

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.

herausgegeben von
Walter Werbeck

in Verbindung mit
Werner Breig, Friedhelm Krummacher, Eva Linfield

32. Jahrgang 2010



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V.
und der Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel

© 2011 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 978-3-7618-1688-2

ISSN 0174-2345

Inhalt

Vorträge der Heinrich-Schütz-Tage Breslau 2009

| | |
|---|----|
| Breslau als Zentrum der Musikkultur Schlesiens im 17. Jahrhundert Remigiusz Pośpiech | 7 |
| The Role of Heinrich Schütz and Silesian Musicians in the Dissemination of the Repertoire of the Polish Royal Chapel led by Marco Scacchi in Silesia, Saxony and Thuringia Barbara Przybyszewska-Jarmińska | 17 |
| Die deutsche Orgeltabulatur New York Public Library Mus. Res. MN T 131 und das Breslauer Musikleben des 17. Jahrhunderts Barbara Wiermann | 29 |

Freie Beiträge

| | |
|--|-----|
| Harmonie des Klanglichen und der Erscheinungsform – Die Bedeutung der Orgelbauerfamilien Beck und Compenius für die mitteldeutsche Orgelkunst der Zeit vor Heinrich Schütz Gerhard Aumüller, Wolf Hobohm, Dorothea Schröder | 51 |
| Symbolische Kommunikation und musikalische Repräsentation – Der Friede von Nijmegen (1679) im Spiegel zeitgenössischer Kompositionen Markus Rathey | 107 |
| The Rhetoric of Interruption in Giovanni Felice Sances's »Motetti a voce sola« (1638) Andrew H. Weaver | 127 |
| »Musica noster Amor« – Musikereinträge im Stammbuch von Sethus Calvisius d. J. Michael Maul | 149 |
| Ein Stammbuchblatt von Heinrich Schütz? Rashid-S. Pegah | 157 |
| Verfasser der Beiträge | 160 |

Abkürzungen

| | |
|----------------|--|
| AfMf | <i>Archiv für Musikforschung</i> |
| AfMw | <i>Archiv für Musikwissenschaft</i> |
| AOI | <i>Acta organologica</i> |
| AO | <i>Ars organi</i> |
| Bd., Bde. | Band, Bände |
| bearb., Bearb. | bearbeitet, Bearbeiter |
| BJ | <i>Bach-Jahrbuch</i> |
| DDT | <i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> |
| Diss. | Dissertation |
| DM | <i>Documenta musicologica</i> |
| ed., eds. | edited / editor, editors |
| EitnerQ | Robert Eitner, <i>Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten</i> , 10 Bde., Leipzig 1900–1914 |
| EM | <i>Early Music</i> |
| Faks. | Faksimile |
| Fürstenau | Moritz Fürstenau, <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen</i> , 1. Teil: <i>Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens</i> , Dresden 1861, Nachdr. Leipzig 1971 |
| GA | Gesamtausgabe |
| hrsg., Hrsg. | herausgegeben, Herausgeber |
| Hs., Hss., hs. | Handschrift, Handschriften, handschriftlich |
| JAMS | <i>Journal of the American Musicological Society</i> |
| Jb | Jahrbuch |
| JbMBM | Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, <i>Jahrbuch</i> , 1999–2006 |
| JbP | <i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i> |
| JMc | <i>Journal of Musicology</i> |
| Kgr.-Ber. | Kongreßbericht |
| KmJb | <i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i> |
| Mf | <i>Die Musikforschung</i> |
| MfM | <i>Monatshefte für Musikgeschichte</i> |
| MGG | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986 |
| MGG2 | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008 |
| ML | <i>Music and Letters</i> |

| | |
|-------------|---|
| Moser | Hans Joachim Moser, <i>Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk</i> , Kassel u. Basel 1936, 2/1954 |
| MQ | <i>Musical Quarterly</i> |
| Ms. | Manuskript |
| mschr. | maschinenschriftlich |
| MuK | <i>Musik und Kirche</i> |
| NDB | <i>Neue deutsche Biographie</i> , Berlin 1953 ff. |
| New GroveD | <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980 |
| New GroveD2 | <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, London 2001 |
| NHdb | <i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden u. Laaber 1980–1995 |
| NSA | Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955 ff. |
| rev. | revidiert |
| RiemannL | Hugo Riemann, <i>Musiklexikon</i> , 12. Aufl. in 5 Bänden, Mainz 1959–1975 |
| RISM | <i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i> |
| RRMBE | <i>Recent Researches in the Music of the Baroque Era</i> , Madison 1964 ff. |
| Schütz Dok | <i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> . Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Krentz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. v. Michael Heinemann, Köln 2010 (= Schütz-Dokumente 1) |
| Schütz GBr | Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45), Reprint Hildesheim 1976 |
| SGA | Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1–16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974 |
| SHStA | Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden |
| SIMG | <i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i> |
| SJb | <i>Schütz-Jahrbuch</i> |
| Slg. | Sammlung |
| SLUB | Sächsische Bibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden |
| StMw | <i>Studien zur Musikwissenschaft</i> (Beihefte der DTÖ) |
| SWV | <i>Schütz-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff. |
| VfMw | <i>Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft</i> |
| vol., vols. | volume, volumes |
| WaltherL | Johann Gottfried Walther, <i>Musicalisches Lexicon</i> , Leipzig 1732, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1 / III) |
| Zs | Zeitschrift |

Breslau als Zentrum der Musikkultur Schlesiens im 17. Jahrhundert

Remigiusz Pośpiech

Auf der Suche nach Elementen, die das Musikleben in Schlesien auszeichnen, das von Anfang an unter dem Einfluss der drei benachbarten Zentren des Polnischen, Deutschen und Böhmischo-Mährischen stand, sollte vor allem auf den Reichtum und die für Grenzregionen charakteristische Vielfalt geachtet werden: die Verbindung und schöpferische Umgestaltung der von einzelnen lokalen, geistlichen und weltlichen Kulturen wie auch von benachbarten Zentren übernommenen stilistischen Einflüsse. Daneben steht die Pflege der eigenen Tradition, verbunden mit der Sorgfalt um die Bewahrung ihrer Besonderheit und Eigentümlichkeit.

Schon seit den Anfängen der staatlichen und kirchlichen Organisation in Schlesien war Breslau die politische Hauptstadt der Region wie das »Herz« der Diözese. Außerdem war Breslau mit dem Domkapitel und zahlreichen Klöstern das wichtigste Zentrum der Pflege und Gestaltung der geistlichen Musikkultur, die zweifellos das reiche und abwechslungsvolle Musikleben der städtischen Umgebung widerspiegelte. Großen Einfluss auf das Kulturantlitz der Stadt hatten die Beziehungen zu anderen wissenschaftlichen und künstlerischen Metropolen: im Mittelalter vor allem Krakau und in den Habsburgerzeiten (ab 1526) Wien. Außerdem pflegte Breslau Kontakte mit Städten wie Prag, Olmütz, Dresden und Leipzig, und auf dem Wege der kirchlichen Verwaltung sogar mit Rom. Wenn man die Entwicklung des Musiklebens in Breslau im 17. Jahrhundert ganzheitlich beobachtet, ist schon am Anfang die ständige Sorgfalt um Anknüpfung an vorreformatorische Traditionen zu bemerken (z. B. im Bereich der Organisation des Musiklebens, des Schulwesens usw.). Sie wurden spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts von beiden Bekenntnissen übernommen und gepflegt: im mehrheitlich protestantischen Gebiet der Stadt, mit den zentralen Stadtkirchen St. Elisabeth und St. Maria Magdalena, wie auch auf dem Gebiet der katholischen »Insel« mit dem Domkapitel an der Spitze, das bei liturgisch-musikalischen Zelebrationen durch die wichtigsten Breslauer Klöster – Augustinerchorherren, Prämonstratenser und Kreuzherren mit dem roten Stern – unterstützt wurde¹.

Die Musikkultur Breslaus im 17. Jahrhundert

Von der Entwicklung Breslaus zeugt schon die steigende Zahl der Bewohner. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte die Stadt ca. 20 000 Einwohner, 100 Jahre später schon um die 30 000. Infolge des Dreißigjährigen Krieges fiel die Anzahl wieder (auf ca. 20 000), doch kehrte sie um 1675 zum vorherigen Zustand zurück und stieg bis 1710 auf etwa 40 000 Einwohner an².

1 Zur Darstellung der Musikkultur Breslaus und ihrer Entfaltung in der Neuzeit vgl. Georg Jensch, *Musikgeschichte der Stadt Breslau*, Diss. phil. Breslau 1919 (Ms. in der Universitätsbibliothek Breslau); Fritz Feldmann, Art. *Breslau*, in: MGG 2 (1952), Sp. 284–302; Andrzej Wolański u. a., Art. *Breslau*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 147–161; Lothar Hoffmann-Erbrecht, Art. *Breslau*, in: *Schlesisches Musiklexikon* (im folgenden SML), Augsburg 2001, S. 61–85.

2 Diese Zahlen können nur eine Orientierung bieten, denn bei verschiedenen Autoren findet man sehr unterschied-

Wie schon erwähnt, war die Musikkultur der Stadt äußerst reich und vielfältig sowie stark in das gut organisierte Schulwesen eingebettet. Eine zentrale Rolle spielte die in den Kirchen und Klöstern vortragene geistliche Musik. Im Jahr 1600 starb in Breslau der aus Görlitz stammende Adam Puschmann (1532–1600), einer der hervorragendsten Vertreter der elitären Kunst des Meistersanges. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts sammelte er zukünftige Sänger um sich, die die schwächer werdende Tradition fortsetzten³. So entwickelte sich im 17. Jahrhundert das religiöse Lied. Beispiel dafür sind in Breslau erschienene Gesangbücher⁴, vor allem aber das Wirken eines der größten schlesischen Mystikers und Dichters: Johannes Scheffler (1624–1677), bekannt als Angelus Silesius⁵. Er ist Autor des Liederbuches *Heilige Seelen-Lust oder Geistliche Hirten-Lieder der in ihren Jesum verliebten Psyche* (Breslau 1657) mit 205 Liedern, deren Melodien (mit Basso continuo) von dem Organisten und Kapellmeister der Bischofskapelle, Georg Joseph, stammen⁶. Es lohnt sich, in Erwägung zu ziehen, dass die aus dem protestantischen Geist erwachsenen, inhaltlich jedoch mit der Rekatholisierung verbundenen Lieder des Silesius sich in beiden Konfessionen einwurzelten. Einige sind bis heute im Kirchenrepertoire erhalten geblieben, z. B. »Ich will Dich lieben, meine Stärke«, »Liebe, die du mich zum Bilde« oder »Mir nach, spricht Christus, unser Held«.

Generell lässt sich feststellen, dass in Breslau im 17. Jahrhundert die kirchlichen Milieus die wichtigsten Zentren der Pflege und Entwicklung der Musikkultur waren. Sie werden im weiteren näher vorgestellt.

Das Musikleben der evangelischen Gemeinden

Im Anfangsstadium der Reformation, in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts, war Breslau überwiegend protestantisch. Bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges lässt sich eine einigermaßen ruhige, parallele Entwicklung beider Konfessionen beobachten, denn der Stadtrat wie auch die Breslauer Bischöfe wollten unnötigen Konflikten aus dem Weg gehen⁷. Auch im Bereich der Kirchenmusik bestand noch lange eine Einheit und ein Austausch des Repertoires. Die Musik gerade der evangelischen Gottesdienste in Breslau war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch eng an die Tradition

liche Angaben. Siehe Mateusz Goliński u. Teresa Kulak, Art. *Ludność. Średniowiecze i czasy nowożytne* [Bevölkerung. Das Mittelalter und die Neuzeit], in: Jan Harasimowicz (Hrsg.), *Encyklopedia Wrocławia*, Wrocław 2006, S. 491.

³ Vgl. Andrzej Wolański, *Adam Puschmann i jego sztuka meisterszpiechu. Od minnesingerów do meisterszpiechu w dawnym Wrocławiu* [Adam Puschmann und seine Kunst des Meistersanges. Von den Minnesängern bis zum Meistersang im alten Breslau], in: Jarosław Stępowski u. Helmut Loos (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens. Musik- kultur – Orgellandschaft. Tagungsbericht Liegnitz 1991*, Bonn 1994 (= Deutsche Musik im Osten 5), S. 4–17.

⁴ Vgl. Anna Mańko-Matysiak, *Schlesische Gesangbücher 1525–1741. Eine hymnologische Quellenstudie*, Wrocław 2005 (= Acta Universitatis Wratislaviensis 2800), S. 115–227.

⁵ Vgl. Käte Lorenzen, Art. *Angelus Silesius*, in: MGG 1 (1949), Sp. 477–480, auch in MGG2, Personenteil 1 (1989), Sp. 713–715; Arno Büchner, *Das Kirchenlied in Schlesien und der Oberlausitz*, Düsseldorf 1971 (= Das Evangelische Schlesien 6/1), S. 155–163; Traute Maass Marshall, Art. *Angelus Silesius*, in: New GroveD 1, S. 424–425; Christian-Erdmann Schott, Art. *Angelus Silesius*, in: SML (Anm. 1), S. 10.

⁶ Büchner ebd., S. 163–164; Mańko-Matysiak (wie Anm. 4), S. 225–227; Klaus Fischer, *Angelus Silesius: »Heilige Seelen-Lust«*. Die Stellung der Gesangsweisen im generalbassbegleiteten Kirchengesang des 17. Jahrhunderts, in: KmJb 84 (2000), S. 69–100; Ursula Herrmann, Art. *Joseph, Georg*, in: SML (Anm. 1), S. 323.

⁷ Vgl. Józef Mandziuk, *Historia Kościoła katolickiego na Śląsku*, t. 2: *Czasy reformacji protestanckiej, reformy katolickiej i kontrreformacji 1520–1742* [Geschichte der katholischen Kirche in Schlesien 2: Die Zeit von Reformation, katholischer Reform und Gegenreformation 1520–1742], Warszawa 1995, S. 19–23 u. 35–45.

gebunden. Verändert wurde lediglich die Struktur des Hauptgottesdienstes, die Predigt rückte ins Zentrum und auch Lieder in deutscher Sprache wurden gesungen. Im Übrigen behielt man das alte Repertoire und schuf das neue im bisherigen Stil. Es wurden auch zahlreiche lateinische Andachten gepflegt, wie die Frühmette, die Laudes oder Vespere, in denen, ähnlich wie im Hauptgottesdienst, neben »vorreformatorischen« Liedern nach wie vor der gregorianische Gesang erklang⁸.

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert griff man in den evangelischen Gemeinden wie auch in den katholischen Kirchen auf Werke von Clemens non Papa, Philipp de Monte, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Andrea und Giovanni Gabrieli, Jacobus Gallus und anderen Komponisten zurück. Gallus war mit dem Breslauer Bischof Andreas Jerin befreundet und verweilte auf dessen Einladung um das Jahr 1578 längere Zeit in Breslau. Seine Motettensammlung *Opus musicum* aus dem Jahr 1586 widmete er den Bischöfen von Prag, Olmütz und Breslau⁹.

Alle diese Musiker waren Vorbilder für die Mehrheit der Breslauer Komponisten geistlicher Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts, ohne Rücksicht auf das jeweilige Bekenntnis. Man schrieb weiterhin Musik im Stil der Spätrenaissance zu lateinischen liturgischen Texten (hauptsächlich Motetten und Messen). Evangelische Komponisten vertonten in großem Maße lateinische Texte, katholische Komponisten auch deutschsprachige Texte¹⁰. Von ersteren zu erwähnen sind Simon Lyra (1547–1601), »Signator« (ab 1578) und Kantor (ab 1593) an St. Elisabeth¹¹, oder Samuel Besler (1574–1633), Kantor an St. Bernhardin¹². Denkwürdig ist in diesem Kontext das Schaffen des in Lauban (Lubań) geborenen Johannes Knöfelius (Knöfel; ca. 1540–nach 1617) mit seiner *Missa quinque vocum ad imitationem cantionis Orlandi in me transierunt* (Nürnberg 1579), die im Manuskript als *Missa a quinque vocum* erhalten geblieben ist, und vor allem mit dem *Cantus choralis musicis numeris quinque vocum inclusus, eo ordine, quo per totum anni curriculum praecipuis diebus festis in ecclesia cantari solet* (Nürnberg 1575)¹³. Es handelt sich um eine Sammlung mehrstimmiger Messordinarien und -proprien, Sequenzen, Hymnen und Psalmversen zu wichtigen Feiertagen im Kirchenjahr (mit Ausnahme der Fastenzeit), die mit einem feierlichen *Te Deum* enden. Das Werk entstand 1571, als Knöfel noch in Liegnitz wirkte, und wurde dem

8 Zu einer detaillierten Analyse des in Breslau Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufgeführten evangelischen Repertoires vgl. Hans Adolf Sander, *Beiträge zur Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau. Die lateinischen Haupt- und Nebengottesdienste im 16. und 17. Jahrhundert*, Breslau 1937 (= Breslauer Studien zur Musikwissenschaft 1); Fritz Feldmann, *Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten*, Lübeck 1975 (= Das Evangelische Schlesien 6/2), S. 32–40; Tomasz Jeż, *Łacińska twórczość muzyczna w ewangelickim Wrocławiu. Kwestia trwałości tradycji w czasach przemian konfesyjnych* [Lateinische Musik im evangelischen Breslau. Zur Frage von Traditionen in der Zeit konfessionellen Wechsels], in: Barok. Historia-literatura-sztuka 11 (2004), Nr. 2, S. 185–198. Vgl. auch Norbert Hampel, *Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum Einbruch der Monodie*, Diss. phil. Breslau 1937.

9 Hoffmann-Erbrecht (wie Anm. 1), S. 68.

10 Vgl. Jeż (wie Anm. 8), S. 198–205.

11 Lothar Hoffmann-Erbrecht, Art. *Lyra, Simon*, in: SML (Anm. 1), S. 441–442.

12 Ders., Art. *Besler, Samuel*, in: SML (Anm. 1), S. 33; Wolfram Steude, Art. *Besler, Samuel*, in: MGG2, Personenteil 2 (1999), Sp. 1504–1507. Vgl. auch Reinhold Starke, *Biographie Samuel Beslers*, in: MfM 33 (1901), S. 141–143; Hampel (wie Anm. 8), S. 56–64; Feldmann (wie Anm. 8), S. 66–69; Mańko-Matysiak (wie Anm. 4), S. 128–135.

13 Lini Hübsch-Pfeger, Art. *Knöfel, Johannes*, in: MGG 7 (1958), Sp. 1273–1276, auch in: New GroveD 10, S. 123 bis 124; Feldmann (wie Anm. 8), S. 40–52; H. Unverricht, Art. *Knöfel*, in: SML (Anm. 1), S. 380–381; Hartmut Müller (Lini Hübsch-Pfeger), Art. *Knöfel, Johann*, in: MGG2, Personenteil 10 (2003), Sp. 347–349. Vgl. auch Johann Knöfel, *Cantus Choralis (1575)*, hrsg. von Hermann Rau, Heilbronn 2001.

Breslauer Rat mit der Bitte gewidmet, die Einheit der lateinischen Liturgie aufrecht zu erhalten (daher auch die enge Bindung an den gregorianischen Gesang).

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde in Breslau die konzertierende italienische geistliche Musik immer mehr zum Vorbild. Es entstanden Werke zu deutschen Texten für den evangelischen Gottesdienst. Der Einfluss der italienischen Musik hing bekanntlich mit dem in dieser Zeit generellen Verbreitungsprozess des italienischen Stils in ganz Europa zusammen, aber er resultierte speziell in Breslau in großem Maße aus der fruchtbaren editorischen Tätigkeit von Ambrosius Profe (1589–1661)¹⁴ und Daniel Sartorius (ca. 1620–1671)¹⁵.

Profe, reicher Handelsunternehmer und allseitig ausgebildeter Musiker (er studierte u. a. Theologie in Wittenberg als Stipendiat des Breslauer Stadtrats und wurde 1633 Organist an der Breslauer Elisabethkirche), machte Breslau wie ganz Schlesien mit den neusten Werken der italienischen Meister im stile concertato bekannt¹⁶. Das Repertoire »passte« der Herausgeber manchmal dem täglichen liturgischen Gebrauch an, indem er z. B. italienische oder lateinische Texte durch deutsche ersetzte. Besonders verdient machte sich Profe durch die Verbreitung von Kompositionen der venezianischen Schule. Er publizierte Werke von Alessandro Grandi, Claudio Monteverdi und Giovanni Rovetta, mit dem er persönlichen Kontakt pflegte, aber auch von unter italienischem Einfluss schaffenden deutschen Komponisten wie Hieronymus Praetorius und Heinrich Schütz, zu dessen Breslauer Umkreis Profe gehörte. Schütz verweilte im Jahr 1621 in Breslau als Hofkapellmeister des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. Ihm huldigten die schlesischen Stände. Während dieser Feierlichkeiten wurden von Schütz zu diesem Anlass komponierte Werke nach Art sogenannter »Staatsmusiken« aufgeführt: *Syncharma musicum* (SWV 49) und *Teutonia dudum belli* (SWV 338), das Profe 1641 im *Ander Theil geistlicher Concerten und Harmonien*¹⁷ publizierte. Beide Kompositionen entstanden zu lateinischen Texten, was sichtbar die in der Stadt herrschenden Tendenzen widerspiegelt.

Die Tätigkeit von Profe und Sartorius wie auch die erhaltenen Musiksammlungen in manchen Breslauer Kirchen¹⁸ bestätigen einige wesentliche Tatsachen. Erstens dokumentieren sie die Kenntnis der

14 Vgl. Reinhold Starke, *Ambrosius Profe*, in: MfM 34 (1902), S. 189–196 u. 199–215; Adam Adrio, Art. *Profe, Ambrosius*, in: MGG 10 (1962), Sp. 1641–1643; Feldmann (wie Anm. 8), S. 70–74; ders., Art. *Profe, Ambrosius*, in: New GroveD 15, S. 282–283; L. Hoffmann-Erbrecht, Art. *Profe, Ambrosius*, in: SML (Anm. 1), S. 585–586; Hans Christoph Broecker, Art. *Profe, Ambrosius*, in: MGG2, Personenteil 13 (2005), Sp. 959–961.

15 Vgl. Feldmann (wie Anm. 8), S. 74–75; L. Hoffmann-Erbrecht, Art. *Sartorius, Daniel*, in: SML (Anm. 1), S. 647–648.

16 Vgl. Adam Adrio, *Ambrosius Profe als Herausgeber italienischer Musik seiner Zeit*, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, Regensburg 1962, S. 20–27; Wolfram Steude, *Wroclawski organista Ambrosius Profius (1589–1661) jako edytor i wydawca muzyki wokalne XVII wieku* [Zur Bedeutung des Breslauer Organisten Ambrosius Profe (1589–1661) als Bearbeiter und Herausgeber von Vokalmusik des 17. Jahrhunderts], in: Maria Zduniak u. a. (Hrsg.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej 6*, Wrocław 1992, S. 51–59; Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 48–54 u. 450–455.

17 Steude ebd., S. 54 u. 58; L. Hoffmann-Erbrecht, Art. *Barock*, in: SML (Anm. 1), S. 20.

18 Vgl. z. B. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalale źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu* [Erhalten gebliebene Quellen zur Musikgeschichte Polens des 17. Jh. aus den Sammlungen der ehemaligen Stadtbibliothek Breslau], in: *Muzyka* 39 (1994), S. 3–10; dies., *Nieznany zbiór religijnych utworów wokально-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego* [Eine unbekannt Sammlung geistlicher vokal-instrumentaler Werke von Marcin Mielczewski], in: Jolanta Guzy-Pasiakowa u. a. (Hrsg.), *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji. Warszawa 18–20 października 1996* [Das musikalische Altpolnischtum. Konferenzbericht Warschau,

wichtigsten stilistischen Wandlungen in Breslau, die sich auf dem Gebiet der geistlichen Musik in der frühen Barockzeit abspielten. Zweitens zeugen sie von der Vitalität des Breslauer Musikmilieus auch während des Dreißigjährigen Krieges. Drittens demonstrieren sie die friedliche Koexistenz und parallele Entwicklung der katholischen und evangelischen Musik, deren Repertoire an gemeinsame Quellen anknüpfte. Als eine charakteristische Erscheinung kann man außerdem die Aufführung katholischen Repertoires in protestantischen Kirchen mit nur wenigen Veränderungen (z. B. deutscher Text statt lateinischer) oder formalen Korrekturen (Beschränkung der Messsätze auf Kyrie und Gloria) ansehen.

Die hervorragendsten Breslauer Komponisten im 17. Jahrhundert sind vor allem mit den evangelischen Gemeinden verbunden¹⁹. Neben den schon erwähnten Meistern ist auf Tobias Zeutschner (1621 bis 1675) zu verweisen, Organist an St. Bernhardin und St. Maria Magdalena²⁰ und Schöpfer einer um 1660 komponierten Weihnachtshistorie, der ersten dieser Art in deutscher Sprache (sie entstand noch vor dem analogen Werk von Schütz)²¹. Einer von Zeutschners Nachfolgern war Martin Meyer (ca. 1643 bis 1703). Wegen seiner Initialen auf den Manuskripten (M. M.) wurde er oft mit Marcin Mielczewski verwechselt, dem Kapellmeister des Bischofs von Plozk und Breslau, Karl Ferdinand Wasa, dessen Werke zahlreich in Breslau erhalten geblieben sind²². Weitere ausgezeichnete Musiker und zugleich Komponisten waren Simon Besler (1583–1648), Bruder des oben genannten Samuel Besler, sowie der ab 1640 in Breslau wirkende Matthäus Apelles von Löwenstern (1594–1648), Ratgeber Ferdinands II. Löwenstern wurde hauptsächlich als Liedautor und Dichter geschätzt. Zu beachten sind auch seine musikalischen Stiftungen: Im Jahre 1640 hat er zur Reaktivierung eines Chors (des sogenannten »Apelles-Chor«) an St. Bernhardin in Breslau beigetragen und für diese Kirche eine Orgel gespendet (»Apelles-Orgel«). Von der Anerkennung und Stellung Löwensterns in wissenschaftlichen und musikalischen Kreisen Breslaus zeugt die Tatsache, dass nach seinem Tod über 30 Komponisten ihm gewidmete Trauerpoeme geschrieben haben²³.

18–20. Oktober 1996], Warszawa 1998, S. 193–214; Tomasz Jeż, *Z przeszłości muzycznej wrocławskiego kościoła św. Elżbiety w czasach baroku* [Aus der musikalischen Vergangenheit der Breslauer St. Elisabethkirche in der Barockzeit], in: *Muzyka* 52 (2007), S. 95–126; Barbara Wiermann, *Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*, in: *SjB* 30 (2008), S. 93–109.

19 Vgl. z. B. Fritz Koshinsky, *Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaffens dieser Zeit*, Diss. phil. Breslau 1931.

20 Reinhold Starke, *Tobias Zeutschner*, in: *MfM* 32 (1900), S. 195–207 u. 213–219; Werner Braun, Art. *Zeutschner, Tobias*, in: *MGG* 14 (1968), Sp. 1251–1253, auch in: *New GroveD2* 28, S. 797–798; L. Hoffmann-Erbrecht, Art. *Zeutschner, Tobias*, in: *SML* (Anm. 1), S. 814–815; Paulina Halamska, *The Activity of Tobias Zeutschner (1621–1675) at St Mary Magdalene Church in Wrocław: a Composing Career in Protestant Breslau*, in: *Musicology Today* 6 (2009), S. 153–177.

21 Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Die Weihnachtshistorie von Tobias Zeutschner (Breslau um 1660)*, in: *Jb der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau* 29 (1988), S. 111–120; Greta Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historien-Kompositionen der Schützzeit*, in: *SjB* 19 (1997), S. 21–36.

22 Vgl. B. Przybyszewska-Jarminińska, *Ocalale źródła* (wie Anm. 18), S. 196–198; dies., *Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu* [Abschriften und Bearbeitungen der Werke M. Mielczewskis und anderer Musiker aus der Zeit der polnischen Wasa-Dynastie in der Musikaliensammlung des 17. Jh. der Kirche der Hl. Maria Magdalena in Breslau], in: *Muzyka* 51 (2006), S. 117–146. Vgl. auch Feldmann (wie Anm. 8), S. 83–89; L. Hoffmann-Erbrecht, Art. *Mayer, Martin*, in: *SML* (Anm. 1), S. 447–448.

23 Feldmann (wie Anm. 8), S. 80–82; Konrad Ameln, Art. *Löwenstern, Matthäus Apelles von*, in: *MGG* 8 (1960), Sp. 117–119; Christian-Erdmann Schott, Art. *Apelles von Löwenstern*, in: *SML* (Anm. 1), S. 12; Michael Fischer, Art. *Löwenstern, Matthäus Apelles von*, in: *MGG2*, Personenteil 11 (2004), Sp. 529–531; Mańko-Matysiak (wie Anm. 4), S. 171–176.

Das Musikleben in katholischen Kirchen und Klöstern

Im Gegensatz zu den evangelischen Gemeinden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lässt sich ein bedeutsames Wiederaufleben der katholischen geistlichen Musikkultur erst nach 1650 beobachten, also nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges und im Kontext der Rekatholisierung, bei der die barocke Musikkunst eine wesentliche Rolle gespielt hat²⁴. Hauptanregungen stammen aus den benachbarten Gebieten und den kulturellen österreichischen und tschechischen Zentren wie Wien, Prag oder Olmütz. Nicht vergessen werden darf das Einwirken italienischer Zentren, vor allem Rom, wo viele Kanoniker und Breslauer Bischöfe studiert haben (hauptsächlich im jesuitischen Collegium Germanicum)²⁵.

Zu Verbesserung der Kirchenmusik auf dem Gebiet der Breslauer Diözese haben Spenden von Kanonikern und Bischöfen ebenso beigetragen wie das Wiederaufleben der Klöster. Durch die Einbindung der sakralen Kunst in die gegenreformatorische Strömung gab es einen regelrechten Wettbewerb zwischen katholischer und protestantischer Musik²⁶. Eine wichtige Rolle haben dabei die Breslauer Bischöfe gespielt. Es sollte in Erinnerung gebracht werden, dass sie als schlesische Fürsten (der Bischof war Fürstbischof des Bistums Neisse-Ottmachau-Grottkau) auch zugleich königliche Lehnmänner waren und bis 1709 noch das wichtige Amt des Oberlandeshauptmanns bekleideten. Aus diesem Grund reichte ihr Einfluss weit über das religiöse Leben hinaus, und bei der Wahl für ihr Amt waren politische Aspekte kirchlichen überlegen²⁷.

Unter den Bischöfen des 16. Jahrhunderts haben Martin Gerstmann (1574–1585) und Andreas Jerin (1585–1596) als erste aktiv an der Umsetzung der Postulate des Trienter Konzils gearbeitet und dadurch den Prozess der Wiederherstellung der katholischen Kirche in Schlesien initiiert²⁸. Vor allem Jerin förderte als Mäzen die Musik und stellte sie in den Dienst der Messe stellte. Doch die eigentliche Umsetzung der Reformen des Konzils und die Restaurierung des Katholizismus in der Breslauer Diözese ist das Verdienst der Bischöfe der nächstfolgenden Jahrhunderte²⁹.

Der erste Breslauer Erzbischof im 17. Jahrhundert war Johannes Sitsch (1600–1608), geboren in Stübendorf (Ściborz) bei Ottmachau (Otmuchów). Er besuchte das Neisser Gymnasium und die Universitäten in Krakau und Wien³⁰. Wie seine Vorgänger kümmerte er sich um die Entwicklung der Kunst

24 Vgl. Remigiusz Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku* [Die mehrstimmige Musik während der Eucharistiefier in Schlesien im 17. und 18. Jahrhundert], Opole 2004 (= Z dziejów kultury chrześcijańskiej na Śląsku 29), S. 91–96.

25 Vgl. Joseph Jungnitz, *Die Breslauer Germaniker*, Breslau 1906.

26 Vgl. Remigiusz Pośpiech, »*Theatrum musicum*« *w liturgii okresu baroku* [Theatrum musicum in der Liturgie des Barocks], in: Helmut Jan Sobeczko u. Zbigniew Solski (Hrsg.), *Liturgia w świecie widowisk* [Die Liturgie in der Welt der Schauplätze], Opole 2005 (= Opolska Biblioteka Teologiczna 82), S. 141–155.

27 Gabriela Wąs, *Dzieje Śląska od 1526 do 1806 roku* [Geschichte Schlesiens von 1526 bis 1806], in: Marek Czaplinski (Hrsg.), *Historia Śląska*, Wrocław 2002, S. 160–163 u. 178–182.

28 Vgl. Mandziuk (wie Anm. 7), S. 69–73.

29 Vgl. Józef Mandziuk, *Diecezja wroclawska w XVII wieku* [Das Bistum Breslau im 17. Jahrhundert], in: Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne 17 (1985), S. 335–342; Józef Pater, *Diecezja wroclawska w XVIII w.* [Das Bistum Breslau im 18. Jahrhundert], in: Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka 41 (1986), Nr. 4, S. 619–649; Pośpiech (wie Anm. 24), S. 95–105.

30 Vgl. Romuald Wagner, *Beiträge zur Geschichte des Breslauer Bischofs Johannes von Sitsch (1600–1608)*, in: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 4 (1939), S. 209–221; Mandziuk (wie Anm. 7), S. 73–74.

und hat sie finanziell unterstützt. Die folgende Zeit ist mit österreichischen habsburgischen Fürsten verbundenen: Karl Habsburg (1608–1624), Leopold Wilhelm Habsburg (1656–1662) und Karl Joseph Habsburg (1663–1664)³¹, deren Regierung durch den mit ihnen verschwägerten polnischen Prinzen Karl Ferdinand Wasa (1625–1655) unterbrochen wurde. Obwohl diese Bischöfe selten auf dem Gebiet der Diözese verweilten (vor allem in Neisse), haben sie doch eine bedeutende Rolle bei der Rekatholisierung der schlesischen Kirche gespielt. Von großer Bedeutung waren dabei ihre kulturellen Interessen, denn alle waren große Kunstconnaissure und Mäzene, Bücherfreunde und Musikliebhaber. Ihretwegen kamen berühmte Künstler aus verschiedenen europäischen Ländern nach Breslau. Sie sorgten auch für die Verbreitung der aus den Hauptkulturzentren, also aus den italienischen Städten und Wien, zufließenden neusten Errungenschaften und stilistischen Wandlungen. Karl Habsburg und Karl Ferdinand Wasa besaßen eigene Kapellen, mit denen sie nach Breslau kamen³².

Religiös wie kulturell besonders fruchtbar für die Breslauer Diözese war die Zeit der Regierung des Bischofs Sebastian Rostock (1665–1671)³³, der sich vor allem Verdienste durch die Reformierung der Geistlichen sowie die Wiederherstellung der Klöster und der liturgischen Musik machte. Gerade dieser Bischof hat die vokal-instrumentelle Domkapelle gefördert. Aufmerksamkeit verdient seine Stiftung, die ununterbrochen von 1668 bis 1945 bestand. Die Spendenakte ist die älteste der Musik im Breslauer Dom gewidmete Urkunde.

Die folgenden kleineren Stiftungen von Kardinal Friedrich Hessen-Darmstadt (1671–1682), Bischof Franz Ludwig Neuburg (1683–1732) sowie des Domkapitels haben die weitere Existenz der Breslauer Domkapelle gewährleistet, die am Ende des 17. Jahrhunderts (genau gesagt im Jahre 1687) 17 Personen zählte³⁴. Kardinal Hessen-Darmstadt spendierte im Jahr 1682 eine neue Domorgel und begann mit der barocken Umgestaltung des Doms, etwa durch die Ausstattung der wunderschönen St. Elisabethkapelle (»Barockperle« genannt) mit Skulpturen italienischer Künstler aus der Schule von Gian Lorenzo Bernini (1598–1680). Der im kaiserlichen Herrenhaus erzogene Bischof Franz Ludwig Neuburg (ab 1694 Bischof von Worms, ab 1716 Bischof von Trier und ab 1729 von Mainz), bekannt als Liebhaber und Verbreiter der schlesischen Barockkunst, gehörte zu den großen Liebhabern der italienischen Musik, die vor allem von seiner privaten Kapelle verbreitet wurde, die in dieser Zeit in dem in Neisse erbauten Bischofspalast residierte. In diese Kapelle wurden in der Regel nur italienische Musiker und Sänger aufgenommen³⁵. Neuburgs Tätigkeit zählt jedoch schon zum nächsten, dem 18. Jahrhundert.

Unter den mit der Domkapelle verbundenen ausgezeichneten Komponisten war der aus Zabern (Elsaß) stammende Johann Melchior Cäsar (ca. 1645–1694) in den Jahren 1677–1681 einer der ersten *Wratislavienses et Cathedrali Ecclesiae Capellae Magister*. Er verließ jedoch ziemlich schnell Breslau und wurde Hofkapellmeister der Bischöfe in Würzburg und Bamberg (ab 1683), später in Augsburg (ab

31 Vgl. Kurt Engelbert, *Erzherzog Karl von Österreich*, in: Helmut Neubach u. Ludwig Petry (Hrsg.), *Schlesier des 15. bis 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1968 (= Schlesische Lebensbilder 5), S. 41–50.

32 Vgl. Helmut Federhofer, *Antonio Cifra (1584–1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590–1624) in Neisse/Schlesien*, in: *Mf* 43 (1990), S. 352–356.

33 Vgl. Joseph Jungnitz, *Sebastian von Rostock, Bischof von Breslau*, Breslau 1891; Jan Kopiec, *Sebastian von Rostock*, in: Erwin Gatz (Hrsg.), *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803*, Berlin 1990, S. 404–406.

34 Vgl. Hans Erdmann Guckel, *Katholische Kirchenmusik in Schlesien*, Leipzig 1912, Reprint Wiesbaden 1972, S. 12–15; Pośpiech (wie Anm. 24), S. 164–165.

35 Erwin Gatz u. Jan Kopiec, *Franz Ludwig, Pfalzgraf am Rhein zu Neuburg*, in: Gatz (wie Anm. 33), S. 124–127; Guckel (wie Anm. 34), S. 27–28 u. 35.

1687), wo er wahrscheinlich verstarb³⁶. Ein sichtbares Zeichen der allmählichen Verbesserung der liturgischen Musik im Breslauer Dom war das Wirken des in Wien geborenen und in Rom ausgebildeten Tiburtius Winckler (gestorben 1706). Sein Schüler und Nachfolger Johann Heinrich Krause (1682–1750) war ein berühmter Organist, der viele Musiker beider Bekenntnisse ausgebildet hat. Offenbar wurden unter den katholischen und evangelischen Musikern noch im 18. Jahrhundert Kontakte aufrecht erhalten³⁷.

Auch in Breslauer Klöstern mit ihren bis ins Mittelalter reichenden Musiktraditionen gab es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Wiederbelebung. Eine Ausnahme macht Thomas Fritsch (1563–1619), der zu den wenigen schlesischen katholischen Komponisten schon im frühen 17. Jahrhundert zählt. Er gehörte dem Kloster der Kreuzherren mit dem roten Stern (dem »Signum crucigerorum«) an und wurde im Orden »musicus suavissimus« genannt³⁸. In seinem dem Stil der Spätrenaissance verpflichteten Schaffen sind Einflüsse von Lasso, Giovanni Gabrieli, Jacobus Gallus und Hans Leo Hassler zu finden. Das wichtigste Werk Fritschs ist der 1620 in Breslau gedruckte Sammelband *Novum et insigne opus musicum [...] compositum ad totius anni festivitates, per reverendum Dn. Thomam Fritschum Görlicensem, Wratisl. ad D. Matthiae Cruciger cum Rubens Stella Ordinis professum*. Das Werk besteht aus 119 mehrteiligen Motetten zu fünf bis zehn Stimmen für einzelne Feiertage, davon 115 lateinische (hauptsächlich Texte zum Offizium: Antiphonen, Psalmen, Responsorien, Magnificat, Te Deum) und vier deutsche. Fritschs Schaffen überschritt ähnlich wie das des im vorherigen Jahrhundert mit dem Breslauer Dom verbundenen Thomas Stolzer (ca. 1470–1526) die konfessionellen Grenzen und wurde in den katholischen wie evangelischen Kirchen gesungen.

Zu den wichtigsten Zentren der Musikkultur gehörten die Augustinerchorherren mit der Stiftskirche St. Maria auf dem Sande³⁹. Das bestätigt eine Reihe von nicht nur musikalischen Quellen. Nach Rudolf Walter kann man hier beispielhaft einen Satz des Breslauer Geschichtsschreibers Nikolaus Henel von Hennenfeld (1582–1656) aus seiner im Jahr 1613 in Breslau wie in Frankfurt am Main gedruckten *Breslo-Graphia* zitieren: »Musicam sodales ad rem divinam adhibent, ut libere dicam, insignem, nec similem aliis in coenobis audire contingat.«⁴⁰ Ein anderer Historiker, Jacob Schickfuß (1573–1637), Autor der *Neuen vermehrten Schlesischen Chronica* (Jena 1625), bemerkte: »Neben einem staatlichen Kirchenort wird auch allezeit an diesem Orte eine liebliche Musica gefunden.« Das bestätigt der damalige protestantische (calvinistische) Theologe Friedrich Lucae (1644–1708) in seiner Schrift *Schlesiens curieuse Denckwürdigkeiten oder vollkommene Chronika von Ober- und Niederschlesien* (Frankfurt a. M. 1689), in der es heißt: »in derselben höret man gewöhnlich eine gute Musik, darauf der Abt viel spendiret«⁴¹. Das hohe Niveau der geistlichen Musik in diesem Kloster resultierte vor allem aus der fruchtbaren Tätigkeit mit ihr verbundener Personen, der Kantoren, Rektoren und »Regentes chori«, aber auch der Organisten

36 Michael Heinemann, Art. *Caesar, Johann Melchior*, in: SML (Anm. 1), S. 106.

37 Vgl. Guckel (wie Anm. 34), S. 56; L. Hoffmann-Erbrecht, Art. *Krause, Johann Heinrich*, in: SML (Anm. 1), S. 393; Pośpiech (wie Anm. 24), S. 158–161 u. 170–173.

38 Fritz Feldmann, Art. *Fritsch, Thomas*, in: MGG 4 (1955), Sp. 973–975, auch in MGG2, Personenteil 7 (2002), Sp. 163–164; Rudolf Walter, Art. *Fritsch, Thomas*, in: SML (Anm. 1), S. 181–182; Mirosław Perz u. Rudolf Walter, Art. *Fritsch, Thomas*, in: New GroveD2 2, S. 279–280.

39 Vgl. Rudolf Walter, *Kirchenmusikpflege in der Stiftskirche St. Maria auf dem Sande, Breslau, während des 18. Jahrhunderts*, in: Stępowski u. Loos (wie Anm. 3), S. 19–71; Pośpiech (wie Anm. 24), S. 213–227.

40 Zitat nach Rudolf Walter, Art. *Breslau, Augustinerchorherren-Stift St. Maria*, in: SML (Anm. 1), S. 86.

41 Ebd. sowie ders. (wie Anm. 39), S. 40–41.

und anderer Personen. Vor allem aber war die Intensität der Musikpflege von der Ordensobrigkeit abhängig, von Äbten und Prioren, die sich für ihre Entwicklung sehr einsetzten und große Kunstliebhaber waren (es betrifft auch die Sorgfalt um die Orgeln)⁴².

Auch die Breslauer Prämonstratenser sollten noch genannt werden. Um das Jahr 1530 zogen sie in die Stadt, wo sie die Franziskanerkirche St. Jacobus übernahmen und sie in St.-Vincenz-Kirche umbenannten⁴³. Seit dieser Zeit wurde das ständig ausgebauten Zentrum zum wichtigsten religiösen und kulturellen Zentrum Breslaus⁴⁴. Ein äußerliches Zeichen der kirchenmusikalischen Pflege war der Bau einer Orgel, eng verbunden mit dem Ausbau des Klosters in den Anfängen des 17. Jahrhunderts, zu Lebzeiten des Abtes Georg Scultetus (1560–1613), Absolvent des Collegium Germanicum, Professor am Priesterseminar in Neisse, Breslauer und Glogauer Kanoniker und späterer (ab 1604) Breslauer Weihbischof⁴⁵. Vom hohen Rang der Musik künden, ähnlich wie in anderen Klöstern, die Organisten und die die Kapelle leitenden Regentes chori. Aus den im 17. Jahrhundert lebenden Mitgliedern des Konvents soll der aus Habelschwerdt stammende Engelbert Frömel (1656–1701) genannt werden. In Quellen wurde er als »praeclarus organista et componista« bezeichnet. Auch dem bekannten Orgelmeister Ignatius Mentzel (ca. 1670–nach 1743), der in den Jahren 1692–1730 hier Organist war⁴⁶, sollte Beachtung geschenkt werden.

*

Zusammenfassend lässt sich folgern, dass zur Breslauer Musikkultur im 17. Jahrhundert vor allem die hier wirkenden Organisten, Kantoren, Dirigenten und Musiker zahlreicher Kapellen, unter denen es viele Komponisten gab, beigetragen haben. Dank ihrer Aktivität konnten die Breslauer Gläubigen Werke sowohl schlesischer (nicht nur aus Breslau stammender) und europäischer Komponisten kennen lernen. Spezifisch für diese Stadt war die bis ins 17. Jahrhundert reichende parallele Entwicklung katholischer und evangelischer Musiktraditionen, die sich gegenseitig bereicherten. Das Beispiel Breslaus zeigt, dass in der Zeit des Frühbarocks (1580–1630) die katholische und evangelische Musik in Schlesien in beträchtlicher Nähe zueinander standen (hauptsächlich im Bereich des Repertoires). Erst später, nach dem Dreißigjährigen Krieg, gingen sie eigene Wege, doch sie hörten nie auf, sich gegenseitig zu beeinflussen. Man kann man von einem Traditionspluralismus sprechen, sogar von kultureller Ökumene, die zu dem eingangs hervorgehobenen Reichtum und zur Vielschichtigkeit der Kulturentwicklung in Schlesien beigetragen hat. Hier machte das Musikleben ein bedeutsames, immer wieder erwähntes Element aus.

42 Vgl. Heinrich Hoffmann, *Sandstift und Pfarrkirche St. Maria in Breslau. Gestalt und Wandel im Laufe der Jahrhunderte*, Stuttgart u. Aalen 1971, S. 76–78.

43 Vgl. Franz Xaver Görlich, *Urkundliche Geschichte der Prämonstratenser und ihrer Abtei zum heiligen Vinzenz innerhalb der Stadt Breslau*, Breslau 1841; Heinrich Grüger, *Schlesisches Klosterbuch. Breslau, St. Vinzenz*, in: Jb der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau 24 (1983), S. 77.

44 Vgl. Anna Jaroszewska, *Mecenat artystyczny wrocławskich premonstratensów w XVI i XVII wieku* [Die Förderung der Kunst der Breslauer Prämonstratenser im 16. und 17. Jahrhundert], in: Marek Derwich u. Anna Pobóg-Lenartowicz (Hrsg.), *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym* [Das Kloster in der mittelalterlichen und neuzeitlichen Gesellschaft], Opole, Wrocław 1996, S. 247–256.

45 Vgl. Joseph Jungnitz, *Die Breslauer Weibbischöfe*, Breslau 1914, S. 97–109; Görlich (wie Anm. 43), S. 28–43.

46 Vgl. Rudolf Walter, Art. *Breslau, Prämonstratenserkloster St. Vincenz*, in: SML (Anm. 1), S. 88–89; Pośpiech (wie Anm. 24), S. 227–232.

The Role of Heinrich Schütz and Silesian Musicians in the Dissemination of the Repertoire of the Polish Royal Chapel led by Marco Scacchi in Silesia, Saxony and Thuringia

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

The Italian ensemble, employed at the court of Polish kings from 1595, was organised and maintained at a very high cost by King Sigismund III Vasa (who reigned during the years 1587–1632), and then by his sons Ladislaus IV (1632–1648) and John II Casimir (1648–1668). From its beginnings the ensemble drew the attention of foreign diplomats and probably other visitors to the Commonwealth of Poland and Lithuania¹. For musicians who belonged to it the decision to leave Italy for a country that was distant, cold, and not infrequently described as barbarian, meant a chance to earn a relatively large sum of money. For the most prominent, renowned composers it also posed a risk of »dropping out« of the market and being forgotten in their homeland².

During the initial period of Sigismund's ensemble, its chapel master was Annibale Stabile, recruited in Rome by special royal envoy Krzysztof Kochanowski. After Stabile left the Eternal City, all trace of him was lost and the approximate date of his death was established from sources discovered only towards the end of the twentieth century³. In fact the musician died in the spring of 1595, either during his journey to Poland or immediately following his arrival in Kraków. It was also only recently that details have come to light about the circumstances of the departure of the king's next chapel master, Luca Marenzio⁴. We now know that the decision regarding the arrival of the maestro in Kraków involved the highest echelons of the church, including Pope Clement VIII himself, and that it took place towards

1 Anna and Zygmunt M. Szweykowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the Chapel Royal of the Polish Vasa Kings], Kraków 1997; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *The History of Music in Poland III: The Baroque*, part 1: 1595–1696, transl. by John Comber, Warsaw 2002; eadem, *Muzyczne dwory polskich Wazów* [The Music Courts of the Polish Vasas], Warszawa 2007.

2 B. Przybyszewska-Jarmińska, *The Careers of Italian Musicians Employed by the Polish Vasa Kings (1587–1668)*, in: *Musicology Today* 6 (2009), pp. 26–43; eadem, *Niezauważona »Fantazja« na 4 instrumenty Francesca Maffona. Rękopis GB-Och Mus. 372–376 jako ślad misji dyplomatycznej Pawła Działyńskiego do królowej Anglii Elżbiety I w 1597 roku?* [An Overlooked »Fantasia« for Four Instruments by Francesco Maffon. Ms. GB-Och Mus. 372–376 as a Vestige of Paweł Działyński's Diplomatic Mission to Elizabeth I, Queen of England, in 1597?], in: *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009), pp. 103–122.

3 Marco Bizzarini, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano 1998, pp. 208–214; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Annibale Stabile i początki włoskiej kapeli Zygmunta III Wazy* [Annibale Stabile and the Beginnings of the Italian Chapel of Zygmunt III Vasa], in: *Muzyka* 46 (2001), pp. 93–99.

4 The state of research settled in the precious book by Hans Engel (*Luca Marenzio*, Firenze 1956) has been changed by Steven Ledbetter, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*, Ann Arbor 1981; Bizzarini (footnote 3); B. Przybyszewska-Jarmińska, *W poszukiwaniu dawnej świetności. Głosy do książki Anny i Zygmunta Szweykowskich »Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów« (Kraków 1997)* [A Quest for the Splendour of the Past. Remarks on the Book »Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów« by Anna and Zygmunt Szweykowski (Kraków 1997)], in: *Muzyka* 43 (1998), pp. 97–98.

the end of 1595; however, the date of his return to his homeland still remains approximate (it may have been as early as 1597, but 1598 is also a possibility; in either case, Marenzio did not stay in Poland very long and we know very little about his creative output from that period). We encounter a similar situation in the case of the next Italian chapel master at the court: Giulio Cesare Gabussi came from Milan to Poland and stayed there for about a year (from the summer of 1601 to the summer of 1602)⁵.

The activities of these three chapel masters as well as a number of other Italian musicians at the court of Sigismund III have left behind them a trail in the form of the anthology *Melodiae sacrae* (Kraków 1604)⁶, prepared for print by one of the members of the royal chapel, Vincenzo Gigli (Lilius), who came from Rome. The compositions it contained may have been (although that is not necessarily the case) composed in the Commonwealth of Poland and Lithuania. In the case of Luca Marenzio, one could hypothesise that during his employment at the court he composed a number of Masses which today are known only from copies made at the beginning of the seventeenth century in Silesia, Saxony, Royal Prussia and Czech Kingdom⁷. The paths along which these works were transmitted have not as yet been identified.

During the life of Sigismund III his chapel was directed by two other outstanding musicians and composers brought from Italy, from Rome: Asprilio Pacelli (maestro di cappella during 1602 until his death in 1623) and Giovanni Francesco Anerio (from 1624 or 1625 until 1630, when the musician died in Graz while travelling to his homeland in order to have his works printed there). A number of Pacelli's compositions, dating from the long and very important period in the life of the ensemble when he was its director, have been preserved in Polish sources as manuscripts. A large collection of his motets composed in the Commonwealth of Poland and Lithuania was published in print (*Sacrae Cantiones*, Venice 1608). His Masses were published posthumously, as was the wish of the King, but unfortunately they have not survived in complete form. As far as Pacelli's works from his »Polish« period are concerned, in the seventeenth-century collection of Wrocław provenance we find both the 1608 print itself and manuscript copies of individual motets from that edition⁸.

It is worth noting that both mentioned editions of Pacelli's compositions written in Poland were published in Italy. Unfortunately, Polish music printing, which saw a period of excellent development during the sixteenth century, underwent a deep crisis during the seventeenth century, as a result of which it was impossible to publish polyphonic vocal and vocal-instrumental compositions there. It was for this reason that Giovanni Francesco Anerio was transporting a chest full of his compositions to Italy in

5 Wiarosław Sandelewski, *Giulio Cesare Gabussi a kapela Zygmunta III w latach 1596–1602* [Giulio Cesare Gabussi and the Cappella of Zygmunt III in the years 1596–1602], in: *Muzyka* 8 (1963), pp. 60–74.

6 RISM B/I 1604², preserved in only one incomplete copy.

7 See Roland Jackson, *Marenzio's Polish Sojourn and his Polychoral Motets*, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis, Acta Musicologica*, Bydgoszcz 1985, pp. 503–525; idem, *Marenzio, Poland and the late polychoral sacred style*, in: *EM* 27 (1999), pp. 622–631; B. Przybyszewska-Jarmińska, *On the trail of Luca Marenzio's works composed in Poland: »Missa super Iniquos odio habui«*, in: *De Musica/Nuove Pagine* 2, vol. 11 (2005) (http://free.art.pl/demusica/de_mu_11/np_01.html); Jan Baťa, *Luca Marenzio and the Czech Lands*, in: *Hudební věda* 44 (2007), pp. 117–126; idem, »*Quod laudat praesens, omnis mirabitur aetas*«: *The Trubka z Rovin Gradual, its Repertoire of Music, and its European Context*, in: *Miscellanea musicologica*, forthcoming. I am deeply grateful to Jan Baťa for access to the text before publishing it.

8 See Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin 1883, reprint Hildesheim etc. 1969; idem, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890; Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, [Holzgerlingen] 1999 (= *Musical Studies and Documents* 53).

1630 in order to have them published there. Unfortunately, he died without being able to accomplish this project, and the chest was lost somewhere along the way⁹. At present we know nothing about the reception of Anerio's works which were written in Poland – not in Silesia, nor Saxony, nor Thuringia.

Annibale Stabile, Luca Marenzio, Giulio Cesare Gabussi and Giovanni Francesco Anerio – all these consecutive Italian chapel masters were persuaded to come to the court of Sigismund III at a period of their lives when they were mature musicians and composers, with a large body of printed works to their credit. Their activities at the court of the King of Poland were of important educational significance and a factor in raising the level of music education not only of the less sophisticated Italian members of the ensemble, but also of those from other countries and from the Commonwealth of Poland and Lithuania itself¹⁰. There are no proves however that they influenced music written by Polish composer Adam Jarzębski who was up to date with Italian instrumental music of the second decade of seventeenth century thanks to his travels. We know nothing about the way his *Canzoni e concerti*, preserved only in a copy of 1627 prepared probably by Johann Georg Beck in Frankfurt am Main¹¹, reached the Daniel Sartorius collection and the library of St Elizabeth Church in Breslau¹² (since nineteenth-century it belonged to the Stadtbibliothek there, and now is kept in Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Slg. Bohn Ms. Mus. 111). According to Brian Brooks one could »imagine Sartorius, accustomed to travel far afield in his quest for music for the Breslau churches, in Frankfurt in 1638, and [...] acquiring at least two volumes of violin music, the volume with Jarzębski pieces [...], and, on his return to Breslau, depositing the music volumes in one of the churches (probably that of St Elizabeth, with which he was closely associated), or perhaps keeping them in his personal library«¹³.

Among the Italian musicians who entered the Polish royal chapel without having reached musical maturity was Marco Scacchi. He arrived to Poland as a young man, probably with his teacher, Giovanni Francesco Anerio. At that time the court resided mainly in Warsaw and Scacchi perfected his skills there. After Anerio's death Sigismund III without success tried to engage Vincenzo Ugolini, a former chapel master of Cappella Giulia¹⁴. When in 1632 Sigismund Vasa died, Marco Scacchi was nominated the maestro di cappella by his son and successor Ladislaus IV¹⁵, and remained in that post throughout the King's reign, as well as, for a brief period, under the reign of John II Casimir. It is now assumed that Scacchi remained in Poland from the end of 1624 until 1649 or even 1650, as the royal maestro di cappella from 1632. After his departure for Italy, he worked in Rome and mainly in his native Gallese. It was there that he taught Angelo Berardi, a young Italian composer and theorist who played a part in spreading his master's theoretical ideas in Italy. Scacchi never returned to Poland; he died in Gallese in 1662¹⁶.

9 See Hellmut Federhofer, *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, in: *Mf* 3 (1949), p. 210 ff.

10 B. Przybyszewska-Jarmińska, *La corte reale dei Vasa a Varsavia come un centro dell'educazione musicale*, in: Kazimierz Sabik (ed.), *Actes du Congrès International »Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque«*, Varsovie 1997, pp. 577–588.

11 Brian Brooks, *Étienne Nau, Breslau 114 and the early 17th-century solo violin fantasia*, in: *EM* 32 (2004), pp. 56–57.

12 See Barbara Wiermann, *Die Musiksammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*, in: *SJb* 30 (2008), p. 109.

13 Brooks (footnote 11), p. 58.

14 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski* [Music under Patronage of Polish Vasas. Marcin Mielczewski], Warszawa 2011, p. 7.

15 Szwejkowski (footnote 1), pp. 104–105.

16 Aleksandra Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria* [In church, in palace room, and in theatre. Marco Scacchi. Life, music, theory], Kraków 2010, pp. 81–83, 90–142.

During his employment at the court of Ladislaus IV, Scacchi was accustomed to send his works to be printed in Italy. Out of the larger number of his authorial prints which were once in existence, works extant today include *Missarum quatuor vocibus liber primus* (Rome 1633) and an incomplete collection of *Madrigali a cinque voci* (Venice 1634). Scacchi's compositions are also known from printed anthologies, editions in musical / theoretical works and from manuscript copies; these will be discussed later. Unfortunately, the *drammi per musica* composed by Marco Scacchi and performed at the court of Ladislaus IV have not survived to our day. However, his writings on the theory of music have come down to us as prints and partly in manuscript form¹⁷. These contributed significantly both to making Scacchi's name famous in Europe, including the areas of Silesia, Saxony and Thuringia, and to spreading abroad his own compositions, as well as compositions by other musicians working in the ensemble under his direction.

The reception of the music associated with the Vasa courts in Poland varied in intensity between these three regions. This was largely the result of the different histories of their relationships with the Commonwealth of Poland and Lithuania.

Silesia obviously had the closest ties with Poland, since it was still part of it in the fourteenth century (by the seventeenth century, when it belonged to the Czech Kingdom, it formed together with it a dominion of the Austrian Habsburgs). A significant percentage of the inhabitants of Silesia were Polish-speaking; traditionally there were strong trade contacts between the Commonwealth and Breslau and – what seems extremely important in that multi-faith region – the Roman Catholic bishopric of Breslau

17 They made a subject of interest of musicians starting from the eighteenth century (first of all of Johann Mattheson, *Critica Musica* II, Hamburg 1725, reprint Amsterdam 1964, pp.77–83) and many musicologists from different countries. In the large bibliography there are among others: Hellmut Federhofer, *Marco Scacchi's »Cribrum musicum« (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: Horst Heussner (ed.), *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag*, Kassel etc. 1964, pp.76–90; Carl Dahlhaus, *»Cribrum musicum«*. *Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: idem and W. Wiora (eds.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, Kassel etc. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 16), pp. 108–112; Claude V. Palisca, *Marco Scacchi's Defense of Modern Music (1649)*, in: Laurence D. Berman and E. Forbes (eds.), *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honour of A. Tilmann Merrit by Sundry Hands*, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 189–235; Zygmunt M. Szwejkowski, *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego [Musica moderna as understood by Marco Scacchi]*, Kraków 1977; Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Warsaw 1649, new Italian-Polish and Italian-English edition by Tim Carter and Z.M. Szwejkowski, *Polemiki wokół »musica moderna« [Polemics on the »Musica Moderna«]*, Kraków 1993 (= Practica Musica 1); B. Przybyszewska-Jarmińska, *Recepcja repertuaru kapeli Władysława IV Wazy w Europie Środkowej i Północnej w świetle »Iudicium Cribri musici« Marka Scacchiego [The Reception of the Repertoire of the Cappella of King Władysław IV Vasa in Central and Northern Europe in the Light of »Iudicium Cribri Musici« by Marco Scacchi]*, in: *Barok* 1 (1994), pp.95–102; Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert*, in: *SJb* 17 (1995), pp.63–79; Michael Heinemann, *Der Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert Musiktheorie und kompositorische Praxis im protestantischen Deutschland des 17. Jahrhunderts*, Bd. 2. *Edition der Texte*, Habilitationsschrift TU Berlin 1996, unpublished; Z. M. Szwejkowski, *Marco Scacchi and his Pupils on the Polychoral Technique*, in: *Musica Iagellonica* 2 (1997), pp. 131–150; Aleksandra Patalas, *Missa parodia w twórczości Monteverdiego i Scacchiego w świetle teorii Angela Berardiego [The Missa parodia in the Œuvres of Monteverdi and Scacchi in the Light of the Theory of Angelo Berardi]*, in: *Muzyka* 43 (1998), pp. 47–64; eadem, *W poszukiwaniu formy krytyki. »Cribrum musicum« Marco Scacchiego i »Censura« Filippo Kesperlego [A Quest for the form of criticism of »Cribrum musicum« by Marco Scacchi and »Censura« by Filippo Kesperle]*, in: Zofia Fabiańska et al. (eds.), *Donum Natalicum Studio Thaddaeo Przybylski Octogenario Dedicata*, Kraków 2007; eadem, *The Writing of Marco Scacchi and the Problem of Reception of Italian Music Theory in the Polish-Lithuanian Commonwealth and in Neighbouring Countries during the Baroque Era*, in: *Early Music. Context and Ideas* 2, Kraków 2008, pp. 409–437; eadem, *W kościele* (footnote 16).

remained a part of the Polish Gniezno archbishopric, while the bishop during the relevant period was the brother of the King Ladislaus IV of Poland, Prince Karol Ferdinand.

Evidence confirms the existence of close trade and official contacts between Silesia and the Commonwealth of Poland and Lithuania, and these included the royal court. Representatives of the royal family with their retinues visited Breslau and other cities in the region; in particular, there were visits by Ladislaus IV as king (in 1638) and earlier, as prince (in 1618, 1624 and 1625), and Karol Ferdinand, bishop of Breslau, in 1637, in 1650 and in 1652–1653, spent in total about two years in Silesia, not visiting however Breslau. Obviously, there were also contacts between Catholics in Silesia and those in the Commonwealth, including the hierarchs from the Breslau chapter and bishop Karol Ferdinand and his circle, in addition to contacts between monks from different orders with monasteries in Silesia and Poland. However, the sources available to us at present indicate that the activities of the musicians from the Lutheran communities in Silesia were of particular importance in promoting the reception of music by composers from the entourage of Ladislaus IV and his brothers (John II Casimir and bishop Karol Ferdinand) – in particular, musicians from the churches of St Elizabeth and St Mary Magdalene in Breslau¹⁸.

These activities intensified in the 1640s, probably in connection with the famous debate on the theory of music between Marco Scacchi and Paul Siefert initiated by Scacchi's *Cribrum musicum* (Venice 1643). This polemic also attracted the attention of musicians active in various duchies of Saxony and Thuringia and as a consequence led to correspondence and personal contacts between them and Scacchi. As I will try to show, this may have led to the flow of compositions by musicians under the patronage of the Polish Vasas to those regions.

It is thought that, in view of the personal conflict between Kaspar Förster Sr (ca 1574–1652) and Paul Siefert (1586–1666), respectively chapel master and organist at the Marian church in Gdańsk, and the hostility to the quarrelsome Siefert among local musicians, it was Förster who persuaded Scacchi, with whom he had a close acquaintance and whose trust he had, to write and publish the criticism of Siefert's *Psalmen Davids, nach französischer Melodey componieret* [...] (Gdańsk 1640)¹⁹.

It has only recently been noted that the Venetian print of Scacchi's essay was also in circulation as a result of its publication by Johan van Meurs of Antwerp and Kaspar Förster of Gdańsk, and that it was

18 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalale źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu* [Extant Sources for the History of Music in Seventeenth-Century Poland from the Collections of the Former Stadtbibliothek in Breslau], in: *Muzyka* 39 (1994), pp. 3–10; eadem, *Die Überlieferung der geistlichen Musik von Marcin Mielczewski († 1651) in Schlesien, Mähren und Sachsen*, in: *JbMBM* 2004, pp. 261–271; Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 14); B. Przybyszewska-Jarmińska, *Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu* [Copies and Elaborations of Compositions by Marcin Mielczewski and other Musicians of the Polish Vasas in the Seventeenth-century Musical Collection of the Church of St Maria Magdalena in Breslau], in: *Muzyka* 51 (2006), pp. 117–146.

19 See Max Seiffert, *Paul Siefert 1586–1666. Biographische Skizze*, in: *VfMw* 6 (1891), pp. 403–420; Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= *Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens* 15), pp. 143 ff.; Danuta Popinigis, *Sylwetka Pawła Sieferta w świetle źródeł* [A Profile of Paul Siefert in the Light of Known Sources], in: *Muzyka w Gdańsku uczoraj i dziś* 1, Gdańsk 1988 (= *Kultura muzyczna północnych ziem Polski* 3), pp. 57–71; A. Patalas, *W poszukiwaniu* (footnote 17).

included as such in the catalogue of books at the Frankfurt book fair in 1646²⁰. It is highly probable that these editions did not appear until 1645 and that it was they, together with the title pages of these two bookseller-publishers, which were distributed in Northern and Central Europe. The campaign to send these editions to various important musicians and centres of that region was headed by Förster, who by then was suffering from a very serious eye disease; we may thus suppose that he was helped in that task by his son Georg, who just at that time (in 1643) was taking over from his father the bookshop and the publishing business. This campaign undoubtedly promoted Scacchi and his theoretical ideas, but it seems that primarily this was an attempt to damage the reputation of Siefert, to ensure that he would not be a threat as a rival to Kaspar Förster Jr, son of Kaspar Förster Sr, in the forthcoming competition for the post of chapel master at the Marian church in Gdańsk; at the same time, this was an opportunity to promote the newly created Förster publishing house²¹.

The propaganda campaign resulted in a number of letters being sent to Förster Sr, to Christian Schirmer, his acquaintance in Gdańsk, and directly to Scacchi, by musicians from various centres in that part of Europe, who in general and to a greater or lesser degree supported the Polish king's chapel master. Scacchi collected 16 of these letters and published them as *Judicium Cribri musici* (Warsaw, no date, most probably 1649) immediately before leaving Poland²². The earliest letter in the collection dates from January 1646 and the latest from January 1649. Since most letters were sent during the middle and the second half of 1646, we may hypothesise that they were the result of the campaign of sending the Scacchi print at the turn of 1646.

The list of authors of letters published in *Judicium Cribri musici* includes (in the order in which the letters appear in the collection): Heinrich Schütz, then chapel master of the Saxon Elector court ensemble, residing mainly in Dresden and Weissenfels (2 letters), Valentin Thilo, humanist from Königsberg (1), Laurentius Starck, musician from Anklam (2), Tobias Michael, cantor at the church of St Thomas in Leipzig (2), Benjaminus Ducius from Opole who worked as a cantor in Byczyna in Upper Silesia (1), David Cracovita, organist at the Marian church in Thorn/Toruń (1), Christoph Werner, cantor at the church of St Catherine in Gdańsk (1), an anonymous musician from Stockholm on behalf of Swedish royal

20 At the book fair in Frankfurt in 1646 one could obtain *Cribrum musicum* by publishers in Venice (A. Vincenti), Antwerp (J. Meursius) and Gdańsk (K. Förster). See Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, reprint Hilversum 1965, p. 72, item 1288 (there were also four other items relating to Scacchi's compositions, also published in collaboration by these three publishers); see also Patalas, *The Writing of Marco Scacchi* (footnote 17), pp. 416–417. It is also worth adding the information for which I am grateful to Jerzy M. Michalak, which confirms that there existed copies of *Cribrum musicum* where Gdańsk was given as the place of publication. See M. C. Hanow, *Abgesonderte Monatliche und Wöchentliche Danziger Erfahrungen von den Jahren 1741 und 1742 mit einigen Erläuterungen mancherley ungemeyner natürlicher Begebenheiten begleitet* with an index of prints published in Gdańsk in 1643 including »Marc. Schacchii Cribrum Musicum ad Triticum Pa. Syferti Fol.«.

