sup>4</sup>, als Hoforganist in Dresden tätig war. Unterrichtet sind wir von diesem Besuch ausschließlich durch Johann Matthesons *Grundlage einer Ehrenpforte* von 1740, wo dieser Besuch an gleich zwei Stellen erwähnt wird, je in den Artikeln »Froberger« und »Weckmann«. Im Artikel »Froberger« heißt es, nach einem Paragraphen über seine Pariser Zeit<sup>5</sup>:

Hierauf hatte er Belieben, nach Dresden zu reisen, um die dortige Capelle zu besuchen: welches ihm auch der Kaiser nicht nur erlaubte; sondern recht gerne sahe, dass der Churfürst Johann Georg II, seinen Froberger gleichfalls hören mögte: zu welchem Ende denn Er ihm ein Empfehlungsschreiben mitgeben liess. Er spielte, unter andern, 6. Toccaten, 8. Capricii,

1 Ulf Scharlau, *Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jacob Frobergers*, in: Mf 22 (1969), S. 47–52, hier S. 49.

2 Rudolf Rasch, *Johann Jacob Froberger's travels 1649–1653*, in: Christopher Hogwood (Hrsg.), *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge 2003, S. 19–35.

3 Suite XIV: *Lamentation sur que j'ay été volé* (so in A-Wm, Ms. XIV 743, fol. 83'; mit weiterer Erklärung); Suite XXVII: *Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril* (so D-B, Mus.Ms. SA 4450, S. 33, mit weiterer Erklärung); Suite XXX: *Plainte faite à Londres pour passer la Melancolie* (ebd., S. 37, mit weiterer Erklärung).

4 Ibo Ortgies, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns*, in: Sverker Jullander (Hrsg.), *Proceedings of the Weckmann Symposium. Göteborg, 30 August – 3 September 1991*, Göteborg 1993, S. 1–24, hier S. 5 f.

5 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 88.

2. Ricercaten und 2. Suiten, die er alle in ein schöngebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Churfürsten, und überreichte Ihm hernach das Buch zum Geschenk; wofür er eine güldene Kette bekam, bei Hofe wohl bewirhet, und, mit einem Churfürstlichen Antwortschreiben an den Kaiser, in allen Gnaden erlassen wurde.

Der einschlägige Paragraph im Artikel »Weckmann« ist ausführlicher<sup>6</sup>:

Johann Jacob Froberger, Kaiser Ferdinandi Hoforganist, kam um diese Zeit nach Dresden, und brachte dem Churfürsten ein kaiserliches Handschreiben. Mein Mathies, sprach der Churfürst heimlich zu Weckmann, wollet ihr mit Frobergern, um eine güldne Kette auf dem Clavier spielen? Von Herten gerne, antwortet Weckmann: aber, aus Ehrerbietigkeit für Ihre Kaiserliche Majestät, soll Froberger die Kette gewinnen. Dieser, nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Capelle, der Weckmann heissen solle, der wäre am Kaiserlichen Hof sehr berühmt, und denselben mögte er gerne kennen. Weckmann stund hart hinter ihm, dem schlug der Churfürst auf die Schulter, und sagte: Da steht mein Matthes. Nach abgelegten Begrüssungen, spielte denn Weckmann auch, und führte ein Thema, dass er von Frobergern beobachtet, fast eine halbe Stunde durch; darüber sich sowohl dieser [Froberger], als der gantze Hof verwunderte, und Froberger zum Churfürsten mit dem Worten herausbrach: Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos. Beregte beide Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt, und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setzte, so dass Weckmann auch dadurch der frobergerischen Spiel = Art ziemlich kundig ward.

Obwohl Mattheson in seinem Froberger-Artikel im Detail nicht sehr zuverlässig erscheint, gilt dies sicherlich nicht für die Biographie des späteren Hamburger Organisten Weckmann: Beide Berichte zu dem Dresdner Ereignis ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Auch die Tatsache, dass Johann Georg II. erst 1656 die Nachfolge seines Vaters Johann Georg I. antrat, stört nur wenig. Diese Verwechslung ist mit etlichen Jahrzehnten Abstand und aufgrund wohl mündlicher Überlieferung zu erklären. Weckmann war zudem bis zu seinem Weggang 1655 nach Hamburg grundsätzlich Mitglied der kurprinzlichen Kapelle (und nicht der eigentlichen Hofkapelle)<sup>7</sup>, und es erscheint naheliegend, dass dort das Wettspiel stattgefunden hat, während Frobergers Gesamtpräsentation seines Clavierbuches sich wohl unmittelbar vor Kurfürst Johann Georg I. abgespielt haben dürfte.

Wann fand nun jene Begegnung innerhalb des aus Frobergers und Weckmanns Biographien bestimmaren Spielraumes von Herbst 1649 bis Frühjahr 1653 statt? Mattheson verlegt sie in seinem Froberger-Artikel in die Zeit unmittelbar nach seinem Pariser Aufenthalt; er sagt ja nachdrücklich: »Hierauf hatte er Belieben, nach Dresden zu reisen«. Der Pariser Aufenthalt ist für Herbst 1652 belegt, dorthin angereist ist er aber möglicherweise schon viel früher<sup>8</sup>. Matthesons Angabe wird jedoch in der jüngeren Forschung angezweifelt, und eine Einordnung des Dresdner Besuches auf Ende 1649 bis Anfang 1650 erscheint jetzt allgemein akzeptiert<sup>9</sup>.

6 Ebd., S. 396.

7 Vgl. Mary E. Frandsen, *Music in a Time of War. The Efforts of Saxon Prince Johann Georg II to Establish a Musical Ensemble, 1637–1651*, in: *SJb* 30 (2008), S. 33–68.

8 Rasch (wie Anm. 2), S. 26–28.

Bei genauerer Betrachtung einerseits von Matthesons Bericht, andererseits der politischen Umstände unter Einbezug auch musikalischer Erwägungen kann das jedoch nicht stimmen. Mattheson spricht von einem »Empfehlungsschreiben« von Kaiser Ferdinand III. für den Kurfürsten (das »Handschriften« im Weckmann-Artikel bezieht sich wohl auf das gleiche Dokument<sup>10</sup>). Solch ein Schreiben muss aber nicht unbedingt in unmittelbarer zeitlicher Nähe ausgefertigt worden sein, wie argumentiert worden ist<sup>11</sup>. Hingegen dürfte Johann Georg I. wohl damit gerechnet haben, dass sein »Antwortschreiben« bald dem Kaiser übergeben würde. Und das träfe wiederum angesichts der Datierung Matthesons zu, denn Froberger plante bald danach in Regensburg einzutreffen, wo der Kaiser seit Ende 1652 anlässlich des Reichstages residierte. Zuvor (November–Dezember 1652) hatte als Vorbereitung in Prag unter Ferdinands Leitung ein Kurfürstentreffen stattgefunden, bei dem auch Johann Georg I. von Sachsen sowie der Kurprinz (der spätere Kurfürst Johann Georg II.) anwesend waren. Jedoch ließ sich der sächsische Kurfürst – wie viele seiner (protestantischen) Kollegen – in Regensburg von einem Abgeordneten vertreten, dies, obwohl Ferdinand III. in Prag nachdrücklich um ihre persönliche Anwesenheit gebeten hatte<sup>12</sup>. Johann Georg I. hatte somit allen Anlass, zu Beginn des Jahres 1653 dem kaiserlichen Organisten, der überdies auch Vertrauter Ferdinands III. war, ein besänftigendes Schreiben auf seine Weiterreise nach Regensburg mitzugeben. Dort war Froberger spätestens am 1. April dieses Jahres eingetroffen, denn von diesem Datum an bezog er wieder sein reguläres Gehalt als Organist.