21 See B. Przybyszewska-Jarmińska, *Kompozytorzy krytykami. Pytając o motywacje uczestników słynnych sporów wokół siedemnastowiecznej »musica moderna«* [Composers as Critics. Asking about Reasons of the Participants of Famous Polemics on the Seventeenth-Century »Musica Moderna«], in: Michał Bristiger et al. (eds.), *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, Zielona Góra 2009, pp. 50–54.

22 See Wolfram Steude, *Wrocławski organista Ambrosius Profius (1589–1661) jako edytor i wydawca muzyki wokalnej XVII wieku* [The Breslau Organist Ambrosius Profius (1589–1661) as an Editor and Publisher of Vocal Seventeenth-Century Music], in: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu*, Wrocław 1992, pp. 51–59; Przybyszewska-Jarmińska, *Recepcja* (footnote 17); Werbeck (ibidem).

chapel master Andreas Düben²³ (1), Maciej Rymkovijs / Rimkovijs (Rymkowicz)²⁴, who came from the Duchy of Prussia (Marggrabowa, now Olecko), a musician working then in Vilnius, who later became a cantor in Königsberg²⁵ (2), and Ambrosius Profe, organist at the church of St Elizabeth in Breslau (1).

Nearly all the correspondents expressed interest in buying Scacchi's compositions, or asked directly to have them sent to them. Some provided information about the performances of his works which had already taken place in their cities, some wrote about musicians from other centres who had received Scacchi's *Cribrum musicum* through their mediation, some requested to have it sent to them.

It is undoubtedly the case that, owing to *Cribrum musicum* itself, as well as Scacchi's further writings which arose out of the conflict with Siefert, he became a composer and theorist of music known not only in the Commonwealth of Poland and Lithuania (including Gdańsk), but also in various centres based on the Baltic and Northern Seas, such as Anklam, Stralsund, Hamburg²⁶, Copenhagen, Amsterdam, Stockholm, and the areas of particular interest in this article: Saxony, Thuringia and Silesia.

The facts that Heinrich Schütz wrote above mentioned letters and that he tried to avoid to be an arbiter in the polemic have been known for a long time²⁷. There are also testimonies of his interest for Scacchi's output. Writing in the introduction to *Geistliche Chormusik* (Dresden 1648), Schütz referring to a treatise on counterpoint which was announced by Scacchi in his *Cribrum musicum* but never published, informs us that the chapel master of Laudislaus IV was a musician »well known to him, both in theory and in practice«²⁸. However, as far as the practice is concerned, it seems that that acquaintance was relatively new. In a letter published in *Iudicium Cribri musici*, written to Christian Schirmer from Kalbe near Magdeburg on 7 September 1646, during a journey, Schütz requested, among other things, that Kaspar Förster Sr should obtain for him Scacchi's published Masses as well as his sacred concertos and madrigals²⁹. In the second of the letters published in that collection (which was sent from Dresden in 1648 without a precise date) he thanked the bookseller and chapel master from Gdańsk for his promise to send the compositions he wanted, and asked for a similar favour for August Fontana, his successor as chapel master at the Danish royal court, who had just visited him in Dresden³⁰.

23 In the only known manuscript copy of the print by mistake the name sounds »Triben«.

24 In the source the name by mistake sounds »Kimkovijs«, and in such form was mentioned among others in: Przybyszewska-Jarmińska, *Recepcja* (footnote 17), p. 97; Werbeck (footnote 17), p. 73.

25 See EitnerQ 8 (1903), p. 239; Georg Küsel, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg in Pr.*, Königsberg 1923 (= Königsberger Studien zur Musikwissenschaft 2), pp. 26, 38.

26 Letters relating to the conflict were held in the collection of Thomas Selle, who was active there from 1641 as a cantor at the Johanneum.

27 Hans Joachim Moser has written about the relationship between the musicians (Moser, p. 161) and recently Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, pp. 90–94; Werbeck (footnote 17), pp. 73–75.

28 Heinrich Schütz, *Geistliche Chor-Musik*, Dresden 1648: Preface: »[...] ein, mir wohlbekandter / so wohl in Theoria als Praxi hochehrfahner Musicus«. See Schütz GBr, p. 195, Schütz Dok, p. 280.

29 »Quandoquidem vero mihi innotuit praedictum Dominum Scacchi aliquas missas in lucem edidisse, eundem Dominum Forsterum humanissime peto, ut has mihi pro gratissima persolutione procuret, item (quia hactenus parum vel nihil ex illius concertis et madrigalibus vidi) ex illius scriptis compositionibus saltem aliquid mihi communicet, quod mihi quam gratissimum erit« (Marco Scacchi, *Iudicium Cribri musici* Warsaw [1649], letter II: »Datum Kalbae in archiepiscopali civitate, 7 septembris anno 1646«). See Schütz GBr, p. 170, Schütz Dok, p. 244f.

30 »Porro summas habeo gratias pro humanissima Domini Forsteri facta promissione, qui se mihi aliquot Domini Marci Scacchi compositiones, praesertim missas in folio regali ad pulpitem decantandas procuraturum recepit, qua de re cum quodam quoque musico Danico (qui hactenus apud me aliquandiu Dresdae, cuius nomen Augustinus Fontana,

Although we have no confirmation of this in the sources, it is highly probable that it was owing to the involvement of Heinrich Schütz, or the publicity gained by Scacchi in Saxony and Thuringia through his argument with Siefert, that Adam Drese (ca. 1620 in Thuringia, died 1701 in Arnstadt)³¹, the young chapel master of the Weimar ensemble belonging to Duke Wilhelm IV of Sachsen-Weimar, arrived in Warsaw. We do not know exactly when he was a pupil of Marco Scacchi, and there is no confirmation of this in any of the Polish sources, but this was common knowledge among German musicians as late as the eighteenth century and is confirmed in the inventory of court musicalia (no longer extant) made by Adam Drese and his colleagues from the Weimar ensemble in 1662, after the death of Duke Wilhelm IV³².

In view of the dates of the publication of Drese's early compositions and the period of Scacchi's stay in Poland, it seems that Drese's visit to the court of Ladislaus IV may have taken place in 1647, immediately after Heinrich Schütz's visit to Weimar (at the turn of 1647), where the chapel master from Dresden participated in the celebrations of the birthday of Eleonora Dorothea, wife of Duke Wilhelm (in the February of 1647)³³. The inventory referred to earlier confirms that returning from Poland to Weimar Drese brought with him compositions from the repertoire of the Polish royal court. It is highly probable that these included instrumental compositions by Francesco Gigli (Franciscus Lilius), a musician at the court of Sigismund III Vasa and chapel master of Wawel Cathedral in Kraków from 1630 until his death in 1657, as well as those by musicians of Polish origin (such as Marcin Mielczewski, whose name appears in that inventory as »Mikephski«). It is possible that these provided the basis for the copy of what is now the only known preserved composition for an instrumental ensemble (aria for two violins) by Lilius, as well as arias and canzonas by unidentified composers with Polish-sounding distorted surnames, preserved in the manuscript book of scores at the Herzog-August-Bibliothek (Cod. Guelf. 34.7 Aug. 2°). The collection, which includes about 100 compositions for instrumental ensembles, mainly by composers associated with Central European courts, was created by Jakob Ludwig (1623–1698), who from at least 1653 was employed as a singer (tenor) at the court of August, Duke of Brunswick-Lüneburg, who resided mainly in Wolfenbüttel and in Gotha. Ludwig dedicated his work to August and his wife Duchess Sophie Elizabeth on the occasion of the Duke's birthday in 1662 in Gotha³⁴.

commoratus est) egi ac pactus sum, ut si ipse Dantiscum in persona propria non venerit, saltem Domino Antonio Gratta per litteras significabit atque meam voluntatem explicabit, ut coemat aliqua musicalia« (Scacchi ibidem, letter III: »Anno 1648«). See Schütz GBr, p. 189 f., Schütz Dok, p. 288.

31 WaltherL, p. 217: »Drese (Adam) wurde in seiner Jugend von Wilhelmo IV. Hertzogen zu Sachsen-Weimar, nach Warschau zu dem Königl. Polnischen Capellmeister, Marco Scacchi, geschicket, um von selbigem in der Music zu profitiren, und hierauf zu seinem Capellmeister angenommen.«

32 Eberhard Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: SJB 10 (1988), pp. 62–85; see p. 75: in the inventory, under ref. No. 267 (originally No. 74): »Viel unterschiedene feine Sonaten von 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 undt mehren stimmen, unterschiedener Authores, als: Schmelzters, Bertali, Davit Pohl, Caspar Kerll, Mikephski, Valentini, Clemens, Arnoldt. und anderer«. These works were supposed to have been brought to Weimar from Warsaw by Adam Drese, when he was returning after studying with Marco Scacchi. See also Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeburg and Leipzig 1921 (= Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für Musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg 1), p. 158; the surname, probably referring to Mielczewski, is given as »Milepski«. The same also in: Adolf Chybiński, *Canzona instrumentalna Marcina Mielczewskiego* [Instrumental Canzona by Marcin Mielczewski], in: *Mysł Muzyczna* 1928 nos. 1–3, reprint in: Z. M. Szwejkowski (ed.), *Marcin Mielczewski. Studia*, Kraków 1999 (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 7), p. 220.

33 See for example Moser, p. 168.

It may be the case that Adam Drese also brought with him vocal works performed at the courts of the Polish Vasas. We do know that on his journey back from Warsaw, probably towards the end of the 1640s (perhaps in 1648) he visited Jena. There Johannes Havemann published his anthology *Erster Theil Geistlicher Concerten mit 1, 2, 3, 4, 5, 6 und 7 Stimmen [...]* aus den berühmtesten, italiänischen und andern Autoribus in 1659³⁵. Alongside works by Italian composers (such as Giovanni Francesco Capello, Gasparo Casati, Giovanni Cocci, Paolo Cornetti, Giovanni Pietro Finetti, Alessandro Grandi, Claudio Monteverdi, Antonio Rigatti, Giovanni Rovetta, Simone Vesi), it also contains compositions by Alberik Mazak and Johannes Stadlmayr who were employed in imperial Austria, as well as the church concerto *Deus in nomine tuo* for bass, 2 violins, bassoon and basso continuo by Marcin Mielczewski. Mielczewski's works were also present in Merseburg, although we do not know which works these were and how they found their way there. However, we do know that a city lawyer called Herzog did possess such works in the first half of the eighteenth century, during the lifetime of Johann Gottfried Walther³⁶.

To return to Heinrich Schütz: according to my hypothesis, as a former chapel master at the court of the king of Denmark (during the years 1633–1635 and 1642–1644), he may have influenced the appointment to that post of Kaspar Jr, the son of Kaspar Förster Sr from Gdańsk³⁷. That outstanding singer and composer studied with Giacomo Carissimi in Rome, and after more than a dozen years of employment in the ensemble of the Polish kings under the direction of Marco Scacchi and after the latter's departure under Bartłomiej Pękiel, he became maestro di cappella at the court of Frederick III, King of Denmark, in 1652 (he remained in that post during the years 1652–1656 and 1660–1667)³⁸. There, during the 1660s, his pupil was Johann Philipp Krieger (1649–1725), who, after leaving Denmark, frequently moved location and collected works by various Italian and German composers wherever he went³⁹. In the list of sacred music which was in use of Krieger as a chapel master in Weißenfels in 1684–1725 alongside his own compositions, there are many items by other musicians, among them those by Krieger's master from Copenhagen, Kaspar Förster Jr⁴⁰. Thus, if my hypothesis is correct and it was Schütz who supported Förster's candidature for the post of the royal chapel master in Denmark

34 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Rękopiśmienna księga partytur D-W Cod. Guelf. 34.7 Aug. 2^o jako źródło muzyki instrumentalnej Franciszka Liliusa oraz innych twórców związanych w XVII wieku z Rzeczpospolitą* [The Ms. Scores D-W Cod. Guelf. 34.7 Aug. 2^o as the Source of Instrumental Music by Francisus Lilius and Other Composers with Links to the Seventeenth-Century Commonwealth of Poland and Lithuania], in: *Muzyka* 53 (2008), pp. 139–150.

35 RISM B/I 1659³.

36 Ernst Ludwig Gerber, *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, vol. 3, new edition by Othmar Wessely, Graz 1966, p. 427.

37 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Musica moderna – the Ways of Dissemination in the Baltic Centres*, in: Ekkehard Ochs et al. (eds.), *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993*, St. Augustin 1996 (= *Deutsche Musik im Osten* 8), p. 417.

38 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Kasper Förster jun. Zarys biografii* [Kasper Förster Junior. A Biographical Sketch], in: *Muzyka* 32 (1987), pp. 3–19; Jerzy M. Michalak, *Zwischen Kunst und Alltag. Caspar Förster der ältere, seine Familie und Verwandtschaft*, in: Danuta Szlagowska (ed.), *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den »cori spezzati« zum konzertierenden Stil*, Gdańsk 2004, pp. 205–212; idem, *Od Förstera do Frühlinga. Przyczynki do dziejów życia muzycznego i teatralnego dawnego Gdańska* [From Förster to Frühling. Contributions to the History of Musical and Theatrical Life in the Old Gdańsk], Gdańsk 2009 (= *Kultura muzyczna północnych ziem Polski* 12), pp. 29–37.

39 See Max Seiffert, Preface in: Johann Philipp Krieger 1649–1735, *21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, new edition by Hans Joachim Moser, Wiesbaden-Graz 1958 (= *DDT* 53/54), pp. V–XV.

40 Ibidem, pp. LV–LVI.

or at least advised him to accept the proposition, he indirectly contributed to the transmission of his compositions (perhaps partly composed still at the court in Warsaw) to Weißenfels.

It was probably during the second half of the 1640s that the compositions from the Polish royal court, primarily those by Marco Scacchi, reached Leipzig. In the aforementioned collection of letters concerning the conflict between Scacchi and Siefert there are two by Tobias Michael. In a letter sent from Leipzig on 17 June 1647 he wrote that he would very much like to see the published works by Marco Scacchi, which he would buy for a goodly sum⁴¹, which were impossible to obtain in that city.

It seems, however, that at that time, even in Leipzig, Michael could have had access to the German-language contrafactures of madrigals for five voices by Scacchi, in the anthologies produced by Ambrosius Profe, organist at the Lutheran church of St Elizabeth in Wrocław. It was probably in the case of *Cunis solennibus Jesuli* (1646)⁴² and especially *Vierter Theil geistlicher Concerten und Harmonien* (Leipzig 1646)⁴³. They included four such compositions, originally published with an Italian text in Scacchi's authorial collection from 1634. As we know, all the madrigals from this edition (15), with German texts of religious content (different from those in Profe's edition), have been preserved in manuscript copy in the old library of St Elizabeth church in Breslau, from the nineteenth-century until the end of Second World War belonged to the Stadtbibliothek in Breslau, and is now held at the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, Slg. Bohn Mus. ms 197⁴⁴.

These two editions also seem to indicate that Profe was interested in Scacchi's works prior to the latter's polemic with Siefert, and in any case prior to Heinrich Schütz. When the master from Saxony in September 1646 wrote his first letter concerning *Cribrum musicum*, in which he announced that the print had been delayed and had only just reached him, the contrafactures of Scacchi's madrigals were already available in Profe's editions. The latter wrote to Scacchi from Wrocław on 4 January 1649, informing the Polish king's chapel master that he was in possession of the edition of his madrigals and that he had taken part in their performance (undoubtedly that was a performance of madrigals with German religious texts, those known from the manuscript from the Bohn collection or those published in the anthologies referred to earlier). Profe also informed his correspondent that he had not been able to buy other works by Scacchi in Venice: his madrigals, four-voice Masses (ed. 1633) and church concertos. He asked the addressee to send him works for one, two, three, four, five and six voices, which he was willing to pay for. The intermediary was to be a person in Warsaw, not mentioned by name but clearly known to both correspondents⁴⁵.

41 »Domini Marci Scacchii opera musica publici iuris facta libenter oculis videre manibusque meis tractare et ea si habere possem, iusto pretio comparare vellem« (Scacchi, *Judicium Cribri musici*, letter XVI: »Lipsiae, die 17 iunii anno 1647, stylo veteri« [27 VI 1647]).

42 RISM B/I 1646³.

43 RISM B/I 1646⁴.

44 See Adam Adrio, *Ambrosius Profe (1589–1661) als Herausgeber italienischer Musik seiner Zeit*, in: Heinrich Hüsch (ed.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, Regensburg 1962, pp. 20–27; Steude (footnote 22); Kristin Marie Sponheim, *The Anthologies of Ambrosius Profe (1589–1661) and the Transmission of the Italian Music in Germany*, PhD Yale University 1995; Tomasz Jeż, *Kontrafakture madrygałów w antologiach Ambrożego Profiusa* [Madrigal Contrafacta in the Anthologies of Ambrosius Profe], in: *Muzyka* 47 (2002), pp. 23–46, especially pp. 35–39, 42; idem, *The Italian Baroque Repertoire in St Elizabeth Church in Wrocław*, in: *Early Music. Context and Ideas* 2, Kraków 2008, pp. 399–408, especially pp. 402–403.

We do not know whether Profe's efforts were successful. On the other hand, it is a fact that more or less at the same time there appeared in Wrocław manuscript copies of at least some sacred works (church concertos and one Mass) by Scacchi, church concertos by Franciscus Lilius, and over 30 vocal-instrumental religious compositions⁴⁶ by Marcin Mielczewski, who at one time had been a musician at the court of Ladislaus IV Vasa, and from 1645 (or even earlier) was chapel master to Karol Ferdinand Vasa. However, copies of these works, now held at the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Slg. Bohn Ms. Mus. 197a, 197b, 197c, 197d, 197e (by Marco Scacchi), 167, 167a, 167b (by Franciscus Lilius) and 170 (by M[arcin] M[ielczewski])⁴⁷, were not part of Profe's collection, nor the collection of the church of St Elizabeth, with which he was associated, but were held at the church of St Mary Magdalene, while the cantor of that church, Michael Büttner, was involved in making the copies⁴⁸. It is highly probable that, for the reception of such a large group of compositions by musicians linked to the courts of the Polish Vasas, the contacts between the Silesian Protestant and Catholic communities, including those involving the bishop of Wrocław, Karol Ferdinand Vasa and his entourage, were of greatest significance. These could have taken place in the 1640s, or even 1630s, but a particularly good opportunity would have been provided by the visits of the bishop and his court to Silesia (primarily to Nysa and Opole) during the first half of the 1650s. The bishop's first longer visit to this area took place in the spring and summer of 1650 (about five months in total). At that time he was accompanied by a chapel led by Marcin Mielczewski. The musician died a year later in Warsaw and in his will (written in September 1651) he left all his compositional output to Karol Ferdinand Vasa. It is thus more than likely that during the bishop's second stay in Silesia, which lasted over one year (from 1652), compositions by the late chapel master as well as works by other composers of the Polish Vasas, including Scacchi and Franciscus Lilius, remained in the repertoire of that ensemble and were copied by local musicians⁴⁹. Single works by Mielczewski have been found in a number of manuscripts of Silesian provenance which have survived until the present (in particular this concerns two copies of *Missa super O gloriosa Domina*⁵⁰). A large collection of manuscript copies made in the seventeenth century in the circle of the church of St Mary Magdalene provides the best evidence of the interest shown by musicians from Breslau in the music

45 »Postquam enim elapso aliquot annorum spatio madrigalia quinque vocum Dominationis Tuae ad manus mihi pervenerunt et ego cantu musico ea cum aliis expressi, e vestigio Venetias scripsi et mihi compositiones ac alia eiusmodi concerta Dominationis Tuae acquirere et transmittenda curare constitui, sed nihil tamen consecutus sum. Quoniam vero a monacho quodam relatum mihi fuit Dominationem Tuam complures compositiones edidisse ac inter alia missas quasdam 4 vocum typis mandasse, maxime optarem habere prae caeteris compositiones Dominationis Tuae. [...] Rogo igitur amice Dominationem Tuam, ut si aliquid compositionis a sola, duabus, tribus, 4, 5, 6 vocibus superfluum habuerit, mihi communicare ac per bonum istum amicum, qui semper Varsoviae moratur, transmittere velit, qui certe aequo bonoque animo pretium pro eis exponet« (Scacchi, *Judicium Cribri musici*, lettera XVI: »Vratislaviae, quarta ianuarii anno 1649«).

46 Plus variants of them.

47 See Bohn 1890 (footnote 8).

48 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalale* (footnote 18); Greta Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit*, in: SJB 19 (1997), p. 23; Wiermann (footnote 18), pp. 356–372; Przybyszewska-Jarmińska, *Die Überlieferung* (footnote 18), pp. 262–269; eadem, *Odpisy* (footnote 18).

49 B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski – życie i dorobek* [Marcin Mielczewski – His Life and Works], in: Szwejkowski (footnote 32), pp. 7–26.

50 See PL-Wu, Ms. RM 6243, D-B Ms. Amalienbibliothek 600, f. 365–369, PL-Kj, Mus. Ms 40300 together with D-B, Ms. Mus. 40073.

composed in the third quarter of that century at the courts of the Polish Vasas. It is worth emphasising that the works preserved in that collection were not only collected but also performed, and in a number of cases adapted to local needs through changes in the verbal text, and at times in the musical setting as well. They thus travelled from the repertory of the chapels of the Catholic kings of Poland – Ladislaus IV and John II Casimir (former Jesuit and former cardinal) – and their brother Bishop Karol Ferdinand to the liturgy of the church of St Mary Magdalene, one of Breslau's two main Lutheran churches. We may only be thankful to fate that the character of seventeenth-century music was so universal, and that the Wrocław Protestant community was so receptive to good music regardless of its provenance, because that ensured the survival of compositions whose autographs and all other copies which might have been made in the Commonwealth have probably been irretrievably lost.

Translated by Zofia Weaver

Die deutsche Orgeltabulatur New York Public Library Mus. Res. MN T 131 und das Breslauer Musikleben des 17. Jahrhunderts

Barbara Wiermann

Im Jahr 1962 machte Friedrich Blume erstmalig auf eine bis dahin unbeachtete deutsche Orgeltabulatur der New York Public Library aufmerksam. Er beschrieb die Quelle und ordnete sie in ihre Zeit ein¹. In einem weiteren Artikel thematisierte er die in dem Manuskript überlieferten Werke von Michael Praetorius². Kein Musikwissenschaftler hat sich seither eingehend mit der Tabulatur beschäftigt, obwohl zahlreiche Fragen bis heute offen sind.

Im Folgenden möchte ich die Orgeltabulatur zunächst knapp vorstellen, dann die Provenienz und die musikalischen Aktivitäten ihres Besitzes skizzieren und die Handschrift abschließend in den Kontext des Breslauer Musiklebens einordnen.

Aufbau und Inhalt der Tabulatur

Die 44 Blätter umfassende Handschrift Mus. Res. MN T 131 wurde, wie Blume nur vermuten konnte, ursprünglich als Rechnungsbuch angelegt. Auf den Seiten fol. 1^v und 2^r, die in der von Blume eingesehenen Mikrofilmkopie des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs fehlen, finden sich einzelne Rechnungseinträge, denen erst ab fol. 2^v Intavolierungen folgen. Mus. Res. MN T 131 umfasst 242 Werke: 171 Instrumentalstücke, 63 weltliche und acht geistliche Vokalwerke. Das Manuskript kann in drei Abschnitte unterteilt werden.

Der erste Abschnitt (Nr. 1–153) ist eine saubere Abschrift mit nur wenigen Korrekturen. Alle Stücke bis Nummer 128 sind laufend durchgezählt. Es handelt sich überwiegend um Tanzsätze – unter anderem 79 Couranten, 15 Ballette, elf Paduanen –, von denen nur wenige Komponistennamen aufweisen (vgl. Anhang 1). Zahlreiche Couranten tragen die Initialen »SL«. Zwischen den Tanzsätzen befinden sich einige anonym überlieferte weltliche Lieder und eine anonyme Psalmvertonung »Ihr Gewaltigen von Macht«. Alle Stücke, bis auf das Eingangswerk, sind in der Intavolierung auf zwei Stimmen reduziert.

Der zweite Abschnitt (Nr. 154–225)³ setzt sich schon durch eine andere Aufteilung der Seite vom ersten ab⁴. Während dort jede Seite separat beschrieben ist, laufen die Systeme nun über die Doppelseiten. Zudem sind die Intavolierungen wesentlich ausführlicher. Der musikalische Text ist nicht länger auf zwei Stimmen reduziert, sondern umfasst alle Stimmen. Der Schreiber übernahm zudem präzise die Angaben zur Besetzung. Der Wechsel im Stil der Intavolierung korrespondiert mit Veränderungen im Repertoire:

1 Friedrich Blume, *Die Handschrift T 131 der New York Public Library*, in: Heinrich Hüsch (Hrsg.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, Regensburg 1962, S. 51–66.

2 Friedrich Blume, *Eine Tabulaturquelle für Michael Praetorius*, in: *Mf* 15 (1962), S. 45–48.

3 Ab Nr. 129 liegt keine durchgehende Nummerierung der Werke mehr vor. Die Zählung wurde von mir zur besseren Orientierung vorgenommen.

4 Vgl. hierzu Blumes Diskussion (wie Anm. 1, S. 52) der Entwicklung der deutschen Orgeltabulatur.

Im zweiten Abschnitt liegen wesentlich längere und komplexere Kompositionen vor. Anstelle von Tanzsätzen finden wir Sinfonien, Canzonen, zahlreiche weltliche Lieder und einige geistliche Stücke.

Während die Werke des ersten Abschnitts schwer zu identifizieren sind, ist die Sachlage im zweiten Abschnitt deutlich einfacher. Der Schreiber gab für zahlreiche Werke die Komponistennamen an und arbeitete, wie in Anhang 2 zu sehen, relativ systematisch nach ihm vorliegenden Drucken. Blume identifizierte die meisten der Sinfonien als Instrumentaleinleitungen und Zwischenspiele zu Werken aus Michael Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (Wolfenbüttel 1619). Die Nummern 159–179 entstammen Johann Nauwachs *Erstem Theil Teutscher Villanellen* (Dresden 1627). Fünf Stücke wurden aus Johann Hermann Scheins *Diletti pastorali* (Leipzig 1624) entnommen. Offensichtlich kopierte der Schreiber in diesem Abschnitt der Tabulatur systematisch aus Drucken, zu denen er Zugang hatte. Die enge Verbindung zwischen Druck und Handschrift zeigt sich daran, dass die Werke von Nauwach und Schein mit der Originalnummerierung versehen sind. Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Abschnitt die Nummern 210 bis 219 (Anhang 3). Aufgrund einer separaten Zählung scheinen auch sie aus einem Druck zu stammen, der allerdings bislang nicht ermittelt werden konnte. Bereits Blume wies darauf hin, dass es sich hierbei möglicherweise um Martin Manigelius' Sammlung *Missus musicus decadis primae schöner neuer und lustiger Hirtenlieder* à 3 handelt, die 1626 in Gross' Messkatalog für die Leipziger Frühjahrsmesse angekündigt war, von der jedoch kein Exemplar mehr nachweisbar ist⁵.

Zwischen den Werken von Praetorius, Nauwach, Schein und vermutlich Manigelius befinden sich immer wieder einige nicht zu identifizierende Kompositionen. Zwei von ihnen sind datiert: Nr. 221 auf den 2. Januar 1635 und Nr. 224 auf den 21. Juni 1636. Der zweite Abschnitt schließt mit einer Seite »Textus variij« (fol. 37^v). Es handelt sich um lateinische Psalmverse, deren Funktion an dieser Stelle ungeklärt ist. Die folgenden vier Seiten sind leer.

Wie in Anhang 4 zu sehen, umfasst der dritte Abschnitt der Tabulatur (Nr. 226–242) Instrumentalsätze, die aus geistlichen Vokalwerken von Praetorius, Staden und Schein stammen. Hinzu kommen einige bruchstückhafte Kompositionen. Die Intavolierungen sind zum Teil wie im ersten Abschnitt mit einer Reduzierung des musikalischen Satzes auf zwei Stimmen verbunden, geben aber zum Teil die Werkabschnitte auch in vollständiger Stimmenzahl wieder. Zudem finden sich Tabulturen, die explizit als »Mittelstimmen« gekennzeichnet sind (zum Beispiel Nr. 239). Angaben zur Besetzung der Werke fehlen.

Die starken Reduzierungen im ersten und dritten Abschnitt deuten darauf hin, dass der Schreiber anderes Stimmenmaterial ergänzt und die Handschrift selbst nur für Begleitzwecke angelegt hat. Von wenigen Ausnahme abgesehen, auf die ich später zu sprechen kommen werde, ist der Verbleib der weiteren Stimmen unbekannt. Trotz der klar zu trennenden Abschnitte der Tabulatur kann es, entgegen Blumes Zweifeln, als sicher gelten, dass das Manuskript durchgehend von einer Hand geschrieben wurde und die Veränderungen im Schriftbild auf eine zeitliche Entwicklung und auf die Unterschiede zwischen Rein- und Konzeptschrift zurückzuführen sind⁶.

5 Albert Göhler (*Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Reprint Hilversum 1965, S. 82) nennt für die Sammlung einen Eintrag im Gross'schen Katalog für die Leipziger Frühjahrsmesse 1626. Vgl. auch Blume (wie Anm. 1), S. 61–62. – Manigelius wurde in Sprottau in Niederschlesien geboren. Er studierte seit November 1620 an der Universität Wittenberg, wo er 1627 den Magistergrad erwarb. Zum weiteren Werdegang notiert die Matrikel »pastor in salinis archiep. Magdeb. minorib.«. Vgl. Bernhard Weissenborn, *Album Academiae Vitebergensis. Jüngere Reihe*, Bd. 1.1, Wittenberg 1934 (= Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt 14), S. 247.

6 Vgl. Blume (wie Anm. 1), S. 53.

In seiner Beurteilung der Handschrift kommt Blume zu dem Schluss, die Tabulatur stamme aus dem mitteldeutschen Raum und sei im Umkreis von Schein und Schütz entstanden⁷. Anhaltspunkt war für ihn in erster Linie die Repertoirezusammenstellung. Betrachtet man allerdings die Mischung aus süddeutschen, norddeutschen, mitteldeutschen und gegebenenfalls schlesischen Drucken, die der Tabulatur zugrunde liegen, erscheint die Zuordnung nicht zwingend, handelt es sich zumeist doch um Musikstücke, die im protestantischen Raum weit verbreitet waren.

Der Schreiber von Mus. Res. MN T 131

Die Tabulatur fand meine Aufmerksamkeit in erster Linie durch ihre schlesischen Anteile: die Liedersammlung, die gegebenenfalls Martin Manigelius zuzuordnen ist, und das Einzelwerk von Paul Schäffer (Nr. 1). Da weder die Stücke Manigelius' noch die Kompositionen Schäffers in ihrer Zeit weit zirkulierten, dienten sie mir als Indiz für eine schlesische Provenienz der Handschrift. Und in der Tat bestätigt sich eine Breslauer Provenienz durch die ersten zwei Rechnungsseiten, auf denen Ausgaben des Monats Januar 1607 vermerkt sind, die mit »Breßlaw« in Zusammenhang stehen. Ferner ist es nicht schwierig, die Tabulatur mit einem Teilbestand der Musikaliensammlung der Stadtbibliothek Breslau, heute aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin⁸, in Verbindung zu bringen. Unter der Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 166 liegen 35 geistliche und zwei weltliche Konzerte von Sebastian Lemle vor⁹. Es handelt sich überwiegend um autographe Tabulaturen und Stimmenmaterialien, zum Teil durch Einzelstimmen von weiteren Schreibern ergänzt. Die Handschrift der zahlreichen Tabulaturen stimmt mit den Schriftformen von Mus. Res. MN T 131 überein. Die Breslauer Materialien spiegeln auch die in der Tabulatur anzutreffenden Varianten und Entwicklungen der Schrift. Zudem finden sich in einzelnen Konzerten die Initialen »SL«¹⁰ für Sebastian Lemle in derselben verschränkten Form wie in Mus. Res. MN T 131. Damit ist für einen Großteil der Tänze aus dem ersten Abschnitt der Tabulatur der Komponist identifiziert.

Wer war Sebastian Lemle? Untersuchungen im Staatsarchiv Breslau führten zu folgenden Eckdaten seiner Vita: Sebastian Lemle wurde in Breslau geboren. Wie zahlreiche Breslauer Männer immatrikulierte er sich im April 1616 an der Universität Wittenberg¹¹. Am 31. Mai desselben Jahres bewilligte ihm der Rat der Stadt Breslau ein Stipendium zur Fortsetzung seines Jurastudiums an der Universität Leipzig, das am 8. April 1618 nochmals für zwei Jahre verlängert wurde¹². Wahrscheinlich blieb Lemle bis

7 Ebd., S. 63.

8 Zum Schicksal der Bestände im 20. Jahrhundert vgl. Aniel Kolbuszewska, *Historische Grundlagen der Musikaliensammlung in der Universitätsbibliothek zu Breslau*, in: Klaus-Wolfgang Niemöller u. H. Loos (Hrsg.), *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkungen mit den Nachbarn im Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*, Bonn 1994 (= Deutsche Musik im Osten 6), S. 295–302, und Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, [Holzgerlingen] 1999, S. 14 f.

9 Vgl. Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau 1890, S. 147–152.

10 Zum Beispiel in dem Konzert »Veni Sancte Spiritus« (Slg. Bohn Ms. mus. 166.35).

11 Vgl. auch Weissenborn (wie Anm. 5), S. 185.

12 Vgl. das *Stipendiaten Rechnungsbuch 1588–1668* im Archivum Panstwowe we Wrocławiu, Bestand Magistrat M. Wrocławiu, Signatur P 31, fol. 152 f. Vgl. auch Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559–1809 als Personen- und Ortsregister 1*, Leipzig 1909, S. 261.

1619 in Leipzig, wo er in dieser Zeit an akademischen Schriften beteiligt war¹³. Wir wissen wenig bis gar nichts über Lemles Rückkehr nach Breslau. Spuren seines weiteren Lebens lassen sich bisher nur im Breslauer Musikalienbestand nachweisen. Auf der Titelseite eines von ihm komponierten *Concertus Gratulatoris* »Singet fröhlich Gott, der unser Stärke ist« (Slg. Bohn Ms. mus. 166.34) unterzeichnete er »Sebastiano Lämblein, beyder Rechten Candidato und Philomuso«. Der Jurist und »Liebhaber der Wissenschaft und Künste« betrieb die Musik offensichtlich nicht als Beruf, sondern nur als Nebenbeschäftigung, der noch genauer nachzugehen sein wird.

Einige abschließende Worte, die sich nun für die Datierung von Mus. Res. MN T 131 ergeben: Der Zeitpunkt, zu dem Lemle die Tabulatur anzulegen begann, ist schwierig zu bestimmen. Als terminus post quem ist das Jahr 1607 anzusetzen, in dem der Band noch als Rechnungsbuch Verwendung fand. Wahrscheinlich gelangte das abgebrochene Rechnungsbuch erst nach Lemles Rückkehr aus dem Studium in seinen Besitz. Das wäre um 1619 gewesen. Nur ein Jahr zuvor war die jüngste verwendete Quelle des ersten Teils der Handschrift, Erasmus Widmanns *Musikalischer Kurtzweil*, veröffentlicht worden. So ist davon auszugehen, dass die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 Anfang der 1620er Jahre begonnen wurde. Wie die beiden bereits erwähnten datierten Abschriften zeigen, beschäftigte sich Lemle mit dem zweiten Teil der Tabulatur bis Mitte oder Ende der 1630er Jahre. Wann der dritte Abschnitt ergänzt wurde, ist nicht zu klären.

Exkurs: Lemles Musikalien und sein Engagement im Breslauer Musikleben

Das Musikleben Breslaus im 17. Jahrhundert ist in erster Linie durch die Musikalienbestände der vormaligen Breslauer Stadtbibliothek, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin, im Glinka-Museum Moskau und der Universitätsbibliothek Breslau aufbewahrt werden, dokumentiert¹⁴. Sie geben Einblick in das an den protestantischen Hauptkirchen St. Maria Magdalena, St. Elisabeth und St. Bernhardin sowie an einigen Nebenkirchen gepflegte Repertoire und werfen Licht auf die musikalischen Aktivitäten einzelner Persönlichkeiten – zu nennen wären in erster Linie der Kaufmann, Musikaliensammler und Elisabeth-Organist Ambrosius Profe und der Lehrer der Schule an St. Elisabeth, Daniel Sartorius¹⁵.

Sebastian Lemle ist eine weitere Person, deren Wirken im Breslauer Musikleben in den erhaltenen Musikalien dokumentiert ist. Bisher sind über 60 Musikhandschriften aus Lemles Hand nachzuweisen, die Rückschlüsse auf seine Tätigkeiten erlauben und einen wichtigen Kontext für die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 darstellen. Lemles Anteile an der Breslauer Musikaliensammlung zeugen zum einen von privatem Sammelinteresse; Handschriften, die der Jurist gemeinsam mit dem Kantor von St. Maria Magdalena, Michael Büttner, anlegte, deuten zum anderen aber auch auf Aktivitäten im Rahmen der

13 Siehe unter anderem Christoph Preibis, *Theatrum Ethicum. In gratiam nonnullorum virorum-Iuvenum literatissimorum apertum a Christophoro Preibisio Sprotta-Silesia, I. U. Doctore, Professore publico, & p. t. inclytæ Fucultatis Philosophicæ Decano*, Leipzig 1618; Christoph Preibis u. Sebastian Lemle, *Collegii Ethici Disputatio VII. Liberalitatis, Magnificentiae, Magnanimitatis Et Modestiae Naturam Continens / Sub Praesidio Christophori Preibisii Sprotta Silesii [...] Proposita a Sebastiano Lemlein / Vratislaviense Silesio [...]*, Leipzig 1617.

14 Zur Überlieferungssituation der Sammlung vgl. unter anderem Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 344–349.

15 Vgl. Barbara Wiermann, *Die Musikaliensammlung und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*, in: SJB 30 (2008), S. 93–109.

Kirchenmusik hin¹⁶. Das von Lemle zusammengetragene Repertoire dokumentiert in typischer Weise den Umbruch von der Motettentradition des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts hin zur Pflege konzertierender Musik. Einige Charakteristika seiner Sammlung seien im Folgenden anhand ausgewählter Handschriftengruppen diskutiert.

Die Anfänge von Lemles Sammeltätigkeit: Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 und die Stimmbücher Slg. Bohn Ms. mus. 23

Den Anfängen von Lemles Sammeltätigkeit sind die Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 und die Stimmbücher Ms. mus. 23 zuzuordnen, von Form und Inhalt her die traditionellsten Handschriften seiner Sammlung. Das Tabulaturbuch Slg. Bohn Ms. mus. 20 umfasst 378 Werke, überwiegend Motetten des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Erst am Ende des Bandes oder als nachträgliche Einfügung tauchen wenige moderne Konzertkompositionen auf, darunter Werke von Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz und Daniel Selich¹⁷. Der Band wurde mit Ausnahme von 20 Werken vollständig von Lemle geschrieben. Die Schriftentwicklung macht deutlich, dass der Jurist über einen längeren Zeitraum mit den Intavolierungen beschäftigt war, was auch der inhaltlichen Entwicklung des Tabulaturbuchs entspricht.

Die acht Stimmbücher Slg. Bohn Ms. mus. 23 umfassen 153 Werke. Gut zwei Drittel sind auch in der Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 enthalten, so dass von einer gemeinsamen Konzeption und Nutzung der Bände ausgegangen werden kann¹⁸. Wie in der Tabulatur zeichnet sich auch im Verlauf der Stimmbücher eine Entwicklung von mehrhörigen motettischen Werken hin zu Konzertkompositionen ab. Stärker noch als die Tabulatur tragen die Stimmbücher einen persönlichen Charakter. Lemle eröffnete das Stimmbuch *Quinta vox* mit sieben Versen, die als Zitat aus dem *Liber Apotheosis* des im 5. Jahrhundert nach Christus wirkenden Aurelius Prudentius Clemens identifiziert werden konnten (Verse 386–393)¹⁹. Die Zeilen des im Jahr 1613 erstmalig im deutschsprachigen Gebiet gedruckten Werkes vermitteln einen Eindruck von Lemles weitem Bildungshorizont²⁰. Ihr Inhalt, ein Lob auf die Musik, die mit unterschiedlichen Instrumenten Christus verherrlicht, rühmt und preist, deutet Lemles Motivation für seine musikalische Sammeltätigkeit und sein musikalisches Wirken an.

¹⁶ Zur Identifizierung der Handschrift Michael Büttners vgl. Greta Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit*, in SJB 19 (1997), S. 21–36, hier S. 23. Zu Büttners Wirken in Breslau und seiner Musikaliensammlung siehe Wiermann (wie Anm. 14), S. 349–372, zur Handschrift speziell ebd., S. 356–358.

¹⁷ Selichs Konzert *Das neugeborne Kindelein* (Nr. 22) stellt einen jüngeren Nachtrag von der Hand Büttners dar.

¹⁸ Bohn (wie Anm. 9, S. 74) weist zusätzlich auf einen Zusammenhang zwischen der Tabulatur 23 und den Stimmbüchern Slg. Bohn Ms. mus. 21 hin. Eine Schnittmenge von acht Werken erscheint im Vergleich zu einer Schnittmenge von über 100 Werken, wie sie zwischen Slg. Bohn Ms. mus. 20 und 23 zu finden ist, allerdings eher zufällig, so dass ein Bezug zwischen Slg. Bohn Ms. mus. 23 und 21 nicht zwingend ist.

¹⁹ Quidquid in aere cavo reboans tuba curva remugit,
quidquid ab arcano vomit ingens spiritus haustu,
quidquid casta chelys quidquid testudo resultat
organa disparibus calamis quod consona miscent,
aemula pastorum quod reddunt vocibus antra,
Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum
muta etiam fidibus sanctis animata loquuntur.

²⁰ *Aurelii Prudentii Clementis V. C. Opera: Noviter Ad Msc. Fidem Recensita, Interpolata, innumeris a mendis purgata, Notisque & Indice accurato illustrata* / A M Weitzio, P. L. [...], Hanau 1613.

Die Bände Slg. Bohn Ms. mus. 23 wurden in wesentlichen Teilen von Lemle selbst kopiert. Sein persönliches Interesse, ein vielfältiges Repertoire zusammenzutragen, zeigt sich jedoch auch daran, dass er andere Musiker und Musikliebhaber zu Eintragungen in seine Stimmbücher einlud. So wurden die beiden Teile von Samuel Scheidts Motette »Ich hebe meine Augen auf« (Nr. 117 und 118) von dem Breslauer Musiker Jacobus Grynaeus geschrieben²¹. Scheidts Motetten »Zion spricht, der Herr hat mein vergessen«, »Ein feste Burg ist unser Gott« und »Lobet den Herrn, denn er ist freundlich« (Nr. 120–122) tragen in den Stimmbüchern den Vermerk: »Sequentes tres motetas scribicurab: Paulus Clemens | Civis Vratisl: philomusos An: 1627 Mens. Oct.« Die Eintragungen belegen, wie das Sammeln von Musikstücken einen kommunikativen Prozess darstellte, der auf Austausch basierte. Dabei war Lemle offensichtlich nicht der einzige aktive Musikliebhaber; auch Paulus Clemens scheint die Musik nur nebenbei betrieben zu haben.

Die persönlichen Vermerke geben einen Anhaltspunkt für die Datierung der Stimmbücher. Clemens schrieb seine Stücke mit den Nummern 120–122, die sich im letzten Viertel der Bände befinden, im Oktober 1627. Zu Ende der 1620er Jahre dürfte die Handschrift wohl abgeschlossen gewesen sein. Aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen Tabulatur und Stimmbüchern ist für erstere ein ähnlicher Entstehungszeitraum anzunehmen. Wo und wie die Handschriften genutzt wurden, ist ungeklärt. Wenige Einträge des Kantors Michael Büttner belegen lediglich, dass die Materialien zu einem nicht zu benennenden Zeitpunkt in seinen oder den kirchlichen Besitz gelangten, sagen jedoch nichts über eine unmittelbare Verwendung an St. Maria Magdalena aus²².

Tabaturen und Stimmenmaterialien konzertierender Musik

Anhang 5 gibt Stimmenmaterialien und Tabaturen mit konzertierender Musik wieder, die von Sebastian Lemle allein oder unter seiner Beteiligung erstellt wurden. Das im Vergleich zu den Werken der Bände Slg. Bohn Mus. ms. 20 und Mus. ms. 23 moderne Repertoire umfasst Kompositionen der zentralen protestantischen Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Michael Praetorius, Heinrich Grimm und Melchior Franck. Hinzukommen einige wenige Kompositionen italienischer Meister, so von Lodovico Viadana, Giovanni Valentini,

21 Im Tenor-Stimmbuch heißt es nach Nr. 118: »Praeced: 2. Mot: Scrib: Jacobus Grynaeus Music: Vratis.« Die Tatsache, dass das Werk in der Tabulatur Slg. Bohn Ms. mus. 20 in der Handschrift Lemles auftaucht, deutet darauf hin, dass die Tabulatur nach den Stimmbüchern abgesetzt wurde.

22 Zu den Nachträgen Büttners gehört unter anderem der oben erwähnte Eintrag von Daniel Selichs Konzert »Das neugeborne Kindelein« (Nr. 22 der Tabulatur). Büttner selbst besaß einen 286 Kompositionen umfassenden Tabulaturband mit einem ähnlichem Repertoire (Slg. Bohn Ms. mus. 21), in dem entsprechende Werke für den Gebrauch in St. Maria Magdalena bereitgestellt wurden. Dass Lemle drei Kompositionen zu Büttners Sammlung beisteuerte, zeigt den frühen Austausch zwischen Musiker und Jurist. Es handelt sich um Nr. 4: Melchior Vulpius, »Jerusalem gaude gaudio magno«, Nr. 5: Thomas Fritsch, »Anima Christi sanctifica me« und Nr. 135: Heinrich Pfendner, »Petite et accipietis«. Neben den Einträgen Lemles sind nur wenige Werke in Ms. mus. 21 von fremder Hand, alle übrigen Stücke wurden von Büttner selbst geschrieben. – Die Tatsache, dass unter den Breslauer Musikhandschriften das kirchenmusikalische Repertoire einiger Kantoren und Organisten umfänglich erhalten ist, das Repertoire anderer Kantoren aber gänzlich fehlt, deutet darauf hin, dass die Amtsinhaber persönlich für einen adäquaten Musikalienvorrat verantwortlich waren. Einige Sammlungen gelangten, vermutlich nach dem Tod des jeweiligen Musikers, in die Kirchenbibliothek, andere Sammlungen wurden zerstreut. Archivalische Belege für diese Regelung fehlen noch. Denkbar wären auch unterschiedliche Bestimmungen für handschriftliche und gedruckte Musikalien.

Ruggiero Giovanelli und Giovanni Rovetta. Unsicher ist, wem die verschiedenen anonym überlieferten Werke zuzuschreiben sind. Wahrscheinlich handelt es sich zum großen Teil um Eigenkompositionen und um Stücke aus dem Breslauer oder schlesischen Umfeld.

Die konzertierende Musik ist in typischer Weise nicht in umfangreichen Stimmbüchern, sondern in nur wenige Kompositionen umfassenden Stimmheften bzw. in Stimmenmaterialien mit jeweils nur ein bis zwei Sätzen überliefert. Auf diese Weise konnten die zunehmend individuellen Besetzungen leichter wiedergegeben werden. Wie verschiedene Eigenarten belegen, wurde das Material offensichtlich unmittelbar für die Praxis erstellt. In zahlreichen Stimmenmaterialien finden sich mehrfache Bassocontinuo-Stimmen mit genauen Besetzungsangaben²³, welche in ihrer großen Anzahl nur für auführungspraktische Zwecke sinnvoll sind. Des Weiteren weisen zahlreiche Handschriften Korrekturen auf, wie zum Beispiel Ergänzungen versehentlich beim Kopieren übergangener Takte, die mit großer Wahrscheinlichkeit im Zusammenhang mit einer Aufführung vorgenommen wurden. Schließlich sind mehrere Kompositionen für die kirchenmusikalische Nutzung speziell eingerichtet worden. Dies gilt zum Beispiel für die Konzerte »Alleluia. Ich fahre auf« von Melchior Franck, »Und Tobias sprach« von Heinrich Grimm, »In te Domine speravi« von Giovanni Rovetta (mit jeweils ergänzter Sinfonia), »In dulci jubilo« von Samuel Scheidt (mit ergänzter Capella) sowie »Mache dich auf, werde licht« und »Singet dem Herrn ein neues Lied« von Johann Hermann Schein (mit grundlegender Überarbeitung)²⁴. Diese Bearbeitungen wurden, soweit rekonstruierbar, entweder von Lemle, von Büttner oder gemeinschaftlich vorgenommen. So heißt es etwa auf dem Titelblatt zu Rovettas Konzert »In te Domine speravi«: »Sinfoniam à 3. Violin. adjecit Sebastiano Agnelli.« (Slg. Bohn Ms. mus. 193)²⁵.

Die Zusammenarbeit, wie sie in den Handschriften dokumentiert ist, belegt wohl eindeutig, dass Sebastian Lemle im Umfeld der Maria-Magdalenen-Kirche aktiv war und den dortigen Kantor Michael Büttner in einer nicht genauer zu bestimmenden Weise bei seinen Amtspflichten unterstützte. Dabei übernahm er nicht nur Kopistentätigkeiten, sondern hatte an der Einrichtung der Musik für die Aufführungen in der Kirche als Musikliebhaber einen nicht zu vernachlässigenden Anteil²⁶. Bei der Einschätzung seines Beitrags zur Kirchenmusik ist zu bedenken, dass das überlieferte Material keineswegs vollständig sein muss²⁷.

23 So enthält zum Beispiel das Stimmenmaterial Slg. Bohn Ms. mus. 59 einen »Basso pro Violone«, einen »Basso pro Theorba« und einen »Basso pro Clavicymbalo«.

24 Für genaue Angaben siehe Anhang 5. Zu den Bearbeitungen der Werke Scheins vgl. Nicole Restle, *Die Bearbeitung dreier instrumentalbegleiteter geistlicher Konzerte von Johann Hermann Schein in der Sammlung Bohn*, in: JbPrKu 2000, S. 136–149; vgl. weiter Wiermann (wie Anm. 14), S. 367–371 und 624–627. Siehe auch Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen. Fragmente sowie Werke zweifelhafter Zuschreibung*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel u. a. 2010 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 10.4), S. 87–106. Hier gilt die Breslauer Fassung von *Mache dich auch auf, werde licht* als Werk zweifelhafter Zuschreibung.

25 Vgl. Wiermann (wie Anm. 14), S. 312–315 und S. 367–371.

26 Zu dem an der Kirche St. Maria Magdalena gepflegten Repertoire und besonders zur Musikaliensammlung Büttners, die seiner Position entsprechend deutlich umfangreicher war als die hier dargestellten Anteile Lemles, vgl. Wiermann (wie Anm. 14), S. 356–372 und S. 465–475.

27 Handschriften wie die Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 59, die schon den zeitgenössischen Vermerk »Incomplet Ding« trägt, veranschaulichen, dass die Materialien in wenig geordnetem Zustand in der Kirchenbibliothek aufbewahrt wurden.

Sebastian Lemles geistliche Konzertkompositionen

In welchem Ausmaß Lemle an der Seite Büttners aktiv war, zeigt schließlich der Bestand seiner eigenen Kompositionen. Unter der Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 166 finden sich, wie bereits erwähnt, Materialien zu 35 geistlichen Konzerten. Die Handschriften wurden mit großer Systematik angelegt: Sie umfassen fast durchgehend eine das jeweilige Werk in vollständiger Besetzung wiedergebende Tabulatur in Lemles Hand. Daneben finden sich Stimmen, die von Lemle, Büttner und zum Teil weiteren Kopisten angelegt wurden. Ferner existieren zu den meisten Konzerten stark reduzierte Tabulaturen für die Basso-continuo-Instrumente sowie zum Teil auch Direktionspartituren, in denen für die mehrchörigen Werke die Bassstimmen der einzelnen Chöre zusammengezogen sind.

Dass die Werke als einheitliche Folge entstanden, belegen die Titelblätter der Tabulaturen, die sich durch eine einheitliche Gestaltung mit in der Regel standardisierten Angaben auszeichnen. Hierzu gehören der Titel des jeweiligen Werkes, der vollständige Vokaltext, ein Hinweis zur Länge der Komposition durch Angabe der Tempora sowie präzise Informationen zur Besetzung durch Claves signatae, die Lemle als »Systema« bezeichnete. Zudem tragen die Titelseiten ein Datum: Da es sich immer um Wochentage und nie um Sonn- oder Feiertage handelt, hat Lemle offenbar nicht einen Aufführungstermin, sondern den Zeitpunkt des Abschlusses der Komposition bzw. der Kopierarbeiten festgehalten. Dass an Wochentagen Musik in den extrem großen Besetzungen aufgeführt wurde, ist kaum vorstellbar.

Die Anlage der Titelblätter, insbesondere die Tempora-Zählung und die Systema-Angabe, zeigen, dass Lemle sich an den Veröffentlichungen von Michael Praetorius orientierte, insbesondere an dessen *Polyhymnia caduceatrix*, in der der Wolfenbütteler Kapellmeister in gleicher Weise Umfang und Besetzung zu jedem Werk systematisch festhielt²⁸. Auf den ersten Blick bot Praetorius' Schaffen auch eine stilistische Orientierung für Lemle. Bei den 35 Werken handelt es sich fast durchgehend um reich instrumentierte doppel- bis vierchörige Kompositionen, die zum Teil noch zusätzliche Capellae aufweisen²⁹. Inwieweit Besetzung und musikalischer Satz wirklich an die Charakteristika der Werke des Wolfenbütteler Meisters anknüpfen, wäre noch eigens zu untersuchen. Das überlieferte Material dokumentiert, mit welchem Aufwand die Werke dargeboten wurden. Hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang auf die Stimmen für zusätzliche, nicht-obligate Capellchöre und die zahlreichen Basso-continuo-Tabulaturen. Letztere tragen regelmäßig aufführungspraktische Notizen von Lemles Hand. Sie belegen unter anderem die Gewohnheit, jeden Chor durch ein eigenes Generalbassinstrument zu begleiten und dabei durch unterschiedliche Tasteninstrumente Kontraste zwischen den Chören zu unterstreichen oder herbeizuführen. Der Unterschied zwischen »Flügel«, Positiv und Orgel lässt eine Verteilung der Chöre im Raum vermuten. Zusätzlich zu den Tasteninstrumenten setzte Lemle für den Basso continuo Theorben, Posaunen und Violonen ein. Im Material spiegelt sich die Praxis eines starken Bassfundaments. Die umfangreichen Stimmenmaterialien wären unter aufführungspraktischen Fragestellungen separat auszuwerten.

Lemles Konzerte sind Belege seines außergewöhnlichen kirchenmusikalischen Engagements. Auch deuten die gemeinsam mit Büttner erstellten Stimmen auf den Einsatz der Werke in der Kirche St. Maria

²⁸ Siehe http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/digmus/pre1700_indices/praetorius_polyhym.html (zuletzt aufgerufen 10.2.2011).

²⁹ Vgl. zum Beispiel Max Schneider, *Blütezeit der Musik in Schlesien*, in: Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat 4 (1927), S. 306–309, hier S. 307.

Magdalena hin. Die Datenreihe auf den Titelblättern begrenzt die Aktivitäten auf die 1630er Jahre: Das älteste Konzert ist auf den 16. August 1631 datiert, das jüngste auf den 2. September 1639. Berücksichtigt man zusätzlich das Datum der Bearbeitung von Giovanni Rovettas Konzert »In te Domine speravi«, 17. August 1640, so ist Sebastian Lemle ein knappes Jahrzehnt im Umfeld von St. Maria Magdalena nachweisbar.

Lemles eigene Kompositionen und ihre offensichtlich regelmäßige Verwendung als Kirchenmusik zeigen mehr noch als seine Sammlung mit Werken fremder Komponisten, wie sehr die Kirchenoberen und der Kantor sein musikalisches Wirken schätzten. Möglicherweise fanden die Aufführungen von Lemle sogar unter seiner Leitung statt. Ein Indiz dafür sind die Direktionspartituren, die bei von Büttner angefertigten Stimmensätzen nicht vorhanden sind. Dies lässt darauf schließen, dass der Kantor sie nicht verwendete, sie also für einen anderen »Dirigenten«, naheliegender Weise wohl für Lemle selbst, gedacht waren.

Weltliche Werke

Spuren außerkirchlichen, weltlichen Musizierens sind im Bestand der ehemaligen Breslauer Stadtbibliothek nur in geringem Maß nachzuweisen, was vor dem Hintergrund, dass die Sammlung aus den ehemaligen Kirchenbibliotheken zusammengetragen wurde, nicht weiter verwundert. Unter Lemles Eigenkompositionen befinden sich zwei weltliche Konzerte: die Chanson d'amourette »Hertzliebste schaut die Krankheit an« für zwölf Stimmen in zwei Chören (Slg. Bohn Ms. mus. 166.18) und die Canzone »La Valette. Herzliebstes Herz, dich hat erwählt« für 13 Stimmen in zwei Chören (Slg. Bohn Ms. mus. 166.19). Darüber hinaus ist im Breslauer Musikalienbestand eine Bearbeitung von Johann Hermann Scheins Konzert »Amor, das liebe Räuberlein« aus den *Diletti pastorali* in Tabulatur und Stimmen von der Hand Lemles überliefert (Slg. Bohn Ms. mus. 200c).

Zusammengenommen dokumentieren die erhaltenen Musikalien aus der Hand Lemles einen starken Schwerpunkt seines Wirkens in der geistlichen Musik. Vorsicht ist jedoch insofern geboten, als dieser Eindruck lediglich auf die Überlieferungssituation zurückzuführen sein könnte. Lemles Materialien von geistlichen Werken entstanden entweder unmittelbar für die Kirche St. Maria Magdalena oder gingen wie der frühe Tabulaturband Slg. Bohn Ms. mus. 20 und die Stimmbücher Slg. Bohn Ms. mus. 23 zu einem nicht bestimmaren Zeitpunkt in die Hände Büttners und dann in den Kirchenbestand über. Diese unmittelbare Anbindung an die Kirchensammlung, die eine relativ geschlossene Überlieferung begünstigte, ist für die weltlichen Werke nicht gegeben. Die zwei Kompositionen weltlichen Inhalts scheinen wohl unbeachtet im Stapel von Lemles geistlichen Werken in die Kirchensammlung gelangt zu sein. Auf ähnliche Weise kam wohl auch Scheins Madrigalbearbeitung in die Bibliothek von St. Maria Magdalena. In welchem Umfang Lemle weitere Handschriften mit weltlichen Kompositionen besaß und wie sie zerstreut wurden, ist nicht mehr zu rekonstruieren.

Das Repertoire von Mus. Res. MN T 131 im Kontext des Breslauer Musiklebens

Mit der Tabulatur Mus. Res. MN T 131 existiert bis jetzt der einzige Beleg für eine Handschrift aus Lemles Besitz, die unabhängig von der Kirchensammlung einen eigenen Überlieferungsweg nahm, dessen einzelne Stationen nicht mehr nachzuvollziehen sind³⁰. Die Mischung aus geistlichen und weltlichen

30 Die New York Public Library konnte keine Angaben zu Erwerbungsdatum und möglichen Vorbesitzern machen.

Werken sowie Instrumentalsätzen verweist darauf, dass Lemle die Handschrift für seinen privaten Gebrauch anlegte, was ihren separaten Überlieferungsweg erklären mag. Das Wissen um die Herkunft der Tabulatur und die Rolle ihres Besitzers bietet verschiedene Chancen zur weiteren Bewertung des in der Handschrift zusammengestellten Repertoires und dessen stilistischer Einordnung.

Sebastian Lemles Wirken im Umfeld der Kirche St. Maria Magdalena lässt vermuten, dass dem Juristen für seine Intavolierungen sowohl die Musikalien des Kantors als auch der Musikbestand der Kirche zur Verfügung standen, zu dem neben Handschriften auch eine umfangreiche Drucksammlung gehörte, die heute zum Teil in der Universitätsbibliothek Breslau überliefert³¹, zum anderen Teil nur über einen historischen Katalog zu rekonstruieren ist³². Eine Sichtung der Drucke auf mögliche Vorlagen für die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 ist nur begrenzt erfolgreich. Drei Titel sind nachweisbar, aus denen Lemle mehrere Werke übernahm: Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* (Wolfenbüttel 1619), Scheins *Opella nova* II (Leipzig 1626) und Hasslers *Lustgarten neuer Teutscher Gesäng* (Nürnberg 1601)³³. Für die übrigen Drucke, auf die einzelne Werke oder Werkreihen der Tabulatur zurückgehen (vgl. Anhang 1–4), sind in der Breslauer Sammlung keine Exemplare zu belegen. Aufgrund der großen Anzahl der intavolierten Werke und der Originalnummerierung der kopierten Stücke ist zumindest in den Fällen von Johann Stadens Sammlung *Harmonia sacrarum continuatio* (Nürnberg 1621), Johann Nauwachs Sammlung *Erster Theil Teutscher Villanellen* (Dresden 1627) und Scheins *Diletti pastorali* (Leipzig 1624) davon auszugehen ist, dass Lemle Zugang zu den vollständigen Veröffentlichungen hatte. Ob sie vormalig in der Kirchenbibliothek waren oder ob er sie selbst besaß, ist ungeklärt. Sammlungen, aus denen er nur einzelne Werke entnahm, lagen ihm wohl kaum als Ganze vor. Hier ist vielmehr anzunehmen, dass er mit handschriftlichen Zwischenquellen der Einzelwerke arbeitete.

Praetorius' *Polyhymnia caduceatrix* und Scheins *Opella nova* II wurden sehr wahrscheinlich unmittelbar für die kirchenmusikalische Nutzung angeschafft. Hiervon zeugen zusätzliche Aufführungsmaterialien in der Hand Büttners und verschiedener Schreiber aus seinem Umfeld (Slg. Bohn Ms. mus. 187–187d, Slg. Bohn Ms. mus. 200f). Nicht überzeugen mag die Annahme, dass Hasslers *Lustgarten neuer Teutscher Gesäng* ursprünglich in die Kirchenbibliothek gehörte. Zu beachten ist allerdings, dass der Druck kein Einzelstück weltlichen Inhalts ist, vielmehr besaß die Kirche St. Maria Magdalena noch zwölf weitere Veröffentlichungen mit weltlichen Liedern und Instrumentalsätzen, deren Nutzung im kirchlichen Umfeld nicht nachvollziehbar ist³⁴. Für diese kleine Sammlung wäre zu überlegen, ob sie aus

31 Siehe Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek der academischen Instituts fuer Kirchenmusik und der koeniglichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin 1883.

32 *Verzeichnis der in der Bibliothek der Magdalenenkirche in Breslau vorhandenen Musikalien* (D-B, Mus. ms. theor. Kat. 163).

33 Sie befinden sich in dem *Verzeichnis Magdalenenkirche* unter folgenden Nummern: 1033–1047 (Praetorius), 1363–1368 (Schein) und 1369–1376 (Hassler). Der Druck Hasslers liegt in der Auflage Nürnberg 1610 vor.

34 Sie sind im *Verzeichnis Magdalenenkirche* alle unter derselben Nummer 1369–1376 aufgeführt. Es handelt sich um folgende Titel: Valentin Haussmann, *Neue liebliche Melodien*, Nürnberg 1606; Johann Staden, *Venuskrantzlein*, Jena 1610; Valerius Otto, *Neue Paduanen und Galliard*, Leipzig 1611; Balthasar Fritsch, *Neue deutsche Gesäng*, Leipzig 1608; Samuel Völckel, *Neue teutsche weltliche Gesänglein*, Nürnberg 1613; Johann Ghro, *Dreissig neue auserlesene Padovane und Galliard*, Nürnberg 1612; Christoph Demantius, *Fasciculus chorodiarum*, Nürnberg 1613; Johannes Jeep, *Studentengärtleins erster Theil*, Nürnberg 1614; Melchior Franck, *Tricinia nova*, Nürnberg 1611; William Brade, *Neue außerslesene Paduanen*, Hamburg 1609; *Musicalischer Zeitvertreiber*, Nürnberg 1609. Nicht eindeutig lässt sich der Eintrag »Valentin Haussmann Ballette Nürnberg 1609« identifizieren.

privatem, gegebenenfalls Lemles Besitz in die Kirchenbibliothek gelangte. Damit eröffnet die Breslauer Musikaliensammlung nicht nur einen Kontext für die Handschrift Mus. Res. MN T 131. Umgekehrt bietet auch die Tabulatur neue Ansätze zur Einordnung der weltlichen Drucke im Kirchenbestand.

Verglichen mit diesen praktischen Zusammenhängen zwischen der Breslauer Musikaliensammlung und der Handschrift Mus. Res. MN T 131 ist die stilistische Einordnung der Tabulatur im Kontext der Kirchenmusik weitaus spannender und weitreichender. Zwei Beispiele seien abschließend herausgegriffen.

Wie bereits eingangs dargestellt, setzte Lemle in seiner Orgeltabulatur 18 verschiedene Instrumentalsätze von Praetorius, Staden und Schein ab. Es handelt sich in der Regel um instrumentale Vor- und Zwischenspiele verschiedener groß besetzter Konzerte (vgl. Anhang 2 und 4). Sie bezeugen Lemles besonderes Interesse an Instrumentalsätzen, die allerdings kaum als eigenständige Instrumentalwerke musiziert worden sein dürften. Vielmehr hat sie Lemle wohl in anderen geistlichen oder weltlichen Vokalwerken als Vor- und Zwischenspiele eingesetzt. Sie wurden geradezu bausteinartig verwendet: aus ihrem Kontext entnommen und in ein neues Umfeld eingefügt. Wie radikal Lemle dabei vorging, zeigt der Satz Nr. 189 der Tabulatur: Aus Praetorius' Konzert »Wachet auf, ruft uns die Stimme« intaviolierte Lemle von drei vokal-instrumental besetzten Passagen (T. 10–15, 20–25 und 40–45) lediglich die vier Posaunenstimmen. Die Cornetti und Vokalstimmen wurden nicht übernommen, so dass in der Tabulatur von der virtuosen Pracht nur äußerst schlichte Sätze übrigblieben.

Wie beliebt die Praxis des freien Kombinierens in Breslau war, lässt sich nun anhand der zahlreichen von Lemle und Büttner bearbeiteten kirchenmusikalischen Werke beobachten, in die unabhängig von den jeweiligen Kompositionen entstandene Vor- und Zwischenspiele eingefügt wurden. Anzuführen wären die bereits erwähnten Konzerte »Alleluia. Fürchtet Euch nicht« und »Alleluia, ich fahre auf«, beide von Melchior Franck (Slg. Bohn Ms. mus. 140 und 140a), »Und Tobias sprach« von Heinrich Grimm (Slg. Bohn Ms. mus. 141) oder »Vater unser im Himmelreich« von Michael Praetorius (Slg. Bohn Ms. mus. 187d)³⁵. Die Breslauer Praxis zeigt ein großes Interesse an der Verwendung von Instrumenten und deren Klanglichkeit in der Kirchenmusik. In den bausteinmäßig montierten Stücken bleiben die Instrumente allerdings akzidentell, da eine motivische oder thematische Verbindung mit dem Vokalsatz und ein Beitrag zur Entwicklung des musikalischen Ablaufs fehlen. Die Möglichkeit, diese Instrumentalsätze mit mehr oder weniger beliebigen Vokalstücken zu kombinieren, erinnert an Samuel Scheidts Veröffentlichung von 70 Sinfonien, die explizit additiv mit Vokalkonzerten zusammengefügt werden sollten. Eine Sonderstellung unter den Breslauer Bearbeitungen nimmt das bereits erwähnte Konzert »In te Domine speravi« (Slg. Bohn Ms. mus. 193) von Giovanni Rovetta ein, in dem die von Lemle ergänzten Instrumente zum Teil auch begleitend eingesetzt werden, wodurch der bausteinartige Charakter aufgebrochen wird und das Werk in der bearbeiteten Fassung eine größere Homogenität erhält.

Johann Hermann Scheins Madrigal »Amor, das liebe Räuberlein« ist das einzige Werk der Tabulatur Res. Mus. MN T 131, zu dem im Breslauer Musikalienbestand vollständige handschriftliche Stimmmaterialien überliefert sind (Slg. Bohn Ms. mus. 200c; vgl. Abbildung 1)³⁶. Ein Vergleich der beiden Notentexte eröffnet einen neuen Blick auf Lemles Umgang mit dem Werk und ermöglicht eine relativ konkrete Einordnung seiner Bearbeitung.

35 Für weitere Beispiele siehe Wiermann (wie Anm. 14), S. 476–478.

36 Für das anonyme Konzert »Aus der Tiefe rufe ich Herr zu Dir« (Nr. 204) existiert unter der Signatur Slg. Bohn Ms. mus. 59.18 nur noch eine Alt-Stimme aus der Hand Lemles, so dass die Beziehung zwischen dem Material und der Tabulatur nicht mehr weitergehend untersucht werden kann.