Diese Neuinterpretation der Dokumente wird aus musikalischer Perspektive bestätigt. Hätte der Besuch tatsächlich kurz nach September 1649 stattgefunden, dann wären in dem von Mattheson beschriebenen Clavierbuch statt Capricci und Ricercari wohl eher Fantasien und Canzonen zu erwarten gewesen, wie diese im *Libro Secondo* aus jenem Jahr enthalten sind (vgl. Tabelle 1). Es fällt jedoch auf, dass Canzonen von Frobergers Hand mit Ausnahme der sechs aus jenem Buch nicht überliefert sind; Fantasien schrieb Froberger nach 1649 über längere Zeit offenbar gar nicht mehr. Erst im Spätautograph aus den 1660er Jahren taucht diese Gattung wieder auf<sup>13</sup>, aber jene Sechsergruppe fand offenbar keine weitere Verbreitung. Fantasia und Canzona wurden Anfang der 1650er Jahre durch Ricercar und Capriccio ersetzt, wie nicht nur der Inhalt der beiden weiteren Autographe, das *Libro Quarto* (1656) und das *Libro di Capricci e Ricercate* (um 1658) bezeugt (das *Libro Terzo* ist verlorengegangen), sondern darüber hinaus durch einige weitere Beispiele dieser beiden Gattungen, die in Sekundärquellen aus dem 17. Jahrhundert erhalten geblieben sind (dazu später mehr). Somit ist aus inhaltlichen Gründen für die Entstehungszeit des von Froberger in Dresden überreichten Manuskripts eher Ende 1652/Anfang 1653 als Ende 1649 anzunehmen. Wahrscheinlich war es weitgehend gleich oder gar identisch mit jenem verschollenen *Libro Terzo*, welches Froberger wohl gleich nach dem Eintreffen in Regensburg dem Kaiser überreicht haben wird. Dies geschah jedenfalls vor Juni, zu welchem Zeitpunkt Suite XI anlässlich der

9 Siegbert Rampe, *Das Hintze-Manuskript. Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jakob Froberger*, in: SJB 19 (1997), S. 71–111; Rasch (wie Anm. 2), S. 21 f. In seinem Aufsatz *Froberger and the Netherlands*, in: Pieter Dirksen (Hrsg.), *The Harpsichord and its Repertoire*, Utrecht 1992, S. 124, datiert Rudolf Rasch den Besuch bemerkenswerterweise noch auf Anfang 1653! Vgl. auch André Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris, 1913, S. 54; Howard Schott, Art. »Froberger, Johann Jacob« in *New GroveD2*, Bd. 9, London 2001, S. 283.

10 Rasch (wie Anm. 2), S. 22.

11 Rampe (wie Anm. 9), S. 90 f.

12 Mark Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657) – Eine Biographie*, Wien 2012, S. 304 f.

13 Simon Maguire, *Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript* [Auktionsbroschüre], London 2006, S. 10.

Krönung von Ferdinand IV. zum römischen König entstand<sup>14</sup>, und die 1656 ins *Libro Quarto* – also schon in die nächste Sammlung – aufgenommen wurde.

Tabelle 1: Inhalt der *Libri* Frobergers<sup>15</sup>

<i>Libro Secondo</i> (1649)	<i>Libro</i> für Johann Georg I. [= <i>Libro Terzo?</i> 1653?]	<i>Libro Quarto</i> (1656)	<i>Libro</i> [Quinto?] 1658 (?)
6 Toccaten	6 Toccaten	6 Toccaten	6 Ricercari
6 Fantasien	2 Ricercari	6 Ricercari	6 Capricci
6 Canzonen	8 Capricci	6 Capricci	
6 Suiten	2 Suiten	6 Suiten	