»Amor, das liebe Räuberlein« erscheint in der Tabulatur als erstes von fünf Werken aus Scheins *Diletti pastorali* (Nr. 183–187). Die Angabe der Originalnummerierung lässt vermuten, dass Lemle die Sätze auf der Grundlage des Drucks intavolierte. Die Tabulatur gibt die Originalgestalt des Werkes mit allen fünf Stimmen wieder³⁷. Lemle verzichtete lediglich auf den Text. Ferner ergänzte er systematisch »Fav.[oriti]- und »Tutti«-Bezeichnungen. Die Besetzungshinweise finden sich an folgenden Stellen:

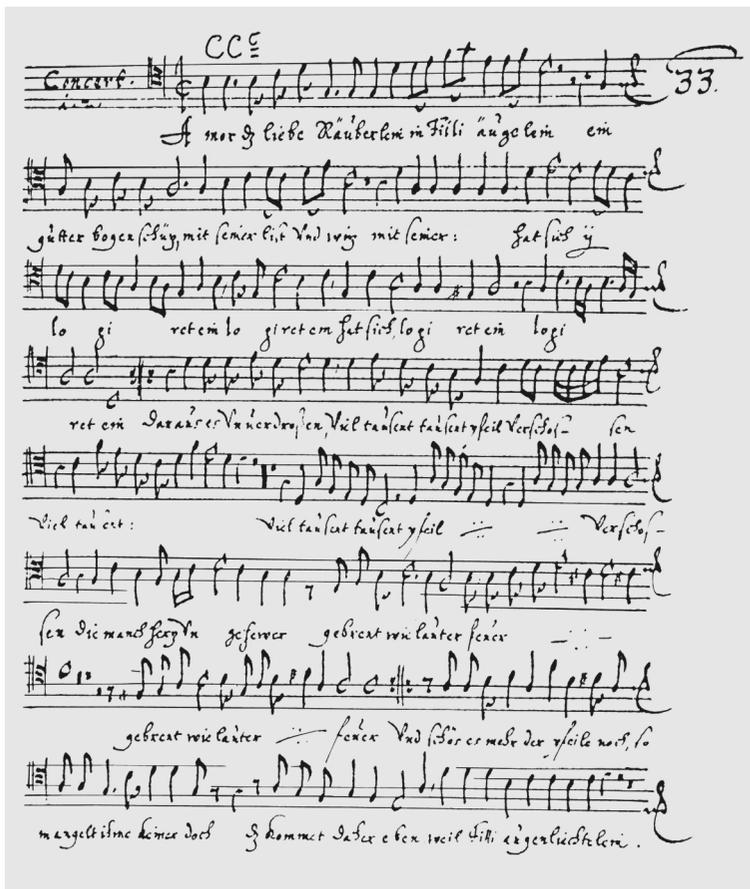
| Tutti (Takt – Semiminima) | Favoriti (Takt – Semiminima) |
|---------------------------|------------------------------|
| 1 – 1 | 2 – 1 |
| 5 – 6 | 6 – 5 |
| 9 – 3 | 12 – 1 |
| 17 – 7 | 20 – 8 |
| 26 – 3 | |
| 28 – 1 | 30 – 7 |
| 32 – 5,5 | 34 – 6 |
| 35 – 2 | 36 – 1 |
| 37 – 6 | |

Das fünfstimmige Madrigal kennt keine Differenzierung zwischen solistischen und Tuttiabschnitten. In der Besetzung fehlt der Kontrast zwischen geringstimmigen und vollstimmigen Partien, vielmehr arbeitet Schein mit sehr flexibel wechselnden Stimmkombinationen. Auch die Satzstruktur weist keine Gegensätze auf, die eine Differenzierung zwischen Tutti- und Soloabschnitten nahelegen würde. Vielmehr sind alle Stimmen durchgehend in großer Eigenständigkeit geführt; homophone Partien fehlen fast vollständig. Der Hinweis »Tutti« bezeichnet in der Tabulatur damit lediglich Stellen, in denen kurzzeitig die Vollstimmigkeit erreicht ist, der Begriff »Favoriti« die Abschnitte, in denen mindestens eine Stimme aussetzt. Der implizierte Kontrast ist kein architektonisches Prinzip der Komposition. Warum Lemle die einzelnen Stellen entsprechend markierte, ist damit zunächst schwer nachzuvollziehen. Genauere Hinweise dazu, ob in den Tutti-Abschnitten zusätzliche Vokalstimmen oder Instrumente eingesetzt werden sollten, fehlen.

Ein präziseres Bild, wie das Werk Scheins in Breslau aufgeführt wurde, vermittelt das Stimmenmaterial Lemles (Slg. Bohn Ms. mus. 200c). Es handelt sich um eine Umarbeitung des Madrigals zu einem »Concert à 2« für Cantus, Tenor, drei Violon und Violone³⁸ (vgl. Abbildung 1). Der Cantus übernimmt durchgehend die Stimme von Canto I des Madrigals. Aus dessen Alto und Tenore wird der Tenor des Concertos. Ausschlaggebend für seine Zusammensetzung sind Aspekte der Stimmführung und der Kadenzierung. Die Streicher treten nur an ausgewählten Stellen zu den beiden Vokalsolisten hinzu. Diese Passagen sind identisch mit den Abschnitten, die in der Tabulatur Mus. Res. MN T 131 als »Tutti« bezeichnet sind (siehe obige Tabelle). Die Streicher übernehmen hier die Madrigalstimmen Canto II, Alto, Tenore und Basso; der Vokaltenor wird somit in diesen Takten instrumental verstärkt. In den Favorit-Abschnitten werden Canto II, Basso und Alto oder Tenore konsequent gestrichen. Das Werk erhält auf diese Weise klare Besetzungskontraste, die mit der Gleichberechtigung aller Stimmen im Madrigal, seinen ständig wechselnden und flexibel gestalteten Stimmkombinationen sowie seinem daraus resultierenden mehr prozesshaften als architektonischen Charakter allerdings kaum zu vereinbaren sind.

37 Der originale Notentext ist abgedruckt in J. H. Schein, *Diletti Pastorali. Hirtenlust 1624. Weltliche Madrigale zu 5 Stimmen und Generalbaß*, hrsg. von Adam Adrio, Kassel u. a. 1969 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 8), S. 91–98.

38 Die Fassung ist abgedruckt in Theis (wie Anm. 25), S. 163–171.



Handwritten musical score for the Tenor voice part of the madrigal "Amor das liebe Räuberlein" by J.H. Schein, arranged by Sebastian Lemle. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It includes the following lyrics:

I mor & liebe Räuberlein in Filii 'augelein em
 gültter Boyer (Süß) mit seiner Lieb und swing mit seiner: Set süß y
 lo gi ret em lo gi ret em Set süß lo gi ret em lo gi
 ret em In der ersten Vieler dreyen Viel tau'sat tau'sat y feil Ver'sof-
 sen Viel tau'sat: Viel tau'sat tau'sat y feil ... Ver'sof-
 sen Die man'st Feig'n ge'fener gebreit wie lauter Feuer
 gebreit wie lauter ... Feuer Und süßer es mehr der y feile reiß, so
 mangel'st sine keine doch Ich kommet In der e ben weil Filii 'eigenlichelein.

Abbildung 1: J. H. Schein, »Amor das liebe Räuberlein«, bearbeitet von Sebastian Lemle, D-B, Slg. Bohn Ms. mus. 200c, Tenor-Stimme

Das Stück verliert an ausgefeilter Farbigkeit. Dies gilt zum Beispiel für die Takte 2–5, in denen Schein mit immer neuen Kombinationen der fünf Stimmen arbeitet, während in der Breslauer Fassung nur noch Cantus und Tenor gegenübergestellt werden. Die Instrumentalstimmen werden zum Teil konträr zur vokal entwickelten Phrasenbildung umgestaltet, um die im Madrigal eigenständig imitatorisch geführten Stimmen stärker als Gruppe zu vereinen. So sind in T. 9–10 die Phrasen von Viola 1 und 2 entgegen der ursprünglichen Textierung »hat sich logiert« verkürzt, wodurch ein gemeinsamer Abschluss der Instrumente erreicht wird (Notenbeispiel 1a und b). In den Takten 26–27 strebt der Bearbeiter einen annähernd blockhaften Einsatz der Instrumente an. So beginnt Viola 1 mitten in der Phrase auf der ursprünglichen Silbe »-er« aus »gebrennt wie lauter Feuer«. Dieser Schlussston wird durch eine ergänzte Semiminima *g'* unmittelbar mit der nächsten Phrase verknüpft. In Viola 2 wird die Brevis *d*, zur Silbe »Feu-« auf eine Semibrevis verkürzt, um einen gemeinsamen Einsatz mit Viola 1 zu erreichen (Notenbeispiel 2 a und b).

Auch büßt das Original seine differenziert angelegte Steigerung ein. Die drei Abschnitte des Madrigals können wie folgt charakterisiert werden: T. 1–11 schneller Wechsel der Stimmkombinationen

- ter Feu - - - er, ge-brennt wie lau - - - - ter Feu - - - er.
 ter Feu - - er, wie lau - ter Feu - - - er.
 Feu - - - - er, ge-brennt wie lau - - - - ter Feu - er.
 ge-brennt wie lau - - - ter, ge-brennt wie lau - ter Feu - er.
 ge-brennt wie lau - - - ter, wie lau - ter Feu - - - er.
 7 6 5 3 5 6 6 7 6 5 3 #
 3 4 4 3 5 6 6 3 4 5 3 #

Notenbeispiel 2a: »Amor, das liebe Räuberlein« (*Diletti pastorali*), T. 26–27

- ter Feu - - - er, ge-brennt wie lau - - - - ter Feu - er.
 ge-brennt wie lau - - - ter, ge-brennt wie lau - ter Feu - er.
 7 6 5 3 5 6 6 7 6 5 3 #
 3 4 4 3 5 6 6 3 4 5 3 #

Notenbeispiel 2b: »Amor, das liebe Räuberlein«, Bearbeitung als Concerto à 2, T. 26–27

unter Einsatz aller Stimmen; T. 12–27 Gegenüberstellung längerer dreistimmiger Passagen in den Kombinationen Canto I/II-Alto oder Alto-Tenore-Basso, unterbrochen durch einen Tuttiabschnitt; T. 28 bis 43 fast durchgehend vollstimmige Textur mit wenigen geringstimmigen Abschnitten, die erneute Steigerungen einleiten. Diese Folge dreier unterschiedlich gestalteter Teile mit deutlicher Intensivierung geht im Concerto verloren, da alle drei Teile mit den Abstufungen Solostimme-Duett-Tutti arbeiten. In der Bearbeitung ist der dritte Teil lediglich dadurch herausgehoben, dass die solistischen Abschnitte deutlich kürzer werden, was aber musikalisch wenig schlüssig ist³⁹.

Das Werk »Amor, das liebe Räuberlein« in der Fassung der Handschrift Slg. Bohn Ms. mus. 200c wird von Claudia Theis als Werk zweifelhafter Zuschreibung vorgestellt⁴⁰. Bereits aufgrund der Gestalt der Concerto-Version ist eine Autorschaft Scheins, wie die kurzen Anmerkungen deutlich gemacht haben dürften, auszuschließen, was auch die von Theis artikulierte Frage nach der Priorität zwischen Madrigal und Concerto aufhebt⁴¹. Aufgrund der Quellenlage kann es nun als sicher gelten, dass die Bearbeitung Sebastian Lemle zuzuweisen ist. Die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 macht deutlich, wie er das »Concerto à 2« aus dem Madrigal entwickelte. Die Bearbeitung des Madrigals fügt sich auch – sieht man vom weltlichen Inhalt des Werks ab – problemlos in das Repertoire von St. Maria Magdalena und damit in einen wesentlichen musikalischen Erfahrungshorizont Lemles ein. Wiederum war es der Kantor Michael Büttner, der zum Teil in Zusammenarbeit mit Lemle verschiedene Werke vokal-instrumental bearbeitete und dabei häufig, zum Beispiel durch den Einsatz von Capellen, Kontraste stärkte und damit architektonische Strukturen schuf⁴².

*

Meine Betrachtungen zur New Yorker Tabulatur Mus. Res. MN T 131 und den weiteren Quellen aus der Hand und dem Umfeld Sebastian Lemles erlauben folgende Schlüsse für das Breslauer Musikleben und die Musikpraxis des 17. Jahrhunderts:

Die vormalig in der Stadtbibliothek Breslau aufbewahrten Musikhandschriften und -drucke bieten vielfältige Zugänge zum kirchlichen Musikleben der Stadt. Von der weltlichen Musikpflege haben sich nur kleinste Bruchteile erhalten, ein Tatbestand, der durch die Überlieferungsgeschichte der Sammlung zu erklären ist. Die Handschrift Mus. Res. MN T 131 ergänzt den Breslauer Bestand, gibt einen Einblick in die bürgerliche Musikpflege und bildet einen Kontext für versprengte Einzelquellen weltlichen Inhalts aus der Breslauer Sammlung. Eine weitere, allerdings etwas später entstandene Quelle mit ähnlichen Inhalten ist die Tabulatur 60417 Muz., die heute in der Universitätsbibliothek Breslau überliefert ist. Die Handschriften Mus. Res. MN T 131 und 60417 Muz. stehen exemplarisch für eine nicht mehr zu rekonstruierende Menge an Materialien der nicht-kirchlichen Musikpflege.

Besonders anschaulich dokumentieren die Quellen aus dem Besitz und Umfeld Lemles die Durchlässigkeit zwischen weltlicher und geistlicher Musik: Die Tabulatur Mus. Res. MN T 131 mit Tanzsätzen, weltlichen Liedern und Psalmvertonungen ist zunächst ein Spiegel des im privaten Rahmen genutzten

39 Dies wird unter anderem deutlich in T. 34, in dem für einen halben Takt ein solistischer Abschnitt eingefügt ist. Durch diesen kurzen Tutti-Favoriti-Kontrast, der kaum eine Wirkung entfalten kann, wird die von Schein verfolgte Steigerung des musikalischen Geschehens gestört. Ebenso fehlen in T. 36–37 die Mittelstimmen für die von Schein angelegte allmähliche Zunahme der Bewegung zu den Worten »Feuer und Pfeile«.

40 Theis (wie Anm. 25), S. X.

41 Ebd.

42 Vgl. Wiermann (wie Anm. 15), S. 478–483.

gemischten Repertoires. Für die abgesetzten Vor- und Zwischenspiele aus geistlichen Konzerten von Praetorius, Staden und Schein ist aufgrund des Kontexts der Tabulatur anzunehmen, dass sie nicht nur mit geistlichen, sondern ebenso mit weltlichen Werken kombiniert wurden, und dass die Praxis, Instrumentalabschnitte von einem Werk in eine andere Komposition zu transferieren, keine Grenzen zwischen weltlichem und geistlichem Repertoire kannte. Ferner veranschaulicht die in Res. Mus. MN T 131 und Slg Bohn Ms. mus. 200c vorliegende Bearbeitung des Madrigals »Amor, das liebe Räuberlein«, wie die Klangvorstellungen für Werke des geistlichen und weltlichen Bereichs einander beeinflussten. Offenbar wurde die in vielen Bearbeitungen der Breslauer Musikalien forcierte Formgebung mittels Kontrasten im kirchenmusikalischen Kontext unter Ausnutzung der räumlichen Bedingungen der Kirchen besonders gepflegt und dann auf ein weltliches Werk wie »Amor, das liebe Räuberlein« übertragen.

Die Quelle Mus. Res. MN T 131 und die Breslauer Musikalien aus dem Umfeld Lemles geben schließlich Hinweise darauf, von welchen gesellschaftlichen Gruppen neben den offiziellen institutionellen (Kirchen-)Strukturen das Musikleben in Breslau gestaltet wurde. Anhand einzelner Belege zeichnet sich ab, wie die Kirchenmusik von Breslauer Bürgern durch Spenden und Legate unterstützt wurde⁴³. Persönlichkeiten wie Ambrosius Profe und Daniel Sartorius veranschaulichen, wie Musik Teil des kulturellen Lebens in privaten Kreisen war. Eine Person wie der Jurist Sebastian Lemle, der Musikalien sammelte und dafür mit anderen Musikern und Musikliebhabern im Austausch stand, der Musik in privaten Zirkeln pflegte und schließlich die Kirchenmusik aktiv unterstützte, bildet ein weiteres Puzzleteil zum Verständnis der gesellschaftlichen Verankerung des Breslauer Musiklebens.

Anhang 1

Teil 1 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131: Identifizierte Werke

| Nr. | Komponist | Titel | Vorlage |
|-----|---------------|------------------------------|---|
| 1 | P. Schäffer | Paduan | |
| 8 | H. L. Hassler | Zu Dir steht all mein Sein | <i>Lustgarten neuer Teutscher Gesäng</i> , Nürnberg 1601 |
| 55 | R. Allison | Paduana Sharp | Ungedruckt |
| 120 | E. Widmann | Ein junger Gesell wolt beten | <i>Erster Theil Musikalischer Kurtzweil</i> , Nürnberg 1618 |
| 129 | P. Philips | Paduana Filippi | Zacharias Füllsack, Christian Hildebrand (Hrsg.), <i>Auserlesene Paduanen und Galliarden I</i> , Hamburg 1607 |
| 148 | J. Dowland | Paduana Lachrymae | <i>Lachrymae or Seven Tears</i> , London 1604 |
| 149 | J. Dowland | Come againe | <i>The first book of songs and ayres</i> , London 1597 |

Die Nummern 29–40, 42, 50–51, 58–59, 61–63, 65–67, 69, 94 sind Tänze von »SL«.

Anhang 2

Teil 2 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131: Identifizierte Werke

| Nr. | Komponist | Titel | Vorlage |
|-----------|---------------|---|--|
| 157 | M. Praetorius | Sinfonia in Echo [Vater unser im Himmelreich, 4. Teil] | <i>Polyhymnia caduceatrix</i> , Wolfenbüttel 1619 |
| 158 | M. Praetorius | Sinfonia [Siehe wie fein und lieblich, T. 1–13 Eingangssinfonia] | wie Nr. 157 |
| 159 | – | O Ihr Fürstlichs Paar No. 1 à 2 | <i>Erster Theil Teutscher Villanel- lenen</i> , Dresden 1627 |
| 160 | J. Nauwach | Gleich wie die Götter No. 8 à 2 | wie Nr. 159 |
| 161 | J. Nauwach | Jetzt und kompt die Nacht herbey No. 10 à 2 | wie Nr. 159 |
| 162 | J. Nauwach | Ach Liebste laß uns eilen No. 7 à 2 | wie Nr. 159 |
| 163 | J. Nauwach | O du Gott der süßen Schmetzen No. 2 à 3 | wie Nr. 159 |
| 164 | J. Nauwach | Wenn lieber kömpt No. 3 à 3 | wie Nr. 159 |
| 165 | J. Nauwach | Amor mit hat genommen No. 4 à 3 | wie Nr. 159 |
| 166 | J. Nauwach | Asterie mag bleiben No. 5 à 3 | wie Nr. 159 |
| 167 | J. Nauwach | Weg Venus, weg Pest der jungen Zeit No. 6 à 3 | wie Nr. 159 |
| 168 | J. Nauwach | Fillis zart gebeten wardt von Corydon | wie Nr. 159 |
| 169 | J. Nauwach | Tugendt ist der beste Freundt No. 9 à 2 | wie Nr. 159 |
| 170 | J. Nauwach | Corydon der gieng betrübet No. 11 à 3 | wie Nr. 159 |
| 170b | J. Nauwach | Seyt das ich hinweg bin kommen à 3, secunda pars | wie Nr. 159 |
| 170c | J. Nauwach | Dein Verstand und kluge Sinnen, tertia pars | wie Nr. 159 |
| 170d | J. Nauwach | Täglich geht die Sonne nieder, quarta pars | wie Nr. 159 |
| 170e | J. Nauwach | Unter dessen meine Frewde, quinta pars | wie Nr. 159 |
| 170f | J. Nauwach | Also sang er, sexta et ultima pars | wie Nr. 159 |
| 171 | J. Nauwach | Was wirffstu schnöder Neid mir für No. 12 à 3 | wie Nr. 159 |
| 172 | J. Nauwach | Corydon sprach mit Verlangen No. 13 à 3 | wie Nr. 159 |
| 173 | J. Nauwach | Wer von Amor ist arrestirt No. 14 à 2 | wie Nr. 159 |
| 174 | J. Nauwach | Solang mir Hoffnung No. 15 à 2 | wie Nr. 159 |
| 175 | J. Nauwach | Allhier in dieser wüsten Heyd | wie Nr. 159 |
| 176 | J. Nauwach | Kompt last uns jetzt spatzieren No. 17 à 3 | wie Nr. 159 |
| 177 | J. Nauwach | Ihr meine Seufftzer last nicht ab No. 18 à 3 | wie Nr. 159 |
| 178 | J. Nauwach | All Leut und Thier No. 19 à 2 | wie Nr. 159 |
| 179 | H. Schütz | Glück zu dem Helicon [SWV 96] No. 20 à 3 | wie Nr. 159 |
| 183 | J. H. Schein | Amor das liebe Räuberlein No. 14 | <i>Diletti pastorali</i> , Leipzig 1624 |
| 184 | J. H. Schein | Wie kömbts, o zarte Filli, mein No. 8 | wie Nr. 183 |
| 185 | J. H. Schein | O Amarilli zart gieng No. 12 | wie Nr. 183 |
| 186 | J. H. Schein | Wenn Filli ihre Liebesstrahl No. 5 | wie Nr. 183 |
| 187 | J. H. Schein | Aurora schön mit ihrem Haar No. 13 [unvollständig] | wie Nr. 183 |
| 188 | M. Praetorius | Sinfonia à 5 voc. [Wachet auf ruft uns die Stimme; 1. Teil, T. 1–6] | wie Nr. 157 |
| 189 | M. Praetorius | Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme; 1. Teil, T. 10–15, 20–25, 40–45] | wie Nr. 157 |
| 191 = 158 | M. Praetorius | Sinfonia [Siehe wie fein und lieblich, T. 1–13] | wie Nr. 157 |
| 192 | M. Praetorius | Sinfonia [Nun komm der Heiden Heiland; T. 1–6, 3. Ritornell Schlusstakte 78–79, Schlusstakte Vokalteil 121–124, Schlusstakte 134–135] | wie Nr. 157 |

| | | | |
|-----|---------------|---|-------------|
| 193 | M. Praetorius | Sinfonia [Herr Christ der einig Gottessohn, Eingangssinfonia] | wie Nr. 157 |
| 195 | M. Praetorius | Sinfonia [Missa Teutsch, 1. u. 2. Sinfonia] | wie Nr. 157 |
| 196 | M. Praetorius | Sinfonia [Missa Teutsch, 3. Sinfonia] | wie Nr. 157 |
| 197 | M. Praetorius | Sinfonia [Missa Teutsch, 4. Sinfonia] | wie Nr. 157 |
| 198 | M. Praetorius | Sinfonia [Missa Teutsch, 5. Sinfonia] | wie Nr. 157 |
| 199 | M. Praetorius | Sinfonia [Meine Seel erhebt den Herren, Sinfonia 1] | wie Nr. 157 |
| 200 | M. Praetorius | Sinfonia [Meine Seel erhebt den Herren, T. 30–34, 15–18] | wie Nr. 157 |
| 207 | M. Praetorius | Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 2. Teil, T. 12–16] | wie Nr. 157 |
| 208 | M. Praetorius | Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 1. Teil, T. 10–14] | wie Nr. 157 |
| 209 | M. Praetorius | Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 1. Teil, T. 43–45] | wie Nr. 157 |
| 222 | M. Praetorius | Sinfonia [Wachet auf, ruft uns die Stimme, 3. Teil, T. 9–17] | wie Nr. 157 |

Anhang 3

Stücke eines unbekanntes Druckes innerhalb von Teil 2 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131 (gegebenenfalls Martin Manigelius, *Missus musicus decadis primae schöner neuer und lustiger Hirtenlieder* [...] 1626)

Titel und Nummerierung nach Mus. Res. MN T 131

| | |
|-----|--|
| 210 | Ach Filli schau die Krankheit an No. 1 |
| 211 | Sag Amor was hast du vor Pfeil No. 2 |
| 212 | Amor hör lass weg dein lamentieren No. 3 |
| 213 | Ach Amor schaue an den Schmerz No. 4 |
| 214 | Nu Corydon sey freudenvoll No. 5 |
| 215 | Ach Scheiden, ach du bittres Kraut No. 9 |
| 216 | Wie kann dir Filli besser sein No. 6 |
| 217 | Ach traure nicht mein Corydon No. 7 |
| 218 | Phöbus läßt die helle Sonne No. 8 |
| 219 | Ach Trost wie lange No. 10 |

Anhang 4

Teil 3 der Tabulatur Mus. Res. MN T 131: Identifizierte Werke

| Nr. | Komponist | Titel | Vorlage |
|-----|---------------|--|---|
| 227 | M. Praetorius | Sinfonia à 4 [Gelobet und gepreiset, Eingangssinfonia] | <i>Polyhymnia caduceatrix</i> , Wolfenbüttel 1619 |
| 228 | J. Staden | Sinfonia No. 17 [Gloria in excelsis Deo] | <i>Harmoniarum sacrarum continuatio</i> , Nürnberg 1621 |
| 229 | J. Staden | Sinfonia No. 19 [Gloria in excelsis Deo] | wie Nr. 228 |
| 230 | J. Staden | Sinfonia No. 20 [Surge peccator] | wie Nr. 228 |
| 231 | J. Staden | Sinfonia No. 21 [Benedic anima mea] | wie Nr. 228 |
| 232 | J. Staden | Sinfonia No. 22 [Surrexit Dominus] | wie Nr. 228 |

| | | | |
|-----|--------------|--|-------------------------------------|
| 233 | J. Staden | Sinfonia No. 23 [Loquebantur variis linguis] | wie Nr. 228 |
| 234 | J. Staden | Sinfonia No. 24 [Duo Seraphim clamabant] | wie Nr. 228 |
| 235 | J. Staden | Sinfonia No. 25 [Cantemus et excultemus] | wie Nr. 228 |
| 236 | J. H. Schein | Sinfonia [Komm heiliger Geist] | <i>Opella nova</i> II, Leipzig 1626 |

Anhang 5

Materialien zu geistlichen Konzertkompositionen in der Hand Sebastian Lemles (ausgenommen sind die Eigenkompositionen Slg. Bohn Ms. mus. 166 und Werke aus dem Anonyma-Bestand Slg. Bohn Ms. mus. 211–351a)

| Signatur Slg. Bohn Ms. mus. | Komponisten | Vorhandenes Material | Anzahl Werke | Schreiber |
|--------------------------------|---|--------------------------------|-----------------|---------------------------|
| 34 | Nicolaus Zangius Stefano Felis Samuel Scheidt Heinrich Schütz Andreas Hoeschelshoven | Stimmen, Tabulatur | 5 | Lemle, Büttner |
| 37 | Anonym Giovanni Valentini Lodovico Viadana Heinrich Grimm | Stimmen | 18 | Lemle, Schreiber |
| 42 | Jacques le Febure Hieronymus Praetorius Melchior Franck Ruggiero Giovanelli Anonym Johannes Robach | Tabulatur | 7 | Lemle |
| 43 | Nicolaus Zangius Johannes Phengius Anonym | Tabulatur | 3 | Lemle, Schreiber |
| 59 | Johann Hermann Schein Melchior Franck Sebastian Lemle Anonym Michael Praetorius | Tabulatur, einzelne Stimmen | 26 | Lemle |
| 82 | Anonym | Stimmen, Tabulatur | 3 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 105 | Bartholomäus Gesius Hans Leo Hassler Christoph Demantius Jacob Hassler Melchior Franck Heinrich Hartmann Georg Vintzius Sebastian Ertel Augustin Plattner Hieronymus Rossi Gregor Schnitzkius Thomas Fritsch | Tabulatur, einzelne Stimmen | 35 | Lemle, Büttner, Schreiber |

| | | | | |
|------|--|--------------------|---|---------------------------|
| 110 | Hieronymus Praetorius Pierre Bonhomme Anonym | Tabulatur | 6 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 140a | Melchior Franck | Stimmen | 1 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 140b | Melchior Franck | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 144 | Ruggiero Giovanelli | Stimmen | 1 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 149a | Jacob Handl | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 182a | Heinrich Pfendner | Tabulatur | 1 | Lemle |
| 183 | Johannes Phengius | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 193 | Giovanni Rovetta | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle |
| 199a | Samuel Scheidt | Stimmen | 1 | Lemle |
| 200a | Johann Hermann Schein | Tabulatur | 7 | Lemle |
| 200c | Johann Hermann Schein | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle |
| 200f | Johann Hermann Schein | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 200g | Johann Hermann Schein | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle, Büttner, Schreiber |
| 201b | Heinrich Schütz | Stimmen, Tabulatur | 1 | Lemle |

Harmonie des Klanglichen und der Erscheinungsform

Die Bedeutung der Orgelbauerfamilien Beck und Compenius für die mitteldeutsche Orgelkunst der Zeit vor Heinrich Schütz

Gerhard Aumüller, Wolf Hobohm, Dorothea Schröder

Im mitteldeutschen Orgelbau vom Ende des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nehmen die Orgelbauerfamilien Beck¹ und Compenius² neben den bedeutenden Niederländern (Niehoff, Vogel, Rodenstein Pock³) einen hervorragenden Platz ein. Nicht zuletzt wegen seiner engen Beziehungen zu Michael Praetorius⁴ und seiner als einziger aus dieser Periode original erhaltenen Orgel (mit ausschließlich Holzpfeifen) in Schloss Frederiksborg (Dänemark) gilt Esaias Compenius als eine besonders herausragende Gestalt. David Beck, der fast eine Generation früher lebte, ist als Erbauer der monumentalen Renaissance-Orgel (mit ausschließlich Metallpfeifen) für die Schlosskapelle Gröningen (der Prospekt in St. Martini, Halberstadt, der Rückpositiv-Prospekt in Harsleben erhalten) in die Geschichte eingegangen, wohl auch durch die 1596 erfolgte Abnahme des Instruments mit über 50 Organisten aus ganz Nord- und Mitteldeutschland⁵.

1 Zur Biographie vgl. Michael Behrens u. Paul Rubhardt, Art. *Beck*, in: MGG2, Personenteil 2 (1999), Sp. 603 bis 604; Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel u. a. 1975, S. 209–213; Paul Rubhardt, Art. *Beck*, in: MGG 15 (1973), Sp. 591–593.

2 Zur Biographie vgl. Thekla Schneider, *Die Orgelbauerfamilie Compenius*, in: AfMf 2 (1937), S. 8–76; dies., Art. *Compenius*, in: NDB 3 (1957), S. 334f. Schneiders Berliner Dissertation stellt einen wichtigen Abschnitt in der Compenius-Forschung dar; sie leidet jedoch an einer unzureichend genauen Zitierweise und der gelegentlich unkritischen Verwertung älterer Quellen bzw. hypothetischen Schlussfolgerungen, die als solche nicht unmittelbar erkennbar sind. Wichtige Hinweise geben Hans Klotz, Art. *Compenius*, in: MGG 2 (1952), Sp. 1590–1594; Friedrich Wilhelm Bautz, Art. *Compenius, Esaias*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* 1 (1990), Sp. 1115–1116; Hermann Fischer u. Theodor Wohnhaas, *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*, Wilhelmshaven 1994 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 116), S. 56f., Winfried Schlepphorst, Art. *Compenius*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 1438 bis 1446. Weitere Literatur: Ulrich Dähnert, *Die Orgellandschaften Sachsen und Thüringen*, in: AOI 1 (1967), S. 46–62, hier S. 48–49; Uwe Pape, *Orgelbauer und Orgeln im ehemaligen Herzogtum Braunschweig*, in: AOI 4 (1970), S. 119–145, hier S. 122–125. Zu Compenius vgl. neuerdings den Art. *Compenius*, in: Uwe Pape (Hrsg.), *Lexikon norddeutscher Orgelbauer 1: Thüringen und Umgebung*, Berlin 2009, S. 42–44.

3 Zusammenfassende Darstellung bei Maarten Albert Vente, *Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance*, Amsterdam 1958, darin Kap. 7: »Die Familie Niehoff« (S. 76–93) u. Kap. 8: »Die Familie Lampeler van Mill« (S. 94–99); Flor Peeters u. a., *De Orgelkunst in de Nederlanden van de 16de tot de 18de Eeuw*, Amerongen 1984, S. 73–76, 81–86, 140–142.

4 Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, Wolfenbüttel 2008, S. 23.

5 Zur Geschichte der Beck-Orgel in Gröningen siehe Wolf Hobohm, *Zur Geschichte der David-Beck-Orgel in Gröningen. Nebst Bemerkungen zum kulturgeschichtlichen Hintergrund*, in: Eitelfriedrich Thom (Hrsg.), *Bericht über das 5. Symposium zu Fragen des Orgelbaus im 17./18. Jahrhundert*, Blankenburg/Michaelstein 1985 (= Beiheft zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts), S. 50–70.

Erstaunlicherweise sind trotz der eminenten Bedeutung der beiden Orgelbauerfamilien für den mitteldeutschen Orgelbau an der Wende von der Renaissance zum Frühbarock zahlreiche Unsicherheiten, Ungenauigkeiten, Fehler und Fehlbewertungen in der Literatur vorhanden. Insbesondere bei dem als »Stammvater« der Familie Compenius so genannten Heinrich Cumpenius dem Älteren⁶ finden sich auch heute noch in Standardwerken wie New Grove oder MGG Unklarheiten, die mit der vorliegenden Studie beseitigt werden sollen⁷. Die Unstimmigkeiten betreffen die Lebensdaten und die Herkunft, die familiären und Verwandtschaftsverhältnisse, die Werklisten und vor allem die Bewertung der Lebensleistung von Heinrich Cumpenius dem Älteren, die durch eine Reihe neuer Daten ergänzt werden können.

Als ein frühes markantes Datum der Biographie Heinrichs wird immer seine Mitwirkung als Organist bei der Trauerfeier für Martin Luther im Februar 1546 in der Andreaskirche in Eisleben angeführt. In Anbetracht des gesicherten Sterbedatums Cumpenius' am 2. Mai 1611 (vermutlich an der Pest⁸) müsste man in diesem Fall von einem Lebensalter von mindestens 85 bis 90 Jahren bei ihm ausgehen, denn er dürfte kaum jünger als 20–25 Jahre gewesen sein, wenn er als Organist bei einem solch bedeutsamen Ereignis wie Luthers Leichenfeier mitgewirkt haben sollte. Auch geistert in der Literatur noch ein 100-jähriger (!) Heinrich Compenius herum, der 1641 an den Rat in Halle einen Brief schreibt⁹. Passt dies aber zu der Bewerbung Cumpenius' um die Organistenstelle in Frankenhausen im Jahre 1606¹⁰? Wohl kaum, denn dann wäre Cumpenius bereits um die 80 Jahre alt gewesen. Zwar wird auch bei anderen bedeutenden Orgelbauerfamilien, etwa den Scherer in Hamburg, dem Senior der Familie (Hans Scherer der Ältere) ein biblisches Alter von 90 Jahren zugeschrieben (1521–1611), aber auch dies ist bisher nicht archivalisch belegt.

Sind nun die biographischen Daten des Stammvaters Heinrich Cumpenius als ungenau bzw. teilweise spekulativ einzustufen, gerät natürlich auch das Zeitraster für die Folgegeneration ins Schwimmen, zumal auch hier bisher oft nur hypothetische und unvollständige Angaben vorliegen. So ist z. B. unbekannt, ob bzw. welche Töchter Heinrich Cumpenius' nachzuweisen sind. Dass er zumindest eine Tochter hatte, lässt aus der Existenz des in Bückeburg, Kopenhagen und Schleswig tätigen Organisten und Orgelbauers Johann Hecklauer (1596–1653) ableiten, der nachweislich ein Sohn der Schwester von Esaias Compenius war und noch von seinem Großvater Heinrich in Nordhausen ausgebildet wurde. Auch die Beziehung des 1617 nach einem Totschlag in Derneburg wahrscheinlich hingerichteten Orgelbauers Jacob Compenius zur Familie Heinrichs liegt noch weitgehend im Dunklen.

Schließlich ist nach wie vor unklar, woher Heinrich Cumpenius ursprünglich stammte. Sein Geburtsort ist unbekannt, und ebenso wenig ist gesichert, wo er seine Ausbildung zum Orgelbauer, Organisten, Musiklehrer¹¹ und Komponisten¹² erhalten hat, denn für alle diese Bereiche ist seine Tätig-

6 Im Folgenden wird die von Heinrich ausschließlich verwendete Schreibweise seines Namens als »Cumpenius« beibehalten. Die Söhne unterschrieben später zumeist in der Form »Compenius«, die so auch die heute allgemein übliche ist.

7 Hans Klotz, Art. *Beck*, in: New GroveD 2, S. 332; ders., Art. *Compenius*, in: New GroveD 3, S. 394–395.

8 1611 wurde Nordhausen von einer Pestwelle heimgesucht. Vgl. Ernst Günther Förstemann, *Friedr. Lesser's Historische Nachrichten von der ehemals kaiserlichen und des heil. Röm. Reichs freien Stadt Nordhausen gedruckt daselbst im Jahre 1740 umgearbeitet und fortgesetzt*. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. vom Magistrate zu Nordhausen, Nordhausen 1860, S. 245.

9 Willi Strube, *Berühmte Orgelbauer und ihre Werke (Eine physiologische und monographische Untersuchung)*, in: MuK 1 (1929), S. 115–125, hier S. 125.

10 Schlepphorst (wie Anm. 2), Sp. 1439.

keit bezeugt. Ob für seine Ausbildung zum Orgelbauer, wie z. B. von Klotz beschrieben, die Orgelbauerfamilie Beck(e) in Halle bzw. Halberstadt in Frage kommt und ob gar verwandtschaftliche Beziehungen bestehen, bedarf einer genaueren Untersuchung.

Die folgenden Angaben vermögen nicht alle genannten Lücken zu schließen und Widersprüche aufzuklären. Sie bieten aber eine zuverlässigere Grundlage für die Biographie und die Bewertung der Lebensleistung eines Orgelbauers, der am Ende des 16. Jahrhunderts in Mitteldeutschland Maßstäbe gesetzt hat.

Geburtsdatum bzw. Herkunft: Niederlande, Franken oder Hessen?

Ein gesichertes Geburtsdatum für Cumpenius zu liefern ist derzeit nicht möglich, aber einen ungefähren Anhalt für den Zeitraum seiner Geburt kann man aus mehreren Angaben erschließen. Bisher wurde aufgrund der Behauptung, Cumpenius habe bei der Leichenfeier Luthers am 19. Februar 1546 in Eisleben die Orgel in St. Andreas gespielt, ein Zeitrahmen von 1520–1525 für sein Geburtsjahr angenommen. Diese Aussage zu Luthers Totenfeier geht offenbar auf einen Artikel in der *Eisleber Zeitung* aus dem Jahr 1917 zurück, den der dortige Superintendent Luther verfasst hat¹³. Er beruft sich dabei auf Angaben im Ephoralarchiv Eisleben. Eine Durchsicht des jetzt im Archiv der Evangelischen Kirche Mitteldeutschlands in Magdeburg aufbewahrten Archivs, das nur sehr wenige Archivalien aus dem 16. Jahrhundert enthält, ergab jedoch keinerlei Hinweise in dieser Richtung. Luthers Argumentation ist auch nicht sehr überzeugend, denn eingangs (S. 83) berichtet er von der Orgelabnahme im Jahr 1592 in St. Andreas als älteste Nachricht über einen Organisten in Eisleben und wenige Seiten später (S. 87) nennt er als bedeutende Männer der Kirchenmusik »Lorenz Colditz und Heinrich Compenius, die, ersterer als Kantor, letzterer als Organist, bei der Leichenfeier Dr. Martin Luthers in der Andreaskirche mitwirkten [...]«¹⁴

Eine Reihe von Argumenten spricht vielmehr gegen die Annahme, Cumpenius sei an der Trauerfeier für Luther beteiligt gewesen. Zum einen ist nach den genauen Untersuchungen Christof Schubarts (vgl. Anm. 13) an keiner Stelle der Quellen zur Trauerfeier Luthers die Rede von Orgelspiel, sondern lediglich von Gesängen bei der Überführung des Sarges in die Kirche und einer Trauerpredigt durch Justus Jonas. Der eigentliche Beerdigungsgottesdienst fand erst nach Überführung der Leiche in Wittenberg statt. Gegen die Mitwirkung der Orgel spricht auch die deutlich nachrangige Stellung, die Luther

11 Sein Traktat *Musica Teutsch in kurze Regulas vnd Schrifstücker verfasst* (Eisleben 1567) ist verschollen; vgl. Schneider (wie Anm. 2), S. 10.

12 1572 komponierte er eine als *Harmonia* bezeichnete fünfstimmige Motette »Gib Glück und Heil, Herr Jesu Christ« für den Rat von Erfurt (SLUB, Musikabteilung, Sig. Mus. Löb. 14,4). Nach Schneider (wie Anm. 2, S. 10) wurde das Werk von Reinhard Kade spartiert, doch sind die Sparten in der SLUB nicht mehr vorhanden (freundliche Auskunft von Dr. Karl Wilhelm Geck, dem Leiter der Musikabteilung der SLUB, dem wir auch Kopien des Werks verdanken). Eine Ausgabe der Motette bereitet Dorothea Schröder vor.

13 Luther, *Aus Eislebens kirchenmusikalischer Vergangenheit*. Vortrag [...] gehalten in der Begrüßungsversammlung des evangelischen Kirchengesangsvereins für Deutschland am Montag, 7. Mai 1917 in der Oberrealschul-Aula zu Eisleben, in: *Der Sonntagsgast. Sonntagsbeilage der Eisleber Zeitung* 1917, Nr. 21, S. 83–84, u. Nr. 22, S. 86–88; zu Martin Luthers Trauerfeier und Begräbnis siehe Christof Schubart, *Die Berichte über Luthers Tod und Begräbnis. Texte und Untersuchungen*, Weimar 1917, S. 65–68.

14 Dieser Satz ohne jegliche Quellenangabe ist auch bei Schneider (wie Anm. 2, S. 10, Fußnote 2) kommentarlos (und mit fehlerhafter Namensangabe für Colditz) zitiert und wurde in fast alle folgenden Darstellungen so übernommen.

dem liturgischen Orgelspiel eingeräumt hatte¹⁵. Vielleicht spielt in diese frühe Datierung der Tätigkeit von Cumpenius der Eisleber Generalsuperintendent Hieronymus Mentzel (geb. 1517) mit hinein, der am 25. Februar 1590 verstarb und, wie aus seiner Leichenpredigt hervorgeht, noch kurz vor seinem Tode von seiner Begegnung mit Luther Mitte Februar 1546 in Eisleben berichtete¹⁶:

Wie er denn mit guter Bescheidenheit / etlich mal des Abschiedes / des seligen Mannes Gottes Lutheri / welcher an diesem Tage Concordiæ, Anno 46. alhier zu Eisleben / geschehen / sich erinnert / mich auch weitleufftig berichtet / aus was Ursachen der herr Lutherus / damals anher kommen / was er alhie verrichtet / wie er seinen seligen Abschied genommen / vnd sein leichnam von hinnen nach Wittenberg / auf Beger des Churfürsten zu sachssen / sey geführet / vnd von etlichen Herren Grafen / beneben den irigen / dahin geleitet worden.

Im Mansfeldischen ist eine Luther-Gedächtnisfeier nach den Forschungen Schubarts erst ab den 1560er Jahren überliefert, ein Datum, das zur Mitwirkung des Organisten Heinrich Cumpenius und des Kantors Laurenz Kolditz († 1573) sehr viel besser passt, zumal jetzt nachgewiesen werden kann, dass Cumpenius' mittlerer Sohn Esaias am 2. Advent 1566 in der St. Andreaskirche in Eisleben getauft wurde. Nimmt man überdies seine frühesten nachgewiesenen Orgelbauten ins Kalkül – vor allem die Orgel der Predigerkirche in Erfurt von 1572 –, dann wird klar, dass Cumpenius wahrscheinlich etwa um 1530 bis 1535 geboren sein dürfte. Der Beginn seiner eigenständigen Tätigkeit als Orgelbauer ist auffälliger Weise erst um 1570 anzusetzen, denn in einem Schreiben vom 4. Januar 1589 an das Fritzlarer Stiftskapitel, bei dem es um Kautionsfragen geht, spricht er von seinem »18 jährigen Gebrauch«, bei Orgelbauprojekten keine Kautionsverpflichtungen einzugehen¹⁷. Geht man von dem statistischen Mittel von rund 29 Jahren aus, das für das Auftreten als selbstständiger Meister für historische Orgelbauer errechnet wurde¹⁸, liegt also der Geburtszeitraum von Heinrich Cumpenius zwischen 1530 und 1535 oder sogar etwas später.

Während in der älteren Literatur¹⁹ die Herkunft der Familie Compenius aus Thüringen bzw. den Niederlanden diskutiert wird, finden sich in neueren Darstellungen vermehrt Hinweise auf eine Herkunft aus Franken bzw. Hessen. Winfried Schleppehorst zitiert aus einer nicht genannten Quelle, Cumpenius sei 1589 in seine »Heimat« nach Fulda gereist²⁰. Diese Angabe passt sehr gut zu zwei Aussagen,

15 Vgl. Ernst Flade, *Literarische Zeugnisse zur Empfindung der Farbe und Farbigkeit bei der Orgel und beim Orgelspiel in Deutschland ca. 1500–1620*, in: Aml 22 (1950), S. 97–127, hier S. 105. So war z. B. auch in der 1526 verfassten (allerdings von Luther als »ein Haufen von Gesetzen« diskreditierten) Kirchenordnung der ersten hessischen Generalsynode die liturgische Stellung der Orgel im Gottesdienst deutlich reduziert worden. Zur Funktion der Orgel heißt es dort: »[25] Admonemus deinde in nomine Domini, ut organa nunquam aut rarissime pulsantur, ne in priscos relabamur errores.« Zitat nach Emil Sehling (Hrsg.), *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts 8: Hessen, I. Hälfte. Die gemeinsamen Ordnungen*, Tübingen 1965, S. 43–65 (1. *Reformatio Ecclesiarum Hassiæ* [1526]), hier S. 46.

16 Augustinus Tham, *Leichpredigt Bey der begrebnis des Ehrwürdigen / Achtbarn / vnd Hochgelarten Herrn / M. Hieronymi Mencilii* [...], Eisleben 1591, hier fol. Fⁱⁱ.

17 Hessisches Staatsarchiv Marburg (künftig StAMR), Best. 105a Nr. 583, Schreiben vom 4. Januar 1589.

18 Vgl. Werner Renkewitz (†) u. a., *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreußen von 1333 bis 1944*, Band II,1, Berlin 2008, S. 19.

19 Schneider (wie Anm. 2), S. 9; Klotz (wie Anm. 1), S. 213.

20 Schleppehorst (wie Anm. 2); Flade (wie Anm. 15), S. 120. Die Angabe bei Schleppehorst geht zurück auf Ernst Flade, *Orgelbauerlexikon*, Typskript in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (ca. 1950), Art. *Compenius*, S. 148. An

die Cumpenius anlässlich des Baues der Fritzlarer Domorgel 1588–1590 macht. So beschwört er das Stiftskapitel kurz vor dem Vertragsabschluss (6. Oktober 1588) in einem Schreiben vom Sonntag nach Michaelis 1588²¹:

E[uer].E[hrwürden]. wollen meine günstigen Herrn sein und mich bei Ihnen keine Verleumdung beschweren lassen. E. E. sollen mich wills Gott aufrichtig befinden; E. E. zu dienen erkenne ich mich in sonderem Fleiß zu dienen schuldig und von Herzen als meinen geliebten Landsleuten willig.

Hintergrund waren offenbar böswillige Klagen über die Orgel in der Predigerkirche in Erfurt, die Cumpenius 1572 und 1579 erbaut bzw. erweitert hatte und die nun, neun Jahre später, plötzlich erhebliche Mängel aufweisen sollte.

Auch Anfang 1589 waren die Verleumdungen gegen Cumpenius noch nicht verstummt, wie er in einem weiteren Schreiben an das Stiftskapitel am 4. Januar 1589 beklagt²²:

Es hat mich auch mein geliebter Landsmann Herr Dietrich Wiederolt [ein Fritzlarer Bürger²³ (?)] berichten lassen, als wäre er berichtet, ich würd bei einem ehrwürdigen Capitel von einem Calumnianten von Erfurt übel angeben, es ist wohl wahr, wie Terentius sagt Calumniare audacter semper enim aliquid adhæret so verhoffe ich mich doch bei Gott und meinem guten Gewissen Malum consilium consultori erit pessimum; es ist ein schändlich Ding um einen solchen vorleumderischen Angießer, dass sie solcher Vorleumdung mit Brief und Siegeln anhängen.

Beide Anreden an die »geliebten Landsleute« in und um Fritzlar sprechen dafür, dass sich Cumpenius im weiteren Umfeld von Kassel offenbar heimisch fühlte.

diesem Artikel hat außer Thekla Schneider auch der Marburger Archivar Dr. Ewald Gutbier mitgearbeitet, der damals bereits eine Reihe der nachfolgend zitierten Archivalien aus dem Staatsarchiv Marburg und dem Stiftsarchiv Fritzlar (im Folgenden stets StIAFZ) ausgewertet, aber nicht näher bezeichnet hat. Studiendirektor i. R. Hermann Fischer (Aschaffenburg) danken wir für die Möglichkeit der Einsichtnahme in seine Kopie des Fladeschen Orgelbauerlexikons. Als Quelle nennt Gutbier u. a. die »bisher noch nicht veröffentlichten Baurechnungen« des Jahres 1589 im StIAFZ, in denen ein Vorschuss für Cumpenius abgerechnet werde. Trotz mehrfacher Durchsicht der betreffenden Aktenbände im StIAFZ (C V 6, C III a 2, *Kirchenfabrik*), deren ersterer u. a. die Bauausgaben von Michaelis 1589 bis Michaelis 1590 enthält (Jahrgang 1588 fehlt), konnte der Eintrag nicht verifiziert werden.

21 StAMR Best. 105a Nr. 583.

22 Ebd., Schreiben vom 4. Januar (alten Stils, d. h. Julianischer Kalender) 1589. Möglicherweise spielt dabei die Tatsache eine Rolle, dass bereits 1572, als Cumpenius erstmals an der Orgel der Predigerkirche arbeitete, ein Junge von dem Orgelgerüst gefallen und tödlich verunglückt war. Vgl. *Chronicon Erford. de Ao 1551 item 1552 usque 1555 usq. 1600* sowie *Von dem alten Adami herruhrend*. 2. Band. Papierhs. in Folio aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Bibliothek des Ev. Ministeriums im Augustinerkloster zu Erfurt, Signatur Msc 14, S. 86. – Abschluss der Arbeiten war Pfingsten 1572: »1572 Die große Orgel zu Predigern gebaut worden. Auf Pfingsten hat Magister Henricus Compenius von Eisleben die Orgel zu Predigern fertig gemacht.« Vgl. *Chronica Erfurthensis Collectanea* (um 1750), Bibliothek des Ev. Ministeriums im Augustinerkloster zu Erfurt, Msc 41, S. 80. Diese Angaben verdanken wir sämtlich Frau Helga Brück, Erfurt.

23 Die Familie Wiederold/Wiederholt war mit verschiedenen Zweigen in mehreren niederhessischen und westfälischen Orten, darunter Warburg, vertreten. Vgl. Franz-Josef Heidenreich, *Genealogie der Familie von Brobecke und deren Verwandtschaft*, in: *Geschichtsblätter für Waldeck* 70 (1982), S. 25–38, hier S. 36.



Abbildung 1: Siegel und Unterschrift von Heinrich Cumpenius

Das Siegel zeigt hier ein Andreaskreuz aus Orgelpfeife und Stimmhorn, darüber die Initialen HC (Stiftsarchiv Fritzlar, A 1a I, Orgelakte, fol. 13^r, Schreiben vom 4. Januar 1589; Foto: G. Aumüller).

Aber es gibt weitere Hinweise auf die hessische Herkunft, wenn man der Verbreitung des Familiennamens Cumpenius nachgeht. Während in Fritzlar der Name Compe(n), Cump(en) im 16. Jahrhundert nicht nachgewiesen ist, tritt er in und um Fulda zu dieser Zeit auffällig häufig auf²⁴.

Im Heiratsbuch der Stadtpfarrei Fulda 1587–1620 erscheint z. B. ein »Valentin Compan, Zimmermann vfm Leinwebersgraben,« der am 1. August 1593 eine Barbara Buschmann heiratet²⁵; Josef Compen, Sohn des Metzgers Enders Compen, ehelicht im Juli 1595 Margreth Schwarz, und Jakob Compen zum Neuenberg heiratet am 10. Oktober 1599 Margreth Schlick. Eine gewisse Häufung des Namens ist bei Fuldaer Metzgern nachzuweisen²⁶. Bereits 1456 wird ein Heinz Kompan mit seiner Ehefrau Grete, der Witwe Hans Habersacks genannt, die 1469 der Pfarrkirche »1 1/2 Geschock Kroschen« aus ihrem Haus »vor dem Kohlhäuser Tor in der Löhergassen« verschreiben. Ein 1479 in der gleichen Gasse genannter Metzger Hans Kompan wird 1493 Bürgermeister. Ein weiterer Hans Compen, genannt Weigel, der auf dem Leinwebersgraben (heute Königstraße) ansässig ist, ist ebenfalls Metzger. 1510 besitzt Facian [Nebenform von Bonifacius, typischer Fuldaer Vorname] Komp eine Fleischhütte und wird 1525 in der Bürgerliste geführt. 1520, 1525 und 1530 wird ein Nicolaus Compan als Schöffe genannt²⁷. 1542 transportiert ein Johannes Compan vier Fuder und einen Eimer Wein für den Fürststab von Hammelburg nach Fulda²⁸.

Damals bestand – nicht zuletzt durch das Wirken des in Hessen führenden reformatorischen Theologen Adam Krafft aus Fulda (bis 1524) – eine starke protestantische Fraktion in der Bürgerschaft²⁹. Dies

24 Eine Übersicht findet sich in Joseph Kartels, *Rats- und Bürgerlisten der Stadt Fulda*, Fulda 1904. Zahlreiche weitere Angaben verdanken wir Dr. Berthold Jäger, Direktor der Bibliothek des Priesterseminars Fulda (Nachricht vom 27. März 2009).

25 Ein 1596 genannter Velten Kump ist der einzige dieses Namens, der in der Fuldaer Unterstadt wohnte, d. h. die Familie Komp(an) war vor allem in der Altstadt Fulda ansässig. Vgl. Michael Antoni, *Die Fuldaer Unterstadt. Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der unterstädtischen Gemeinden*, Fulda 1994, S. 113. Antoni gibt ein detailliertes Bild der Handwerksbetriebe in diesem Bereich der Stadt.

26 Ernst Kramer, *Alte Fuldaer Metzgerfamilien* [2], in: *Buchenblätter*. Beilage der Fuldaer Zeitung für Heimatfreunde 12, Nr. 37, 12. September 1931, S. 147. Kramers Angaben beruhen weitgehend auf Auswertungen der Stadtgerichtsprotokolle und sogenannter Uffgiftsregister der Stadt Fulda und der Daten von Kartels (wie Anm. 24, S. 253). Dr. Thomas Heiler, Leiter des Stadtarchivs Fulda, danken wir für seine freundliche Hilfe bei unseren Nachforschungen zur Familie Kompen. Im 16. und 17. Jahrhundert war die Metzgerzunft (gefolgt von den Bäckern) die größte in Fulda. Vgl. Ursula Braasch-Schwersmann, *Die Stadt Fulda vom Mittelalter bis in die Gründerzeit. Zur Siedlungsentwicklung und Geschichte ihres Gemeinwesens*, in: Walter Heinemeyer u. Berthold Jäger (Hrsg.), *Fulda in seiner Geschichte. Landschaft, Reichsabtei, Stadt*, Fulda 1995 (= Veröffentlichung der Historischen Kommission für Hessen 57), S. 373–438, hier S. 383.

27 Bereits 1497 (Freitag nach Allerheiligen) erscheint Claß Kompen in einer Gerichtsverhandlung: Stadtarchiv Fulda Best. I A 4 *Stadtgerichtsprotokolle Fulda 1494–1500*, fol. 147^r; 1499, fol. 200^r.

28 StAMR Rechnungen II Fulda Nr. 395, Küchenmeisterei-Rechnung 1542 durch Valentin Gladius (Schwerd), fol. 52. Darin auch Auslagen für den Organisten Laurentius Daum (s. u.).

änderte sich erst mit dem Auftreten des Abts Balthasar von Dernbach, genannt Grauel, einem aus dem Raum Marburg stammenden konvertierten Protestanten, der mit aller Härte die Gegenreformation durchsetzte³⁰. So wird man bei den oben um 1580 genannten Fuldaer Kompens/Kompans (Philipp, Martin, Josef) annehmen müssen, dass sie wieder in den Schoß der alten Kirche zurückgekehrt sind. Es spricht aufgrund des Sozialstatus als ratsfähige Handwerkerfamilie (siehe Niclas Kompan) vieles dafür, dass Heinrich Cumpenius dieser Fuldaer Familie zuzurechnen ist. Noch Heinrich Compenius junior wurde 1595 in Bitterfeld in einer kompromittierenden Situation (wohl mit ironischem Doppelsinn) als »seltsamer Cumpen« bezeichnet³¹. Es deuten also mehrere Argumente für eine Herkunft Heinrich Cumpenius' aus der Stadt Fulda. Ein direkter Nachweis konnte (bis auf seine eigene Aussage der »Heimat« Fulda) allerdings bisher nicht erbracht werden.

Leider sind in Fulda keine Schulmatrikel erhalten und kaum Angaben zur Stiftsschule vorhanden, so dass unbekannt ist, ob Cumpenius diese Schule besucht hat, an der Johannes Wicelius, ein Neffe des bekannten Mainzer Theologen Georg Witzel, nach seiner Ausbildung in Erfurt und Leipzig von 1541 bis etwa 1585 unterrichtete³². Inwieweit die Angabe in der Leichenpredigt auf den Compenius-Enkel Johannes Hecklauer über seinen Urgroßvater mütterlicherseits zutrifft: »Der Eltervater auff der Mutter seiten / ist gewesen der Ehren Vester, Wolgelahrte Herr Hermannus Campenius, Rector der Schulen in Westphalen« muss angesichts der vagen Verortung dahingestellt bleiben³³. Auffällig sind bei Heinrich Cumpenius' Briefen die gewandte Ausdrucksweise und der korrekte Lateingebrauch, auch bei der Zuordnung von Zitaten, die auf eine (wenigstens zeitweise) höhere Schulbildung deuten.

Ausbildung: Esaias und David Beck, Herman Raphaelszon Rodenstein Pock, Gregorius Vogel?

Geht man von einem mutmaßlichen Geburtsdatum Heinrich Cumpenius' um 1530/1535, der Herkunft aus Fulda und einer frühen Tätigkeit im Raum Franken-Vogtland-Sachsen aus, engt sich der Kreis seiner möglichen Lehrer stärker ein. Bisher wurde vor allem Esaias Beck(e) als ein möglicher und deutlich

29 Johannes Hattendorff, *Geschichte des evangelischen Bekenntnisses in der Stadt Fulda mit hauptsächlicher Benutzung archivalischen Materials*, Hamburg 1903, S. 2–6; vgl. auch Werner Kathrein, *Zwischen Reform und Reformation. Zur Geschichte der Fuldaer Stadtpfarrei im 16. Jahrhundert*, in: Heinemeyer u. Jäger (wie Anm. 26), S. 439–459, darin zu Daum u. Witzel S. 445–449, zur Fuldaer Kirchenordnung von 1542 S. 449–451.

30 Ausführlich dazu siehe Gerrit Walther, *Abt Balthasars Mission: politische Mentalitäten, Gegenreformation und eine Adelsverschwörung im Hochstift Fulda*, Göttingen 2002 (= Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 67), besonders Kapitel 3.4 »Der Druck Hessens«, S. 101 ff.

31 Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle 1*, Halle u. Berlin 1935, S. 250.

32 Gregor Richter, *Zur Fuldaer Schulgeschichte des sechzehnten Jahrhunderts*, in: Fuldaer Geschichtsblätter 20 (1927), Nr. 5, S. 75–80, hier S. 80. Zu Georg Witzel, der in den 1530-er Jahren in Eisleben an St. Andreas gewirkt hatte und in Fulda versuchte, eine an den alten apostolischen Traditionen der katholischen Kirche orientierte Reform (»humanistischer Reformkatholizismus«) einzuleiten, siehe Werner Kathrein, *Georg Witzel (1501–1573) und das Hochstift Fulda*, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Im Dienst um die Einheit und die Reform der Kirche – Zum Leben und Werk Georg Witzels*, Frankfurt/M. 2003 (= Fuldaer Hochschulschriften 43), S. 15–40; zu seiner Position gegenüber dem Organisten Laurenz Daum (s. u.) S. 23.

33 Hier zitiert nach Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig vor 1800*, München 1973 (= Schriften zur Musik 23), S. 450. Orgelbaumeister Mads Kjersgaard (Uppsala) verdanken wir eine Kopie des Zitats.

älterer Lehrer angesehen. Beck(e) wurde Behrens zufolge jedoch erst um 1540 in Langenstein bei Halberstadt geboren und nachweislich am 29. September 1554 in Schulpforta als Alumnus aufgenommen³⁴. 1564, beim Vertragsabschluss des Orgelbaus in Löbejün, seinem ersten nachgewiesenen Werk, bürgte noch seine Mutter Anna für ihn, d. h. er war damals noch nicht voll geschäftsfähig, vermutlich unverheiratet und etwa 25 Jahre alt³⁵. Aus der Leichenpredigt seines 1610 in Hundisburg verstorbenen Sohnes Esaias Beccius geht hervor, dass dieser am 29. Juli 1572 in Halle geboren worden war. Beck sen. dürfte folglich spätestens im Herbst 1571 geheiratet haben (damals hatte Heinrich Cumpenius bereits mehrere Kinder)³⁶. Die genannte Leichenpredigt gibt übrigens interessante Hinweise zur Familie Beck. Bisher nahm man an, Esaias sen., nachweislich ein Sohn von Hans Beck (um 1514 – um 1560) aus Großenhain in Sachsen, sei ein Bruder des Antonius Beck (gestorben 1563 in Halle) gewesen, dessen Sohn David, in Halberstadt tätig, die berühmte Gröninger Schlossorgel erbaute. In der Leichenpredigt auf Esaias Beck jr., deren Zuverlässigkeit unstrittig ist, heißt es jedoch:

Sein Vater hat geheissen Esaias Beck / ist gewesen ein fürnehmer Orgelmacher / wie auch seines Vatern Bruder David Beck / so zu Halberstadt gewohnt / vnd haben diese beyde / zu der zeit die meisten vnd fürnembsten Orgeln nicht allein hie im Ertzstift / sondern auch in andern Chur vnd Fürstenthümern verfertigt / Seine Mutter hat geheissen Barbara Hansen Kocks / eines fürnehmen Bürgers in Halle eheliche Tochter. Diß seind seine Eltern / [...] Vnd weil dann kurtz hernach im vierden jahr seines alters seine Mutter mit tode abgangen vnd sein Vater zur andern Ehe geschritten / hat ihn auch sein Vater hart gehalten / wie er denn oft zu sagen pflēgete: Ach das mich mein Vater so hart hielt / ich were fast zu blöde worden / wenn ich ihn sahe / so bebeten mir alle meine Glieder / doch er meinete es gut / vnd wer eine StiffMutter bekömpft / der bekömpft wol ein StiffVater, Diese seine Eltern haben ihn nun zur Schule gehalten / weil sie gesehen / das etwas auß ihme werden wollte / das ist eines.

Esaias Beck sen., der im Oktober 1577 in zweiter Ehe Barbara Grübers aus Großenhain, dem Herkunftsort seines Vaters, geheiratet hatte, war also nicht der Onkel, sondern der Bruder von David Beck. Beide kommen aufgrund ihres Alters wohl kaum als Lehrer von Heinrich Cumpenius in Frage; eher könnte dieser mit den Brüdern Esaias und David Beck gemeinsam Geselle bei Hans Beck gewesen sein³⁷. Die Beziehungen insbesondere von Esaias Beck zu Heinrich Cumpenius sind jedoch nach wie vor unklar; lediglich die Gleichheit des Vornamens Esaias bei Beck und Heinrichs Sohn Esaias hat berufliche oder gar verwandtschaftliche Beziehungen vermuten lassen. Als Pate wird Esaias Beck allerdings bei der Taufe von Esaias Cumpenius am 2. Adventssonntag (1. Dezember) 1566 nicht aufgeführt, vielmehr werden drei Paten mit völlig anderen Vornamen genannt. Übrigens werden bereits zwei Tage nach der Taufe von Esaias in der selben Kirche die Zwillingssöhne eines Badergesellen Georg Kappendorff auf die Namen Esaias und

34 Behrens u. Rubhardt (wie Anm. 1), Sp. 603.

35 Serauky (wie Anm. 31), S. 249; Hallisches Hofebuch N, vgl. auch Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt Magdeburg, Standort Wernigerode (künftig LHASA), Best. A Ia Nr. 8 fol. 102'.

36 Simeon Wrock, *Lazareth. Das ist/Aller Frommen vnd Gottessfürchtigen Christen Zeitliches Trehnen vnd Jammerthal: [...] Bey dem Begräbnüß deß Ehrwürdigen/Achtbarn vnnnd Wolgelarten/Herrn Esaiiae Beccii seligern/Weiland Pfarrherrn zu Hundesburgk* / [...], Magdeburg 1610, fol. 16–17. Esaias Beck jr. war nach dem Theologie-Studium zunächst Pfarrer in Kaschau (damals Ungarn), danach in Hundisburg gewesen.

37 Die Beziehungen der Brüder Beck zu dem 1563 verstorbenen Orgelbauer Anton Beck sind unklar. Vgl. Serauky (wie Anm. 31), S. 247; Klotz (wie Anm. 1), S. 209. Möglicherweise war Anton ein Onkel der beiden Brüder.

Hieremias getauft (ebenfalls ohne gleichnamige Taufpaten), d. h. die Gleichheit der Vornamen von Esaias Beck und Esaias Compenius verführt hier zu wohl unzulässigen Spekulationen.

Esaias Beck erscheint allerdings wesentlich früher als Heinrich Cumpenius, nämlich bereits 1564 in Löbejün als Orgelbauer³⁸, während dessen früheste Arbeiten erst 1572 (Erfurt) bzw. ab 1575?/1581 (Könnern) nachweisbar sind. Vielleicht hat Cumpenius zunächst bei Esaias Beck mitgearbeitet; dabei ist auf die Ähnlichkeit des Siegels von Heinrich Cumpenius (unter den Initialen H C zwei als Andreaskreuz angeordnete Orgelpfeifen bzw. Orgelpfeife und Stimmhorn und in den vier Zwickeln je eine Rose) mit dem Stadtwappen von Löbejün hinzuweisen, das zwei gekreuzte Schlüssel und vier Rosen in den Zwickeln zeigt. Ob dies auf irgendeine Beziehung zwischen Esaias Beck, seiner Tätigkeit in Löbejün und Heinrich Cumpenius deutet, ist jedoch völlig unklar.

Zwischen Cumpenius und David Beck muss (lange vor der Gröninger Orgelprobe 1596) allerdings ein intensiverer Kontakt, wahrscheinlich sogar eine Zusammenarbeit, bestanden haben³⁹, denn Cumpenius regt bei den Stiftsherren in Fritzlar an, »Ob denn E. E. auch geneigt ein jeder für sich, das Gehäus mit geschnitzten Wappen wie die Herren zu Halberstadt in memoriam zu ziehen, wird die Gelegenheit und Bericht geben etc.«⁴⁰. Er muss also über die aktuellen Halberstädter Bautätigkeiten genau unterrichtet gewesen sein. In der St. Martinikirche hatte David Beck zwischen 1570 und 1585⁴¹ eine Orgel mit 39 Stimmen (davon zwölf Pedalstimmen!) und in der Barfüßer- bzw. Johanniskirche 1605 Elias Winningstet(en) eine große Orgel gebaut⁴². Ob bei den 1605 im Halberstädter Dom erfolgten

38 Ausführlich zur Löbejüner Orgel und Esaias u. David Beck Wilfried Stüven, *Orgel und Orgelbauer im haleschen Land vor 1800*, Wiesbaden 1964, S. 32–34 u. die Rekonstruktion der David Beck-Orgel von 1591 in Tafel I.

39 Umfassend dazu Hobohm (wie Anm. 5), S. 50–70.

40 StAMR Best. 105a, Nr. 583, Schreiben vom 4. Januar 1589. Auch die Flügel der Löbejüner Orgel von 1591 zeigten ein Wappen: das des Administrators Joachim Friedrich von Hohenzollern (Stüven, wie Anm. 38, Tafel II u. S. 34). Die Bemerkung Cumpenius' über die Wappen der Halberstädter Domherren bezieht sich jedoch nicht auf einen Orgelbau, sondern auf den Neubau des Domkellers, der 1588 nach einem Abriss des Gröninger Baumeisters Christoph Tendler aufgeführt wurde. Vgl. LHASA, Best. Rep. A 15 Lit. A Domcapitel, Nr. 29, *Registrum fabricae ecclesiae Halberstadiensis de anno 88 in annum 89, Diversa exposita per annum*, nicht foliiert: »28 ß hat der Baumeister von Gröningen verzehrt als er das Gebeu abgerissen und vermessen.« Die Wappen am Halberstädter Domkeller wurden von Meister Henni Gronmüller geschnitzt und vermutlich von Meister Jürgen bemalt. Vgl. ebd.: »30 marc 9 ß Meister Henni Gronmüller vor die wapen an der Ern Keller zu schnitzen«, »18 ß, seinen gesellen zu Trinckgeld«; »1 marc 24 ß Mstr. Jürgen dem Maler vor die Eisengitter am Keller anzustreichen 4 marc, 24 ß für die Vergoldung«.

41 Vgl. Paul Stöbe, *Zur Geschichte der Kirchenorgeln in Halberstadt. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues in Deutschland*, in: Zs für Instrumentenbau 16 (1895), S. 31–35, 61–62, 80–88, 411–413, 439–442, hier S. 62. Auf S. 88 heißt es: »Die Entstehungszeit und der Erbauer der nächsten Domorgel, welche das Faber'sche Werk ablöste, sind noch unbekannt; doch werden bei der Durchforschung der alten Domregister, die im Kgl. Staatsarchiv zu Magdeburg ruhen, unzweifelhafte Nachrichten darüber sich finden lassen.« Diese Angaben wurden inzwischen in den Registern der Kirchenfabrik identifiziert, siehe Anm. 40 u. 43.

42 Michael Praetorius, *Syntagma musicum II: De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (Faks.-Reprint, hrsg. v. Arno Forchert, Kassel u. a. 2001), S. 181–183. Vermutlich war Elias Winningstedt ein Sohn des 1569 in Quedlinburg verstorbenen ehemaligen Pfarrers an St. Martini, Johann Winningstedt, und auch mit dem 1564–1567 in Nordhausen tätigen Rektor Zacharias Winningstädt verwandt. Vgl. Carl Elis, *Chronik der alten Bischofsstadt Halberstadt*, Halberstadt 1859, S. 35, sowie Förstemann (wie Anm. 8), S. 65. Es liegt nahe anzunehmen, dass Winningstedt ein Schüler von David Beck war. Die Datierung der Erbauung nach Stöbe (wie Anm. 41), S. 412. – Bereits 1590 werden bei den Legaten der Johanniskirche 200 Taler vermerkt, die »der Ehrenhafte Christoff Werner seliger der Kirchen legirt, welche von der alten Orgeln herruren, dan nachdem er eine neue Orgel auf seine Vnkosten hat machen vnd sezen lassen, derowegen Ime

Umbauarbeiten der von 1361 stammenden Faber-Orgel das Werk ebenfalls mit den Wappen der Domherren verziert wurde, lässt sich archivalisch nicht mehr klären, auch nicht, ob die an der 1718 von Heinrich Herbst (Magdeburg) erbauten Domorgel vorhandenen Wappen vom Vorgängerinstrument übernommen wurden⁴³. Denkbar ist jedoch, dass bei so umfangreichen Aufträgen wie dem Bau der Gröninger Schlossorgel, an dem David Beck mit neun Gesellen bzw. Mitarbeitern beschäftigt war, auch die Söhne Heinrichs, Heinrich jr. (eher fraglich), Esaias oder sogar Heinrich selbst dazu gehörten (s. u.). Esaias hat bekanntlich 1603 die Orgel repariert und war später als 2. Hoforganist Herzog Heinrich Julius' von Braunschweig-Wolfenbüttel für das Instrument zuständig⁴⁴.

Die oben wahrscheinlich gemachte Herkunft Cumpenius' aus Fulda eröffnet nun eine weitere Perspektive auf seine mögliche Ausbildung. Im Fuldaer Dom hatte Fürstabt Johann von Henneberg eine neue Orgel gestiftet, die 1535–1537 von dem Organisten, Komponisten und Orgelbauer Laurentius Daum erbaut wurde. Sie hatte einen Klaviaturlauf von *F* bis *a*'' und besaß im Brustwerk ein Regal (das übrigens 1545 als nicht mehr spielbar bezeichnet wurde, offenbar weil es während der folgenden Auseinandersetzung um Daum nicht ausreichend gestimmt und gepflegt worden war)⁴⁵.

Laurenz Daum stammte aus Mühlhausen in Thüringen, wurde 1509 in Erfurt immatrikuliert und war seit 1531 zugleich Priester und Stiftsorganist in Fulda (wo er 1545 nach seinem Übertritt zum Protestantismus wegen verschiedener angeblicher Verfehlungen gefangen gesetzt wurde). Vor der Fuldaer Orgel hatte er bereits 1519 im Marienstift in Erfurt ein Werk gebaut⁴⁶; weitere Orgeln baute er im Fulda benachbarten Schlüchtern (1540 Stiftskirche, 1544 Pfarrkirche, 1547 Orgelpositiv in Schlüchtern, Bewerbung um einen Orgelbau in Steinau an der Straße) sowie undatierte (frühere) Werke in Altenzelle (Meißen), Naumburg und Schulpforta. Auch fertigte er Arbeiten für den sächsischen Kurfürsten, die Grafen von Nassau, von Hanau und von Schwarzburg. Daum war folglich ein überregional bedeutsamer Meister, dessen Arbeitsbereich sich vom Rhein-Main-Gebiet bis weit nach Sachsen hinein erstreckte.

vorgonnet die alte zuverkauffen. Als ist sie dem Rath zu Oschersleben vmb 200 Thlr vorkaufft [...]«. Vgl. Archiv der Ev. Kirche Mitteldeutschlands, Magdeburg (künftig AEKMD), Nr. 444 Bd. 46, *Einnahme- und Ausgabe-Register St. Johannis, Halberstadt, 1591*, Film Nr. 2127, Einnahme aus Legaten; auch Stöbe (wie Anm. 41, S. 412). – Wahrscheinlich wurden beide Werke von David Beck erbaut, von dem wohl auch ein Positiv für die Kirche stammte (s. u. Anm. 156). Zum historischen Orgelbau in Halberstadt siehe Rüdiger Pfeiffer, *Bedeutsame Orgelbautraditionen in Halberstadt. Eine geschichtliche Skizze zur musikkulturellen Landschaftsforschung*, in: Thom (wie Anm. 5), S. 71–77; die dort angegebenen genealogischen Bezüge der Familie Beck treffen nicht zu.

43 Bereits 1602 wurden durch den Halberstädter Tischler Martin Quedenbaum mit Valtin Remmerlingk Flickarbeiten an den Bälgen der Domorgel durchgeführt (LHASA Rep. A 15 Lit A Nr. 39, *Registrum fabricae ecclesiae Halberstadt. 1602–1603*, fol. 50); 1604 wurde eine einzelne kleine Orgelpfeife ersetzt (LHASA Rep. A 15 Lit A Nr. 42, *Diversa Exposita* Lat. 28). Umfangreiche Reparatur-, Erweiterungs- und Stimmarbeiten, u. a. die Anfertigung von sechs neuen Bälgen, wurden dann 1605 durch Elias Winningstedt («Wingenstedten») durchgeführt, der dafür mit 80 Talern entlohnt wurde (LHASA, Best. Rep. A 15 Lit. A Nr. 44, fol. 34^v). Anfang des Jahres waren bereits 27 Zentner und drei Molten Blei in Harsleben »auf Vorrat« gekauft worden (ebd., fol. 31^v). Dass Winningstedt die Arbeiten durchführte, könnte bedeuten, dass David Beck zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben, zumindest aber nicht mehr arbeitsfähig war. In den Halberstädter Kirchenbüchern für St. Martini (ab 1607) bzw. St. Johannis (ab 1626) finden sich zu ihm keine Einträge.

44 Hobohm (wie Anm. 5), S. 53, 57.

45 Gottfried Rehm, *Die Orgeln der Stiftskirche bzw. des Domes zu Fulda*, in: Domkapitel Fulda (Hrsg.), *Die große Orgel im Dom zu Fulda*, Fulda 1999, S. 9–24, hier S. 9 f. Rehms Angaben basieren auf den Untersuchungen von Ewald Gutbier, *Laurentius Daum, Organist und Orgelbauer in Fulda von (etwa) 1539 bis 1553*, in: *Fuldaer Geschichtsblätter* 39 (1963), Nr. 1, S. 6–23.

46 Gutbier (wie Anm. 45), S. 7.

Zwei seiner Schüler sind namentlich bekannt: Nicolaus Gassius und Johann Pfannmüller. Gassius ist offenbar später Organist in Schlüchtern gewesen, jedenfalls war er der Korrespondenzpartner von Daum in Schlüchtern, der ihm in mehreren mit eleganten lateinischen Floskeln durchsetzten Briefen über den Fortgang seiner Kompositionen (Hymnen, »Choralen«, ein Magnificat⁴⁷) und seiner Tätigkeit beim Bau und Kauf von Instrumenten (Geigen, »Symphonien« bzw. Cembali, Harfen, Clavichorden, Positiven, Orgeln⁴⁸) berichtete. Nach seiner Gefangenschaft in Fulda (Spätsommer 1545), die ganz offenbar durch eine Denunziation als ehemaliger verheirateter Priester erfolgte, hat er dennoch weiterhin den Kontakt zu reformorientierten Vertretern der Obrigkeit gesucht⁴⁹.

Bereits Gutbier hat die besondere Bedeutung der erhaltenen Briefe Daums mit ihrem Detailreichtum als wichtige Zeugnisse der Organistenausbildung im 16. Jahrhundert erkannt, die überdies Daum als reiche und ausdrucksstarke Künstlerpersönlichkeit ausweisen⁵⁰. Es dürfte ein ausgesprochener Glücksfall gewesen sein, wenn Cumpenius über längere Zeit Daums Unterricht genossen hätte, der sein Wissen und Können gerne demonstrierte (so auch dem Fürstabt höchstpersönlich, der sich einen halben Tag in seiner Werkstatt aufhielt, als Daum mit der »großen gewaltigen Arbeit« an der Fuldaer Domorgel im April 1538 befasst war)⁵¹. Daum kümmerte sich um die Unterbringung und Verpflegung seiner Schüler, setzte sich für sie ein, wenn ihnen Unrecht geschah oder sie benachteiligt wurden, unterrichtete sie am Pedalclavichord und an der Harfe, stellte ihnen Kompositionen zur Verfügung und ermunterte sie zu einem gepflegten Latein. Man darf sich aber den Kontakt zwischen Daum und dem jungen Cumpenius wohl nicht als formelles Schüler-Lehrer-Verhältnis vorstellen⁵². Eher müssen von Daum viele musikalische und praktisch-technische Anregungen ausgegangen sein, die der hochbegabte Schüler sich aneignete und umsetzte, ähnlich wie dies Michael Praetorius in den 1580er Jahren in Zerbst bei Thomas und Lukas von Ende tat⁵³.

47 StAMR Best.81 E 131 XII Nr. 8, fol. 19, Schreiben Daums an Gassius vom 24. März 1546, er wolle ihn mit einer Tabulatur und Choral zum Abt (Johann von Henneberg) schicken. Ebd. fol. 47 (20. Dezember 1547): »das Liedlein, das ich dem Hector [einem hanauischen Beamten im benachbarten Steinau, wo Daum einen Orgelbau plante, siehe Gutbier, S. 23] verheißen, wollts ihm zuschicken und lassen absetzen und colorieren [...]. Die Hymnos und Magnificat, so ich auch verheißen, sind noch nit gar componiert, das Clavichordium ward verkauft.«

48 Ebd.

49 Ebd., fol. 16f. (23. August 1545), Schreiben an Abt Petrus Lotichius in Schlüchtern: Der Abt habe ihm seine Kasten und Gemächer aufbrechen lassen. Er sei alt, leide am Podagra und seine Frau sei hochschwanger; nur der Kanzler (Johann v. Ottra, aus Mühlhausen, siehe Gutbier, wie Anm. 45, S. 16) halte zu ihm, andere Hofbeamte wie der »Marschalck« seien seine Gegner. Zu Lotichius und dessen vermittelnder Position im Reformprozess der Kirche siehe Werner Kathrein, *Die Bemühungen des Abtes Petrus Lotichius (1501–1567) um die Erneuerung des kirchlichen Lebens und die Erhaltung des Klosters Schlüchtern im Zeitalter der Reformation*, Fulda 1984 (= Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Abtei und Diözese Fulda 24), S. 51, ferner ders. (wie Anm. 32), S. 443.

50 Gutbier (wie Anm. 45), S. 12.

51 Ebd., S. 9. Denkbar, aber nicht nachzuweisen ist, dass der Aufenthalt des Erfurter Malers Hans Brosamer in Fulda von 1536 bis 1545 mit der Ausmalung der neuen Domorgel Daums im Zusammenhang steht. Vgl. Kathrein (wie Anm. 32), S. 32.

52 Zur Ausbildung als Organist vgl. Siegbert Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (Schluss)*, in SJB 27 (2005), S. 53–127, hier Teil 5: »Musik zur Ausbildung von Organisten«, S. 91–117.

53 Gerhard Aumüller, *Lebens- und Arbeitsbedingungen hessischer Organisten während des 17. Jahrhunderts. Das Beispiel der Organistenfamilie von Ende*, in: Zs des Vereins für Hessische Geschichte u. Landeskunde 111 (2006), S. 85–126, hier S. 99–103.

Daum hatte trotz seines Priestertums geheiratet, hatte Kinder und war mit der einsetzenden Gegenreformation heftigen Angriffen ausgesetzt, insbesondere durch einzelne Stiftsbeamte, so dass er die Rückkehr in seine Heimatstadt Mühlhausen ins Auge fasste. Er starb, geplagt vom Podagra, am 12. März 1553 in Fulda⁵⁴. Auch Daums Siegel, das sich in mehreren seiner Briefe an den reformorientierten Abt Petrus Lotichius des Klosters Schlüchtern erhalten hat, zeigt ein Andreaskreuz aus einer Orgelpfeife (heraldisch rechts) und einem Bischofsstab (links) und den Initialen L. D. in den horizontalen Zwickeln.

Um 1550 dürfte Cumpenius 15 bis 20 Jahre alt gewesen sein. Er war also in einem Alter, in dem die Ausbildung und Qualifizierung in einem nicht-akademischen Beruf erfolgte. Organisten bzw. Orgelbauer der Zeit erwarben ihr Können in einem praxisbezogenen Ausbildungsgang, der in der Regel mit einer Gesellenzeit abgeschlossen wurde. Bei den engen Kontakten Daums nach Sachsen und Thüringen liegt es nahe anzunehmen, dass sich Cumpenius dieser Verbindungen bedient hat. Die Beziehungen nach Fulda sind aber offenbar nicht abgerissen, denn einer von Daums Nachfolgern als Organist des Fuldaer Doms, Melchior Horn, war 1590 Gutachter bei der Abnahme der von Heinrich Cumpenius im Fritzlärer Dom erbauten Orgel (s. u.)⁵⁵. Damit erhält die Annahme, dass Daum der erste Lehrer Heinrich Cumpenius' gewesen ist, ein besonders hohes Maß an Wahrscheinlichkeit.

Ob die Brüder Beck je Springladen gebaut haben wie Heinrich Cumpenius, ist bisher unbekannt und eher unwahrscheinlich⁵⁶. Cumpenius' hartnäckiges Festhalten an der Springlade deutet darauf hin, dass er auch Kontakte zu Orgelbauer(n) der Herzogenboscher Schule hatte, die bekanntlich solche Laden baute. In Zwickau war ab 1559 der um 1525 in Vollenhove (Niederlande) geborene Herman Raphaelszoon Rodenstein Pock ansässig, dessen Arbeitsgebiet sich nach seiner Tätigkeit in Dänemark (Roskilde 1555, Kopenhagen 1556) bis Wien (1566/68) mit über 20 Neubauten erstreckte und dessen Schwerpunkt ab den 1560er Jahren im westlichen Sachsen (Chemnitz 1559, Zwickau 1562, Dresden 1563, Oelsnitz 1570) bis Nordostbayern (Schweinfurt, Kronach 1570, Bayreuth, Nürnberg 1573) lag⁵⁷. Im nordbayerischen bzw. vogtländischen Bereich war aber ab 1585 Timotheus Compenius, der vermutlich älteste Sohn Heinrichs, als Orgelbauer und Organist in Staffelstein, später in Königsberg (Unterfranken) tätig. Zuvor, 1585, vielleicht schon 1578, hatte Heinrich Cumpenius die Orgel in Staffelstein repariert, und noch 1605 übernahm Timotheus Compenius an der Michaelskirche zu Hof einen Orgelbau von Rodensteens Sohn Gabriel Raphael Rottenstein, der damit gescheitert war⁵⁸.

Ob als Lehrer Cumpenius' auch der der Brabanter Schule zuzurechnende Gregorius Vogel in Frage kommt, »der denn sonderlich den Zirckel in Pfeiffen Mensur *fundamentaliter* muß verstanden haben«,

54 Sämtliche Angaben nach Fischer u. Wohnhaas (wie Anm. 2), S. 60.

55 Horn ist spätestens 1566 in den Stiftsrechnungen als Organist nachweisbar, vgl. StAMR Best. Rechnungen II, Fulda Nr. 102 (Rechnungen des Domkapitels 1566–1640), Ausgabe Lohn- und Zinsgeld: »25 fl. Melchior Horn dem Organisten«. Bereits 1559 erfolgen aber schon Zahlungen an einen ungenannten Organisten (StAMR Rechnungen II, Fulda Nr. 395, 1559, fol. 62 u. 66').

56 Auf die frühe Verwendung der Springlade im 16. Jahrhundert im Raum Magdeburg geht Michael Behrens leider nicht ein. Vgl. M. Behrens, *Orgellandschaften des 17./18. Jahrhunderts im Bezirk Magdeburg*, in: Thom (wie Anm. 5), S. 23–45.

57 Fischer u. Wohnhaas (wie Anm. 2), S. 331–332. Zur Bedeutung von Rottensteins Dresdner Orgel für Schütz vgl. Quentin Faulkner, *Schütz and the organ*, in: *The American Organist* 19 (1985), S. 68–73, hier S. 70.

58 Ausführliche Darstellung bei Ernst Flade, *Hermann Raphael Rottenstein-Pock. Ein niederländischer Orgelbauer des 16. Jahrhunderts in Zwickau i. S.*, in: *ZfMw* 15 (1932), S. 1–24; Flade führt Timotheus mit dem Vornamen »Theophil« an und bezweifelt die Zugehörigkeit zur Familie Compenius (S. 20); Korrekturen und Ergänzungen in Flade (wie Anm. 15), S. 108.

wie Michael Praetorius noch 1619 in seiner *Organographia* schreibt⁵⁹, ist angesichts des von Fock angegebenen Sterbedatums Vogels 1549 in Hamburg eher fraglich⁶⁰. Vogel habe sich bei seinen Werken wie in St. Johannes, Magdeburg »vnd sonsten in der Marck/Auch in Braunschweig zu S Ægidien vnd S Märten« sehr »der Lieblichkeit beflissen« und in St. Johannes zu Magdeburg »ein sehr lieblich Werck / von offen vnd zgedäckten Pfeiffen vnd Schnarrwerck« gefertigt⁶¹. Damit ist allerdings der Zusammenhang zwischen Mensurationsmethode und Pfeifenherstellung präzise angesprochen, wie er bei den Compenius und Beck so vielfältig hervortritt; Esaias und Heinrich Compenius haben die Magdeburger Orgeln Vogels während ihrer Magdeburger Tätigkeit mit Sicherheit kennen gelernt und Anregungen daraus empfangen.

Es sprechen also einige Tatsachen dafür, dass Cumpenius auch Schüler Herman Rodensteens, vielleicht sogar Gregorius Vogels gewesen ist, zumindest aber von beiden beeinflusst wurde. Schließlich sei noch eine eher spekulative Schlussfolgerung angefügt: In der bereits genannten Leichenpredigt auf Cumpenius' Enkel Johannes Hecklauer wird als Urgroßvater väterlicherseits ein »Hermannus Cumpenius, Rector der Schulen in Westphalen« angeführt⁶². Bedenkt man, dass diese Information vom alten Heinrich Cumpenius an seinen knapp 14-jährigen Enkel weitergegeben wurde und sie von dort (gegebenenfalls über weitere Zwischenträger) an den Verfasser der Leichenpredigt gelangt ist, sind Übertragungsfehler nicht auszuschließen, so dass hier der »geistige Vater« und Lehrmeister Heinrichs mit dem physischen Vater verschmolzen wurde⁶³.

Cumpenius selber scheint sich allerdings eher als Autodidakt gesehen zu haben. In einem Schreiben an seinen schärfsten Kritiker, den Harbker Organisten und Schreiber Chrysogonus Querheide (s. u.), ruft er gar Gott als seinen Lehrmeister an: »so mag Ewer Juncker Im namen gottes meynes gnedigen lieben lehrmeisters, zu der lieferung schreiten«⁶⁴.

Die Familie Cumpenius in Eisleben, Erfurt und Nordhausen

Die Lebensumstände der Familie Cumpenius sind nur sehr lückenhaft erfassbar. Für die Söhne lagen bisher keine genauen Geburtsdaten vor, und zu den Töchtern gab es überhaupt keine Angaben. Auch über die Ehefrau von Heinrich Cumpenius war kaum etwas bekannt. Aus zwei seiner Schreiben an die Fritzlarer Stiftsherren (1588) kennen wir ihren Vornamen Barbara. In der Leichenpredigt auf den Enkel von Heinrich und Barbara Cumpenius, Johannes Hecklauer, wird ihr Familienname Goerteler (auch Gortlerus, Gortelius) genannt⁶⁵. Barbara war danach die Tochter des Eisleber Pastors Andreas Goerteler.

⁵⁹ Praetorius (wie Anm. 42), S. 117.

⁶⁰ Gustav Fock, *Der historische Orgelbau im Küstengebiet zwischen Hamburg und Groningen (16. bis 18. Jahrhundert)*, in: AOl 1 (1967), S. 9–20, hier S. 14.

⁶¹ Zitiert bei Gustav Fock, *Arp Schmitzer und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*, Kassel u. a. 1974, S. 43, 188 u. 214.

⁶² Fritz Roth, *Restlose Auswertungen von Leichenpredigten und Personalschriften für genealogische und kulturhistorische Zwecke*, Bd. 8, Boppard 1974: Joh. Hecklauer (R 7085), S. 8, 57.

⁶³ Die Leichenpredigt beruht auf einer inzwischen verlorenen Autobiographie, enthält aber offenbar eine Reihe von Unstimmigkeiten, etwa die angebliche Ausbildung Hecklaunders durch Frescobaldi in Rom oder die Tätigkeit Esaias Compenius' in Kopenhagen. Freundliche Mitteilung von Orgelbaumeister Mads Kjersgaard (Uppsala), dem wir auch die Kopie des bereits angeführten Zitats verdanken.

⁶⁴ LHASA, H Harbke, Nr. 1986, fol. 18, Schreiben Cumpenius' vom 3. Februar 1588.

⁶⁵ Schumann (wie Anm. 33), S. 450. Barbara Cumpenius' Vater, Dr. theol. Andreas Goerteler (1510–1553) aus Oschatz, war mit den Pfarrern Hieronymus Mencilius und Erasmus Sarcerius in Eisleben befreundet. Am 8. November

Dies deutet darauf hin, dass Heinrich und Barbara sich in Eisleben kennen gelernt bzw. geheiratet haben. Sonst ist nur wenig über Barbara bekannt. In den Eisleber Kirchenbüchern (St. Andreas) tritt sie z. B. als Patin nicht auf, Heinrich selber nur ein Mal (2. April 1570), im Gegensatz etwa zu dem Kantor Laurenz Kolditz und seiner Familie, die häufiger genannt werden. Barbara Cumpenius wird am 23. Mai 1603 im Totenregister der St. Blasius-Gemeinde in Nordhausen als verstorben eingetragen; sie dürfte etwa 60–65 Jahre alt geworden sein⁶⁶.

Einige wenige Einblicke in die Lebensumstände der Familie Cumpenius erhält man aus den Kirchenbüchern. Das erste Kirchenbuch von St. Andreas in Eisleben wurde 1569 von Hieronymus Mencelius »Schwidnicensis sylesius«, dem Mansfelder Superintendenten und Pastor an St. Andreas, angelegt⁶⁷, enthält aber auch einige wenige Angaben aus früheren Jahren⁶⁸. Neben Mencelius wirkten an der Kirche noch Johannes Stamm aus Freiberg und Zacharias Praetorius aus Mansfeld. Vorgänger war der Archidiakon Andreas Theobald und 1568 kam Andreas Fabricius aus Chemnitz hinzu⁶⁹.

Bisher wurde lediglich das Taufdatum des Sohnes Esaias der Eheleute Cumpenius ermittelt: »Dominica 2. aduentus Heinrich des Organisten Sohn Esaiam getauft, geuattern, Paul Schencke, die Antonii Koburgin, Müntzmeisterin, M. Johan Wittich« lautet der von Hieronymus Mencelius 1566 geschriebene Eintrag. Heinrich Cumpenius firmiert also noch ausschließlich als Organist. Wie viele andere zeitgenössische Organisten dürfte er daneben Lehrer (der Stadt- bzw. Elementarschule) gewesen sein; dafür spricht die von ihm verfasste Schrift *Musica teutsch*, die leider verloren ist⁷⁰. Eine Tätigkeit am Gymnasium lässt sich nicht nachweisen. Er stand offenbar mit den Honoratiorenkreisen der Stadt auf gutem Fuß: Neben dem zeitweise als »Faktor«, d. h. Geschäftsführer in Eisleben ansässigen Paul Schenck(e)⁷¹ waren bei der Taufe des Sohnes Esaias die (erste) Ehefrau des Münzmeisters Anthonius Koburg(er)⁷² Gevatterin und der städtische Physicus Johann Wittich Pate.

1553 erkrankte er auf dem Rückwege von Burg Wendelstein, dem Sitz des Ritters und Dr. jur. Heinrich von Witzleben, nahe Roßleben in der Unstrut. Offenbar war er von Witzleben dazu ausersehen worden, an dessen im folgenden Jahr (1554) gegründeten Klosterschule in Roßleben eine wichtige Funktion (Rektorat?) zu übernehmen. Die Familie von Witzleben stellt in der noch bestehenden Schulstiftung bis heute den »Erb-Administrator«. Vgl. Antonius Balderslebius (Sangerhausen), *Carmen elegiacum* [...], Leipzig 1553, in: Rudolf Lenz (Hrsg.), *Katalog der Leichenpredigten und sonstiger Trauerschriften in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*, Sigmaringen 1990 (= Marburger Personalschriften-Forschungen 11,1), Nr. 732: *Gortlerus Andreas*, S. 113. Leider enthält das Epicedium außer dem Hinweis auf die Witwe und die Nachkommen keine weiteren biographischen Angaben.

66 AEKMD, Magdeburg, Kirchenbuch 1, St. Andreas Eisleben, Taufen: »1579, 2 Aprilis, Hieronymus, Sohn des Gregor Wicke, Balbierer im Neudorf und Christine seiner Hausfrau; Paten: Laurentius Tawer, Konsistorienschreiber, Margaretha Coldiciana Cantoris filia, virgo, Henricus Cumpenius, Organist zu S. Andres.« Das Sterbedatum Barbaras in Nordhausen ist bei Flade (wie Anm. 20, S. 149) angegeben.

67 Biographische Angaben zu Mencelius zitiert aus Tham (wie Anm. 16).

68 AEKMD Magdeburg, Sig. KG Eisleben St. Andreas, Film Nr. 04206.

69 Angaben nach Roth (wie Anm. 62), Bd. 2 (R 1001–R 2000), Boppard 1961, fol. 2, 382, R 1807.

70 Der Titel erinnert auffällig an Sebastian Virdungs *Musica getuscht* (Basel 1511); ob hier inhaltliche Übereinstimmungen bestanden, lässt sich leider nicht mehr nachweisen. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, Art. *Virdung, Sebastian*, in: New GroveD 19, S. 868–869.

71 Zu Schenck siehe Günter Vogler, *Eisleben und Nürnberg. Beziehungen zwischen zwei Wirtschaftspartnern*, in: Rosemarie Knappe (Hrsg.), *Martin Luther und Eisleben*, Leipzig 2007 (= Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten Sachsen-Anhalt 8), S. 49–72, hier S. 64. Dem Kirchenbuch Eisleben zufolge war Schenck dort auch zeitweise Stadtvogt.

72 Anton Koburg(er) stammte aus Nürnberg; ausführlich über ihn Michael Rockmann, *Recht im Bild. Das Eisleber Epitaph für den Münzmeister Antonius Koburger (†1576)*, in: Knappe (wie Anm. 71), S. 223–264, hier S. 247–250.

Als weiterer Taufeintrag konnte lediglich der für die Tochter Dorothea, die spätere Mutter Johannes Hecklauer (s. u.), von 1571 identifiziert werden⁷³:

7 Februarij Henrico Cumpen dem Organisten vnd Barbara seiner Hausfraw eine dochter getaufft mit namen Dorothea. Der Paten sind Margaretha, Peter Stoltzers Hausfraw, M. Jacobus miluius [Milvius] Schuldiener vnd Fraw Anna, Jacob Stauffenbols Hausfraw.

Leider wurden weder für Timotheus und Heinrich noch für Jacob Compenius und mögliche weitere Kinder von Heinrich und Barbara Cumpenius Taufeinträge in den Kirchenbüchern von St. Andreas gefunden. Dass das Ehepaar zwischenzeitlich in einem anderen Kirchspiel gewohnt hat, scheint eher unwahrscheinlich; weder in den Kirchenbüchern von St. Annen noch St. Petri et Pauli finden sich Einträge zur Familie. So muss angenommen werden, dass das Geburtsdatum der beiden ältesten Söhne (knapp) vor 1560 lag bzw. dass sie nicht in Eisleben geboren wurden, sondern an Orten, wo sich Cumpenius arbeitsbedingt für längere Zeit aufhielt (wie z. B. in Könnern), und dass Jacob erst nach 1576 in Erfurt oder Nordhausen zur Welt kam.

Wahrscheinlich ist die Familie bereits um 1576 von Eisleben, ehe dort 1577 die Pest ausbrach, nach Erfurt verzogen. Ob die Söhne die Eisleber Lateinschule besucht haben, lässt sich nicht mehr nachweisen, ist aber zu vermuten. Die »Fürnehme lateinische Schule« in Eisleben war noch nach Verhandlungen Luthers wenige Tage vor seinem Tode mit den Mansfelder Grafen durch die Zusammenlegung zweier Vorläuferschulen am 16. Februar 1546 gegründet worden⁷⁴. Sie erhielt in den Jahren 1563/64 ein eigenes neues Gebäude bei der Andreaskirche und unter dem bereits genannten Generalsuperintendenten Hieronymus Menzel eine eigene Schuldordnung⁷⁵. Die Besoldung der acht Lehrer, von denen ein abgeschlossenes Theologiestudium und der Magistergrad verlangt wurden, war u. a. durch Gewinnanteile am Kupferbergbau abgesichert und überdurchschnittlich gut, so dass das Schulniveau offenbar ähnlich hoch war wie in den angesehenen Gymnasien in Schulpforta, Quedlinburg und Nordhausen. Kantor Kolditz war wesentlich älter als Cumpenius, vor 1546 bereits als Mitarbeiter des von Luther eingesetzten Johann Agricola an der Andreasschule tätig gewesen und danach als Kantor und »Quartus« des Gymnasiums direkter Vorgesetzter von Heinrich Cumpenius. Als er am 30. Januar 1573 starb, hatte er schon mehrere erwachsene Kinder, darunter den Sohn Andreas, der bald als Lehrer genannt wird, während Cumpenius' Kinder noch im Kleinkind- bzw. Schulalter waren⁷⁶. Als Kantor der Andreaskirche

73 AEKMD, 1. Kirchenbuch St. Andreas Eisleben, Taufen, 7. Februar 1571. Der als Ehemann der Patin Anna genannte Jacob Stauffenbühl war ebenfalls Faktor wie Paul Schenck (Pate bei Esaias Compenius). Der »Schuldiener« Jacobus Milvius war ein Großneffe des Superintendenten Menzel (vgl. Roth, wie Am. 62, Nr. 2. 384).

74 Angaben nach Bodo Nickel, *Dem Humanismus verpflichtet. Von der »fürnehmen lateinischen Schule« zum Martin-Luther-Gymnasium Eisleben*. 1. Teil: *Das 16. Jahrhundert*, in: Neue Mansfelder Heimatblätter 1 (1992), S. 14–24. Frau Gabriele Weise, Leiterin des Stadtarchivs der Lutherstadt Eisleben, stellte dankenswerterweise ein Exemplar dieses Hefts zur Verfügung.

75 Nickel (wie Anm. 74), S. 19.

76 Friedrich Ellendt, *Geschichte des Königlichen Gymnasiums zu Eisleben*, Eisleben 1846, S. 2, 9. In der Leichenpredigt vom 1. Februar 1573 fehlen leider jegliche biographischen Angaben: Coldicius wird hier als Pfarrer zu St. Catharina (im Kirchenbuch auch als Prediger des Hospiz) und Cantor bezeichnet. Lediglich im angefügten *Epitaphium* eines G. R. werden die Todesursache und seine Tätigkeit als Cantor und Lehrer angesprochen: »Causa flagrans febris funeris ægra fuit. Hac ter in vrbe decem cantus qui rexerat annos, Et templi & nostræ gloria prima scholæ.« Vgl. Hieronymus Menzel, *Christliche Leychpredigten Vber etliche Historien / Psalmen / vnd Sprüche der heiligen Schrift / des alten vnd neuen Testaments*. [...] *Der Erste Theil der Leichpredigten / Aus dem alten Testament*, Eisleben 1589, S. 399–406.

war Kolditz gleichzeitig Lehrer am Gymnasium und an der Rektoratsschule der Neustadt und hatte (Angaben aus dem Jahre 1703) Lateinunterricht, Katechismuslehre und Musikunterricht zu erteilen sowie die Leitung des Schulchores inne⁷⁷.

Vielleicht hat den Ortswechsel der Familie Cumpenius von Eisleben über Erfurt nach Nordhausen der Theologe Andreas Fabricius vermittelt. Dieser war seit 1554 Rektor am Gymnasium in Nordhausen gewesen, wurde später Diakon an der Marktkirche St. Nicolai (1560), anschließend Diakon (1562) und von 1564–1568 Pastor an St. Petri, der Kirche in Nordhausen, der die Lateinschule angegliedert war; ab ca. 1570 war er in Eisleben als Pfarrer tätig. 1577 ist Fabricius dort gestorben, vermutlich an der Pest⁷⁸.

Die Familie Cumpenius ist, wie bereits angedeutet, schon 1576 nach Erfurt verzogen, denn am 15. Oktober 1577 wird ein »Organista« Johann Schunck(?) als Taufpate im Kirchenbuch von St. Andreas in Eisleben genannt; kurz zuvor hatte auch der neue Kantor, Wolfgang Hexam, seinen Dienst aufgenommen⁷⁹. Der Wechsel der Familie Cumpenius nach Nordhausen scheint aber ohne beiderseitige Ressentiments vor sich gegangen zu sein, denn 1592 ist Heinrich Cumpenius gemeinsam mit Martin Junge (Organist der Eisleber Nicolai-Kirche), Andreas Germer (Organist zu St. Andreas, also Cumpenius' zweiter Amtsnachfolger⁸⁰) und Thomas Knoblauch (»Organist aufm hause mansfeld«) Gutachter bei der Abnahme eines Orgelumbaus in St. Andreas, den Heinrich Peter aus Cottbus durchgeführt hatte. Dabei wurden Mängel festgestellt; wären sie behoben, meinen die Gutachter, möchte das Instrument »wohl ein feyn lieblich Wergk« werden⁸¹.

77 Luther (wie Anm. 13), S. 87.

78 Förstemann (wie Anm. 8), S. 56. Diese Angaben stehen im Widerspruch zu denen bei Ellendt (wie Anm. 76, S. 11, Anm. 47), wonach Fabricius zunächst Diakon, dann Pastor an St. Petri in Eisleben war. Im Kirchenbuch von St. Andreas in Eisleben tritt er in diesen Jahren (1570 f.) mehrfach auf. 1573 wurde er mit seinem Kollegen Johann Stamm und den zugehörigen Diakonen, offenbar nach einer theologischen Auseinandersetzung mit dem Superintendenten Menzel am 14. Juli 1572, von den Grafen Wolrad und Karl v. Mansfeld entlassen (AEKMD, Kirchenbuch 1 Eisleben St. Andreas, *Caput Quintum Historica*, 17. November 1573).

79 AEKMD, Kirchenbuch 1, St. Andreas, Eisleben, Taufen: 1577, 16. Oktober; Doppeltaufe von Zwillingen des Winzers Stefan Ort, Nottaufe des Sohnes Johannes; Taufpate »Johan Schvnck [?], organista«. Ebd. 22. April, Wolfgang, Sohn des Cantors Wolfgang Hexam u. seiner Hausfrau Regine; Paten waren die »Achtbarn vnd gelerten M. Johannes Wittich, Johannes Roth vnd Ehr Jacob Stauffenbüln Haußmutter«. 1576 wird Cumpenius in Erfurt auch als Bürger genannt: »Compenio oder Compenius, Henricus, Orgelmacher, Wohnung: Benedicti et Martini, 1576, Bürgerbuch Erfurt Blatt 67«, vgl. Martin Bauer (Hrsg.), *Bürgerverzeichnis der Stadt Erfurt 1555–1666*, bearbeitet von Kurt Wildenhayn u. Kurt Göldner, [Leipzig] 2003 (= Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für mitteldeutsche Familienforschung, Sonderband 5), S. 42: Erwerb des Bürgerrechts. Diese Angabe verdanken wir Frau Helga Brück, Erfurt (Schreiben vom 28. 6. 2009).

80 Germer gehörte auch zu den 53 Organisten, die 1596 an der Abnahme der Gröninger Schlossorgel beteiligt waren. Vgl. Andreas Werckmeister, *Organum Gruningense Redivium Oder Kurtze Beschreibung Des in der Grüningischen Schlos=Kirchen Berühmten Orgel=Wercks [...]*, Quedlinburg und Aschersleben 1705, § 11, Nr. 33.

81 Luther (wie Anm. 13), S. 83; vgl. auch Schneider (wie Anm. 2), S. 17–18, dort etwas andere Namen der Gutachter. Im Artikel *Compenius* bei Pape (wie Anm. 2) wird auf S. 42 berichtet, Heinrich Cumpenius sei 1576 als Bürger in Erfurt nachweisbar, wo er das Haus »Zum Schwarzen Horn« (Michaelsstraße) besitze, das später auch sein Enkel Ludwig Compenius bewohnte. Dazu Bauer (wie Anm. 79), S. 42: Einbürgerung des Orgelmachers Henricus Compenius im Jahr 1576 (freundlicher Hinweis von Kantor Albrecht Lobenstein, Erfurt). Sicher hat Cumpenius bis 1579 in Erfurt gewohnt, wo er damals an der Orgel der Predigerkirche arbeitete. Zumindest wird er 1578 als Abendmahlsgast in der Barfüßerkirche aufgeführt (Abendmahlverzeichnis der Barfüßerkirche S. 67, 23. Trin. 1578; freundliche Mitteilung von Frau Helga Brück, Erfurt vom 1. 7. 2009).

Wie lange Cumpenius in Erfurt gelebt hat, wo er 1576 als Bürger im Kirchspiel Benedicti et Martini im Haus zum Schwarzen Horn in der Michaelsstraße wohnte, ist nicht bekannt, längstens bis etwa 1580. Bereits 1572 hatte er hier in der Predigerkirche eine Erweiterung bzw. einen Neubau der Orgel durchgeführt, an der er dann 1579 erneut arbeitete. Von Erfurt aus muss Cumpenius auch 1576 die Orgel in der Laurentiuskirche im nahen Gebesee erbaut haben⁸². Weitere Arbeiten wurden in diesem Bereich bisher nicht nachgewiesen, sind aber zu erwarten.



Drumb richt ihr herr in rechter form /
 Gotteslig zu regieren / zu regieren / Drumb richt jr herr in
 rechter form / Gotteslig zu regiren / zu regieren.

Gedruckt zu Erfordt / durch Georgium Bawman /
 zu der Schweinsklawen / bey
 S. Paul.

Abbildung 2: Titelblatt und letzte Seite der Tenorstimme der *Christlichen Harmonia* von Heinrich Cumpenius zur Wahl des Erfurter Rats 1572 (Exemplar der SLUB, Mus. Löb. 14, 4).

Ende der 1580er Jahre, nach dem Umzug nach Nordhausen, geriet das Ehepaar in finanzielle Bedrängnis. Im Brief vom Sonntag nach Michaelis 1588 schreibt Cumpenius an die Fritzlarer Stiftsherren⁸³:

⁸² Albrecht Lobenstein, *Historische Orgeln im mittleren Thüringer Becken. Aktuelle Nachrichten zum Verbleib*, in: AO 55 (2007), S. 217–221, hier S. 218.

Ich habe mich erboten und erbiere mich nochmals das zu tun, was mir meiner Zusage nach gebühren will und was einem ehrliebenden Mann zustehen will, mit Gottes gnädiger Hilfe und Beistand. Ich habe mir um meiner Feinde willen eine schwere Sache wider meinen vorigen Brauch in cautione auf mich genommen; darüber meine liebe Hausfrau ziemlich betrübt worden. Doch wird uns unsere Hoffnung und sonsten ehrliches Vorsatzes nach der liebe Gott mit Ehren und allem Guten herausheben, dass dieses mir wohl zum besten ge-
geihen möchte.

Hintergrund dieser Bemerkung ist offenbar die Auseinandersetzung über die Orgel in Harbke (südöstlich von Helmstedt), die er für den Kirchenpatron Achaz von Veltheim erbaut hatte, die von diesem aber abgelehnt wurde, was für Cumpenius erhebliche finanzielle Probleme mit sich brachte (s. u.). Grund dafür soll ein Streit mit seinem Sohn Esaias beim Bau der Orgel in Hettstedt gewesen sein – angeblich wegen des verwendeten Ladensystems –, der zur Entfremdung und Trennung von Vater und Sohn führte⁸⁴.

Leider beginnen die Nordhäuser Kirchenbücher erst 1612, so dass sie als Quelle für die Zeit der Übersiedlung der Familie dorthin entfallen. Man darf jedoch vermuten, dass Heinrich Cumpenius Organist an der Hauptkirche Nordhausens, der Marktkirche St. Nicolai, gewesen ist. Diese Kirche fiel 1612 einem Brand zum Opfer; neben der gesamten Innenausstattung verbrannte auch die Orgel. Ein neues Instrument mit 24 Registern erhielt die Kirche erst 1619 durch den Eisleber Orgelbauer Ezechiel Greutzscher, der damit deutlich in den Kreis des Umfeldes von Cumpenius rückt⁸⁵.

Allerdings tritt bereits 1613 ein Andreas Oehme als Organist an St. Nicolai auf, wo keine früheren Nennungen eines Organisten bekannt sind⁸⁶. Oehme ist wohl der Nachfolger von Heinrich Cumpenius als Organist gewesen, denn zuvor arbeitete er seit 1610 als Organist an der zweiten großen Nordhäuser Kirche, St. Blasii, vielleicht zur Entlastung des alternden Meisters, der auch an beiden Kirchen gewirkt haben könnte⁸⁷. Über Orgelreparaturen in beiden Kirchen liegen keine Angaben vor; sie sind wohl wie üblich Teil der Dienstaufgaben des Organisten Cumpenius gewesen und haben keinen Eingang in Kirchenrechnungen usw. gefunden. Über die Orgel der St. Blasii-Kirche berichtet Michael Praetorius, der offenbar aus erster Hand informiert war⁸⁸:

83 StAM Best. 105 a Nr. 583, Nordhausen, Sonntags nach Michaelis antiquo stylo Ao 1588.

84 Vgl. Schneider (wie Anm. 2), S. 18. Im Schreiben des Rats von Hettstedt an den Rat in Kroppenstedt heißt es allerdings lediglich nach einem Absatz über die Mängel der Windlade, dass »der Vater und Sohn nicht einig gewesen« seien (Stadtarchiv Kroppenstedt Fach 40 Nr. 8, Schreiben vom 14. Juli 1603).

85 Förstemann (wie Anm. 8), S. 21. Ausführlich und mit historisch sehr wertvollen Vorkriegsaufnahmen Nordhäuser Orgeln: Johannes Schäfer, *Nordhäuser Orgelchronik. Geschichte der Orgelwerke in der tausendjährigen Stadt Nordhausen am Harz*, Halle u. Berlin 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 5), S. 3–12. Die Aufnahme der Nikolai-Orgel (nach S. 96) zeigt einen typischen Cumpenius-Prospekt, ergänzt durch barocke Pedaltürme und Verbindungs-Flachfelder. Die Tradition des Orgelbaus in Nordhausen lässt sich nach Schäfer (S. 2) bis auf Bartold Hering, den angeblichen Erbauer der Lübecker Marienorgel, zurückführen, der als Lehrer Laurentius Daums in Erfurt in Frage kommt. Vgl. Ibo Ortgies, *Bartold Hering, Organist und Orgelbauer in Lübeck?*, in: AO 52 (2004), S. 70–74.

86 Schäfer (wie Anm. 85), S. 36.

87 Ebd., S. 51. Nach Schneider (wie Anm. 2, S. 10, Fußnote 5), die sich auf Angaben von Flade bezieht, ist in den Akten der Blasii-Kirche in Nordhausen der Sterbefall von Cumpenius für den 2. Mai 1611 verzeichnet. Dies könnte auch bedeuten, dass Cumpenius Organist der St. Blasiuskirche war. Leider sind die Akten derzeit nicht auffindbar. Zu den Orgeln in St. Blasii siehe Schäfer (wie Anm. 85), S. 12–21; dort auch das hier wiedergegebene Praetorius-Zitat (S. 14–25).

88 Praetorius (wie Anm. 42), S. 116.

Inmassen zu Northausen in *Sanct Blasij* Kirchen / Eins mit dreyen *Manual-Claviren* gestanden / vnd newlich abgebrochen worden. Das eine *Clavir* hat das grosse *Principal* vnd *Mixtur* alleine gehabt: Die *Mixtur* hat man abziehen / das *Principal* aber (ob es wol vor sich alleine / wenn die *Mixtur* darvon abgezogen / zu gebrauchen) gar nicht abgezogen werden können / vnd also stets im Klange blieben. Das ander *Clavir* hat auch seine eigene Lade / darauff die andern Stimmen / als die Gedackten / *Octav*, *Quint*, *Superoctav*, Zimbeln / etc. gesetzt gewesen. Das dritte *Clavir* ist zum Rückpositiff gebraucht worden. [...]. Es hat aber dieses Werck ein *Principal* von 16. f / vnd seine *Clavir* im F angefangen / vnd ist / wie fast die meist do mahlige Orgeln vmb einen Thon höher / als vnser jetziger Cammerthon gestanden [...].

Offenbar besaß also die Blasius-Orgel noch zu Cumpenius' Zeiten eine Prinzipallade mit einem Sperrventil für die Mixtur, so dass Praetorius schlussfolgert:

Also ist diese *Invention*, dass die *Mixtur* ihre eigene Laden mit einer Windversperrung / vnd das ander Pfeiffwerck auch seine eigene Laden mit Schleiffen gehabt hat / vnd also eins dem andern den Wind nicht nehmen oder rauben können / Allezeit für gut vnd beständig befunden. Wie denn derselben Orgelwercke / ob sie schon vor 60. 70. vnd mehr Jahren gebawet worden / doch an jetzo noch gar gut am Klang / vnd beständig seyn / vnd gebraucht werden.

Ob Cumpenius die Orgel der Nordhäuser Petri-Kirche 1597 erbaut hat⁸⁹, ist unbekannt, aber es liegt nahe anzunehmen, dass er oder seine Söhne dort tätig waren. Über Arbeiten Cumpenius' an den beiden Orgeln im (katholischen) Dom St. Crucis in Nordhausen kann man nur spekulieren⁹⁰.

1581 muss Cumpenius bereits einen erwachsenen Sohn gehabt haben, wie aus Aufzeichnungen zum Orgelbau in Könnern hervorgeht. Die Orgel der dortigen St.-Wenzeslaus-Kirche war zwar erst 1575 (vermutlich von Cumpenius, vielleicht auch von Esaias Beck) grundlegend überholt und mit 30 neuen vergoldeten »Knöpfen« verziert worden, die in Halle gefertigt wurden⁹¹, aber in den folgenden Jahren kam es immer wieder zu Reparaturen an den »Windleuten« und Bälgen, bis 1581 eine neue Orgel angeschafft wurde. In den »Ausgaben zum Orgelgebäude Ao 81« wird der Name Cumpenius zwar nicht genannt, wohl aber der seines Gesellen Hans Ruchelt(en), der 1 fl 3 gr »zu dranckgeldt« erhält⁹². Die Orgel

⁸⁹ Schäfer (wie Anm. 85), S. 53; dasselbe trifft auch für St. Pauli zu, ebd. S. 65, ferner S. 21–30, auszugsweise wieder abgedruckt in: *Schriftenreihe der Friedrich-Christian-Lesser-Stiftung*, Bd. 13 u. 14, Nordhausen 2004 f.

⁹⁰ Ebd., S. 149. Laut Auskunft von Archivdirektor Dr. Michael Matscha, Bistumsarchiv Erfurt, vom 27. 5. 2009 sind in den einschlägigen Beständen – Akten VI p 1 (1491–1674) und p 2 (1515–1700), *Das Reichsstift zum Heiligen Kreuz, Nordhausen betreffend* – keine Angaben zu einem Orgelbau zu finden. Über die im 17. Jahrhundert im Dom vorhandenen beiden Orgeln gibt es auch bei Schäfer (wie Anm. 85, S. 43) keine weiteren Angaben. Interessant in diesem Zusammenhang ist aber, dass der Nordhäuser Dompropst Johannes Spitznase 1567 bis 1578 zugleich auch dem Domkapitel in Halberstadt angehörte. Vgl. Arno Wand, *Das Reichsstift »Zum Heiligen Kreuz« in Nordhausen und seine Bedeutung für die Reichsstadt 961–1810*, Heiligenstadt 2006 (= *Schriftenreihe der Friedrich-Christian-Lesser-Stiftung* 17), S. 429. Die reiche archivalische Überlieferung und die Bibliothek des Nordhäuser Domkapitels wurden während der Säkularisation 1810 vernichtet (freundlicher Hinweis von Rektor Dr. Arno Wand, Heilbad Heiligenstadt). Der Dompropst Johannes Spitznase ist 1573 als Besucher des Schlosses in Gröningen nachweisbar (LHASA, Best. Rep. A 14, Nr. 1507, fol. 116).

⁹¹ LHASA, Rep E Könnern Nr. 13a, fol. 20^r.

⁹² Ebd., fol. 84^r. Weitere Angaben bei Schneider (wie Anm. 2), S. 16.

wurde ab Mitte Februar fünf Wochen gestimmt⁹³, und im folgenden Jahr sind 2 gr 6 d an Ausgaben verzeichnet: »Des Orgelmachers Sohn vorzehrt, als er die Orgel wiederumb Richtigk gemacht.«⁹⁴ Wenig später erhält der Sohn 4 gr als »Dringkgeldt«. Weitere Arbeiten an den Bälgen wurden dann vom Orgelmacher selber durchgeführt, der an Bartholomäi (24. August) wiederum »die Orgel besehen hat«⁹⁵.

Esaias Compenius, der Ende November 1566 geboren wurde, ist mit 16 Jahren vermutlich noch zu jung gewesen, um seinem Vater bei der Orgel in Könnern behilflich zu sein. Eher kommt Timotheus in Betracht, der beim Vertragsabschluss der Fritzlarer Domorgel im Oktober 1588 gemeinsam mit seinem Vater als Bürge auftritt und folgendermaßen unterzeichnet:

Ich Thimotheus Cumpenius zum Staffelstein, Organist vnd Orgelmacher, bekenne das dieses mit meinem guden wissen geschehen, will auch darob sein, das dem selben in Allem nach gelebt werde, mppr.

In der Literatur wird Timotheus immer als Bruder Heinrichs bezeichnet. Günther Dippold hat jedoch nachgewiesen, dass er der Sohn Heinrichs ist⁹⁶. 1585 reparierte Heinrich Cumpenius die am 31. Juli »von Donnerwetter« beschädigte Orgel in der Pfarrkirche von Staffelstein, wohl gemeinsam mit Timotheus. Dieser bewarb sich im gleichen Jahr um das Amt des Organisten an der katholischen Kirche und erhielt die Stelle, die mit dem Ertrag der Corporis-Christi-Pfründe dotiert war. Er war offenbar zugleich Lehrer und heiratete alsbald eine Staffelsteinerin. Im Gegensatz zu den Angaben bei Thekla Schneider war Timotheus nicht katholisch, sondern blieb Protestant und musste daher 1597/98 sein Amt als Organist niederlegen. Ab Mai 1600 ist er als Einwohner der sachsen-coburgischen Amtsstadt Königsberg in Unterfranken nachweisbar, wo er noch 1608 lebte⁹⁷.

Sein Geburtsdatum konnte bisher nicht ermittelt werden, weil die Taufeinträge im ersten Eisleber Kirchenbuch erst ab 1561 vorliegen. Unter den Konfirmierten (ab 1574 bis 1585) erscheint er aber auch nicht, d. h. er könnte kurz vor 1560 geboren worden sein. Dieses Datum würde gut mit dem Beginn seiner eigenständigen Tätigkeit in Staffelstein harmonieren.

Timotheus hat vermutlich nur zeitweise beim Bau der Fritzlarer Orgel mitgearbeitet. In einem Schreiben Heinrichs an das Stiftskapitel heißt es⁹⁸:

93 LHASA, Rep. E Könnern. Nr. 13a, fol. 87'; mehrfache Ausgaben für den Calcanten Paul Schreiber. Offenbar erfolgte im Juni/ Juli des gleichen Jahrs eine erneute Stimmung: »4 fl. dem Jungen Steffan Otthen geben, das ehr die funff Wochen ihnn der Erndtzeneytt, wie der Orgelmacher gestimmt hat, die Belge getretten, die Wochen 18 gr(oschen).«

94 Ebd., fol. 97'; Ausgaben 1582. Damals wurde die Orgel von »Meister Hansen, dem Mahler« gefasst.

95 Ebd., fol. 97'. Der Tischler Hans Knuckelmann erhielt damals 20 gr. »vonn dem Schnitzwerge ahn den Pfeifen zur Orgel« (fol. 98').

96 Günther Dippold, *Timotheus Compenius (erwähnt 1585–1608). Orgelbauer und Organist*, in: ders. u. Alfred Meixner (Hrsg.), *Staffelsteiner Lebensbilder. Zur 1200-Jahr-Feier der Stadt Staffelstein*, Staffelstein 2000 (= Staffelsteiner Schriften 11), S. 51–53.

97 Nach den Untersuchungen von Dippold (wie Anm. 96, S. 51–53) sind von Timotheus Compenius die folgenden Arbeiten bekannt worden: 1585 Reparatur Staffelstein (Mitarbeit); 1588 Neubau Fritzlar (zeitweise Mitarbeit); 1593 Neubau Eggolsheim; 1594 Neubau Waischenfeld; 1596 Erweiterung der Rottenstein-Orgel Bayreuth; 1599 Neubau Creußen, Reparatur Spitalkirche Bayreuth; 1599/1601 Erweiterung Kitzingen, Reparatur Kloster St. Stephan, Würzburg; 1502 Reparatur Staffelstein; 1605–1607 Fertigstellung der Gabriel-Rottenstein-Orgel Michaelskirche Hof.

98 StAMR Best. 105a Nr. 583, Schreiben vom 4. Januar 1589.

Auch habe ich den Maler, so mein Sohn jenes Mal aus Frankenland mit sich bracht, da Paulus bei mir war, noch bei mir. Dieweil ich dann in der Tat befinde, dass er ein guter Maler und recht fromm und stille, also hab ich nit unterlassen wöllen, E. E. davon zu schreiben, do es nun E. E. gefällig, wöllt ich denselben mitbringen, hätten E.E, alsdann Beliebung mit ihm zu handeln. Vorsehe mich gänzlich es söllte in billigen Wegen mit ihm auch ein Werk zu schaffen sein. Wie dann sölchs in der Visierung und Aufzeichnung des großen Werks wohl zu demonstrieren, was er machen soll und wie es muss gemacht werden. Ob denn E. E. auch geneigt ein jeder für sich, das Gehäus mit geschnitzten Wappen wie die Herren zu Halberstadt in memoriam zu ziehen⁹⁹, wird die Gelegenheit und Bericht geben etc.

Bei dem hier genannten Sohn wird es sich um den Sohn Timotheus gehandelt haben. Wesentlich mehr (s. u.) zum Bau der Fritzlärer Orgel beigetragen hat allerdings Heinrich Compenius jr., der spätere Erbauer der berühmten Magdeburger Domorgel, während Esaias Compenius, der spätere Wolfenbütteler zweite Hoforganist, der u. a. die in Schloss Frederiksborg erhaltene Orgel erbaut hat, an keiner Stelle in der Fritzlärer Orgelakte erwähnt wird.

Heinrich jr. dürfte ebenfalls um 1560 geboren worden sein. Ob er beim Bau der Orgel in Könnern mitarbeitete, lässt sich nicht ersehen. Vermutlich hat er wie seine Brüder die Schule in Eisleben, vielleicht auch noch in Erfurt bzw. Nordhausen besucht. 1590 war er offenbar im Begriff, sich selbstständig zu machen, nachdem er wohl zeitweise mit weiteren Gesellen beim Bau der Fritzlärer Domorgel mitgearbeitet hatte. In diesem Jahr unterzeichnen Vater und Sohn Heinrich Compenius Ende Januar das folgende Gewährleistungsschreiben, das einige interessante Besonderheiten aufweist, die sich auf die Pflege und Wartung des Instruments beziehen¹⁰⁰:

Ich Heinrich Cumpenius, Orgelmacher und Bürger zu Nordhausen, bekenne hiermit öffentlich für mich, Heinrichen meinen Sohn und unsere Erben [...], dass ich auch hinfürter solch Werk in allen Stimmen nicht allein Jahr und Tag wie Gewähr-Gebrauch, sondern auf drei Jahr vor selbsteigenem zufälligen Schaden, so nicht von dem Organisten oder sonsten zugenötigter Weise demselben zugefüget oder verwarloset wird zu gewähren und in baulichen Wesen zu erhalten ohn einig Entgelt des Capitels. Ausgangs auch der dreier Jahre will ich und mein Sohn obgemeldt in beständiger Sommerzeit zwischen Bartholomæi und Michaelis Ao 92 solch Werk und Arbeit, da es denn Notdurft erfordern und von ehrgedachtem Capitel an mich und meine Mitbeschriebenen schriftlich begehret würde revisieren und selbender gänzlich von Neuem übersehen, darzu mir dann ein Gerüstlein und notwendiger Unterhalt zum Tisch und Herberg mit schleuniger Forderung mir verschaffet werden. Da auch der Laden halber angezeigter vermeinter Gefahr ein beschwerlicher unleidlicher uneretzlicher Nachwill in dieser Zeit entstehen würde, will ich alsobald denselben nit allein

99 Dieser Hinweis bezieht sich auf die geschnitzten Wappen am Halberstädter Domkeller und findet offenbar von dort Eingang in die Ausschmückung von Orgelprospekten. Auch Esaias Compenius verwendete Wappen als Dekor bei seiner Kroppenstedter Orgel. Vgl. Gottfried Rehm, *Die Compenius-Orgel zu Kroppenstedt. Geschichte der 1603–1613 von Esaias Compenius d. Ä. erbauten Orgel in der ev. St.-Martini-Kirche zu Kroppenstedt*, Niebüll 2002, S. 45.

100 StAMR Best. 105a Nr. 583, Schreiben vom 4. Januar 1589; StIAFZ, A 1a, I fol. 28–29. Der Sohn Esaias wird an keiner Stelle des Schriftverkehrs Cumpenius' mit dem Fritzlärer Stiftskapitel erwähnt; bei der Unterzeichnung des Bauvertrags tritt lediglich der Sohn Timotheus, beim Gewährleistungsvertrag der Sohn Heinrich auf.

zu ändern oder zu ersetzen schuldig sein, sondern, da es die Notdurft erfordern würde, eine neue an die Stätte zu legen ohne eine Entgeltus des Capitels mich hierunter erboten und verpflichtet haben. Doch dass auch ein Ehrwürdig Capitel zu diesem Werk einen tüchtigen und erfahrenen Organisten, der mit einem solchen Werk mit Bescheidenheit umgehen würde, je etwas geringes Wetters halben oder sonsten vorfallen würde, demselben beiwohnen könnte, damit mir nicht eben der ferne Weg ohne erhebliche Ursachen möchte beschwerlicher Unkosten und Versäumnis zugenötiget werden, und dass auch das Werk nicht eben jedermann, wo er hergeloffen kommt, pro juditio oder Exploration derselben Arbeit geöffnet, dadurch dann leichtsam sowohl einem Ehrw. ganzen Capitel aber auch mir aus heimlichem Neid oder tückischer Missgunst Nachteil und Schaden könnte zugefüget werden.

Desgleichen auch einen fleißigen, gehorsamen Calcanten welcher zu rechter Zeit uffwarten und dem Organisten die Regial und Notdurft zu übersetzen und beiwohnen könnte anzuordnen. Außerhalb diesen Conditionen will ich obgesetzten spezifizierten Punkten meiner Gewähr halber also diesem eigenen Werk und Arbeit bespringen und meiner hiermit verpflichten Zusage ehrlich und treulich nachkommen. Zu Urkund der Wahrheit hab ich diese meine Gewährcaution und Reverenz mit eigener Hand geschrieben und mit meinem gewöhnlichen Pittschafft unterdrückt.

[Schrift Heinrichs jr.] Welches ich Heinrich Cumpenius der Jünger uff meines Vaters in diesen dreien Jahrn unverhoffentlichen göttlichen Abgang oder Leibesunvermöglichkeit /: welches der Allmächtige Gott gnädig verhüten wolle: / also uffrichtig und getreulich bei meinen Ehren zu leisten und vollnführen mich hiermit meiner eigenen unterschriebenen handschrift Verpflichte Geben im Jahre nach der Geburt Christi 1590 ipsa die Conversionis [durch Siegel überdeckt: Pauli apo] stoli.

| | |
|------------------------|------------------|
| Heinricus Cumpenius | Heinricus Cumpe- |
| Senior mein Siegel und | nus Junior |
| eigen Hand | |

Vielleicht ist Heinrich jr. auch gemeint, als Heinrich sen. am 27. Dezember 1586 aus Wallhausen an Achaz von Veltheim schreibt, für den er in Harbke eine neue Orgel baute¹⁰¹:

meyn sohn, eyn Junger Orgelmacher, der ist im wergk, Euer Gestrengen söhnleyn eyn kleynes örgelgen zu machen. Dasselbe will ich ungefehr in dreyen Wochen Euer Gestrengen söhnleyn zum Neujahrsvorehrung wills Gott beneben dem bestellten Instrument mitbringen [...].

Allerdings käme hier auch Esaias in Frage, der damals gerade 20 Jahre alt war und auf den die Bezeichnung »junger Orgelmacher« gut passt.

Heinrich jr. ist 1595 in Bitterfeld tätig gewesen, heiratete noch im gleichen Jahr in Eisleben die Tochter Sara des Diakons an St. Andreas, Johannes Wienicke, und ließ sich 1597 endgültig in Halle nieder¹⁰². Sein sicherlich bedeutendstes, den Meisterwerken seines Bruders Esaias (Schlossorgel Hessen, Orgel der

101 Wolf Hobohm, *Drei große Orgelbauer und ihre Arbeiten in Harbke*, in: Ev. Kirchengemeinde Harbke u. Kirchspiel Hötensleben (Hrsg.), *Die Königin von St. Levin. Die Fritzsche-Treutmann-Orgel zu St. Levin in Harbke. Eine Festschrift*, Oschersleben 2008, S. 40–51, hier S. 42; ausführliche Belege in: ders., »*Volständig, untadelaff, wohlklingend.*« *Zur Geschichte der Fritzsche-Treutmann-Orgel in Harbke*, in: *Jahresschrift des Kreismuseums Haldensleben* 19 (1978), S. 25–41.

102 Schneider (wie Anm. 2), S. 11; vgl. auch Serauky (wie Anm. 31), S. 250.

Stadtkirche Bückeburg¹⁰³) ebenbürtiges Werk war die 1604–1605 erbaute Orgel des Magdeburger Doms¹⁰⁴. Während bei Esaias das Raffinement in der Pfeifenkonstruktion und der Klanggestaltung besonders hervorgehoben wird, ist es bei Heinrich der aufwendige Dekor der offenbar ebenfalls klanglich eindrucksvollen Domorgel mit einer Vielzahl beweglicher Statuen, die die Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief¹⁰⁵.

Zumindest eine Tochter von Heinrich und Barbara Cumpenius ist nachzuweisen: Dorothea, die mit Michel Hecklauer, Ratsverwandter, Kaufmann und Brauer in Nordhausen, verheiratet war und deren Sohn Johannes am 2. September 1596 dort geboren wurde. In dessen Leichenpredigt (durch Johannes Reinboth, Schleswig 1653) wird als Großvater mütterlicherseits Heinrich »Cumpenius«, kunstreicher Mathematicus, Orgelmacher und Organist angeführt. Als der Großvater, heißt es dort, merkte, dass Johannes, der noch die Schule besuchte, »zu seiner Kunst Lust hätte«, nahm er ihn zu sich und lehrte ihn das Orgelmacherhandwerk. Da der Großvater aber frühzeitig starb und er selbst erst 14 Jahre alt war, kam er zum Bruder seiner Mutter, »Esaias Cumpenius«, nach Kopenhagen (?) und beendete hier seine Lehre. Kurzfristig war er in Bückeburg bei Graf Ernst von Holstein-Schaumburg tätig¹⁰⁶ und ging dann wieder zurück in dänische Dienste. Berühmt war seine »köstlich künstliche Uhr«, die er in den Kirchturm in Frederiksborg einbaute und die ein frühes Zeugnis für seine Vorliebe zur Herstellung von Instrumenten ablegt. Nach seiner Tätigkeit in Kopenhagen – laut Leichenpredigt gemeinsam mit seinem Onkel Esaias (?) – und einem Italienaufenthalt, bei dem er angeblich bei Frescobaldi studierte, war Johannes Hecklauer ab 1620 in Gottorf Hoforganist und später herzoglich holsteinischer Generalbaudirektor sowie Inspektor des Amtes Gottorf, wo er zu großem Wohlstand kam¹⁰⁷. Er reparierte 1620, 1624 und 1633 die Gottorfer Schlossorgel und vermachte seiner alten Lateinschule in Nordhausen anlässlich eines glücklich beendeten Bauvorhabens ein Legat von 1000 Talern¹⁰⁸. Am 13. August 1653 ist er gestorben.

Vermutlich eine weitere Cumpenius-Tochter war die Mutter des Sorauer Arztes und Orgelbauers Dr. Michael Hirschfeld(er)¹⁰⁹, der um 1600 eine neue Orgel in der Maria-Magdalenenkirche in Breslau

103 Schneider (wie Anm. 2), S. 22–40.

104 Wolf Hobohm, *Die großen Orgeln des 17. bis 20. Jahrhunderts. Die Compenius-Orgel von 1604/1605*, in: Martin H. u. Ulrike Groß (Hrsg.), *Orgeln im Magdeburger Dom einst & jetzt*, Magdeburg 2008, S. 53–75.

105 Schneider (wie Anm. 2), S. 43–48, besonders S. 46. Der Figurenschmuck der Magdeburger Domorgel war nach einem differenzierten theologischen Programm angelegt. Grundmuster waren aus dem Alten Testament der 150. Psalm mit seinem Instrumentenkatalog und der Beschwörung der »Wunder« und der »Macht«, personifiziert durch die Könige David und Salomo, und aus dem Neuen Testament der Verrat Petri mit dem Symbol des krähenden Hahns, der seinerseits unter »Adelers Fittichen« steht, und dem weihnachtlichen Zimbelstern als Ankündigung der Geburt des Erlösers. Bewegte und unbewegte Figuren repräsentierten die belebte und unbeliebte Welt. Zu Einzelheiten siehe Hartmut Salge u. Wolf Hobohm, *Der goldene Hahn – Predigt oder Volkstheater?*, in: Groß (wie Anm. 104), S. 66–69.

106 Astrid Laakmann, »... nur allein aus Liebe der Musica«. *Die Bückeburger Hofmusik zur Zeit des Grafen Ernst III. zu Holstein-Schaumburg als Beispiel höfischer Musikkpflege im Gebiet der »Weserrenaissance«*, Münster 2000 (= Musik in Westfalen 4), S. 87–88, zu seiner Nobilitierung S. 144.

107 Vgl. Schumann (wie Anm. 33). Hecklauers Tätigkeit in Kopenhagen und seine Schülerschaft bei Frescobaldi sind fragwürdig (freundliche Mitteilung von Orgelbaumeister Mads Kjersgaard, Uppsala). Für das große Glockenspiel (»Sangwerk«) mit 16 Glocken, das Hecklauer 1619–1621 für König Christian IV. von Dänemark im Kirchturm von Schloss Frederiksborg anbrachte, erhielt er 1000 Taler. Vgl. Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Et Bidrag til Dansk Musikhistorie*, Kopenhagen 1892, S. 77–78.