Aber es gibt noch weitere musikalische Perspektiven. In der sogenannten Düben-Tabulatur, einer für den jungen Gustav Düben (1627–1690) in Stockholm 1641 begonnenen und in den 1650er Jahren von ihm selbst weitergeführten Sammlung von Cembalowerken<sup>16</sup>, gibt es zwei Kompositionen von Froberger: eine Toccata in G (fol. 36<sup>v</sup>–38<sup>r</sup>, Toccata XIV) und ein Ricercar, das gleichfalls in G gesetzt ist (fol. 50<sup>v</sup>–53<sup>r</sup>). Letzteres Werk steht in der Froberger-Literatur (einschließlich meiner eigenen bisherigen Beiträge) noch immer als »Fantasia« da (unter Nr. VII)<sup>17</sup>. Jedoch begegnet dieser Werktitel nur in einer viel später entstandenen Quelle, nämlich der Tabulaturhandschrift von Johann Valentin Eckelt aus dem Jahr 1692<sup>18</sup>. Die aus der norddeutschen Sweelinck-Schule stammende Quelle »Düben« ist ungleich zuverlässiger und steht dem Komponisten viel näher. Somit muss der Terminus »Ricercar« als der von Froberger intendierte betrachtet werden. Die letzten Eintragungen, einschließlich der zwei Frobergiana, wurden um 1660 vorgenommen<sup>19</sup>. Der Inhalt dieser Quelle spiegelt in Teilen die engen Verbindungen zwischen der Düben-Familie in Stockholm und den Hamburger Organisten wieder, und es ist sehr gut denkbar, dass sie einen Überrest jener von Froberger in Dresden hinterlassenen Sammlung repräsentiert. Weckmann hat vom kurfürstlichen Widmungs-Exemplar ohne Zweifel eine Abschrift hergestellt und 1655 nach Hamburg mitgenommen, von wo aus dann die Weiterreise der beiden Stücke nach Stockholm bis um 1660 leicht vorstellbar ist.

Die Toccata-Aufzeichnung, von der Hand Gustav Dübens selbst, trägt zudem das Datum 1653 (Abbildung 1), und da sich dessen Datierungen in dieser Tabulatur offensichtlich auf Kompositionsdaten beziehen<sup>20</sup>, ist dies ein weiterer Fingerzeig auf die Herkunft aus Frobergers für Dresden verfasster bzw. dort gespielter Sammlung und bestärkt zudem die Theorie, dass der Besuch tatsächlich in jenem Jahr stattgefunden hat.

14 Dieser Entstehungsanlass wurde erst bekannt, nachdem die Froberger-Handschrift der Singakademie (D-B, Mus.Ms. SA 4450, Suite XI, dort S. 47–50) wieder aufgetaucht ist.

15 *Libro Secondo*: A-Wn, Mus. Hs. 18706; *Libro Quarto*: A-Wn, Mus. Hs. 18707; *Libro* von 1658 (?): A-Wn, Mus. Hs. 16560 C.

16 S-Uu, instr. mus. handschr. 408; vgl. Pieter Dirksen, *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007, S. 127–154 (»More on the Düben Tablature and its Background«).

17 Auch noch im aktuellen Froberger-Werk-Verzeichnis; vgl. Siegbert Rampe (Hrsg.), *Neue Froberger-Ausgabe VII: Ensemblewerke und Verzeichnis sämtlicher Werke*, Kassel 2015; dort ist das Werk als Fantasia FbWV 207 verzeichnet.

18 PL-Kj, Mus. ms. 40035; vgl. Christoph Wolf, *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: Klaus-Jürgen Sachs (Hrsg.), *Festschrift für Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Stuttgart 1986, S. 374–386.