108 Förstemann (wie Anm. 8), S. 64.

109 Flade (wie Anm. 15), S. 188, Anm. 45.

begann, aber darüber verstarb. Dieses Instrument ist als Transmissionsorgel¹¹⁰ in die Geschichte eingegangen¹¹¹. Bei diesem Orgelbau beteiligt war auch Jacob Compenius, ein Vetter Hirschfelds, der bislang schwer in den Familienverband der Compenius einzuordnen war. Thekla Schneider vermutete, dass er aus Duderstadt stammte, in Bernstadt in Schlesien ansässig war und in Guhrau einen Auftrag ausführte¹¹². Nach einer sorgfältigen Studie von Christhard Mahrenholz war Jacob vor 1597 in Duderstadt als Orgelbauer tätig, folgte in diesem Jahr aber seinem Vetter Hirschfeld aus Sorau nach Breslau und machte sich dann in Bernstadt selbständig. Dies steht im Gegensatz zu einem Eintrag in den Wolfenbütteler Kammerrechnungen, wo Jacob Compenius 1608 mehrfach im Zusammenhang mit Reparaturarbeiten an der alten Orgel im Schloss in Wolfenbüttel genannt wird¹¹³. 1615 taucht Jacob Compenius dann in Staffelstein auf, wo er die Orgel repariert und seine Arbeit so ausnehmend gut erledigt, dass ihm der Rat das Anderthalbfache des vereinbarten Lohns auszahlt¹¹⁴. Als sein Herkunftsort wird Nordhausen angegeben; er hat offenbar die Wartungsaufgaben seines inzwischen (um 1608) verstorbenen Bruders Timotheus wahrgenommen.

Noch ganz ungeklärt sind die Beziehungen, die der seit 1607 als Kasseler Orgel- und Cembalobauer tätige Georg Weißland (geboren um 1560 in Amberg, gestorben 1634 in Melsungen) zu den Compenius-Söhnen hatte. Er erscheint jedenfalls in der genannten Wolfenbütteler Kammerakte mehrfach im Zusammenhang mit Jacob Compenius in Wolfenbüttel. Weißland, zuvor Orgelbauer der Fugger in Augsburg und im Cembalobau profiliert, war zeitweise auch mit der Orgel der Stadtkirche in Fulda (dem Herkunftsort Heinrich Cumpenius') sowie mit der Domorgel in Würzburg befasst, wo er nach einer Auseinandersetzung mit Mitgliedern der Hamburger Schererfamilie kurzzeitig inhaftiert worden war¹¹⁵. Von ihm stammte ein Positiv im Magdeburger Dom, von dem die *Eigendliche Beschreibung Der Welt-berühmten Dom-Kirchen zu Magdeburg* 1689 im Anschluss an die Beschreibung der Compenius-Orgel vermeldet:

Über dis ist auch ein Positiv uf einen sonderlichen Chor von lauter Höltzern Pfeiffen / mit 6 Stimmen / und 1 Tremulant / so anno 1619. zu Cassel von GeorgioWeißlandten / aus Amberg bürtig gemacht / einen sehr lieblichen und anmuthigen resonanz giebet / und zur Music gebraucht wird.

Ob es sich dabei um einen Versuch handelt, die legendäre Holzorgel von Esaias Compenius für Schloss Hessen nachzuahmen¹¹⁶?

Mahrenholz hat die dramatische Lebensgeschichte von Jacob Compenius kurz umrissen¹¹⁷. Im Juni 1616 gibt Michael Praetorius der Äbtissin und dem Propst des Klosters Derneburg (bei Holle, süd-

110 Ebd., S. 110, Anm. 45.

111 Praetorius (wie Anm. 42), S. 171.

112 Schneider (wie Anm. 2), S. 13.

113 Niedersächs. Staatsarchiv Wolfenbüttel (= NStStAWF), Best. 17 III Alt Nr. 66a II fol. 204^v. Kopien dieser Akte stellte uns freundlicherweise Herr Winfried Elsner (Wolfenbüttel) zur Verfügung.

114 Dippold (wie Anm. 96), S. 53.

115 Hermann Fischer, *Die Beziehungen Mainfrankens zu anderen Orgellandschaften*, in: AOl 3 (1969), S. 3–68, hier S. 15.

116 Für die Annahme, dass Weißland im Bau von Holzorgeln besonders erfahren war, spricht der bereits zitierte Eintrag in den Kammerakten anlässlich des Baus der Schlossorgel Wolfenbüttel (vgl. Anm. 113) unter der Rubrik *Aufgabe vff das Holtzern Orgelwerck* vom 5. Juni (1608?): »Micheln prætorio Cappelmeister zu gantzlicher bezahlung des Orgelwercks Georg Weißlandten von Cassel 19 Alb. 34 Mgr [Mariengroschen] geben«.

lich von Hildesheim) im Namen von Jacob Compenius das Angebot für eine Orgel zu zwölf Registern ab. Nach einigen Modifikationen durch Praetorius erfolgt dann am 24. Juli 1616 der förmliche Vertragsabschluss für eine typische Compenius-Orgel, die Jacob in der Braunschweiger Werkstatt seines Bruders Esaias baut, der sich ja in Dänemark befindet, wo er die Orgel aus Schloss Hessen in Schloss Frederiksborg aufstellt. Er erhält dafür insgesamt 176 Taler 29 mgr. (= Marien-Silbergroschen) zu unterschiedlichen Zeiten, zum letzten Mal am 8. Februar 1617. Wie Mahrenholz anhand der vorhanden Akten darstellt, hat Jacob Anfang März den Hausmeister des Klosters Derneburg, Hans Brauns, »mortlich erschossen« und wäre daraufhin vom Gesinde des Klosters fast erschlagen worden, hätten ihn nicht die Gerichtsbeamten festgenommen. Wahrscheinlich ist er als Mörder hingerichtet worden. Es fällt auf, dass kurz darauf Esaias Compenius verstorben sein muss¹¹⁸; unbekannt ist, wo das geschah und ob es einen Zusammenhang mit der Hinrichtung seines Bruders gibt.

Die Orgelbauten in Fritzlar und Harbke als Beispiele für Cumpenius' Arbeitsweise

Die detailliertesten Angaben zu Heinrich Cumpenius lassen sich den erhaltenen Briefen entnehmen, die er zwischen 1586 und 1590 anlässlich seiner Tätigkeiten in Harbke und Fritzlar (bei Kassel) an die jeweiligen Auftraggeber, den Kirchenpatron Achaz von Veltheim bzw. das Fritzlarer Stiftskapitel und den Rat seines Wohnortes Nordhausen, gerichtet hat.

Zunächst zu seinem Orgelbau in Fritzlar¹¹⁹. Wahrscheinlich schon bereits im 14. Jahrhundert besaß die Stiftskirche der kurmainzischen Propstei Fritzlar – ähnlich wie die benachbarten größeren Kirchen (Kloster Spießkappel 1370, Frankenberg 1381) – eine Orgel. Am 6. Oktober 1588 unterzeichneten der Stiftsnotar Chunradus Geissmar gemeinsam mit Heinrich Cumpenius, Orgelmacher und Bürger aus Nordhausen, und Timotheus Cumpenius zum Staffelstein, Organist und Orgelmacher, einen »aufrichtigen und beständigen Contract«, in dem der Bau einer Orgel mit einer Gehäusebreite von ungefähr 14 Schuh (ca. 3,92 m) und einer Höhe einschließlich der »Cronomenten« (Bekrönungen) von über 24 Schuh (ca. 6,72 m) mit acht Bälgen für das Oberwerk, Rückpositiv, Brustwerk und Pedal festgelegt wird. Da die Disposition bei Thiele nicht ganz korrekt wiedergegeben ist, folgt sie hier mit den Ergänzungen im Abnahmeprotokoll¹²⁰ (diplomatische Transkription der Disposition; Ergänzungen und Kommentare in eckigen Klammern):

117 Vgl. Christhard Mahrenholz, *Die Compeniusorgel in Derneburg*, in: MuK 38 (1968), S.146–153.

118 Die in der Literatur erwähnte Beerdigung Esaias Compenius' in Hillerød ist archivalisch nicht belegt (Mitteilung von Orgelbaumeister Mads Kjersgaard, Uppsala). Es ist durchaus denkbar, dass er über das dramatische Geschehen in Derneburg informiert wurde (seine Familie – er war in zweiter Ehe verheiratet – lebte ja weiter in Braunschweig) und kurzfristig die Heimreise antrat, auf der er dann an unbekanntem Ort verstarb.

119 Über die Fritzlarer Domorgeln liegen mehrere Veröffentlichungen vor, die zumeist auf der durch fehlende Quellenangaben, unvollständige Auswertung des Materials und Lese- und Interpretationsfehler belasteten Darstellung des örtlichen Geschichtsforschers Karl Thiele basieren. Vgl. K. Thiele, *Neues über Heinrich Cumpenius und die Fritzlarer Domorgel*, in: Musica sacra 61 (1936), S. 62–66; außerdem Gottfried Rehm, *Die Orgelgeschichte des Fritzlarer Doms*, in: AO 24 (1976), S. 2354–2359. Ausführliche Korrekturen und Darstellung des personengeschichtlichen Hintergrundes des Baues der Fritzlarer Domorgel bei Gerhard Aumüller u. a., *Subtile Patronage – Kaspar von Fürstenberg und die Organistenfamilie Busse*, in: Jb für mitteldeutsche Kirchen- und Ordensgeschichte 5 (2009), S. 47–103.

120 StIAFZ, A 1a, I, Abnahmeprotokoll vom 9. Januar 1590. Die fehlerhaften Angaben Thieles (wie Anm. 119) wurden durch Klotz (wie Anm. 1, S. 213) übernommen und führten zu falschen Schlussfolgerungen, etwa hinsichtlich der Prinzipalpyramide in den Compenius-Orgeln. Zu den Angaben vgl. generell auch Flade (wie Anm. 15), S. 120.

In daß Vberwerck ist gesetzt worden

Principal æqual daß C zue 8 schuenn manualiter Vnd

pedaliter zugleich [8'], Vnd auch

Principal Baß Pedaliter in einem Register [8'] Vnder-
scheiden Zum Abzugk.

Gedact æqual auch manualiter Vnndt pedaliter [8'] Vnndt

Gedacter baß pedaliter Allein [8'] , in einem Register.

Quintaden Baß ein Octaff Vnders Principal [16'] ped =
aliter Zue gebrauchenn.

Quintaden greber artt manualiter [8'] durchgeföhret.

GemßHorn æqual [8'] 8 Octaff [4'] 9 Quint [2 2/3'] 10 Superoctaff [2']

SpitzFlöet [4', 2'?] 12 Zimbel duppeldt [2f., repetierend; Klotz: 3f.].

Mixtur Vierfacht [4f.] besetzt.

Gedacten Vnderbaß Contra pedaliter [16'] ist Vnverdingtt
gemacht &

In die Brust ist ahn Stimmenn gesetzt worden.

1. Ein Starck Regial [8'] 2 Singend Regial manual: [Klotz: 4']

3. TrumPettenbaß pedal:[8'] 4 Cornettenbaß pedal: [4', Klotz: 2']

5. Schweitzerbaß pedal.[Prætorius:1'] & 6 Bauerflötlein [2', 1'?] Im Pedal

In daß RuckPositiff ist gesetzt

1. Principal Schwiegels arth gantz Lieblich [8', Klotz: 4'] &

2. Quintaden æqual [8'] 3 Zimbel einfacht welche In

dr. Arbeit Duplirett wordn. [2f. repetierend] 4 Feldfloet [2']

5. Siffloet [1'] 6 Quintflöt [2 2/3'. Klotz: 1 1/3'] 7 Gedact kleinn [4']

8. Krumbhorn [8'] 9 Octaff. [4'] 10 Mixtur duppelt [2f.; fehlt bei Klotz]

gahr scharff Vnnd guth.

11. Tremulant General Vogelgesang Vndt Heer

Pauck sampt Zweien Sper Ventilenn.

Man darf wohl davon ausgehen, dass der Tastenumfang des Werks nicht wesentlich anders war als der, den Ezechiel Greutzscher, vermutlich Schüler und Nachfolger von Cumpenius in Eisleben, seiner 1619 für St. Nicolai in Nordhausen erbauten Orgel gegeben hat, die in Disposition, Aufbau und Gestalt eine etwas avanciertere (zentraler Rundturm an Oberwerk und Rückpositiv) Variante einer typischen Compenius-Orgel darstellt¹²¹:

Zu diesem wercke sollen sechs Spanbelge gemacht werden, und sol dasselbe vom grossen C
angehen, biß oben in das a", desgleichen manualiter von C, D, Dis, Fis, Gis biß zu g", a", h", c"
und pedaliter C, D, Dis, Fis, Gis biß zum c'.

¹²¹ Schäfer (wie Anm. 85), S. 4. Auch bei der Orgel in Harbke (s. u.) wird für den angeblich nicht gelieferten Gedacktbaß geschrieben, zu ihm gehörten 21 Pfeifen (LHASA, H Harbke, Nr. 1986, fol. 21).

Heinrich Cumpenius und sein in Staffelstein in Oberfranken wohnhafter Sohn Timotheus, der als Bürge und vermutlich auch (zeitweiliger) Mitarbeiter genannt wird¹²², waren offenbar bereits Ende September nach Fritzlar gereist, um den Vertragsabschluss vorzubereiten. Am Freitag vor Michaelis 1588 (neuen Stils, d. h. nach dem in Fritzlar ab 1583 gültigen gregorianischen Kalender) informiert Cumpenius den Rat der Reichsstadt Nordhausen über den geplanten Vertragsabschluss, für den er entgegen seiner Gewohnheit Kautio zu stellen gezwungen sei. Dabei kommt ein Hinweis zur Sprache, der möglicherweise ein Indiz für die Vergabe des Auftrags an Cumpenius liefert¹²³:

und ob ich wohl dergestalt keine Caution zu tun jemals die E.Ew. zu suchen geursacht, auch Gottlob bis daher nit bedurft, dieweil ich aber, mit der Erfurdischen Diffamation eben da ich fast mit den Herren geschlossen beschwert, hab ich zu diesem Mittel, demselben zu be-
gegnen und abzulehnen schreiben müssen, sollt dies nit gar gehindert, ich demnach an E.Ew. mein untertänige und dienstliche Bitt, dieselben wollen mir zur Bekräftigung dieses Contracts mit einem Consens, dass ich diese Hypothecation des Meinen mit meiner Hausmutter Wissen und Willen getan, damit ein Ehrwürdig Capitel in diesem ungescheut sein können und mögen, des Erbietens, ich will es mit Gottes gnädiger Hilf und Beistand als machen, dass ein Ehrwürdig Capitel mit mir wohl zufrieden sein sollen [...].

Das heißt mit anderen Worten, für die Vergabe des Baus der Fritzlarer Domorgel an Cumpenius waren dessen Beziehungen zu Erfurt in mehrerer Hinsicht maßgeblich: Cumpenius hatte bereits 1572 dem Erfurter Rat eine geistliche Komposition gewidmet.

Dies dürfte der Grund gewesen sein, dass man ihm dann den Orgelbau in der Erfurter Predigerkirche übertragen hatte, der anderthalb Jahrzehnte später, 1588, von einem nicht genannten Organisten – vielleicht dem anschließend an der Orgel tätigen Valentin Vogel – heftig kritisiert wurde¹²⁴.

Der Scholaster des Stifts in Fritzlar war seit 1577 Jodocus von Calenberg (1534–1591), der Sohn des ehemaligen paderbornischen Landdrosten, der in Marburg und Erfurt studiert hatte und zum Katholizismus konvertiert war¹²⁵. Ein naher Verwandter des Scholasters war der Drost des hessischen Amtes

122 In der oben genannten Literatur (Thiele, Flade) und selbst in neueren Beiträgen (vgl. Anm. 1, 2, 7) wird Timotheus Cumpenius als Bruder von Heinrich angeführt. Doch hat schon Dippold (wie Anm. 96, S. 51–54) bewiesen, dass Timotheus der Sohn Heinrichs war und ab 1585 in Staffelstein im Anschluss an seinen Vater tätig wurde. Auch in einem Schreiben Heinrichs aus Nordhausen an das Stiftskapitel in Fulda vom 4. Januar 1589, in dem er die Fertigstellung der Orgel ankündigt, ist von seinem »Sohn aus Frankenland« die Rede, der einen Maler mitgebracht habe (StAMR Best 105a Nr. 583).

123 Vgl. oben Anm. 9; ferner den Art. *Compenius/Cumpenius* in: EitnerQ 3 (1900), S. 24–25, sowie den Art. *Compenius* in: Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812–1814)*, Teil 1, Nachdruck hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1966, Sp. 766.

124 Schneider (wie Anm. 2), S. 64. Die Prediger-Orgel wurde bereits 1572 und nicht erst 1579 von Compenius erbaut (freundlicher Hinweis von Helga Brück, Erfurt). Vgl. *Chronicon erford. De ao 1551 item 1552 usque 1555 usq. 1600 von dem alten adami herrubrend* (Bibliothek des Ev. Ministeriums im Augustinerkloster zu Erfurt, Msc 14, S. 86, ferner sogenannte Gerstenberg-Chronik, ebd., Msc 41, S. 80). Valentin Vogel wird 1588 als »Gaukler von Sangerhausen« bezeichnet, jedoch vom Rat als Bürger angenommen und mit einem Umbau der Prediger-Orgel betraut. Im Juli 1590 wurde er in Erfurt begraben (Angaben von Frau Helga Brück, Erfurt; Adami-Chronik [wie oben], S. 189; Begräbnisbuch der Predigerkirche).

125 Theodor Niederquell, *Die Kanoniker des Peterstifts in Fritzlar 1519–1803*, Marburg 1980 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 41), S. 89.



Abbildung 3: Compenius-Orgel der Prediger-Kirche Erfurt

Das (leicht veränderte) Gehäuse des Oberwerks stellt wahrscheinlich den einzigen erhaltenen Original-Prospekt von Heinrich Cumpenius dem Älteren (1572/79) dar. Die Rundtürmchen des Oberwerks und das Rückpositiv-Gehäuse stammen von seinem Enkel Ludwig Compenius (1648). Das Werk ist modern und wurde 1978 von der Fa. Orgelbau Schuke Potsdam gebaut (Foto: Matthias Frank Schmidt, Erfurt. Reproduktion mit Erlaubnis der Ev. Predigergemeinde Erfurt).

Plesse, Heidenreich von Calenberg, der die Arbeiten des Göttinger Orgelbauers Daniel Maier für Landgraf Wilhelm IV. überwachte¹²⁶. Vielleicht kannten sich der Scholaster und Cumpenius noch aus den Erfurter Studienzeiten Calenbergs, auf jeden Fall waren Cumpenius dessen musikalische Fähigkeiten und Interessen bekannt. Bald nach dem Abschluss des Orgelbauvertrags, Mitte Februar 1589, schrieb er dem offenbar musikalischen Scholaster den folgenden Brief¹²⁷:

Ehrwürdiger, edler und ehrenfester Herr Scholaster, beneben Wünschung eines glückreichen und seligen neuen Jahrs kann E. E. und E. ich nit bergen, nachdem E. E. ich in Sonderheit vor ein[en] rechten Liebhaber der Musica vormerkt und gern Instrumenta zu gebrauchen hören, dieweil denn vorm Vierteljahrs eins in meiner Werkstatt gemacht, das an ihn selber wohl an Resonanz geraten, als habe ich auch den Fleiß am Malen nit wöllen mangeln lassen, da ich nun wüsste dass E. E. damit etwan gedienet möchte E. E. ich solchs vor einem andern gern gönnen. Zur Kundschaft und dieweil ich dann fast dahin geschlossen, dass ich bald nach Fastnacht mit guter Hilf gen Fritzlar zu kommen und das Werk von einander zu nehmen und da der Weg sonst gut wäre, wölte ich eine Fuhr mit mir bringen, mit etzlichem Werkzeug und was gefertigt, das sonst hin müsste könnt ichs mitbringen und damit die Fuhr nit vergeblich herwieder, wölte ich das Pfeifwerk, dass sonst auch muss umgießen werden wieder zurücknehmen. Doch ists guter Meinung zur ungefähren Besichtigung gemeinet, mir zweifelt auch daran nit, wanns E. E. sehen und hören, es wird E. E. nit übel gefallen, kost

126 Gerhard Aumüller, *Orgeln und Orgelbauer in Hessen zur Zeit der Landgrafen Wilhelm IV. und Moritz des Gelehrten*, in: AOI 28 (2004), S. 37–64, hier S. 46. Jodocus (Jost) und Heidenreich v. Calenberg waren entfernte Vettern und stammten von dem im Bereich Blankenrode, Westheim und Wettelingen / Calenberg begüterten Gyr von Calenberg ab.

127 StAMR Best. 105a Nr. 583, Schreiben vom 16. Februar 1589.

etwan ein 12 Taler, E. E. stehets frei, ich möchts wohl einem gutem Mann wünschen, es ist ein schön Stück und wohl geraten. Solchs hab E. E. ich guter Meinung nit bergen mögen, deren ich zu dienen ganz willig. Datum Northausen den 16. Feb. Ao. 89

Daraus geht hervor, dass Cumpenius (ähnlich wie der Fuldaer Organist Laurenz Daum) auch Virginal oder Cembali oder Clavichorde gebaut hat; ob er das Instrument selber bemalt oder einen professionellen Maler dazu eingesetzt hat, ist nicht ganz klar.

Das Schreiben belegt die äußerste Sorgfalt, die Cumpenius auch auf den Dekor und die äußere Gestaltung seiner Instrumente verwendete und die sicher für das Werk seiner drei Söhne beispielgebend war. Ob Calenberg das Instrument dann wirklich gekauft hat, geht aus den Unterlagen leider nicht hervor¹²⁸.

In die Arbeiten an der Fritzlarer Orgel spielte nun ein Streit hinein, der sich zwischen Cumpenius und der Familie von Veltheim auf Harbke (südöstlich von Helmstedt) wegen eines im Frühjahr 1587 begonnenen Orgelbaus entspann¹²⁹. Der einflussreiche Magdeburgische Landrat Achaz von Veltheim, Stiftshauptmann zu Halberstadt¹³⁰, hatte am Nikolaustage 1586 mit Cumpenius einen durch eine hohe Kautions abgesicherten Vertrag über ein kleines Orgelwerk zu 14 Stimmen samt Tremulant und Vogelgesang für die 1572 neu errichtete Kirche in Harbke abgeschlossen und ihm gleichzeitig einen weiteren Bau in Derenburg vermittelt. Cumpenius hatte dabei versprochen, dem Sohn Veltheims ein Spielörgelchen zu bauen und sollte dafür ein älteres Positiv bekommen¹³¹. Wie auch in Fritzlar dem Domscholaster, scheint Cumpenius in Harbke seinem betuchten Auftraggeber ein Cembalo / Virginal zum Kauf angeboten zu haben, denn er fährt in dem Schreiben über das »örgelgen« fort: »Dasselbe will ich ungefehr in dreyen Wochen Eurer Gestrengen Söhnlein zur Neujahrvorehrung wills Gott beneben dem bestellten Instrument mitbringen [...]«¹³² Diese Strategie, dem Geschäftspartner mit kleinen Gefälligkeiten entgegenzukommen, um dann einen weiteren Auftrag dabei herauszuschlagen, lässt sich auch beim Sohn Timotheus (und anderen Orgelbauern bis hin zu Arp Schnitger¹³³) nachweisen. Wie viele weitere Cembali oder Clavichorde Cumpenius gebaut hat, ist leider nicht bekannt.

Im Dezember 1586 berichtet er aus Wallhausen (bei Sangerhausen), sein Sohn, ein junger Orgelmacher (Esaias? Heinrich jr.?), sei dabei, das »örgelchen« anzufertigen. Nun traten jedoch Probleme auf: Entgegen der Absprache hatte Cumpenius zunächst das Werk in Derenburg in Angriff genommen und seine Gesellen (Söhne?) kamen mit dem Instrument in Harbke nur langsam voran. Cumpenius wurde

128 Möglicherweise hat Cumpenius das Instrument an Kaspar von Fürstenberg verkauft, denn am 3. Juli 1589 quittiert er: »Mehr empfangen dreißig sechs Goldfl. den 3ten Julii, so ich nach der Naumburg noch zehn geschickt.« (StiAFZ A 1a Fasc. I, fol. 14). Vielleicht bezieht sich der Passus aber auf Arbeiten, die er in Naumburg hat durchführen lassen.

129 Ausführliche Darstellung bei Hobohm (wie Anm. 101), S. 25–41.

130 Vgl. Adolf Diestelkamp (Bearb.), *Urkundenbuch des Stiffts St. Johann bei Halberstadt 1119/23–1804*, ergänzt u. hrsg. von Rudolf Engelhardt u. Josef Hartmann, Weimar 1989 (= Quellen zur Geschichte Sachsen-Anhalts 9), S. 465, Nr. 535, 11. März 1551. Damals setzte sich Veltheim für den Neubau einer Orgel in St. Johannis in Halberstadt ein; sie wurde später durch ein Werk von David Beck ersetzt, das 1587 abbrannte.

131 Zum Verbleib dieses Positivs siehe Hobohm (wie Anm. 101), S. 44; Stüven (wie Anm. 38), S. 38–39. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass dieses für Ostrau (Saale) bestimmte Positiv später nicht von Cumpenius, sondern von David Beck aufgestellt wurde. Auch später (1600, Heringen bei Nordhausen) übernimmt Beck Arbeiten, die eigentlich Cumpenius hätte durchführen können. Es liegt nahe anzunehmen, dass beide sich dabei absprachen.

132 Hobohm (wie Anm. 101), S. 42.

133 Vgl. Fock (wie Anm. 61), S. 75.

daraufhin von Veltheim gezwungen, gegen Stellung einer weiteren hohen Kautions die Orgel in Harbke zu liefern. Bis zum Sonntag nach Johannis 1587 wurde die Orgel dann tatsächlich in Harbke aufgestellt, gestimmt und dem Organisten übergeben.

Veltheim jedoch lehnte, offenbar beeinflusst von seinem Organisten Chrysogonus Querheide, der dem selbstbewussten Cumpenius feindlich gesonnen war und technische Defekte bemängelte¹³⁴, die Abnahme des Instruments ab und brachte dabei vor allem klangästhetische Argumente vor, die für die zeitgenössische Rezeption des Orgelklangs interessant sind: Er befinde »dass es in der Kirchen an Stimmen zu starck« sei. Cumpenius umschreibt den Sachverhalt in einem Vertrag vom 8. März 1588, der ihn zur Rücknahme bzw. zum Weiterverkauf des Werks und Rückerstattung des erhaltenen Lohns von 135 Talern verpflichtet, folgendermaßen¹³⁵:

Nachdem dem Edlen Gestrengen vnd Ehrvesten Achatio von Veltheim dass Werck so S. Gn. Ich in die Kirch gehen Harpke vorfertiget an Stimmen zu starck vnd vnlieblich des zu nahen beistandes zu hören vnd von S. G. gutwillig vnd vors radtsamste angesehen, solch werck in ander vnd größere Kirche zu verhandeln [...].

Ob die zwischenzeitlich nach neuerlichen Stimmarbeiten an der Orgel herangezogenen Gutachter Johannes Friedemann, Johannes Schulze und Chrysogonus Querheide völlig unvoreingenommen waren, muss wegen verschiedener Formulierungen in ihrem Gutachten eher bezweifelt werden, etwa, wenn sie schreiben:

wenn einen Principalclaves vnd sonderlich vndten mit gebürlichem Concoartantz gegriffen, vnd darauf etwas still gehalten wurden, ein vnstedter mangelhafter Windt/: welcher des Wercks hertz sein soll/: befunden, klingend ohn gefherlich, alß Khü vnd Schweine figuriren, wenn die auß vnd ein getrieben werden, Ohn geacht hierauf drey grosse belge gelecht.

Tatsächlich war wegen der Aufstellung der Orgel über dem Altar (dessen Visierung sie genau angepasst worden war) nicht nur die Klangabstrahlung wohl sehr direkt, sondern es scheinen auch (womöglich durch eine instabile Konstruktion der tragenden Elemente) statisch bedingte Probleme der Windführung und der Mechanik aufgetreten zu sein, wie man der Mängelliste entnehmen kann:

Mängel an dem Wercke zu Harpke

1. Lassen sich die Register nicht alle rein abziehen,
2. dann die Infimae claves Inn der Quintden allwege mit lauten auch In den stimmen do man sie nicht haben will. Kann demnach ob hanc irregularem increpantiam keine stimme vor sich alleine, rein vnd wol geschlagen werden,
3. Befindet man das die pfeifen In vielen stimmen nicht gleichlauts sein, also das eine laute schallet die ander heisch [heiser?] Ist, die dritte einen besonderen sibilum ediret.
4. Wirt auch in den consonantijis eine dissonantia gespürt, als wenn man eine Tertiam greift,

134 Rüdiger Wilhelm, *Dokumente zu den Orgelbauten und den Orgelspielanweisungen für die Compenius- und die Fritzsche-Treutmann-Orgeln der Schlosskirche St. Levin zu Harbke*, in: Harbke/Hötensleben (wie Anm. 101), S. 98–110, hier S. 99.

135 LHASA, H Harbke, Nr. 1986, fol. 35. Indirekt anerkennt Cumpenius damit den offenbar sehr direkten Klang seines Instruments, der den Erwartungen des Auftraggebers nicht entsprach. Die beiden folgenden Quellenauszüge ebd., fol. 20 und 22.

hort man eine atoniam entweder in descensu oder in ascensu, also dass es gleich ein semitonium vnter oder vber eine tertiam gehet, solchs hort man auch In etlichen Secundis, Ob nun solch vitium in mala et non satis artificiosa structura aut fusione fistularum stecke oder eine andere Vrsache haben könne, las Ich verstendige Artifices davon iudiciren,

5. daug[t] das Flötenwerck auch nicht viel. [6. fehlt.]

7. Gehet etliche Stimmen, sönderlich das Regal, langßam ahn, also dass In den coloraturis, wenn man In die drey oder vier claves vortgelauffen Ist, so beginnet allererst der erste clavis ahn zu lauten vnd zu schallen, do man die coloratur angesetzt vnd angefangen hat.

8. Ist das meiste werck vnter den registern klein pfeifwerck, als In den gemeinen vnd geringen positiffen,

9. vnd letzten lest sich ansehen, als wenn es mit dem ganzen opere ein vnbestendig thun sein wirt. Vnd das das stimmen die Lenge auch nicht wirt helffen, ad vitia pallianda. Cantat maturè quod vult philomela manere.

Es folgte ein jahrelanger Streit mit der Witwe des inzwischen (1588) verstorbenen Achaz von Veltheim, Margarete von Saldern, der in ihrer Forderung an Cumpenius vom 25. August 1590 kulminierte, 175 Taler zu bezahlen und die angeblich misslungene Orgel aus Harbke wieder abzuholen. Der finanzielle Druck auf Cumpenius wurde so groß, dass er um Ostern 1589 nach intensivem Bitten vom Fritzlarer Stiftskapitel einen Vorschuss von 50 Goldgulden »zu Behuf und Fortsetzung meines Brauhandels« d. h. seiner Braugerechtigkeit erhielt, der wohl der Schuldentilgung diente¹³⁶. Erst 1594 scheint man sich wegen der Harbker Orgel geeinigt zu haben, denn in diesem Jahr hat Cumpenius das Werk in Harbke erneut »revitiret«.

Es waren ganz offenbar die Harbker Kautionsforderungen, die Cumpenius und seine Familie 1589 in schwere finanzielle Bedrängnis brachten. 1589 hatte er überdies eine Reparatur des Oberwerks und den Neubau eines Rückpositivs für die Orgel in Hettstedt übernommen, bei dem es zum Eklat mit seinem Sohn Esaias kam, angeblich, weil dieser seinen Vater inzwischen an Können übertraf und den Bau der Laden als Springladen ablehnte¹³⁷. Interessanterweise taucht Esaias an keiner Stelle in der umfangreichen Korrespondenz Heinrichs zur Fritzlarer Orgel auf, auch nicht 1588, vor dem Streit in Hettstedt, sondern nur die Söhne Timotheus und Heinrich jr., die auch gemeinsam mit ihrer Mutter vom Vater

136 StIAFZ, A 1a Fasc. I fol. 14, Quittung von Osterabend 1589. Auch Heinrichs Enkel Ludwig Compenius war »Biereige«, d. h. Braurechtsinhaber in Erfurt, wo er 1653–1671 einen Teil des Gasthofs zum Grünen Schilde in der Markgrafengasse besaß (freundliche Mitteilung des Leiters des Stadtarchivs Erfurt, Walter Blaha, vom 28. April 2009). In einigen Organistenfamilien, etwa den Zerbster von Endes, war die Brauertätigkeit geradezu Tradition. Vgl. Aumüller (wie Anm. 53), S. 90 u. S. 114.

137 Schneider (wie Anm. 2), S. 18–19. Ob Esaias tatsächlich handwerklich überlegen war, bleibt dahingestellt, zumal Schneider (S. 19) konstatiert, er habe nach dem Ausscheiden Heinrichs aus dem Kontrakt nur »Flickwerk« geliefert. Die Vor- und Nachteile von Spring- und Schleifladen, die Ende des 16. Jahrhunderts noch nicht zu technischer Perfektion ausgereift waren, bringt Praetorius in seiner *Organographia* (wie Anm. 42, S. 107–109) auf den Punkt: Eine gute Springlade (die den »Wind reiner / ohne vitia vnd sonderbahre mängel / vnter den pfeiffen hat mügen behalten werden; auch in enderung deß Gewitters«) zu bauen, sei ebenso schwer wie eine exakte Abrichtung einer Schleiflade ohne Windverschlechung, Heuler usw., »wiewol auff den Schleifladen mehr wünderlicher enderung in Stimmwercken mit den abgesönderten Bässen / holtz verleitungen vnd sonsten zuerhalten vnd zu wege zubringen zu seyn / als auff den Springladen dergestaldt nicht geschehen kann« (S. 108). Man vermeint hier die innovationsorientierte Argumentation Esaias Compenius' herauszuhören.

mit in die Kautionsverpflichtungen eingebunden wurden. Möglicherweise hat Esaias, der wohl im Begriff war, sich selbstständig zu machen, es damals abgelehnt, ebenfalls für die Kautions geradzustehen und damit den Zorn des Vaters auf sich gezogen. Dann wäre die fachliche Auseinandersetzung über das Ladensystem der Hettstedter Orgel (deren Pfeifenwerk ja nach Jahren noch tadellos war)¹³⁸ nur ein Vorwand gewesen, um den finanziell motivierten Konflikt zu verdecken.

Im Fritzlarer Orgel-Vertrag vom 6. Oktober 1588 war festgelegt worden, dass Cumpenius die alte Orgel in Zahlung nehmen musste. Er reiste noch im Oktober nach Nordhausen zurück und arbeitete in seiner Werkstatt an dem neuen Werk. Das alte Instrument wurde erst im Februar 1589 abgebrochen, denn Anfang Januar 1589 kündigt Cumpenius seine Ankunft in Fritzlar an:

Es wöllen sich E. E. auch gegen Fastnacht mit Holz und Brettern zum Gerüste gefasst machen, denn ich wills Gott wofern ich gesund und stark bald nach unsern Fastnachten hinüber mit einer Fuhren zu kommen willens und das Werk voneinander zu nehmen, dass man kann sehen, wie mit dem Balghaus und Änderung des vordern Fundaments mache und was sonst vonnöten sei, denn meine vorgenommene und angelegte Arbeit auf 15 Schuh breit und über 26 hoch, wird auch der Laden nach das Gehäuse fast über 3 Schuch tief, dass sich's in das Fundament schwerlichen also wird setzen lassen. Wie sich dessen ein Abriß und Visierung nit wenig will nit allein im kleinen Maßstab sondern wo ich Raum finde, will ich's ganz aufziehen wie ich's allhier in Grundt gelegt darauf es gearbeitet wird.

Mit anderen Worten: Cumpenius hatte das Instrument noch deutlich größer ausgelegt als im Kontrakt vorgesehen, so dass Umbauten im Bereich der Empore (offenbar des Westwerks) erforderlich wurden. Die alte Orgel wurde nun abgebrochen, das Metall der Pfeifen eingeschmolzen und mit der Herstellung der neuen Pfeifen begonnen, was sich bis in den Sommer hineinzog. Den Materialverbrauch hält der anscheinend sehr kritische Schreiber der Kirchenfabrik wie folgt fest¹³⁹:

An Zinn eingekauft und verarbeitet 7 Centner 81 lb ungefähr, an Blei 15 Zentner 36 lb. Item als ich von andern vernommen dass er an die 12 Zentner aus dem alten Werk bekommen. Tut in ihm allem an die 35 Zentner verlaufen.

Die folgenden Zusätze »Item $\frac{3}{4}$ Halbwerk. Alias disce parcius vivere & Nummos Numerare« könnten bedeuten, dass die gesamten Innenpfeifen aus Orgelmetall und nur die Prospektpfeifen aus Zinn angefertigt wurden. Die etwas mokante lateinische Bemerkung (»Lerne sonst sparsamer zu leben und die Groschen zu zählen«) spricht dafür, dass Cumpenius nicht nur Freunde in Fritzlar hatte.

Erst im Oktober 1589 begann man mit den Maurerarbeiten an der Empore, die durch Eisenzüge gesichert wurde. Das Balghaus stand bereits, denn der Orgelmacher bestellte »eine Zimbel an das Balghaus«, die $4\frac{1}{2}$ Albus (Weißpfennig, 26 Albus ergaben einen Gulden) kostet, vermutlich das Kalkantenglückchen. Im November begann der örtliche Schreiner Meister Caspar mit der Herstellung des Schnitzwerks an der Orgel und im Bereich der Empore (»die Schnurkeln an die Knopfe über dem Gegitter«), auch fertigte er eine Tür zum Balghaus und neue Bänke in der Kirche unter der Orgel an. Der Raum zwischen Empore und Orgel war vermutlich durch verglastes Gitterwerk verschlossen, denn am 22. Dezember wurde eine große Anzahl von Glasscheiben »so uff die Orgel und in die Schule kommen« angeschafft.

138 Schneider (wie Anm. 2), S. 18, Anm. 4.

139 StfAFZ Best C V–6 Ausgaben der Kirchenfabrik 1589. Dort auch die weiteren Zitate.

Anfang Dezember hatte der Maler Gerhard Strathmann mit der Zurichtung der Blindflügel für den Prospekt begonnen. Etwa um die gleiche Zeit begann Cumpenius mit der Stimmung der Orgel, nachdem ihre Rückwand vom Schreiner zugenagelt worden war. Die Intonations- und Stimmarbeiten dauerten insgesamt 40 Tage, jedoch erhielt der Calcant, Johann Rießen, insgesamt nur Lohn für 27 Tage: Indiz für die schwierige soziale Stellung seines Berufes¹⁴⁰. Offenbar sind sich der Maler (der ja nicht der von Cumpenius als Begleiter seines Sohnes aus Franken Empfohlene war) und der Orgelbauer während der gleichzeitigen Arbeiten ins Gehege gekommen, denn der Schreiber der Kirchenfabrik vermerkt: »Der Maler klaget über den Herrn Heinrich, dass er von seiner Herrlichkeit [wohl im Sinne von herrischem Auftreten] mutwillig und ohne Ursache uffgehalten wie dann auch itzo.«

Merkwürdig ist der folgende Eintrag: »2 lb 12 ß dem Orgelmacher geben dafür er eine grüne Harassen-Gardinen und eine schwarze von Schechter (?) gemacht kaufen wollte und sein uff die Orgel kommen 2. Februarii [1590].« Möglicherweise dienten diese Stoffbahnen zur Hinterlegung hinter die Fensterbalustraden zum Rückpositiv und / oder als textile Abdeckung des Orgelgehäuses.

Cumpenius und sein Sohn Heinrich, der sicher zeitweise mit weiteren Gesellen an diesem Werk mitgearbeitet hat, unterzeichneten beide Ende Januar 1590 das bereits oben angeführte Gewährleistungsschreiben. Interessant ist darin vor allem der Hinweis, nur qualifiziertes Personal an die Orgel zu lassen und sie vor fremden Zugriffen zu schützen. Außerdem wurden der Gewährleistungsbrief durch eine eigene Kautio abgesehen und die Zusage gemacht, bis zum Spätsommer 1592 drei Jahre lang (und nicht nur wie üblich ein Jahr) alljährlich eine Wartung durchzuführen, bei der das Capitel allerdings ein Gerüst (zur Nachintonation der Prospektpfeifen) stellen und für Unterkunft und Beköstigung sorgen musste.

Besonders geht Cumpenius auf die Windlade ein, die offenbar Gegenstand von Befürchtungen und Diskussionen war¹⁴¹ und erklärt sich bereit, wenn hier spontane Probleme ohne Fehlbedienung oder mutwillige Beschädigung aufträten, sie kostenlos durch eine andere zu ersetzen. Anscheinend fand aber das Capitel mit Christian Busse zu »diesem Werk einen tüchtigen und erfahrenen Organisten, der mit einem solchen Werk mit Bescheidenheit umgehen würde« und der dann auch das Vertrauen des Orgelbauers gewann. So stellt der Stiftsnotar im Frühjahr 1590 fest¹⁴²:

Nachdem Meister Heinrich Cumpenius, Orgelmacher und Bürger zu Nordhausen, der einem Ehrw. Capitel St. Peters-Stift zu Fritzlar übergebener wahren Caution einverschrieben, dass Ihro Ehrw. zu dem neu gemachten Werk einen tüchtigen und erfahrenen Organisten, so demselben mit Bescheidenheit beiwohnen könnte etc., verordnen wollten und dann Ihro Ehrw. mit seinem, Meister Heinrichen Bewilligen, Christianum Bussen zum Organisten angenommen. Welcher ihm, Meister Heinrichen, mit gegebener Hand treu bei

140 Ebd.: »faciunt 4 fl 21 alb Johann Rießen geben, hat dem Orgelmacher (in Stimmung der Orgeln) 40 Tage die Bälge getreten, welche er uff 27 Tage fallen lassen, jedes Tages 4 alb (auf Geheiß des Hern Scholasters) den 21. December.« Zur Tätigkeit und sozialen Situation der Calcanten siehe Walter Salmen, *Calcanten und Orgelzieherinnen. Geschichte eines »niederer« Dienstes*, Hildesheim u. a. 2007.

141 Der angebliche Streit zwischen Heinrich und Esaias über das Ladensystem (Spring- bzw. Schleiflade) der Orgel in Hettstedt wurde bereits mehrfach angesprochen. Ähnliche Auseinandersetzungen werden auch aus der niederländischen Orgelbauerfamilie Langhedul (1605) berichtet – vgl. Peeters (wie Anm. 3), S. 18 –, wodurch dieses Argument eines Streits wegen des Ladensystems eher topischen Charakter erhält. Der eigentliche Hintergrund der Auseinandersetzungen zwischen Vater und Sohn waren, wie dargestellt, vermutlich Haftungsfragen und erbrechtliche Probleme im Zusammenhang mit den verschiedenen Kautionen, die Heinrich sen. zu leisten hatte.

142 StIAFZ A 1a Fasc. I, fol. 12'.

seinen Ehren und guten Glauben zugesagt, das Werk in guter fleißiger Verwahrung zu halten und damit umzugehen, dass es weder einem Ehrw. Capitel noch ihm, Meister Heinrich zu einigem geringen Iudicium oder Nachteil gereichen sollte. Hat darauf mich nachgeschriebenen öffentlichen Notaren solches zu protokollieren erfordert.

Der als Zeuge genannte Georg Matthaei war der spätere Domkantor, der andere Zeuge war der Stiftssekretär Paul Koch, der schon 1588 als Verhandlungsführer nach Nordhausen gereist war, um sich über den Leumund Cumpenius' zu informieren und den Vertragsabschluss mit ihm vorzubereiten¹⁴³. Dieses Dokument ist insofern einzigartig und von besonderer Bedeutung, als es dem Orgelbauer gelungen war, eine Person seines Vertrauens zum Organisten anstellen zu lassen.

Aus den Dokumenten während Cumpenius' Tätigkeit in Fritzlar erschließt sich eine starke, selbstbewusste bis autoritäre Persönlichkeit, die mit beträchtlichem rhetorischen Aufwand und Geschick ihre Interessen durchzusetzen wusste und von der Qualität der gelieferten Arbeit restlos überzeugt war.

Wie ernst der neue Organist Christian Busse seine Aufgabe (wohl zur Überraschung Cumpenius') nahm, geht aus einer Mängelliste hervor, die einem Schreiben des Capitels vom 3. Mai des gleichen Jahres an den Rat der Stadt Nordhausen angefügt war¹⁴⁴:

Unser Gruß und geflissene Dienst zuvor, Ehrenfest, Ehrbar Fürsichtige und Wohlweise Herren Burgermeister und Rat, günstige guten Freunde. Euch können wir nicht bergen, demnach uns verrückter Zeit Meister Heinrich Cumpenius, Euer Mitbürger, ein neues Orgelwerk gemacht und drei Jahr lang bei seinen Ehren, Treu und Glauben zu gewähren versprochen etc. Jetzund befinden wir gleichwohl [unleserlich] solche etzliche große Mängel an diesem Werk, dass wir dasselbe nicht brauchen können, wie Ihr beigefügtem Verzeichnis deren zu erfahren.

Alß ist an Euch unser dienst- und freundliche Bitte Ihr wollet ex officio gedachten Meister Heinrichen mit sonderem Ernst anbefehlen, mundieren und zwingen, sich alsbald unversehrt anderer Geschäften zu erheben, bei uns anzulangen und seiner Verpflichtung gemäß angeregte Mängel, so gespürt, zu ersetzen, damit wir in ander Weg gegen Ihnen zu verfahren nicht gemüßigt. Das wollen wir uff gestellten Sachen nach gänzlich versagen mit Erwartung Eurer beschriebenen Antwort und seid hinwieder zu verdienen erbietig und willig.

[Folgt fol. 36 die Mängelliste]

Mängel und Defect im Orgelwerk befunden

- 1) Die Lade im Oberwerk durchzeucht sich in etzlichen Clavibus
- 2) Die Mixtur im Oberwerk ist unrein ingezogen
- 3) In der Quinta das dis überbläst sich

Im Positiv

- 4) Das dis geht nicht wohl an in Suflet
- 5) Die Mixtur ist auch nicht allerdings rein ingezogen
- 6) Im Kleinregal oben drei Pfeifen nicht angangen
- 7) In den Krumhörnern die obern vier Pfeifen nicht angangen

143 Ebd., fol. 9–10.

144 Ebd., fol. 35–36.

Pro nota Über Geding gemacht
 Im Positiv eine Mixtur, eine Octava und ein dubbelt Zimbel
 Im großen Werk ein Gedack [sic!] Subbaß.

Die aufgeführten Mängel rechtfertigen den scharfen Ton des Schreibens eigentlich nicht, denn sie gehören, ähnlich wie die in Harbke monierten Ausfälle, zu den üblichen »Kinderkrankheiten« eines neuen Instruments. Thiele hat in seiner Darstellung vermutet, der neue Organist habe das Werk verdorben, und es sei unbekannt, ob Cumpenius die Mängel behoben habe¹⁴⁵. Davon kann jedoch keine Rede sein. Christian Busse, der offenbar versierte Organist des bedeutenden Zisterzienserklosters Hardehausen (bei Warburg, Westfalen), war ein erfahrener und abgewogen urteilender Fachmann, und so verwundert es nicht, dass die Kirchenfabrik im Juni 1590 meldet, Cumpenius sei angereist, um die Mängel zu beheben¹⁴⁶.

Spätere Einträge über Gewährleistungsarbeiten von Cumpenius an der Fritzlärer Domorgel finden sich nicht; ganz offenbar hat der alternde Meister sich mit dem Organisten, der bald selber als Orgelbauer hervortreten sollte, so geeinigt, dass dieser die anfallenden Wartungs- und Reparaturaufgaben selbst übernahm. Weitere Nachrichten über Reparatur- und Stimmungsarbeiten fehlen für die Fritzlärer Domorgel in den folgenden knapp 20 Jahren. Erst für 1609 bringt die sogenannte Speckmannsche Stiftschronik wieder Hinweise auf größere Reparaturen an der Orgel, ein Indiz für die Qualität und gute Pflege des Werks¹⁴⁷.

Im Anschluss an den Orgelbau in Fritzlär finden sich nur wenige neue Arbeiten von Heinrich Cumpenius, etwa eine größere Reparatur an der Orgel der Schlosskirche in Altenburg (1593). Er tritt dann hauptsächlich als Gutachter auf. Die Frage ist, ob er tatsächlich nicht weiter als Orgelmacher tätig war, denn noch 1606 schreibt der über Siebzigjährige anlässlich seiner Bewerbung um Orgelarbeiten und den Organistendienst in Frankenhausen: »dieweil ich sonst mich orgelmachens zu begeben fast entschlossen«¹⁴⁸. Das würde dafür sprechen, dass er bis zu diesem Zeitpunkt weiterhin Orgeln gebaut bzw. repariert oder bei anspruchsvollen, personalintensiven Arbeiten seiner Söhne, Schüler und Freunde mitgearbeitet hat. Unter anderem käme da natürlich auch der riesige Auftrag der Gröninger Schlossorgel für David Beck in Frage, der, wie erwähnt, vier Jahre mit bis zu neun Gesellen bzw. Mitarbeitern an dem Meisterwerk gearbeitet hat. Dazu sind mit Sicherheit keine Anfänger oder handwerklich zweitklassige Arbeiter zugelassen worden.

Bei dem erkennbar engen Verhältnis zu seinem Sohn Heinrich ist überdies denkbar, dass der Senior ihm bei so aufwendigen Projekten wie dem Bau der Magdeburger Domorgel mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat.

Ob er auch für den Bau einer nicht näher bekannten Orgel in Betracht kommt, die 1877 von den Orgelbauer Strobel aus Frankenhausen in die Jesus-Kirche nach Kelbra (Kyffhäuser) versetzt wurde, ist fraglich, aber sie wird sicher zu Recht seinem Umfeld zugeschrieben. Von ihrem Pfeifenwerk haben sich 33 Pfeifen eines ursprünglich bemalten Prospekt-Prinzipals 4', 41 Pfeifen einer Quintadena 8', 42 Pfeifen einer Rohrflöte 4', 42 Pfeifen einer Spitzflöte 2' und 41 Pfeifen eines Gedackt 8' erhalten. Sie sind derzeit bei der Alexander Schuke Potsdam Orgelbau GmbH in Werder (Havel) eingelagert. In dem

145 Thiele (wie Anm. 119), S. 65–66.

146 StIAFZ C V–6 Ausgaben der Kirchenfabrik 1590.

147 StIAFZ B XXV 3 Stiftschronik (Johann Philipp) v. Speckmann, fol. 217.

148 Schleppehorst (wie Anm. 2), Sp. 1439, ohne Quellenangabe.

uns freundlichst von Orgelbaumeister Matthias Schuke in Kopie zur Verfügung gestellten Gutachten kommt Orgelrestaurator Gernot Schmidt vom 20. Oktober 1978 zu folgendem Schluss¹⁴⁹:

Eine Datierung des Instrumentes fällt aufgrund der fehlenden schriftlichen Unterlagen außerordentlich schwer. Es können hier nur Erfahrungswerte angesetzt werden, die lediglich bedingte Aussagekraft haben. Wir möchten uns der Meinung von Dr. Dähnert anschließen und dieses Instrument um 1600 datieren, also in die Spätrenaissancezeit. Während die Disposition für diese Einordnung größeren Spielraum lässt, verweist der Tonumfang bis g⁷, a⁷ doch etwa in die oben genannte Zeit.

Es wäre wünschenswert, von diesem außerordentlich bedeutsamen, im Hinblick auf Heinrich Compenius womöglich einzigartigen Pfeifenmaterial Mensuraufnahmen und Angaben zur Faktur und Klangqualität zu erhalten, um sie mit Pfeifenmaterial aus sicheren Compenius-Orgeln (Kroppenstedt, Frederiksborg) vergleichen zu können und so Aufschlüsse über die zeitgenössische Orgelkunst des späten 16. Jahrhunderts in Thüringen und Sachsen-Anhalt zu erhalten¹⁵⁰. Dies wäre gerade auch im Hinblick auf das Rekonstruktionsprojekt der David-Beck-Orgel aus Schloss Gröningen (1596) von großer Bedeutung.

Offene Fragen der Bewertung und der Traditionslinien Beck-Compenius

Hans Klotz, der sich wohl am intensivsten mit den Orgelbauerfamilien Beck und Compenius befasst hat¹⁵¹, stellt das Wirken von Esaias Beck als stilprägend für den mitteldeutschen Orgelbau an der Wende zum 17. Jahrhundert heraus und schreibt dazu¹⁵²:

Der von Esaias Beck praktizierte Orgeltyp enthielt im Hauptwerk einen vollständigen Prinzipalchor, von der Weitgruppe jedoch nur ein oder zwei Fundamentregister, und im Rückpositiv eine vollständige Weitgruppe, vom Prinzipalchor jedoch nur den Prinzipal selbst, während das angehängte Pedal einige wenige teils tiefe (Untersatz), teils hohe (Zimbel, Bauernflöte) Stimmen enthielt; dazu kamen kurzbecherige Zungenregister in Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal.

149 Schreiben mit Anlagen von Dr. Detlef Zscherpel u. Gernot Schmidt an Gerhard Aumüller vom 19. Mai 2009. Untersuchungen zu dieser Frage sind geplant.

150 Die überragende Bedeutung dieses Orgelmaterials für den historischen Orgelbau Mitteldeutschlands geht auch aus der Stellungnahme von Dr. Holger Brülls, Landesdenkmalamt Sachsen-Anhalt (Halle), hervor, die hier mit seiner Erlaubnis auszugsweise zitiert wird: »In der vordersten Reihe kostbarer ältester Werke der deutschen Orgelbaukunst stehend, ist die Kelbraer Orgel in ihrem historischen Klangbestand sogar umfangreicher und besser erhalten als das im Laufe der Geschichte wesentlich stärker veränderte und originaler Register verlustig gegangene hölzerne Orgelwerk auf Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden. Die Orgel darf daher als herausragendes Dokument der großartigen mitteldeutschen Orgelbautradition in Renaissance und Frühbarock gelten, wie sie in der berühmten Compenius-Orgel von Schloss Hessen bei Halberstadt (seit dem frühen 17. Jahrhundert auf Schloss Frederiksborg bei Hilleröd in Dänemark) bis heute nahezu unversehrt verkörpert ist und die europäische Ausstrahlung dieser Orgelbaukunst belegt«.

151 Vgl. Klotz (wie Anm. 1), außerdem seine Darstellung der Beziehungen zwischen Beck und Compenius in: *Die norddeutsche Orgelbaukunst und die Friedrich-Stellwagen-Orgel in der St.-Jakobi-Kirche zu Lübeck*, in: AOI 13 (1979), S. 11–26, hier S. 18–19. Ob die Compenius-Werke allerdings nur eine Art Interludium zwischen den Innovationen Esaias Becks und Gottfried Fritzsches darstellen, soll hier hinterfragt werden.

152 Klotz (wie Anm. 1), S. 209–213.

Dieses offenbar wohldurchdachte Dispositionsschema war vermutlich von der Familie Beck, im besonderen wohl von Esaias Beck, selbst entwickelt worden, jedenfalls finden wir es zum ersten Mal in der Orgel zu Naumburg (Saale), Dom [...].

David Beck – im Technischen nicht so versiert wie Esaias – entwickelte einen enormen Reichtum an zusätzlichen Grundlabialen, Aliquoten und Zungen in allen Klavieren (Querflöte, Rohrflöte, Hohlflöte, Hohlquinte, Nachthorn und Quintflöte bzw. Posaune, Sordun, Rankett und Kornett) und platzierte einen Teil der Pedalregister nach Hamburger Art in seitlichen Baßtürmen. Damit war der Typ der großen mitteldeutschen Barockorgel geschaffen, dem sich die folgenden Jahrzehnte verpflichtet fühlen sollten. [...]

Zunächst war es die klassische Konzeption Esaias Becks, deren prägnanter Einfachheit man sich verschrieb: so die Brüder Heinrich Compenius d. Ä., Eisleben bzw. Nordhausen und Timotheus Compenius, Königsberg (Oberfranken), [...] in Fritzlar 1588 und Hof 1602 [...]. Im Falle Heinrich Compenius' des Älteren lassen die Nähe der Wohnsitze Halle (Beck) und Eisleben (Compenius) sowie die Gleichheit der Namen von Beck und Compenius' ältestem Sohn (nämlich Esaias) persönliche Beziehungen vermuten.

Hier sind verschiedene Aussagen und Wertungen enthalten, deren Stichhaltigkeit es anhand der oben dargestellten neuen biographischen Erkenntnisse zu hinterfragen gilt:

- Ist das »wohldurchdachte Dispositionsschema« wirklich von den Becks, insbesondere Esaias Beck entwickelt worden – worauf sich die Aussage gründet, David Beck sei im Technischen nicht so versiert gewesen wie Esaias?
- Wie gestalteten sich die Beziehungen zwischen den beiden Beck-Brüdern einerseits sowie Vater und Söhnen Compenius andererseits?
- Welche Traditionslinien sind in der Disposition und Bauweise zu erkennen, die sich nicht nur auf den engeren mitteldeutschen Bereich beschränken, sondern über Hans Scherer d. Ä. und Gottfried Fritzsche bis nach Norddeutschland ausstrahlen¹⁵³?

Neben der Priorität eines individuellen Dispositionsstils und der Entwicklung eines Orgeltypus bzw. der Überlegung, ob eine solche Frage für die Zeit überhaupt sinnvoll oder zulässig ist, sind auch Details und Angaben zur technischen Qualität der Werke, den spezifischen Begabungen und Präferenzen der einzelnen Orgelbauer und der Abhängigkeit der Werkgröße und -qualität von den sozioökonomischen Bedingungen, unter denen sie geschaffen wurden, neben der Überlieferungsfrage und -dichte durchaus kontrovers. Dabei ist interessant, die sehr dezenten Bewertungen heranzuziehen, die Michael Praetorius in seiner *Organographia* 1619 zu verschiedenen Orgelbauern und ihren Werken geäußert hat.

153 Vgl. Klotz 1979 (wie Anm. 151), S. 18: »Weniger bekannt ist, daß der mitteldeutsche Orgelbau schon vor Compenius begründet und entfaltet worden war durch die Orgelbauerfamilie Beck, von der uns Esaias Beck und David Beck deutlich erfaßbar sind. Das Schaffen dieser Beck, umgrenzt von etwa den Jahren 1563 und 1601, wird von den Compenius fortgesetzt und dann von Gottfried Fritzsche, zu dem wir noch kommen werden, bedeutend erweitert.« Dass die Lebens- und Schaffensdaten Heinrich Cumpenius' über die der beiden Becks deutlich herausgehen, konnte Klotz wegen der damals noch nicht verfügbaren Angaben nicht wissen.

Der Beck-Compeniussche Orgeltypus

Insgesamt fügt sich die Dispositionsweise der Beck und Compenius in den von Niederländern wie Gregorius Vogel (Magdeburg, St. Johannis) und Herman Rodenstein in Mitteldeutschland eingeführten klanglichen Differenzierungsprozess nach dem Prinzip der »Lieblichkeit/suavitas« voll ein¹⁵⁴. Dabei einer der Seiten eine Priorität zuzusprechen, dürfte schwierig sein, wenn man sich die neu erschlossenen Lebens- und Arbeitszeiträume von Heinrich Cumpenius und den Brüdern Beck vor Augen hält: Cumpenius († 1611) wurde um 1535 geboren, Esaias Beck († 1587) um 1540, der Zeitraum für David Beck († um 1606) ist ganz unklar, vielleicht kurz nach Esaias zwischen 1540/45.

Cumpenius dürfte rund 80 Jahre alt geworden sein, David Beck etwa 65 und Esaias Beck nicht einmal 50 Jahre. Dennoch tritt er als erster der Gruppe nach Absolvierung der Schule in Schulpforta (Eintritt 1554) bereits 1564 als Orgelbauer auf und führt in den verbleibenden 23 Jahren mindestens 14 größere Arbeiten, teilweise allerdings an denselben Instrumenten, durch. Er kann in der vergleichsweise kurzen Zeit zwischen Schulabschluss und erstem Projekt keine umfassenden Erfahrungen gesammelt haben, die in einen gereiften Stil mündeten. Vielmehr muss man davon ausgehen, dass er einen weitgehend standardisierten Instrumententypus bevorzugt hat, der durch eine geschickte Kombination von Weitchor- und Schnarrwerkstimmen mit der im Oberwerk konzentrierten Prinzipalpyramide ein breites Variationsmuster der Klangfarben gestattete. Das Pedalwerk war durch vorwiegend hohe und wenige separate tiefe Stimmen auf der Manuallade offensichtlich vorwiegend als cantus-firmus-Clavier konzipiert. Der Höhepunkt von Esaias Becks Schaffen liegt in den 1570-er Jahren; anscheinend war er ein geschickter, auch harter Geschäftsmann, dessen finanzkräftige Partner ihm den Bau differenzierter, gut ausgestatteter Werke ermöglichten. Eine längere eigenständige Tätigkeit als Organist ist für ihn nicht belegt.

Obwohl mindestens fünf Jahre älter als Esaias Beck, tritt Heinrich Cumpenius erst ab 1570 als eigenständiger Orgelbauer auf; er muss zuvor in diesem Gebiet gearbeitet, Erfahrungen gesammelt und seine handwerklichen Fähigkeiten geschult und geübt haben. Mit einer großen Familie ausgestattet, liegt der Höhepunkt seines eigenständigen Schaffens in den 1580-er Jahren, an deren Ende er in finanzielle Bedrängnis gerät, die wenigstens teilweise mit innerfamiliären Problemen und logistischen Schwierigkeiten zu erklären ist. In der Folgezeit begegnet er nur noch wenig als eigenständiger Meister, wohl aber als hoch angesehenen Gutachter, scheint aber bis ins hohe Alter noch handwerklich tätig gewesen zu sein. Im Prinzip baute er den gleichen Orgeltypus wie Esaias Beck, jedoch fällt bei ihm das auch sprachlich fassbare Bemühen nach einer präzisen klanglichen Differenzierung, auch durch Prinzipalstellvertreter auf: etwa durch Bezeichnungen (z. B. im Fritzlärer Vertrag) wie »flötisirendes Principal« oder »Principal Schwegels-Art«. Eine Vernachlässigung der Prinzipalpyramide ist nicht nachweisbar, doch benutzt er häufig Nebenformen wie die Feldflöte 2' als Ersatz z. B. für eine Superoktave 2'. Das bei Cumpenius angelegte Repertoire an klanglicher Differenzierung, seine technische Perfektion (trotz gelegentlicher Probleme) und der abgestimmte Dekor der weitgehend standardisierten Prospekte (s. u.) werden zwar durch das Werk seiner Söhne und Enkel noch einmal ausgeweitet und vertieft. Doch es ist vor allem Heinrich Cumpenius, durch den der »Compenius-Orgeltypus« eine zeitliche und räumliche Breitenwirkung erhält, die die der beiden Becks erheblich übertrifft.

154 Ausführlich dazu bereits Praetorius (wie Anm. 42), S. 117–118, Flade (wie Anm. 15) passim, und besonders Maarten Albert Vente, *De orgelbouw*, in: Peeters (wie Anm. 3), S. 71–87.

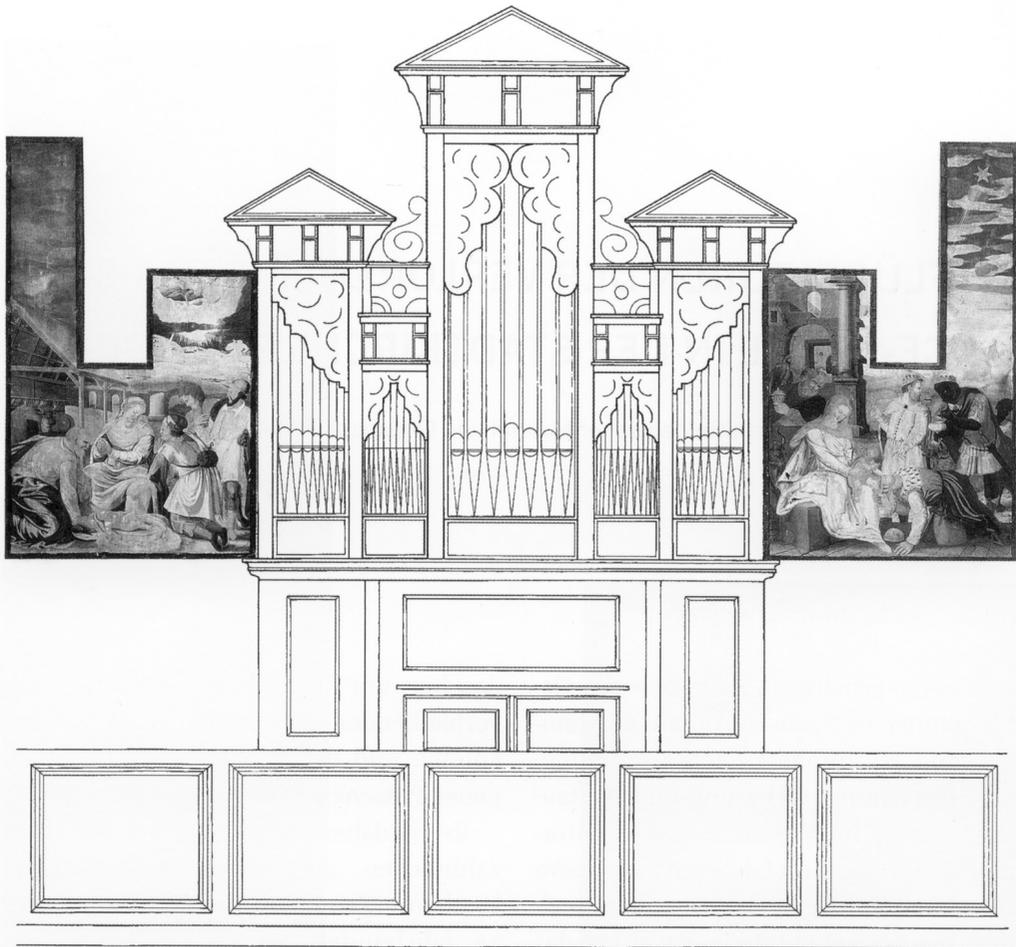


Abbildung 4: Zeichnerischer Rekonstruktionsversuch der Beck-Orgel in Löbejün (aus: Brülls/Köhler 2007, wie Anm. 177, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Halle, Zeichnung: Bettina Weber) mit den einmontierten Malereien der Flügeltüren (Reproduktionserlaubnis: Dr. H. Brülls, Halle).

Ganz ähnlich wie bei Cumpenius treten ein breites Consort-Spektrum von charakteristischen Flötenstimmen (Gemshorn, Rohrflöte, Hohlflöte etc.), Flötaliquoten, Zungenregistern unterschiedlicher Bauart und eine differenzierte Prinzipalfamilie bei David Beck auf, dessen fassbare eigenständige Schaffensphase sich weitgehend mit der von Heinrich Cumpenius deckt, und die ihren unbestrittenen Höhepunkt in der grandiosen Gröninger Schlossorgel findet. Da sie wegen der konzeptionellen Beteiligung (s. u.) von Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg und seines Organisten Michael Praetorius eine Sonderrolle im mitteldeutschen Orgelbau der Spätrenaissance spielt, soll sie später besprochen werden. Mit Becks Orgel in der Halberstädter Martinikirche (1570/85/89) und seinem Gröninger Meisterwerk besiegelte er, so Paul Stöbe, »seinen Ruf als einer der geschicktesten ›Orgelmacher«

des 16. Jahrhunderts«¹⁵⁵. David Beck, der zumeist größere Orgeln mit über 30 Registern baute, scheint u. a. ein reich besetztes Pedal bevorzugt zu haben. Leider wissen wir über ihn, seine Lebensumstände und seine Werkstattorganisation so gut wie gar nichts. Das hängt vermutlich mit dem Brand des Halberstädter Johannisstifts 1587 zusammen, bei dem nicht nur die Orgeln, sondern auch zahlreiche archiva-lische Unterlagen vernichtet wurden¹⁵⁶. David Beck verlegte nach eigenem Bekunden häufiger zwischen einem halben und zwei Jahren seine Werkstatt vom Wohnbereich in der Halberstädter Johannisparochie (Westendorf oder Vogtei) nach außerhalb, etwa nach Halle, wenn es langwierige Aufträge erforderten¹⁵⁷. Ob er bei den am Bau beteiligten Handwerkern (Zimmerleuten, Tischlern, Schlossern, Schmieden, Gerbern usw.) immer auf ortsgebundene Kräfte oder einen eigenen, vermutlich exzellenten Stamm aus Halberstadt zurückgriff, ist unbekannt¹⁵⁸. Durch Werckmeister wissen wir allerdings, dass Beck in Grö-ningen vier Jahre lang mit insgesamt neun weiteren Mitarbeitern an dem gewaltigen Werk gearbeitet hat. Die Tatsache, dass Esaias Compenius spätestens ab 1603 mit der Pflege der Orgel durch Herzog Heinrich Julius betraut wurde, spricht dafür, dass er und wohl auch weitere Mitglieder seiner Familie bereits am Bau dieser exzeptionellen Orgel mitgewirkt haben. Auch gibt zu denken, dass bei Heinrich Compenius senior und junior für die Zeit zwischen 1592 und 1596 nur der Umbau der Schlosskirchenorgel in

155 Stöbe (wie Anm. 41), S. 171. Damit wird die Klotz' Einschätzung (wie Anm. 1, S. 165), David sei im Technischen nicht so versiert wie Esaias gewesen, ad absurdum geführt. Allein die Verwendung so zahlreicher Messingregister wie in der Gröninger Schlossorgel beweist, dass David Beck die Technik des Hartlötens perfekt beherrscht haben muss (freundlicher Hinweis von Orgelbaumeister Mads Kjersgaard, Uppsala).

156 Elis (wie Anm. 42), S. 43. Die Reparatur der Zerstörungen bzw. der Wiederaufbau der Kirche setzten bereits 1589 ein; vgl. Diestelkamp (wie Anm. 130), S. 468, Nr. 543, 29. September 1589. Einige wichtige biographische Angaben zu David Beck lassen sich dem Ein- und Ausgabe-Register von St. Johannis in Halberstadt entnehmen (AEKMD, Nr. 441–449, 1587–1597, Film-Nr. 2127): Am 5. Juni 1592 (Nr. 446 Bd. 48) werden unter den Einnahmen von Begräbnissen auf dem Kirchhof von St. Johannis 20 Gulden von David Beck dem Orgelmacher »wegen seiner vorigen frawen mutter begrebnus« verzeichnet. Er war demnach zweimal verheiratet. Im gleichen Jahr und 1598 finden sich Ausgaben für eine Abschrift bzw. einen Schriftsatz von Johann Kruse »in des Orgelmachers sache«, die jedoch leider nicht näher ausgeführt wird. Zehn Taler werden für »m. David Beck daß positiv zu renouiren vnd verharciren« (?) ausgegeben und 1 Taler »seinen Gesellen zu drinckgeldt«. Finanziell schein Beck gut gestellt gewesen zu sein; 1595 und 1596 betragen seine Naturalabgaben für den Pfarrer Johann Schleyer drei Scheffel Roggen und liegen damit in der gleichen Größenordnung wie die des Kanzlers Peter von Weihe und des reichen Ratsherrn Tobias Werner. 1596 nimmt die Kirche 1 Gulden 9 Groschen von David Beck an Brauzins ein. Unmittelbar danach folgt die Einnahme von 5 Gulden 19 Groschen »für den alten mißingen Leuchter so 44 lb. gewogen«; ob Beck ihn als Material für seine Zungenregister gekauft hat, bleibt leider unklar.

157 Stöbe (wie Anm. 41), S. 171.

158 Allein die zwischen 1564 und 1595 (d. h. annähernd zeitgleich mit der Beck-Organ) fertiggestellte Kanzel der Pfarrkirche St. Martini belegt die Qualität der Arbeiten, die damals in Halberstadt hergestellt wurden und die man »als ganz vorzügliches Erzeugnis der deutschen Renaissance bezeichnen muss«. (Oskar Doering, *Beschreibung und Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt*, Halle/Saale 1902, S. 404, vgl. auch S. 507–509). Zu den in den Registern der Kirchenfabrik des Domkapitels (LHASA, Best. Rep. A 15 Lit. A Nr. 22–30, 1561–1600) genannten zahlreichen Handwerkern gehört auch ein Jacob Stellwagen. Ob dieser mit dem 1603 in Halle geborenen und später besonders in Hamburg, Lübeck und Stralsund tätigen Orgelbauer Friedrich Stellwagen verwandt war, ließ sich nicht klären, ist aber sehr wahrscheinlich. Jacob Stellwagen fertigte mehrere Kirchenstühle für den Dom an. Als weiterer Mitarbeiter Becks an der Gröninger Orgel kommt neben Esaias und Heinrich Compenius jr. und dem mit beiden zusammenarbeitenden Volkmar Wendt (vgl. Serauky, wie Anm. 31, S. 213) vor allem auch Elias Winningstedt in Frage.

Altenburg (1593) und für Esaias Compenius lediglich die Arbeit an der Magdeburger Katharinenorgel (um 1590) nachgewiesen ist. Es ist ganz undenkbar, dass sie während dieser Zeit keinerlei weitere Arbeiten durchgeführt haben.

Die historische Rezeption des Gröninger Werks und damit der Person Becks wurde maßgeblich durch Andreas Werckmeister¹⁵⁹ bestimmt und hat zu der disparaten Einschätzung der orgelbauerischen Fähigkeiten David Becks geführt, die Klotz weiter tradiert hat¹⁶⁰. Werckmeister argumentiert nämlich eindeutig anachronistisch, wenn er zu geringe Winddrücke, Fehler in der Stimmung und andere »Mängel« der Gröninger Schlossorgel hervorhebt und die Gutachter, darunter Kapazitäten wie die Hassler-Brüder, Hieronymus Praetorius, Michael Praetorius, Wolf Eisentraut, Johann Stephani, Cajus Schmiedlein, Johann von Ende usw. rügt, sie hätten diese »Defecten« nicht bemängelt¹⁶¹. Dass es hier um ein ganz anderes Konzept ging, nämlich das Problem, eine Großorgel mit einer geradezu lexikographisch vollständigen Ausstattung an Registern mit ausschließlich Metallpfeifen in einem relativ kleinen Raum (mit durch überquellenden Dekor überkrusteten Flächen) »lieblich« klingen zu lassen, ist dem strengen Theoretiker völlig entgangen. Siegfried Vogelsänger hat jüngst Werckmeisters Argumente zurückgewiesen und sein Fehlverständnis in der Bewertung dieser großartigen Orgel dargelegt¹⁶².

Prospektgestaltung

Bislang war über die Prospektgestaltung bei Heinrich Cumpenius wegen der spärlichen Angaben in den Fritzlarer Dingeszetteln kaum etwas bekannt; ausgehend von den Rekonstruktionen von Prospekten Becks (Löbejün: Wilfried Stüven, vgl. Anm. 38) und Esaias Compenius' (Kroppenstedt: Orgelbaumeister Mads Kjersgaard) galten als Merkmale die Fünfteiligkeit (zentraler, höherer Mittelurm, getrennt durch zwei deutlich niedrigere Flachfelder von zwei etwas niedrigeren Außentürmen flankiert, jeweils mit als »Cronomenten« bezeichneten Bekrönungen auf dem Obergesims versehen), ein völlig planes Frontprofil zur dichten Bedeckung mit Blendflügeln und ein horizontaler Labienverlauf in allen Pfeifenfeldern mit ausgeschnittenem Schleierwerk und Bemalung der Rahmenfelder des Orgelfußes. Ein Vergleich des Prospektes der Predigerorgel Erfurt, 1649 von Ludwig Compenius anstelle des 1572/79 von seinem Großvater geschaffenen Werks erbaut, mit der leider wenig professionellen Holzschnittsdarstellung des Prospektes der Magdeburger Domorgel von Ludwigs Vater Heinrich Compenius jr. (1604/05) erbrachte nun einige interessante neue Erkenntnisse: Bei dem bis auf zwei flachrunde Türme seitlich unterhalb des Kranzgesimses des Mittelturms einheitlichen Korpus zeigt das Oberwerk der Predigerorgel genau den gleichen fünfgliedrigen Aufbau mit planer Front, wobei die Felder durch schmalere Holzleisten (offenbar jüngerer Datums) noch einmal untergliedert und mit mittig drei und seitlich je zwei Pfeifen ausgefüllt sind. Das in seitlich vorgezogenen Trapeztürmen aufgeführte Pedal besitzt ebenso wie das aus zentralem Spitz- und seitlich angefügten Rund- und Trapeztürmchen

159 A. Werckmeister, *Organum Gruningense redivivum oder kurtze Beschreibung des in der Grüningischen Schlos-Kirchen berühmten Orgel-Wercks* [...], Quedlinburg und Aschersleben 1705. Neudruck, hrsg. v. Paul Smets. Mainz 1932.

160 Hobohm (wie Anm. 5), S. 60.

161 Werckmeister (wie Anm. 159), § 11.

162 Siegfried Vogelsänger, *Andreas Werckmeisters Kritik an der David Beck-Orgel im Schloss Gröningen bei Halberstadt. Versuch einer Rehabilitierung ihres Erbauers*, in: AO 57 (2009), S. 107–110. Vogelsänger weist nach, dass die unkritisch übernommenen negativen Urteile über Becks technische Fähigkeiten Eingang in die Literatur (etwa bei Klotz, Paul Smets u. a.) gefunden haben.

aufgebaute Rückpositiv dieses durch Holzsäulen bedingte Gruppierungsschema. Es findet sich im Prinzip in dem zu Trapez- bzw. Spitztürmen aufgefalteten Prospektprofil der Magdeburger Domorgel wieder (s. u.)¹⁶³.

Die dadurch geweckte Vermutung, der Oberwerkprospekt der Erfurter Predigerorgel könnte in seiner Grundanlage noch von Heinrich Cumpenius stammen, wird durch ein Schreiben untermauert, das der Gehäuse-Architekt und Orgelhistoriker Ernst Bittcher (ehemals Orgelbau Karl Schuke, Berlin) am 25. September 1976 an Kirchenmusikdirektor Johannes Schäfer in Erfurt gerichtet hat und in dem er von seinen Untersuchungen des Gehäuses der Predigerorgel berichtet¹⁶⁴:

Im Mittelteil die 2 Stiele hinter dem Rückpositiv, die in das Kranzgesims hineinreichen. Über dem waagerechten Band des Mittelgesimses die 5 Flachfelder, eingefasst mit ziemlich schmalen Rahmenstücken, die in Stollenbauweise nicht nur senkrecht, sondern oben unter den Aufsätzen noch quer verlaufen. [...] Nach meiner Ansicht stammt das alte Gehäuse im Kern des Werkes von Ludwig Compenius von dessen Großvater aus dem Jahre 1579.

In der dem Brief eingefügten Zeichnung (siehe Abbildung 5) sind die noch erhaltenen Seitenwände der Orgel von 1579 eingezeichnet.

Die ganz unabhängig von der Rekonstruktionszeichnung der Kroppenstedter Esaias Compenius-Orgel und der Darstellung der Löbejüner David-Beck-Orgel von Wilfried Stüven entstandene Zeichnung gibt gewissermaßen den Prototyp des Beck-Compenius-Prospekts wider, der je nach Raumbedarf der disponierten Register und verfügbarem Platz variiert werden konnte. Die Architektur dieser Orgeln stellt, wie es heißt¹⁶⁵, den einfachen

Standardtypus eines gestuften Kastengehäuses mit flachem Prospekt dar. Sie entspricht darin einem auf mittelalterliche Gestaltungsstraditionen zurückreichenden Typus, wie er auch durch den Prospekttriss der Orgel von 1553 des Magdeburger Orgelbauers Johann Thomas für die Stadtkirche St. Marien [...] in Dessau überliefert ist. [...] Ob das Löbejüner Instrument wie die genannten Orgeln ursprünglich ebenfalls einen eingezogenen Orgelfuß mit starker seitlicher Auskrugung besessen hat, ist anhand der fotografischen Quellen nicht zwingend zu entscheiden.

Die Proportionen zwischen Ober- und Untergehäuse sprechen allerdings für eine solche Annahme (vgl. David Becks Orgel in Helmstedt, St. Stephani, 1583/84).

163 Diese Prospektform wurde auch bei der Rekonstruktion des Hauptwerk-Gehäuses der von Heinrich Compenius jr. erbauten Orgel im Kloster Riddagshausen verwendet. Vgl. Uwe Pape, *Die Orgeln des Herzogtums Braunschweig vor 1810*, in: AOI 30 (2008), S. 89–242, vor allem die Abbildung S. 128.

164 Eine Kopie des Schreibens stellte freundlicherweise das Archiv der Ev. Predigergemeinde Erfurt zur Verfügung. Zu ähnlichen Schlüssen wie Bittcher im Hinblick auf die unterschiedliche Faktur von Oberwerk einerseits und Pedaltürmen und Rückpositiv andererseits kamen auch Orgelrestaurator Gernot Schmidt (Firma Alexander Schuke, Potsdam, 1976/77 mit dem Neubau der Orgel betraut; Schreiben vom 19. Mai 2009) und Kantor Albrecht Lobenstein (Erfurt). Vgl. ders., *Die Orgeln des Bachfestes 2009*, in: Programmbuch des 84. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Erfurt 2009, S. 22–27.

165 Holger Brülls u. Mathias Köhler, *Die Flügeltüren der verlorenen Renaissance-Orgel in der Stadtkirche zu Löbejün. Ein bedeutendes Zeugnis mitteldeutscher Malerei und Orgelbaukunst in Sachsen-Anhalt*, in: Denkmalspflege in Sachsen-Anhalt 2 (2007), S. 111–127. Holger Brülls, Landesdenkmalamt Halle, sei auch an dieser Stelle für die Übersendung des Bandes und die Reproduktionserlaubnis von Abbildung 2 des Aufsatzes herzlich gedankt.

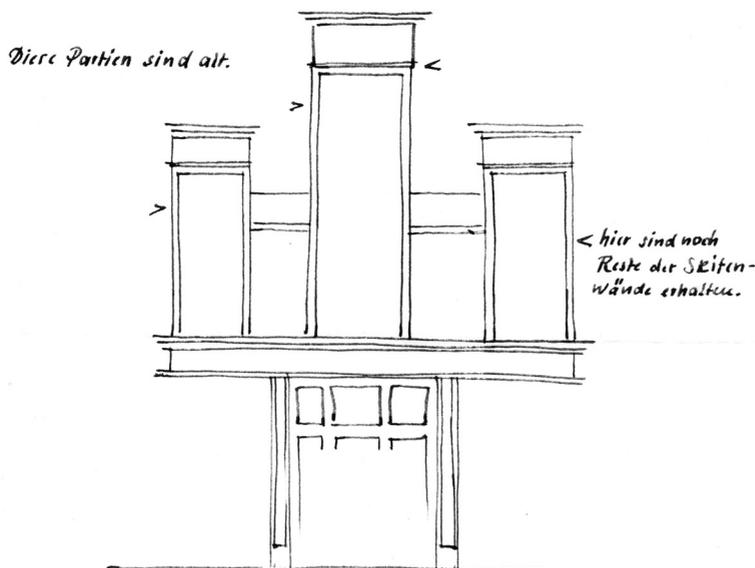


Abbildung 5: Reproduktion einer Zeichnung von Prof. Ernst Bittcher, Orgelbauer und Architekt bei der Fa. Karl Schuke, Orgelbau Berlin, aus einem Brief an KMD Johannes Schäfer, Erfurt, mit Angaben zu den historischen Gehäuseteilen der Prediger-Orgel Erfurt (Reproduktionserlaubnis: Archiv der Ev. Prediger-gemeinde Erfurt).

Möglicherweise ist auch in dem durch mehrere Umbauten modifizierten Gehäuse der Fritzlarer Domorgel ein Rest des alten Cumpenius-Gehäuses erhalten. Denn betrachtet man den scheinbar typischen Rokoko-Prospekt der Domorgel auf einer vor 1900 angefertigten Fotografie, auf der noch die großen Pedalflügel Johannes Schlottmanns (1768) zu sehen sind, dann lässt sich im Prinzip auch hier das Fünffelder-Muster erahnen, das allerdings durch Verblendung des Mittelturms und ein aufgesetztes Kronwerk (mit Resten des alten Rückpositivs?) verschleiert ist. Leider wurden beim Neubau der historischen Klais-Orgel von 1928 keinerlei Untersuchungen des Gehäuses zugelassen¹⁶⁶, so dass die Vermutung nicht verifiziert werden kann.

Wie die Fritzlarer Orgel, dürften auch die anderen typischen Beck-Compenius-Orgeln aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts Blendflügel besessen haben. Holger Brülls und Mathias Köhler haben die duale Funktion von Schutz und Schmuck dieser Blendflügel ebenso herausgestellt (vgl. Abbildung 4) wie ihren Bezug zu den Flügelaltären mit ihrem je unterschiedlichen Bild- und Malprogramm im geöffneten und geschlossenen Zustand und die Abstimmung mit den »stillen Zeiten« im Kirchenjahr. Dass die Blendflügel im Prinzip das erst ab dem späten 17. Jahrhundert auftretende Schwellwerk vorwegnehmen, ist schon öfters betont worden. Anders als die dem oft äußerst komplexen Profil der Prospekte angepassten Flügelaltären niederländischer Orgeln (z. B. Enkhuizen, Westerkerk, Hendrik Niehoff 1547 zugeschrieben¹⁶⁷), die sehr massiven, profilierten Blendflügel der Daniel-Maier-Orgel in der Schlosskirche

¹⁶⁶ Mitteilung von Orgelbaumeister Hans-Gerd Klais, Bonn, vom 15. Mai 2009.

¹⁶⁷ Peeters (wie Anm. 3), S. 72.

Schmalkalden (1586/87¹⁶⁸) oder selbst die deutlich niederländisch beeinflussten Prospekte der annähernd zeitgleichen hessischen Orgelbauer Caspar Schütz und Georg Wagner mit ihren dem zentralen Spitzturm angepassten Flügel Türen¹⁶⁹ vermitteln die erhaltenen Blindflügel in Löbejün und Fritzlar mit ihrer wirkungsvollen Malerei etwas von der Leichtigkeit, Harmonie und Eleganz der äußeren Erscheinung der Beck-Compenius-Orgeln.

Dieser Standardtypus konnte je nach Raumbedarf der Teilwerke, vor allem bei stark ausgebauten Pedalen, wie sie David Beck offenbar bevorzugte, variiert werden. Die dabei entwickelten Lösungen, etwa bei der Gröninger Schlossorgel Becks, der Magdeburger Domorgel Heinrich Compenius jr. und der Orgel der Stadtkirche in Bückeburg von Esaias Compenius waren dabei recht unterschiedlich, was die Gruppierung in Feldern und Türmen, Labienverläufe bzw. Pfeifenstellung und Prospektprofile angeht. Leider sind kaum Originalansichten vorhanden, so dass eine exakte Analyse angesichts der oft veränderten Prospekte schwierig sein dürfte.

Für die Magdeburger Domorgel wurde oben bereits auf die charakteristische Anordnung der Pfeifengruppen in den durch schmale Holme untergliederten Trapeztürmen hingewiesen, die sich als Merkmal des Prospektstils von Heinrich Compenius und seinen Söhnen durchgesetzt haben. Selbst bei dem etwas verhärtet wirkenden neugotischen Prospekt der Magdeburger Domorgel, hinter den man 1830 das Compenius-Werk eher versteckt als präsentiert hat, ist dieses Gliederungsschema noch zu erkennen¹⁷⁰.

Sonderfall Schlossorgel Gröningen

Eine eigene Untersuchung ist sicherlich für die Ausnahme-Orgel erforderlich, die David Beck mit seinen (leider bisher nicht eindeutig identifizierten) Mitarbeitern zwischen 1592 und 1596 für Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg in der Schlosskapelle von Gröningen erbaute¹⁷¹. Hier lässt sich exemplarisch das Zusammenspiel eines finanzkräftigen und sachverständigen Mäzens mit dem Orgelbauer und vermutlich weiteren Künstlern ablesen, das zur Entstehung eines der großartigsten Werke in der Geschichte des Orgelbaus führte. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Orgel nur ein – wenn auch wesentliches – Element im Gesamtkunstwerk Schlosskapelle als dem Ort der Durchdringung weltlicher und geistlicher Macht des Landesfürsten und postulierten Halberstädter Bischofs in der Fülle der Gnade Gottes anzusehen ist¹⁷². Hier nur einige Beobachtungen, wie sie sich aus dem Kontext der vorliegenden Untersuchung ergeben.

Ein wesentlicher, bisher wenig beachteter Schlüssel zur Deutung der Gröninger Orgel liegt vermutlich in der etwa zeitgleich verlaufenden baulichen Ausgestaltung der Universität Helmstedt¹⁷³, in der sich

168 Aumüller (wie Anm. 126), S. 47.

169 Gerhard Aumüller, *Geschichte der Orgel von Bad Wildungen im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Alfred Reichling, *Festschrift Friedrich Wilhelm Riedel zum 80. Geburtstag*, Kassel 2009 (= AO1 31), S. 111–148.

170 Hobohm (wie Anm. 104), S. 65: Abbildung des von Schinkel begutachteten neugotischen Gehäuses.

171 Ausführlich dazu bereits Hobohm (wie Anm. 5), S. 52 ff. Vgl. auch Jean-Charles Ablitzer, *Die David-Beck-Orgel in der Schloss-Kapelle zu Gröningen – 1770 in die St. Martini-Kirche zu Halberstadt umgesetzt*, in: ders. u. Ulrich Schäffner (Hrsg.), *Organum Gruningense Redivivum – Möge die berühmte Gröninger Orgel in Halberstadt wieder erstehen*, Belfort 2008, unpag. (fol. 6–8).

172 Zahlreiche Literaturverweise und Querbezüge bei Bernhard Buchstab, *Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen – Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext*, Diss. phil. Marburg 2002.

173 Landkreis Helmstedt (Hrsg.), *Academia Julia. Universität Helmstedt. Tradition. Zukunft*, Helmstedt 2002 (= Beiträge zur Geschichte des Landkreises Helmstedt u. der ehemaligen Universität Helmstedt 15). Ältere Literatur: Hermann Hofmeister, *Die Gründung der Universität Helmstedt*, Marburg 1904; mit modernen Fragestellungen Peter Baumgart,

Herzog Heinrich Julius als »spiritus rector« einer weltlichen und geistigen Elite repräsentieren konnte, war er doch der erste Rektor der Universität, deren Eröffnung mit seinem Geburtstag (15. Oktober) zusammenfiel. Auch der Baubeginn des Kollegiengebäudes 1592 wurde auf diesen Tag festgelegt¹⁷⁴. Der Architekt, Paul Francke, der neben dem für den Bau der Schlosskapelle Gröningen zuständigen Christoph Tendler¹⁷⁵ die Oberaufsicht über das Bauwesen des Herzogtums hatte, schuf wenige Jahre später den Bau der Kirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel und darf wohl als die konzeptionell entscheidende Figur angesehen werden¹⁷⁶. Er hatte mit dem Braunschweiger Bildhauer Jacob Meierheine¹⁷⁷ für den Helmstedter Bau auch einen Künstler verfügbar, der befähigt war, den anspruchsvollen Bauschmuck des Ensembles angemessen auszuführen.

Interessant in diesem Zusammenhang ist nun, dass der spätere Hofkapellmeister des Herzogs, Michael Praetorius, um 1590/91 nach dem Tode seiner beiden Brüder seinen Studienort Frankfurt/Oder aufgegeben hat, wo er seit 1587 als Universitätsorganist tätig war. Sein Schwager war der seit 1591 in Halberstadt als Oberdomprediger tätige Daniel Sachse¹⁷⁸. Forchert¹⁷⁹ und nach ihm Vogelsänger¹⁸⁰ haben wahrscheinlich gemacht, dass Praetorius spätestens ab 1591 sein Studium in Helmstedt fortgesetzt

Universitätsautonomie und landesherrliche Gewalt im späten 16. Jahrhundert. Das Beispiel Helmstedt, in: Zs für Historische Forschung 1 (1974), S. 23–53. Zahlreiche Literaturangaben bei Wiebke Kloth, *Die Universität Helmstedt und ihre Bedeutung für die Stadt Helmstedt*, Helmstedt 2003 (= Beiträge zur Geschichte des Landkreises u. der ehemaligen Universität Helmstedt, Heft 16). Frau Wiebke Kloth (Helmstedt) danken wir für die Übersendung einer Reihe von Detailaufnahmen des Baudekors des *Juleum*.

174 Harmen Thies, *Das Juleum Novum – Paul Francke*, Helmstedt 1997 (= Beiträge zur Geschichte des Landkreises u. der ehemaligen Universität Helmstedt), S. 32. Herrn Prof. Thies sei auch an dieser Stelle für seine architekturhistorischen Hinweise gedankt.

175 Tendler arbeitete auch in Halberstadt; so leitete er bereits 1588 nach dem Abbruch des Domkellers dessen Neubau. Vielleicht sind diese Arbeiten auch im Zusammenhang mit dem Brand von St. Johannes 1587 zu sehen und belegen die Vernetzung der beteiligten Bauleute. Vgl. Elis (wie Anm. 42), S. 42.

176 Harmen Thies, *Zu Bau und Entwurf der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis*, in: *Die Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel*, Hannover 1987, S. 39–78.

177 Brigitte Klössel-Luckhardt, Art. *Meierheine*, in: Braunschweigisches Biographisches Lexikon. 8. bis 18. Jahrhundert, Braunschweig 2006, S. 491–492; ausführlich Paul Jonas Meier, *Das Kunsthandwerk des Bildhauers in der Stadt Braunschweig seit der Reformation*, Braunschweig 1936 (= Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig 8), S. 37–41. Meyerheine war zwar vorwiegend Steinbildhauer, dürfte aber bei seinem Vater Jacob genannt Rademacher, einem Tischler (»Schottilgermeister«), auch die Holzbildhauerei erlernt haben (ebd., S. 41). Seine Spezialität war das Rollwerk: »es wird in seinen Enden stark nach vorn gebogen und läuft in Pfeiler- oder säulenartigen Gliedern aus. Dann aber sind alle Flächen so mit Löwenköpfen, Masken und Fruchtbündeln ausgefüllt, dass nirgends eine leere Stelle erscheint« (ebd., S. 38).

178 Zur schwierigen Situation Sachsens als (protestantischem) Beauftragten Heinrich Julius' in dem von machtbewussten Stiftsherren wie dem Domdechanten und Portenarius Matthias von Oppen beherrschten (katholischen) Stiftskapitel siehe Wilhelm Langenbeck, *Geschichte der Reformation des Stiftes Halberstadt*, Göttingen 1886, S. 121–129. Oppen war bei der Abnahme der Gröninger Schlossorgel 1596 zugegen; vgl. Hobohm (wie Anm. 5), S. 55.

179 Arno Forchert, *Musik zwischen Religion und Politik. Bemerkungen zur Biographie des Michael Praetorius*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 101–129, hier S. 109. Vgl. auch ders., *Musik als Auftragskunst. Bemerkungen zum Schaffen des Michael Praetorius*, in: SJB 27 (2005), S. 37–51, hier S. 39. Danach hat Praetorius bereits 1590 das Studium in Helmstedt fortgesetzt und auch Kontakt zu dem aus dem Lippischen stammenden und mit Reineccius befreundeten Heinrich Meibom d. Ä., einem anderen Protégé des Herzogs, gehabt. Vgl. Otto Herding, *Heinrich Meibom (1555–1525) und Reiner Reineccius (1541–1595)*, in: Westfälische Forschungen 18 (1965), S. 5–22.

180 Vogelsänger (wie Anm. 4), S. 13 (dort das folgende Zitat).

hat und dort auch in Verbindung mit dem von Unterrichtsverpflichtungen entbundenen Historiker Reiner Reineccius (1541–1595) getreten ist,

der 1578–82 an der *Viadrina* gelehrt hatte, mit Andreas Praetorius befreundet gewesen war und in Helmstedt die historischen Studien des jungen Herzogs Heinrich Julius betreute. Er kann Praetorius bei der Aufnahme des Studiums in Helmstedt behilflich gewesen sein und sich auch sonst bei dessen dortigen Aufenthalten um ihn gekümmert haben. [...] Zudem suchte der Herzog seit dem Tode seines Kammerorganisten Antonius Ammerbach (um 1590) einen Nachfolger in diesem Amt. Er hatte im Jahr 1592 eine Orgel für die Kapelle seines Gröninger Schlosses in Auftrag gegeben, ein in jeder Hinsicht außergewöhnliches Instrument, das zu den größten in Deutschland zählte. In diesem Zusammenhang könnte Reineccius den Herzog auf den jungen talentierten Praetorius aufmerksam gemacht haben. Eine Verbindung ist aber auch über Praetorius' Schwager Daniel Sachse denkbar; der Herzog war als Bischof von Halberstadt dessen Dienstherr und Sachse kannte Praetorius' organistische Fähigkeiten bereits von Frankfurt her.

1583/84 hatte David Beck in der Stadtkirche St. Stephani in Helmstedt eine stattliche neue Orgel erbaut¹⁸¹ und es liegt nahe, dass der ehemalige Frankfurter Universitätsorganist Praetorius so oft wie möglich auf diesem inspirierenden Instrument gespielt und bei Besuchen der Familie seines Schwagers Sachse in Halberstadt auch den Erbauer des Werks kennen gelernt hat. Denn auch in Halberstadt standen neue Orgeln von David Beck, die für den hochbegabten jungen Organisten eine klangliche Offenbarung gewesen sein müssen¹⁸², so das um 1570 errichtete 39-stimmige Werk in St. Martini, und ein Positiv in St. Johannis (die um 1579 erbaute Orgel der Johanniskirche war allerdings bereits 1587 abgebrannt¹⁸³).

Vermutlich hat Praetorius in der Halberstädter Werkstatt Becks sich die enormen Detailkenntnisse des Orgelbaus angeeignet, die ihm erst die Abfassung der *Organographia* des *Syntagma musicum* (vgl. Reineccius' *Syntagma heroicum*!) ermöglichten. Es spricht also alles dafür, dass die Konzeption der Gröninger Schlossorgel durch das Zusammenwirken des kunstbesessenen, hochmusikalischen und auf Selbstdarstellung ausgerichteten Herzogs Heinrich Julius mit seinem Bauverwalter Paul Francke und dessen Mitarbeitern, dem jungen Ausnahmemusiker Michael Praetorius und dem erfahrenen Orgelbaumeister David Beck entstanden ist. Dem Instrument selber lassen sich vielerlei Indizien für eine solche Hypothese entnehmen.

Wie man beim Entwurf des Baudekors der Academia Julia in Helmstedt (*Juleum*) auf die antike bzw. biblische Mythologie zurückgriff und gängige, bereits durch Vredeman de Vries in das Herzogtum eingeführte Zierformen verwendete¹⁸⁴, wird man auch bei der Ausstattung der Gröninger Schlosskapelle als dem spirituellen Gegenstück zur mundanen Academia Julia ein Bildprogramm entwickelt haben,

181 Es scheint nicht eindeutig geklärt, ob es sich dabei um einen vollständigen Neubau oder die Umsetzung eines älteren Werks und Ergänzung durch ein Rückpositiv gehandelt hat; vgl. Ernst Bittcher, *Orgelbauer an St. Stephani*, in: Kirchenvorstand von St. Stephani (Hrsg.), *Festschrift St. Stephani Helmstedt, Orgelweihe: 25. Mai 1975, 825-Jahr-Feier: 1. Juni 1975*, Helmstedt 1975, unpag. Eine Kopie der Festschrift wurde uns dankenswerterweise von Frau Wiebke Kloth, Helmstedt, zur Verfügung gestellt.

182 Stöbe (wie Anm. 41), S. 171. Für diese Annahme spricht, dass der Helmstedter Organist Lazarus Schwartz und die beiden Halberstädter Organisten Arnold Lode und Elias Grotekort zu den 53 Gutachtern bei der Abnahme der Gröninger Schloss-Orgel 1596 gehörten.

183 Ebd., S. 412.



Abbildung 6: Beck-Orgel Gröningen/Halberstadt
Rekonstruktion des Prospekts der Beck-Orgel in Gröningen. Fotomontage der Aufnahmen des Prospekts der Martini-Orgel in Halberstadt und des Rückpositivs, das in Harsleben erhalten ist (Fotomontage: Frédéric Ablitzer, Belfort; Reproduktionserlaubnis: Jean-Charles Ablitzer, Belfort).

das auf den fachmännischen Rat von Reineccius zurückgreifen konnte, der just in dieser Zeit seine *Historia Julia sive syntagma heroicum* (Helmstedt 1594–1597) redigierte. Heroische Bezüge der klassischen Antike sind es dann auch, die vor christlicher Symbolik den Vorrang (etwa am Orgelprospekt) aufweisen¹⁸⁵. Bekanntlich hat sich Praetorius im ersten Band des *Syntagma musicum* darum bemüht¹⁸⁶,

den Einsatz von Musikinstrumenten im Gottesdienst aus den Texten der Bibel zu rechtfertigen. Mit dem Beispiel von Davids Kapelle wird für die reichhaltige, vielstimmige Art des musikalischen Gotteslobs ein Vorbild aus dem Alten Testament benannt. Die Musikinstrumente werden ebenfalls aus Davids Kapelle, aber auch aus patristischen Quellen legitimiert.

184 Friedrich Thöne, *Hans Vredeman de Vries in Wolfenbüttel*, in: Braunschweigisches Jb 41 (1960), S.47–68; ders., *Wolfenbüttel in der Spätrenaissance. Topographie und Baugeschichte unter den Herzögen Heinrich Julius und Friedrich Ulrich (1589–1634)*, in: Braunschweigisches Jb 35 (1954), S. 5–116; darin S. 26 auch die Tätigkeit Meierheines (jr.?) am Prospekt der Orgel der Wolfenbütteler Schlosskirche.

185 Dass die monumentale Orgel, die doch nach lutherischem Verständnis zu den »Adiaphora« gehörte, den Kapellenraum stärker dominierte als etwa die Kanzel, dürfte eine ausführliche theologische Begründung erfordern haben, für die Michael Praetorius genau der richtige Mann war. Eine ikonologische Analyse des sekundär überformten Prospekts der Beck-Orgel (Uhr, Wappen auf den Pedaltürmen) ist ein dringendes Desiderat. So ist unklar, ob es sich bei den weiblichen Figuren um Musen, Parzen, die christlichen Tugenden, die freien Künste oder biblische Gestalten handelt, und auch die Allegorik des übrigen figürlichen Schmucks müsste in den Gesamtkontext der Ausstattung der Schlosskapelle eingeordnet werden (was bei deren Totalverlust nahezu unmöglich sein dürfte). Eine Untersuchung von Dorothea Schröder ist in Vorbereitung.

186 Dietlind Möller-Weiser, *Untersuchungen zum 1. Band des Syntagma Musicum von Michael Praetorius*, Kassel u. a. 1993 (= Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 3), S. 51. Praetorius' Vorarbeiten für diesen Band dürften bis in seine Helmstedter Studienzeiten zurückreichen; zumindest hätte ihm dort der notwendige wissenschaftliche Apparat zur Verfügung gestanden.

Selbst die Orgel, dank argumentatorischer Geschicklichkeit den biblischen Instrumenten zugehörig, wird dadurch in eine Traditionslinie mit dem Frühchristentum eingebunden, die das Mittelalter und dessen Überlieferung überflüssig macht.

Möglicherweise spielten solche Gedankengänge bei Praetorius, Reineccius, Francke und dem Herzog schon eine Rolle, als die Planungen der Gröninger Schlosskapelle in ein konkretes Stadium traten. Das würde allerdings bedeuten, dass Praetorius bereits kurz nach seinem Wechsel von Frankfurt nach Helmstedt bzw. Halberstadt Kontakt zu dem Herzog hatte. Einen Beleg dafür gibt es nicht; dafür spricht allerdings seine frühzeitige Ernennung zum Kammerorganisten, vermutlich bereits um 1592/93. Und ist es Zufall, dass in den mit goldenen Buchstaben an das Rückpositiv der Gröninger Orgel geschriebenen Versen in den letzten beiden Zeilen die Worte »Pacem / Patriaeque« und »Musica Coeli« jenes »Mihi Patria Coelum« vorwegnehmen, das einmal das Motto des »Michael Praetorius Crucibergensis« werden sollte¹⁸⁷?

Ob am Gröninger Prospekt dieselben Künstler wie beim Juleum Novum in Helmstedt beteiligt waren¹⁸⁸, ist schwer zu entscheiden; neben dem bereits genannten Jacob Meierheine kommt u. a. auch der Braunschweiger Jürgen Röttger in Frage. Für die ungewöhnlich langen und viertel-zylindrisch gebogenen Formate der Schnitzereien vor den Mittelpfeifen könnte man auf Spezialvorlagen zurückgegriffen haben, wie sie etwa der Helmstedter Typograph Jacob Lucius der Ältere (um 1530–1597) mit seinen qualitativ hoch stehenden Schmuckelementen in den Randleisten von Musikdrucken bereitzustellen in der Lage war¹⁸⁹. Und natürlich verfügte Beck sicher über einen eigenen Stamm ausgezeichneter Halberstädter Kunsthandwerker von seinen früheren Orgelbauten her¹⁹⁰.

Ein zweites Indiz für die Mitwirkung von Praetorius bereits in der Konzeptionsphase der Orgel ist die nahezu lexikographische Vollständigkeit der Register, vor allem des Pedals und der Zungenstimmen, die musikalisch das Motiv der Fülle und des Reichtums aufnimmt, wie es sich am Prospekt mit seinem Figuren- und Formenreichtum widerspiegelt. Bis auf wenige norddeutsche Register (etwa Zungen wie Zink, Bärpfeife, Apfelregal) und die nicht verwendeten Flachflöten, Schwiigel und Schweizerpfeifen sind aus nahezu allen in der »Universal Tabel« der *Organographia* genannten Registerfamilien (wenn auch nicht in allen Fußstonlagen) charakteristische Formen vertreten¹⁹¹.

Natürlich ist das Grundmuster der Disposition durch den Fundus einer typischen Beck-Orgel mit ausgebauter Prinzipalfamilie bestimmt (im Pedal auf 16'-Basis, dem Oberwerk auf 8'-Basis und dem Rückpositiv auf 4'-Basis), die durch Flötenstimmen unterschiedlicher Bauart in Consort-Besetzung im Oberwerk und die dem Oberwerk zugeordneten Brustwerksregister mit hoch liegenden Labial- und Zungenstimmen sowie das farbig disponierte Rückpositiv ergänzt wurden. Die im Rückpositiv auf-

187 Der Text bei Hobohm (wie Anm. 5), S. 53. Vgl. auch Kurt Gudewill u. H. Haase, *Michael Praetorius Creutzbergensis 1571(?)–1621. Zwei Beiträge zu seinem und seiner Kapelle Jubiläumsjahr*, Wolfenbüttel 1971, S. 12, 43.

188 Anders als bei dem auf Fernwirkung ausgelegten Dekor des Portals und des Giebels am Juleum in Helmstedt, der eine gröbere Strukturbearbeitung des Steinmetzen zuließ, waren für den auf Nahsicht angelegten Figureschmuck des Orgelprospekts, die über die Fläche verteilten Schmuckelemente und insbesondere die filigranen Arbeiten der geschnitzten Auflagen auf den Mittelpfeifen feinere Schnitztechniken (und damit wohl mehrere Hände) erforderlich.

189 Jakob Franck, Art. *Lucius, Jacob L.*, in: ADB 19 (1884), S. 352–353; darin besonders erwähnt *Das Erste Buch Neuer Lustiger, und Hofflicher Weltlicher Lieder* von Thomas Mancinus, Helmstedt 1588.

190 S. o. Orgel St. Johannis (Anm. 42 u. 156).

191 Praetorius (wie Anm. 42), nach S. 126. Die Besonderheiten der Disposition werden auch bei Klotz (wie Anm. 1, S. 212–213) und Hobohm (wie Anm. 5, S. 53–55) ausführlich diskutiert.

tretende Trompete 8³ deutet ebenso wie das voluminös, mit einem auffällig hohen Zungenanteil (24 %) ausgestattete Pedal auf norddeutsche Einflüsse, die durch die eher in mitteldeutschen Traditionen stehenden Flötaliquoten bereichert werden. Das Pedal eignete sich demnach perfekt zur Wiedergabe des Cantus firmus in den großen Hymnen, Choralvariationen und Choralfantasien, wie sie Praetorius offenbar bevorzugte¹⁹².

Die Verteilung vor allem der Pedalregister auf verschiedene Laden bedeutet ebenfalls eine Übergangssituation zum reinen werkgebundenen Ladensystem und hatte die Konsequenz, dass eigene, frei gestellte große Pedaltürme erforderlich wurden, wie sie in einer Parallelentwicklung im Hamburger Orgelbau der Scherer zu finden sind. Dass hier ein bereits von Klotz vermuteter Austausch zwischen der Beck-Compenius-Gruppe und den mit Hertogenboscher Traditionen vertrauten Scherer stattgefunden haben muss¹⁹³, lässt sich aus den Kontakten ableiten, die zwischen dem herzoglich-braunschweigischen Organisten Carl Loff und Hieronymus Praetorius¹⁹⁴ (und offenbar auch Michael Praetorius und seinem an der Lüneburger Johanniskirche mit ihrer großen Niehoff-Orgel tätigen Onkel Christoph Praetorius) bestanden. Auch die Tatsache, dass sich unter den Halberstädter Tischlern mit Jacob Stellwagen ein vermutlich naher Verwandter des 1603 in Halle geborenen Friedrich Stellwagen, des künftigen Fritzsche-Schülers, findet, deutet auf dessen Kontakte zur Beck-Compenius-Schule, vor allem zu Heinrich Compenius jr. in Halle hin. Und nicht zuletzt wird immer wieder eine zeitweise Mitarbeit von Hans Scherer dem Älteren in der Beck-Werkstatt diskutiert¹⁹⁵.

Alles in allem stellt die Gröninger Schlossorgel den Höhe- und Schlusspunkt der mitteldeutschen Renaissance-Orgel dar und bildet gleichzeitig den Ausgangspunkt zur norddeutsch geprägten Orgel des Frühbarock.



Abbildung 7: Prospekt-Detail der Beck-Orgel Gröningen/Halberstadt. Das Brustwerk und der Rundturm des Oberwerks mit ihrem komplexen Dekor sind zu erkennen (Foto und Reproduktionserlaubnis: Jean-Charles Ablitzer, Belfort).

192 Vgl. Wilibald Gurlitt, »Zur Einführung«, in: Michael Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke*, für den praktischen Gebrauch hrsg. von Karl Matthaeci. Eingeleitet von W. Gurlitt, Wolfenbüttel-Zürich 1930, S. 7–19, hier S. 10–11.

193 Klotz (wie Anm. 1), S. 119–126.

194 Vogelsänger (wie Anm. 4), S. 13.

195 Klotz (wie Anm. 1), S. 220. Über Friedrich Stellwagens Jugend, Ausbildung und erste Gesellenjahre ist bisher nichts bekannt: vgl. Ibo Ortgies, Art. *Stellwagen, Friedrich*, in: Hermann J. Busch u. Matthias Geuting (Hrsg.), *Lexikon der Orgel. Orgelbau, Orgelspiel, Komponisten und ihre Werke, Interpreten*, Laaber 2007, S. 739.

Fazit

Unsere eingehende Neuauswertung zahlreicher Archivalien und Literaturquellen zu Leben und Werk von Heinrich Cumpenius und David Beck hat eine Reihe neuer Erkenntnisse erbracht, die eine wesentliche Korrektur und Revision des bisherigen Bildes dieser beiden bedeutenden Meister erforderlich machen. Ohne dass in allen Fällen archivalische Belege erbracht werden konnten, ergibt sich aber aus dem ausgewerteten Material, dass Heinrich Cumpenius zwischen 1530 und 1535 in der Stadt Fulda als Sohn der protestantischen Handwerkerfamilie Compen/Compan geboren wurde, dort die Schule besuchte und sehr wahrscheinlich Kontakt zu dem aus Mühlhausen (Thüringen) stammenden (als verheirateten Priester tätigen) Domorganisten, Orgel- und Instrumentenbauer und Komponisten Laurentius Daum (um 1490–1553) hatte. Ein förmliches Schüler-Verhältnis ist eher unwahrscheinlich, dennoch weist das Tätigkeitsmuster Daums als Organist, Orgel- und Instrumentenbauer, Musiklehrer und Komponist viele Übereinstimmungen mit jenem von Heinrich Cumpenius auf. Erst nach dem Tode Daums wird Cumpenius Fulda verlassen haben; seine Kontakte dorthin blieben aber zeitlebens erhalten.

Ob Cumpenius Mitarbeiter oder Schüler von Herman Raphaelszon Rodenstein Pock in Zwickau und/oder Hans Beck in Großenhain gewesen ist, lässt sich nicht nachweisen. Ein niederländischer bzw. obersächsischer Einfluss ist jedoch wahrscheinlich und spiegelt sich in der ausschließlichen Verwendung der Springlade und einem wie bei den Brüdern Esaias und David Beck bevorzugten Orgeltypus wider. Engere verwandtschaftliche Beziehungen zu Esaias Beck – der sicher jünger als Cumpenius war –, die wegen der Namensgleichheit mit seinem mittleren Sohn Esaias vermutet wurden, bestanden nicht. Zumindest war Esaias Beck nicht Pate des am 2. Adventssonntag 1566 in St. Andreas zu Eisleben getauften Esaias Compenius.

Wann Cumpenius sich in Eisleben niedergelassen und dort Barbara Goerteler, Tochter des Pfarrers Andreas G. (1510–1553) geheiratet hat, ist nicht bekannt: vermutlich zwischen 1557 und 1560. Die Geburtsdaten seiner beiden älteren Söhne Timotheus (der ab 1585 als Organist und Orgelbauer in Oberfranken tätig war) und Heinrich (der 1589/90 beim Bau der Fritzlarer Domorgel mitwirkte), vielleicht auch der bisher nicht identifizierten Mutter des Cumpenius-Enkels Michael Hirschfelder dürften kurz vor und nach 1560 liegen. Als weiteres Taufdatum eines Kindes der Eheleute Cumpenius konnte lediglich dasjenige der Tochter Dorothea am 7. Februar 1571 in Eisleben nachgewiesen werden. Sie war die Mutter des später in Gottorf wirkenden Organisten, Technikers und Baubeauftragten Johannes Hecklauer.

Die Behauptung, Cumpenius habe als Organist an der Trauerfeier für Martin Luther am 19. Februar 1546 mitgewirkt, kann nicht zutreffen, da solche musikalisch ausgestalteten Gedächtnisfeiern erst ab Mitte der 1560er Jahre in Eisleben stattfanden. Vorgesetzter Cumpenius' in Eisleben war neben den Pfarrern (vor allem dem Superintendenten Hieronymus Mencilius) der Kantor Laurentius Kolditz († 1573), der auch als Lehrer an der dortigen Lateinschule tätig war (die Esaias Compenius und seine Brüder besucht haben dürften). Aus dieser Zeit stammen Cumpenius' (verlorener) Traktat *Musica deutsch* und eine (erhaltene) fünfstimmige Komposition für den Erfurter Rat.

Eine eigenständige Tätigkeit als Orgel- und Instrumentenbauer begann Cumpenius nach eigenen Angaben erst um 1570, annähernd gleichzeitig mit dem Beginn der selbstständigen orgelbauerischen Tätigkeit David Becks. Beide müssen sich gut gekannt, gegebenenfalls auch zusammengearbeitet haben, und wahrscheinlich unterhielten auch die Söhne Heinrich und Esaias enge Beziehungen zur Werkstatt David Becks.

1576 tritt Cumpenius als Bürger und Hausbesitzer in Erfurt auf, wenig später (um 1580) ist die Familie nach Nordhausen gezogen. Ob der Grund für diesen Ortswechsel in einer Pestwelle in Eisleben, den sich dort zuspitzenden theologischen Auseinandersetzungen oder der verstärkten Orgelbauerischen Tätigkeit von Beck und Cumpenius lag, die eigene Arbeitsbereiche abgrenzen mussten, lässt sich nicht mehr entscheiden. In Erfurt oder Nordhausen dürften die jüngeren Kinder der Eheleute Cumpenius, darunter der ebenfalls als Orgelbauer tätige Sohn Jacob (der 1617 nach einem Totschlag vermutlich hingerichtet wurde) geboren worden sein. Neben der Organistentätigkeit an St. Nikolai und/oder St. Blasii in Nordhausen und zahlreichen Orgelbauten hat Cumpenius in Nordhausen auch »Instrumente«, also Cembali und/oder Clavichorde, gebaut und große Sorgfalt auf deren äußere Erscheinung und klangliche Qualität verwendet.

In den späten 1580er Jahren erreichte die Orgelbautätigkeit von Heinrich Cumpenius ihren Höhepunkt mit der großen Domorgel in Fritzlar (1588–1590), für die er sogar die Anstellung eines von ihm als ausreichend qualifiziert angesehenen Organisten durchsetzte. Vermutlich erbrechtlich motivierte Auseinandersetzungen mit dem Sohn Esaias, finanzielle Probleme durch Gewährleistungsforderungen des Halberstädter Stiftshauptmanns von Veltheim wegen der als mangelhaft bewerteten Orgel in Harbke und eine offenbar nachlassende Leistungsfähigkeit bewirkten, dass Cumpenius in seinen späteren Lebensjahren vorwiegend als Gutachter bei der Abnahme von Orgeln in Erscheinung tritt. Vermutlich hat er aber bei größeren Arbeiten seiner Söhne bzw. David Becks mitgewirkt. Von seinen mit ausgeklügelten und differenzierten Dispositionen ausgestatteten Orgeln hat sich leider kein Werk erhalten; lediglich im Gehäuse der von seinem Enkel Ludwig Compenius erweiterten Orgel der Predigerkirche in Erfurt lassen sich Reste eines von ihm (1579) erbauten Instruments nachweisen und damit etwas von der Schönheit und der Harmonie im Klanglichen wie in der äußeren Erscheinungsform erahnen, die seine Instrumente ausgezeichnet haben müssen.

Die Lebensdaten Heinrich Cumpenius des Älteren umspannen demnach jene der beiden Brüder Esaias und David Beck, und seine Söhne haben deren und seinem Werk ein je eigenes Gepräge zugefügt, das es schwer macht, individuelle Innovationen und Leistungen hervorzuheben oder auch nur abzugrenzen. Das Zusammenwirken der verschiedenen Mitglieder beider Familien hat einen mitteldeutschen Orgeltypus an der Wende zum 17. Jahrhundert hervorgebracht, der den klangästhetischen Bedürfnissen eines Heinrich Schütz ebenso entgegenkam wie denen seiner organistischen Zeitgenossen von Michael Praetorius bis Samuel Scheidt. Seine grandiose Krönung fand dieser Orgeltypus in der Gröninger Schlossorgel mit ihrem geradezu lexikographischen Register- und Klangfundus und dem überquellenden Dekor des Prospekts. Es blieb dem kongenialen Zugriff Gottfried Fritzsches vorbehalten, die im Keim bei der mitteldeutschen Beck-Compenius-Gruppe angelegten Entwicklungstendenzen mit den Errungenschaften der frühbarocken norddeutschen Orgel Hamburger Prägung zu verschmelzen und zu voller Blüte zu bringen.

Anhang

Orgelbauten der Familien Beck und Compenius

| Vorname, Name, Lebensdaten | Ort | Bauzeit | Umfang, Besonderheiten | Literatur ¹⁹⁶ |
|--|---|----------------|----------------------------|------------------------------------|
| Hans Beck, † vor 1560 | Halle, Marienkirche | 1514–1517 | Neubau | Serauky 248; Behrens 603 |
| | Delitzsch | 1520 | Große u. kleine Orgel | Werner, 1918, 554; Serauky 248 |
| | Oschatz, St. Aegidien | 1555/56 | Neubau | Serauky 248 |
| | Delitzsch | 1557 | Beratung Umbau | Werner, 1918, 554 |
| Anton Beck, † 1563 | ? Halle, Marktkirche | 1558/61/65 | Erweiterung | Serauky 210, 247 |
| | Delitzsch | 1560 | Umbau, Erweiterung | Werner, 1918, 554; Serauky 248 |
| Esaias Beck (1554 Alumnum Schulpforta), † 8. 4. 1587 | Halle, Moritzkirche | (1560?) 1569! | Neubau | Serauky 212, 249; Haacke 1942, 213 |
| | Löbejün | 1564 | Neubau (mit H. Cumpenius?) | Serauky 248; Behrens 603 |
| | Naumburg, Dom | 1568 | | Haacke 1942, 213; Behrens 603 |
| | Halle, Moritzkirche | 1569 | | Behrens 603 |
| | Halle, Marktkirche | 1568/70/72/78 | Reparaturen | Serauky 210 |
| | Aken (Elbe) Unser Lieben Frauen | 1571 | | Behrens 603 |
| | Halle, St. Ulrich | 1573 | Neubau | Serauky 212, 249 |
| | Altenburg, Stadtkirche | 1573/74 | | Behrens 603 |
| | Aschersleben, St. Stephan | 1574–1577 | Reparaturen | Serauky 249, Anm. 2; Behrens 603 |
| | Großenhayn, Stadtkirche | 1576 | Erweiterung | Behrens 603 |
| | Bitterfeld | 1579/80 | Neubau | Serauky 249; Behrens Sp. 603 |
| | Naumburg, Dom | 1577/80/83 | Reparaturen | Serauky 249 |
| | Leipzig, Nicolai | 1580/1581 | Reparatur | Serauky 249; Behrens 604 |
| | Greiffenberg (Schlesien), ev. Stadtkirche | 1582 (Vertrag) | II/18 | Haacke, 1942, 215; Behrens 604 |
| | Halle, Marktkirche | 1584/86/87 | Vorarbeiten Neubau | Serauky 212 |

¹⁹⁶ Abkürzungen: Serauky (wie Anm. 31 sowie Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*. Zweiter Band, Erster Halbband. *Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*. Halle/Saale-Berlin, 1939); Behrens (wie Anm. 1); Arno Werner; *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*, in: AfMw 1 (1918), S. 535–564; Walter Haacke, *Orgelbauten im Zeitzer und Naumburger Dom*, in: AfMw 7 (1942), S. 209–217; Hobohm 1985 (wie Anm. 5); Hobohm 1978 und 2008 (wie Anm. 101); Schneider (wie Anm. 2); Klorz (wie Anm. 2); Lobenstein (wie Anm. 82); Thiele (wie Anm. 119); Schlepphorst (wie Anm. 2); Dippold (wie Anm. 96); Rehm (wie Anm. 99); Mahrenholz (wie Anm. 117). Kürzel wie S. (Seite) oder Sp. (Spalte) sind weggelassen. In der Spalte »Umfang, Besonderheiten« sind die Werke durch römische Zahlen I und II bzw. durch OW (Oberwerk), BW (Brustwerk), RP (Rückpositiv) und P (Pedal) abgekürzt; Zahlen ohne weitere Hinweise geben die Anzahl der Register pro Werk an.

| | | | | |
|--|-----------------------------|---|--|--|
| David Beck, um 1540–1603/06? | Halberstadt, St. Johannis | 1579 (?) um 1590 | Neubau? Positiv | Behrens 604; AEKMD 444/46 |
| | Helmstedt, St. Stephani | 1583/84 | Um-/Neubau?, 36/II/P | Behrens 604 |
| | Halle, Marktkirche | 1587/88 | Neubau (mit Volkmar Wendt) | Serauky 213; Behrens 604 |
| | Mühlhausen (Thüringen), BMV | 1588 | Reparaturen | Behrens 604 |
| | Löbjeün, Stadtkirche | 1588–1591 | 26 Register | Behrens 604 |
| | Wernigerode, St. Silvestri | 1589 | | Hobohm 53 |
| | Halberstadt, St. Martini | um 1570/85 | Neubau, 39 Reg. | Serauky 214; Hobohm 1985, 53; Behrens 604 |
| | Gröningen | 1592–1596 | II/P, Neubau, 59 Register | Serauky 214; Behrens 604 |
| | Ostrau | 1592 | Umsetzung Positiv Harbke | Hobohm 53 |
| | Schlosskirche Hessen | 1593 | | Behrens 604 |
| | Halle, Marktkirche | 1597 | Einbau eines Positivs | Serauky 211, 214, 215; Behrens 604 |
| | Heringen bei Nordhausen | 1600 | Aufstellung einer alten Orgel | Behrens 604 |
| | Langeln bei Wernigerode | 1601 | | Behrens 604 |
| Heinrich Cumpenius | | | | |
| (um 1530/35–2.5.1611) | | | | |
| Verschiedene Orte | Ab 1570 | Eigenständige Tätigkeiten | StüAFZ A Ia Fsc. 1, 1588 | |
| Erfurt, Prediger-Kirche | 1572, 1579 | Neubau (II/P) | Schneider 14; Klotz 1591 | |
| Gebese, Laurentiuskirche | 1576 | Neubau für 210 Gulden | Lobenstein 218 | |
| Könnern, St. Wenzeslaus | 1575?, 1580/82 | Umbau, Erweiterung (II/P, 16) | Schneider 14; | |
| Neindorf bei Oschersleben | um 1586 | Renov., Neubau einiger Stimmen | Hobohm 1978, 27 | |
| Derenburg | um 1586 | Neubau | Hobohm 1978, 27, 30 | |
| Wallhausen bei Sangerhausen | um 1586 | Neubau (Zuschreibung) | Hobohm 1978, 27 | |
| Harbke | 1587 | Neubau | Hobohm 1978, 27–30 | |
| Burg Honstein? Graf von Honstein | 1588 | Anwesenheit erfordert | LHASA H Harbke, Nr. 1986, fol. 18 ^v | |
| Hettstedt (gemeinsam mit Esaias C.) | 1589 | Umbau, Rückpositiv | Schneider 14; Hobohm 1978, 27 | |
| Fritzlar, St. Petri | 1588–1590 | Neubau, OW+BW/RP/P, II/P, 33 Reg | Thiele 64; Schneider 14 | |
| Altenburg, Schlosskirche | 1593 | Umbau, gemeinsam mit Heinrich C. jr. | Schlepphorst 1439 | |
| Gröningen | 1596 | Gutachter | Hobohm 1985, 53–57; Behrens 604 | |
| Eisleben | 1596 | Gutachter | Schneider 14 | |

| | | | |
|---------------------------------|------------|--|--|
| Sondershausen | 1603 | Gutachter | Schneider 14 |
| Frankenhausen | 1606 | Bewerbung als Organist u. Orgelbauer | Schlepphorst 1439 |
| Timotheus Compenius | | | |
| (vor 1569 – um 1608) | | | |
| Bayreuth | 1593/1596 | Erweiterung | Schneider 9; Dippold 52 |
| Eggolsheim | 1594 | | Schlepphorst 1439; Dippold 52 |
| Waischenfeld | 1594 | | Dippold 52 |
| Creußen | 1597/99 | Neubau | Dippold 53 |
| Bayreuth, Spitalkirche | 1599 | | Dippold 53 |
| Hof, St. Michael | 1605/1607 | Neubau, II/P, 21 | Schneider 9; Dippold 53 |
| Esaias Compenius | | | |
| (Nov. 1566 – 1617) | | | |
| Harbkke | 1587 | Mitarbeit?, Positiv | Hobohm 2008, 41 |
| Hertstedt | 1589 | Mitarbeit, Umbau, Rückpositiv | Schneider 18; Schlepphorst 1440 |
| Magdeburg, St. Katharinen | Um 1590 | Neubau | Schneider 19 |
| Dönstedt | Um 1600 | Vertrag | Hobohm 2008, 41 |
| Halberstadt | 1603 | »etzliche Arbeiten« | Stadtarchiv Kroppenstedt, Fach 40 Nr. 8, fol 12 |
| Sudenburg | Um 1603 | Vollendung 1606 durch Heinrich C. jr. | Schneider 19; Hobohm 2008, 41 |
| Kroppenstedt | 1603–1613 | Neubau | Schneider 19f.; Rehm passim |
| Gröningen | 1603 | Reparatur | Schneider 19 |
| Wolfenbüttel | 1605 | Neubau | Hobohm 1985, 57 |
| Schloss Hessen | 1605–1610 | Neubau: II/P, 27 | Schneider 22f. |
| Kloster Michaelstein | 1612 | Reparatur, Umbau? | Stadtarchiv Kroppenstedt, Fach 40 Nr. 8, fol. 58. |
| Bückeberg | 1613–1615; | Neubau: III/P, 33 Vollendung durch Sohn Adolph | Schneider 34f. |
| Schloss Frederiksborg, Dänemark | 1617 | Aufstellung Schlossorgel Hessen | Schneider 25 |
| Heinrich Compenius II | | | |
| (vor 1560 – 22. 9. 1631) | | | |
| Bitterfeld | 1595 | Reparatur | Serauky 250 |
| Schleiz, Berg- u. Stadtkirche | 1599 | Neu- u. Umbau | Schneider 40 |
| Fritzlar, Dom St. Petri | 1588–1590 | Mitarbeit bei Heinrich C. sen. | Klotz 1592 |
| Hildesheim | 1599 | Reparatur | Klotz 1592 |

| | | | |
|------------------------------|------------|--|---|
| Schraplau | 1599 | Reparatur | Schneider 41 |
| Schmiedeberg | 1599 | Reparatur | Schneider 41 |
| Lobenstein | 1599 | Reparatur | Schneider 41 |
| Saalburg | 1599 | Reparatur | Schneider 41 |
| Delitzsch | 1596/98 | Umstellung Chorton, Erweiterung | Werner 1918, 554, 561; Serauky 250, 251 |
| Gera | 1598 | Neubau | Serauky 251 |
| Magdeburg, Dom | 1604/05 | Neubau, II/P, 42 Register | Serauky 251 |
| Riddagshausen, Kloster | 1610 | Neubau | Serauky, 1939, 171 |
| Glauchau, St. Georg | 1612 | Neubau | Serauky 254; Serauky 1939, 167 |
| Merseburg, Dom | 1616 | Reparatur | Serauky 254; Serauky, 1939, 171 |
| Markranstädt, Stadtkirche | 1617 | Neubau | Serauky, 1939, 172 |
| Leipzig, Pauliner-Kirche | um 1626 | Reparatur | Serauky 254; Serauky, 1939, 172 |
| Oschatz, St. Aegidien | 1627 | Reparatur | Serauky, 1939, 172 |
| Leipzig, Thomaskirche | 1630 | Reparatur der kleinen Orgel | Serauky 254 |
| Zeitz, Dom | 1628? 1631 | Reparatur | Haacke, 1942, 212, 216 |
| Duderstadt | Vor 1597 | Reparatur | Schneider 13; Mahrenholz 147 |
| Sorau/Breslau, | 1597 | Abschluss des Orgelbaus von M. Hirschfeld | Schneider 13; Mahrenholz 147 |
| Maria-Magdalenenkirche | | | |
| Guhrau | 1604 | Reparatur | Schneider 13; Schleppehorst 1443 |
| Wolfenbüttel, Schlosskapelle | 1608 | Reparatur | NSStAWF, Best. 17 III Alt Nr. 66a II fol. 204 ^v . |
| Staffelstein | 1615 | Reparatur | Dippold 53 |
| Kloster Derneburg bei Holle | 1616–1617 | Neubau | Mahrenholz 152f. |

Jacob Compenius
(vor 1570–1617)

Symbolische Kommunikation und musikalische Repräsentation

Der Friede von Nijmegen (1679) im Spiegel zeitgenössischer Kompositionen

Markus Rathey

Eine strikte Trennung von geistlicher und weltlicher Sphäre ist in der vormodernen Gesellschaft kaum möglich. Die Lutherische Zweireichelehre¹ garantierte nur oberflächlich eine Trennung von weltlicher und säkularer Einflussosphäre, da beide Bereiche Teil eines theologisch legitimierten Weltbildes waren und so Vertreter beider »Reiche« ihre Position als durch Gott legitimiert ansehen konnten²; jedoch waren auch beide in ihrem Handeln gegenüber Gott verantwortlich³. Nicht zuletzt sorgten realpolitische Notwendigkeiten wie das in der Reformation etablierte landesherrliche Kirchenregiment⁴ dafür, dass eine strukturelle und organisatorische Separierung beider Sphären nicht möglich war. Die durch die Reformation und die darauf folgende Konfessionalisierung vorbereitete Privatisierung der Religion (und damit tatsächlich eine Trennung von Religion und Politik) sollte erst später im ausgehenden 18. und deutlicher im 19. Jahrhundert verwirklicht werden⁵. Im 17. Jahrhundert hingegen war der Einfluss des Lutherischen Verständnisses der beiden »Reiche« sowie ihrer direkten Abhängigkeit noch lebendig und die vor allem durch Theologen wie Johann Arndt geprägte Frömmigkeitsbewegung des frühen 17. Jahrhunderts sollte die religiöse Determinierung des alltäglichen Lebens (wie auch der Politik) noch stärker betonen. So stellt etwa Wolfgang Sommer in einem Vergleich zwischen Luthers und Johann Arndts Obrigkeitsverständnis fest⁶:

1 Vgl. Kurt Nowak, *Zweireichelehre. Anmerkungen zum Entstehungsprozess einer umstrittenen Begriffsprägung und kontroversen Lehre*, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 78 (1981), S. 105–127.

2 Vgl. Albrecht Beutel, *Biblischer Text und theologische Theoriebildung in Luthers Schrift »Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei« (1523)*, in: ders., *Reflektierte Religion. Beiträge zur Geschichte des Protestantismus*, Tübingen 2007, vor allem S. 25–33.

3 Charakteristisch für Luthers theologisches Verständnis des Herrschers sind etwa seine Ausführungen im Widmungsbrief zur Danielübersetzung an den sächsischen Kurprinzen Johann Friedrich von 1530, in dem er empfiehlt, das Buch Daniel als Fürstenspiegel zu lesen (Martin Luther, *Deutsche Bibel XI, Abt. 2*, Weimar 1960, S. 384–385: »Denn ynn diesem kan ein Fürst lernen, Gott fürchten und vertrauen, Wenn er sihet und erkennet, das Gott die frumen Fürsten lieb hat, und so gnediglich regiert, gibt yhn alles glück und heil, Widerumb, das er die bösen Fürsten hasset, zorniglich stürtzt und wüst mit yhn umbehet. Denn hie lernt man, das kein Fürst sich sol auff seine eigen macht odder weisheit verlassen, noch damit trotzen und pochen, Denn es stehet und gehet kein Reich noch regiment ynn menschlicher krafft odder witze, Sondern Gott ists allein, der es gibt, setzt, helt, regirt, schutzt, erhelte, und auch weg nimpt, Inn seiner hand ists alles gefasset, und schwebt ynn seiner macht, wie ein schiff auff dem mehr, ia wie eine wolcken under dem himel.«

4 Vgl. Gunter Zimmermann, *Die Einführung des landesherrlichen Kirchenregiments*, in: Archiv für Reformationsgeschichte 76 (1985), S. 146–168.

5 Vgl. zu diesem Prozess Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt 1990, S. 67.

6 Wolfgang Sommer, *Gottesfurcht und Fürstenherrschaft. Studien zum Obrigkeitsverständnis Johann Arndts und lutherischer Hofprediger zur Zeit der altprotestantischen Orthodoxie*, Göttingen 1988 (= *Forschungen zur Kirchen und Dogmengeschichte* 41), S. 201.

Diente bei Luther die Verantwortung der Obrigkeit für Leib und Gut vor allem dazu, um ihre weltlichen Pflichten als gottgewollt vor papistischen und schwärmerischen Angriffen zu sichern, so bedeutet die Verantwortung der Obrigkeit für den Leib des Menschen bei Arndt, daß ihr Handeln die äußere Ermöglichung für die Herrschaft Christi im Inneren des Menschen darstellt. Auch das Leiblich-Äußere muß aber vom Leib Christi durchdrungen sein, um das Ganze des Menschseins unter die Herrschaft Christi zu stellen. Er werden also gerade ihre christlichen Aufgaben damit betont.

Gerade im 17. Jahrhundert, mit seinen konfessionell motivierten (oder zumindest legitimierten) kriegerischen Auseinandersetzungen (allen voran dem Dreißigjährigen Krieg), ist die Interdependenz von geistlicher und weltlicher Sphäre noch allerorten spürbar. Ein geradezu paradigmatisches Beispiel für die Verschränkung der beiden Ebenen im Bereich der Musik bietet Heinrich Schütz' doppelchörige Motette für den Kurfürstentag in Mühlhausen 1627, *Da pacem, Domine* (SWV 465)⁷. Während der eine Chor die Bitte um Frieden, »Da pacem, Domine«, vorträgt, begrüßt der zweite Chor die Kurfürsten, von deren Verhandlungen man sich das baldige Ende eines bereits neun Jahre währenden Krieges erhoffte. Das in der Tradition der Staatsmotette stehende Stück führt vor Augen, dass die Verwirklichung des Friedens, um den man Gott bat, von der politischen Umsetzung durch die weltlichen Herrscher abhängig war; sie wirkten als »Stellvertreter« Gottes und verwirklichten die an Gott gerichtete Friedensbitte. Schütz' Motette ist damit mehr als eine kompositorische Spielerei, sondern sie verkörpert in ihrer doppelchörigen Gegenüberstellung das in dieser Zeit maßgebliche Verständnis der beiden »Reiche«. Die greifbare Verschränkung von geistlicher und weltlicher Sphäre wird vor allem in der Mehrtextigkeit deutlich, die den religiösen mit dem politischen Text verknüpft.

Die Polytextualität in Schütz' Motette ist nur äußerer Indikator der (theologisch reflektierten wie begründeten) Interdependenz von geistlicher und weltlicher Sphäre im 17. Jahrhundert. Diese Durchdringung wird, wie bereits in der oben genannten Motette, vor allem in Krisenzeiten sichtbar, in denen göttliche und weltliche Hilfe zugleich erhofft wurde. Zwar stellt unter den Krisen des 17. Jahrhunderts der Dreißigjährige Krieg mit seinen europaweiten Verwüstungen andere Kriege zweifelsohne in den Schatten, jedoch waren auch die Jahre nach dem Westfälischen Frieden von 1648 keineswegs geprägt von Ruhe und Beschaulichkeit. Vielmehr zogen zahlreiche weitere Kriege und kleinere Auseinandersetzungen weite Teile Deutschlands und Mitteleuropas in Mitleidenschaft. Selbst wenn in einem Territorium keine Kampfhandlungen stattfanden, so konnte es doch durch Truppenbewegungen, Einquartierungen und Kontributionszahlungen negativ betroffen sein. Auch diese Krisen wurden theologisch reflektiert und haben zum Teil in der Musikgeschichte ihre Spuren hinterlassen.