19 Dirksen (wie Anm. 16), S. 131.

20 Ebd., S. 61 f. Rampes Lesart »1659« (wie Anm. 17, S. 35) muss als Irrtum eingestuft werden (vgl. Abbildung 1).

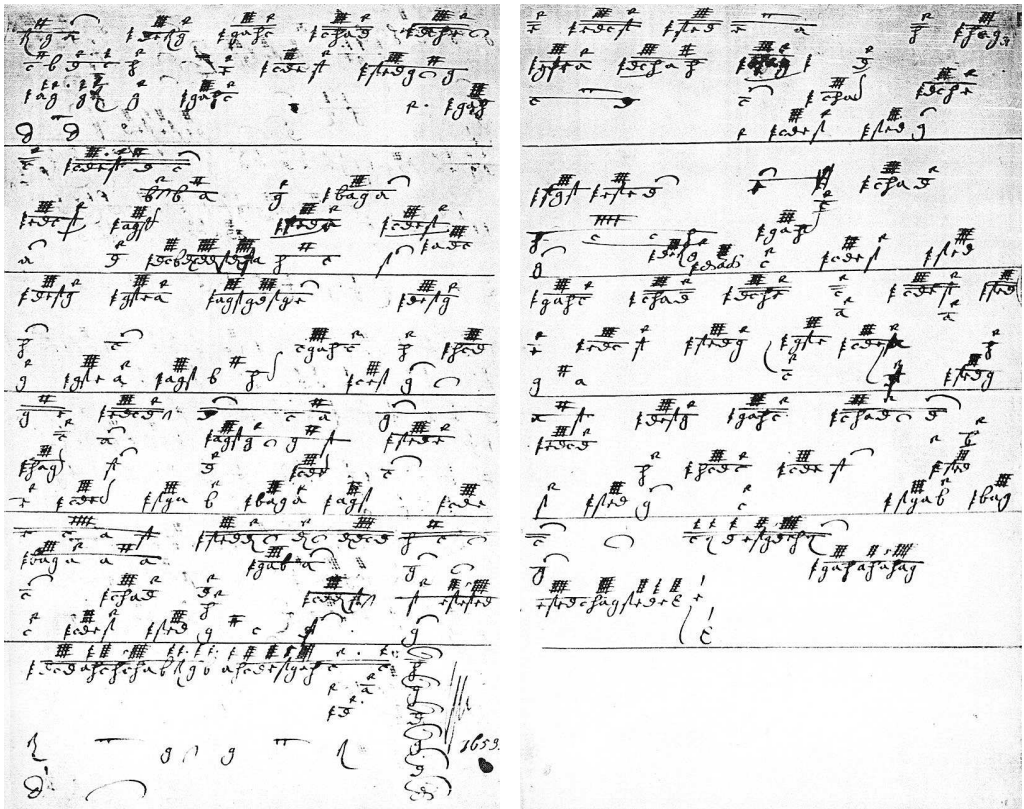


Abbildung 1: Uppsala, Universitetsbiblioteket, instr. mus. handskr. 408, fol. 37<sup>v</sup>–38<sup>r</sup>: Froberger, Toccata XIV, letzte Doppelseite mit Datum »1653«

Toccata und Ricercar entsprechen somit dem, was Mattheson an Gattungen erwähnt. Das mit der verlorengegangenen Sammlung inhaltlich wohl weitgehend gleiche *Libro Terzo* vom April 1653 lässt sich vielleicht in Umrissen rekonstruieren<sup>21</sup>. Neben der Toccata XIV in G gibt es noch fünf weitere Toccaten, die dieser stilistisch eng verwandt und zwischen *Libro secondo* und *quarto* anzusiedeln sind: Toccata XIII in e, XV in g, XVI in C, XVIII in F und XXI in D, was genau Matthesons Zahl von sechs Toccaten entspricht und überdies eine überzeugende Abwechslung der Tonarten bietet. Neben dem von Düben belegten Ricercar in G finden sich noch zwei einzeln überlieferte Ricercari (XIII in C und XIV in d)<sup>22</sup>, womit

21 Vgl. dazu auch Rasch (wie Anm. 9), S. 130–133; Alexander Silbiger, *Tracing the Contents of Froberger's Lost Autographs*, in: *Current Musicology* 54 (1993), S. 5–23.

22 Beide Ricercari blieben allerdings nur in einem späten Berliner Überlieferungskreis mit je sechs »Fugen« und »Capricen« erhalten; vgl. zu dieser Quellenbereich Akira Ishii, *Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, and Johann Jacob Froberger: The Dissemination of Froberger's Contrapuntal Works in Late Eighteenth-Century Berlin*, in:

auch Matthesons »2. Ricercaten« hinreichend dokumentiert sind. Neben den zwölf Capricci, die je zu sechst im *Libro Quarto* und im *Libro* von 1658 vorhanden sind, gibt es noch fünf weitere authentische und aus den 1650er Jahren stammende Beispiele dieser Gattung: Capriccio IX in G, X in d, XII in F, XIII in e und XVIII in C. Das reicht zwar nicht an Matthesons – recht üppige – Zahl von acht Capricci heran, aber dafür gibt es für seine »2. Suiten« ein Vielzahl von Möglichkeiten, denn aus den vorgehenden »Wanderjahren« stammten mit Sicherheit die programmatische Suite XIII in d (»Mazarin«-Suite, Paris 1652)<sup>23</sup>, sowie die schon angesprochenen Suiten XIV in g (Lamentation auf den Raub bei Löwen), XXVII in e (Wasserfall) und XXX in a (Londoner Klage).