⁷ Dazu Stefan Hanheide, *Musikalische Kriegsklagen aus dem Dreißigjährigen Krieg*, in: Klaus Bußmann u. H. Schilling (Hrsg.), *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, Textband II (Kunst und Kultur) zur Europaratsausstellung 1998 in Münster und Osnabrück, Münster 1998, S. 440–441, sowie den rezeptionspsychologisch ausgerichteten Aufsatz von Bernd Oberhoff, *Die doppelchörige Motette Da pacem, Domine von Heinrich Schütz – eine »politische« oder eine »psychologische« Musik? Ergebnisse eines Gruppenassoziationsexperiments*, in: ders. (Hrsg.), *Das Unbewusste in der Musik*, Gießen 2002, S. 103–137.

I

Zu den Kriegen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die auch Mitteleuropa betrafen, zählt die Auseinandersetzung zwischen Frankreich und den Niederlanden (einschließlich ihrer Verbündeten), die in den Friedensschlüssen von 1678 und 1679 ihren (vorläufigen) Abschluss fand⁸. Der als »Friede von Nijmegen« in die Geschichte eingegangene Friedensschluss wurde daher auch in Thüringen und Sachsen feierlich begangen. Eberhard Möller hat bereits vor einigen Jahren auf die Feierlichkeiten in Dresden aufmerksam gemacht, die in einem zehntägigen »Dank- und Freudenfest« gipfelten⁹. Es wurden dabei unter anderem Kompositionen von Heinrich Schütz und Vincenzo Albrici aufgeführt. Die zeitgenössischen Quellen gestatten es, sowohl die Gottesdienste als auch Teile der weltlichen Feierlichkeiten zu rekonstruieren und es zeigt sich, dass sie neben ihrer geistlichen Funktion als Dankfest für den Frieden auch als Demonstration der kulturellen und politischen Macht des sächsischen Hofes in Dresden zelebriert wurden. Das Faktum, dass auch eine Komposition des sächsischen Kurfürsten Johann Georg II. selbst aufgeführt wurde¹⁰, trug noch ein Übriges zu dieser Demonstration bei, da der Kurfürst in diesem Akt symbolischer Kommunikation nicht nur die kulturelle Potenz seiner Herrschaft, sondern mehr noch seine eigene Partizipation an diesem Symbol fürstlicher Macht demonstrieren konnte.

Die Feierlichkeiten am Dresdner Hof stellten jedoch nur einen Teil jener kulturellen und musikalischen Aktivitäten dar, mit denen der Friedensschluss von Nijmegen begrüßt wurde. Andreas Kraut, Lehrer am Dresdner Lyceum und kaiserlich gekrönter Poet, veröffentlichte etwa ein Gelegenheitsgedicht, basierend auf dem Text »Nun danket alle Gott« (Sirach 50, 24–26). Die neun im Druck erschienen Strophen verbinden in gewohnter Weise den Dank für den geschenkten Frieden mit dem Lob des Sächsischen Kurfürsten, der hier in der Gestalt Salomos, des paradigmatischen weisen Herrschers des Alten Testaments, erscheint. Die erste und letzte Strophe mögen als Beispiel genügen¹¹:

1. Nun dancket alle GOTT /
dem starcken HERren Zebaoth /
Der grosse Dinge thut an allen Enden
und weiß das Unheil abzuwenden;
Seid rüstig und bedacht /
des Höchsten Nahmen hoch zu preisen /
dann auch mit Engel-süssen Weisen
zu rühmen seine Wunder-Macht.

9. Rufft alle mit mir so:
Glück unsern theuren SALOMO!
GOTT laß uns dessen Schutz fortan geniessen /
Ihm müsse lauter Segen spriessen!
So sind wir billig froh /
und wünschen: JOVA lasse wachsen
den Rauten-Stamm der Helden-Sachsen
Sammt unsern theuren SALOMO!

8 Zur Ikonographie des Friedens von Nijmegen vgl. Hans-Martin Kaulbach, *Europa in den Friedensallegorien des 16.–18. Jahrhunderts*, in: Klaus Bußmann u. Elka A. Werner, *Europa im 17. Jahrhundert: Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 67–68.

9 Eberhard Möller, *Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici. Das »Danck- und Freuden=Fest« vom 2. November 1679 und »wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages in der Churfl. Schloßkirchen zu Dresden gehalten worden«*, in: *JbMBM* 1999 (2000), S. 51–58.

10 Möller (wie Anm. 9), S. 53f.; bei der Komposition aus der Feder von Johann Georg II. handelte es sich um eine Vertonung des 117. Psalms »Laudate Dominum omnes gentes«.

11 Andreas Kraut, *Nun dancket alle GOTT / Der uns erlöst aus Noth! Als Der Durchlauchtigste Fürst und Herr / Herr Johann George der Ander / Hertzog zu Sachsen [...] und Chur-Fürst [...] Für den im gantzen Römischen Reiche / wieder-verliebened FRIEDEN / am 2. Novembris des 1679sten Heil-Jahrs / ein allgemeines hochfeyerliches Danck-Fest angeordnet und angestellet [...]*, Dresden 1679.

Es ist nicht bekannt, wann und wo dieser Dankgesang erklungen ist. Dasselbe gilt für ein zweites Beispiel, gedichtet (und wohl auch komponiert) von Constantin Christian Dedekind, einem der führenden Lieddichter und -komponisten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er hatte bei dem Schützschüler Christoph Bernhard studiert und nach dessen Weggang nach Hamburg von 1666–1675 die Position eines Konzertmeisters an der Dresdner Hofkapelle übernommen¹². Im Zuge der immer heftiger werdenden Spannungen zwischen den deutschen und den mehr und mehr dominierenden italienischen Mitgliedern der Hofkapelle trat er von seinem Posten zurück. Seine *Dank- und Loob-Lieder* zum Frieden von 1679 entstanden somit außerhalb offizieller Dienstverpflichtungen am Dresdner Hof¹³.

In drei Liedern paraphrasiert Dedekind die kurfürstliche Ausschreibung zum Friedensfest, begrüßt den Frieden (»GOTT Loob! der Fried ist da!«) und feiert schließlich den »Tod« des Krieges (»GOTT Loob! Bellon« ist tot!»). Noch deutlicher als Kraus gestaltet Dedekind seinen Beitrag als Herrscherlob. Hier mögen als Beispiel wiederum die erste und letzte Strophe des zweiten Liedes genügen¹⁴:

- | | |
|--|---|
| <p>1. GOtt Loob! der Fried ist da! der deutsche Salomon/ Der/durch des Höchsten Schuzz/ den hohen Rauten Trohn In Sicherheit besässen/ Hat/Zeit der Friede kahn in Schwang/¹⁴ Der Friedens Lust/sein Lebenlang/ Zu keiner Zeit vergässen.</p> | <p>7. GOtt Loob! der Fried ist da! Die Pfeiffen lüdeln laut/ Der Pauker wirbelt kraus' auf seiner Kälber-Haut/ Die Friedens-Fahnen flügen. Es kämpfen die Trompeten schon/ Nach eingestrichnem Krieges-Lohn/ Ums Friedens Lust-Vergnügen.</p> |
|--|---|

Dedekinds Lieder (wie auch die von Kraus) spiegeln nicht nur die Friedensfeierlichkeiten, wie sie außerhalb der offiziellen höfischen Zeremonien begangen wurden, sondern sie reflektieren in charakteristischer Weise das Friedens- und Obrigkeitsverständnis, das auch den Hintergrund für die Kompositionen von Schütz und Albrici bildet, die bei den Festgottesdiensten erklingen sind.

In der nahe gelegenen Residenzstadt Zeitz, Sitz des Herzogtums Sachsen-Zeitz, einer Sekundogenitur, die 1652 aus der Teilung Kursachsens hervorgegangen war, beging man ebenfalls am 2. November 1679 ein Friedensfest, wenngleich in bescheidenerem Rahmen als am Dresdner Hof. Neben amtlichen Anordnungen, die den Verlauf des Festes regelten¹⁵, erschien auch hier eine Sammlung mit Liedern – verfasst von dem aus Zeitz stammenden Theologen und Dichter Andreas Walther (1629 bis

¹² Zu Dedekind vgl. Wolfgang Herbst, *Das »Grosse Dedekind-Gesangbuch« (Hofgesangbuch von 1694) und der frühe Pietismus in Dresden*, in: SJB 23 (2001), S. 83–97.

¹³ Constantin Christian Dedekind, [...] *Drei Dank- und Loob-Lieder/ bei [...] HERRN Johann Georgens Des Andren/ Herzogs zu Sachsen [...] und Kuhr-Fürstens [...] Wegen [...] fröhlich erhaltenen lieben Friedens/auff 2. Winter-Monats 1679. herrlich abgestallten Freuden-Festes/ herzlich abgestimmt [...]*, Dresden 1679.

¹⁴ Der gedruckte Text hat hier als Marginalie die Zahl 1650 und Verweis auf das Ende des Dreißigjährigen Krieges, das in Sachsen erst 1650 gefeiert wurde.

¹⁵ *Anordnung/Welcher massen wegen hier und dar einreissenden bösen Seuchen/ und anderer göttlichen Zorn-Zeichen/ auff den 24. Tag Octobris, [...] dieses lauffenden 1679. Jahres/ ein Fast- Buß- und Bet-Tag/ Den folgenden Freytag [...] den 31. Octobr. Das Gedächtnüs des wieder auffgegangenen Evangelii/ Und denn auff den 2. Novembr. [...] wegen des [...] getroffenen Friedens Ein Lob- und Danck-Fest [...] gehalten werden soll*, Zeitz 1679; sowie: *Notul, Wie Auff sonderbare gnädigste Verordnung Der Friede/ zwischen Röm. Käyserl. Majestät und heil. Röm. Reich/ und den anderen Kronen und Potentaten/ unlängst getroffen/ Am 19. Sonntag post Trinitatis, nach den Predigten/ als in einer Vor-Dancksagung/ öffentlich soll abgekündigt werden*, Zeitz o. O. [1679].

1695) –, die den Friedensschluss feierlich begehen: *Drey Danck- Lehr- und Sontags-Lieder / auf das wegen getroffenen Friedens gnädigst angeordnete Lob- und Danck-Fest / und den XX. Sontag Trinit. A. 1679. als daran es sol gefeyret werden / Nach Anleitung der ordentlichen Evangelischen und Epistolischen Texte und zweyer [...] Danck- und Lehr-Predigten / Einfältig [...] gerichtet und verfasst [...]*, Zeitz 1679.

Weitere Quellen zu den Friedensfeierlichkeiten sind etwa aus der sächsischen Sekundogenitur Weißenfels¹⁶ wie aus Nürnberg vorhanden¹⁷, und die Liste mit Anordnungen, Dichtungen und Kompositionen zum Frieden von Nijmegen ließe sich mühelos fortsetzen.

II

Zahlreiche musikalische Quellen sind für jene Stadt überliefert, für die Schütz 1627 seine zu Beginn erwähnte doppelchörige (und doppeltextige) Friedensmotette komponiert hatte. Das thüringische Mühlhausen, obgleich Freie Reichsstadt, gehörte kaum zu den Machtzentren Mitteldeutschlands, sondern stand im Schatten einflussreicherer Fürstentümer. Dennoch hatte die Stadt im 17. Jahrhundert eine florierende Musikkultur, und auch in politischer Hinsicht beging man Feierlichkeiten wie den Frieden mit einem gewissen Stolz und Selbstbewusstsein¹⁸. Aus dem Jahr 1679 sind mehrere Kompositionen erhalten, die über die Stimmung in der Stadt sowohl vor dem Friedensschluss als auch danach Auskunft geben. Überdies enthalten auch die zeitgenössischen Chroniken Berichte über die Wahrnehmung des Krieges in der Freien Reichsstadt wie auch über die Feier des Friedens am 1. Advent 1679.

Ab 1675 waren in der Stadt hannoversche Soldaten stationiert, die von den Einwohnern nicht nur verköstigt werden mussten, sondern darüber hinaus auch für Unruhe in der Stadt sorgten. Zeitgenössische Chroniken berichten: »Während der Einquartierung gab es häufig Streit zwischen den Soldaten und der Bürgerschaft, dass auch auf beiden Seiten verschiedene Personen sind getötet worden.«¹⁹ Überschreitungen dieser Art wiederholten sich in den folgenden Jahren mehrfach. Es ist daher verständlich, wenn die Chroniken nach vollzogenem Friedensschluss und dem Abzug der Soldaten in erleichtertem Ton berichten²⁰:

Den 22. November mußten die Hannoveraner das Quartier räumen und marschieren, worüber eine große Freude in Stadt und Dörfern war; sie haben uns 4 Jahre und 2 Monate

16 Johannes Riemer, *Rede-Spiel Der Erlösten Germania. Als das mit Krieg verwirrete Europa Das Edle Friedens Kleinod Nunmehr wieder überkommen Und [...] Hr. Augustus [...] Herzog zu Sachsen [...] In seinen Erblanden den 2. Novembr. dieses 1679. Jahres Ein allgemeines Friedens-Fest angesetzt Und [...] Die [...] erreichte Vollkommenheit Seiner [...] Augustus-Burg Zu Weißenfels [...] bestetigte Wird mit denen alda Studirenden Zum Erstenmal gedachten 6 November, zum Andernahl aber den 10 dito auffgeführt werden [...]*, Weissenfels 1679.

17 *Christ-schuldiges Danck-Gebet: Welches in der Stadt Nürnberg / und dero Gebiet / auf dem Land / uf das / nechst-künftigen Sonntag / den 31. Augusti dieses lauffenden 1679sten Jahrs / angestellte Danck-Fest / Wegen des / zwischen Den höchsten Potentaten der Christenheit / getroffenen allgemeinen Friedens / zu gebrauchen*, Nürnberg 1679.

18 Zur Mühlhäuser Musikkultur im 17. Jahrhundert vgl. Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle (1625–1673). Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, sowie ders., *Außenwirkungen des Mühlhäuser Musiklebens im 17. Jahrhundert*, in: Mühlhäuser Beiträge 18 (1995), S. 71–76; ders., *Auswärtige Musiker in Mühlhausen. Kulturkontakte im Umfeld des Dreißigjährigen Krieges*, in: Mühlhäuser Beiträge 23 (2000), S. 121–126.

19 Reinhard Jordan, *Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen III, 1600–1770*, Mühlhausen 1906, S. 123, zum Folgenden ebd., S. 123–126.

20 Ebd., S. 127.

grausam geschoren, nämlich ein Vierteljahr das ganze Regiment und die übrige Zeit immer 5–7 Compagnien, die lagen in der Stadt und auf den Dörfern. Den 23. November, war der Tag nach dem Abmarsch, des Sonntags, als an welchem das große Dank- und Freudenfest verkündet wurde, welches an andern Orten schon längst gehalten worden, hier aber wegen des Volks ist aufgehalten worden, indem unsere Stadt den Frieden bisher noch nicht genossen; nun aber ist es auf den 30. November, als den ersten Advents-Sonntag gehalten worden.

Die Friedensfeste in Dresden und Zeitz hatten bereits am 2. November stattgefunden. Die Verzögerung in Mühlhausen belief sich damit auf etwa vier Wochen. Ehe jedoch im November die Vorbereitungen getroffen wurden und noch bevor die Musiker in Mühlhausen ihre Kompositionen für die Feierlichkeiten anfertigten, schlugen sich Friedenssehnsucht und die Hoffnung auf ein baldiges Ende des Krieges bereits in einer Komposition nieder, die der Organist an der Kirche Divi Blasii, Johann Georg Ahle (1651–1706), im Januar 1679 zur Einführung des neuen Rats komponierte²¹. Die Einführung des Rats wurde jeweils mit einem Gottesdienst begangen, spätestens seit 1651 wurde zu dieser Gelegenheit eine großformatige Komposition in Auftrag gegeben, die traditionell vom Organisten an Divi Blasii komponiert wurde²². Johann Sebastian Bachs Kantate *Gott ist mein König* (BWV 71) sollte mehrere Jahrzehnte später, im Jahre 1708, zu demselben Anlass entstehen²³.

Die funktionale Verwandtschaft zwischen Bachs Ratswahlkomposition und derjenigen Ahles lässt die Unterschiede um so deutlicher hervortreten. Während der Text von Bachs Kantate einen vorwiegend positiven und feierlichen Charakter hat, werden bei Ahle die Zustände in Mühlhausen in negativen Zügen gezeichnet, und es wird unmittelbar deutlich, in welchem Ausmaß Einquartierungen die Stadt in Mitleidenschaft gezogen haben. Selbst wenn zu dieser Zeit Lyrik nicht als Medium zum Ausdruck individueller Emotionen dient und die Dichtung mit den Stereotypen der zeitgenössischen Rhetorik operiert, so ist doch mentalitätsgeschichtlich hinter dieser Stereotypik durchaus das Verlangen nach Frieden auszumachen:

Tutti

Ach! wenn wird in unsern Landen wiedrüm ruhe sein vorhanden?

Ach! wenn wird der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder?

Cantus/Altus

Hat der HErr denn gantz und gar nun vergessen seiner schaar?
sol uns denn nun immerdar drücken angst und kriegsgefahr?

Tenor

Wohl dem, der in Not und Fahr auf Gott harret immerdar!
Denn Er wird sein arme Schaar nie vergessen gantz und gar.

21 Zu Ahles Biographie und Werk vgl. die Einleitung zu Johann Georg Ahle, *Schriften zur Musik*, hrsg. von Markus Rathey, Hildesheim 2008, S. 2–6.

22 Spätestens ab 1658 wurde die Komposition auch gedruckt, siehe Rathey (wie Anm. 18), S. 131.

23 Vgl. zu Bachs Kantate Daniel R. Melamed, *Der Text der Kantate »Gott ist mein König« (BWV 71)*, in: Christoph Wolff (Hrsg.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum*, Leipzig 1999, S. 160–172.

Tutti

Ach! wenn wird in unsern Landen wiedrüm ruhe sein vorhanden?

Ach! wenn wird der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder?

Cantus/Altus

Eile doch/HErr Zebaoht/ uns zureissen aus der noht:

hilf uns/o du treuer Gott/eh wir werden gantz zu spott.

Tenor

Nimmer wird zu schand' und spott/wer ie traut und baut auf Gott:

Er befreit uns aller noht/Er/der starke Zebaoht.

Tutti

Ach! wenn wird in unsern Landen wiedrüm ruhe sein vorhanden?

Ach! wenn wird der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder?

Bass

1. Sei still' und unverzaget/du meine wehrte schaar;
und erhöre/was dir saget dein Retter aus gefahr
2. Dieweil dir deine sünden nun sind von hertzen leid;
so soltu auch empfinden genad' und gütigkeit.
3. Ich wil dich wieder letzen/mein Volk/nach deiner pein:
wil dich mit ruh' ergetzen/daß du solt frölich sein.
4. Es sol nicht mehr so plagen dich deiner feinde grim:
Ich wil sie weit verjagen/ja gäntzlich bringen üm.
5. Um meines Nahmens willen wil Ich erhalten dich:
und statt und feld sol füllen mein segen ewiglich.

Tutti

Lob und dank sei Gott' erwiesen/der uns nun getröstet hat:
hochgeehret/hochgepriesen sei Er von uns früh und spat.

Es soll nun in unsern landen wiedrüm ruhe sein vorhanden:
es sol nun der Friede wieder von dem himmel fahrn hernieder.

Elend soll ins Elend' ziehen/krieg und jammer gantz entfliehen:
man sol fort bei uns nur sehn glük und heil und wolergehn.

Amen.

Ahle, der die meisten Texte zu seinen Kompositionen selbst verfasste und 1680 zum »Poeta laureatus« gekrönt wurde, dürfte auch die simple Dichtung zu diesem Anlass geschrieben haben. Der Text drückt Sehnsucht nach Frieden aus und richtet die Bitte an Gott, den Krieg (und damit implizit seine negativen Auswirkungen auf die Freie Reichsstadt) enden zu lassen. Die traditionelle Bezeichnung »Gott Zebaoth« (übersetzt »Gott der Heerscharen«) betont überdies Gottes Stärke und damit die Hoffnung, Gott könne in den Krieg eingreifen und Frieden stiften²⁴.

24 Auch Andreas Kraut (Anm. 11) richtete seinen Dank für den Frieden an den »starken HErren Zebaoth« (Strophe 1).

Die eingeschalteten Strophen für Bassolo repräsentieren die Perspektive Gottes und formulieren die Gnadenzusage: »Um meines Namens willen wil Ich erhalten dich.« Die Wahl des Stimmregisters dürfte dabei der Tradition entsprechen, die »vox Christi« (oder hier allgemeiner, die »vox Dei«) einem Bass zuzuweisen²⁵, wenngleich es Ahle wohl kaum um das quasi-dramatische Auftreten Gottes ging. Die Struktur des Textes zeichnet einen religiösen Erkenntnisprozess nach, der von der Verzweigung der ersten drei Strophen zur Friedenshoffnung und schließlich zum Dank führt. Den Wendepunkt bezeichnet die vox Dei in den eingeschobenen Bassstrophen.

Bei der Komposition handelt es sich um ein großformatiges geistliches Konzert, das auf dem Prinzip der Ciaccona beruht: Ein viertaktiges Thema wird im Laufe der Komposition 39mal von der Bassstimme gespielt (vgl. Notenbeispiel 1).



Darüber entwickelt Ahle einen vielfältigen Variationssatz, der sich durch eine Gegenüberstellung von Soli und Tutti, verschiedene Gruppierungen der Instrumente sowie eine rhythmische Klimax zum abschließenden »Amen« auszeichnet. In den beiden ersten Durchgängen des Bassthemas wird ein instrumentales Ritornell vorgestellt, das im Laufe der Komposition noch fünfmal unverändert wiederkehrt. Dem folgt ein vokal-instrumental besetzter viertaktiger »Refrain«, der – mit verändertem Text – ebenfalls fünfmal im weiteren Stück erscheint (Notenbeispiel 2). Eingeschoben sind in dieses Schema verschiedene Soli sowie als ein geschlossener Block die fünf Bassstrophen, die nicht nur eine eigene Melodik aufweisen, sondern mit einem eigenen instrumentalen Ritornell verbunden sind. Auch dieser Block basiert allerdings auf dem Thema der Ciaccona.

Den Abschluss bildet ein »Amen«-Abschnitt, in dem Soli und Tutti in einen engmaschigen Dialog eintreten. Um eine gesteigerte Schlusswirkung zu erzielen, ohne in ein anderes Taktmaß zu wechseln²⁶, ist das »Amen« in Triolen notiert, so dass Ahle die ostinate Basslinie unverändert beibehalten kann (Notenbeispiel 3).

Die Verschmelzung der religiösen und politischen Ebene, auf die ich zu Beginn am Beispiel von Schütz' Motette *Da pacem* aufmerksam gemacht habe, lässt sich auch hier beobachten. Allerdings sind die Ebenen nicht durch zwei unterschiedliche Texte präsent, sondern in Gestalt des Aufführungsanlasses. In einem übertragenen Sinne ergibt sich die »Polytextualität« aus der Wechselwirkung zwischen Text und Kontext. Ahles Konzert wurde als Festmusik bei der Einführung des Rates komponiert und zu dieser Gelegenheit zum ersten Mal aufgeführt. Neben seiner geistlichen Funktion im Rahmen des Einführungsgottesdienstes hatte es auch eine politische Funktion, und dies um so mehr, als der Rat jene Instanz in Mühlhausen war, die auf lokaler Ebene den Frieden, um den Gott gebeten wurde, gewährleistete oder zumindest die politischen Vorkehrungen treffen konnte, um die negativen Auswirkungen der Einquartierungen in Grenzen zu halten.

25 Zum traditionsgeschichtlichen Hintergrund dieser Zuweisung im 17. Jahrhundert vgl. Martin Geck, *Die vox-Christi-Sätze in Bachs Kantaten*, in: ders. (Hrsg.), *Bach und die Stile*, Dortmund 1999 (= Dortmunder Bach-Forschungen 2), S. 79–84.

26 Die Vertonung eines abschließenden Amens rhythmisch prononciert im Tripeltakt hat Parallelen im zeitgenössischen geistlichen Konzert. Wir finden eine ähnliche Gestaltung in dem stretta-ähnlichen Schluss von Buxtehudes *Sicut Moses* BuxWV 97 und in dem mit »Allegro« überschriebenen »Amen«-Abschnitt seines Konzerts *O lux beata trinitas* BuxWV 89.

53

VI. 1

VI. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Violone

Basso

Bc.

57

Basso

1. Sei still und un - ver - za - get, du mei - ne wer - te Schaar; und hö - re, was dir sa - get, dein Ret - ter _ aus Ge - fahr.

2. Die - weil dir dei - ne Sün - den, nun sind von Her - zen leid; so sollst du auch em - pfinden Ge - nad und Gü - tig - keit.

3. Ich will dich wie - der let - zen, mein Volk, nach dei - ner Pein; Will dich mit Ruh' er - getzen, daß du sollst fröh - lich sein.

4. Es soll nicht mehr so pla - gen, dich dei - ner Fein - de Grim; Ich will sie weit ver - ja - gen, ja gänz - lich brin - ge um.

5. Um mei - nes Na - mens Wil - len will Ich er - hal - ten dich; und Stadt und Feld soll fül - len mein Se - gen e - wig - lich.

Bc.

Notenbeispiel 2: Johann Georg Ahle, »Ach, wenn wird«, T. 53–60

Die zeitgenössische Einschätzung des Rates (der als die von Gott eingesetzte Obrigkeit fungierte) wird in einer Ratspredigt deutlich, die der Mühlhauser Superintendent Johann Adolph Frohne 1697 gehalten und in Druck gegeben hat²⁷:

Gleichwie Josua alhir unmittelbar von GOtt zum Regenten erwehlet / und von Mose auf seinen Befehl in den Obrigkeits-Stand gesetzt wurde: Also wehlet noch heute zu Tage GOtt mittelbar diejenigen Personen / die seinem Volck sollen vorstehen. Er regiret die Hertzen derer / die die Wahl haben / daß sie die von GOTT ersehenen / und keine andere Personen zum Regenten-Stuhl ziehen und erheben.

Aus der durch Gott legitimierten Einsetzung ergeben sich jedoch auch Pflichten, auf die Frohne ebenfalls hinweist:

²⁷ Johann Adolph Frohne, *Der Erleuchtete und in seiner Amts-Last Erleichterte Regent bey Auffuehrung Eines [...] Neuen Rabts der [...] Stadt Muehlhausen im Jahr Christi 1697. den 4. Febr. in der vierdten Raths-Predigt [...] in der Kirchen B. M. Virginis, Mühlhausen 1697*, S. 136. Die folgenden beiden Zitate S. 139 u. S. 303.

der Druck von Bachs Kantate *Gott ist mein König* war auch derjenige von Ahles Konzert nicht für eine Aufführung bestimmt, sondern diente einzig der Repräsentation des politischen und ökonomischen Selbstverständnisses Mühlhausens (Abbildung 1)²⁹. Auf dem Titelblatt erschien sowohl der Titel der Komposition als auch (typographisch noch hervorgehoben) eine ausführliche Widmung an den Rat. Die Verknüpfung von Friedensbitte und Ratshuldigung steht so in einem paratextuellen Verhältnis. Gérard Genette hat den Begriff »Paratext«³⁰ in die literaturwissenschaftliche Forschung eingeführt, und er erweist sich in unserem Zusammenhang als nützlich, da er die enge, keineswegs zufällige, sondern sinnkonstituierende Verbindung von Text (in diesem Fall der Komposition Ahles) und Widmung an den Rat beschreibt³¹. Für spätere Rezipienten des Druckes war damit der politische Charakter der Komposition unmittelbar deutlich. Und da der Druck als solcher Repräsentationscharakter hatte, war auch die Verknüpfung von Friedensbitte und politischer Präsentation des Rates präsent. Ahles Komposition ist damit in gleich doppelter Weise in die symbolischen Kommunikationsstrukturen des Rates und der Stadt eingebunden: einmal klanglich durch die Verwendung im Ratswechselgottesdienst und dann als Medium symbolischer Repräsentation in Gestalt des Druckes.

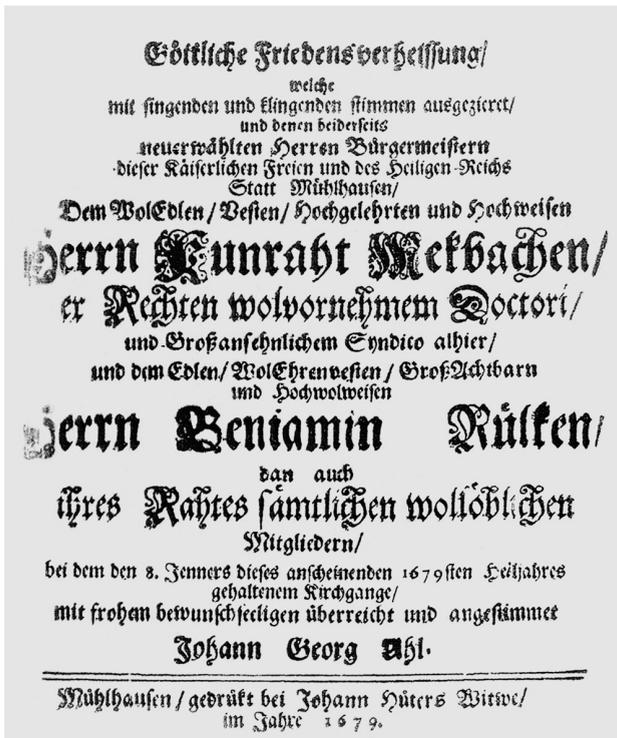


Abbildung 1: Johann Georg Ahle, *Göttliche Friedensverheissung* (1679), Titelseite

29 Vgl. zu der Kantate Alfred Dürr, *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Kassel u. a. 1995, S. 795–800.

30 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt 2001.

31 Zur paratextuellen Funktion von Widmungen ebd., S. 115–133.

Abgesehen von ihrer Funktion im politisch-sozialen Kontext Mühlhausens ist die Komposition aber auch eine aussagekräftige Quelle für die Wahrnehmung des Krieges, die die in den zeitgenössischen Chroniken ausgedrückte Klage unterstreicht.

III

Nachdem die Truppen aus Mühlhausen abgezogen waren, konnte in der Reichsstadt das Friedensfest begangen werden. Über das oben bereits zitierte Zeugnis in den zeitgenössischen Chroniken hinaus haben sich auch zu diesem Anlass musikalische Quellen erhalten. Die Zahl der Kompositionen ist sogar äußerst reichhaltig. Ahle, dem als Organist an Divi Blasii wiederum die Verantwortung für die musikalische Gestaltung zugefallen sein dürfte, komponierte ein *Pindarisches Friedenslied*, das nach Auskunft eines zeitgenössischen Drucks zum *Dank- Fried- und Freudenfest* am 30. November 1679 erklingen ist. Außerdem schrieb der Kantor an der Marienkirche, Johann Ludwig Gräfe, eine geistliche Aria sowie eine kleine Chormelodie, die zum selben Anlass musiziert wurden. Leider sind wir nicht genauer über den Ablauf der Feierlichkeiten sowie des an diesem Tag gefeierten Gottesdienstes informiert, so dass es nicht möglich ist, die genaue Verwendung der Stücke zu rekonstruieren.

Die beiden Kompositionen Gräfers erschienen in einem den Bürgermeister der Stadt gewidmeten Druck. Den Kern der geistlichen Aria – ein Typus, wie er in Mühlhausen spätestens seit Johann Rudolph Ahle häufig anzutreffen war³² – bildet ein simples achtstrophiges Lied für eine Singstimme (wohl vorzugsweise Knabensopran oder Tenor) und Generalbass im $6/4$ Takt, gerahmt durch ein geradtaktiges instrumentales Ritornell. Die Melodie ist zumeist syllabisch und wird nur gelegentlich durch die in Arien des 17. Jahrhunderts üblichen Zweiermelismen aufgelockert (Notenbeispiel 4).

Sopran/
Tenor

Nun la - chet der Him-mel, nun la - chet die Son-ne, es sin-gen und klin-gen die Men - schen mit Won-ne den

Bc.

freu - di - gen herz-lich - er - freu-en-den Ton: der Krie-gesgott ist nun ge-trie-ben davon, der Krie-gesgott ist nun ge-trie-ben da-von.

Notenbeispiel 4: Johann Ludwig Gräfe, »Nun lachet der Himmel«, T. 12–21

Der Text besingt den neu gewonnenen Frieden. Die drei letzten Strophen münden in ein Lob jener Instanzen, die den Frieden gewähren und ihn sichern: Gott (Strophe 6), der Rat (Strophe 7) und die weltlichen Herrscher Kaiser, Könige und Fürsten (Strophe 8):

32 Ahles erste nachweisbare strophische Aria erschien 1659 im Druck; vgl. Rathey (wie Anm. 18), S. 611–612.

1. Nun lachet der Himmel/nun lachet die Sonne/
es singen und klingen die Menschen mit Wonne
den freudigen herzlich erfreuenden Thon:
der Krieges-Gott ist nun getrieben davon.
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
2. Das Zürnen des Höchsten ist wieder gestillet/
der Eyffer ist gänzlich in Gnaden verhüllet:
GOTT gönnet uns wieder den Freudigen Thon:
der Krieges-Gott ist nun getrieben davon:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
3. Das Wüten des Feindes hat Christus gedämpfet/
und mächtigst für alle die Seinen gekämpfet:
Es grünet nun wieder der Friede durch GOTT/
die Feinde sind alle gesetzt in Spott:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
4. Die Falschheit der Fetten ist rühmlich getilget/
weil Göttliche Güte auch dieses verwillget:
daß Gottes Genade uns gönnet den Thon:
der Krieges-Gott ist nun getrieben davon:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
5. Die Felder/die Wälder beginnen zu scheinen/
zu geben/zu schencken das hertzliche meinen/
wo alles mit Freude nach hertzhlicher Lust/
den Menschen und Thieren bleibt immer bewust:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
6. Laß stehen/laß bleiben den Frieden viel Jahre/
O Höchster! uns alle für Kriegen bewahre!
beschirme/beschütze/behüte die Stadt/
und was sie von innen und aussen nur hat:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
7. Laß Rahthauß/laß Kirchen/laß Schule fort blühen/
laß Unfried und Mißgunst gar ferne entfliehen/
laß immer bey allen erhalten den Sinn/
daß wir in Friede stets wallen dahin:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.
8. Laß Fried und Gerechtigkeit hertzlich sich grüssen/
laß beyde einträchtigst sich immerdar küssen:
Laß Kayser/laß König/laß Fürsten zugleich/
den Frieden geniessen im Römischen Reich:
Es freue sich Himmel und Erde mit Wonne/
Gott schicket vom Himmel die güldene Sonne.

Jede Strophe endet mit dem Refrain in den beiden letzten Zeilen; zu diesem treten jeweils die Instrumente im fünfstimmigen Satz hinzu. Zudem schlägt Gräfe vor, der Refrain könne auch von zusätzlichen Sängern gesungen werden³³.

Mit der Simplizität des Satzes kontrastiert die umfangreiche Besetzung. Für das jeweils einleitende Ritornell verlangt Gräfe zwei Violinen oder Flöten, zwei Violen oder Posaunen, ein Fagott oder Cello sowie Generalbass. Der Refrain soll ausschließlich mit Blechblasinstrumenten besetzt werden. Gräfe rechnet mit zwei Trompeten und drei Posaunen. Zwar werden mehrere Instrumente wechselweise von einer Person gespielt worden sein (die erste Trompete, erste Violine und erste Flöte etwa von demselben Musiker), wie dies bei Stadtpfeifern üblich war³⁴. Dennoch ist die Besetzung mit einer Singstimme, Generalbass und jeweils fünf Instrumenten äußerst reich und gibt einen Eindruck davon, mit welchem Aufwand das Friedensfest in Mühlhausen begangen worden sein muss.

Die musikalische Substanz der Aria Gräfes ist recht einfach. Das Ritornell basiert auf einem simplen, rhythmisch aufgelockerten Kadenzschema. Ausgehend von C-Dur erreicht Gräfe in einer knappen Modu-

33 »Nach Belieben kan zur letzten Clausula der Texte unter die Instrument-Stimmen wol gelegt/ und also diese Arien mit 5. Stimmen verstärcket werden.«

34 Zum Instrumentarium und zur Ausbildung von Stadtpfeifern im 17. Jahrhundert vgl. u. a. Martin Wolschke, *Von der Stadtpfeiferei zu Lebrlingskapelle und Sinfonieorchester. Wandlungen im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1981 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 59), S. 33–43, sowie Heinrich W. Schwab, *Zur sozialen Stellung des Stadtmusikanten*, in: Walter Salmen (Hrsg.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1971 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 24), S. 9–25.

lation die Dominante G-Dur, um rasch über die Subdominante wieder nach C zurückzukehren. Das gleiche Schema wird, melodisch und rhythmisch leicht variiert, unmittelbar wiederholt (Notenbeispiel 5).

The image displays a musical score for measures 1 through 10 of Johann Ludwig Gräfe's piece 'Nun lachet der Himmel'. The score is arranged in six staves. The top two staves are for Flute 1 and Flute 2 (VI. 1/2). The next two staves are for Trumpet 1 and Trumpet 2 (Vla. 1/2). The fifth staff is for Bassoon (Bc.), and the sixth staff is for Bassoon (Bc.). The music is in common time (C) and G major. The score shows a melodic and rhythmic pattern that repeats with slight variations. The bassoon part includes fingering numbers 4, 5, and 6.

Notenbeispiel 5: Johann Ludwig Gräfe, »Nun lachet der Himmel«, T. 1–10

Der Aria folgt am Ende des Druckes eine für Singstimme und Generalbass gesetzte Choralmelodie, die von den Knaben der Mühlhäuser Schulen gesungen wurde: *Neue Gesangsweise / zu dem so wohl zur- als auch aus der Kirchen durch die Schul-Jugend abgesungenem Danck-Liede*. Bei dem Lied handelt es sich um den Choral »Herr, sei gelobt aus Herzensgrund«. Der Text erscheint erstmals in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den von Justus Gesenius und David Denicke herausgegebenen Hannoverschen Gesangbüchern³⁵, wo es unter der Überschrift »Dancksagung für den frieden und bitte ümb dessen erhaltung« abgedruckt ist. Traditionell wurde das Lied zu der Melodie »Wo Gott der Herr nicht bei uns hält« (Wittenberg 1529)

35 Albert Friedrich Wilhelm Fischer u. Wilhelm Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts II*, Gütersloh 1905, Reprint Hildesheim 1964, S. 465.

gesungen. Gräfe ersetzt jedoch die aus der Reformationszeit stammende Weise durch eine neue im Dreiertakt, die durch ihren initialen Quartsprung, ihren pulsierenden Dreierhythmus sowie den aufwärts gerichteten Duktus bereits den freudigen Charakter des Festtags aufnimmt (Notenbeispiel 6).

The image shows a musical score for voice and bassoon. The voice part is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Herr sei ge - lobt aus Her - zens - grund, aus dank - ba - rem Ge - mü - te. Wir rüh - men all zu die - ser Stund, GOTT, dei - ne gro - Be Gü - te. The bassoon part is in the same time and key signature, starting with a bass clef. The score includes repeat signs and a first ending bracket.

Notenbeispiel 6: Johann Ludwig Gräfe, *Neue Gesangsweise*, T. 1–9

Kunstvoller als Gräfes Beiträge zum Friedensfest, sowohl was die Dichtung als auch deren kompositorische Umsetzung anbetrifft, ist Ahles Komposition. Auch er wählt als Genre die strophische Aria, entscheidet sich jedoch nicht für das einfache Strophenmodell, das der Aria des Marienkantors zugrunde liegt, sondern für das komplexere und kunstvollere Modell der Pindarischen Ode. Magus Daniel Omeis gibt eine knappe Beschreibung des Modells, das die Form des Ahleschen Textes gut umreißt³⁶:

Die Pindarische Oden haben den Namen von dem Griechischen Poeten *Pindaro* [...] Also folgen auch im Teutschen drei Strophen auf einander: Der erste heisset der **Satz** / die andere der **Gegensatz** / die dritte der **Nachsatz**. Die zwei ersten sind an der Zahl und Geschlecht der Verse einander gleich: Der dritte is gemeinlich kürzer / und den beeden vorigen weder an der Verse Zahl / noch dem Reim-Geschlecht / gleich; sondern bleibet frey / und stehet nach des Dichters Belieben einzurichten.

Die Kunst-Zierde eine Teutsche **Pindarische Ode** / der Erfindung nach / recht zu machen / bestehet hierinne / daß in der ersten Strophe etwas gesetzt wird / deme in der andern etwas entgegen gesetzt; und der Nachsatz oder Nachklang machet von beeden den Ausspruch.

Kurz gefasst besteht das rhetorische Prinzip der Pindarischen Ode also auf dem Prinzip von These, Antithese und Synthese. Ahle interpretiert jedoch sehr frei und verzichtet auf eine strikte antithetische Gegenüberstellung in Satz und Gegensatz. »Der erste Satz« beschreibt zunächst das Scheinen des Friedenslichts, das später im »Gegensatz« freudig begrüßt wird. Der »Nachsatz« ist ein Aufruf, den erlangten Frieden zu feiern:

Der erste Satz

Erste Singstimme.

Was doch sieht man also glimmern /
also schimmern?
was doch für ein schöner schein
bricht herein?
Ist die Sonne / die so blinkert /
die so flinkert /

Der erste Gegensatz

[Erste Singstimme.]

Ei! willkommen / glantz der wonne /
zweite Sonne /
die so süß' hereinher strahlt /
die so prahlt!
Ei! sei tausendmahl willkommen /
lust der frommen /

³⁶ Magnus Daniel Omeis, *Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst durch richtige Lehr-Art deutliche Regeln und reine Exempel vorgestellt* [...], Nürnberg 1712, S. 104–105.

die in solcher frohen zier blickt herfür?
 Zweite Singstimme.
 Nein! des teuren Friedens licht
 ist itzund mit güldnen wangen
 aufgegangen:
 das macht so die trauernacht zu nicht.

die itzt alle freudiglich grüssen dich!
 [Zweite Singstimme.]
 Sei willkommen / edler Stern /
 der so durch sein holdes blikken
 kan erkwikken
 alles / was man siehet nah und fern!

1. Nachsatz

Spielet / ihr Spieler / spielt GOTTE zu ehren /
 der uns den Frieden nun wieder läst sehn!
 Singet / ihr Sängere / last frölich euch hören!
 frölich soll ieder den Höchsten erhöhn.
 Singet und klinget / ihr Kristlichen Brüder /
 liebliche lieder /
 welche das leiden in freude verkehrn!
 Last uns den HERREN mit herlichen weisen
 rühmen und preisen!
 last uns mit danken sein' ehre vermehrn!

Die zweite Strophe ist eine Kaiserhuldigung, in der Leopold I. (1640–1705, Kaiser seit 1658) als Friedensbringer gepriesen wird. Mühlhausen war als Freie Reichsstadt unmittelbar dem Kaiser als oberster politischer Instanz unterstellt. Unerwähnt bleibt, dass nicht Leopold, der auf der Seite der Niederlande stand, als Gewinner aus dem Krieg hervorgegangen war, sondern Ludwig XIV. von Frankreich, dessen Macht durch den Friedensschluss ausgeweitet und bestätigt wurde. Es ist allerdings zu vermuten, dass den Bürgern von Mühlhausen die Grenzverschiebungen im Westen des Reichs relativ gleichgültig waren. Und so konnte man singen:

Der zweite Satz

[Erste Singstimme.]
 Fort nun / fort / ihr jammerwaffen!
 gehet schlaffen!
 Fliet nun / fliet / ihr plagen ihr /
 gantz von hier!
 Weiche / grimmer Krieg / entweiche
 aus dem Reiche /
 da der Große LEUPOLD itzt herrschend sitzt!
 [Zweite Singstimme.]
 Fort / du landesverderber du!
 fort mit deinem heergewimmel!
 fort! der himmel
 schickt uns nun den Frieden wieder zu.

Der zweite Gegensatz

[Erste Singstimme.]
 Der du Deutschland so erfreuest
 und verneuest /
 güldner Friede / sei gegrüst
 und geküst!
 Sei gegrüst / du Kriegsverdringer /
 Ruhebringer!
 sei geküst / du Himmelssohn / unsre Krohn!
 [Zweite Singstimme.]
 O wie letzt uns dein gesicht!
 o! wie macht dein glantz so glänzen
 unsre gränzen /
 du der erden süßes Freudenlicht!

Der zweite Nachsatz

Ehre sei GOTTE dem HERRN in der höhe /
 Friede den Kristen / und stätige ruh!
 Unfried und jammer und kummer vergehe!
 Kriegesnoht fliehe nach Trazien zu!
 Fried' und Gerechtigkeit müssen sich küssen /

müssen und grüssen /
 müssen uns wiederum werden bekant!
 Güh' und Treu müssen einander begegnen /
 müssen und segnen /
 müssen stäts kröhnen das Deutsche Land!

Ahle trägt der Form der Pindarischen Ode Rechnung, indem er die drei Formteile kontrastierend vertont. Einem achttaktigen Vorspiel schließt sich »der erste Satz« im geraden Takt an (Notenbeispiel 7). Die ariose Melodik ist durch lange Ketten von Zweiermelismen aufgelockert. Der »Gegensatz« folgt dem gleichen Melodiemodell. Zum »Nachsatz« wechselt Ahle dann in einen $\frac{6}{4}$ Takt, wobei die Kontur der Melodie jedoch erhalten bleibt. Man könnte somit von einer Form der melodischen Variation sprechen, womit Ahle in gewisser Weise den Variationsgedanken, der seine Friedensbitte vom Beginn des Jahres bestimmt hatte, wieder aufnimmt.

Der erste Satz

Erste Singstimme

Was doch sieht man al - so glimmern, al - so schimmern? was doch für ein schö - ner Schein bricht herein?
 Ists die - Son - ne, die so blinkert, die so flin - kert, die in - sol - cher fro - hen Zier blickt herfür?

Zweite Singstimme

Bc.

7 8 6 6 # 6 6 4 #

Nein! des teu - ren Frie - dens Licht ist itz - und mit güld - nen Wangen auf - ge - gangen: Das macht so die Trauer - nacht zunicht.

6 6 6 5 5 8 5 5 6 6 7 6 4 3

Der erste Gegensatz

Erste Singstimme

Ei! will - kommen, Glanz der - Won - ne, zwei - te - Son - ne, die so süß her - ein - her strahlt, die so prahlt!
 Ei! sei tau - send - mal will - kommen, Lust der From - men, die itzt al - le freu - dig - lich grü - ßen dich!

Bc.

7 8 6 6 # 6 6 4 #

Notenbeispiel 7: Johann Georg Ahle, *Pindarisches Friedenslied*, T. 9–18

Sei willkom - men, ed - ler Stern, der so durchsein hol - des Blicken kann er - quikken al - les, was man sie - het nah und fern!

Nachsatz

Spie - let - ihr Spie - ler, spielt GOT - TE - zu Eh - ren, der uns den Frie - den nun wie - der - läßt sehn!
 Sin - get, ihr Sän - ger, laßt fröh - lich - euch hö - ren! fröh - lich soll je - der den Höch - sten er - höhn.

Sin - get und klin - get, ihr christli - chen Brü - der, lieb - li - che Lie - der, wel - che das Lei - den in Freu - de verkehrn!

Laßt uns den HERREN mit herr - li - chen Wei - sen rüh - men und prei - sen! Laßt uns mit Dan - ken sein' Eh - re vermehrn!

Notenbeispiel 7: Johann Georg Ahle, *Pindarisches Friedenslied*, T. 19–36

Die Instrumentation Ahles ähnelt der Gräfes: Das Vorspiel rechnet mit zwei Trompeten, drei Posaunen und Generalbass, während die Gesangsabschnitte nur vom Continuo begleitet sind. Während Ahle in den Gesangsabschnitten ein breiteres harmonisches Spektrum entfaltet, beschränkt sich das Vorspiel weitgehend auf ein beständiges Pendeln zwischen der Tonika C-Dur und der Dominante G-Dur. Zudem weist die Melodik des Instrumentalsatzes eine deutliche Dreiklangsbetonung auf. Hier dürften instrumententypische Beschränkungen ebenso eine Rolle gespielt haben wie der Wunsch Ahles, in seiner Friedenskomposition die militärische Sphäre musikalisch abzubilden.

Anders als die Friedensbitte vom Beginn des Jahres, deren politischer Charakter nur im Aufführungskontext und der Widmung des anschließenden Drucks manifest wurde, sind sowohl in Gräfes als auch in Ahles Werken zum Friedensfest die religiöse und die politische Sphäre bereits im zugrunde liegenden Text verschränkt. Wenn dann Ahle und Gräfe ihren Drucken der Komposition jeweils eine Widmung an den Rat hinzufügen, so verstärkt dieser Paratext nur den bereits vorhandenen politischen Charakter.

IV

Die Publikationsgeschichte von Ahles Friedenskomposition ist komplexer als die von Gräfes Werk. Während letzteres in einem originalen Druck von 1679 vorliegt, ist der Druck Ahles verschollen. Allerdings wurde die Komposition wieder abgedruckt in Ahles *Unstrutischer Apollo/begreifend X. Sonderbahre Fest-Lob- Danck- und Freudenlieder* (Mühlhausen 1681). Der Druck reproduziert nicht nur die Komposition von 1679, sondern nimmt auch dessen Paratext auf, indem der an dritter Stelle erscheinenden Friedenskomposition auch das (vermutlich) originale Titelblatt vorangestellt wird:

Pindarisches Friedenslied/als alhier/den 30. Wintermohndes im 1679. Jahre/das Fried- und Freudenfest hochfeierlich begangen wurde/dem großen Friedens-GOTTE zu schuldigsten ehren frölich angestimmt/und denen (Tit.) Herren Bürgermeistern/Herrn Kunraht Mekbachen/ beider Rechte wohlvornehmen Doktorn/und hochansehnlichem Sindikus/Herrn Gottfried Stühler/Herrn Paul AdolfRohtschiern/Herrn Benjamin Rülken/ und Herrn Kristof Belstätten/wie auch allen anderen der dreien Rächte groß- und wohlansehnlichen Mitgliedern/mit hertzlicher glükwünschung unterdienstlich überreicht.

Die Reproduktion des Titelblatts im Rahmen des Neudrucks war kaum notwendig. Es hätte eine knappe Überschrift genügt, um auf den ursprünglichen Entstehungsanlass hinzuweisen. Die Wiedergabe des Titelblatts macht jedoch deutlich, dass der politische Anlass (zu dem neben der Kaiserhuldigung des Texts auch die paratextuelle Huldigung des Rats und seiner Bürgermeister gehörte) untrennbar mit der Komposition verknüpft ist. So hat selbst der Wiederabdruck noch eine Gedenk- und Huldigungsfunktion³⁷.

Ahle war sich jedoch auch dessen bewusst, dass die Komposition durch ihre Anlassgebundenheit kaum wieder zu einer anderen Gelegenheit verwendet werden konnte. Er fügte daher dem Druck von 1681 einen geistlichen Text bei, der alternativ gesungen werden konnte. Die geistliche Parodie, *Pindarisches Krieges- und Siegeslied auf das Fest des Erzengels Michaels*, macht sich die martialische Stimmung der Friedenskomposition zunutze und hebt sie auf eine geistliche Ebene. Statt des Krieges zwischen Frankreich und den Niederlanden geht es nun um den apokalyptischen Kampf zwischen Gut und Böse.

Wir sind, anders als dies für Dresden der Fall ist, nicht darüber unterrichtet, wie die Friedensfeierlichkeiten in Mühlhausen im Einzelnen abgelaufen sind. Es ist zu vermuten, dass im Festgottesdienst wie außerhalb noch weitere Kompositionen musiziert wurden, die entweder nicht mehr erhalten sind oder zumindest nicht dem Anlass zugeordnet werden können. Wie in Dresden, so dürften auch in

³⁷ Ähnliches gilt für einige weitere Stücke derselben Sammlung. Für eine Komposition im *Unstrutischen Apollo* verfügen wir auch über die Vorlage: eine Huldigungskomposition zur Geburt des Erzherzoglichen Prinzen im Jahre 1678 (*Freudenlied [...] bey dem [...] angesteleten und hochfeierlich begangenen Dank- Lob- und Freudenfeste [...]*, Mühlhausen 1678), die nicht nur unverändert übernommen, sondern deren Titelblatt auch leicht verkürzt in den Wiederabdruck von 1681 aufgenommen wurde.

Mühlhausen Psalmkompositionen erklingen sein. Die Mühlhäuser Kirchen verfügten über ein umfangreiches Repertoire³⁸. Auch ist anzunehmen, dass ein *Te Deum* musiziert wurde, das traditionell zum Standardrepertoire von Sieges- und Friedensfeiern zählte³⁹. In den Mühlhäuser Inventaren lassen sich etwa *Te-Deum*-Kompositionen von Walliser und Lymburg nachweisen, und es ist zu vermuten, dass man noch weitere besaß. Die reiche Instrumentation der Kompositionen von Ahle und Gräfe legt zudem den Schluss nahe, dass wohl auch die übrigen aufgeführten Werke reich instrumentiert waren, womit das Friedensfest in der thüringischen Reichsstadt ebenfalls dem Vorbild des kurfürstlichen Hofes in Dresden nahe gestanden haben wird.

Wie in Dresden, so sind auch hier weltliche und geistliche Ebene, politische und religiöse Botschaft miteinander verschränkt, sei es durch die Texte, den Verwendungskontext oder paratextuelle Verknüpfungen. Die Feiern und die auf ihnen musizierten Kompositionen erfüllen eine wichtige soziologische Funktion im Rahmen der zeitgenössischen Gesellschaftsordnung, indem sie auf die Untrennbarkeit von Religion und Politik, oder allgemeiner, von religiöser und gesellschaftlicher Ordnung hinweisen. Die hier untersuchten Kompositionen sind dabei eine aussagekräftige kultur- wie mentalitätsgeschichtliche Quelle, die es ermöglicht, die Wahrnehmung von Krieg und Frieden im späten 17. Jahrhundert zu rekonstruieren. Zugleich bilden sie den musik- und sozialgeschichtlichen Hintergrund für Johann Sebastian Bachs 1708 für den Ratswechsel in Mühlhausen komponierte Kantate *Gott ist mein König* BWV 71, deren Text eine vergleichbare Kombination von theologischer Interpretation und Obrigkeitshuldigung darstellt.

38 Vgl. die Übersichten zum Mühlhäuser Musikalienrepertoire in Daniel R. Melamed, *Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen*, in: BJ 88 (2002), S. 209–216, und Markus Rathey, *Ein unbekanntes Mühlhäuser Musikalienverzeichnis aus dem Jahre 1617*, in: Mf 51 (1998), S. 63–69, sowie ders. (wie Anm. 18), S. 64–77.

39 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik als politische Repräsentation. Zur Vertonung des Te Deum laudamus im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Peter Ackermann u. a. (Hrsg.), *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1996 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24), S. 117.

The Rhetoric of Interruption in Giovanni Felice Sances's »Motetti a voce sola« (1638)

Andrew H. Weaver

The opening section of »Solvatur lingua mea«, a motet for solo tenor published in 1638 by the imperial court composer Giovanni Felice Sances (ca. 1600–1679), is rife with rhetorical figures of the type elucidated by Joachim Burmeister, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard, and the other seventeenth-century German music theorists who have dominated modern approaches to the rhetorical analysis of Baroque music (see Example 1 in the appendix)¹. The first phrase (bars 1–6), for instance, displays four dissonance figures of the type common in the recitative style, in which passing dissonances over the long notes in the continuo are to be expected. The second phrase (bars 7–14) also contains these but adds dissonance figures of more expressive intent, such as the *prolongatio* (a passing tone with a longer rhythmic value than the consonance preceding it) in bar 7 and the *saltus duriusculus* (dissonant leap) in bar 12². Also striking is the long expressive melisma in bars 10–11, which heightens the address to the Virgin. Taken together, this pair of phrases displays a figure of repetition in that the second phrase repeats both the text and music of the first, but with the music transposed up one step and decorated with melodic ornamentation; this repetition could be understood as a musical interpretation of the classic figure *anaphora*³.

Especially effective is the combination of expressive figures beginning at bar 25. The first phrase (bars 25–28), with its long, ascending opening melisma, is immediately repeated two times in a compressed two-bar version; each repetition occurs a step higher, thereby heightening the intensity via the figure of *climax*⁴. Upon reaching the highest pitch in bar 33, the melody plunges down a seventh, in

1 Giovanni Felice Sances, *Motetti a voca sola*, Venice 1638; facsimile edition in Anne Schnoebelen (ed.), *Solo Motets from the Seventeenth Century: Facsimiles of Prints from the Italian Baroque*, 10 vols., London 1987–1988, vol. 8. Born in Rome, Sances joined the Viennese court chapel of the Holy Roman Emperor in 1636, after an early career in Rome and Northern Italy (including Venice). The best biography of Sances is in the introduction to Steven Saunders's edition of the composer's *Motetti a una, due, tre, e quattro voci (1638)* in RRMBE 126 (2003), p. ix–xii. The best overview of the rhetorical writings of German Baroque music theorists is Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London 1997.

2 The only theorist to describe the figures *prolongatio* and *saltus duriusculus* is Christoph Bernhard, who was among the earliest writers to apply the rhetorical figures to works in the modern, Italianate *stile moderno*, in his unpublished *Tractatus compositionis augmentatus* and *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* (written probably no earlier than 1657). In both treatises, his main concern is to use the figures to legitimize modern dissonance practices. All of the figures labeled in mm. 1–14 of Example 1 are drawn from Bernhard's treatises, although all of them except *prolongatio* and *saltus duriusculus* are also discussed by other theorists. English translations of Bernhard's treatises are in Walter Hilse, *The Treatises of Christoph Bernhard*, in: *Music Forum* 3 (1973), p. 1–196.

3 One of the most well known figures of Classical rhetoric, *anaphora* was subject to many different interpretations by German Baroque music theorists; see Bartel (footnote 1), p. 184–190. This pair of phrases could also be understood as an example of *paronomasia*, a repetition of a passage with alterations made for expressive effect; although introduced by Quintilian, this term was not used by music theorists until the eighteenth century.

what could be considered a *catabasis*; Kircher, the first theorist to discuss this figure, explains that it is to be used for lowly images, so it is appropriate that it is used to introduce the word »humilitatem«⁵. That very word is then given special attention, both with the sudden unexpected rest in bar 34 (*abruptio*) and especially with the striking *cadentia duriuscula* (dissonance on the pre-penultimate sonority of a cadence) on the downbeat of bar 35⁶. The entire passage beginning at bar 33 is then immediately repeated on a higher pitch level, another example of *anaphora*.

Without diminishing the value of analyses such as this (the figures do, after all, offer a convincing explanation of the rhetorical effectiveness of the passage in bars 25–40) it is nevertheless important to point out that such analyses often raise more questions than they answer⁷. When analyzing a work in this way, how does one choose which theorist's figures to use? Must the analyst restrict himself to just one theorist's definitions, or is it permissible to combine the ideas of more than one writer, as I did above? How much leeway does one have in bending the given definition of a figure, as I did with my interpretations of *anaphora* and *abruptio*? And, perhaps most importantly, how can we be sure that the composer was consciously thinking about these rhetorical figures while composing the work? To what extent do analyses like this simply apply the rhetorical figures after the fact to a work that may have been composed with completely different ideas in mind?

These last two questions are especially apt for the music of Sances, an Italian composer working in a German-speaking land. Although it is reasonable to speculate that by 1638 Sances had become acquainted with the German *Figurenlehre*, especially considering the close relationship between Kircher and the Habsburg emperors⁸, we nevertheless have no evidence that this approach to musical rhetoric

4 *Climax* was also a figure subjected to a number of different interpretations. The earliest musical interpretation was by Joachim Burmeister in his *Musica Poetica* (Rostock 1606; English translation by Benito V. Rivera: Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, New Haven and London 1993), where he described it p. 180–181 simply as an ascending or descending melodic sequence. The first theorist to describe *climax* as an ascending figure used for expressive effect was Athanasius Kircher, in his *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni* (Rome 1650; facsimile edition by Ulf Scharlau, Hildesheim 1970), II, p. 145. (Like Bernhard, Kircher applied the rhetorical figures to the Italianate *stile moderno*, focusing especially on the role of the figures in helping to move the affections.) See also Bartel (footnote 1), p. 220–225.

5 Kircher *ibidem* II, p. 145. Kircher specifically lists humility as one of the affections that this figure depicts: »Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque, infimis rebus exprimentis [...]«

6 Both of these figures again come from Bernhard, though my application of *abruptio* is slightly different from his.

7 There have been a number of criticisms of the *Figurenlehre* in modern musicological scholarship. See, for example, Peter Williams, *The Snares and Delusions of Musical Rhetoric: Some Examples from Recent Writings on J. S. Bach*, in: Peter Reidemeister and V. Gutmann (ed.), *Praxis und Reflexion. Zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis*, Winterthur 1983 (= Basler Jb für Historische Musikpraxis, Sonderband), p. 230–240; Brian Vickers, *Figures of Rhetoric / Figures of Music?*, in: *Rhetorica* 2 (1984), p. 1–44; Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *SJb* 7–8 (1986), p. 5–21. A new approach to musical rhetoric among German Baroque composers and theorists has been proposed by Bettina Varwig in her *Mutato semper habitus: Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric*, in: *ML* 90 (2009), p. 215–239.

8 Already in 1633, Kircher had been appointed court mathematician by Emperor Ferdinand II. (However, on his way to Vienna he stopped in Rome, where he was given a professorship at the Jesuit *Collegio Romano*; he spent the rest of his life in the eternal city.) Kircher received financial support from the Habsburgs for the publication of the *Musurgia universalis*, support he acknowledged by dedicating the treatise to Emperor Ferdinand III's brother Archduke Leopold Wilhelm; see Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller: Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Kassel etc. 1969 (= Studien zur hessischen Musikgeschichte 2), p. 41. Kircher also visited Vienna in 1649 and

played any role in the composer's earliest training. Born in Rome, Sances received his musical education as a choirboy at the Jesuit *Collegio Germanico* from 1609 until at least 1614 (and quite possibly 1618); as was standard for all choirboys at the German College, he studied the full liberal arts curriculum at the Jesuit's renowned *Collegio Romano*⁹. The standard progression of this Latin curriculum was two years of grammar, followed by one year of humanities (in which rhetorical training was begun), and then a full year of rhetoric in the fourth year¹⁰. According to the official *Ratio studiorum* of the Jesuit college system, the rules of rhetoric were taught in the humanities curriculum using the standard Jesuit rhetoric textbook of the early modern period, Cypriano Soares's *De arte rhetorica* (1560), which (like most early modern rhetoric books in Italy) does little more than restate the most important aspects of the canonical Classical sources, especially Cicero¹¹. For the rhetoric curriculum in the fourth year, the *Ratio studiorum* mandates that

even though the rules can be found and studied in a very wide range of sources, only Cicero's books on rhetoric and Aristotle's, both the *Rhetoric*, if it seems good, and the *Poetics* should be taught in the daily lesson. Style should be taken almost exclusively from Cicero¹².

It is this exposure to rhetoric, steeped in the original Classical sources, that would have conditioned Sances's approach to rhetorical musical composition. While we can be sure that he learned the linguistic figures of rhetoric, we cannot know exactly how he would have learned to apply them to musical composition. It also seems likely that his approach to writing a rhetorically effective musical work would

had an audience with Ferdinand III (*ibid.*, p. 348). Steven Saunders (*The Emperor as Artist: New Discoveries Concerning Ferdinand III's Musical Compositions*, in: *StMw* 45, 1996, p. 17–22) has even argued that Ferdinand III himself followed some of Kircher's compositional instructions as laid out in the *Musurgia* in several of his own musical compositions.

9 On the education of choirboys at the German College, see Thomas D. Culley, *Jesuits and Music*, vol. 1: *A Study of the Musicians Connected With the German College in Rome During the Seventeenth Century and of Their Activities in Northern Europe*, Rome and St. Louis 1970, p. 70–71, 56, 107, 134–135. In April 1614 Sances's father withdrew him from the College against their wishes, and it is not known whether he returned. In December 1618 Sances wrote to the rector of the College from Padua, making it clear that he had officially left by that time but still had a cordial relationship with the school; it is unlikely that this good relationship would have existed in 1618 had Sances not returned after April 1614. On these details of Sances's biography, see *ibid.*, p. 142–143.

10 Aldo Scaglione, *The Liberal Arts and the Jesuit College System*, Amsterdam and Philadelphia 1986, p. 84–85.

11 An English translation of the *Ratio studiorum* is Claude Pavur S. J., *The Ratio Studiorum: The Official Plan for Jesuit Education*, St. Louis 2005 (= Jesuit Primary Sources in English Translation Series I/22). The books permitted for the teaching of rhetoric are discussed on p. 119, 147, 155, 159, 166–168, and 172; see also Pavur's convenient summary of the curriculum on p. 226–227. Other editions of the *Ratio studiorum*: Lukács Ladislaus, *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, vol. 5: *Ratio atque Institutione Studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)*, Rome 1986 (= Monumenta Historica Societatis Iesu 129) and *idem*, *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, vol. 6: *Collectanea de Ratione Studiorum Societatis Iesu (1588–1616)*, Rome 1992 (= Monumenta Historica Societatis Iesu 141). See also Jean Dietz Moss, *The Rhetoric Course at the Collegio Romano in the Latter Half of the Sixteenth Century*, in: *Rhetorica* 4 (1986), p. 137–151. An English translation of Soares's *De arte rhetorica*, which underwent many reprints throughout the sixteenth and seventeenth centuries, is Lawrence J. Flynn S. J., *The De arte rhetorica (1588) by Cyprian Soares, S.J.: A Translation with Introduction and Notes*, Ph. D. Dissertation, University of Florida 1955. A complete English translation of a 1589 summary (*tabulae*) of Soares's treatise by Ludovico Carbone is available in Jean Dietz Moss and W. A. Wallace, *Rhetoric and Dialectic in the Time of Galileo*, Washington (DC) 2003, p. 111–186. On Soares, see also Thomas M. Conley, *Rhetoric in the European Tradition*, Chicago and London 1990, p. 152–155.

12 Pavur (footnote 11), p. 155.

have been influenced by more than just the stylistic figures but also by other canons of rhetoric such as invention (*inventio*), arrangement (*dispositio*), and delivery (*actio*).

In contrast, the rhetorical education of the German music theorists who expounded the *Figurenlehre* differed greatly from that of Italian composers. Jamie G. Weaver has argued, for instance, that these writers were exposed to a specifically northern (and primarily Protestant) approach to rhetoric, based not on the original Classical authors but on the reinterpretation and revision of them by the sixteenth-century scholar Petrus Ramus¹³. Rather than conceiving of rhetoric in the Classical manner as an art that deals with every aspect of public speaking (from the inventing and writing of an oration to the effective delivery of it), Ramus (whose writings enjoyed tremendous popularity in the Protestant north but not in Italy) considered the task of rhetoric to be only the effective and persuasive presentation of ideas to the audience¹⁴. For Ramus, in other words, rhetoric was an art that consisted only of style (*elocutio*) and delivery (*actio*); those aspects of Classical rhetoric that dealt with the actual composition of the speech he placed into the realm of dialectic. This emphasis on style, Weaver argues, helps explain the prominence of the figures in seventeenth-century German discussions of musical rhetoric.

In another vein, Bettina Varwig has argued that the *musica poetica* tradition was strongly influenced by Erasmus, especially his *De copia verborum* (originally published in 1512), which achieved tremendous popularity as a pedagogical tool throughout northern Europe but not in Italy (especially after 1550)¹⁵. Focusing on Erasmus's principle of variation and amplification, Varwig has proposed a new conception of the *Figurenlehre*, in which instead of serving as semantic markers that express local textual meaning, the figures serve as purely musical devices that aid in the creation of expressive large-scale

13 Jamie G. Weaver, *The Persuasive Difference: Acknowledging Diversity in Rhetorical Approaches*, paper presented at the Eleventh Annual Meeting of the Society for Seventeenth-Century Music, Wake Forest University, 4 April 2003. I am very grateful to Ms. Weaver for providing me with a copy of her paper. On Ramus's writings and influence in Germany, see Howard Hotson, *Commonplace Learning: Ramism and its German Ramifications, 1543–1630*, Oxford 2007; see also Conley (footnote 11), p. 128–133; Moss and Wallace (footnote 11), p. 33–35; George A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill 1980, p. 210–213.

14 Ramus's rethinking of Classical rhetoric stemmed from his belief that the Classical authors' approach to the verbal arts was flawed and needlessly complex, with too much overlap between grammar, dialectic, and rhetoric. Ramus's treatises include *Aristotelicae animadversiones* (1543), *Dialecticae institutiones* (1543), *Brutinae quaestiones in oratore Ciceronis* (1547), *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum* (1549), *Dialectique* (1555), and *Dialecticae libri duo* (1556). Ramus also collaborated with Omer Talon on the latter author's extremely popular and often reprinted *Rhetorica* of 1548. Ramus's 1547 and 1549 treatises have been published in English translation by Carole Newlands with an introduction by James J. Murphy: *Peter Ramus's Attack on Cicero: Text and Translation of Ramus's Brutinae Quaestiones*, Davis (California) 1992, and *Arguments in Rhetoric Against Quintilian: Translation and Text of Peter Ramus's Rhetoricae distinctiones in Quintilianum* (1549), DeKalb (Illinois) 1986.