Mit der Begegnung von Froberger und Weckmann – von Wettkampf sollte man nur bedingt reden – fand vor allem eine fesselnde Konfrontation von ausgeprägt unterschiedlichen Stilen im Clavierpiel und in der Clavierkomposition statt. Und wahrscheinlich fiel es Weckmann desto leichter, Froberger den Preis gewinnen zu lassen, als der Vergleich auf dem »Clavier«, also auf dem Cembalo stattfand. Froberger war vor allem Cembalist, was sich aus der Überlieferung wie auch aus der Musik selbst ableiten lässt, während Weckmanns Hauptdomäne eindeutig die Orgel war. Und noch ein Unterschied springt ins Auge: Bei Froberger ist nur von »Spiel« die Rede, und er trug dem Kurfürsten sein Widmungsbuch *in toto* vom Blatt vor. Weckmann hingegen improvisierte über ein Thema von Froberger; tatsächlich war seine Improvisationskunst legendär<sup>24</sup>.

Matthias Weckmann war ein wichtiger Exponent der norddeutschen Sweelinck-Schule. In Dresden, vor allem aber nach 1655, als er Organist an einer der berühmtesten Hamburger Orgeln wurde, führte er in seinen Kompositionen diese Stilrichtung zu einem neuen Höhepunkt. Froberger dagegen vereinte in seiner Tastenmusik gleich zwei andere Hauptrichtungen der damaligen europäischen Claviermusik, nämlich den italienischen und den französischen Stil. Seine *Libri* sind auf maximalen stilistischen Pluralismus hin angelegt. Dieser Pluralismus wurde vielleicht von Athanasius Kircher angeregt, dem gleichfalls vom Kaiser unterstützten Polyhistor, mit dem Froberger während seines zweiten Rombesuches (um 1648) in regem Kontakt stand. Kircher empfiehlt den zeitgenössischen Komponisten im siebten Buch seiner *Musurgia universalis* (1650) die Imitatio aller greifbaren Nationalstile als Basis eines eklektischen Stils<sup>25</sup>. Das Herz von Frobergers betont »eklektischer« Sammlung von 1649 bildet eine Zurschaustellung kontrapunktischer Kunst auf italienische Art, in zwei konträre Konzepte unterteilt: das auf strenge Polyphonie ohne idiomatische Spielfiguren oder Figurenwerk angelegte Ricercar einerseits, das spielerische, virtuose Capriccio andererseits. Die Umrahmung wird gebildet von zwei freieren Konzepten. Am Anfang der Sammlung, gleichsam als Exordium, stehen Toccaten im italienischen Stil, die in ihren freien

BACH – Journal of the Riemenschneider Bach Institute 44/1 (2013), S. 46–133. Während Ricercar XIV in d aufgrund einiger kontrapunktischer Schwächen Echtheitszweifel hervorruft, besticht Ricercar XIII in C durch eine für Froberger charakteristische Satzqualität; letzteres kommt deshalb wohl in erster Linie als Pendant zum »Düben«-Ricercar innerhalb des *Libro* für Johann Georg I. in Betracht.

23 *Gigue nommée la rusée Mazarinique*, so in der Bulyowski-Handschrift: D-DI, Ms. 1-T-595, S. 17.

24 Neben Matthesons Beschreibung der Dresdner Begegnung wird das vor allem durch Johan Kortkamps Bericht über Weckmanns Hamburger Probespiel im Sommer 1655 belegt; vgl. Liselotte Krüger, *Johan Kortkamps Organistenchronik. Eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jhdts.*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188–214, hier S. 205 f. Vgl. auch Mattheson (wie Anm. 5), S. 397.

25 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, S. 555–564.