15 Varwig (footnote 7). A particular blow to Erasmus's influence in Europe was the inclusion of his *opera omnia* on Pope Paul IV's 1559 Index of prohibited books, and the inclusion of many of his works on the Tridentine Index (promulgated by Pius IV) in 1564. Henry David Rix lists 180 editions of *De copia* published between 1512 and 1824: *The Editions of Erasmus' De Copia*, in: *Studies in Philology* 43 (1946), p. 595–618; of these, only three were published in Italy (all in Venice), in 1519, 1520, and 1550. See also Marcella and Paul Grendler, *The Survival of Erasmus in Italy*, in: *Erasmus in English* 8 (1976), p. 2–22, which adds two additional pre-1550 Venetian editions, from 1526 and 1545. In their catalogue of sixteenth- and seventeenth-century Erasmus editions that survive in Italian libraries, the Grendlers list a total of thirteen copies of *De copia*, which survive in three libraries in Florence and one in Venice (the date ranges of these editions are 1516–1577 and 1632–1671).

musical structures (structures that are not necessarily dependent on the meaning of the text). In this way, Varwig subsumes *inventio*, *dispositio*, and *eleutio* all under the umbrella of »ornamentation« and disassociates the figures from the long-standing musicological tradition of interpreting them purely as text-expressive devices.

Whether one views the German *musica poetica* theorists as influenced by Ramus or Erasmus (or both, as the two views are not necessarily mutually exclusive), it remains that their writings on musical rhetoric are still bound to a system focused on specifically northern interpretations of the figures. For Italian composers, however, the rhetorical figures were just one element of a much richer rhetorical tradition, and to focus only on the figures when analyzing their music is to perform a disservice to the full extent of their understanding of the rhetorical arts. Accordingly, this article shall analyze »Solvatur lingua mea« and two other works from Sances's 1638 *Motetti a voce sola* by adopting a looser, more flexible approach to musical rhetoric than that afforded by the writings of seventeenth-century German theorists. All three works feature texts that aim to teach or persuade the listener, and in all three the music heightens the rhetorical impact of the words¹⁶. To help explain the rhetorical effectiveness of the music, I will do more than merely label stylistic figures; rather, I shall examine an array of compositional devices that serve to create an effective delivery of the text. Unlike Varwig, I consider the text alone (both its structure and meaning) to be an essential starting point for any discussion of musical rhetoric; however, the music can add a new dimension to the way we hear, interpret, and respond to the words. In these three works, the rhetorical impact is created by what I call »interruption structures«, in which jarring discontinuities in the musical fabric serve to highlight the most important messages of the work in striking and unmistakably rhetorical ways.

I

Although it is addressed to the Blessed Virgin Mary, the text of »Solvatur lingua mea« presents a message intended for a lay audience; it is in fact a carefully crafted rhetorical argument intended to convince the listener that God performed wondrous miracles for the Virgin (see Figure 1). It begins with a clear statement of purpose, drawing in the listeners (with extravagant language not untypical for an exordium) by telling us what will be proven in the work: »My tongue is loosened« so that I may describe the miracles that God performed for the Virgin Mary. This is then followed by a list of Marian mysteries: the Immaculate Conception (explained with a well-known Biblical passage that by the seventeenth century had come to be interpreted as a prefiguration of this mystery)¹⁷, the Annunciation (God loved her

¹⁶ Such persuasive musical works were especially appropriate for the context of the Habsburg court in mid-seventeenth-century Vienna. The sacred music that Sances composed for his employer served an important function in Ferdinand III's Counter-Reformation program, in which the emperor sought to convert the German states from Protestantism and unite his entire realm under the banner of the Catholic church. Just like an effective oration, the main purpose of much of Sances's sacred vocal music (especially the works disseminated through his publications) was to teach the listeners about the wonders of the Catholic church and persuade them to abandon Protestantism. For a succinct discussion of Ferdinand III's Counter-Reformation program and its relationship to his musical patronage, see Andrew H. Weaver, *Music in the Service of Counter-Reformation Politics: The Immaculate Conception at the Habsburg Court of Ferdinand III (1637–1657)*, in: *ML 87* (2006), p. 361–378. See also Steven Saunders, *Der Kaiser als Künstler: Ferdinand III and the Politicization of Sacred Music at the Hapsburg Court*, in: Max Reinhart (ed.), *Infinite Boundaries: Order, Disorder, and Reorder in Early Modern German Culture*, Kirksville (Missouri) 1998 (= *Sixteenth-Century Essays and Studies* 40), p. 187–208.

Figure 1: Text and English Translation of »Solvatur lingua mea«

| | |
|---|--|
| Solvatur lingua mea in laudibus tuis, O Dulcissima Virgo, ut enarret mirabilia, quae fecit tibi Dominus. | My tongue is loosened in your praises, O most sweet Virgin, so that I may describe the miracles that the Lord has done for you. |
| Ab initio et ante saecula creavit te, ¹⁸ et dilexit te prae filiis Sion. Reginam te fecit sedere in excelsis, quia cognovit humilitatem tuam. | From the beginning and before the ages he created you, and he loved you above the daughters of Zion. He crowned you Queen enthroned in Heaven, because he recognized your humility. |
| Ideo gaude, Virgo, ideo laetare, Virgo, quia genuisti, qui te fecit, et in aeternum permanes Virgo. ¹⁹ | Therefore rejoice, Virgin, therefore be glad, Virgin, because you gave birth to him who created you, and you remain a Virgin forever. |
| Ideo gaude, Virgo, ideo laetare, Virgo. Alleluia. | Therefore rejoice, Virgin, therefore be glad, Virgin. Alleluia. |

above all else), and the Assumption (God crowned her Queen of Heaven). Notably, the first and third of these are specifically Catholic (not Protestant) celebrations, and the first was of particular significance to Sances's employer Ferdinand III²⁰. After stating the proposition (God performed these miracles), the author then provides the proof to substantiate it, that God did this because of Mary's humility. In keeping with the instructions of Cicero and other Classical authors, the author saves until the end of the argument the most important point: the very central mystery that Mary gave birth to her creator and yet remained a Virgin²¹. This last point is amplified by being introduced with an emotional exhortation to rejoice; this too adheres to the teachings of the Classical authors (and Soares), all of whom stress that it is important to embellish one's most important points with emotional appeals in order to excite and win over the audience²². This last part of the text creates a satisfying structural

17 In its original context, Ecclesiasticus 24: 14 is an utterance by Divine Wisdom, though by the seventeenth century this passage and other similar Divine Wisdom texts from the Old Testament were widely understood to represent a pre-figuration of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin. On this exegetical tradition, see Andrew H. Weaver, *Divine Wisdom and Dolorous Mysteries: Habsburg Marian Devotion in Two Motets from Monteverdi's Selva morale et spirituale*, in: JMc 24 (2007), p. 250–258.

18 This line adapted from Ecclesiasticus 24:14 (changed only from first-person passive to third-person active).

19 These two lines drawn from an antiphon found in several Marian liturgies.

20 On the significance of the Immaculate Conception to Ferdinand III, see especially Weaver (footnote 10).

21 All of the ancient rhetorical treatises agree that the strongest point should be placed at the end of the argument. For example, Cicero explains in his *De oratore* (II.lxxxvii.314) that »in the arrangement of the speech the strongest point should come first, provided nevertheless that [...] the rule be kept to reserve one's outstanding resources to the actual peroration«; translation by E. W. Sutton from Cicero, *De oratore*, Books I and II, ed. H. Rackham, Cambridge (Mass.) 1942 (= Loeb Classical Library 348), p. 437. Quintilian, in *De institutione oratoria*, VII.1.10–11, states that »I am in general agreement with Celsus, who (doubtless following Cicero) nevertheless insists somewhat too vehemently on the principle that a strong point should be put at the beginning, the strongest of all at the end, and the weaker points in between, on the ground that the judge has to moved at the beginning and pushed to a decision at the end«; translation by Donald A. Russell from Quintilian, *The Orator's Education*, 5 vols., Cambridge (Mass.) 2001 (= Loeb Classical Library 124–127 and 494), p. 126, 157–159.

parallel with the preceding part, in that both consist of proposition-proof structures (God did this because ... / Virgin rejoice because ...).

Turning to Sances's musical setting, one immediately notes that the emotional appeal appears twice in the work, framing the final point, and that it is set to the same triple-meter music on each occasion (see Example 2). One way to musically analyze this repeated section would be to describe it as a refrain that adds balance to the end of the work. However, a closer look at the musical structure, taking into consideration the rhetorical features of the text, provides more insight into the structural, affective, and rhetorical function of these »refrain« passages.

It is in fact these two statements of the triple-meter music that contribute to the »interruption structure« that enhances the most important point of the argument. After the first statement of the emotional exhortation, the duple-meter section proclaiming the miracle of the Virgin birth (bars 75–91) acts as a jarring interruption of the emotional appeal, an interruption that is highlighted not only by the total contrast in musical style (from aria to recitative) but also by the affective harmonic juxtaposition of G- and E-major triads (with a corresponding G–G-sharp cross relation in the voice) at the precise moment of change. The sense of an interruption is also created by the large-scale patterning of the melodic phrases that lead up to this moment. As discussed above, the opening two phrases of the motet can be considered an example of musical *anaphora* in that the second phrase is a repetition of the text and music of the first, transposed to a higher pitch level. This pattern continues throughout the first duple-meter section of the motet. The second and final phrases (bars 15–24 and 33–40) feature the same immediate repetition of text found in the first phrase. In the list of Marian mysteries each text is sung only once, but the musical pattern continues in that (as discussed above) each line is sung to a similar melody, with each successive phrase transposed up one step. The entire duple-meter opening section, then, has set up an expectation for the melodic organization of the motet as a whole, in which each melodic phrase will be heard more than once, with successive iterations at a higher pitch level.

The triple-meter section initially continues this pattern, because even though the line »Ideo gaude Virgo« is sung only once, the following (and very closely related) line of text is sung in bars 51–60 to a very similar melody, with bars 51–52 transposed up a step from what was heard at the beginning of

22 Even those Classical authors who did not stress emotional appeals still agreed that emotions were important in winning over the audience. By the early modern era, the need to appeal to the listener's emotions had taken on even greater importance, especially for the Jesuits, for whom rhetoric was an important tool in winning people back to the Catholic church. At the beginning of his first chapter on the emotions (Book 1, Chapter 33), Soares directly quotes (but does not cite) Cicero in remarking that it is precisely »by arousing the emotions« that an orator »gains credence in the course of speaking« (Flynn, footnote 11, p. 169; Soares is quoting Cicero, *De partitione oratoria*, XV.53). Regarding where to include emotional appeals, all rhetoricians agree that the most appropriate places for them are the *exordium* and *peroratio* of the oration as a whole. Both Cicero and Quintilian agree, however, that emotional appeals also have a place elsewhere in the oration, most notably at the end of an argument, after a point has been proven. After stating in *De oratore* that emotional appeals are most appropriate in the introduction and conclusion, Cicero remarks that »nevertheless it is often useful to digress from the subject one has put forward and is dealing with, for the purpose of arousing emotion; and accordingly very often either a place is given to a digression devoted to exciting emotion after we have related the facts and stated our case, or this can rightly be done after we have established our own arguments or refuted those of our opponents, or in both places [...]« (Cicero, *De oratore*, II.lxxvii.311–12; Sutton, footnote 21, p. 435). Cicero echoes these remarks in *De partitione oratoria*, VIII.27 and XV.52; see Cicero, *De oratore*, Book III; *De fato*; *Paradoxa stoicorum*; *De partitione oratoria*, trans. H. Rackham, Cambridge (Mass.) 1942 (= Loeb Classical Library 349), p. 333 and 351.

the section. Beginning at bar 61, however, the pattern is broken, for instead of one long phrase immediately transposed upward, we first hear a brief two-measure motive sung three times at successively *lower* pitch levels (bars 61–66), followed by a four-measure cadential tag. Although this cadential module is immediately transposed up a fourth, at only four measures long it is not substantial enough to fulfill the structural expectations set up by the opening section. By the end of bar 74, we are left expecting a wholesale repetition of the long phrase beginning in bar 61, and when we instead hear the maximally contrasting duple-meter music, this startling interruption cannot help but catch our attention, impressing upon us the full significance of its text. When the triple-meter music returns, it can perhaps be understood as a second attempt to provide an uninterrupted melodic statement. In this regard, it is highly significant that upon reaching the moment when the interruption had occurred (bar 125), the aria style continues uninterrupted into the final »alleluia«, thereby acting as the »proper« continuation of the section that had earlier been so jarringly interrupted. Although we never do get a wholesale repeat of bars 111–25, the extensive musical repetition (on both the large and small scale) within the final »alleluia« helps satisfy the pattern set up by the first section of the work and successfully overcomes the earlier interruption.

Due to its status as a shocking interruption, this surprising moment in the work forces the listeners (whose emotions have just been aroused) to pay attention, making sure they listen to the most important message of the motet and (one would hope) filling them with awe at the miraculous powers of God and the Virgin Mary. Although rhetorical figures do play a role in projecting the meaning of the text (in addition to the figures discussed above, note also the extensive melismas and word repetitions that decorate the emotional exhortation, as well as the word painting used in bars 78–91 to depict Mary's constant virginity: a single note held in the voice against a melodically active bass)²³, the greatest rhetorical impact of the work comes not from these local melodic details but from Sances's carefully planned large-scale structure that derives its effect from the patterning of melodic phrases throughout the work.

That Sances did indeed carefully craft this »interruption structure« for maximum rhetorical effect can be confirmed by comparing this motet with another setting of the same text by the composer. This other setting of »Solvatur lingua mea« appears in Sances's *Motetti a una, due, tre, e quattro voci*, which was published in the same year as the *Motetti a voce sola* but whose dedication is dated six months earlier²⁴. These settings are clearly related, so much so that they appear to be not two independent settings but two different »drafts« of the same work. Both works, for instance, are in the same mode and set for the same performing forces, and many of the corresponding clauses in the two settings have essentially identical melodies. As illustrated in Example 3, the pitches of the opening phrases of the two motets are identical (with just minor rhythmic differences), and the word »humilitatem« is given similar affective treatment. In addition, both works switch from duple to triple meter at the words »ideo gaude«, which

23 Whether a madrigalism can be considered a rhetorical figure or is merely a compositional device carried over from the sixteenth-century madrigalian tradition is open to debate; see, for instance, Arno Forchert, *Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur*, in: Jobst Peter Fricke et al. (ed.), *Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*, Regensburg 1989 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), p. 151–169. However, because madrigalisms such as this one do much to help the listener grasp the meaning of the text, it seems fair to say that Sances is using the compositional device in a rhetorical manner.

24 Giovanni Felice Sances, *Motetti a una, due, tre, e quattro voci*, Venice 1638; modern edition by Steven Saunders (footnote 1). Sances signed the dedication of the *Motetti a una, due, tre, e quattro voci* on 21 November 1637, and that of the *Motetti a voce sola* on 1 June 1638.

are given similar melodies. Although we cannot know which of the two settings was composed first, the larger proportions and overall greater sophistication of the version in the *Motetti a voce sola* seem to indicate that it is a »revision« of the more straightforward – and less rhetorically effective – setting from the earlier print. It is primarily in their large-scale structures that the works differ, and through these two »drafts« we catch a rare glimpse of the composer at work as he consciously revises his composition, introducing changes to increase its rhetorical effectiveness.

Although the version of »Solvatur lingua mea« in the *Motetti a una, due, tre, e quattro voci* contains many of the same rhetorical figures found in the later setting, it is significant that it features neither the »interruption structure« nor any of the melodic patterning that contributes to the listener's perception of that structure. In the opening section, for example, every phrase is heard only one time, with the only text repetition occurring for the final clause (»quia cognovit humilitatem tuam«). Even more striking is the fact that the description of the important central mystery of the Virgin birth is not differentiated stylistically from the exhortation to rejoice that precedes it (see Example 4). Instead of maximally contrasting duple-meter recitative, this passage is sung in the same triple-meter aria style used for the preceding clauses. The rhetorical effectiveness of this passage is thus markedly diminished, as it can be very easy for a listener, having become accustomed to the many repetitions of the word »laetare«, to not even realize that new text has been introduced; in fact, it is only the final point (Mary's steadfast virginity) that is highlighted (bars 61–74), by means of the same madrigalism found in the later setting. Following this passage, instead of repeating the emotional exhortation, Sances gives us only a brief, stylistically incongruous (and rather awkward) »alleluia« passage, which unlike the one in the later setting is not integrated into the large-scale structure²⁵. In comparing these two settings of the same text, it seems clear that Sances consciously introduced structural changes with the sole intention of heightening the rhetorical impact of the most important point of the text.

II

The later setting of »Solvatur lingua mea« is not the only work by Sances that employs an »interruption structure«; in fact, this seems to have been a procedure that the composer turned to rather often in order to grab the listener's attention and emphasize important passages of text. In the *Motetti a voce sola* alone, two additional works feature this rhetorical ploy. While both works use the interruption to enhance the main message of the work, the interruption itself is created through different means.

In the alto motet »O Maria Dei genitrix«, whose large-scale structure is articulated by statements of a recurring triple-meter refrain, the interruption is created by an unexpected appearance of the

25 This awkward »alleluia« section, as well as certain stylistic features of this setting, such as awkward and unnecessary »pseudo-imitation« between the voice and continuo in bars 53–55, seem to indicate that this is one of Sances's earlier works. I am tempted to imagine a scene in which the young choirboy, fresh out of his rhetorical lesson (or even in response to a homework assignment), crafts a Latin text that teaches an important Catholic lesson in the form of a rhetorical argument and then sets the text to music, bringing it with him to the Habsburg court. If the setting was indeed composed before Sances took the job in Vienna, this may help explain why he presented the »improved« version so soon after the initial publication of the work. Strengthening the argument that the version in the *Motetti a voce sola* is the later one is the fact that it would seem very odd for Sances to consciously decrease the rhetorical effectiveness of the work before publishing it, and for him to choose to include the less effective setting in his first publication of sacred music issued after joining the imperial court (especially as he dedicated the first print to Ferdinand III).

refrain in the midst of another phrase. The text of this work is, like »Solvatur lingua mea«, addressed to the Blessed Virgin, but unlike that work (which was in actuality teaching a lesson to the listeners), in this case the message is directed to Mary, beseeching her to provide consolation (see Figure 2). The refrain, the text of which consists of the opening vocative call to the Virgin, appears at the beginning and end of the motet and is also heard two additional times during the course of the work. The second appearance of the refrain (bars 40–55) occurs at a natural caesura in the text, separating a general laudatory description of the Virgin from the long sentence that culminates with the request for consolation. The third appearance of the refrain (bars 87–111), however, is what constitutes the work's interruption (see Example 5).

Figure 2: Text and English Translation of »O Maria Dei genitrix«

| | |
|---|---|
| O Maria Dei genitrix et virgo gratiosa, omnium desolatorum ad te calamantium consolatrix vera, | O Mary, mother of God and gracious Virgin, true consoler of everyone coming to you in every pain and calamity, |
| O Maria Dei genitrix et virgo gratiosa, per illum magnum gaudium quo consolata es quando cognovisti Dominum Jesum die tertia a mortuis impassibilem resurrexi se, sis consolatrix animae meae, | O Mary, mother of God and gracious Virgin, through that great joy by which you were consoled when you saw the Lord Jesus on the third day rise unharmed from the dead, may you be the consoler of my soul, |
| O Maria Dei genitrix et virgo gratiosa, sis consolatrix animae meae, | O Mary, mother of God and gracious Virgin, may you be the consoler of my soul, |
| O Maria Dei genitrix et virgo gratiosa. | O Mary, mother of God and gracious Virgin. |

Much of the final sentence of text is set in a florid arioso style, marked by virtuosic melismas as well as madrigalisms that vividly illustrate the resurrection of Christ. All of this, however, serves merely to lead up to the final phrase (bars 83–86), in which the singer finally requests consolation. To emphasize the seriousness of this plea, Sances introduces a declamatory, primarily monotone recitative style, and he also creates a sense of urgency by not concluding the phrase with an authentic cadence but instead immediately transposing it up a fourth. After the second statement of the plea, the music pauses in bar 86 on a tonally unstable C-major triad, and after tentatively hovering there for four beats, the bass suddenly and unexpectedly leaps down a minor seventh to C-sharp, creating a jarring chromatic shift to a first-inversion A-major triad, which leads directly into a full statement of the refrain. That the refrain is serving as an interruption is confirmed by the return of the interrupted phrase in bar 112, where it resumes the pattern back where it began in bar 83; this constitutes a »second attempt« to complete the section, just like the repeat of the triple-meter music in »Solvatur lingua mea«. Indeed, this time the attempt is successful: the phrase is sung three times and reaches a solid authentic cadence to A in bar 117. By interrupting the plea on its first occurrence, Sances has highlighted the central point of the work in a rhetorically effective manner. This interruption grabs the attention of the listener – and, we might imagine, of the Virgin herself, persuading her to pay extra special attention to the material that was interrupted, thereby heightening the urgency of the plea. For the average human listener, moreover, the interruption, by calling out to the Virgin in the midst of making the request, emphasizes the importance both of praising Mary and of turning to her for aid during troubled times.

III

Our third example, the bass motet »O vos omnes«, also uses recurring material to create the sense of interruption, albeit in a different manner from »O Maria Dei genitrix«. This is also a Marian motet, but unlike our other examples, the texts of which were addressed to the Virgin, this text is addressed directly to the listeners, instructing them to turn to Mary for intercession (see Figure 3). The main message of the work is encapsulated in two recurring passages, one instructing the listeners to adore the Virgin (»adorate Reginam vestram«) and the other urging them to hurry to her (»currite ad illam«). These messages are conveyed through two distinct recurring triple-meter passages that contrast sharply with the duple-meter music in the rest of the motet. Because each passage is brief and consists solely of repetitions of a single musical idea, neither of them can be considered a self-contained, independent musical unit, which creates the effect of an urgent, incomplete thought. The two refrains appear in different, unpredictable combinations throughout the motet; this unpredictability, coupled with the fact that they are often grammatically extraneous to their surrounding passages, creates the impression that every appearance of a refrain is interrupting the larger discourse of the motet.

Figure 3: Text and English Translation of »O vos omnes«

| | |
|--|---|
| O vos omnes | O all of you |
| qui a Deo gratias intercedere cupitis, | who desire intercession by the grace of God, |
| adorate Reginam vestram Mariam. | Adore your Queen Mary. |
| Currite ad illam. | Hurry to her. |
| Est enim Virgo et Mater, | She is indeed Virgin and Mother, |
| Virgo quae Deo Virginitatis florem servavit, | Virgin who protected the flower of her virginity for God, |
| Mater quae Deum mortalium reparatorem peperit. | Mother who gave birth to God, redeemer of mortals. |
| Currite ad illam. | Hurry to her. |
| Haec est enim illa Virgo | She is indeed that Virgin |
| quae ovans in caelis | who triumphing in Heaven |
| spiritum omnium Regina vocata est, | is called Queen of all spirits, |
| et triumphans in terris | and triumphing on Earth |
| super omnes mulieres excelluit. | surpasses all women. |
| Ideo, | Therefore, |
| adorate Reginam vestram, currite ad illam. | adore your Queen, hurry to her. |
| Alleluia. | Alleluia. |

After the opening invocation to the listeners, sung to a striking melodic figure that includes a shocking descending leap of a diminished eleventh that grabs our attention, the first section of »O vos omnes« continues in a restrained recitative style (see Example 6). After a dissonant leap (*saltus duriusculus*) in bar 10, the first section ends not with a solid cadence but on a tonally unstable D-major triad. Although the ensuing refrain passage begins on that same harmony (thereby not featuring the harmonic disjunction of the interruptions in »Solvatur lingua mea« and »O Maria Dei genitrix«), the buoyant triple-meter aria style comes as a shock after the austere opening section and catches us off guard, as do the interruptions in our other examples. Heightening the effect of this passage as an urgent, incomplete thought is the fact that the sentence is not completed until the introduction of the word »Mariam« in bars 34–35, well into the following duple-meter section. In fact, because the entire text of the refrain passage is re-

peated in the second duple section, the refrain turns out to be grammatically and musically unnecessary. Moreover, because the framing duple-meter sections are stylistically consistent with each other, the entire opening passage would still make good musical and grammatical sense if the triple-meter refrain were removed. Nor do the following two statements of »*currite ad illam*« contribute to the grammatical or musical flow of the work; in fact, the second statement (bars 84–93) disrupts the linguistic *anaphora* that connects the passages that surround it. Sances further highlights the stylistically incongruous nature of the second refrain by consistently labeling it with the indication »*Presto*« every times it appears.

As in the »interruption structures« of »*Solvatur lingua mea*« and »*O Maria Dei genitrix*«, the interpolations of the triple-meter passages in »*O vos omnes*« surprise the listeners and emphasize the central didactic lesson. Only at the end of the work, before the final »*alleluia*«, do both passages appear together as a single unit to make a coherent concluding point. Unlike the earlier refrain statements, this final point is grammatically and musically integrated into the work by the word »*ideo*«, which Sances highlights with a distinctive, drawn-out musical idea (see Example 7). Even though the two refrains are of different lengths, their similar affect and contrary melodic motion allow them to complement each other well, which creates a fully satisfying and self-contained concluding section that finally presents the lesson of the motet in its entirety, hammering home the points that have been bombarding the listeners throughout the work.

IV

These three examples demonstrate the variety of means by which Sances was able to create »interruption structures«, all of which serve the same goal of presenting the most important message of the work with strong rhetorical force. In two cases (»*Solvatur lingua mea*« and »*O vos omnes*«), it is the interrupting material that carries the important message, while in »*O Maria Dei genitrix*« the crucial plea to the Virgin is emphasized by being interrupted with previously heard text and music. The mechanisms through which Sances ensures that we perceive these events as interruptions vary in complexity. In »*O vos omnes*« the interruptions result from the mere unpredictable appearance of stylistically contrasting and grammatically unnecessary refrain modules, which create unexpected juxtapositions with the surrounding material; in »*O Maria Dei genitrix*« a phrase is transposed to a tonally unstable pitch level and jarringly interrupted before it can reach a satisfying cadence; and the interruption in »*Solvatur lingua mea*« is carefully set up through a consistent melodic patterning that is then willfully broken. One constant element of all three interruptions is their dependence on repeated musical material, but even here the purpose of the recurring music is very different. In »*O vos omnes*« the refrains are unstable modules whose very presence disrupts the fabric of the music. In contrast, the refrain in »*O Maria Dei genitrix*« is a self-contained and eminently stable passage that has already been heard two times in its entirety. The sense of interruption in this work comes not from any instability in the refrain itself but from the fact that it interrupts the sequential repetition of another phrase. In both »*O Maria Dei genitrix*« and »*Solvatur lingua mea*«, furthermore, the repetition of music after the interruption is necessary in order to provide a complete statement of the material that had been interrupted.

It is impossible to deny that in all three of these works the »interruption structure« enhances the rhetorical impact of the delivery of the text, emphasizing the most important messages in an attempt to persuade the listeners or teach them a lesson. Yet in none of these three works is the interruption created by the stylistic figures that form the bulk of the rhetorical writings of seventeenth-century German music

theorists. Rather, the rhetorical effectiveness of the works can be elucidated by recourse to the Classical teachings on rhetoric. The text of »Solvatur lingua mea« was described above as a rhetorical argument in its own right, and the musical setting enhances the importance of the final point by manipulating the emotional appeal that frames it. The interruption of the final plea in »O Maria Dei genitrix« can also be considered an emotional appeal; having reached the most important moment of the work, the singer appeals to the Virgin's emotions by calling out to her and praising her with a melodious aria. In »O vos omnes« the unexpected reiterations of the refrain modules emphasize the central lesson of the work through the basic rhetorical strategy of repetition, and these too can be considered appeals to the emotions: within the duple-meter recitative context of much of the motet, these catchy and memorable refrains appeal to our emotions by ornamenting the surrounding material and simultaneously heightening the urgency of the lesson.

In all three of the motets examined in this article, Sances created rhetorically effective, persuasive works by toying with the listener's melodic and harmonic expectations through careful manipulations of the large-scale musical structure. Only by adopting a more flexible approach to musical rhetoric than that found in the German theoretical writings that have dominated modern scholarly treatments of the subject – an approach that is justified by the rich rhetorical education that Sances received in Rome – are we able to fully appreciate the rhetorical sophistication of these three works from Sances's *Motetti a voce sola*.

Appendix

1
8
Sol - va - tur lin - guame - a in lau - di - bus tu - is, O dul - cis - si - ma Vir - go,

7
8
sol - va - tur lin - guame - a in lau - di - bus tu - is, O

Example 1: Giovanni Felice Sances, »Solvatur lingua mea«, bars 1–11

12 *saltus* *duriusculus* *syncopatio* *superjectio*
 — dul-cis - si - ma Vir - go — , ut e - nar-ret mi - ra - bi - li - a, quae fe - cit

17 *retardatio* *anaphora* *superjectio* *syncopatio*
 ti - bi — Do - mi - nus, ut e - nar-ret mi - ra - bi - li - a, quae fe - cit ti - - bi
 5 6 5 3 6 4

22 Do - - - - - mi - nus.
 6 4 4 6 4 6 4 5 3 #

25 *transitus* *anticipatio*
 Ab — i - ni - ti - o et an - te sae - cu - la cre - a - vit te,

29 *climax* *transitus* *anticipatio* *climax*
 et — di - le - xit te prae fi - li - us Si - on. Re - - - - gi - nam te

32 *syncopatio* *catabasis* *transitus* *abruptio* *cadentia duriuscula*
 fe - cit se - de - re in ex - cel - sis, qui - a co - gno - vit hu - mi - li - ta - tem tu - - - - am,
 7 6

37 *anaphora* *abruptio* *cadentia duriuscula*
 qui - a co - gno - vit hu - mi - li - ta - tem tu - - - - am.
 7

Example 1: Giovanni Felice Sances, »Solvatur lingua mea«, bars 12–40

41
I - de-o gau - de, i - de-o gau - - - - - de, Vir - go,

51
i - de-o lae - ta - re, i - de-o lae - ta - - - - - re, Vir - go, lae -

61
ta - re, lae - ta - re, Vir - go, lae -

69
ta - - - re, lae - ta - re, Vir - go, lae - ta - - - re, qui - a ge - nu - i - sti, qui te fe - cit,

78
et in ae - ter - num per - ma - nes Vir - go, et in ae - ter - num per - ma - nes Vir - go,

87
et in ae - ter - num per - ma - nes Vir - go. I - de-o gau - de, i - de-o gau -

96
- - - - - de, Vir - go, i - de-o lae - ta - re, i - de-o lae -

Example 2: »Solvatur lingua mea«, bars 41–104

Example 3: Comparison of passage from Sances's two settings of »Solvatur lingua mea«

Musical score for the first setting of »Solvatur lingua mea«. The score is in 8/8 time and consists of two staves: a treble staff with a soprano clef and a bass staff with a bass clef. The lyrics are: Sol - va - tur lin - gua me - a in lau - di - bus tu - is, O dul - cis - si - ma Vir - go,

3a: *Motetti a voce sola*, bars 1–6

Musical score for the first setting of »Solvatur lingua mea«, bars 1–6. The score is in 8/8 time and consists of two staves: a treble staff with a soprano clef and a bass staff with a bass clef. The lyrics are: Sol - va - tur lin-gua me - a in lau - di - bus tu - is, O dul-cis - - - si - ma Vir - go, with a fermata over the final note. A small number '6' is written below the bass staff.

3b: *Motetti a una, due, tre e quattro voci*, bars 1–6

Musical score for the second setting of »Solvatur lingua mea«, bars 1–6. The score is in 8/8 time and consists of two staves: a treble staff with a soprano clef and a bass staff with a bass clef. The lyrics are: qui - a co-gno - vit hu - mi - li - ta - tem tu - am. I - de - o gau - de, with a fermata over the final note. A small number '7' is written below the bass staff.

3c: *Motetti a voce sola*, bars 37–42

Musical score for the second setting of »Solvatur lingua mea«, bars 37–42. The score is in 8/8 time and consists of two staves: a treble staff with a soprano clef and a bass staff with a bass clef. The lyrics are: gno - vit, qui - a co - gno - vit hu - mi - li - ta - - - tem tu - am. I - de - o gau - - - with a fermata over the final note. A small number '7' is written below the bass staff.

3d: *Motetti a una, due, tre e quattro voci*, bars 22–28

I - de-o gau - - - - de, Vir - go, i - de-o lae - ta - - - -
 re, Vir - go, lae - ta - re, lae -
 ta - re, lae - ta - - - - re, Vir - go, lae - - - ta - re, qui - a -
 ge - nu - i - sti, qui te fe - cit, lae - ta - re, lae - ta - re, qui - a -
 ge - nu - i - - - sti, qui te fe - cit, et in ae - ter - num per - ma - nes Vir - go,
 <et in ae - ter - num per - ma - nes Vir - go, et in ae - ter - num per - ma - nes Vir - go.> Al - le - lu -

Example 4: »Solvatur lingua mea« (first setting), bars 27–75

83

sis con-so - la - trix a - ni-mae me - ae, sis con-so - la - trix a - ni-mae me - ae, O Ma -

88

ri - a De - i ge - ni-trix et Vir - go gra - ti - o - sa, O Ma -

97

ri - a De - i ge - ni-trix et Vir - go gra - ti - o - sa, O Ma -

105

et Vir - go gra - - - - - ti - o - - - - sa, O Ma -

112

sis con-so - la - trix a - ni-mae me - ae, sis con-so - la - trix a - ni-mae me - ae, sis con-so - la - trix a - ni-mae

116

me - - - - - ae. O Ma - ri - - - - a De - i ge - ni - trix

Example 5: »O Maria Dei genitrix«, bars 83–120

O vos omnes qui a De-o gra-ti-as in-ter-ce-de-re cu-pi-tis, qui a De-o

gra-ti-as in-ter-ce-de-re cu-pi-tis, a-do-ra-te Re-gi-nam ve-stram,

<a-do-ra-te Re-gi-nam ve-stram, a-do-ra-te Re-gi-nam ve-stram,> a-do-

ra-te, a-do-ra-te Re-gi-nam ve-stram, Re-gi-nam ve- - - -

- - - - - stram Ma-ri-am, a-do-ra-te, a-do-ra-te, a-do-ra-te, a-do-

Presto
ra-te Ma-ri- - - - - am. Cur-ri-te, cur-ri-te, <cur-ri-te, cur-ri-te,

cur-ri-te, cur-ri-te,> cur-ri-te, cur-ri-te ad il- - - lam. Est e-nim

Example 6: »O vos omnes«, bars 1–53

125 **Presto**

I - de - o, a - do - ra - te Re - gi - nam ve - stram, <a - do -

ra - te Re - gi - nam ve - stram,> a - do - ra - te Re - gi - nam ve - stram, a - do -

ra - te, a - do - ra - te Re - gi - nam ve - stram, cur - ri - te, cur - ri - te, <cur - ri - te, cur - ri - te,

cur - ri - te, cur - ri - te,> cur - ri - te, cur - ri - te ad il - - - lam. Al - le - lu - ia,

Example 7: »O vos omnes«, bars 125–156

»Musica noster Amor« – Musikereinträge im Stammbuch von Sethus Calvisius d. J.

Michael Maul

Innerhalb des Handschriftenbestandes der Forschungs- und Universitätsbibliothek Gotha hat sich das Stammbuch von Sethus Calvisius erhalten¹. Bei dem Eigentümer handelt es sich um den gleichnamigen Sohn des Thomaskantors (1556–1615), der in Leipzig am 17. Juni 1606 geboren wurde. Das Album verdient besonderes Interesse, weil es eine Reihe von Einträgen berühmter Musiker – darunter mehrere, teils anderweitig nicht greifbare Notenautographe – enthält. Sie rühren größtenteils aus Calvisius' Studienjahren her. 1625 schrieb er sich an der Universität Leipzig ein, 1630 in Wittenberg, 1635 wurde er in Leipzig zum Magister promoviert. Von 1634 an war er Sonnabendprediger an St. Thomas in Quedlinburg, seit 1637 bis zu seinem Tod am 15. Januar 1663 Oberpfarrer an St. Nikolai ebenda².

Laut dem Besizervermerk auf dem Vorsatzblatt legte Calvisius das Stammbuch im Jahr 1629 an. Der erste Eintrag eines Musikers stammt von Tobias Michael (1592–1657) und datiert vom 2. August 1630. Der zweiseitige Eintrag mit einem vierstimmigen Rätselkanon (Abbildung 1) – es gilt, die Cantus-Stimme aus der Altstimme herzuleiten³ – wurde in Nordgermersleben (bei Magdeburg) vorgenommen. Michael bezeichnet sich lediglich als »Dresd[ensis]« und verschweigt seine damalige (seit 1619) Tätigkeit als »Gräfllich Schwarzburgischer Capellmeister«⁴ zu Sondershausen. Am 14. August 1630 folgt eine aufwendige Widmung des Magdeburger Musikdirektors Heinrich Grimm (1593–1637) mit gleich drei Fugen (Abbildung 2). In der ersten (»Omnia cum Domino«) fordert er den Einsatz der zweiten bis vierten Stimme in Oberquinte, Oberoktave bzw. Oberduodezime. In der zweiten, ebenfalls vierstimmigen Fuge (»Auxilium meum à Domino«) haben die Einsätze untransponiert zu erfolgen. Die als Rätsel notierte dritte »Fuga 18. voc.« bedarf noch der Auflösung.

Calvisius setzte seine Reise von Magdeburg über Delitzsch⁵ nach Leipzig fort. Hier erwies ihm am 4. September der Nikolaiorganist Samuel Michael (gestorben 1632; Bruder von Tobias Michael) die Ehre: mit einem dreistimmigen Kanon, überschrieben mit der Sentenz »Musica noster amor« (Abbildung 3).

1 Signatur: *Chart B. 1003*. – Die Durchsicht der Gothaer Stammbücher mit Blick auf Musikereinträge wurde von mir im Rahmen des Quellenerschließungsprojektes *Expedition Bach* (Bach-Archiv Leipzig; gefördert von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung) im Jahr 2007 vorgenommen.

2 Biographische Angaben nach: *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen 2*, Leipzig 2004, S. 152, und Dietz-Rüdigger Moser, *1000 Jahre Musik in Quedlinburg*, München 1994, S. 90 und passim. – Bei dem in der theologischen Literatur häufig erwähnten Sethus Calvisius d. J. (1639–1698) handelt es sich um einen Sohn von unserem Calvisius. Er war ebenfalls Geistlicher in Quedlinburg, zuletzt Superintendent, und der Vater von Theodor Philipp Calvisius, dem Verleger mehrerer Werke von Andreas Werckmeister.

3 Eine Auflösung gelingt mir nicht.

4 So die Bezeichnung im Konzept eines Briefes vom Leipziger Rat an Michael vom 29. Dezember 1630 (Stadtarchiv Leipzig, *Stift. VIII. 2a*, fol. 287).

5 Hier schrieb ihm am 28. August der Archidiakon (und ehemalige Leipziger Thomasschüler) Georg John (1590 bis 1637) eine Fuga à 4 »In te speravi Domine« ins Stammbuch (fol. 208^r).

Elf Tage später trug der Thomaskantor und »Direct. Mus. Lips.« Johann Hermann Schein einen fünfstimmigen Unisono-Kanon (»Cantabo Domino«) in das Album ein; die Widmung verknüpfte er mit einer Würdigung von Calvisius' Vater: »Hisce pauculis Clarissimi tui parentis piam memoriam, possessor ornatissime honorare volui« – ein spätes Autograph Scheins (er starb am 19. November 1630), das der Thomaskantor selbstbewusst, deutlich vor den in unmittelbarer Nachbarschaft erfolgten Einträgen der genannten Musiker platzierte (Abbildung 4)⁶. Ebenfalls mit einer Würdigung von Calvisius' Vater endet ein am Michaelistag 1630 in Leipzig vorgenommener Eintrag des damaligen Studenten Andreas Unger (später Kantor in Naumburg, gestorben 1657), der sich als Freund des jungen Calvisius bezeichnen durfte (Abbildung 5). Dem Datum der Niederschrift Rechnung tragend steht sein Kanon unter dem Motto »Michael et Angeli ejus praeliabantur cum Dracone«.

Ein Vierteljahr später hielt sich Heinrich Schütz anlässlich des evangelischen Konvent-Tages in Leipzig auf. Der Aufenthalt zeitigte neben zwei bereits bekannten Stammbucheinträgen des Dresdner Hofkapellmeisters – für Jacob Heil (29. März) und Christian Pehrish (6. April)⁷ – noch einen weiteren, nämlich am 21. März in das Album von Calvisius d. J. (Abbildung 6). Dieser deutlich vor Scheins Widmung platzierte Eintrag ähnelt dem zwei Wochen später für Christian Pehrish gelieferten insofern, als Schütz in beiden Fällen auf den italienischen Zweizeiler »Chi ama Christo con perfetto cuore / Sen' vive allegro et poi beato muore« zurückgriff. Den Spruch mag er in einer Ricercar-Sammlung von Grammatio Metallo gefunden haben⁸. Auch im Falle des Eintrags im Calvisius-Stammbuch folgte Schütz seiner Gewohnheit, den Adressaten nicht namentlich zu erwähnen⁹ und einer italienischen Sentenz eine lateinische voranzustellen. Für Calvisius wählte er dazu den bislang bei ihm nicht belegten Spruch

Musica noster amor, qvem non bona Musica mulcet
Aut lapis aut saxum est, bestia, nullus homo.

und griff damit ein Diktum auf, das schon Samuel Michael verwendet hatte (siehe oben). Überhaupt erfreute sich der Spruch unter Musikern einer gewissen Beliebtheit. Der älteste bekannte Nachweis findet sich 1624 im Album des Aumaer Kantors Johann Thiel¹⁰. 50 Jahre später schrieb sie der Kopenhagener Kantor Michael Zachaeus als vierstimmige Fuge in das Stammbuch Johann Valentin Meders¹¹. Die Bach-Söhne Johann Christoph Friedrich und Johann Christian machten sich eine verkürzte (und fehlerhafte) Form »Musica nostra amor« als Wahlspruch zu eigen (beide 1748)¹²; noch Friedrich Wilhelm Marpurg griff 1787 darauf zurück¹³. Bemerkenswert ist, dass der Spruch bei Schütz gegenüber den

6 Vgl. den Abdruck des Kanons in: Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen. Kantionalsätze und weltliche Kompositionen*, hrsg. von Claudia Theis, Kassel u. a. 2008 (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 10.3), S. XXIX und 92–94.

7 Vgl. Werner Breig, *Die Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: SJB 29 (2007), S. 81–109, speziell S. 92–94.

8 Vgl. Michael Maul, *Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. (1657). Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert*, in: SJB 28 (2006), S. 90–92, und Breig (wie Anm. 7), S. 93–94.

9 Der Text von Schütz' Widmung erweist sich als identisch mit dem Eintrag in das Stammbuch von Jacob Heil.

10 Siehe Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation*, Leipzig 1933, S. 172.

11 Siehe Johannes Bolte, *Das Stammbuch Johann Valentin Meders*, in: VfMw 8 (1892), S. 499–506, speziell S. 503.

12 Siehe Hans-Joachim Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, in: BJ 1963, S. 61–69, speziell S. 66. Hier noch weitere Belege für die Verwendung.

13 Ebd.

übrigen Belegen aus dem 17. Jahrhundert, die offenbar die gewöhnliche Form repräsentieren, leicht abweicht. Dort lautet er: »Musica noster amor. Quem non pia musica mulcet, est adamus, saxum, bestia, nullus homo.« Ob die Verallgemeinerung des Spruches von der frommen geistlichen Musik (»pia Musica«) auf gute Musik »bona musica« Schütz selbst zuzuschreiben ist, muss offenbleiben. Immerhin ist seine Form anderweitig nicht dokumentiert.

Die Parallelen zwischen Schütz' drei Stammbucheinträgen von März/April 1631 führen vor Augen, dass der wohl auch in dieser Hinsicht vielgefragte Dresdner Hofkapellmeister ein Repertoire an Sentenzen parat hatte, um entsprechenden Wünschen mit einer gewissen Flexibilität nachzukommen. Die Auswahl eines Spruches dürfte letztlich in Ansehung des Stammbuchbesitzers erfolgt sein; in unserem Fall mag den Ausschlag gegeben haben, dass der angehende Theologe der Sohn eines berühmten Musikers war. Sollte Schütz das Album des jungen Calvisius jedoch zunächst aufmerksam studiert haben, könnte ihm aufgefallen sein, dass Schein den 33. Vers des 103. Psalms (»Cantabo domino«) zum Gegenstand seines Eintrages gemacht hatte. Vielleicht hat er deshalb eine andere Wahl getroffen und dieses Psalmzitat selbst erst eine Woche später im Album Heils verwendet.

Erst sieben Jahre später – Calvisius war inzwischen Pfarrer in Quedlinburg – kam das Stammbuch wieder (und letztmalig) unter die Feder eines Musikers: Am 22. Mai 1638 trug der Quedlinburger Stadtkantor Heinrich Baryphonus (1581–1655), der einst eifrig um die Gunst von Calvisius' Vater geworben hatte¹⁴, einen »Canon centum Vocum« in das Album ein (Abbildung 7). Die 100 Stimmen ergeben sich, wenn 50 Stimmen jeweils im Abstand einer Minima einsetzen, die übrigen 50 den Kanon vom Ton *g* aus in Umkehrung erklingen lassen und deren Einsätze ebenfalls im Abstand einer Minima erfolgen. Bemerkenswert ist dieses Klanggebilde insofern, als Baryphonus hier ein Prinzip verfolgt, dass sich noch Johann Sebastian Bach im Kanon BWV 1072 zu eigen machte. Bach betitelte seinen Kanon, laut Marpurg, als »Trias Harmonica, den harmonischen Dreyklang [...], weil keine andere Harmonie als diese darinnen enthalten ist.«¹⁵

Das musikalische Interesse des jüngeren Calvisius ist durch die Einträge der prominenten Musiker hinreichend belegt. 1647 bezeugte er es erneut, als er in der Leichenpredigt auf den verstorbenen Organisten Caspar Krüger die Quedlinburger Praxis des von der Orgel begleiteten Gemeindegesangs lobte und überhaupt die Rolle des Instruments für den Gottesdienst unterstrich¹⁶. Ab 1634 gab er (in der Nachfolge seines Vaters) das »auch für Musiker wichtige« Wörterbuch *Thesaurus latini sermonis* heraus (Leipzig 1634, Quedlinburg 1653), das noch Johann Beer – wenngleich nicht uneingeschränkt – zum Studium empfahl¹⁷.

14 Siehe Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Zweiter Teil: *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8/II), S. 385, und ders., Art. *Baryphonus, Heinrich*, in: MGG2, Personenteil 2 (1999), Sp. 422.

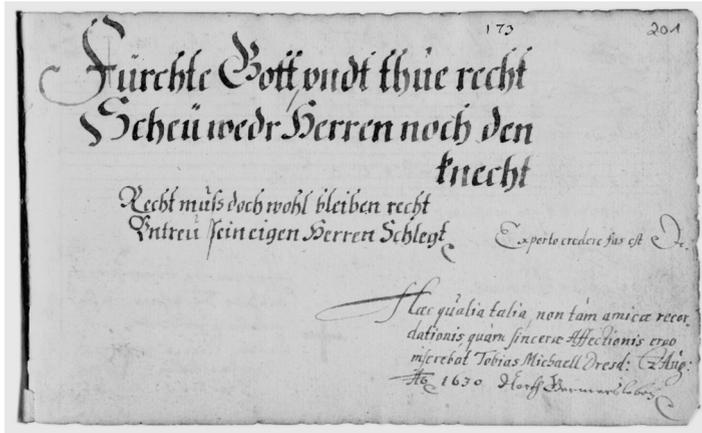
15 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* [...], Berlin 1754, S. 97 und Tafel 37. Siehe auch Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel u. a. 1984 (= Bach-Dokumente 3), S. 52–53 und 70.

16 *Himmlische Frewd vnd Fröligkeit* [...] *Auß dem 73 Psalm* [...] *Bey dem Volckreichen* [...] *Leich-Begängniß* [...] *Herrn Caspari Krügers* [...] *Musici, vnd wohl verdienten acht vnd viertzig-Jährigen Organisten bey hiesiger Kirche S. Nicol*: [...], Halberstadt 1647. Siehe die zitierten Passagen daraus bei Moser (wie Anm. 2), S. 91 und 201–202.

17 Siehe Johann Beer, *Musicalische Discurse* [...], Nürnberg 1719, S. 191, und Braun 1994 (wie Anm. 14), S. 322 und 385.

Neben den Musikereinträgen bewahrt sein Stammbuch eine ikonographische Kostbarkeit: Die Rückseite des Vorsatzblattes ziert ein mit Öl gezeichnetes Porträt seines Vaters (Abbildung 8), das den bekannten Kupferstichen zwar ähnelt und, wie der Porträtstich im *Thesaurus latini sermonis* (Ausgabe Leipzig 1616), mit Versen von Melchior Weinrich kommentiert wird¹⁸, jedoch mit den vom Thomas-kantor umfassten Gegenständen Zirkel und Weltkugel (anstatt eines Buches) noch prägnanter auf dessen umfassende Gelehrsamkeit anspielt. Ob das Porträt das Werk des jüngeren Calvisius selbst ist, lässt sich nicht entscheiden.

Abbildungen 1–8: Stammbuch von Sethus Calvisius. Forschungs- und Universitätsbibliothek Gotha, Chart B. 1003



1. Eintrag von Tobias Michael (fol. 200^v–201^r)

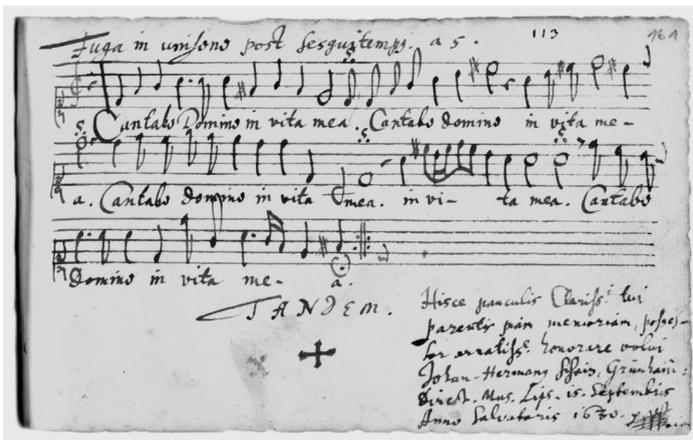
18 »Musicus, Astronomus, Polyhistor et arbiter aevi, | [Calvisius] talis pingitur ora foris: | Phydiam vero nescit mens Enthea formam, | Ex scriptis tantum perspicenda suis.« Vgl. hierzu die Bemerkungen Matthesons in dessen *Grundlage einer Ehren-Pforte [...]*, Hamburg 1740, Reprint Berlin 1910, S. 33.



2. Eintrag von Heinrich Grimm (fol. 200^v)



3. Eintrag von Samuel Michael (fol. 201^v)



4. Eintrag von Johann Hermann Schein (fol. 161^v)

Novos parans amicos, noli oblivisi veterum . 191 215
 Canon a s. n. anthoni posth. O.

Michael et Angeli eius preliabantur cum Dracone, Phab. ecc. cum Dracone. ii

Tum in piam memoriam Carolini tui Parentis
 precor uti in Majori mentis tui, tum a
 gratiam tui, Basine amice possit, caradua
 Lipsia Andreas Unparus Augustoburgo - Niuro,
 Magister Candidat, Jpl die Michaeli, anno
 exVL ante tandem exVL ante.

5. Eintrag von Andreas Unger (fol. 215')

Musica noster amor, quem non bona Musica mulcet
 Aut lapis aut saxum est, bestia, nullus homo.

Chi ama Christo con perfetto cuor
 Sen' vive allegro et poi beato muore.

Henricus Sagittarius
 Sermi Elms Sag. Capella
 magister approbat. Lipsia
 die 21 Martii 1631.

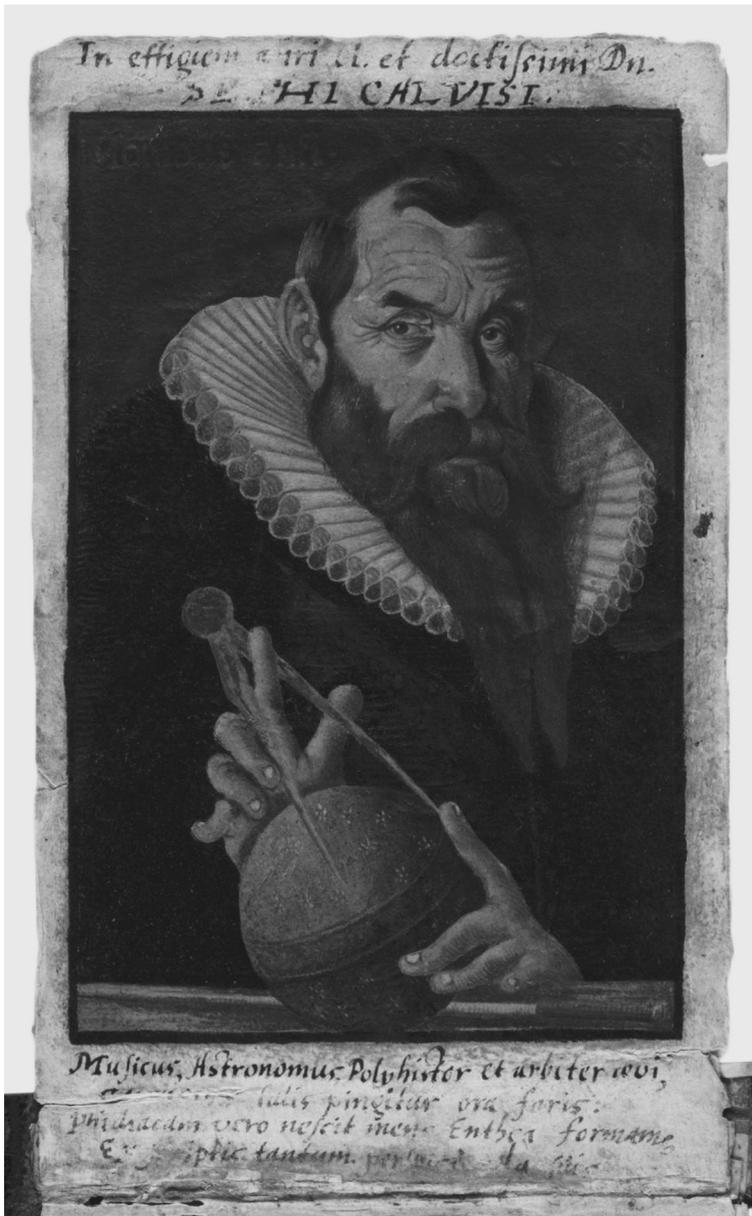
6. Eintrag von Heinrich Schütz (fol. 116')

Qui nasci contingit, mori res lat.
 CANON centum Vocum.

Cremcol.
 psal. 112. Pro pa-gi nem propa-gi nem DEUS propa-gi
 nem DEUS pi am re prospera re prospera ve, ge, bit.

Al. Petto Caloisio De filiata
 recens nata hoc canone
 22. Maii 1619 xxxiii gratie
 latur Henricus Baryphonus
 Musicus Quedlinburgeris.

7. Eintrag von Heinrich Baryphonus (fol. 199')



8. Porträtzeichnung des Thomaskantors Sethus Calvisius von unbekannter Hand (Vorsatzblatt verso)

Ein Stammbuchblatt von Heinrich Schütz?

Rashid-S. Pegah

Die Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Kassel enthält neben Musikmanuskripten und einer eigenhändigen Schülerarbeit von Heinrich Schütz auch die fotografische Reproduktion eines Stammbuchs, in dem sich ein Eintrag eines Heinrich Schütz befindet (Abbildung 1). Das hat in der Schütz-Forschung bislang offenbar keine weitere Beachtung gefunden.

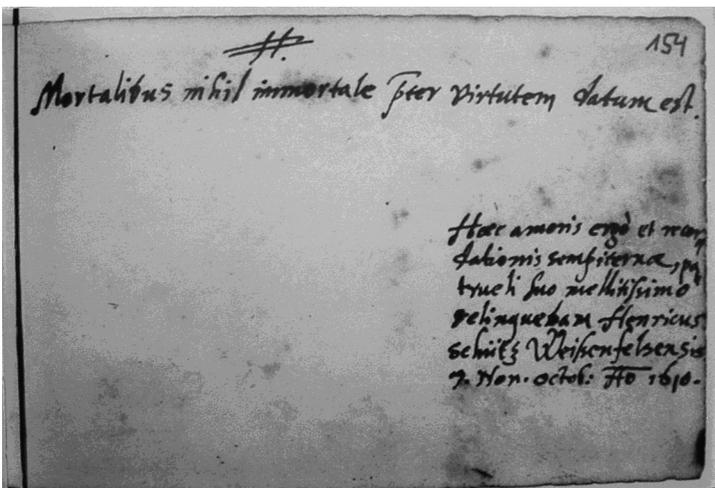


Abbildung 1

Das Stammbuch soll, laut Peter Vogel, Schütz' Bruder Georg (1587–1637) gehört haben¹. Auf musikalische Interessen des ursprünglichen Besitzers verweisen vor allem Tuschezeichnungen in dem Büchlein. So ist auf einem der Blätter (fol. 83^r, siehe Abbildung 2) ein sechsköpfiges Ensemble von (nahezu) identischen Musikern zu sehen, die jeweils auf einer Bassgambe musizieren. Eine andere Darstellung (fol. 104^v) zeigt zwei tanzende Paare in einem Raum, die sich zur Musik von vier Streichinstrumentalisten bewegen. Auf einem weiteren Blatt (fol. 142^r) ist ein Paar zu sehen, das sich – intim auf einer Ofenbank – mit

Die Forschungen in Kassel fanden im Rahmen des vom Bach-Archiv Leipzig durchgeführten und von der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung geförderten Forschungsprojekts »Expedition Bach« statt. Frau Sabine Wagener, Herrn Dr. Konrad Wiedemann (beide Universitätsbibliothek Kassel, Handschriftenabteilung), Herrn Lambert Colson (Conservatoire royal de Bruxelles) und Herrn Dr. Michael Maul (Bach-Archiv Leipzig) danke ich für die freundliche Unterstützung.

¹ Peter Vogel (Bearb.), *Manuscripta historica*, Wiesbaden 2000 (= Die Handschriften der Universitätsbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 4,3), S. 158–160, Sign.: 8° Ms. hist. 29. Das Original des Stammbuches befindet sich in Privatbesitz.

Lautenspiel unterhält. Zudem sind Trompeter bei einem Maskenaufzug (fol. 107^r) sowie bei einem ausgelassenen Mahl (fol. 156^r) abgebildet. Und auf einer weiteren Tuschezeichnung (fol. 118^r) wiegt eine Frau vermutlich ihre beiden Verehrer gegeneinander ab, von denen einer auf der Laute spielt.

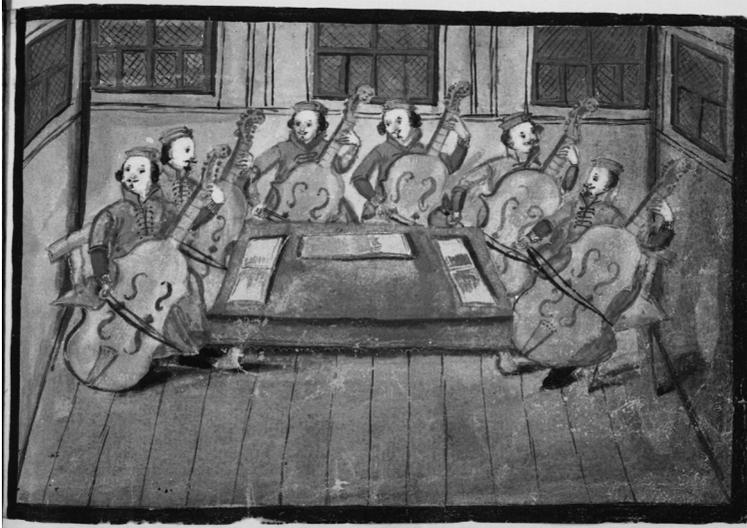


Abbildung 2

In seiner Beschreibung des Stammbuches hebt Vogel die Eintragung von Heinrich Schütz hervor². Seine Angaben legen nahe, dass er diese Person mit dem Dresdner Hofkapellmeister gleichen Namens identifiziert. Der Eintrag (fol. 154^r) lautet wie folgt:

Mortalibus nihil immortale p[ræ]ter virtutem datum est³.
 Hæc amoris ergò et recor=
 dationis sempiternæ, pa=
 trueli Suo mellitissimo
 relinquebam Henricus
 schütz Weissenfelsensis
 7. Non. octob: Ao 1610.

Des Kapellmeisters Heinrich Schütz bislang bekannte Stammbucheinträge hat Werner Breig vor drei Jahren zusammengestellt und eingehend gewürdigt⁴. Im Vergleich mit diesen Einträgen gibt der hier betrachtete zu denken, kommen Zweifel an der Identität des Schreibers auf. Die Bezeichnung als »Weissenfelsensis« verwendet Schütz sonst nicht. Freilich stammen die bisher bekannten Einträge erst aus seiner Zeit als Hofkapellmeister des sächsischen Kurfürsten. Allerdings spricht auch die Datierung – trotz der fehlenden Ortsangabe – dafür, dass sich hier ein Namensvetter verewigt hat. Denn von 1609

2 Ebd., S. 159.

3 Die Herkunft des Spruchs ist unbekannt.

4 Werner Breig, *Die Stammbucheinträge von Heinrich Schütz*, in: *SJb* 29 (2007), S. 81–109.

bis 1612 studierte Schütz bekanntlich in Venedig bei Giovanni Gabrieli. Von einer vorübergehenden Unterbrechung dieser Studien ist nichts bekannt. Breig wies en passant auf einen gleichnamigen Vetter hin, dessen Stammbucheintrag Erich H. Müller irrig dem berühmten Komponisten zugeordnet hatte⁵. Jener Vetter bezeichnet sich in dem Eintrag als »Weißenfelsâ Mißnicus«⁶. Zwar hätte sich auch der Komponist so bezeichnen können, da er von seinem fünften bis zu seinem fünfzehnten Lebensjahr mit seiner Familie in Weißenfels lebte. Aber auch die Handschrift deutet auf einen Namensvetter des Komponisten hin. Beispielsweise unterscheidet sich das kleine d (in »datum« oder »recordationis«) von Schütz' Schreibweise⁷.

Angesichts dieser Beobachtungen ist die Identifizierung des Henricus Schütz, der sich 1610 in das möglicherweise Georg Schütz gehörende Stammbuch eintrug, mit dem gleichnamigen Musiker mindestens in Frage zu stellen. Sollte es sich bei dem einstigen Besitzer tatsächlich um Schütz' Bruder handeln, wäre das Stammbuch ein wichtiges Dokument für die Erhellung von dessen sozialer Umgebung und seiner Biographie. Die in dem Büchlein enthaltenen Tuschezeichnungen verdienen, als kulturgeschichtliche Zeugnisse, allemal mehr Aufmerksamkeit.

5 Ebd., S. 81.

6 Ebd.

7 Vgl. beispielsweise folgende Abbildungen: Moser, S. 160/161 sowie S. 424/425; Michael Maul, *Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. (1657). Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert*, in: SJB 28 (2006), S. 89–121, hier S. 90; Matthias Kirchhoff und Ann-Katrin Zimmermann, *Musik, Text und Kontext des Weißenfelscher Schütz-Fragments*, in: SJB 31 (2009), S. 95–119, hier S. 98, Abbildung 2.

Verfasser der Beiträge

Gerhard Aumüller Geboren 1942 in Arolsen (Hessen); studierte Medizin in Mainz, Marburg und Würzburg. 1969 Promotion, 1974 Habilitation in Heidelberg für Anatomie und Zellbiologie. Seit 1977 bis zur Emeritierung 2008 Professor in Marburg; 2000 bis 2006 auch Beauftragter für Medizingeschichte. Mitglied im Vorstand der Historischen Kommission für Hessen. Neben Fachpublikationen Arbeiten zur Medizin- und Musikgeschichte Hessens.

Wolf Hobohm Geboren 1938; studierte Schulmusik in Weimar und Musikwissenschaft in Halle (Promotion 1983). Seit 1961 in Magdeburg Tätigkeit als Musikschullehrer und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung, 1985–2003 dessen Leitung; maßgebliche Mitarbeit bei den Magdeburger Telemann-Festtagen von 1962 bis 2002; Mitredaktion und -edition von Publikationen der Telemann-Festtage, der Telemann-Studien und von Schriften zur lokalen Musikgeschichte, außerdem Edition von Kompositionen Telemanns, auch im Rahmen der Telemann-Auswahlausgabe. Zahlreiche Studien zu Telemann und J. S. Bach sowie zur Musikgeschichte Magdeburgs.

Michael Maul Geboren 1978 in Leipzig; studierte Musikwissenschaft und Journalistik an der Universität Leipzig; 2002 Magister artium, 2006 Promotion an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Seit 2004 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig, Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig und der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Forschungsschwerpunkte: deutsche Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, dazu systematische Feldforschung auf dem Gebiet Mitteldeutschlands; Barockoper.

Rashid-S. Pegah Geboren 1978 in Berlin; von 1993 bis 2003 freier Mitarbeiter der Redaktion für Alte Musik des ehemaligen Senders Freies Berlin (Abteilung Hörfunk), seit 2007 freier Mitarbeiter am Forschungsprojekt »Expedition Bach« des Bach-Archivs Leipzig. Seit dem Wintersemester 2006/07 Studium der Neueren Geschichte, europäischen Ethnologie und italoromanischen Philologie an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg.

Remigiusz Pośpiech Geboren 1957, studierte Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Lublin. Seit 1994 ist er Leiter des Lehrstuhls für Kirchenmusik und Musikpädagogik der Universität Oppeln (Opole), seit 2009 ebendort stellvertretender Leiter des Instituts für Liturgik, Musik und Sakrale Kunst an der Theologischen Fakultät, außerdem seit 2005 Dozent (2009 Universitätsprofessor) am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Breslau (Wrocław). Zu seinen Hauptarbeitsgebieten gehört die Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Musik in Polen, der schlesischen Musikkultur und der katholischen Kirchenmusik nach dem 2. Vatikanischen Konzil.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska Geboren 1956 in Olsztyn (Allenstein, Polen), studierte Musikwissenschaft an der Universität Warschau (Magister 1981). Promotion 1991, Habilitation 2003 am Institut der Künste der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warschau, dort Professor und Leitung des Department of Musicology. Editionsprojekte (*Monumenta Musicae in Polonia*) und zahllose Buchveröffentlichungen, zuletzt u. a. *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych* [Kasper Förster Junior. Text und Music in Biblischen Dialogen], Warszawa 1997; *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski* [Musik unter der Patronage der polnischen Wasa-Könige: Marcin Mielczewski], Warszawa 2011.

Markus Rathey Geboren 1968 in Herford; studierte ev. Theologie an der Kirchlichen Hochschule Bethel, außerdem Musikwissenschaft, ev. Theologie, Germanistik und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms Universität Münster. 1996–2000 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Lehrtätigkeiten an den Universitäten Mainz und Leipzig; 2002–2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig. Seit 2003 Professor für Musikgeschichte an der Yale University (USA).

Dorothea Schröder Geboren 1957, studierte in Hamburg Historische Musikwissenschaft und Kunstgeschichte. 1986 Promotion, 1996 Habilitation. Lehrtätigkeit an den Universitäten Hamburg und Göttingen bis 2009. Lebt als freiberufliche Musikhistorikerin in Cuxhaven. Forschungsschwerpunkte: Barockoper in Norddeutschland; Orgeln und Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Musikgeschichte Englands.

Andrew H. Weaver Geboren 1973 in Bethlehem (Pennsylvania, USA); studierte Musikwissenschaft an der Yale University, wo er 2002 mit einer Arbeit über Sakralmusik am Habsburger Kaiserhof unter Ferdinand III. promoviert wurde. Seit 2005 Assistant Professor of Music an der Catholic University of America (Washington, DC). Er publizierte zahlreiche Artikel in Zeitschriften wie *Journal of Musicology*, *Music & Letters* und *Nineteenth-Century Music Review*. Seine Monographie *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War* wird 2011 im Verlag Ashgate erscheinen.

Barbara Wiermann Geboren 1970; studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik an der Universität zu Köln, der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Brandeis University (Waltham/Mass.); 2002 Promotion mit der Arbeit *Die Entwicklung des vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. 1995 bis 2000 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Bach-Archiv Leipzig, 2001 bis 2003 Referendarin für den höheren Bibliotheksdienst an der Staatsbibliothek zu Berlin, seit 2003 Leiterin der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelssohn Bartholdy* Leipzig.