Abschnitten jedoch nicht ohne Anklang an das französische »Prélude non mesuré« für Laute<sup>26</sup> sind. Der französische Stil ist dann das Hauptthema der Suiten. Insgesamt wird ein vielfarbiges, in Europa bis dahin bei keinem anderem Tastenkomponisten anzutreffendes Stilspektrum geboten.

Dieser neuartige kosmopolitische Aspekt seiner Clavierkunst dürfte in Dresden Eindruck gemacht haben und auf großes Interesse gestoßen sein. Die damit verbundenen Stilfragen waren damals gerade hier und im Blick auf die Vokalkomposition besonders aktuell. Und die Konfrontation der Clavierkunst Weckmanns mit derjenigen von Froberger dürfte sodann Reminiszenzen an den Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert hervorgerufen haben, der in den 1640er Jahren tobte und auch in Dresden die Gemüter erregte<sup>27</sup>. 1643 veröffentlichte der Warschauer Kapellmeister Marco Scacchi eine grundlegende Kritik an der Qualität der Psalmkompositionen des Sweelinck-Schülers Paul Siefert, die eine Jahre andauernde scharfe Polemik provozierte. Scacchi, ein Anhänger der neuen italienischen Musikpraxis mit klar definierten stilistischen Gattungen, beanstandet vor allem die Vermischung von »altem« und »neuem« Stil in Sieferts Psalmen. Genau das strebte aber Sweelinck in seiner Ausbildung an, denn seine Musikauffassung war noch ganz dem universalen Musikdenken des 16. Jahrhunderts verpflichtet. Auf Basis einer soliden (imitativen) Satztechnik ist im Prinzip alles erlaubt, um einen Text adäquat zu vertonen. Dieses Prinzip wurde von Sweelinck auf die Tastenmusik übertragen und bildet die Grundlage etwa auch noch von Weckmanns Orgelwerken. Die neue italienische Schule propagierte hingegen eine strenge Trennung der Gattungen, wobei kirchliche Vokalwerke ohne Generalbass, wie Sieferts Psalmen, den Normen des *stile antico* entsprechen sollten. Auch Heinrich Schütz war in diesen Streit involviert. Dieser fällt bekanntermaßen ein Salomonisches Urteil: die Trennung der Stile sei zwar eine Notwendigkeit, wenn nicht ein Faktum der zeitgenössischen Musik, aber diese sollte auch nicht allzu dogmatisch interpretiert werden. Die ganz ähnliche Konfrontation zwischen »Nord« und »Süd« während Frobergers Dresdner Besuchs führte aber dieses Mal nicht zu einem Streit, sondern zu einem aufrichtigen Interesse an dem neuen, südlichen Cembalostil auf Seiten Weckmanns. Das zeigt jedenfalls seine Bereitschaft, eine Suite Frobergers mit allen vom Komponisten als notwendig erachteten »Manieren« zu erlernen ebenso, wie auch seine eigenen Toccaten, Suiten und Canzonen für Cembalo eindeutig an Froberger anknüpfen<sup>28</sup>. Es ist auffallend, dass nur ein einziges Cembalostück Weckmanns überliefert ist, das noch im Stil der Sweelinck-Schule gehalten ist<sup>29</sup>. Der »vertrauliche Briefwechsel« zwischen den beiden gleichaltrigen Virtuosen widmete sich wohl vor allem Stil- und Interpretationsfragen. Eine der Canzonen Weckmanns nimmt thematisch offensichtlich Bezug auf ein Capriccio Frobergers, das wohl in der Dresdner Widmungshandschrift mit enthalten war (Abbildung 2a).

Dieses Reperkussions-Thema (»Klopfmotiv«) kann als geradezu prophetisch für die norddeutsche Orgelkunst gedeutet werden, wo es ein fester Bestandteil des Themenfundus werden sollte<sup>30</sup>.

26 Vgl. dazu David Ledbetter, *Harpichord and lute music in 17th-century France*, Bloomington and Indianapolis 1987, S. 90 f.

27 Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: *SjB* 17 (1995), S. 63–79; Michael Heinemann, *Die »alte« Musik im 17. Jahrhundert. Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert* (= Schütz-Dokumente 3), Köln 2014.

28 Siegbert Rampe (Hrsg.), *Matthias Weckmann. Sämtliche freie Orgel- und Clavierwerke*, Kassel 1991, S. VII–X und 16–61.

29 Die Zuschreibung dieses Stückes (es handelt sich um die zwei Variationen über »Lucidor, eins hütt der Schaf«), ist jedoch nicht ganz gesichert; vgl. Ebd., S. X f.; sodann: Pieter Dirksen, *New Perspectives on Lynar A 1*, in: Christopher Hogwood (Hrsg.), *The Keyboard in Baroque Europe*, Cambridge 2003, S. 36–66, hier S. 61–65.



Abbildung 2a: Froberger, Thema Capriccio XIII in e (oben), Weckmann, Thema Canzona in c (unten)

Vielleicht sind die beiden Werke Frobergers in der Düben-Tabulatur, ansonsten ein Dokument der Sweelinck-Schule und darüber hinaus auch der englischen Virginalisten, dort zusammen überliefert, weil sie die neue südliche Clavierkunst einerseits, die Trennung der Stile andererseits dokumentieren: das Ricercar als strenge, kirchlich orientierte *prima prattica*, die Toccata als freie, madrigalistische *seconda prattica*.

Beide Stücke repräsentieren geradezu Musterbeispiele ihrer jeweiligen Gattungen. Das Ricercar ist konstruiert in klarer, klassisch-rhetorischer Dreiteilung mit einem *proportio sesquialtera*-Abschnitt in der Mitte.

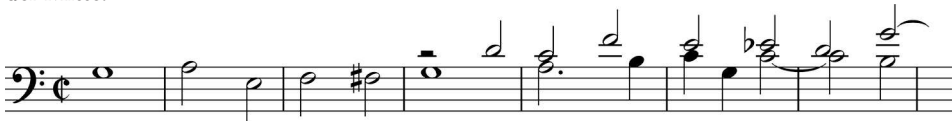


Abbildung 2b: Froberger, Thema Ricercar in G (»Fantasia VII«)

Der erste Teil verarbeitet das leicht chromatisch gefärbte Thema (Abbildung 2b) sowohl in der Originalgestalt, als auch in Umkehrung, gegen Ende noch in drei Engführungen. Etwas lockerer gehandhabt, wird diese gleiche thematische Disposition dann ins Dreiermetrum gebracht. Im Schlussabschnitt bleibt das Original des Themas allein zurück, jedoch begleitet von einem frei gehandhabten, beweglichen neuen Kontrasubjekt. Die Toccata demonstriert hingegen eine besonders radikale Ausprägung des neuen Stils, nicht nur in den »à discrétion« zu spielenden freien Teilen<sup>31</sup>, sondern auch in ihren imitativen Abschnitten: der erste bietet ein neuartige, von Komplementärrhythmik durchtränkte Schreibweise (Abbildung 2c). Der zweite basiert ganz auf athematischen Auftaktfiguren, die unerbittlich den ganzen Abschnitt hindurch weitergetrieben werden (Abbildung 2d). Eine solche Komposition dürfte in Dresden Anno 1653 ausgesprochen modern angemutet und wesentlich zum nachhaltigen Eindruck Frobergers beigetragen haben.

30 Vgl. dazu meinen Aufsatz, *Buxtehude und Bach – Neue Perspektiven*, Veröffentlichung in Vorbereitung (Buxtehude-Studien 3, 2019).

31 Vgl. die entsprechenden Anweisungen in der Abschrift dieser Toccata in der Froberger-Handschrift der Singakademie (D-B, Mus. Ms. SA 4450), S. 4–6.



This image shows the first system of a musical score for Froberger's Toccata XIV in G. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 12/8 time and G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '9' is visible at the start of the second system.

Abbildung 2c: Froberger, Toccata XIV in G, T. 7–11

This image shows the second system of a musical score for Froberger's Toccata XIV in G, covering measures 30 to 35. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 12/8 time and G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers '30' and '33' are visible at the start of the first and second staves respectively.

Abbildung 2d: Froberger, Toccata XIV in G, T. 30–35